

Jo Heijnen Works 1987-2002



Amarillo, 2000, 60 x 60 cm



Amarillo en lineas, 2000, 60 x 60 cm



T-verde, 2000, 120 x 140 cm

Het schilderen geschilderd

The art of painting painted

In 1992 reist Jo Heijnen naar Madrid waar hij een tentoonstelling heeft. Daar ontmoet hij Karina Marotta, voor hem de reden om er te blijven. Zij betrekken een appartement in het centrum van de stad. Het blijkt een huis waarin de sporen van de vorige bewoner nog niet zijn uitgewist. Hij vindt in een kast foto's van haar. Privékiesjes. Dat wordt het begin van het project 'Las Chicas' ('De Meisjes'). De publicatie die er in 1994 van gemaakt is toont een serie collageachtige werken met de bestaande foto van een jonge vrouw als uitgangspunt, geplaatst naast haar met de hand geschreven naam. Een intrigerende, suggestieve, enigszins onbeschaamde bewerking van de representatie van onbekende maar geen anonieme vrouwen.

Waarom heeft Heijnen die vondst gebruikt? Uit nieuwsgierigheid? Uit de behoefte verleden en heden met elkaar te verbinden? Als gevolg van een emotionele reactie op een onverwachte situatie? Is het een uiting van eenzaamheid als gevolg van een nog niet vertrouwde omgeving? Een geformaliseerde en daarmee ethisch verantwoorde vorm van gluren? Het is moeilijk te zeggen.

Behalve dat ik zal moeten blijven gissen naar de onderliggende motieven, ben ik vooral verbaasd dat een kunstenaar wiens schilderen-om-het-schilderen-schilderijen ik denk te kennen ook dit soort werk gemaakt heeft. Is 'Las Chicas' een zijpad, een experiment of sluit het werk toch aan bij die ogenschijnlijk gesloten en overwegend beeldloze schilderijen van Jo Heijnen?

Jo Heijnen (1954-2003) was een boerenzoon uit Helden, Limburg. "My background is the farm, my mother had one diploma, for milking cows, there was one book in the house, for aesthetics was no time." Desondanks ging hij naar de kunstacademie. St. Joost in Breda. In interviews komt hij naar voren als een enigszins strenge kunstenaar, met een "restless mind", die wist wat hij wilde. Hij schrok er niet voor terug prikkelende uitspraken te doen. Hij zei bijvoorbeeld dat voor hem de waardering voor zijn werk ondergeschikt was aan de noodzaak om het te maken. Kunstcritici ontmoedigden hij met "een schilderij zegt meer dan duizend woorden. Ik wantrouw het woord, mijn taal is visueel." Met name in zijn brieven aan vrienden geeft hij ook blijk van een meer relativerende en filosofische inslag. Bovendien is het bestaan daarvan op zichzelf al een bewijs dat het woord wellicht toch meer waarde heeft dan hij beweerde.

De meeste schilderijen van Jo Heijnen willen niets verbeelden. De enige realiteit waar ze mee te maken willen hebben is de realiteit van de verf. Het eindresultaat is niet belangrijk, het is vooral het werkproces dat telt. 'Werkproces' moet daarbij gelezen worden als 'discussie met de materie' en

In 1992 Jo Heijnen travels to Madrid where he has an exhibition. There he meets Karina Marotta, which is the reason he stays. They move into an apartment in the city center. It proves to be a house where the traces of the previous occupant have not yet been erased. He finds photos of her in a cupboard. Personal snapshots. This marks the start of the project 'Las Chicas' ('The Girls'). The publication made from this in 1994 shows a series of collage-like works taking as point of departure an existing photo of a young woman, placed next to her hand-written name. An intriguing, suggestive, somewhat impudent handling of the representation of unknown and yet not anonymous women.

Why did Heijnen make use of this discovery? Out of curiosity? From a need to connect the past with the present? The result of an emotional response to an unforeseen situation? Is it an expression of loneliness as a consequence of as yet unfamiliar surroundings? A formalized and thereby aesthetically justified form of voyeurism? It is hard to say.

Besides the fact that I shall have to remain in the dark regarding the underlying motives, I am particularly surprised that the artist whose painting-about the art of painting-paintings I think I know, also produced this sort of work. Is 'Las Chicas' a diversion, an experiment or does the work actually fit in with the apparently closed and predominantly imageless paintings of Jo Heijnen?

Jo Heijnen (1954-2003) was a farmer's son from Helden, Limburg. "My background is the farm, my mother had one diploma, for milking cows, there was one book in the house, for aesthetics (there) was no time." Despite all this he went to art college. St. Joost in Breda. In interviews he comes over as rather a severe artist, with a "restless mind", who knew what he wanted. He was never afraid of making provocative statements. He said for instance that for him the appreciation of his work was less important than his need to make it. He deterred art critics with "a painting says more than a thousand words. I distrust the word, my language is visual." In his letters to friends in particular he also shows more sense of perspective and a more philosophical streak. Their very existence provides evidence that words probably have more value than he claimed.

Most of Jo Heijnen's paintings do not aim to represent anything. The only reality they want to deal with is the reality of the paint. The end result is unimportant; it is chiefly the working process that counts. Here, 'working process' should be understood as 'discussion with the material' and sometimes surely also as 'fight with the material'. The artist applies various layers of paint to the canvas. In different, but only slightly contrasting colors. The motivation here is emotion. "Employing emotions as a powerful instrument", is what he says himself. If he is dissatisfied with a layer of paint, he lays a new one over it, without however obscuring the previous one. The paint layers bleed into each other. The viewer sees not only the final image, he is specifically given insight into how that image came into existence. It is as if he gets to peek behind the scenes. For many viewers this prying is no doubt stimulated because while the final image certainly intrigues, niggles, emotionalizes, perhaps even seduces, it ultimately offers nothing to go on. In 'Vuurtoren' (Lighthouse) from 1988 for example the transparent layers of paint clearly lie on top of one another. You can see through them. There is light between the different layers. At the same time you see that their development is mutually dependent, that one has led to another. The vertical shape positioned in the center can be recognized as a lighthouse only because of the title. Without this title, there would be no reference to any reality. In the series 'People are afraid to merge' from 1991 Heijnen goes one step further. The surface of the canvases is a sort of battlefield of yellowish and brownish patterns into the depths of which you can sink and in which, perhaps because of the suggestive title, your imagination can run free, but the content provides no key. Their only reference is to themselves. In later works, 'Amarillo en Lineas' from 2000 for instance, his use of paint is less voracious and the end result is therefore tighter, but the principle remains the same. He paints the art of painting, it is not about representing reality. If Jo Heijnen was the voyeur in 'Las Chicas', in his paintings he forces the viewer into this role. A nice volte-face.

In 1992 he produces a series of paintings with the same opening words in the title: "Cuadro para....." Followed by a female name referring to a feeling (in Spanish there are women called i.e. Dolores (= pain) or Angustias (=anguish). This amazing circumstance of Spanish culture is what payed Jo's attention. These works illustrate another significant aspect of Jo Heijnen's work. Again he has applied various paint layers on top of each other. This time he has mixed the paint with dried rests of

Rob Perrée

soms zeker ook 'gevecht met de materie'. De kunstenaar brengt verschillende lagen verf aan op het doek. In verschillende, maar weinig contrasterende kleuren. Emotie is daarbij de drijfveer. "Employing emotions as a powerful instrument", zegt hij zelf. Is hij ontevreden met een laag verf, dan legt hij er een nieuwe overheen, die echter de vorige niet verdoezelt. De verflagen doorbloeden elkaar. De kijker ziet niet alleen een eindbeeld, hij krijgt vooral inzicht in de manier waarop dat beeld tot stand is gekomen. Hij kan als het ware gluren in de keuken van de maker. Dat gluren wordt ongetwijfeld bij veel kijkers gestimuleerd omdat het eindbeeld weliswaar intrigeert, knaagt, emotioneert, wellicht zelfs verleidt, maar uiteindelijk geen houvast biedt. In 'Vuurtoren' uit 1988 bijvoorbeeld liggen de transparante verflagen duidelijk over elkaar. Je kunt er doorheen kijken. Er zit lucht tussen de verschillende lagen. Tegelijkertijd is te zien dat ze uit elkaar zijn ontstaan, dat ze elkaar hebben uitgelokt. In de verticale vorm die in het midden is aangebracht is, alleen door de titel, een vuurtoren te herkennen. Was die titel er niet geweest, dan was de werkelijkheid buiten de deur gebleven. In de serie 'People are afraid to merge' uit 1991 gaat Heijnen een stap verder. De huid van de doeken is een soort slagveld van gelige en bruinige patronen waarin je diep weg kunt zinken en waarin je, door de suggestieve de titel, misschien zelfs je fantasie kwijt kunt, maar ze biedt inhoudelijk geen houvast. Ze verwijst alleen naar zichzelf. In latere werken, bijvoorbeeld 'Amarillo en Lineas' uit 2000, is zijn verfgebruik minder gulzig en het eindresultaat daardoor strakker, maar het principe blijft hetzelfde. Hij schildert het schilderen, het gaat niet om het verbeelden van de realiteit. Was Jo Heijnen bij 'Las Chicas' de gluurder, bij zijn schilderijen dwingt hij de kijker in die rol. Een mooie omkering.

In 1992 maakt hij een serie schilderijen die in de titel dezelfde beginwoorden hebben: "Cuadro para....." Gevolgd door een naam die refereert naar een gevoel, zoals in het Spaans vrouwen Dolores (=pijn) of Angustias (=angst) kunnen heten. Dit fenomeen in de Spaanse cultuur trok Jo's belangstelling. Deze werken illustreren een ander belangrijk aspect van het werk van Jo Heijnen. Opnieuw heeft hij verschillende lagen verf over elkaar heen gelegd. Deze keer heeft hij de verf vermengd met een substantie (zand?) waardoor de huid een Tapiés-achtig reliëf krijgt. De schilderijen hebben de allure van een sculptuur. Heijnen ontpopt zich hier als meer dan een kunstenaar die het schilderen schilderde, hij experimenteerde ook met het schilderen zoals het zich traditioneel presenteert. Hij beschildert het linnen vaak zo, dat het lijkt alsof het werk over de randen doorliep, alsof hij een fragment uit een eindeloos oppervlak heeft gesneden. Daarom zit er zelden een lijst om zijn schilderijen. Hij laat de verf ook kwistig over de zijanten lopen. In 'Cuadro para Esperanza' heeft hij midden op het doek een plank

aangebracht waar de verf deels op blijft liggen en deels overheen druppelt. Het schilderij verandert op die manier in een beschilderd object. Bij sommige werken zit de olieverf er zo dik op, dat de abstractie gematerialiseerd lijkt. Hij wil dat de kijker zich openstelt voor zijn experimenten. Soms werkt daarbij een titel – bijvoorbeeld ‘Doorsnede’ – als een uitnodiging. Hij legt het genre onder het ontleedmes en ondermijnt op die manier de conditionering van de kijker. Een schilderij hoeft niet altijd keurig ingelijst aan de muur te hangen, het kan ook als een object op een tafel of in een kast liggen.

In 1975 organiseerde het Stedelijk Museum in Amsterdam de tentoonstelling ‘Fundamentele Schilderkunst’. Deze omschrijving is een eigen leven gaan leiden, omdat de tentoonstelling als een markeringsmoment in de kunstgeschiedenis wordt beschouwd. Het museum omschreef de gemeenschappelijke noemer als “(...) wezenlijke betrokkenheid bij de formele grondbeginselen van de schilderkunst. Formaat, grootte, schaal, kleur, vorm, textuur, materialen en werkwijze werden opnieuw aan de orde gesteld en onderzocht. (...) schilderen als schilderen, op een plat vlak, voorstellingsloos en beeldloos (...)”. Jo Heijnen was op dat moment eerstejaars op St. Joost in Breda. Ik weet niet of hij de tentoonstelling gezien heeft. De publiciteit er omheen maakt dat niet onwaarschijnlijk. Hij zal er ongetwijfeld door beïnvloed zijn. Het ligt voor de hand dat hij in dat geval meer verwantschap heeft gevoeld met het werk van de Amerikaan Robert Ryman, die het zelf ooit omschreef als “to paint the paint”, dan met dat van kunstenaars als Ben Akkerman, die vanuit zijn liefde voor het landschap, dus vanuit de werkelijkheid, tot abstractie was gekomen. De Amerikaan beperkte zich weliswaar tot de kleur wit om de vele schildermogelijkheden bloot te leggen, maar de manier waarop hij dat deed, even consequent als creatief, moet Heijnen hebben aangesproken.

Jo Heijnen heeft naast zijn ‘gewone’, abstracte werk diverse keren projecten gerealiseerd die op het eerste gezicht op gespannen voet staan met dat werk. Ik noemde al ‘Las Chicas’ uit 1992. Een ander voorbeeld daarvan is een serie van negen portretten onder de titel ‘Absalom, Absalom’ uit 1997. Voor een kunstenaar die bij herhaling beweerde dat zijn werk niets wil laten zien en in die zin niets te bieden heeft, lijkt dat een vreemd project. Maar, net als dat bij ‘Las Chicas’ het geval is, liggen ook deze werken uiteindelijk in het verlengde van zijn abstracte schilderijen. De aanleiding voor het ambitieuze project is een opmerking van George Steiner. Deze cultuurfilosoof heeft beweerd dat het na 1945 moeilijk vol te houden is dat iemand die een belangrijke rol heeft gespeeld in de cultuur ook een goed mens zou zijn.

oil paint and dust, giving the surface a Tàpies-like relief. The paintings have the air of a sculpture. Here Heijnen reveals himself as more than an artist who paints painting, he is also experimenting with the painting as it traditionally presents itself. He paints the canvas in a way that makes it appear as if the work runs over the edges, as if he has cut a fragment out of an infinite surface. Accordingly, his paintings are rarely framed. He also allows the paint to run extravagantly over the sides. In ‘Cuadro para Esperanza’ he has placed a plank in the middle of the canvas on which some paint stays where it is and some drips over it. This changes the painting into a painted object. In some works the paint is so thickly applied that the abstract appears to have materialized. He wants the viewer to be receptive to his experiments. Here, a title, for example ‘Doorsnede’ (Cross-section), functions as an invitation. He places the genre under the dissecting knife and thereby undermines the viewer’s conditioning. A painting does not always have to hang neatly framed on the wall, it can also be placed as an object on a table or in a cabinet.

In 1975 the Stedelijk Museum in Amsterdam organized the exhibition ‘Fundamentele Schilderkunst’ (Fundamental Painting). This description assumed a life of its own, because the exhibition is regarded as a milestone moment in the history of art. The museum described the common denominator as “(...) actual involvement in the formal fundamentals of the art of painting. Format, dimensions, scale, color, shape, texture, materials and method were questioned and examined anew. (...) painting as painting, on a flat surface, representation-less and imageless (...)”. At that time Jo Heijnen was a first-year student at St. Joost in Breda. I don’t know if he saw the exhibition. The publicity surrounding it makes it likely. He would no doubt be influenced by it. Obviously, in that case he would have felt more of an affinity with the work of the American Robert Ryman, who once described it as “to paint the paint”, than with the work of artists like Ben Akkerman, who had arrived at abstraction through his love of the landscape, thus through reality. While it is true that the American restricted himself to the color white in order to expose the many possibilities in painting, the way that he did this, equally consistent and creative, must have appealed to Heijnen.

As well as his ‘usual’, abstract work, on various occasions Jo Heijnen produced projects that at first sight are at odds with this work. I have already mentioned ‘Las Chicas’ from 1992. Another

example of this is a series of nine portraits from 1997 entitled ‘Absalom, Absalom’. For an artist who repeatedly claimed that there was nothing his work wanted to show and in this sense had nothing to offer, it seems a strange project. However, just as in the case of ‘Las Chicas’, these works are also ultimately an extension of his abstract paintings. The ambitious project is occasioned by a comment from George Steiner. This cultural philosopher claimed that after 1945 it is difficult to contend that anyone who has played a significant cultural role could also be a good person.

Heijnen paints nine of these prominent figures, including Céline, Riefenstahl and Ezra Pound. He does this in his customary way. He applies one layer of paint on top of another as if regretting the one layer and being forced to correct it with the next one. Since the layers remain mutually visible, the work process similarly remains in view, enabling the viewer to witness it. In principle this is a technical procedure, also known as pentimento, but the allusion can also be to content or emotional. The materialization of remorse. In ‘Absalom, Absalom’ this latter interpretation has preference. From these layers of paint – subdued as to color – there gradually emerges an abstracted portrait. From close-up this can hardly be made out, at a distance it is possible, although with difficulty, to identify it.

A project like this appeals to the artist’s philosophical side. He is not using it to make any categorical statements, however he does want to open up to discussion the issue of the relationship between ethics and aesthetics. Within his familiar, consciously chosen way of working. This is why, for the presentation of this project, for instance in the publication, he involves expert writers to whom he gives the opportunity to respond to the questions he poses.

Jo Heijnen died too young. Making it impossible to do full justice to his artistic skills. Initiating new developments, experiments full of promise, must inevitably remain stuck in their time. The apparent contradictions were never, or never completely, released from their uncertainties. On the other hand, by definition a good but unfinished oeuvre appeals to the curiosity of the viewer. It offers him the opportunity to let his own creativity run free about it. This is more than a happy coincidence.

Amsterdam, March 2013

Heijnen schildert negen van die grootheden, onder wie Céline, Riefenstahl en Ezra Pound. Hij doet dat op de hem vertrouwde manier. Hij legt lagen verf over elkaar heen alsof hij spijt heeft van de ene laag en gedwongen is deze te corrigeren met een volgende. Omdat de lagen elkaar niet het zicht ontnemen, wordt dat werkproces niet aan het oog onttrokken, zodat de kijker er getuige van kan zijn. In principe is dit een technisch procedé – ook wel pentimento genoemd – maar het kan ook inhoudelijk of emotioneel geduid worden. De materialisatie van berouw. In ‘Absalom, Absalom’ heeft die laatste uitleg de voorkeur. Uit die lagen verf – ingehouden qua kleur – komt geleidelijk aan een geabstraheerd portret tevoorschijn. Van dichtbij is dat nauwelijks als zodanig te herkennen, op afstand is het, hoewel nog steeds moeilijk, wel identificeerbaar.

Een project als dit appelleert aan de filosofische kant van de kunstenaar. Hij wil er geen stellige beweringen mee doen, maar hij wil de problematiek van de ethiek in relatie tot de esthetiek op tafel leggen. Binnen zijn vertrouwde, bewust gekozen manier van werken. Het is niet voor niets dat hij bij de presentatie van dit project – bijvoorbeeld in de publicatie – schrijvende deskundigen betreft die hij de ruimte biedt te reageren op de door hem voorgelegde vraag.

Jo Heijnen is te vroeg overleden. Dat maakt het onmogelijk volledig recht te doen aan zijn kunstenaarschap. Aanzetten tot nieuwe ontwikkelingen, veelbelovende experimenten, ze bleven noodgedwongen steken in die fase. De schijnbare tegenstrijdigheden werden niet of niet helemaal verlost van hun onzekerheid. Anderzijds appelleert een goed maar onaf oeuvre per definitie aan de nieuwsgierigheid van de kijker. Het biedt hem de gelegenheid om er zijn eigen creativiteit op los te laten. Dat is meer dan een prettige bijkomstigheid.

Amsterdam, maart 2013



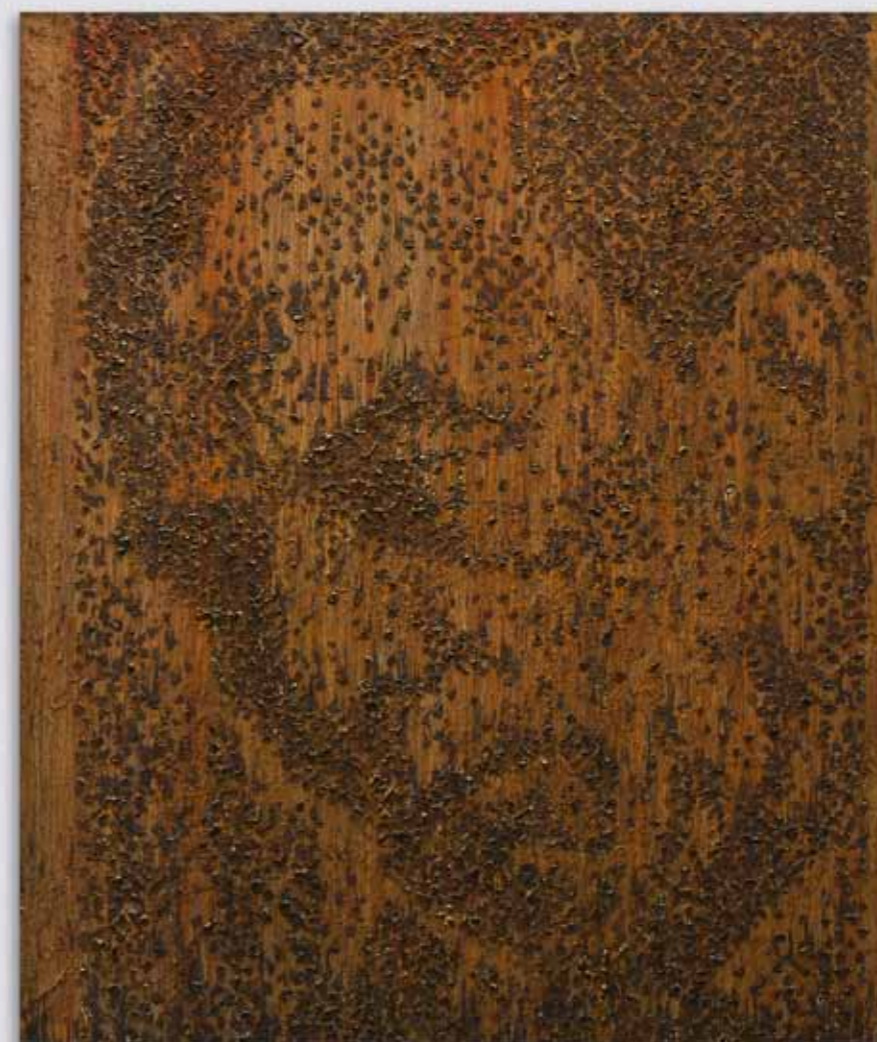
Z.T., 1995, 120 x 120 cm



Z.T. (Las Chicas-serie), 1992, 40 x 30 cm (papier formaat)
Z.T. (Las Chicas-serie), 1994, 40 x 30 cm (papier formaat)
Z.T. (Las Chicas-serie), 1993, 40 x 30 cm (papier formaat)



De Schrijver (Celine / Absalom, Absalom serie), 1997, 200 x 170 cm



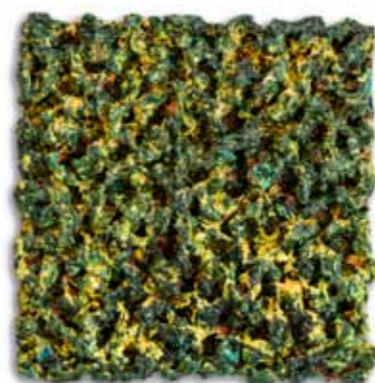
De Beeldhouwer (Breker / Absalom, Absalom serie), 1993 200 x 170 cm



De Acteur (Grundgens / Absalom, Absalom serie), 1997, 200 x 170 cm



De Dichter (Ezra Pound / Absalom, Absalom serie), 1993, 200 x 170 cm

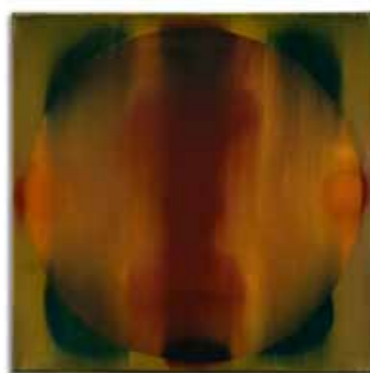
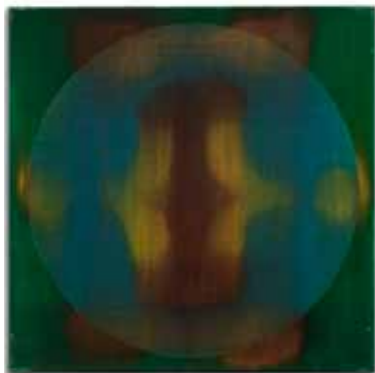


Z.T., 50 x 50 cm
Z.T., 1992, 50 x 50 cm

Z.T., 1992, 50 x 50 cm
Z.T., 1995, 50 x 50 cm

Z.T., 1989, 35 x 35 cm
Z.T., 1990, 50 x 50 cm

People are afraid to merge, 1991, 140 x 140 cm



Z.T., onbekend, 40 x 40 cm

Z.T., 1987, 40 x 40 cm

Z.T., 1987, 40 x 40 cm



Target III, 1989, 150 x 220 cm



Study for beauty with brains, 1987, 160 x 100 cm



Homeless Bound, 1987, 230 x 150 cm



Z.T. (Mach-serie), onbekend, 150 x 120 cm



Daffodils (Pentimento serie), 1989, 200 x 170 cm



Catastrophy painting- Chemical Curtain, 1993, 150 x 150 cm



Z.T., 1996, 100 x 90 cm



Alleen gesigneerd Jo Heijnen, 150 x 200 cm



S.C. 0015-06A, 1997, 120 x 120 cm



Z.T. (Julio), 1998, 140 x 140 cm



S.C. 01245-06, 1998, 90 x 100 cm



S.W. 0103-06 A, 1998, 90 x 100 cm



Z.T. 1989 - 1995, 45 x 45 cm.



Arrastrado 'Blu', onbekend, 38 x 38 cm



Circular movement III, 1999, 60 x 60 cm



Velden, 1999, 60 x 60 cm



U turn II, 2000, 126 x 140 cm



Z.T., 1996, 50 x 35 cm (papier formaat)



Dyptichromia, carmin-vermillon, 1998, 140 x 140 cm



Z.T. (Las Chicas-serie), 1993, 40 x 30 cm (papier formaat)
 Z.T. (Las Chicas-serie), 1994, 40 x 30 cm (papier formaat)
 Z.T. (Las Chicas-serie), (Consuela), 1992, 40 x 30 cm (papier formaat)



Cuadro para Dolores II, (Christal y Pintura), 1993, 100 x 100 cm

Chubascos (Buien)

Jo Heijnen efectivamente fue, como dice Perrée, hijo de granjeros. Al margen de bromas y licencias poéticas que se permitió –como el afirmar que en su casa sólo había un libro- sus referencias e inquietudes culturales poco tenían que ver con las de su familia, razón por la cual se marchó de la casa paterna siendo muy joven. Sin embargo, nunca olvidó quién era: un hijo de agricultores, orgulloso de sus orígenes y de su educación estricta, de la honesta rectitud que guió a sus padres, quienes no tuvieron una vida fácil. Su infancia, en contacto con la naturaleza, condicionó su comportamiento y también su modo de abordar su pintura. La producción artística de Jo Heijnen fue muy rica y compleja, múltiple, puesto que múltiples eran sus intereses. Por eso, su análisis debe ser abordado desde varios puntos de vista. Cuanto voy a decir alude únicamente a uno de ellos. Por lo demás, detestaría hacer una interpretación psicológica de su pintura, lo cual sería simplista y falsario. Únicamente, quisiera comentar un aspecto de su obra.

En la producción de Jo Heijnen, al margen de sus obvias referencias artísticas a la abstracción geométrica de la segunda mitad del S. XX, su manera de trabajar la pintura, la propia pintura al óleo como materia en sí, creo que mantiene una analogía con el modo en que el agricultor trabaja la tierra. En el dialogo que mantuvo con la materia, le interesaba ser una correa de transmisión, ayudando a la materia a expresarse con honestidad. Le gustaba trabajar con abundancia de pintura, haciendo un proceso de inmersión casi física en ella. Y una vez allí, dentro de la materia, medir sus fuerzas con ella, llevándola al límite de lo posible, como en la instalación *A painter's memory* (1992), en la cual construyó una biblioteca a escala real en cuyas baldas

Jo Heijnen was indeed, as Perrée says, a farmer's son. Even allowing for the element of poetic licence in his own joking allusions to his background – he claimed that there was just one book in the house, for example – his frame of reference and cultural preoccupations bore little relation to those of his family, with the result that he left the parental home at a very early age. That said, however, he never forgot who he was: the child of farming folk, proud of his origins and his strict upbringing, and of the code of honest rectitude by which his parents conducted their far from easy life. His early childhood, spent in close contact with the natural world, conditioned both his way of being and the manner of his approach to painting. Jo Heijnen's artistic output was intensely rich and complex, its multiplicity reflecting the scope of his interests. Any analysis of his oeuvre must, therefore, come at it from various angles. My intention here is to focus on just one of them. Besides, I hate the thought of subjecting his painting to psychological interpretation, which could only be simplistic and misrepresentative. I want quite simply to comment on one aspect of his oeuvre.

Apart from its obvious references to the geometrical abstraction of the latter half of the 20th century, Jo Heijnen's artistic output is characterised by a particular way of working paint, using oils as a material in their own right in much the same way, I believe, as a farmer tilling the soil. He engaged in a dialogue with his materials, relishing his role as a driving force and helping his materials to achieve honesty of expression. He liked to work with plenty of paint, almost physically immersing himself in it as part of the process. And having penetrated into its very substance, he used it to test his powers, pushing it to the limits of possibility as in his installation *A painter's memory* (1992), for which he constructed a life-sized bookcase, its shelves laden with great heaps of oil paint and sagging under their weight.



Though he wrote a great deal, he was not a theoretical painter: he preferred to seek solutions to the specific problems raised by each painting through work in the studio, the confrontation this involved serving both to clarify his ideas and to enhance his enjoyment of what he was doing.

Jo Heijnen was also a trained scientist – it is not widely known that he studied engineering – with an interest in quantum physics, particularly in theories concerning how matter accumulates energy and stores the memory of the different physical states through which it passes in the course of perpetual transformation. That energy and that memory were the material with which he wanted to work. In the latter 1990s he began to use instruments of his own creation that allowed him to break up paint in a way comparable – I venture to suggest – with a plough tilling soil. His interest in physics and entropy led him to study the structures formed in natural elements by chaos or chance: he was interested in why water crystallises in a particular way when it freezes; in why clouds and cells have the shapes they do; in why the structure of spiders' webs makes them so resilient despite their fragility; in why nature constructs shapes and grids and how these transfer from nature into our mental order so that we eventually bring them into service in architecture and engineering, turning them into culture in the process. Indeed, the relationship between nature and culture is one of the many leitmotifs running through his oeuvre: grids feature frequently in his paintings, where they simultaneously evoke echoes of the formal tradition of De Stijl.

His way of experiencing nature had its effect on his day-to-day life. Changes in the weather were a source of particular delight. He could hold forth in detail, and in several languages, on the changeability of weather conditions over the course of a day. One word that featured frequently was 'chubascos', which means 'showers' in Spanish and which he always used in that form, presumably because he liked the sound of it. He loved observing chubascos, enjoying their unpredictability, their accidental nature, and their noisiness. The concept of accidents as triggers of change fascinated him and he often capitalised in his work on unexpected occurrences that opened up new avenues. 'Chubascos' suited him well, knowing as he did that change is the very essence of life.

April 2013

Karina Marotta

reposaban inmensos cúmulos de pintura al óleo que casi combaban las tablas por su peso. No era un pintor especulativo, aunque escribiera muy a menudo, sino que necesitaba ir al estudio a resolver los problemas que le planteaba cada cuadro. Necesitaba esa confrontación para aclarar sus ideas y también para disfrutar de cuanto hacía.

Jo Heijnen tuvo también una formación científica –pocos saben que estudió ingeniería- y le interesaban la física cuántica y en especial las hipótesis según las cuales la materia acumula energía y almacena la memoria de los diferentes estados físicos por los que pasa en su permanente transformación. Esa energía y esa memoria eran el material con el cual quería trabajar. En la segunda mitad de la década de los noventa comenzó a utilizar instrumentos que él mismo se fabricó para poder roturar la pintura, de una manera análoga –en mi opinión- a cómo el arado rotura la tierra. Su interés por la física y la entropía le llevaron a estudiar las estructuras que el caos o la casualidad forman en los elementos naturales: le interesaba por qué el agua cristaliza de una determinada manera al congelarse; por qué las nubes o las células tienen las formas que tienen; por qué la estructura de las frágiles telarañas las hace tan resistentes; por qué la naturaleza construye formas y retículas y cómo éstas pasan de la naturaleza a nuestro orden mental y acabamos aplicándolas a estructuras arquitectónicas o de ingeniería, convirtiéndolas en cultura. De hecho, la relación entre naturaleza y cultura es uno de los muchos hilos conductores de su obra. A menudo, esas retículas aparecen en sus cuadros, haciéndose eco también de la tradición formal de De Stijl.

Su manera de sentir la naturaleza afectaba a su vida cotidiana. Disfrutaba, con especial intensidad, de los cambios de la meteorología. Sabía describir con detalle, en varios idiomas, la evolución que el tiempo que podía sufrir a lo largo de un día. Había una palabra que utilizaba mucho: "chubascos". La nombraba siempre en castellano; supongo que le gustaba su sonido. Observaba con placer los chubascos, por lo que tienen de impredecible, de accidental, de ruidoso. Le interesaba sobremanera el concepto de accidente como motor de cambio, y a menudo sacaba provecho de los imprevistos que le surgían mientras trabajaba, abriéndole caminos nuevos. Se movía bien entre chubascos, porque sabía que los cambios son la esencia de la vida.

Abril 2013

JO HEIJNEN

(Helden, The Netherlands 1954 – Madrid, Spain, 2003)

1975-79 Academy of Fine Arts "St.Joost", Breda, NL.

1981-83 Stay in (West) Berlin

1992- 2003 Lived and worked in Madrid and Amsterdam



SOLO EXHIBITIONS

- 2013 Metis-nl gallery, Amsterdam, (catalogue)
- 2003 Galerie Maria Chailloux, Art Rotterdam, NL.
- 2000 Galerie Maria Chailloux, Amsterdam, NL.
- 1999 La Caixa Foundation, Lerida, Spain, 'INFINIT'.
De Nederlandsche Bank, Amsterdam, NL,
'De omgang met water'. Installation, in collaboration
with Marc Volger.
- 1998 Galerie Maria Chailloux, Amsterdam, NL, with Maria Lalió.
- 1995 Museum Lüdenscheid, Germany, 'Operation Paperclip'.
(Catalogue).
Galerie Jordan, Wilnsdorf, Germany, 'Las Chicas'.
Galerie Maria Chailloux, Amsterdam, NL, 'Las Chicas'.
Watertoren Vlissingen, NL, 'Absalom, Absalom'.
1994 Espacio 'P', Madrid, Spain, 'Las Chicas'. (Catalogue).
Verein für Aktuelle Kunst, Oberhausen, Germany.
1993 Arteara Galería, Madrid, Spain, 'A painter's memory'.
(Catalogue).
Galerie Maria Chailloux, Amsterdam, NL. (Catalogue).
Städtische Galerie, Oberhausen, Germany,
'Operation Paperclip'.

- 1991 Het Gerecht, Amsterdam, NL, 'Loodglans', with Marc Volger.
Artists' Center, Bergen, NL.
- 1990 Impresariaat voor Beeldende Kunsten Maria Chailloux,
Amsterdam, NL, 'Operation Paperclip'. (Catalogue).
Museum van Bommel van Dam, Venlo, NL, 'Operation
Paperclip'.
Galerie Phoebus, Rotterdam, NL.
- 1988 Artists' Center, Bergen, NL, with Olaf Balthus.
Galerie Holleeder, Amsterdam, NL.
- 1987 Galerie Holleeder, Amsterdam, NL.
Galerie Stalker, Breda, NL.
Bureau Mr. Ronald W. Limburg, Amsterdam, NL.
- 1986 Perrun Gallery, Maastricht, NL, with Don Wyns.
- 1984 Galerie Geer Pouls, Breda, NL.
Galerie Tegenbosch, Amsterdam, NL.
Garage Berlin Produzentengalerie, Berlin, Germany,
with Jürgen Frisch. (Catalogue).
- 1982 Kunsttage Berlin, Germany, 'Foreigners in Berlin',
in cooperation with Jan van den Langenberg.

GROUP EXHIBITIONS

- 2013 Galerie Metis-nl, Amsterdam, NL. 'Minimetaal II'.
- 2009 Galerie Maria Chailloux, Amsterdam, NL. 'Minimetaal I'.
- 2006 Galerie Maria Chailloux, Amsterdam, NL. 'Convoi
exceptionnel'.
- 2002 Arti et Amicitiae, Amsterdam, NL. 'Sleutelwerken'.
Museum Lüdenscheid, Germany, 'Kein Strich zuviel'.
- 2001 Museum Lüdenscheid, Germany, 'Noch MEHR Knöpfe
für Lüdenscheid'.
City exhibition rooms, Torremolinos, Spain, 'Fusion
Hispano Holandesa'. (Catalogue).
Artfair, Artissima, Turin Italy, Stand Galerie Maria Chailloux.
Artfair Twente, NL, Galerie Maria Chailloux.
Museum Lüdenscheid, D, 'Noch MEHR Knöpfe für
Lüdenscheid'
- 2000 Verein für Aktuelle Kunst, Oberhausen, Germany, 'Die Farbe
hat mich'. (Catalogue).
Künstlerhof Buch, Berlin, Germany.
KunstRAI, Amsterdam, NL. Stand Galerie Maria Chailloux.
Em(P)aqueado del Arte, San Juan de la Rambla, Tenerife,
'Grafica 2000'.
Arti et Amicitiae, Amsterdam, NL, 'the mind on scale',
Work in cooperation with Eduardo Gomez.
- 1998 Arti et Amicitiae, Amsterdam, NL, Clear and Saturated.
(Catalogue).
De Nederlandsche Bank, and Hogeschool van Amsterdam,
'Color-Matter-Energie'.

- 1997 Galería Dels Angels, Barcelona, Spain, Espais Mínims
Kortenhoeve Kerk, NL, 'ik heb geen zoon om mijn
gedachtenis levend te houden'. (Catalogue).
Verein für Aktuelle Kunst, Oberhausen, Germany,
(Catalogue).
- 1996 Villa Bentvelt, Amsterdam, 'Truth in Clouds' (Opera
and installations), (Catalogue).
Kortenhoeve Kerk, NL, 'De Overkant'. (Catalogue).
- 1995 Galerie Metis, Amsterdam, NL, 'De schoonheid en het lijden
tegelijktijd dienen. (A. Camus)'.
Verein für Aktuelle Kunst, Oberhausen, Germany,
'Color-Matter-Energy'. Galerie Maria Chailloux
Stadsgalerij Heerlen, NL, '(im) possible waltz'.
Galerie Jordan, Wilnsdorf, Germany.
- 1993 ARCO 93. Stand Arteara Galeria, Madrid, Spain.
KunstRAI, Amsterdam, NL. Stand Galerie Maria Chailloux,
Arti et Amicitiae, Amsterdam, NL, 'Morgen gemaakt'.
- 1992 Galerie Maria Chailloux, Amsterdam, NL, 'Color-
Matter-Energy'.
- 1991 ARTis, 's-Hertogenbosch, NL, 'About Painting'.
Museum Het Kruithuis, 's-Hertogenbosch, NL. 'Double
Distance'. (Catalogue).
The Fifth International Drawing Triennale, Wroclaw,
Poland. (Catalogue).
KunstRAI, Amsterdam, NL. Galerie Maria Chailloux.
Arteara Galería, Madrid, Spain, 'Endgame'.
- 1990 The Metropole Artscenter, Folkstone, U.K.
- 1989 Städtische Galerie, Lüdenscheid, Germany, 'Bildgrund'.
(Catalogue).
Museum in der Alten Post, Mulheim a.d. Ruhr, Germany,
'Bildgrund'.
- 1988 The Fourth International Drawing Triennale, Wroclaw,
Poland. (Catalogue).
Galería Holleeder, Amsterdam, NL.
Stadhalle, Mettmann, Germany. (Catalogue).
Galerie Stalker, Breda, NL, 'Paper'.
- 1986 Stokker-Stikker Gallery, New York, USA.
Galerie Resy Muysers, Tilburg, NL. (Catalogue).
'Royal Subsidee for the Arts Exhibition'. Royal Palace,
Amsterdam, NL.
L' Ambiente Gallery, New York, USA.
Galerie Geer Pouls, Breda, NL, 'Finale'.
- 1985 Graphics Portfolio, 'Tweelicht'.
Galerie Resy Muysers, Tilburg, NL, 'Tweelicht'.
Museum Het Kruithuis, 's-Hertogenbosch, NL, 'Tweelicht'.
- 1981 The Second International Drawing Triennale, Wroclaw,
Poland. (Catalogue).
- 1979 Contemporary Art Center 'De Beyerd', Breda, NL.

CURATOR OF EXHIBITIONS

- 1988 Galerie Stalker, Breda, NL, Paper.
- 1998 Arti et Amicitiae, Amsterdam, NL, 'Clear and Saturated'.
Hogeschool van Amsterdam and De Nederlandsche Bank,
Amsterdam, NL, 'Colour-Matter-Energy'.
In collaboration with Maria Chailloux.
- 2002 Arti et Amicitiae, Amsterdam, 'AlieNation'.

TEACHING

- 2000-2003 Painting in relation to other media, (Profesor Asociado),
Faculty of Visual Arts, University of Salamanca.

WORK IN COLLECTIONS

- Museum Het Kruithuis, 's-Hertogenbosch, NL.
- Museum Lüdenscheid, Germany.
- Historisch-Technisches Museum Peenemünde, Germany
- KPMG, Amstelveen, NL.
- Zantman Collection, Bergen, NL.
- Heldens Collection, Venlo, NL.
- Steenbrink Collection, Maastricht, NL.
- Lewischaroff Collection, Berlin, Germany.
- Düttmann Collection, Berlin, Germany.
- Unibas- 'La Casera' Collection, Madrid, Spain.
- Taula de Disseny, Barcelona, Spain.
- Petit Collection, Lleida, Spain.
- Gil-Arbolí Collection, Madrid, Spain.
- Rosa Fernández Collection, Madrid, Spain.
- State Museum, Majdanek, Poland.
- Ströher Collection, Germany.
- Felix Claus Collection, Amsterdam, NL.
- Han Michel Collection, Amsterdam, NL.
- Maria Chailloux Collection, Amsterdam, NL.
- Just en Marcelle van den Ende Collection, Almere, NL.

Colofon / Colophon

© 2013 Karina Marotta Heijnen

Tekst / Text

Rob Perrée

Karina Marotta Heijnen

Vertalingen / Translations

Jane Hall

Hawys Pritchard

Fotografie / Photography

Frans Immoos

Grafisch ontwerp / Graphic design

Joseph Plateau Grafisch Ontwerpers

Druk / Printing

Straatsma Print

Oplage / impression

500

Uitgever / Publisher

Metis-nl

ISBN

978-90-77340-14-1

Met dank aan / Thanks to

Karina Marotta Heijnen, Maria Chailoux

'Jo Heijnen, Works 1987 - 2002' is dedicated to the memory of Giuseppe Marotta, who learnt to love and care for Jo Heijnen like his own son, and did not live to witness the realization of this project.

Contact

Karina Marotta Heijnen

Vaguada del Arcipreste 16-4B

28220 Majadahonda-Madrid

Spain

Tel.- Fax: (34) 91 639 34 22

karina.marotta@gmail.com

www.joheijnen.com