

In zijn *Variaties* (Corelli en Chopin) gaat de Russische componist Sergej Rachmaninov uit van een basisvorm. Een vaststaande combinatie noten die in het gehele stuk terug komen, of eigenlijk zo goed als vast staan doorheen de gehele contrapuntische compositie. De variatie waaraan de stukken hun naam danken, zit met name in de wijze van spelen. Eens is het capriccio, dan presto, lento, largo, allegro of toch andante. Rachmaninov varieert zo door relatief kleine ingrepen, waaronder ook het omdraaien van de sequentie of slechts een veranderingen van de laatste noot. In de Nederlandse context wordt een gelijksoortige handeling uitgevoerd door Simion ten Holst in zijn *Canto Ostinato* (1973-1976). Ook in deze seriële benadering is sprake van een continue variatie op eenzelfde basis gegeven. De mathematisch aandoende variaties zorgen voor een vloeiend geheel dat continu verspringt en verandert, doch vanuit een vaststaand gegeven.

In het werk van Marius Lut is een gelijksoortige handeling te vinden. Ook hij varieert in zijn werk vanuit eenzelfde uitgangspunt. De strakke lijnen van het partituur waarbinnen Rachmaninov en Ten Holst hun aanpassingen maakten, zijn bij Lut aanwezig in de vorm van het gegeven canvas. Binnen dit afgebakende kader schept hij nieuwe composities, steeds met een gelijk uitgangspunt: het monochroom. “De limitaties van de essentie van de schilderkunst”, zoals deze door Clement Greenberg werden beschreven: “het platte vlak, de vorm van de ondersteuning en de eigenschappen van het pigment” zet Lut elke keer weer net anders in. Vanuit dit fundamentele vraagstuk onderzoekt hij het schilderkundig raamwerk en de mogelijkheden die het doek kan bieden. Hij past een “onmisbare en optische illusie toe middels zowel een radicale simplificatie als een radicale complicatie” – de essentie van wat abstractie behelst volgens Greenberg. Lut gaat daarmee voort op de Modernistische traditie door het vervaardigen van “een analoge illusie op het platte vlak die letterlijk en figuurlijk alleen kan worden afgetast door het oog”. Daarbij voegt hij zichtbare gestes en schakeringen toe aan het schijnbare monochroom. Zijn materiaal maakt hij op deze wijze expliciet kenbaar, evenals de onderliggende materiële gelaagdheid. Door je op verschillende manieren tot een schilderij van Lut te verhouden, je te bewegen ten opzichte van het doek, kom je meer te weten, meer te zien. Het platte vlak kent daarmee een bijna iriserend oppervlak gevormd door uiteenlopende texturen. Recent is Lut tevens begonnen het raamwerk – het fundament van de schilderkunst – verder te ondervragen door fysieke toevoegingen te maken, waarmee de compositie buiten de eigen kaders continueert.

Lut maakt zo schilderijen die letterlijk voortborduren op de opeenvolgende abstracte tradities. Hij werkt vanuit een basis die

rationeel wordt aangelegd: een abstracte onderlaag van een zwart vlak op het blanke canvas. Daarna continueert hij met een meer intuïtieve handelwijze waarvoor hij met de spuitbus te werk gaat. Aangaande dit deel van het proces kent intuïtie een belangrijke positie. De spuitverf wordt aangebracht om de perfectie van de onderlaag aan te tasten – deze tegen te gaan. De handelingen worden letterlijk gecomponeerd, op het canvas geplaatst als intensieve gestes. De disbalans die daaruit voortkomt zorgt voor een uitdagende visuele ervaring waarin licht en positie samen het waargenomen oppervlak beïnvloeden. Gerelateerd zou er gedacht kunnen worden aan de spiritueel-ingegeven *Actionpaintings* van Jackson Pollock, of de meer bewuste, doch intens energieke competities met het doek van Willem de Kooning – een all-time favorite en belangrijke inspiratiebron van Lut. Dergelijke gestes en acties zijn terug te vinden in de toplaag die hij met een spuitbus opbrengt. Bij een aantal van de werken gebeurt dit ‘blind’. Dit versterkt de intuïtieve wijze waarop Lut de interactie met zijn canvas aangaat en slechts nadien ziet wat de uitkomst van deze gevoelsmatige tête-à-tête heeft voortgebracht. Zij verwijzen weliswaar naar het oppervlakte en zichzelf, maar op een intuïtief niveau relateren zij ook aan gevoel. Deze Cy Twombly-esque handeling getuigt van een vertrouwen op de eigen irrationale inschatting en het volgen van een schilderachtige gut-feeling.

Betreffende zijn publicatie ‘Form no Form / The Black Series’ (2016) spreekt Lut over een architecturale werkwijze waarin open plekken minimaal even belangrijk zijn als de ingevulde ruimte. Zijn zwart-wit verhoudingen doorheen het boek geven blijk van een relatie met open ruimte in de vorm van balans, ritme en compositie. In Luts ‘Untitled’ serie (2008), getoond tijdens tijdens de Rijksakademie Open, houden kleurvlakken op eenzelfde manier het wit in balans; en hingen de jekkies uit de ‘Nylon Taffeta Windbreaker’ serie (2013) op een uitdagende wijze in de gepresenteerde raamwerken – die op hun beurt weer een visueel uitgebalanceerde relatie aangingen met de raampartijen van de expositieruimte. Uiteindelijk kan bij Lut de expositieruimte worden opgevat als een partituur waar de verschillende schilderijen elk een variatie vormen op een basis gegeven. Een soort typologisch model waar zowel de verbindende basis als de variaties nog beter zichtbaar worden als de andere individuele composities ook aanwezig zijn; als een visuele vergelijking gemaakt kan worden. Zo getuigen de klaarblijkelijk simpele vormen die Lut toepast op het canvas van een fundamentele schilderkunst. Hij toont de typologie van het monochroom middels variaties in veelzijdige eenvoud.

Vincent van Velsen (augustus 2016)

In his *Variations* (Corelli and Chopin), the Russian composer Sergei Rachmaninoff, starts from a given form. A predetermined combination of notes that are present during the various parts of the play, and which are fairly stable throughout the entire contrapuntal composition. The variations, from which the compositions derive their title, occur mainly in the mode of playing. Once it is capriccio, then presto, lento, largo, allegro or andante. Rachmaninoff varies via minor adjustments, among which are a reversal of the staff's sequence, or just a slight change of the final note. In a Dutch context there is a similar act conducted by Simion ten Holst in his *Canto Ostinato* (1973-1976). Also in this more serial approach there is a continuous variation from a steady base. Ten Holst's quite mathematical variations make for a fluid whole that continuously diverts and transforms, all from a prefixed factuality.

In the work of Marius Lut a similar act can be found. Also Lut varies from a fixed starting point. The steady lines of the score, from where Rachmaninoff and Ten Holst made their variations, with Lut are present in the shape of the given canvas. From this defined framework he creates new compositions, every time with the same starting point: the monochrome. "The limitations that constitute the medium of painting", as described by Clement Greenberg: "the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment" Lut handles slightly different each time. From this fundamental question he researches the painterly framework and the possibilities the canvas has to offer. Thereby he applies an "indispensability" of an optical illusion by "radical simplification as well as radical complication" – the essence of what abstraction entails according to Greenberg. Lut thus continues the Modernistic tradition via the production of "an analogous illusion" on the flat surface that "can be traveled through literally or figuratively only with the eye". Doing so, he adds visible gestures and gradations to the apparent monochrome, so that he explicitly reveals his painterly ingredients, as well as the underlying material stratification. By positioning oneself in different ways to one of Luts paintings – by examining the canvas from various angles – one will see more, and discover the divergence of the paintings; as his flat surfaces bear a nearly iridescent element shaped by its diverse textures. Recently Lut also started questioning the framework of the canvas itself – the basic fundament of painting – by adding physical extension, thereby continuing his compositions outside of the given frame.

From this viewpoint Luts practice can be read as a continuation of the consecutive abstract-modern traditions. He starts out from a base that is created rationally: an abstract layer of monochromous black on the naked canvas. Then, he continues in a more visceral manner by utilizing a spray-can. In this

part of the process, intuition plays an utmost important role. The spray paint is applied to traverse the perfection of the base-layer; and sturdily withstand it. The surface testifies of the manual labor, as the compositions literally came about by intense and still visible painterly gestures applied on the canvas. The disbalance that is constructed through this activity causes a challenging visual experience where light and composition jointly influence the perceived surface. Related, the spiritually-motivated *Actionpaintings* by Jackson Pollock come to mind, as do the more conscious, however no less intense, energetic competitions with the canvas of Willem de Kooning – an all-time favorite and important source of inspiration for Lut. In several of the works the top-layer was applied 'blindly'. Such activity demonstrates the intuitive ways in which Lut approaches the interaction with his canvas; as it is only afterwards that he is confronted with the results of this instinct-driven *tête-à-tête*. These paintings refer to the surface as much as to themselves, but on an intuitive level also relate to a fervorous feeling. This Cy Twombly-esque approach shows a trust on the creator's own irrational assessment and the presence of a painterly *gut-feeling*.

Concerning his publication 'Form no Form / The Black Series' (2016), Lut speaks about an architectural way of working in which open spaces and the filled areas are equally important. This black-white balancing act throughout the book indicates a relation to forms concerning physicality, feeling, rhythm and composition. In a similar way Luts 'Untitled' series (2008) – presented at the Rijksakademie Open of 2008 – showed colored areas as a counterbalance to the white parts; and in the 'Nylon Taffeta Windbreaker' series (2013) casual jackets were hanging in a somewhat provocative manner within the presented frameworks – which on their turn created a well balanced visual relation with the windows of the exhibition space. Eventually, the exhibition space could be considered similar to a score in which the different paintings become a variation on a given base-structure. A kind of typological model from which the connecting basis as well as the variations are even more visible when the other individual parts are also present; when a visual comparison can be conducted. This provides an exemplification of the seemingly simple shapes Lut applies to the canvas by which he demonstrates the fundamentals of painting. He shows the typology of the monochrome via variations in a diverse simplicity.

Vincent van Velsen (August 2016)