

Harald Schmitz-Schmelzer

Bildkörper

GALERIE VON BRAUNBEHRENS

Axel Zimmermann

Ainmillerstraße 2 D-80801 München

Tel. 0049.(0)89.33 03 65 33 Fax 0049.(0)89.33 43 16

braunbehrens@t-online.de

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung

Harald Schmitz-Schmelzer
Bildkörper

in der Galerie von Braunbehrens, München
vom 14. November bis 19. Dezember 2003

Umschlagabbildung (Ausschnitt)

80 Farben, 2003, pigmentierter Kunststoff auf

Wengeholz, 77,5 x 110 x 12 cm

Inhalt

5

Harald Krämer

MEIN LIEBER HARALD SCHMITZ-SCHMELZER, ...

Querido Harald Schmitz-Schmelzer, ...

Dear Harald Schmitz-Schmelzer, ... (page 29)

43

Regina Böker

„KUNSTSTOFF“

“Material Sintético”

“Synthetics” (page 65)

79

Biografie / Biografía / Biography

Ausstellungen / Exposiciones / Exhibitions

84

Impressum



Aix-en-Provence im Juli 2003

Mein lieber Harald Schmitz-Schmelzer,

etliche Wochen sind mittlerweile verstrichen, seitdem ich das Vergnügen hatte, Sie in Ihrem Mülheimer Atelier aufzusuchen.

Als Sie mir einige Ihrer früheren Arbeiten zeigten, wurde mir deutlich, wie wenig sich verändert hat und wie viel mittlerweile in Ihrem künstlerischen Werk geschehen ist. Irgendwo zwischen materiellen Relikten und purem Polyester, zwischen Holzmaserungen, kalligraphischen Verflechtungen, raumgreifenden Installationen, angewandten Farblehren, irgendwo zwischen pulsierendem Schaffen und gefrorenen Augenblicken, zwischen Ankommen und Abreisen liegt Ihr Weg. Diesen Weg zu gehen, sich zu entwickeln, ihn konstant zu verfolgen, ohne etwas zu erzwingen, die Funken der Kreativität greifbar werden lassen, das dauert Jahrzehnte. Man merkt rasch, dass Sie ein Reisender sind, ein Reisender, nicht mehr ein Suchender, sondern vor allen anderen Dingen ein aufmerksamer Beobachter von Zwischentönen, von Feinheiten, von Materialität und Immaterialität, von Zeit, von Raum und von farbigen Aggregatzuständen, die all dies erst sichtbar machen.

Nun, ich bin im Besitz einer kleinen Arbeit von Ihnen und möchte gerne schildern, wie es mir hiermit in den letzten Wochen ergangen ist. Als ich dieses Werk in Zürich entdeckte, hing es in einer Reihe mit drei weiteren. Einer beinahe schon monochrom türkisblauen Arbeit, daneben besagtes Werk, auf das ich noch

86 Farben, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex, 100 x 100 x 12 cm

Aix-en-Provence, julio 2003

Querido Harald Schmitz-Schmelzer,

han pasado ya varias semanas desde que tuve el placer de visitarle en su estudio de Mülheim.

Al enseñarme algunas de sus anteriores obras, me di cuenta de todo lo que ha pasado y, al mismo tiempo, lo poco que ha cambiado en su obra artística. Su camino se encuentra en algún lugar entre reliquias materiales y puro poliéster, entre grano de madera, entrelazamientos caligráficos, instalaciones con una gran presencia, teoría aplicadas del color, en algún lugar entre palpitante creación e instantes congelados, entre llegar y partir. Andar ese camino, desarrollarse, seguirlo sin descanso, sin forzar nada, hacer tangibles las chispas de la creatividad – eso supone siglos. Se nota enseguida que es usted un viajero, un viajero y ya no un buscador, pero sobre todo un observador atento de los tonos secundarios del color, de los detalles, de la materialidad e inmaterialidad, del tiempo, del espacio y de los coloreados estados de la materia que hacen que todo eso sea visible.

Bien, yo soy el propietario de una pequeña obra suya, y me gustaría contar cómo me ha ido en las últimas semanas. Cuando descubrí esta obra en Zürich, estaba colgada en una fila junto a otras tres. Una de

genauer eingehen mag, dann folgten rechts eine altrosa Fläche mit einer hellgrauen Umrahmung und ganz rechts, wenn ich mich nicht täusche, noch ein starkes Tannengrün umgeben von einem hellgrünen Rand. Meine Arbeit, wenn Sie mir gestatten, das Werk der Einfachheit so zu nennen, verblasste gegenüber den es umgebenden farbigen Behauptungen, denn es war unspektakulär; um es kurz zu machen, es war einfach schmutziggelb. Nicht ein strahlendes freundliches helles Gelb, das mit dem Blau, dem Rosa und dem Grün um die Wette hätte leuchten wollen, sondern eher irgendetwas, das an Schwefel, an Sumpf, an verhangene Novembertage gemahnte. Ich überlegte lange, schwankte, ging fort, kam wieder, kaufte es und bereue meine Entscheidung keine Sekunde. Denn nach vielen Stunden des Betrachtens ist es wahrhaft so, als lichten sich die diesigen Schleier und eine hellgelbe Phosphoreszenz bewegt sich wie ein Dunsthauch durch einen herbstlichen See nach oben. Aus den hellgrauen Tiefen regt sich ein Bewusstsein, wachsend mit dem Wandel des Lichtes, wachsend mit dem Wandel der Zeiten und gebiert die uralte Faszination und Alltäglichkeit von Licht, Farbe und Raum.

Nun sind Ihre Werke keine Bilder im üblichen Sinne, die der üblichen Zweidimensionalität der Malerei entsprechen. Diese Werke bedürfen einer anderen Herangehensweise. Um den Klang und das Geheimnis dieses einen besonderen Klangs zu erfahren, legte ich die 5,2 kg schwere Arbeit in die Mitte eines grossen lichtdurchfluteten Zimmers auf den Boden. Alle vier Seiten der hochformatigen Arbeit mit den Massen 33,3 x 23,8 cm boten eine ziemlich ähnliche Ansicht. Über einer 2,8 cm hohen Holzplatte finden sich fünf unterschiedlich breite Streifen gehärteter Farbe. Einer 5 mm hohen, hellblauen opaken Schicht folgt ein 5 mm durchsichtiger, danach ein 1 mm gelblich-weisser, ein 1 mm zartblauer Streifen und darüber eine 2,8 cm transparente Schicht Polyesterharz. Ziemlich unspekta-

Farblager 4/03 (rechte Seitenansicht), 2003, pigmentierter Kunststoff auf Wengeholz, 109 x 22 x 13,5 cm

ellas, una obra de un azul turquesa casi monocromático, al lado dicha obra a que me gustaría volver con más detalle, a la derecha seguía una superficie de un rosa viejo enmarcado por un gris claro, y en la extrema derecha, si no me equivoco, otro verde pino fuerte rodeado por un borde verde claro. Mi obra, si me lo permite, la obra simple por así llamarla, se apagó al lado de las coloristas afirmaciones que la rodeaban; resumiendo, era simplemente de un amarillo sucio. No un amarillo brillante, bonito y claro, al que le gustaría competir en brillo con el azul, el rosa y el verde, sino algo que recordaba más a sulfuro, a ciénaga, a días grises de noviembre. Me lo pensé mucho, dudé, me fui, volví, la compré y no me arrepiento en absoluto de mi decisión. Porque después de muchas horas de contemplación es verdaderamente como si se levantasen los velos neblinosos y una fosforescencia de un amarillo claro se moviese hacia arriba, como un soplo de bruma por un lago otoñal. Desde las profundidades de un gris claro se despierta una consciencia, creciendo con el cambio de luz, creciendo con el paso de los tiempos, y da paso a la inmemorial fascinación y banalidad de la luz, el color y el espacio.

Pero su obra no son cuadros, en el sentido común de la palabra, que correspondan a la bi-dimensionalidad habitual de la pintura. Su obra requiere otro enfoque. Para averiguar el sonido y el secreto de ese sonido, he colocado la obra de 5.2 kg de peso en medio del suelo de una habitación grande, bañada por la luz. Los cuatro lados de esa obra de gran escala, con unas medidas de 33.3 x 23.8 cm, mostraron una vista bastante parecida. Encima de una tabla de madera de 2.8 cm de gruesa se encuentran cinco rayas de pintura solidificada de diferentes anchuras. A una capa opaca de 5 mm de grosor, de azul claro, le sigue una transparente del mismo grosor, seguida a su vez por una de 1 mm de un blanco amarillento, y otra raya de un delicado azul también de 1 mm, y encima de esa última una capa transparente de 2.8 cm de





kulär das Werk so zu beschreiben, aber wir wollen ja das Geheimnis ergründen. Nach einer Weile mutierte das auf dem Boden liegende Bild zu einem Objekt. Zweidimensionalität öffnete sich zu Dreidimensionalität und das Objekt begann sich langsam im Raum zu behaupten. Bei weiterer Betrachtung entdeckte ich Unregelmässigkeiten. Die Höhen der Streifen variieren zu den Ecken hin. Einschlüsse und Blasen sind zu sehen. Und auch die Mühsal des Schleifens und Polierens der Oberflächen ist sichtbar. Das Werk wirkt nun keineswegs mehr so steril durchkomponiert, wie ich zuerst dachte. Zu viele Zufälligkeiten stören die vermeintliche Ordnung. Aber von Chaos zu sprechen scheint ein wenig weit hergeholt; es handelt sich viel eher um sichtbare Zeichen eines lebendigen Herstellungsprozesses, um Indizien einer organischen Ästhetik. In Ihrem Atelier hatte ich Gelegenheit, noch weitere dieser Seh-Abenteuer zu erfahren und bei genauem Hinsehen stellte ich fest, dass gerade diese zufällig geschehenen, unkalkulierbaren Gratwanderungen erheblich zum Reiz der Arbeiten beitragen. Glaubt man, das Wesen des Bildes rasch erfasst zu haben, so fördert gerade der zweite, der dritte, der vierte Blick einen Reichtum zutage, den ich kaum in Worte zu fassen vermag. Dies ist keineswegs von Ihnen unbeabsichtigt, sondern hat gewissermaßen Tradition, wie die obskuren Polyester-Klötze mit solch reizvollen Themen wie „Der chinesische Wildfasan“ (1997), „Kellerkröten und Calcit“ (1996) oder „Amethyst und Schlange“ (1996) oder deren Vorläufer, in Kunststoff gegossene Holzfragmente mit prosaisch-topographischen Titeln wie „Benson Cortland Alley“ (1995) oder „Leningradskij Prospekt“ (1995) beweisen.

Neben diesen Arbeiten und denjenigen körperhaften Blöcken wie der meinigen oder „Hajim“, „Ursalim“ und „Diurim“ (alle drei 1994), die eine mehr oder minder monochrome Schauseite bieten, gibt es dann noch die anderen, die Gestreiften. Ich konnte drei

Farblager 4/03 (linke Seitenansicht), 2003, pigmentierter Kunststoff auf Wengeholz, 109 x 22 x 13,5 cm

resina de poliéster. Puede resultar poco espectacular describir su obra de esta manera, pero queremos descubrir el secreto. Después de un rato, el cuadro que se encontraba en el suelo se convirtió en un objeto. La bidimensionalidad dio paso a la tridimensionalidad y el objeto empezó poco a poco a afirmarse en el espacio. Después de una prolongada contemplación descubrí irregularidades. Las alturas de las rayas varían hacia las esquinas. Se aprecian incisiones y burbujas. También se aprecian las labores de lijar y pulir las superficies. La obra no tiene ya en absoluto un efecto compositivo tan estéril, como pensé al principio. Demasiadas casualidades perturban el supuesto orden. Pero hablar sobre el caos parece un poco fuera de lugar; se trata mucho más de señales visibles de un proceso vivo de creación, de indicios de una estética orgánica. En su estudio he tenido la oportunidad de vivir más de esas aventuras de la visión, y, al mirar más detalladamente, me he dado cuenta que son exactamente las exhibiciones sobre la cuerda floja, incalculables e impremeditadas, las que contribuyen sustancialmente al encanto de su obra. Cuando creemos haber captado rápidamente la esencia del cuadro, una segunda, tercera o cuarta mirada desvelan una riqueza difícil de expresar en palabras. Ello no es ni mucho menos inintencionado, sino que más o menos persigue una tradición, como los oscuros bloques de madera con temas tan atractivos como “Der chinesische Wildfasan” (El faisán salvaje chino) (1997), “Kellerkröten und Calcit” (Sapos y calcita) (1996) o “Amethyst und Schlange” (Amatista y serpiente) (1996) o sus predecesores, fragmentos de madera moldeados en fibras sintéticas con nombres prosaico-topográficos como lo demuestran “Benson Cortland Alley” (1995) o “Leningradskij Prospekt” (Prospecto Leningradskij) (1995).

Aparte de esas obras y los opulentos bloques como el mío o como “Hajim”, “Ursalim” y “Diurim” (los tres del 1994), que ofrecen una cara frontal más o menos

Typen unterscheiden: die Vertikalen – einerseits schmal, beinahe zurückhaltend in ihrem Auftreten, teilweise in dezenten Farbkontrasten wie „Elamir“ (1996) oder „River Chant“ (1996), andererseits dann aber schwere, raumgreifende Manifestationen, die aus der Wand herausbrechend jeder Schwerkraft trotzen. Extreme Beispiele hierfür sind „Stagger Lee's and Richard Slade's II“ (1997) oder „Loretta's“ (1997). Die Vertikalen unterscheiden sich in die früheren Arbeiten der neunziger Jahre – die farbige Seitenstreifen und monochrome Schau-seiten aufweisen wie „Painting for Mimi Myagi“ oder „Painting for Tiffany Towers“ (beide 1997) – und die etwas jüngeren farbenfrohen, die monochrome Seiten und farbige Streifen als Schau-seite haben, wie beispielsweise die Serie der „Farblager“ (1999-2003) oder „Das Blaue Wunder“ (2000).

Es gibt Arbeiten mit rein opaken Streifen wie „Who's afraid of ...“ (1996) und transparent-opake Mischformen wie „Painting for Carol Cummings“ (1996/1997). Bei den Horizontalen handelt es sich entweder um quadratische, eher flache Bilder, die wie „57 Farben“ und „62 Farben“ (beide 2001) noch am ehesten an die Form traditioneller Gemälde erinnern, oder um längliche Klötze vertikal übereinander liegender Streifen wie beispielsweise „Farbsediment 3“ (2001), die von vorne und von den Seiten gleichgestaltet sind. Als dritten Typ gibt es noch eine Zwischenform wie „Triglyph I“ (2003) oder „Für Pergamin und Pimas“ (2001), die durch eine Drehung des Objektes in der Gussform zustande kommt und vertikale Elemente sowohl in frontaler als auch in seitlicher Ansicht enthalten kann. Zur Wand hin dient ein unterschiedlich breites Holzstück quasi als Bildträger und das Holz kann wie bei „Padouk und Grau“ (1997) durchaus eine starke Eigendynamik entfalten. Eher als Ausnahme sind die Okuli zu bezeichnen, bullaugenähnliche Körper, die ihre Farbigkeit wie konkave Spiegel in den Raum pressen.

Farblager 6/03, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Wengeholz, 97 x 10 x 15 cm

monocroma, existen las otras, las rayadas. Podría diferenciar entre tres tipos: las verticales – por un lado estrechas, casi reservadas en su comportamiento, parcialmente en un decente contraste de color como “Elamir” (1996) o “River Chant” (El canto del río) (1996), pero por otro lado manifestaciones pesadas, imponentes, que saliendo desde la pared desafían todo tipo de gravedad. Ejemplos extremos de ese tipo de obra son “Stagger Lee’s and Richard Slade’s II” (De Stagger Lee y Richard Slade II) (1997) o “Loretta’s” (De Loretta) (1997). Los verticales se dividen entre los primeros trabajos de los años noventa – que muestran rayas laterales coloreadas y caras frontales monocromas como “Painting for Mimi Myagi” (Pintura para Mimi Myagi) o “Painting for Tiffant Towers” (Pintura para Tiffany Towers) (ambos del 1997) – y los algo más recientes, coloristas, que muestran lados monocromos y rayas de colores en la cara frontal, como por ejemplo la serie de los “Farblager” (Color apilado) (1992-2003) o “Das Blaue Wunder” (El milagro azul) (2000).

Hay obras con puras rayas opacas como “Who’s afraid of...” (Quien teme a...) (1996) y mezclas transparentes-opacas como “Painting for Carol Cummings” (Pintura para Carol Cummings) (1996/1997). En los horizontales se trata o bien de cuadros cuadrados, casi planos, como “57 Farben” (57 colores) o “62 Farben” (62 colores) (ambos del 2001), que antes recuerdan a la forma de la pintura tradicional, o bien de bloques alargados de rayas verticales sobrepuestas como por ejemplo “Farbsediment 3” (Sedimento de color 3) (2001), que son representados igualmente de frente y de lado. Como tercer tipo está la forma intermedia, como “Trglyph I” (2003) o “Für Pergamin und Pimas” (Para Pergamin y Pimas) (2001), producida por la rotación del objeto dentro del molde y que puede contener elementos verticales tanto en los lados como en la vista frontal. Hacia la pared, el trozo de madera de anchura irregular sirve casi como soporte para el cuadro y, como en el caso de “Padouk und Grau”





Zu Beginn schien mir dies alles recht überschaubar und einfach, aber dann stellten sich mir mehr und mehr Fragen. Wie kann diese Farbe im Raum stehen? Wie atmet dieser Bildkörper seine farbigen Klänge aus; diese wunderbaren Klänge, die solch eine unglaubliche Raum- und Tiefenwirkung entfalten? Und wie kommt dieses geheimnisvolle Aufbrechen dieser gefrorenen Augenblicke zustande, so als ob das Bewusstsein des Bildes erwacht? Und was geschieht eigentlich mit mir, dem Betrachter?

Das Geheimnis, Kunstwerke zu machen, ist eine Sache; ein Kunstwerk zu verstehen, jedoch eine ganz andere. Manch ein Betrachter sieht den Unterschied nicht und glaubt wahrhaft durch das Verstehen der Fertigungstechnik das Mystische, das Rätselhafte, das Besondere Ihrer Arbeiten ergreifen zu können. In diesem Fall wäre das Rätsel gelöst, indem hier verraten wird, dass von Ihnen unterschiedliche Mengen farbiger Pigmente in Schichten in eine Form gegossen und durch Schleifen und Polieren nachbearbeitet werden; demnach Ihre Kunstwerke nichts anderes sind, als mit Farbstreifen gefüllte kompakte Körper, die vor einer Wand schwebend in der Luft verharren; es sich also nur um ein blosses physikalisches Phänomen handelt. Das wäre im Grunde eigentlich alles und es hört sich beinahe lächerlich einfach an.

Doch, könnte man nicht auch sagen, dass es zu jeder sichtbaren Energieform – und dies sind Ihre Arbeiten nun einmal – auch eine Unsichtbare gibt und es der unbedingten Fähigkeit des Betrachters bedarf, diese Kräfte zu lesen. Oder ganz einfach gefragt, wie steht es nun mit der realen Tiefe eines Bildes, die wenige Zentimeter ausmacht und der Gesehenen, welche die Kapazität meiner Augen weit überschreitet. Ich spreche von Tiefen, die uralten Staub sammeln, vom Erinnern an Gezeiten und ferne Küsten, die sich mir aufdrängen, von Brandungsgischt und Steppenbränden, die, wenn ich sie greifen mag, wieder im Nebel des Unsagbaren verblassen.

Farblager 5/02, 2002, pigmentierter Kunststoff auf Kirschbaumholz, 120 x 22 x 31 cm

(Padouck y Grau) (1997), puede sin duda desarrollar al mismo tiempo una fuerte dinámica propia. Los Okuli pueden catalogarse cómo una excepción: cuerpos en forma de ojo de toro, que empujan su colorido al espacio como espejos cóncavos.

Al principio todo eso me pareció verdaderamente sencillo y simple, pero luego surgieron más y más preguntas. ¿Cómo puede existir ese color en el espacio? ¿Cómo respira ese objeto pictórico sus sonidos de color; esos sonidos deslumbrantes que despliegan tal asombroso efecto espacial y temporal? Y ¿cómo es posible esa explosión secreta de los instantes congelados, como si la consciencia del cuadro se despertase? Y ¿qué pasa verdaderamente conmigo, el espectador?

El secreto de crear obras artísticas es una cosa; pero entenderlas es otra. Algún espectador no ve la diferencia y cree verdaderamente poder descifrar lo místico, lo enigmático y lo especial de sus obras entendiendo la técnica del proceso. En ese caso el dilema estaría resuelto si delatamos el hecho de que usted echa en un molde cantidades variadas de pigmentos de color en forma de capas para luego lijirlas y pulirlas; como conclusión, su obra no sería nada más que cuerpos compactos rellenos de rayas de color, que, colgando desde una pared, persisten en el aire; no se trataría de nada más que de un simple fenómeno físico. En el fondo eso sería todo, y parece casi ridículamente sencillo.

Pero también se podría decir que para cada forma de energía visible – y eso es lo que son sus obras – exista una invisible, y que depende de la capacidad indispensable del espectador poder leer dichas fuerzas. O, planteado muy sencillamente, qué pasa con la verdadera profundidad de un cuadro, que mide pocos centímetros, y la profundidad vista, que supera con mucho la capacidad de mis ojos. Me refiero a profundidades que cogen polvo secular, a recuerdos

Denke ich länger hierüber nach, so glaube ich, dass ich während der Beobachtung Ihrer Arbeit mit meiner Vorstellung und meiner Wahrnehmung von Zeit und Raum unmittelbar konfrontiert werde. Irgendwie lebt das Zeit-Raumempfinden, das ich beim Betrachten habe, in mir auf und entspricht einander wie das Innen und Aussen derselben Sache. Ich erinnere mich einer Arbeit in Ihrem Atelier, ein viereckiges quergestreiftes Bild, teilweise matt, teilweise glänzend. Die stärkeren Streifen in diversen Brauntönen, dies war, so glaube ich, die vorherrschende Farbe, spiegelten den Betrachter wider, die anderen hauptsächlich blauen Streifen hingegen nicht. Wie würde eigentlich das Bild den Betrachter sehen, wenn es uns sehen könnte; vielleicht mit umgekehrten Spiegelungen?

Ein Kunstwerk bleibt mir so lange fremd, bis ich irgendwann gewillt bin, das Wesen des Bildes anzuerkennen und in seinen Kategorien zu fühlen, in seinem Reich zu leben. Die Zeit bringt die Wahrheit ans Licht und nur wo Gegenwart erfahrbar wird, kann sich ein Bewusstsein um die Präsenz des Kunstwerkes herausbilden. Leider sind wir heutzutage mit unserem, von Begriffsfindungen geprägten Sehen weiter denn je von der Ruskinschen Unschuld des Auges entfernt. Wir sind massiv vorbelastet. Wir sehen Farben und Formen, die wir mühsam in Worthülsen kleiden, sind aber nicht bereit für die Erfahrung der wahrhaftigen Wirklichkeit, dass Farbe durch sich selbst etwas ausdrückt und dass diese Erfahrung nicht abgespeichert werden kann, sondern immer nur wieder neu erfahren werden muss durch den Prozess der gegenwärtigen Anschauung. „Wird nun die Farbentotalität von außen dem Auge als Objekt gebracht, so ist sie ihm erfreulich, weil ihm die Summe seiner eigenen Tätigkeit als Realität entgegen kommt“. Unter diesen Paragraf 808 aus Goethes Farbenlehre schrieb Turner einst die fundamentale Feststellung „this is the object of Painting“. Und daran hat sich im Wesentlichen nichts geändert; es ist unser – des Betrachters, wie des Künstlers und im nachfolgenden Falle van

Das Grüne Wunder I (rechte Seitenansicht), 2003, pigmentierter Kunststoff auf Wengeholz, 99,5 x 11 x 22 cm

que me inundan de tiempos pasados y costas lejanas, de espuma de olas e incendios de estepas que, aunque los consiga captar, se desvanecen de nuevo en la niebla de lo indecible.

Cuanto más pienso sobre ello, más creo que durante la contemplación de su obra estoy confrontando directamente mi propia idea y mi propia percepción del tiempo y el espacio. De alguna manera se despierta en mí el sentimiento de tiempo y espacio que tengo al contemplar el cuadro y que se corresponden el uno al otro como el dentro y el fuera de la misma cosa. Me acuerdo de una obra en su estudio, un cuadro rectangular y a rayas horizontales, mitad mate, mitad brillante. Las rayas más fuertes en varios tonos de marrón, que, si no me equivoco, era el color dominante, reflejaban el espectador, mientras las otras principalmente azules, no. ¿Cómo vería el cuadro al espectador, si es que nos pudiera ver; tal vez con reflejos inversos?

Una obra de arte me es desconocida hasta que tenga la fuerza de voluntad para reconocer la esencia de la imagen, sentir sus categorías, vivir en su universo. El tiempo saca la realidad a la luz y solamente donde existe el presente podrá desarrollarse un acontecimiento sobre la presencia de la obra de arte. Desgraciadamente hoy en día estamos más alejados que nunca de la inocencia Ruskiniana del ojo, porque nuestra vista está marcada por elementos conceptuales. Estamos masivamente sobrecargados. Vemos colores y formas que trasponemos fatigosamente en palabras, pero no estamos listos para la experiencia de la verdadera realidad y para el hecho de que el color exprese algo por sí mismo y que esa experiencia no se pueda almacenar sino que haya que revivirla una y otra vez por medio del proceso de la contemplación del presente. “Si le traemos al ojo, desde fuera de sí, la tonalidad de colores en forma de objeto, el ojo se alegra, porque confronta la suma de sus propias actividades en forma de realidad.” En ese





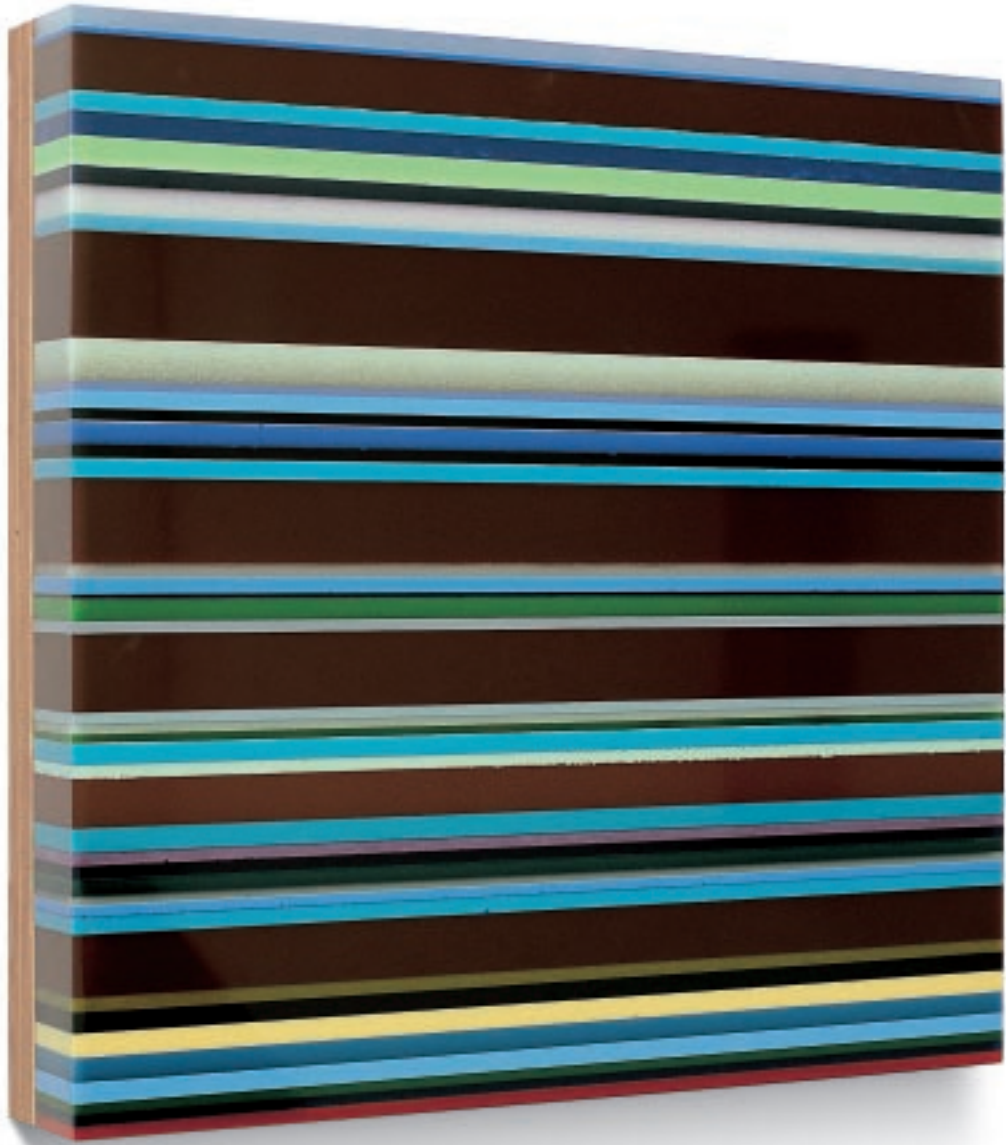
Goghs – Glück, dass „die Gesetze der Farbe unaussprechlich großartig sind, gerade weil es keine Zufälligkeiten sind“. Und Sie sind wahrhaftig kein Valorist. Sie modellieren nicht mittels des Farbwertes, sondern mittels der Farbtöne. Genau genommen modellieren Sie nicht mal, sondern modulieren. In Ihren Werken der letzten Jahre gibt es keine Linien, es gibt nur Kontraste, die, wenn sie harmonisch nebeneinandergesetzt sind – und das sind Ihre vertikalen und horizontalen Farbstreifen in mannigfaltiger und äusserst anregender Art – diesen unglaublichen Farbklang schaffen. Und um nochmals Altmeister van Gogh zu zitieren: „Im Malen ist etwas Unendliches ... in den Farben sind verborgene Dinge von Harmonie oder Kontrast; Dinge, die durch sich selber wirken und die man durch kein anderes Medium ausdrücken kann“.

So zeigt sich mir, dass zum Verstehen des Reichtums Ihrer Kunstwerke wieder einmal unglaublich viel Zeit nötig ist. Doch welche Zeit genau? Es gibt eine Zeit des Überlegens und Nachdenkens, der in der Zeit der Entstehung entschlossenes Handeln nachfolgt. Es gibt eine Zeit der Probe, in der sich das Werk gegenüber seinen Geschwistern behaupten muss. Es gibt eine Zeit der Begegnung, in der Entdecken und Wahrnehmen zusammenfallen, und nicht zuletzt eine Zeit der Erkenntnis, die zu neuem Überlegen und Nachdenken führt. Was hier so herrlich linear ausgeführt ist, passiert parallel, unentwegt und vielfach losgelöst vom Betrachter oder Hersteller des Werks. Diese Gleichzeitigkeit in der Ungleichzeitigkeit findet ihre kongeniale Entsprechung in der Betrachtung eines Ihrer Werke. Verzeihen Sie mir meinen blasphemischen Kunstgriff, Ihre Arbeit auf den Boden zu legen, aber Ihre Werke erlauben kein „sowohl-als-auch“. Sie sind radikal und subversiv. Entweder man betrachtet die Arbeit von vorne oder von der Seite oder ein bisschen schräg von vorne. Aber nie hat man das Gefühl, alles zu erfahren oder alles zu durchschauen. Es bleibt immer ein Rest von Geheimnis und das ist gut so, denn,

Das Grüne Wunder I (linke Seitenansicht), 2003, pigmentierter Kunststoff auf Wengeholz, 99,5 x 11 x 22 cm

párrafo 808 sobre la teoría de color de Goethe escribió Turner una vez el acontecimiento fundamental “ – de eso trata la pintura.” Y nada fundamental ha cambiado en eso; es nuestra suerte – tanto la del espectador, como la del artista y como se verá a continuación la de van Gogh – que “las leyes del color sean inexpresablemente fantásticas, precisamente porque no son casualidades.” Y usted no es en absoluto un amante de los valores. No modela mediante el valor del color, sino mediante los tonos. Para ser más precisos, usted no modela, usted modula. En su obra de los últimos años no hay líneas, solo hay contrastes que, si están colocados armoniosamente uno al lado del otro – y eso caracteriza generosa y excitantemente sus rayas verticales y horizontales de color – crean ese increíble sonido de color. Y para citar de nuevo al viejo maestro van Gogh: “Hay algo infinito en la pintura... en los colores hay cosas ocultas sobre armonía y contraste; cosas que actúan por sí mismas y que no se pueden expresar mediante ningún otro medio.”

Entiendo, pues, que para comprender la riqueza de su obra artística otra vez es necesario mucho tiempo. Pero ¿cuánto tiempo exactamente? Hay un tiempo de reflexión y pensamiento, seguido por el tiempo de nacimiento de la acción determinada. Hay un tiempo de prueba durante el cual la obra tiene que imponerse a sus hermanos y hermanas. Hay un tiempo de encuentro, durante el cual coinciden el descubrimiento y la percepción. Y queda un tiempo de acontecimiento, que no está en último lugar, que hace de nuevo reflexionar y pensar. Lo que aquí se presenta tan maravillosamente de una forma lineal, transcurre en paralelo, incesante y generosamente indiferente del espectador o del autor de la obra. Esa simultaneidad en el contratiempo tiene su correspondiente congenialidad en la contemplación de una de sus obras. Disculpe mi ingenio blasfémico de colocar su obra en el suelo, pero sus obras no permiten un “tanto da”. Son radicales y subversivas. O las miras de frente, o de lado, o un poco oblicuo de



„wenn die Farbe ihren höchsten Reichtum erhält, hat die Form ihre Fülle erreicht“. Diesen Satz Cézannes im Sinn dämmert mir langsam, dass ich selbst den gefrorenen Augenblick zum Schmelzen bringen muss, um dem Klang Gestalt zu geben. Und Ihre Arbeit ist ein Schlüssel zum Begreifen meines In-Eins-Seins mit der bereits genannten uralten Faszination und Alltäglichkeit von Licht, Farbe und Raum. Ich selbst phos-poresziere, ich selbst bin Klang.

Ihre Werke – Gabriele Uelsberg nennt sie Farb-raumkörper, für Gerhard Finckh sind sie Wandbild-objekte und Eugen Gomringer spricht von echten, messbaren Körpern und Farbräumen wechselnder Dimensionen – sind all das und nichts von alledem. In all ihrer Vielfalt entziehen sie sich der Kategorisierung; sie sind weder komprimierter Albers, noch drei-dimensionaler Newman, sie sind auch kein radikaler Graubner und kein erweiterter Rothko – von vorne sublim und von der Seite sequentiell oder gar gegos-senes Action Painting. Ihre Farbmanifestationen sind Gestalt gewordene Aufforderungen und Mahnung, uns und die uns umgebende Wirklichkeit unentwegt zu erfahren; denn, um mit Rilke zu enden, „je weiter man geht, desto eigener, desto persönlicher, desto einziger wird ja ein Erlebnis und das Kunst Ding endlich ist die notwendige, ununterdrückbare, möglichst endgültige Aussprache dieser Einzigkeit.“

Herzlichst der Ihre,

Harald Krämer

PS. „Heute ist unser Sehvermögen ein wenig ver-braucht von der Erinnerung an tausend Bilder. Und diese Museen, diese Museumsbilder. Und diese Aus-stellungen. Wir sehen die Natur nicht mehr; wir sehen die Bilder wieder. Das Werk Gottes sehen. Daran arbeite ich“. Paul Cézanne im Gespräch mit Jules Borely, 1902

47 Farben, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex,
68 x 68 x 12 cm

frente. Pero nunca hay el sentimiento de averiguarlo o descubrirlo todo. Siempre queda un resto de secreto y está bien así, porque “cuando el color alcanza su mayor riqueza, la forma ha alcanzado su plenitud.” Con esta frase de Cézanne en la mente me doy cuenta poco a poco de que yo mismo tengo que derretir el instante congelado para dar forma al sonido. Y su obra es una clave para entender mi ser-en-uno con la ya mencionada antiquísima fascinación y banalidad de la luz, el color y el espacio. Yo mismo brillo en la oscuridad, yo mismo soy sonido.

Sus obras – Gabriele Uelsberg las llama cuerpos de espacio de color, para Gerhard Finckh son objetos- imágenes de pared, y Eugen Gomringer habla de cuerpos verdaderos y mesurables y de espacio de color de dimensiones alternantes – son todo ello y nada de lo mismo. En toda su variedad huyen de toda cate-gorización; no son ni obras comprimidas de Albers, ni un Newman tri-dimensional, ni tampoco un Graubner radical o un Rothko desarrollado – de frente sublime y de lado secuencial o casi Action Painting en un molde. Sus manifestaciones de color son exigencias y advertencias materializadas, para no cesar de vivir la realidad que nos rodea, porque, para acabar con Rilke, “cuanto más nos atrevemos, en más propia, más personal y más única se convierte la experiencia, y la obra de arte es al fin y al cabo la expresión necesaria, irreprimible y posiblemente última de esa singularidad.”

Cariñosamente suyo,

Harald Krämer

PD. “Nuestra vista está actualmente un poco gastada debido al recuerdo de mil cuadros. Y esos museos, esos cuadros de museo. Y esas exposiciones. Ya no vemos la naturaleza; vemos los cuadros otra vez. El ver la obra de Dios. En eso trabajo yo.” Paul Cézanne en la conversación con Jules Borely, 1902.

Seite 21

80 Farben, 2003, pigmentierter Kunststoff auf
Wengeholz, 77,5 x 110 x 12 cm

Seite 22

Constans, 2001, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex,
35 x 33 x 12 cm

Seite 23

Bella Coola, 2002, pigmentierter Kunststoff auf Holz,
34 x 37 x 14 cm







Seite 25

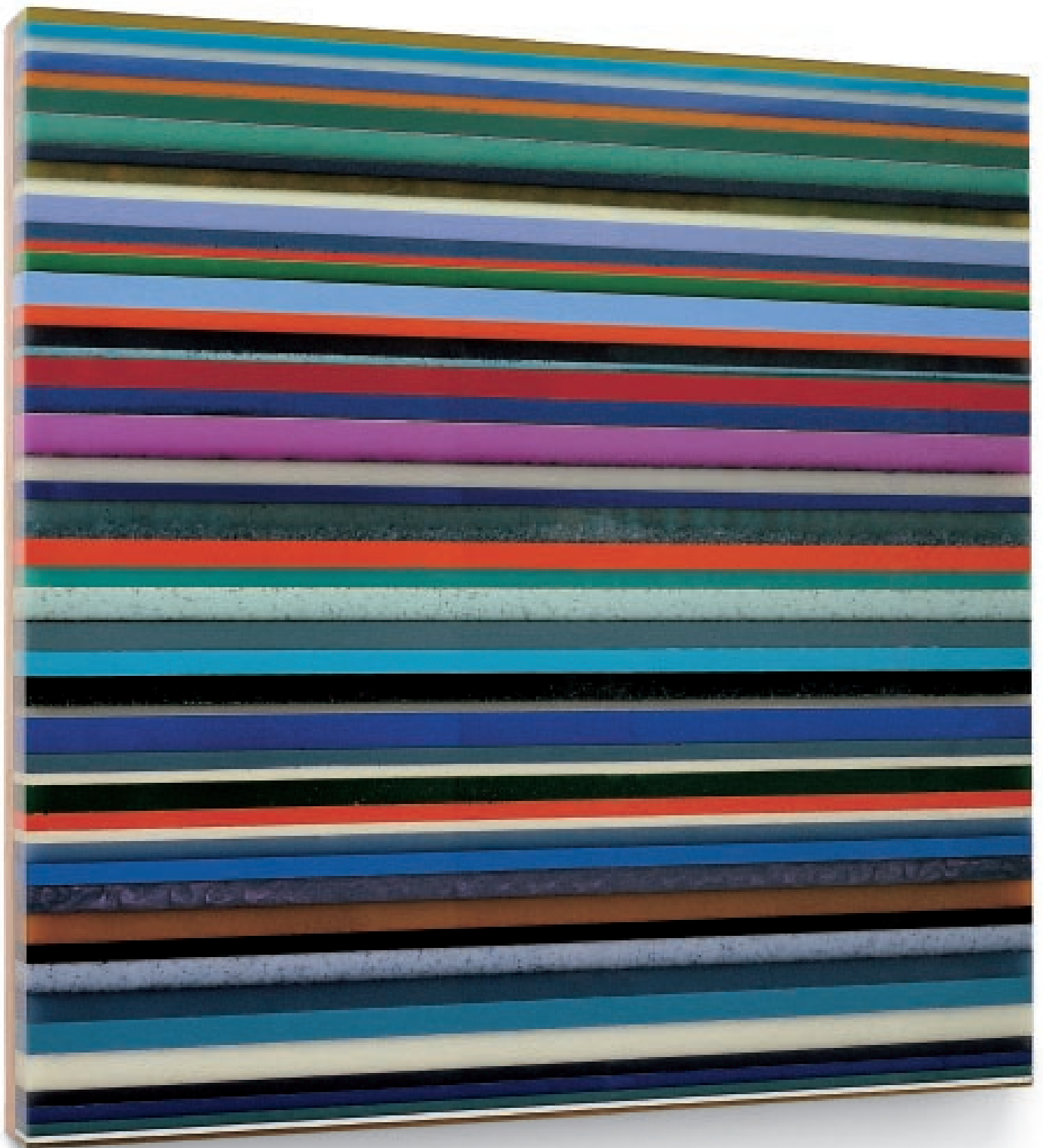
56 Farben, 2002, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex,
100 x 100 x 11 cm,
Sammlung Max-Planck-Institut für Kohlenforschung,
Mülheim a. d. Ruhr

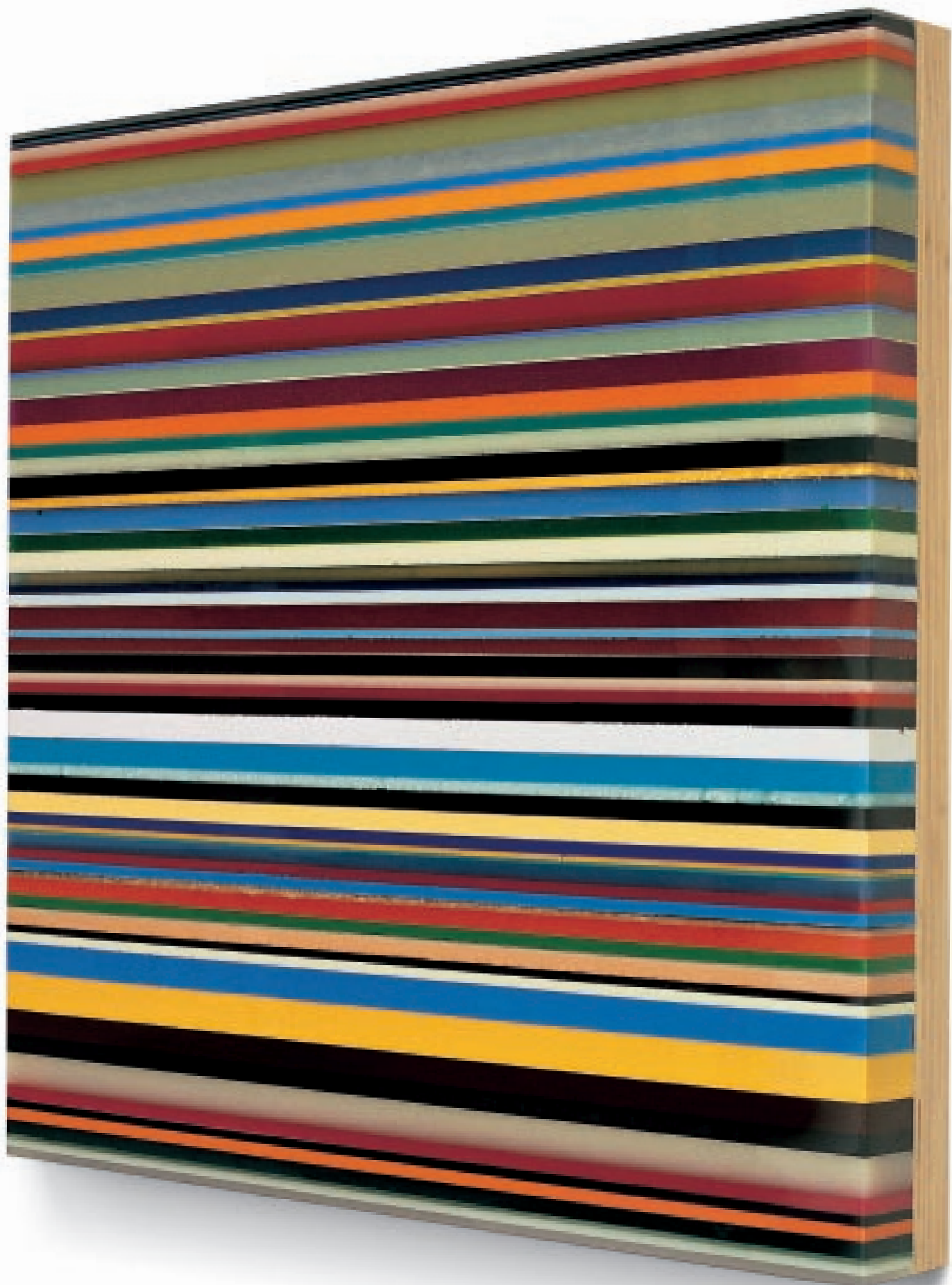
Seite 26

70 Farben, 2002, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex,
100 x 100 x 12 cm, Privatsammlung

Seite 27

64 Farben, 2002, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex,
67,5 x 67,5 x 11,5 cm









Aix-en-Provence, July 2003

Dear Harald Schmitz-Schmelzer,

several weeks have gone passed since I had the pleasure to visit you at your studio in Mühlheim.

When you showed me some of your early works, I realized how little had changed and how much has happened meantime in your artwork. Somewhere in between material relics and pure polyester, in between wood grains, calligraphy weavings, installations of great presence and applied colour theory, somewhere in between pulsing creation and frozen moments, arrivals and departures, therein lays your path. To walk this path, to evolve, to follow it without pushing anything, to allow the sparks of creativity to become tangible – this takes centuries. It quickly becomes obvious that you are a traveler; a traveler and not a searcher anymore. More than anything you have become a careful observer of colour shades, details, materiality and immateriality, an observer of time, space and colourful states of matter which make all this nothing else but visible.

Well, I own of your small art pieces, and I would like describe my experiences of the last few weeks. When I discovered this piece in Zürich, it was hanging in a row next to three other works. One of them was a monochromatic turquoise blue work which I will come back to later in more detail. Next to it hung the piece I now own, followed to the right by an old-pink surface with a light grey framing. To the far right – if I remember correctly – hung another powerful pine green framed by

Who's afraid...IV, 2000/2002, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex, 149 x 17 x 9 cm, (Atelierfoto)

a light green border. My piece – the work of simplicity if you allow me such a description – was fading away with such a colourful array of statements surrounding it. It was by no means spectacular. In short, it was simply dirty yellow in colour. This yellow was not a radiating, friendly, bright yellow – one that could compete against the shine of the blue, pink or green – rather it was a yellow reminiscent of sulphur, swamps or bleak November days. I doubtfully pondered for a long time, left and returned. I bought it and never regretted my decision even for a second. After many hours of looking at it, it really seems as if the misty veils light up in order to allow a bright yellow fluorescence to move upwards like morning fog through an autumnal lake. A consciousness awakes from the light grey depths – growing with the light alterations – growing with the time changes, giving birth to the ancient fascination and the mundane of light, colour and space.

Your works are not paintings in the common sense of the word. They don't correspond to the common two-dimensionality of a painting. Your work requires a different kind of approach. In order to find out the sound and the secret of this one particularly unique sound, I laid the heavy 5.2 kg art work on the floor, amid a big room bathed in light. All four sides of this large scale art work, measuring 33.3 x 23.8 cm, offered a relatively similar view. On top of a 2.8 cm thick wooden panel, lie five different wide stripes of solidified paint. A 5 mm thick light blue, opaque layer of polyester

resin is followed by a 5 mm transparent one; then a 1 mm yellowish-white one, a 1 mm stripe of a delicate blue and finally, on top of this last one, a 2.8 cm transparent one. It is quite dull to describe the work in this manner – but what we are after is discovering the secret. After a while, the image lying on the ground transformed itself into an object. Two-dimensionality opened up to tri-dimensionality and the object started to assert itself in space. After looking at it further, I discovered irregularities. The thickness of the layers varies towards the corners. Inclusions and bubbles are visible. Also visible is the laborious process of grinding and polishing of the surface. The work does not at all come across as sterilely composed as I had first thought – too many contingencies disrupt the pretended order. However, it seems farfetched to talk about chaos; it seems to be rather the case of visible signs of a vivid manufacturing process and of evidences of an organic aesthetic. In your studio I had the opportunity to experience more such visual adventures. At closer observation, I realized that it is exactly this accidental, incalculable tightrope walk which greatly contributes to the works' appeal. When one misleadingly believes to have quickly grasped the essence of the painting, a second, third or fourth look reveal a richness which I find so difficult to put into words. This is by no means unintentional of you, but rather a certain tradition, demonstrated by the obscure polyester blocks with such appealing themes as „Der chinesische Wildfasan“ (The Chinese wild pheasant) (1997), “Kellerkröten und Calcit” (Toads and calcite) (1996) or “Amethyst und Schlange” (Amethyst and snake) (1996) or its pre-descending wooden fragments cast into synthetic materials with prosaic-topographical names such as “Benson Cortland Alley” (1995) or “Leningradskij Prospekt” (Leningradskij Prospect) (1995).

Besides these works and their corresponding opulent blocks like the one I own or: “Hajim”, “Ursalim” and “Diurim” (all three from 1994) – which offer a more or

less monochrome frontal view – there are the striped ones. I could divide them into three types: the vertical ones are on the one hand narrow, almost reserved in their appearance, partially in decent colour contrasts like: “Elamir” (1996) or “River Chant” (1996). On the other hand however they are also heavy manifestations of great presence, which – breaking out of the wall – defy all gravity. Such extreme examples are: “Stagger Lee’s and Richard Slade’s II” (1997) or “Loretta’s” (1997). The verticals from the early works of the nineties – which display colourful side stripes and a monochromatic frontal view, like: “Painting for Mimi Myagi” or “Painting for Tiffany Towers” (both 1997) – differ from the somewhat earlier colour happy ones, which display monochromatic sides and colourful stripes on the front, like for example: the series “Farblager” (Stocked colour) (1999-2003) or “Der blaue Wunder” (The Blue Wonder) (2000). There are works with pure opaque stripes like “Who’s afraid of...” (1996) and transparently opaque mixing techniques “Painting for Carol Cummings” (1996/1997). When it comes down to the horizontals, we are talking about either square, flattish paintings which are still reminiscent of the shape of traditional paintings – like “7 Farben” (57 colours) or “62 Farben” (62 colours) (both 2001) – , or about elongated wooden blocks with vertically layered stripes as for example “Farbsediment 3” (Colour sediment 3) (2001), equally rendered from the front and from the sides. There is also a third type, an intermediate shape as in: “Triglyph I” (2003) or “Für Pergamin und Pimas” (For Pergamin and Pimas) (2001), achieved by rotating the object inside its mould. This third type can contain vertical elements in its frontal as well as in its side view. Towards the wall, a piece of irregularly wide wood serves partly as a painting support, yet – at the same time – it can definitely unfold a strong self-dynamic, as is the case of “Padouk und Grau” (Padouk and Grau) (1997). What can almost be described as exceptions are the Okuli, bull eye resembling bodies, which force their colourfulness like concave mirrors into the space.

Who’s afraid...(white version), 1998, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex, 100 x 20 x 20 cm





At the beginning, all this appeared to me to be really simple and easy to understand. Yet I started asking myself more and more questions. How can this colour exist in space? How does this art object breathe its colourful sound out – this wonderful sound which unfolds such incredible space and depth effects? And how is this enigmatic outbreak of frozen moments possible, as if the consciousness of the painting would wake up? And what actually happens to me, the viewer?

The secret of making works of art is one thing; understanding a work of art, however, is something completely different. There are spectators who don't see the difference and who honestly think it is possible to grasp the mystique, the mystery, the special quality of your work by understanding the techniques applied in its making. In this case, the mystery would be solved by divulging here that you take different quantities of colour pigments and pour the layers into a shape, which you then grind and polish. Therefore, your artwork is mere compact bodies filled with colour stripes, hanging from the wall and frozen in the air, mere physical phenomenon. This would truly be everything and it sounds almost too ridiculously simple.

Nevertheless one could say that for any visible energy form – and this applies to your works – there is a corresponding invisible one. It is entirely up to the spectator's capacity to perceive these forces. Or simply, what about the real depth of a painting, made of only a few centimetres, and the visual experience which clearly surpasses the capacity of my eye? I'm talking about depths that gather ancient dust – about memories of times and far away coasts which invade my senses – about white water and steppe fires disappearing into the fog of the unspeakable when I try to reach out for them.

The longer I think about it, the more I think that during the contemplation of your work I am directly confronted

Geronimo's, 1998, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex, 75 x 7,5 x 39 cm

with my idea and perception of time and space. This time and space feeling that I get during my contemplation somehow comes to life in me and these feelings correspond to each other like the inside and outside of the same thing. I remember a piece in your studio, a rectangular, cross-striped painting, partly matte, partly shiny. The stronger stripes in different tones of brown – which was, if I remember correctly, the predominant colour – mirrored the spectator, while the other blue stripes did not. How would the painting actually see the spectator, if could actually see us? Maybe as upside down reflections?

A work of art remains unknown to me until I am willing to recognize its essence – feel its categories, live in its realm. Time reveals truth. Only when we can perceive "NOW" can a consciousness of the presence of the work of art develop. Unfortunately in today's times, with our sight marked by conceptual terms, we are further than ever from Ruskin's innocence of the eye. We are massively overloaded. We see colours and shapes and we work hard at putting them into words, but we are not prepared for the ACTUAL, the genuine reality. The fact that colour expresses something on its own – and that this experience cannot be stored but rather re-experienced over and over again – through the process of contemplation in the present. "Were we to bring the eye the colour totality as an object from outside itself, it would be happy, since it is now confronted with the sum of its own activity." Below this paragraph 808 from Goethe's theory of colour, Turner once wrote a fundamental realization "- this is the object of Painting." And not much changed in this; it is our luck – the spectator's as well as the artist's and, as in the following case, that of van Gogh's – that "the colour laws are inexpressively wonderful, exactly because they are not coincidences." And you are definitely not a value lover. You don't model by means of colour values, but rather by means of colour hues. To be precise, you don't model at all, you modulate. There are no lines in your recent work, only contrasts, which

are put together in harmony to create an incredible colour sound. Your vertical and horizontal colour stripes demonstrate it so generously. And to paraphrase the old master van Gogh yet again: "There is something endless in painting... there are hidden things of harmony and contrast in colours; things that have their own effect and that are impossible to express through any other medium."

I can see therefore, an incredible amount of time is needed to appreciate the richness of your art work. But how much time exactly? There is a time of pondering and thinking, which is converted then into the time of birth and of determined action taking. There is a trial period where the work has to prove itself in front of its siblings. There is the time of meeting – when discovery and perception coincide – and finally of equal importance there is a time of recognition. This leads to new questions and new thoughts. What in the present has been so wonderfully linearly presented happens in the parallel, incessantly and multiply detached from audience or artist. This simultaneity in the non-simultaneity finds its congenial counterpart in the viewing of one of your works. Forgive me my blasphemous artifice of laying your work down on the floor, but your art pieces don't permit a "this – as well as that". You are radical and subversive. Your work is to be seen either from the front or from the side or a little sideways from the front. But one never has the feeling of understanding or seeing through everything. There is always a secret left over and this is okay, because "when the colour receives its highest richness has the form achieved its plenitude." With Cézanne's sentence in mind I slowly realize that I too have to bring the frozen moment to a melt in order to give shape to the sound.

And your work is a key to the understanding of my in-one-being with the mentioned ancient fascination and ordinariness of light, colour and space. I myself glow in the dark, I myself am sound.

Gabriele Uelsberg calls your art works colour space bodies, for Gerhard Finckh they are wall painting objects and Eugen Gomringer talks about pure, measurable bodies and colour spaces of changing dimensions. Your works are all of this and none of it. They escape all of the diverse categorizations; they are neither comprised Albers nor tri-dimensional Newman. They are neither radical Graubner nor elaborated Rothko – from the front they are sublime, from the side sequential or even cast Action Painting. Your colour manifestations are figures turned into demands. They are warnings to constantly experience ourselves and the surrounding reality, because – to wrap up with Rilke, "the farther one goes, the more one's experience becomes one's own, personal and unique and the work of art is finally nothing else but the necessary, irrepressible, possibly final expression of this uniqueness."

Yours truly,

Harald Krämer

PS. "These days, our seeing ability is a little worn down from the memory of thousands of paintings. And these museums, these museum paintings. And these exhibitions. We don't see nature anymore; we see the paintings. Seeing God's work. That's what I am working on." Paul Cézanne in his conversation with Jules Borely, 1902.

Das Blaue Wunder 2, 2001, pigmentierter Kunststoff
auf Multiplex, 98 x 10 x 24 cm



Seite 37

Farblager 12/02, 2002, pigmentierter Kunststoff auf
Nussbaumholz, 120 x 22 x 15 cm

Seite 38

Farbsediment 3 (66), 2001, pigmentierter Kunststoff
auf Multiplex, 100 x 10 x 23 cm

Seite 39

Farbsediment I, 2000, pigmentierter Kunststoff auf
Multiplex, 100 x 10 x 28 cm













„Kunststoff“

Über die Arbeiten von Harald Schmitz-Schmelzer

In vielen Museen und Kunsthallen gibt es bequeme Sitzgelegenheiten, auf denen sich ein Besucher niederlassen, sich oft auch darin zurücklehnen und auf diese Weise ganz entspannt ein Bild betrachten kann, das vielleicht genau an der Wand gegenüber hängt. Die frontale, sitzende Position erscheint ihm als eine adäquate, ja geradezu optimale, wenn er sich meditativ oder analytisch, je nach eigenem Gusto, in das Bild vertiefen möchte. Der Grund dafür ist die Flächigkeit des Bildes, das sich da vor ihm ausbreitet, also die Bildfläche selbst als Produkt von Höhe und Breite. Alles, was das Bild ausmacht, erwartet er auf ihr wahrnehmen zu können.

Handelt es sich bei dem Bild allerdings um eines von Harald Schmitz-Schmelzer, verhält sich der Besucher sicherlich ganz anders. Er beugt sich wieder vor, lehnt sich zur Seite und legt den Kopf schräg, nur um bald wieder aufzuspringen. Er geht auf das Bild zu und dann daran entlang, er schaut um die Ecken, beugt sich möglicherweise sogar herunter, um es von unten zu betrachten, oder lehnt sich an die Wand, so weit, dass seine Wange die Wand berührt. Wahrscheinlich wäre er erst gar nicht auf die Idee gekommen, sich zu setzen, und noch wahrscheinlicher ist, dass man gegenüber von Harald Schmitz-Schmelzers Bildern gar keine Sitzgelegenheiten installiert hätte.

Das Naturtheater von Oklahoma, 2002, pigmentierter Kunststoff auf Merantiholz, 80 x 22 x 7 cm

vorhergehende Seiten: Ausstellungsfoto Museum in der Alten Post, Mülheim a. d. Ruhr, 1997

”Material Sintético” – sobre la obra de Harald Schmitz-Schmelzer

Muchos museos y galerías de arte están provistos de cómodos asientos, en los que el visitante puede sentarse, muchas veces incluso reclinarse sobre el respaldo, y de este modo poder contemplar, totalmente relajado, el cuadro colgado justo en la pared de enfrente. Si lo que se quiere es sumergirse en el cuadro meditativamente o analíticamente, según gustos, la posición frontal, sentada, parece ser la adecuada, digamos casi la óptima. El motivo para ello es la bidimensionalidad del cuadro que se abre delante de él, pues es la misma superficie como producto de altura por anchura. El visitante espera percibir todo lo que componga el cuadro en su superficie.

Pero si se trata de un cuadro de Harald Schmitz-Schmelzer, el visitante se comportará seguro de manera totalmente diferente. Se inclinará de nuevo hacia adelante, se inclinará hacia un lado y bajará la cabeza oblicuamente, para de pronto volver de nuevo a la posición inicial. Se acercará al cuadro y caminará a lo largo de él, mirará a la vuelta de la esquina, se apoyará tanto en la pared que su mejilla rozará con ella y, si es posible, se inclinará para mirarlo desde abajo. Probablemente ni se le hubiese ocurrido

Das liegt nun nicht daran, dass diese nicht zu intensiver Betrachtung einluden – im Gegenteil, wie das Beispiel zeigt. Es ist allerdings ein aktiver Betrachter gefragt, der sich das Kunstwerk nach und nach „erobert“. Je nach seiner Position bekommt er ein neues Bild zu sehen, bzw. kann immer neue Dimensionen des Bildes wahrnehmen. Harald Schmitz-Schmelzer beschäftigt sich in einer Weise mit Bildinhalten wie Malerei, Farbe, Form, Raum, Licht oder Zeit, die dem späteren Betrachter eine uneingeschränkte Erkenntnisteilnahme erlaubt, so er sich denn einlassen will.

Schon die Prinzipien des Bildaufbaus sind verhältnismäßig leicht nachvollziehbar. Harald Schmitz-Schmelzer gießt Schichten von Farbsubstanzen auf Holzuntergründe. Die Schichtungen sind verschieden angelegt, mal parallel zur Holzfläche übereinander, so dass die oberste Schicht als eine monochrome Bildfläche erscheint, mal senkrecht zum Holz, so dass die Schichtungen von vorne als senkrechte oder waagerechte Streifen erscheinen und manchmal auch als Kombination von beidem. Dann gießt Harald Schmitz-Schmelzer erst parallel zur Fläche und dreht anschließend die Gussform, oder umgekehrt gießt er erst senkrecht und anschließend parallel zum Holz. In allen Fällen erhält er ein quaderförmiges Bildobjekt, dessen fünf sichtbare Seiten eine Kombination von monochromen und gestreiften Farbflächen ergeben.

Als Holzuntergründe verwendet er Schichtholz oder Hölzer mit starker Maserung. Allerdings urteilt er diese nicht zu einem Schattendasein als bloße Bildträger. Ihre Schichten bleiben ebenso sichtbar wie die Farbschichtungen. Das Holz ist Teil der Bildkomposition, wobei Holz und Farbe jeweils in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen. Der praktische Entstehungsprozess, das Gießen von Farbsubstanzen, die jeweils erst wieder aushärten müssen, bevor mit einer neuen Schicht begon-

sentarse, y, lo que es más probable aún, es que delante de los cuadros de Harald Schmitz-Schmelzer ni se instalarían asientos.

Sin embargo, eso no se debe a que los cuadros no inviten a contemplar – al contrario, según se demuestra en el ejemplo. No obstante se trata de un espectador activo, que “conquista” la obra de arte una y otra vez. Según su posición conseguirá ver cada vez un cuadro nuevo, es decir, podrá percibir nuevas dimensiones del cuadro. Harald Schmitz-Schmelzer trata temas pictóricos – como pintura, color, forma, espacio, luz y tiempo – de tal manera que permite al futuro espectador que se someta, si quiere, a una infinita participación cognitiva.

Los principios de la construcción de la imagen son relativamente fáciles de comprender. Harald Schmitz-Schmelzer vierte capas de masa de color sobre las bases de madera. Las capas están colocadas de diferentes maneras: a veces paralelas a la superficie de madera, de tal forma que la capa superior parezca una superficie pictórica monocroma; otras veces perpendiculares a la madera, para que frontalmente las capas parezcan rayas verticales u horizontales; y otras veces aún como combinación de las dos maneras. En ese caso, Harald Schmitz-Schmelzer vierte primero paralelamente a la superficie para después girar el molde, o, al revés, primero vierte el color en dirección vertical y después en dirección paralela a la madera. En cualquier caso obtiene un objeto pictórico cuadrangular, cuyos cinco lados visibles forman una combinación de superficies de color monocromas y de rayas.

Como fondos de madera utiliza contrachapado o maderas de fibras marcadas. Por otra parte, no condena a esas bases de madera a una existencia en la oscuridad – como simples soportes para la imagen –, sino que la madera es parte de la composición del cuadro, mientras que madera y color están siempre en una relación bilateral determinada.

Farblager 4/02, 2002, pigmentierter Kunststoff auf Kirschbaumholz, 120 x 13,5 x 25 cm



Lingot rouge 2, 2003, pigmentierter Kunststoff auf
Wengeholz, 92 x 11,5 x 20 cm





nen werden kann, erlaubt keine expressive Geste. Harald Schmitz-Schmelzers Kunst ist eher ein systematischer Vorgang. Sie entspricht seriellen Versuchsanordnungen, die sich mit verschiedenen miteinander verknüpften Bilddimensionen auseinandersetzen. Dabei gelingt ihm eine ganz besondere Entsprechung von Material, Form und Inhalt. Seine Arbeiten sind die Gestalt gewordenen Themen selbst, sein „Kunststoff“ in genau dieser Mehrdeutigkeit.

Spätestens seit der Renaissance bemühen sich Maler, den Raum im Bild festzuhalten, sei es in perspektivischen Darstellungen oder abstrakten Farbräumen. Harald Schmitz-Schmelzer erzeugt den Bildraum, indem er tatsächlich in den Raum geht. Sein Raum ist nicht länger Illusion, sondern praktische Folge seines künstlerischen Handelns. Indem er Farbe als Substanz begreift und Malerei als schichtweisen Farbauftrag, erreicht er keine bildliche Darstellung des Raumes, sondern schafft den wirklichen Raum. Seine Bilder sind von einer ästhetischen Wirkung, die von dieser Reduktion auf das Wesentliche herrührt.

Dem Wesen der Farbe und der Malerei spürt er in den verschiedenen Serien auf unterschiedliche Weise nach. Farbe besteht immer aus einer Trägersubstanz, einem Bindemittel, und Pigmenten. Harald Schmitz-Schmelzer experimentiert mit unterschiedlichen Pigmenten und Verhältnissen von Pigmenten und Trägersubstanz zueinander, so also auch mit der unterschiedlichen Lichtdurchlässigkeit und damit Lichtbrechung von Farben. Seine Farben sind opak, milchig, transparent oder semitransparent.

In seinen „Farblagern“, die wie senkrecht an einer Holzplatte aufgehängte Farbplatten wirken, scheint es um die enzyklopädische Sammlung von Farben zu gehen, von jeweils der gleichen Pigmentart, aber verschiedenfarbig.

51 helle Farben, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex, 68 x 68 x 12 cm

El proceso creativo práctico – el verter la masa de color, que en principio tiene que secarse antes de poder empezar con una nueva capa – no permite gesto expresivo alguno. El arte de Harald Schmitz-Schmelzer es más un proceso sistemático. Su arte corresponde a combinaciones experimentales en serie, que estudian diferentes dimensiones pictóricas interrelacionadas. De esa forma, Schmitz-Schmelzer consigue una correspondencia especial entre el material, la forma y el contenido. Sus obras son los propios temas que han tomado forma, su “material sintético” exactamente en esa ambigüedad.

Desde hace tiempo, por lo menos desde el renacimiento, los pintores han intentado captar el espacio en la pintura, ya sea mediante representaciones del espacio en perspectiva o mediante espacios abstractos de color. Harald Schmitz-Schmelzer crea el espacio pictórico a fuerza de entrar realmente en él. Su espacio ya no es una ilusión sino una consecuencia práctica de su intervención artística. Dado que entiende el color como sustancia y la pintura como aplicación en capas de color, no alcanza una representación pictórica del espacio, sino más bien crea el verdadero espacio. Sus cuadros son de un efecto estético que deriva de esa reducción a lo esencial.

A lo largo de sus diferentes series, Harald Schmitz-Schmelzer persigue la naturaleza del color y de la pintura de diferentes maneras. El color siempre consiste en un agente base, un aglutinante y los pigmentos. Harald Schmitz-Schmelzer experimenta con varios pigmentos y relaciones entre los pigmentos y el agente base, así como con lo diáfano y, como consecuencia, con la refracción del color. Sus colores son opacos, lechosos, transparentes o semitransparentes.

En sus “Farblagern” (Colores almacenados) – que tienen el efecto de placas de color que cuelgan verticalmente de una de madera – , parece que se trata

„51 helle Farben“ (S. 48) liegen sedimentartig übereinander, wobei die Pigmente unterschiedliche Oberflächen bilden und sich sogar in ihrer jeweiligen Farbschicht unterschiedlich ablagern. Wie geologische Schichten verweisen sie auf einen langsamen Prozess, scheinen die Zeit selbst in sich zu tragen.

Einem Farbklang spürt „Lingot rouge 2“ (S. 47) nach. Rote, weiße, transluzente und transparente Schichten mit gemahlenem Glas wechseln einander ab. Durch ihre unterschiedliche Lichtdurchlässigkeit vermischen sie sich zu einem Gesamteindruck, bzw. heben sich klare Abgrenzungen zueinander auf.

Wie sehr der Farbeindruck durch die Umgebungssituation und den Blickwinkel bestimmt wird, zeigt sich auch deutlich in „Ochotiel“ (S. 52). Die Schicht direkt über dem Holz wirkt so lange rot, bis man direkt an der Wand lehrend genau seitlich darauf schaut. Erst dann bemerkt man, dass sie rein transparent ist.

Zusätzlich wird der Zusammenhang von Farbe und Licht auch über Lichtreflexe und Spiegelungen ebenso wie durch den unterschiedlichen Glanz der Oberflächen wahrnehmbar, ohne dass der Künstler spezielle Lichteffekte schaffen müsste. Seine Farben stehen jeweils für sich und gleichzeitig durch die Schichtung im Verhältnis zu anderen, wodurch sich Farbwertigkeit und Intensität verändern können. Dadurch, dass die Schichtungen zwar wie in der „traditionellen“ Malerei übereinander liegen, aber trotzdem seitlich anschaulich bleiben, machen die Bilder die Entste-

de coleccionar sistemáticamente colores, siempre del mismo tipo de pigmento, pero de diferentes colores.

“51 helle Farben” (51 colores claros, p. 48) están apilados uno encima del otro de manera sedimental, mientras que los pigmentos forman diferentes superficies e incluso se depositan de varias formas dentro de sus respectivas capas de color. Hacen alusión a un proceso lento cómo el de las capas geológicas, y parecen contener el propio tiempo dentro de sí.

“Lingot Rouge” (p. 47) persigue un sonido de color. Capas rojas alternan con capas blancas translúcidas, y con otras transparentes y con cristal pintado. Dada su variada opacidad se funden en una impresión general, o sea, se crean claras delineaciones entre ellas.

También “Ochotiel” (p. 52) demuestra claramente lo mucho que influye la situación que la rodea y el ángulo de vista en la apariencia del color. La capa que se encuentra directamente sobre la madera tiene un efecto rojo hasta que uno se apoya directamente contra la pared y la mira desde un lateral. Solo entonces nos damos cuenta de que es totalmente transparente.

El nexa entre el color y la luz se percibe también mediante los reflejos de luz y las reflexiones, así como mediante el brillo variado de las superficies, sin que el artista tenga que crear efectos especiales de luz. Sus colores son a la vez independientes y – dadas las capas que existen – también se encuentran relacionados con otros, lo que crea la posibilidad de que el valor y la

Seite 51

Painting for Asia Carrera, 1999, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex, 150 x 9 x 23,5 cm

Seite 52

Ochotiel, 1999, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex, 100 x 20 x 21 cm

Seite 53

Grün und Weiß, gedreht, 2002, pigmentierter Kunststoff auf Eichenholz, 80 x 10,5 x 23,5 cm









hung von Farbeindrücken offensichtlich. Der Betrachter erfährt, wie Malerei funktioniert, weil die Bilder ihre Entstehungsweise nicht hinter einer einzigen Oberfläche verstecken.

Neben der Farbe bestimmen Harmonie oder Spannungsverhältnis der formalen Komponenten die ästhetische Wirkung des Bildes. Bei Harald Schmitz-Schmelzer ergänzen Farbe und Form einander durch die Verhältnisse der Farbschichten zueinander und zum Gesamtkörper bzw. zu den verschiedenen Bildflächen. Er experimentiert auch hier mit unterschiedlichen formalen Lösungen, etwa für das Verhältnis von Holz zu Farbsubstanz, von Streifenbreiten zu senkrechter oder waagerechter Ausrichtung, von Streifenbreiten zueinander, zu monochromen Flächen oder zu einer schmalen, lang gestreckten oder eher quadratischen Gesamtform. Trotz des seriellen Herstellungsprinzips seiner Bilder entstehen durch den experimentellen Charakter und die unendliche Vielzahl von farblichen und formalen Faktoren, die einander bedingen, immer neue einzigartige Variationen, die immer neue Eindrücke erlauben.

Die perfekte Ausführung der Arbeiten lässt fast vergessen, dass ihre Entstehung ein wochenlanger, sowohl sinnlicher als auch handwerklicher, künstlerischer Prozess ist. Die praktische Entstehungszeit findet jedoch in dem Sinne im Bild seine Entsprechung, als auch seine Wahrnehmung nur als ein Nacheinander zu leisten ist. Wie sich das Bild Schicht um Schicht langsam aufbaut, erfährt auch der Betrachter nur

Seite 54

Triglyph I, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Nussbaumholz, 89 x 14 x 18 cm

Seite 56

Hackbrett 4, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Buchenholz, 27 x 26 x 15 cm

Seite 57

Hackbrett 5, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Buchenholz, 27 x 26 x 15 cm

intensidad del color cambien. Los cuadros ponen de manifiesto la génesis de efectos de color mediante el hecho de que, aunque sus capas se encuentren apiladas como en la pintura "tradicional", ilustran desde el lateral. El espectador averigua cómo funciona la pintura, porque los cuadros no esconden su proceso físico creativo detrás de una sola superficie.

La armonía y la tensión entre los elementos formales determinan, además del color, el efecto estético del cuadro. En la obra de Harald Schmitz-Schmelzer, el color y la forma se complementan recíprocamente mediante la relación de las capas de color entre sí y el cuerpo total, o sea, con las diferentes superficies pictóricas. El artista experimenta aquí también con varias soluciones formales en relaciones como, por ejemplo, la de la madera con la masa de color, la de la anchura de una raya con su orientación tanto vertical como horizontal, la de las anchuras de las rayas entre sí, con superficies monocromas o con una forma totalmente estrecha, alargada o bastante cuadrada. A pesar de los principios creativos de los cuadros, similares a una cadena de producción, el carácter experimental y la infinita multitud de factores de color y forma que se condicionan recíprocamente crean siempre nuevas variaciones únicas, que, a su vez, permiten nuevas impresiones.

La ejecución perfecta de los cuadros deja casi en el olvido que hacerlos ha sido un proceso tanto largo, de varias semanas, como físico y artesanal, artístico a la vez. Sin embargo, el tiempo práctico de fabricación encuentra su correspondencia en el cuadro solo en el





sukzessive, indem er sich dem Bild auf unterschiedliche Weise gegenüberstellt, immer ein bisschen mehr über dessen Gehalt. Im Gegensatz zur simultanen Wahrnehmung, bei der quasi mit einem Blick alle entscheidenden Bedingungsfaktoren erfasst werden können, enthüllt sich das Bild von Harald Schmitz-Schmelzer nur dem, der bereit ist, sich selbst in dem Sinne in das Bild einzubeziehen, als er sich immer wieder neu ins Verhältnis zu ihm bringt.

Dies ist sicherlich ein zeitlicher Vorgang für den Betrachter, vor allem aber auch ein emanzipatorischer. Jede perspektivische Darstellung legt normalerweise die Perspektive eines Betrachters fest. Wie er sich auch streckt, kann er nie weiter als bis zum vorgegebenen Horizont schauen. Und selbst beim gegenstandsfreien Bild bleibt die Perspektive des Betrachters festgelegt, solange es in der Fläche bleibt. Aus jeder beliebigen Position sieht er doch das gleiche Motiv. Das ändert sich erst, wenn das Bild dreidimensional wird, bzw. wenn man tatsächlich „hinter die Dinge“ schauen kann. Der Betrachter bestimmt selbst durch die Position, die er einnimmt, die Perspektive und damit, wie und was er sehen will. Wahrnehmung ist damit ganz von selbst Interaktion zwischen Bild und Betrachter.

Es geht Harald Schmitz-Schmelzer immer auch um diesen Aspekt der Wahrnehmung. Seine Arbeiten sind keine Darstellung bestimmter Wirklichkeiten, sie sind ihre eigene Realität. Und damit ein Gegenüber, mit dem sich der Austausch lohnt.

Seite 59

64 Farben, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Wengeholz, 94 x 94 x 11 cm, Privatsammlung, Zürich

Seite 60

60 Farben, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex, 68 x 68 x 13 cm, Sammlung Marx, Mülheim a. d. Ruhr

Seite 61

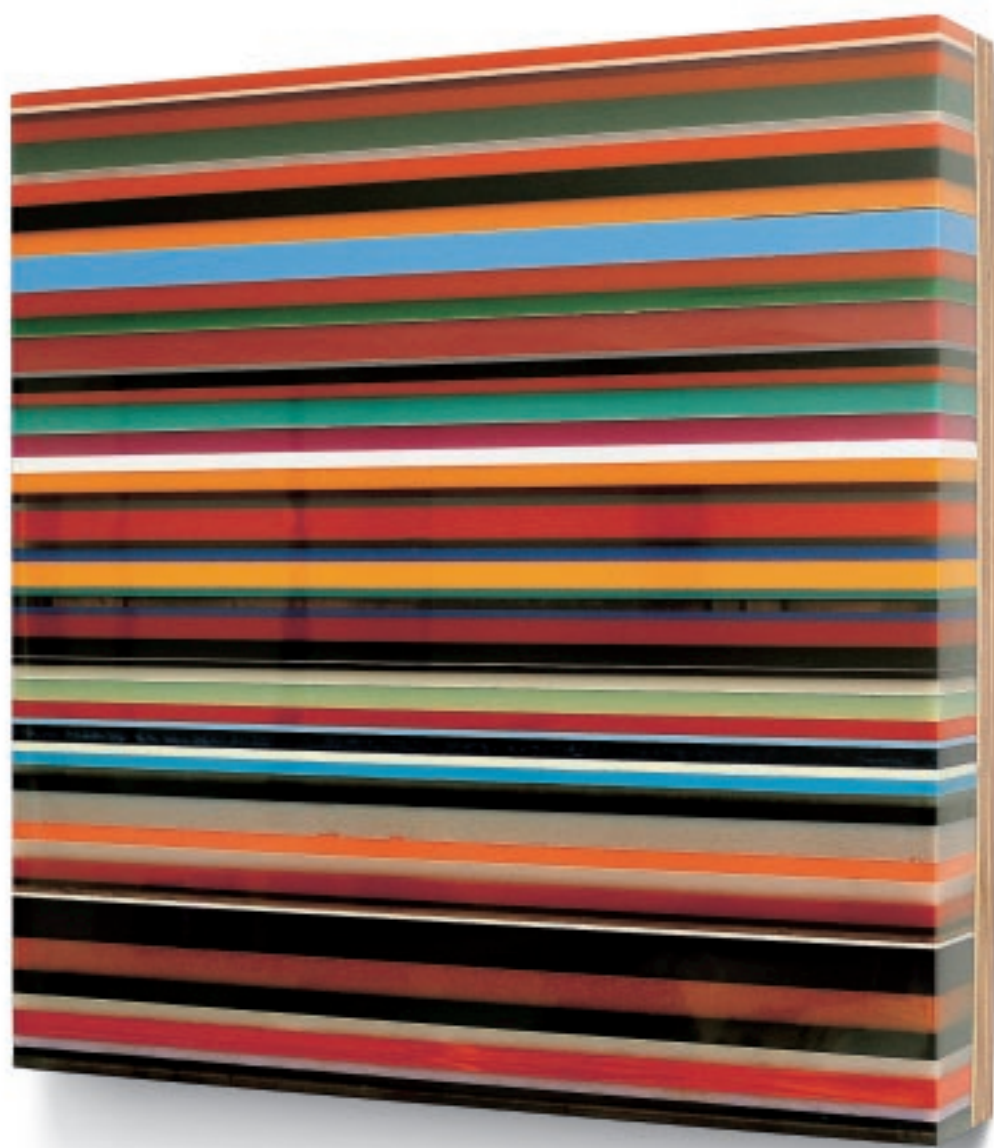
58 Farben, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex, 68 x 68 x 12 cm

sentido de en el que su percepción sea una sucesión. El espectador también vive de una manera única y sucesiva cómo el cuadro toma forma poco a poco, capa tras capa, y para eso tiene que situarse a sí mismo en diferentes puntos con respecto al cuadro, siempre un poco más cerca de su contenido. Al contrario de la percepción simultánea – cuando se pueden captar casi con una sola mirada todos los factores condicionantes del cuadro – el cuadro de Harald Schmitz-Schmelzer se desvela solamente delante de aquel que está dispuesto a incluirse en el cuadro, del modo que su relación con el cuadro sea siempre nueva.

Ese es seguramente un fenómeno temporal para el espectador, pero sobre todo uno liberatorio. Cada representación del espacio en perspectiva determina normalmente la perspectiva del espectador. Da igual lo que se estire, nunca puede ver más allá del horizonte que se le ha dado. Y hasta en el cuadro carente de objeto, la perspectiva del espectador queda predeterminada siempre que se quede dentro de la superficie. Desde cualquier posición verá el mismo motivo de la misma manera. Eso cambia solo cuando el cuadro se vuelve tri-dimensional, o sea, cuando podemos ver “detrás de las cosas”. El espectador determinará la perspectiva con la propia posición que adopta con respecto al cuadro, y con ello, el cómo y el qué es va a ver. La percepción es, por tanto, la interacción entre el cuadro y el espectador.

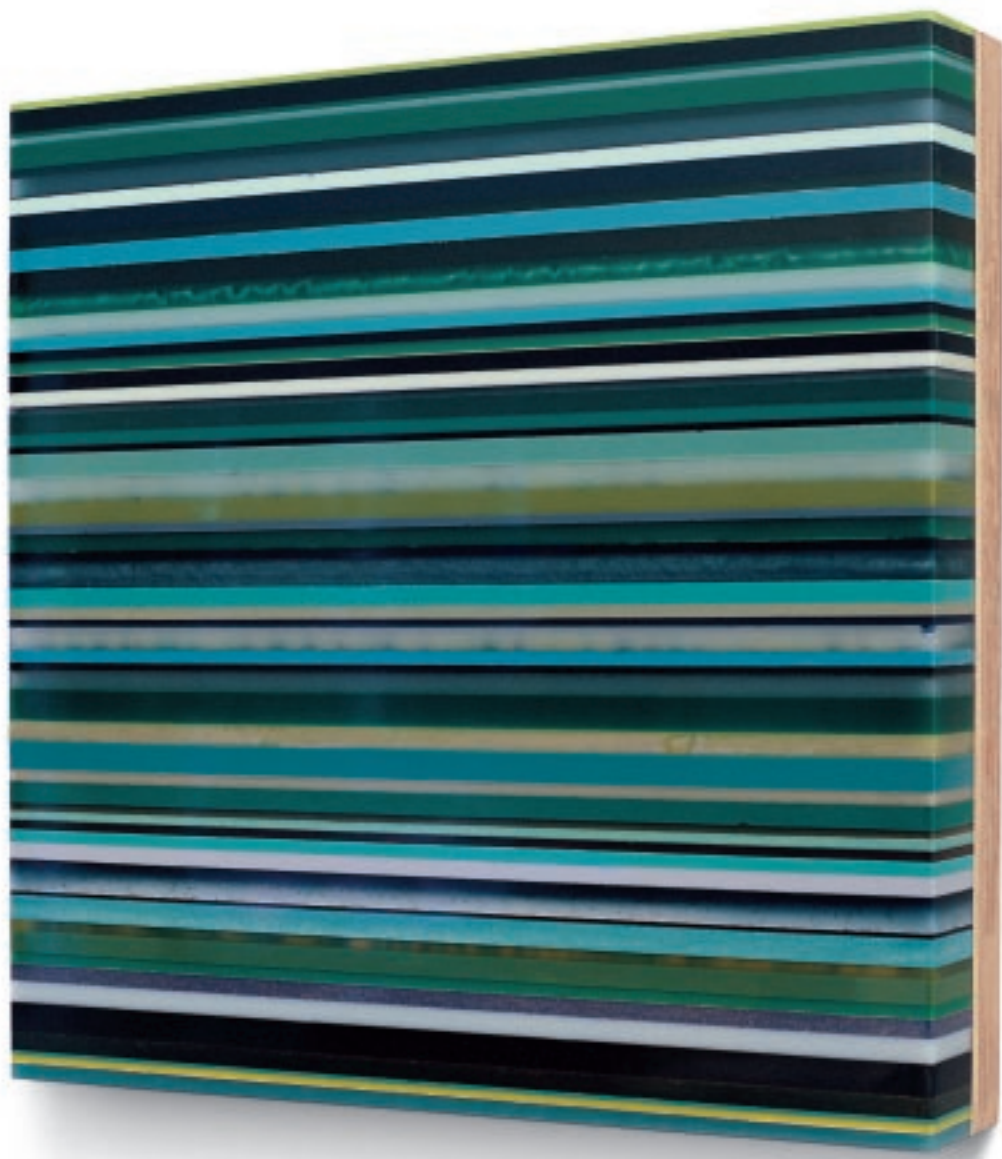
A Harald Schmitz-Schmelzer siempre le interesa ese aspecto de la percepción. Sus obras de arte no son representaciones de ciertas realidades, sino su propia realidad. Y con ello un oponente con el que merece la pena el intercambio.

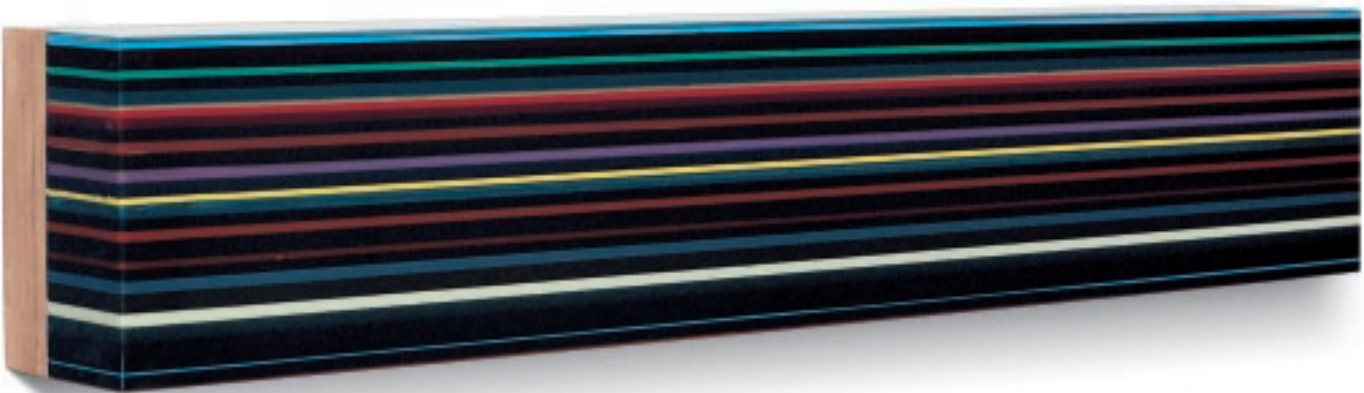






65 Farben (grün), 2003, pigmentierter Kunststoff auf
Multiplex, 68 x 68 x 12 cm





“Synthetics”

– about the works of Harald Schmitz-Schmelzer

Most museums and art galleries are set up with comfortable seats arrangements for the visitor to have a rest, often even lean back in them, thus being able to completely relax and contemplate the painting that most probably hangs on the wall in front of them. The frontal sitting position appears to be the appropriate or even optimal one if he wants to immerse himself into the painting, in either a meditating or an analytical manner, according to individual taste. The reason for this is the two-dimensionality of the painting which unfolds itself in front of his eyes; in other words, it is the surface of the painting itself – the product between its height and its width. He expects to perceive from this surface everything there is to the painting.

In the viewing of a painting by Harald Schmitz-Schmelzer, the visitor likely behaves quite differently. He bends forward again, leans over to the side, and tilts his head, only to jump back up again. He walks towards the painting and then along the side of it, he looks around the corner and might even bend down in order to look at it from underneath. Or perhaps he leans against the wall until his cheek brushes against it. He would probably not even consider idea of sitting down, and most probably there wouldn't even be seating in front of Harald Schmitz-Schmelzer's paintings.

This is not because Harald Schmitz-Schmelzer's paintings wouldn't invite the viewer's intensive contemplation – we clearly see from the above example

that they do. However, they call for an active viewer, a viewer who “conquers” the painting over and over again. Depending on his position he can find himself in front of a new painting. In other words, he can always perceive new dimensions of the painting. Harald Schmitz-Schmelzer's personal approach to image content such as painting, colour, shape, space, light or time allow unlimited participation in the cognitive process – if the viewer is willing to take part in it.

The very beginnings of image construction are comparatively easy to re-trace. Harald Schmitz-Schmelzer pours layers of colour mass onto wooden bases. He applies these layers in different ways. Sometimes they are stacked on top of each other and parallel to the wooden surface, so that the top layer appears to be a monochromatic pictorial surface. Other times he applies them vertically onto the wood, so that seen from the front the layers resemble vertical or horizontal stripes. Yet other times his layers are a combination of these two different methods. In this last case, Harald Schmitz-Schmelzer first pours the colour parallel to the surface and then rotates the mould, or vice-versa – he pours vertically and then parallel to the wood. In each case he obtains a rectangular painting object with five visible sides which, when put together, create a combination of monochromatic and striped colour surfaces.

For his wooden bases, Schmitz-Schmelzer uses laminated wood or strong grained wood with. Yet, he

Farblager in Schwarz, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex, 107 x 20 x 13 cm

doesn't sentence these bases to an existence in the dark, as mere image carriers. The layers of the wood remain just as visible as the colour layers. The wood is part of the painting composition, and wood and paint always engender a certain relationship to each another.

The physical creative process, the pouring of colours – which have to solidify first before pouring the next layer – doesn't allow for any expressive gestures. Harald Schmitz-Schmelzer's art is a rather a systematic process. His art complies with serial trial arrangements which deal with various inter-related pictorial dimensions. While doing this he achieves a very special conjuncture between material, shape and content. His works are the very subject matter made flesh, his "synthetic substance" in exactly this ambiguity.

At the latest since the renaissance, artists have tried to capture space in their paintings, whether in representations containing perspective or in abstract colour spaces. Harald Schmitz-Schmelzer produces the pictorial space by literally entering it. His space is no longer illusion but practical consequence of his artistic action. By regarding colour as substance and painting as layered colour application, he doesn't achieve a pictorial representation of space but rather creates the real space. The aesthetic effect of his paintings derives exactly from this reduction to the essential.

Over the extent of his various series', Harald Schmitz-Schmelzer traces the nature of colour and painting in different manners. Colour is always made of a carrier substance, a binding agent and pigments. He experiments with different pigments and the relationships between pigment and carrier substance, as well as with different light opacity values – and thereby – with the refraction of colour. His colours are opaque, milky, transparent or semi-transparent.

His "Farblagern" (Stocked colours) – which have the effect of vertically hung colour boards on a wooden one – seem to deal with the encyclopaedic collecting of colours, all of the same pigment type but of a different colour.

"51 helle Farben" (51 light colours, p. 48) lay sedimentary piled up, meanwhile the pigments create different surfaces and even build themselves up differently in their corresponding colour layer. Like geological layers they refer to a slow process and seem to carry time itself inside of them.

"Lingot rouge 2" (p. 47) traces a colour sound. Red layers, translucent white layers and transparent ones with painted glass alternate themselves. Given their different light opacity, at the same time that these layers come together in unison to create a general impression, they are pulled apart by clear delimitations.

"Ochotiel" (p. 52) is another obvious example of how much the surrounding situation and the viewing angle influence the colour effect. The layer – which is applied directly to the wood – appears red only until we look at it exactly from the side and leaning directly against the wall. Only then do we realize that it is entirely transparent.

The relationship between colour and light is also perceivable through the reflections and mirrorings, as well as through the varying shine of the surface – without the need for the artist to create any special light-effects. His colours stand on their own and given their layering are simultaneously in relationship to each other. It is to this layering that colour value and intensity owe their possibility of change. The appearance of colour effects in the paintings is due both to the fact that their layers are stacked up as in the "traditional" genre, and also to the fact that, they are still viewable from the side. The viewer discovers how painting functions because the paintings don't hide their physical creative process behind one singular surface.

Harmony or the power relationship between the formal components defines – aside from the colour – the aesthetic of a painting. In Harald Schmitz-Schmelzer's work, colour and shape complement each other through the relationship of the colour layers to each other and to the body as a whole - this meaning the different painting surfaces. Here too he experiments

with various formal solutions for such problems like: the relationship between wood and colour material, vertically or horizontally oriented stripe widths, between stripe widths to each other, to monochromatic surfaces or to a narrow, elongated or rather square overall surface. In spite of his production-line-like manufacturing process, the experimental character and endless multitude of colour and formal factors (which condition each other) in the paintings make a continuous output of unique variation where new viewer-impact is always possible.

The flawless finish in these works of art almost makes us forget that it took several weeks to make them – several weeks of a physical as well as a craftsmanship, artistic process. The practical creation time, however, finds its equivalent in the painting in the same sense that the perception of the painting as a sequence is possible. Only gradually – by approaching the painting from different angles, each time a little closer to its content – does the viewer find out how the painting slowly builds up, layer by layer. Unlike simultaneous perception, where one can grasp all defining conditioning factors in a single glance, Harald Schmitz-Schmelzer's paintings reveal themselves only to those

who are always willing to re-consider and participate in their relationship with the painting.

This is certainly a time-consuming and above all freeing process for the viewer, to be certain. Each representation that makes use of perspective normally establishes the viewer's own perspective. Regardless of how much he stretches, he can never see further than the represented horizon in front of him. Even in the objectless painting the perspective of the viewer is established, as long as it remains inside the surface. He sees the same subject from any given position. It only changes when the painting becomes three-dimensional, when we can literally "see behind the things". The viewer himself determines the perspective through his physical relationship to the painting and thus determines how and what he will see. Perception therefore stands alone as the interaction between the painting and the viewer.

Harald Schmitz-Schmelzer is always interested in this aspect of perception. His works are not representations of certain realities. They are their own reality and, thus, a counterpart with which the exchange is worth it.

Seite 69

Metallika, 2003, pigmentierter Kunststoff auf Wengeholz,
109 x 21,5 x 11,5 cm, Privatsammlung Mülheim a. d. Ruhr

Seite 70

Diglyph (2), 2003, pigmentierter Kunststoff auf Multiplex,
98 x 19 x 7 cm

Seite 71

Painting for Yuros, 1999, pigmentierter, Kunststoff auf
Multiplex, 100 x 10 x 23 cm











Seite 75

Rot, Weiß, Blau, gedreht, 2003, pigmentierter
Kunststoff auf Multiplex, 93 x 18,5 x 12,5 cm

Seite 72

Farblager 10/02, 2002, pigmentierter Kunststoff auf
Nussbaumholz, 120 x 12 x 24 cm

Seite 73

Who's afraid...V, 2002, pigmentierter Kunststoff auf
Multiplex, 69 x 20 x 13 cm



Farbsandwich I, 2003, pigmentierter Kunststoff auf
Wengeholz, 92 x 11 x 21 cm





Biografie / *Biografia* / *Biography*

- 1953 Geboren in Duisburg
- 1973 - 81 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
- 1977 Ernennung zum Meisterschüler
- 1979 Staatsexamen Kunst
- 1981 Staatsexamen Kunstgeschichte
- 1977 - 83 Lehrauftrag an der Gesamthochschule Universität Duisburg

Lebt und arbeitet in Mülheim an der Ruhr

Künstlerische Projekte / *Proyectos artísticos* / *Artistic projects*

- 1991/94 Künstlerische Gestaltung des Treppenhauses des Bürogebäudes Schloßstr. 5-7, Mülheim an der Ruhr
- 1992 Zweiteilige künstlerische Wandgestaltung im großen Sitzungssaal der Sparkasse Mülheim an der Ruhr, Hauptstelle Berliner Platz
- 1993 Wandinstallation im Kreuzgang-Innenhof des Klosters Saarn, Mülheim an der Ruhr
- 1994 „Show-Case“ und „The Maze“, Installation dreier Wandobjekte im Treppenhaus des Gebäudes Schloßstr. 5, Mülheim an der Ruhr
- 1997 „Farbarchiv“, Skulptur für die Passage des Geschäftshauses Düsseldorfer Straße 81 in Mülheim-Saarn
- 1998 „Sternbild“, Wandinstallation für den neuen Lichthof im Gebäude Schloßstr. 9, Mülheim an der Ruhr
- 2000 „Doppelreflektor“, Außenskulptur, 400 x 200 x 200 cm, Edelstahl, Kunststoff, Holz (Kunst-am-Bau-Auftrag), Wallstr. 1, Mülheim an der Ruhr

Einzelausstellungen / *Exposiciones individuales* / *Individual Exhibitions*

- 1977-79 Kunstraum, Duisburg
- 1979 Junge Düsseldorfer Kunst, Selb
- 1980 Städtische Sammlungen Duisburg- Rheinhausen
Galerie 55/51, Mönchengladbach
Galerie transition, Bourges
- 1981 galerie januar, Bochum
- 1983 Städtische Galerie, Schloß Oberhausen
Galerie psyché, Martigues
- 1989 Galerie Thomas Jerig, Duisburg
Mülheimer Projekte 5, Museum Alte Post, Mülheim an der Ruhr
„Sichtwechsel“, Atelierausstellung, Duisburg
- 1990 Galerie des Wilhelm Lehmbrock Museums, Duisburg-Rheinhausen (mit J. Freudenberger)
- 1992 Galerie 46, Mülheim an der Ruhr
- 1994 Galerie im Stapelhaus, Köln
Galerie Eisgrube, Bamberg
Galerie 46, Mülheim an der Ruhr
- 1995 Architekturbüro Harsveldt, Mülheim-Saarn
Galerie 46, Mülheim an der Ruhr
- 1996 „Haruspex“, Forum Bildender Künstler, Essen
Château de Tours, Museum der Stadt Tours
Galerie LAST/ZICK, Gegenwartskunst, Essen
- 1997 Galerie Brehm, Köln
„Paintings for Angels, Paintings for Stars, Painting for Streets“, Galerie für Zeitkunst, Bamberg
„Der chinesische Wildfasan“, Museum Alte Post, Mülheim an der Ruhr
- 1998 FARBE und ASPIK, Galerie der Siemens AG, Erlangen
agiplan AG, Mülheim an der Ruhr
- 1999 Farbraumkörper, IDEA, Mülheim an der Ruhr
„Vanitas“, Galerie Markus Nohn, Trier

- 2001 Verein für aktuelle Kunst, Oberhausen (mit G. Terhuven)
 „Stocked colours“, Galerie Markus Nohn, Frankfurt am Main
 Art Bodensee, Dornbirn, Österreich, Galerie Nohn
- 2002 Art Frankfurt (One-Artist-Show, Galerie Markus Nohn)
 „Show Low, das Blaue Wunder und das Naturtheater von Oklahoma“, Kunstverein Dresden-
 Loschwitz
- 2003 Max-Planck-Institut, Mülheim an der Ruhr
 Galerie Lothar Kurz, Ingolstadt
 Art Zürich (One-Artist-Show, Galerie Markus Nohn)
 Galerie Markus Nohn, Frankfurt am Main
 Galerie von Braunbehrens, München

Gruppenausstellungen / *Exposiciones colectivas* / *Group Exhibitions*

- 1981 Zeichnungen, galerie januar, Bochum
 Wilhelm-Morgner-Preis, Museum der Stadt Soest
- 1982 K 18/Stoffwechsel, Internationale Kunstausstellung, Kassel
- 1983 Westdeutscher Künstlerbund, Museum Hagen
- 1984 Neue Stofflichkeit, Frauenmuseum Bonn
- 1985 Westdeutscher Künstlerbund, Museum Hagen
- 1986 DIArrhöe Show, Kunstakademie, Kassel
- 1988 Krukker/Jars, Labyrinth, Århus, Dänemark
 Electrography and Copy- Art, Biennale, Valencia, Spanien
- 1989 Westdeutscher Künstlerbund, Museum Hagen
- 1990 Duisburger Kunstpreis, Nixdorf AG, Duisburg
- 1991 „Begegnungen, Kontakte“ mit sowjetischen Künstlern, Duisburg, Alma- Ata, Moskau
 Große Düsseldorfer Kunstausstellung

- 1993 „Klassiker – sonst nichts“, Galerie 46, Mülheim an der Ruhr
Große Düsseldorfer Kunstausstellung
- 1994 „Aktion Grundsteinkiste“, Kunsthaus Langenberg
„im dialog“, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg
„Tamen“, Museum Alte Post, Mülheim an der Ruhr
- 1996 LAST/ZICK Gegenwartskunst, Essen
Große Düsseldorfer Kunstausstellung
- 1997 „Labor:Rot“, Forum Bildender Künstler, Essen
„My Favourite“, Galerie für Zeitkunst, Bamberg
- 1998 „Die Langsamkeit der Bilder“, Galerie Schütte, Essen
„Die Langsamkeit der Bilder“, Galerie Markus Nohn, Trier
„Die Langsamkeit der Bilder“, Galerie Markus Richter, Potsdam
„40 x 40“, Galerie für Zeitkunst, Bamberg
Fünf Jahre Zeit – Fünf Jahre Kunst, Multiples in der Galerie für Zeitkunst, Bamberg
Essen kauft Kunst, Zeche Zollverein, Essen
- 1999 Art Frankfurt (Galerie Nohn)
„Kunst in der Schachtel“, Kunstmuseum Alte Post, Mülheim an der Ruhr
- 2000 54. Bergische Kunstausstellung, Museum Baden, Solingen
Art Frankfurt (Galerie Nohn)
Kunst 600, Galerie Nohn, Trier
Westdeutscher Künstlerbund, Lüdenscheid
Große Kunstausstellung NRW, Düsseldorf
- 2001 Gelber Salon, Galerie da entlang, Dortmund
Galerien Rheinland-Pfalz 2001, Kunstverein Ludwigshafen
- 2002 Art Frankfurt mit Galerie für Zeitkunst, Bamberg
„Schweine“, Skulpturenausstellung der Stadt Mülheim an der Ruhr
Art Bodensee, mit Multiple Art müller-emil
- 2003 Multiples, Galerie Nohn, Frankfurt am Main
Art Zürich, mit Multiple Art müller-emil
Art Bodensee, Dornbirn, mit Multiple Art müller-emil
Art Frankfurt, mit Galerie von Braunbehrens
Galerie Zimmermannshaus, Brugg, Schweiz
Art Cologne, mit Galerie von Braunbehrens

Arbeiten in öffentlichen Sammlungen /
Obras propiedad de entidades publicas / Works owned by the state

Kunsthalle Bremen

Kunstsammlung des Landes Rheinland-Pfalz

Kunstmuseum in der Alten Post, Mülheim an der Ruhr

Sammlung der Stadt Essen

Max-Planck-Institut für Kohlenforschung, Mülheim an der Ruhr

Sparkasse Mülheim an der Ruhr

Rhein-Ruhr Einkaufszentrum, Mülheim / Essen

Impressum

© Galerie von Braunbehrens und
Harald Schmitz-Schmelzer
München 2003

Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber:
Axel Zimmermann

Planung und Gestaltung:
Harald Schmitz-Schmelzer
Axel Zimmermann
Frauke Deutsch

Text:
Regina Böker, Osnabrück
Dr. Harald Krämer, Zürich

Übersetzung:
englisch: Teodora Zamfirescu
spanisch: Teodora Zamfirescu

Fotografie:
Jeannette Müller, München (S. 22, 38, 70)
Harald Schmitz-Schmelzer, Mülheim an der Ruhr

Redaktionelle Bearbeitung:
Christa Hubert-Penzes
Susanne Zimmermann

Lithos, Satz:
phg GmbH, München

Druck und Bindung:
FOTOLITO LONGO AG, Bozen

Auflage:
I. 100 Exemplare

ISBN 3-922268-33-1