

Harald Schmitz-Schmelzer est né à Duisburg, en Allemagne. Il a étudié à la Kunstakademie, à Dusseldorf, où il a été mis en nomination pour le prestigieux certificat d'excellence " Meisterschuler ". Depuis les années 70, les œuvres de Schmitz-Schmelzer ont été exposées à travers l'Europe, l'Amérique du Nord et l'Asie. Il a participé à de nombreuses foires internationales. Ses œuvres font partie de plusieurs collections privées et corporatives prestigieuses.

Born in Duisburg Germany, Harald Schmitz-Schmelzer studied at the Kunstakademie in Düsseldorf, Germany where he was nominated for the prestigious "Meisterschuler" certificate of excellence. Since the 1970's Harald Schmitz-Schmelzer's works have been exhibited through out Europe, North America and Asia. He has participated in numerous art fairs around the world. His works are featured in numerous corporate and private collections across the world.



Stump, 2008, résine sur multiplex / resin on plywood, 33.5 x 31 x 29 cm

EXPOSITION DU 5 AU 16 JUIN 2008
EXHIBITION: JUNE 5TH - 16TH, 2008

* Rencontre avec l'artiste le 5 Juin
de 17h30 à 19h30

* Meet the artist June 5th
from 5:30 to 7:30

© GALERIE DE BELLEFEUILLE , 2008

ISBN: 978 - 2 - 922173 - 85 - 7

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2008
Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Canada, 2008

Texte / Text: John Kissick
Traduction / Translation: Geneviève Hébert
Conception / Design: Kevin Thomson
Publié par / Published by: GALERIE DE BELLEFEUILLE
Impression / Printer: Transcontinental

Imprimé au Canada / Printed in Canada

GdB GALERIE DE BELLEFEUILLE
1367 avenue Greene, Montréal, Québec H3Z 2A8 Tél : (514) 933.4406
www.debellefeuille.com art@debellefeuille.com

HARALD SCHMITZ-SCHMELZER

G A L E R I E D E B E L L E F E U I L L E

Couverture / Cover:
63 Farben 1/08, 2008 (détail / detail)
résine sur multiplex / resin on plywood
101 x 97 x 15 cm





Diskos 4, 2007, résine sur multiplex / resin on plywood, 90cm x 17 cm

HYBRIDES

John Kissick

Il y a longtemps que je soupçonne qu'il y a quand même des avantages à vivre dans un monde de plus en plus élastique, surtout dans les domaines des arts et de la langue. Tout d'abord, nous ne sommes plus réduits à des catégories! Ah! La jeunesse! Chaque jour, voire chaque année, il semble y avoir de moins en moins d'artistes qui s'intéressent aux théories monolithiques et rigides. Il y a à peine quelques décennies, ces théories déterminaient la trajectoire de la plupart des pratiques artistiques (même si elles rendaient certains d'entre nous parfaitement inintéressants ou encore, plus ou moins pathétiques). Croyez-le ou non, il n'y a pas si longtemps, les mots et les expressions comme rigueur formelle, réduction phénoménologique, ou " groovy " faisaient partie intégrale de la mentalité et du langage contemporains. De la même manière que les tropes de la peinture moderne (la netteté, les lignes droites, l'intégrité de la forme et des matériaux) et de son interprétation (le progrès, la rigueur intellectuelle et la primauté de l'expérience visuelle) étaient monnaie courante dans les livres, les galeries, les écoles des beaux-arts, même si parfois cette mentalité réductrice et ces déclarations pleines d'assurance nous étouffaient comme du smog. Bien sûr, il vint un temps (vers la fin des années 60), où les lourds discours, ainsi que les critiques véhémentes et la toux qui les accompagnaient, eurent pratiquement raison de nous. Puis, pendant une certaine période, le sport intellectuel le plus populaire fut de pointer du doigt les coupables, qui étaient en majeure partie des artistes d'un certain âge et d'une certaine réputation, diffamés parce qu'on les avait étiquetés comme étant les rejetsn d'un système obsolète dont ils devaient maintenant faire l'apologie. Il est vrai que dans une certaine mesure, la véhémence de la réaction postmoderne contre la peinture (et contre tout ce qui avait été issu du modernisme) qui caractérisait la fin des années 70 et le début des années 80, était directement proportionnelle aux goûts hermétiques et à la mentalité fataliste de l'esthétique minimaliste qui avait prévalu. Mais, étant donné que nous récoltons souvent ce que nous semons, dans les années 90, le discours général s'était de nouveau alourdi et toute une génération de jeunes artistes, qui eux avaient survécu à un régime de cynisme et de froide ironie en matière de créativité, commençaient eux-mêmes à pointer du doigt ceux qui, il n'y avait pas si longtemps, avaient fait de même.

Plus récemment, de ce bordel oedipien est né un désir général de contaminer de façon imaginative les anciennes limites entourant la pratique de la peinture, en incluant le monde extérieur. Cette nouvelle expansion des limites critiques était l'occasion idéale pour s'amuser un peu côté créatif. Une des idées les plus influentes fut le concept de la peinture hybride, décrit pour la première fois par Simon Wallis lors de son exposition phare à la Tate Liverpool en 2001 intitulée Hybrids (Hybrides). Dans son catalogue, Wallis aborde sans détour cette nouvelle attitude et cette nouvelle façon de voir les arts :

La peinture hybride repousse et réinterprète les limites historiques en reflétant les préoccupations et les attitudes contemporaines dans son organisation et dans sa production d'expériences visuelles... Dans leurs tableaux, plusieurs des artistes de cette exposition font référence à d'autres technologies et à d'autres disciplines qui illustrent et interprètent le monde : ils se fascinent pour des surfaces complètement étrangères à la peinture.¹

Wallis articule ici le désir, apparemment omniprésent chez les artistes contemporains, de se permettre un certain degré de glissement optique dans leur travail afin de rester en symbiose avec le monde où les notions de copier-coller, de contamination visuelle et de transformation fondamentale des limites esthétiques rigides d'autrefois, font maintenant partie de la norme dans notre expérience visuelle collective. En d'autres termes, on appelle " hybride " ce qui est " réel " à nos yeux aujourd'hui.

Essayons maintenant de situer le travail de l'artiste allemand Harald Schmitz-Schmelzer dans ce cocktail enivrant. Jusqu'ici, au cours de sa carrière, il a été commun (et peut-être même confortable) pour les critiques de dire de son œuvre qu'elle est inextricablement liée ou encore qu'elle est un prolongement logique aux pratiques formalistes de ce qu'on appelle le High Modernism. Les écrivains ont décrit en long et en large le désir de l'artiste de capturer l'espace réel dans ses tableaux en superposant sans modération des couches de résine colorée dans des configurations standards en utilisant un processus très rigide. Ses juxtapositions de couches et de couleurs ont déjà été interprétées à travers les lentilles autrefois confortables de la phénoménologie et du formalisme, dans lesquels les œuvres pouvaient être lues comme étant autonomes, procédurales et singulières, évitant ainsi tout contact direct ou tout lien avec le monde désordonné dans lequel ces œuvres doivent ultimement exister. Mais cette approche critique, quoiqu'évidente, fait gravement tort à l'œuvre en elle-même et à l'artiste, puisque ses tableaux sont fondamentalement beaucoup plus complexes et plus chargés culturellement. Mais le fait que la critique ait récemment approuvé l'hybridité en tant que stratégie picturale nous offre maintenant l'occasion de regarder ces œuvres sous un nouveau jour.

La résine a ce quelque chose, qui est, par nature, industriel, disgracieux et fondamentalement de ce monde. Malgré l'avis quelque peu déconcertant (mais populaire) de certaines critiques au sujet du travail de Harald Schmitz-Schmelzer, voulant que la résine permette à l'artiste de créer des couleurs qui sont aussi des substances (donc, qui occupent l'espace), je trouve personnellement difficile de faire le saut perceptuel lorsque je suis devant un matériel industriel aussi commun, malodorant et toxique, qui à mes yeux ressemble plus à du jell-O. À mon avis, cette comparaison est loin de diminuer ses tableaux : elle les enrichit plutôt merveilleusement. Ces tableaux font référence, essentiellement et fondamentalement, au monde dans lequel nous vivons et la prépondérance de la matière rappelle autant les produits pétrochimiques, les couleurs commerciales, les babioles bon marché, que le discours sur le formalisme. En effet, je dirais même qu'il est presque impossible d'accéder aujourd'hui à cette notion de formalisme, sauf par les lentilles contaminées, mais stimulantes, de la culture visuelle. C'est là que le travail de Schmitz-Schmelzer prend tout son sens critique, en se référant visuellement aux conventions historiques (abstraction formelle, minimalisme) que l'on associe au modernisme, tout en restant fermement implanté dans le monde de l'optique hybride d'aujourd'hui. Lorsque nous regardons ses tableaux, c'est ce croisement provocateur du pur et de l'impur qui résonne en nous.

Si aujourd'hui la peinture se résume à avoir son beurre (le visuel), ainsi que l'argent du beurre (la rigueur critique), le travail de Harald Schmitz-Schmelzer incarne la fascinante et infinie dynamique visuelle à l'œuvre dans le monde artistique d'aujourd'hui. Le fait qu'il joue à la fois sur les frontières des conventions modernistes et contemporaines dans sa production d'œuvres visuellement saisissantes et évocatrices, exprime avec éloquence la notion d'hybridité, qui elle permet à son tour l'exploration créative et rend l'œuvre beaucoup plus agréable pour le spectateur. Ce qui ne peut pas être une mauvaise chose!

Peintre et écrivain, John Kissick est aussi Directeur de l'École des Beaux-Arts et de la Musique au sein de l'Université de Guelph.

^[1] Simon Wallis, Hybrids (Liverpool and London: Tate Gallery, 2001) pg .6

HYBRIDS

By John Kissick

I have long suspected that there are advantages to living in our increasingly elastic world of art and language. For one thing, you aren't burdened by all those old stultifying categories! Ah... to be young again! With each passing day (and with each passing biennial,) it appears that fewer and fewer artists are concerned with, or even interested in the rigid and monolithic theories that only a few decades ago determined the trajectory of most art practice (and made rather uninteresting and somewhat pathetic souls out of the lot of us.) Believe it or not, there was a time (not so long ago,) when words and phrases like *formal rigour*, or *phenomenological reduction*, or even *groovy* actually matched up to a contemporary parlance and mindset. Likewise, the established tropes of modern painting (flatness, edge, integrity to form and materials) and its interpretation (progress, primacy of visual experience, intellectual rigour,) were once the air we breathed... in books, in the galleries, in art schools... even if it at times the reductive mindset and the self-assured pronouncements choked us like smog. Of course, at a certain point (say the late 60s,) the thick air of discourse (and the critical hacking and coughing accompanying it,) pretty much succeeded in killing off the organism. For a while thereafter, the intellectual sport of the day was finger-pointing at the culprits, who were typically artists of a certain age and distinction, vilified because they had the unfortunate distinction of being the dudes who inherited an exhausted system and thus became its apologists. To a very real extent, the vehemence of the postmodern backlash against painting (and anything else that smacked of modernism,) that characterized the late 70s and 80s can be seen as directly proportional to the claustrophobic tastes and endgame mentality of the once prevalent minimalist aesthetic. But what goes around comes around, and by the 1990s, the air of discourse was getting uncomfortably heavy once again. A whole generation of young artists, creatively starved on a relentless diet of humourless cynicism and cool irony, essentially started to point fingers at the finger pointers.

Out of this oedipal mess has recently come a more general desire to creatively contaminate the old boundaries around painting practice, by throwing the outside world *into* the mix and using this expansion of critical boundaries as an opportunity for creative play. One of the most influential of these ideas has been the concept of hybrid painting, first described by Simon Wallis in his benchmark Tate Liverpool exhibition of 2001 entitled *Hybrids*. In the catalogue, Wallis speaks directly to this new attitude and way of viewing work:

The hybrid painting is one that develops and reinterprets given historical boundaries by reflecting contemporary concerns and attitudes to the organization and generation of visual experiences.... Many of the artists in this exhibition make reference through their painting to other technologies and disciplines for picturing and interpreting the world: they are fascinated by surfaces that are alien to painting.¹

What Wallis articulates here is a seemingly pervasive desire by contemporary artists to allow for a degree of *optical creep* in their work, in keeping with a world where notions of *cut and paste*, *visual contamination* and the fundamental morphing of once rigid aesthetic boundaries, are now viewed as the norm in our collective visual experience. In other words, hybrid is what now appears "real" to contemporary eyes.

Enter into this intoxicating mix the work of German artist Harald Schmitz-Schmelzer. Over the course of his career to date, it has been common (and perhaps even comfortable) for critics to pigeon-hole the artist's work as inextricably linked to, and a logical extension of, the formalist practices of high Modernism. Writers have described at length the artist's desire to capture real space in his paintings through the relentless layering of coloured resin, in standard configurations and through a very rigid process. The stacking of layer upon layer, colour upon colour, has historically been read through the once comforting lenses of phenomenology and formalism, where the work can be positioned as autonomous, procedural and singular... thus avoiding any direct contact with or reliance on the messy world in which the work must ultimately function. But this critical approach is, while obvious, a gross disservice to both work and the artist, as the paintings are fundamentally more complicated and culturally contaminated. The recent critical embrace of hybridity as a painterly strategy is thus an opportunity to look at the work with fresh eyes.

There is something about resin that is, by its very nature, industrial and nasty and... fundamentally *of this world*. Despite the somewhat bewildering (but seemingly popular) view by some critics in discussing the work of Harald Schmitz-Schmelzer that the use of resin enables the artist to create colour that is substance (and thus occupies space,) I am hard pressed to make that perceptual leap when I am staring at what I know to be a common, stinky and toxic industrial material that looks like jell-o. And to my mind, they are wonderfully enriched, not diminished by that reference. These works are, at their core, fundamentally about *this world*... and their material obviousness references as much petro-chemicals, commercial colour and cheap trinkets, as it does the discourse of formalism. Indeed, I would argue that today it is almost impossible to get to this vague notion of formalism except through the contaminated but invigorating lens of visual culture. It is here that his work finds its all-important critical edge, by visually referencing historical conventions (formal abstraction, minimalism) associated with Modernism, while all the while remaining firmly implanted in the hybrid optical world of today. It is this provocative intersection of the pure with the impure—at the site of the painting—that makes them resonate.

If painting today is about having one's (visual) cake and eating it (critical rigour) too, then the work of Harald Schmitz-Schmelzer embodies the fascinating and open-ended visual dynamic at play in the art world today. His provocative straddling of modernist and contemporary conventions in the production of visually striking and evocative work, speaks eloquently to the notion of hybridity as both an opportunity for creative exploration and a whole lot more fun for the viewer. And that can't be a bad thing!

John Kissick is a painter and writer, and Director of the School of Fine Art and Music at the University of Guelph.

^[1] Simon Wallis, Hybrids (Liverpool and London: Tate Gallery, 2001) pg .6

4



5



gauche / left: **Farbsediment Klein**, 2007, résine sur amazakoue / resin on amazakoue, 35.5 x 10 x 15.5 cm
droite / right: **Farbsediment Klein 4/08 - 2**, 2008, résine sur bois / resin on wood, 35 x 11 x 19 cm

gauche / left: **Farbsediment Klein 4/08 - 3**, 2008, résine sur bois / resin on wood, 35 x 11.5 x 20 cm
droite / right: **Farbsediment 8**, 2007, résine sur multiplex / resin on plywood, 54 x 26 x 11 cm



Marrakech, 2008, résine sur merisier / resin on cherrywood, 69 x 66.5 x 16.5 cm



47 Farben, 2008, résine sur multiplex / resin on plywood, 69 x 66.5 x 16.5 cm



57 Farben, 2004, résine sur multiplex / resin on plywood, 67.5 x 67.5 x 12.5 cm



43 Farben, 2007, résine sur multiplex / resin on plywood, 69 x 67 x 15.5 cm



42 Farben, 2008, résine sur chêne / resin on oak, 69 x 67 x 17 cm



50 Farben, 2006, résine sur multiplex / resin on plywood, 68 x 68 x 21 cm



63 Farben, 2008, résine sur multiplex / resin on plywood, 101 x 97 x 15 cm



65 Farben, 2006, résine sur bois / resin on wood, 102 x 99 x 14 cm



Diskos 1, 2007, résine sur multiplex / resin on plywood, 110 x 16 cm



Diskos 3, 2007, résine sur multiplex / resin on plywood, 90 x 17 cm



Hackbrett 32, 2007, résine sur chêne / resin on oak, 39 x 36 x 30 cm



Hackbrett 22, 2007, résine sur amazakoue / resin on amazakoue, 38.5 x 36.5 x 28 cm



Hackbrett 27, 2007, résine sur wenge / resin on wenge wood, 45 x 42.5 x 20 cm



Hackbrett 13, 2006, résine sur amazakoue / resin on amazakoue, 39 x 36.5 x 22.5 cm



Hackbrett 28, 2007, résine sur wenge / resin on wenge wood, 34 x 32 x 28 cm



Hackbrett 24, 2007, résine sur wenge / resin on wenge wood, 30.7 x 42.2 x 25 cm



gauche/left: **Who's Afraid...V**, 2007, résine sur multiplex / resin on plywood, 69 x 20 x 13 cm
 droite/right: **Spider Rock**, 2004, résine sur multiplex / resin on plywood, 136 x 12 x 23 cm



gauche/left: **Farblager 11**, 2007, résine sur multiplex / resin on plywood, 133 x 24 x 15.5 cm
 droite/right: **Dopplefarblager 4**, 2007, résine sur wenge / resin on wenge wood, 99 x 11.5 x 25 cm





Farbsediment 7, 2007, résine sur wenge / resin on wenge wood, 100 x 25 x 12 cm