

**La Divina
Commedia**
A Series
of Paintings
1993 - 2020

MARC SCHMITZ

ART PRESS Berlin / Ulaanbaatar / Shanghai

EDITORIAL

Painting as Process, Dr. Jürgen Schilling (Engl)4 - 5

Malerei als Prozess, Dr. Jürgen Schilling (Ger)6 - 7

A Non Linear Perspective, Rajath Alexander Suri (Engl)8

A Perpectival Opening, Nicole MattiB (Engl)9

Stuktur der geronnenen Zeit, Marc Schmitz (Ger)10

Structure of the Congealed Time, Marc Schmitz (Engl)11

SPACES, solo exhibition view, Kai Hilgemann Galerie Berlin12 - 13

The Paintings15 - 107

Register110 -111

Selected exhibitions112 - 113

Bibliography114 - 115

Imprint117

Painting as Process

Dr. Jürgen Schilling

With his nonrepresentational paintings, Marc Schmitz takes a position emphatically distinguished from the prevailing trends in current painting and, at the same time, picks up a tradition that started at the beginning of the last century and has evoked controversial disputes up to the present. Ever since Kasimir Malevich set his Black Square on a white background – in his words, “[...] the naked icon of my time [...] What is royal in its taciturnity” – artists with various motivations have made attempts to place the hegemony of color above mimetic depiction. Malevich’s assertion that every painterly surface was “more alive than any face containing a pair of eyes and a smile. The face painted in a picture is a miserable parody of life and merely a hint at, a reminder of what is alive” is the culmination of a stance that began in Gustave Courbet’s work; by ennobling everyday subjects, Courbet made it clear that there must be no limits in regard to the “substantive” conception of a depiction. The 20th-century avant-garde’s turn away from representation in painting ultimately led, since the 1950s, to an artistic research program on the part of abstractly working artists who methodically took as their theme the materiality of the picture and the diverging processes of its production. The American Color Field painters – for example, Jules Olitzki and Larry Poons – and the painters who were introduced under such terms as Radical, Fundamental, Analytical, or Essential Painting were interested in various ways in a reduction to essential elements of the medium, i.e., the substance of the paint and the manner of its application, its organization in the interior space of the canvas, and the character of the surface to which the paint was applied. To turn this flat surface that, to speak with the painter Maurice Denis, “is covered with colors in a specific order”, into a painting, it must become clear (if we follow Clement Greenberg’s doctrine of modern painting, which postulates the negation of illusionism) that the “the proper and true subject of every [...] art is precisely what is exclusively inherent in the essence of the respective medium.” That means that the conveyers of expression themselves embody a picture’s particular nature, its “content”, and its “idea” and that their effects want to be experienced in their function as object of depiction.

Mark Schmitz is equally interested in the demonstration of the body-like presence of paints, their consistency, their emotional aura, and their mutual influence. He applies them over each other in many layers, observes the behavior of each layer, and then modifies their appearance with renewed intervention until the result expresses his idea. The unequal covering capacity of viscous or thin paint mixtures has the result that, up to the conclusion of his work on the picture, the superimposed layers can shine through or appear as minimal traces at the edges. These shimmering transparencies – sometimes produced by adding turpentine – constitute pulsating vibrations and cloudy, burgeoning formations on the paint-soaked surface and relativize the initial impression of homogeneous-seeming levels. The monochromatic thickenings of the “skin” of paint are broken up, providing variety: over central passages, Schmitz pours small amounts of paint or turpentine whose dripping or splattering patterns owe their formation and extension to guided randomness. Such additions influence the pictorial space as independently effective structures, as do the limited painterly interventions with which the artist exerts influence on their atmosphere. He places minimal signals like points and dashes with colors deviating from the basic color of the surface and he constructs complex draftsmanlike systems with figurative allusions; he scribbly hints at repetitive, enciphered lines of

writing; and he notes with hurried brushstrokes short sentences like “I am still alive” or “change your life”, as if he were not composing a painting, but conceiving graffiti for the wall of a building. With such fragmentary additions, Marc Schmitz interferes with the reserved stillness of what happens in the picture by leaving behind personal traces that go beyond the delicate chromatic reworkings that are the primary shapers of the surfaces. This design is determined by a considered, unpretentious disposition of the paints. Horizontal or vertical, sometimes blended or optically impenetrable solid masses of brushstroke sequences allow the viewer to deduce the painterly activity, which aims to reshape the material surface into an immaterial pictorial space.

A regular, harmonious rhythm in the use of the brush organizes the coloristically thrifty texture; the intentional but seemingly incidental interweaving of small but compositionally relevant details – like a small error that counteracts the overall impression, a supposedly inattentively executed scraping, or streaks in a contrasting color integrated in the course of a thick brushstroke – convey a feeling of controlled spontaneity in the context of a strictly rationally designed all-over composition. By directing the viewer’s attention to confusing details of the pattern, Marc Schmitz underscores the influence of a processual approach that integrates the unforeseen and ultimately leads to the result. And thus, a black poured from the upper edge across the white of a canvas piles up, then streams in disorder in narrow, tapering paths over the vertical surface (#72 Bogdo Khan). These divide the space into segments and display the meaning of the white priming coat as an independently effective color component. This is also true when Schmitz lets these segments stand in the vibrating spaces between the broad stroke of vertically

extended dark paths or when light stripes assert themselves in the lower zones, rhythmically separated, vitalized, and brought into contrast with the dominant hermetic zones by fibrous drips of paints congealed on their descent during the work process.

Marc Schmitz’s ability to make not only the material conditions, but also the painterly gesture at least hypothetically traceable adopts the viewer as an active partner, from whom he demands patience and empathy, but at the same time enables to sense aesthetic qualities and to participate in his own individual idea born of experience and inspiration, an idea whose energetic potential manifests itself in a manner that can be physically experienced. Schmitz confronts the viewer with a kind of painting that tells us about itself, the concrete inherent life of its ingredients, the criteria of its sensitive and mutable materiality, and its manipulability, a kind of painting that expands the field of perception by provoking the senses. In the interplay of coloration, luminescence, and structural qualities, the essence of a work is characterized and the statement formulated. Information on the changeability of color tones – for example, by applying patina – and a balancing nuancing of tonality that lets the picture surface breathe, as well as legible indications of Schmitz’s planning and realization of the act of painting (of the temporality of his intuitively traceable gestures while applying the substances and washes and composing cold and warm contrasts) converge as knowledge about the work itself. In the attempt to approach Marc Schmitz’s work, a remark of Samuel Beckett’s about a painter he esteemed, Bram van Velde, could be helpful: “He asserts. He notes. His means have the special quality of a speculum, they exist solely in connection with their function. He is not interested enough in them to question them. He is interested only in what they mirror.”



Malerei als Prozess

Dr. Jürgen Schilling

Mit seinen ungegenständlichen Gemälden bezieht Marc Schmitz eine Position, die sich nachdrücklich von in der aktuellen Malerei vorherrschenden Trends abhebt und knüpft zugleich an eine Tradition an, die zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts einsetzt und bis in die Gegenwart konträre Dispute evoziert. Seit Kasimir Malewitsch sein Schwarzes Quadrat auf einen weißen Hintergrund setzte – nach seinen Worten „[...] die nackte Ikone meiner Zeit [...] Das Königliche in seiner Wortkargheit“ – unternahmen verschiedenartig motivierte Künstler Anläufe, die Hegemonie der Farbe über das mimetische Abbild zu stellen. In Malewitsch's Behauptung, jede malerische Fläche sei „lebendiger als jedes Gesicht, in dem ein paar Augen und ein Lächeln stecken. Das auf einem Bild gemalte Gesicht ist eine klägliche Parodie auf das Leben und lediglich eine Andeutung, eine Erinnerung an das Lebendige“, kulminiert eine Haltung, die ihren Ausgang im Schaffen Gustave Courbets nahm, der durch die Nobilitierung alltäglicher Sujets veranschaulicht hatte, dass es keine Grenzen hinsichtlich der „inhaltlichen“ Konzeption einer Darstellung geben dürfe. Die von den Avantgarden des 20. Jahrhunderts betriebene Abkehr vom Abbildhaften in der

courtesy moroo Gallery (M50)
Shanghai 2013



Malerei mündete schließlich seit den fünfziger Jahren in eine künstlerische Recherche abstrakt arbeitender Künstler, welche die Materialität des Bildes und die jeweils divergierenden Vorgänge bei seiner Herstellung methodisch thematisierte. Den amerikanischen Colourfield-painters – z. B. Jules Olitzki oder Larry Poons – und jenen Malern, die unter Begriffen wie Radical oder Fundamental painting, Analytische, oder Essentielle Malerei eingeführt wurden, ging es unter unterschiedlichen Vorzeichen um eine Reduktion auf wesentliche Elemente des Mediums, also die Substanz der Farbe ebenso wie die Art und Weise ihres Auftrags, ihre Organisation im Binnenraum der Leinwand sowie den Charakter des Bildträgers. Auf dieser planen Fläche, die – um mit dem Maler Maurice Denis zu sprechen – „in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckt ist“, um sich zum Gemälde zu wandeln, soll – Clement Greenbergs Doktrin der modernistischen Malerei zufolge, welche die Negation des Illusionismus postuliert – deutlich werden, dass der „eigene und eigentliche Gegenstandsbereich jeder [...] Kunst genau das ist, was ausschließlich in dem Wesen des jeweiligen Mediums angelegt ist.“ Es sind folglich die Ausdrucksträger selbst, welche die Eigenart eines Bildes, seinen „Inhalt“ wie auch seine „Idee“ verkörpern und deren Effekte in ihrer Funktion als Darstellungsgegenstand erlebt sein wollen.

Marc Schmitz geht es gleichfalls um die Demonstration körperhafter Präsenz von Farben, ihre Konsistenz, emotionale Ausstrahlung und ihre wechselseitige Beeinflussung. In zahlreichen Schichten trägt er sie übereinander auf, beobachtet das Verhalten jeder Farblage, um ihre Erscheinung sodann durch einen erneuten Eingriff zu modifizieren bis das Ergebnis seiner Vorstellung entspricht. Die ungleiche Deckkraft dick- oder dünnflüssig angesetzter Farbgemengen hat zur Folge, dass überlagerte Schichten partiell bis zum Abschluss der Arbeit am Bild durchschimmern können oder als minimale Spuren an seinen Kanten aufscheinen. Diese – auch durch Zugabe von Terpentin verursachten – changierenden Transparenzen bewirken, dass sich auf der farbgetränkten Oberfläche pulsierende Vibrationen und wolkig wabernde Formationen konstituieren und den Eindruck sich auf den ersten Blick homogen darstellender Ebenen relativieren. Die monochrome Verdichtungen der Farbhaut werden auf abwechslungsreiche Weise aufgelockert: Er schüttet über zentrale Partien kleine Mengen Farbe oder Terpentin, deren ablaufende oder abperlende Ströme ihre Formierung und Ausdehnung dem gelenkten Zufall verdanken. Derartige Zusätze beeinflussen als unabhängig wirksame Strukturen die Bildräumlichkeit ebenso wie jene begrenzten malerischen Interventionen, mit denen der Künstler auf deren Atmosphäre Einfluss nimmt: Er setzt mit vom Grundton der Oberfläche abweichenden Farben minimale Signale wie Punkte und Striche, konstruiert komplexe zeichnerische Systeme mit figurativen Anklängen, deutet kritzelnd repetitive chiffrierte Schriftzeilen an und notiert mit raschen Pinselzügen lapidare Kurzsätze wie „I am still alive“ oder „change your life“, als handele sich nicht um die Gestaltung eines Gemäldes, sondern um ein für eine Häuserwand konzipiertes Graffiti. Mit derartigen versatzartigen Zusätzen mischt sich Marc Schmitz in die verhaltene Stille des Bildgeschehens ein, indem er persönliche Spuren hinterlässt, welche über jene behutsamen chromatischen Überarbeitungen hinausgehen, die

prinzipiell seine Oberflächengestaltung ausmachen. Diese ist determiniert durch einer überlegte, unpräzise Disposition der Farbe. Horizontal oder vertikal geführte, teilweise ineinander verlaufende oder zu optisch undurchdringlichen, soliden Massen verschmelzende Strichfolgen lassen auf die malerische Handlung schließen, welche darauf hinzielt, die materielle Fläche in einen immateriellen Bildraum zu umzuformen.

Ein gleichmäßig-harmonischer Rhythmus der Pinselführung gliedert die koloristisch sparsame Textur; das gezielte und doch beiläufig erscheinende Einflechten kleinteiliger, aber kompositionell relevanter Details wie eine kleine, die Ganzheit des Eindrucks konterkarierende Fehlstelle, eine vorgeblich unbewusst vollzogene Abschabung oder in den Verlauf eines gesättigten Pinselzuges integrierte farblich konträre Schlieren vermitteln das Gefühl von kontrollierter Spontaneität im Kontext eines strikt rational entworfenen all-over-Gefüges. Indem er das Augenmerk auf irritierende Einzelheiten der Faktur lenkt, unterstreicht Schmitz den Einfluss eines prozesshaften, auch Unvorhergesehenes einbeziehenden Vorgehens, welches letztlich zum Resultat führt. So staut und ballt sich vom oberen Rand über das Weiß einer Leinwand geschüttetes Schwarz zunächst, um sich dann ungeordnet in schmalen, sich verjüngenden Bahnen und über die vertikale Fläche zu ergießen. Diese unterteilen den Raum in Teilabschnitte und zeigen die Bedeutung der weißen Grundierung als eigenständig wirksames Farbelement auf. Das gilt gleichfalls, wenn Schmitz sie in den vibrierenden Räumen zwischen mit breitem Strich waagrecht gezogenen dunklen Bahnen stehen lässt oder wenn sich helle Streifen an unteren Zonen behaupten, die von faserigen Rinnsalen während des Arbeitsprozesses herunter geronnener Farben rhythmisch durchtrennt, vitalisiert und in Gegensatz zu dominierenden hermetischen Zonen gebracht werden.

Durch seine Fähigkeit, nicht nur die materiellen Konditionen, sondern auch den malerischen Gestus – zumindest hypothetisch – nachvollziehbar zu machen, vereinnahmt Marc Schmitz den Betrachter als aktiven Partner, dem er Geduld und Einfühlungsvermögen abverlangt, gleichzeitig jedoch ermöglicht, ästhetische Qualitäten zu erfühlen und an seiner individuellen, aus Erfahrung und Inspiration geborenen Idee teilzuhaben, deren energetisches Potential sich physisch erfahrbar manifestiert. Er konfrontiert ihn mit einer Malerei, die von sich selbst, dem konkreten Eigenleben ihrer Ingredienzien, den Kriterien ihrer sensiblen und wandelbaren Stofflichkeit sowie ihrer Manipulierbarkeit erzählt und durch Provokation der Sinne das Wahrnehmungsfeld erweitert. Im Zusammenspiel von Kolorit, Lumineszenz und struktureller Beschaffenheit wird das Wesen eines Werkes charakterisiert und die Aussage formuliert. Informationen über die Wandelbarkeit von Farbklängen – etwa durch Patina – und eine abwägende Nuancierung der Tonalität, welche die Bildfläche atmen lässt, auch ablesbare Hinweise auf Schmitz' Planung und Realisierung des Malaktes – von der Zeitbezogenheit seiner intuitiv nachvollziehbaren Gesten beim Auftragen der Substanzen, Anlegen der Lasuren und Disposition kalter und warmer Kontraste – bündeln sich zum Wissen über das Werk selbst. Beim Versuch, sich Marc Schmitz' Arbeit anzunähern, könnte eine Bemerkung Samuel Becketts über einen von diesem geschätzten Maler, Bram van Velde, hilfreich sein: „Er behauptet. Er stellt fest. Seine Mittel haben das Besondere eines Spekulum, sie existieren nur in Zusammenhang mit ihrer Funktion. Er interessiert sich nicht genug dafür, um sie in Frage zu stellen. Er interessiert sich nur für das, was sie widerspiegeln.“

A Non Linear Perspective

Rajath Alexander Suri



The conceptual artist Marc Schmitz posits within the sphere of contemporary art and unique dichotomy which oscillates between spatial vacuum, intrinsic spirituality and the dimensions of visual contexts in an experiential manner. The artist has conceived of numerous series which denote a subtle referential system attenuated to his philosophical orientation, perspective and manifestations of intimate engagements with materials which correlate his fascination with transcendental states and spiritual animism. His non-linear perspective is of key note, absence and emptiness are engaged with in the employment of materials and rather than acceptance and incorporation of sheer hazard, as may be supposed of his monochromatic oil paintings which indicate a tendency between abstract expressionism to sheer abstraction, the compositions are reasoned via a predominant intellectual latitude. The artist is concerned with dialectical subjectivity governing interpretations of "internationalism" and the caustic wake of mythologies: globalization and stereo-typological thought patterns which render analysis oblique and unintelligible are discarded as Marc attempts to diffuse the predominant socio-political mores of society and defy conservative aesthetic enquiry. "To transform capitalism..." remains a missive of the artist whom, ignoring the facile dichotomy of dualistic logic and rationale imbues his creations with a spatial reasoning divested of calculation. Intuitive perception appears to be the manifest signature of this exceptional artistic Nomad.

A pivotal point of departure from reason to non-reason is central to a successful and representative analysis of the artistic path of Marc Schmitz. Non-reason and intuitive rationale have been present for centuries, if not, millennia, in diverse non-Occidental cultures: the artists' abandon of self towards a sincere embrace of this subtle truth in a plethora of simulacra is evident and sincere. We have forgotten what has been known. Marc Schmitz attempts without conviction, depicting an impasse of historicity, the frailty of the arrogance of the mind and deliberation with materials. Non-sequential, in a manner of speaking, the artist fragments preconceptions of medium in an informed and conscientious fashion. When painting, he tends towards the sincerest execution of abstraction, spontaneity, and achieves sublime monochromatic works bearing slight alphabetical/numerical codes without recognizable intentions. The variation occurs at the moment of inception. There exists no "cast" or adherence to styles which art historians or academic pedagogues insist to engender "justification" of practice and the absurdity of soluable form or mannerism.

An extenuation is observed as his spatial creations which ascend to hover above whatever passive enquirer in fact restrict the potential of trans-sensorial interpretations. The "moment" is altered, rendered acute due to the schemata of three dimensional forms being not only spatial, yet further, spiritual. The conical devices dictate that the audience engages with a vista refined to a vertical perspective. The sky and passage of cloud, the sense of a vast, unfathomable horizon which all observe with less intensity daily is brought to an intimate instance with each individuals' examinations of his creations. The materials and colour vary, yet the intention of an analysis of unique perspective-undeniable in the visual context provided by the artist-remind of the loss of sensitivity of nature and intrinsic spiritual aspects of our existence. The movement and content of visual imagery made possible by the advent of technological inventions are curiously erased by the artist, while the monumental structures which elect them to our collective conscious and unconscious visual experience remain intact. Visual reflex is a crucial consideration as the artist deploys a diverse vocabulary of media towards his sur- automatic and highly conscientious creations which travesty the norms of visual vocabulary, license and pattern.

Marc Schmitz investigates intuitive hierarchies and trans-cultural latitudes by way of a supple effluvium of the mind, the mind as a whole rather than psychological reasoning of subconscious/conscious and equally facile dichotomies owing to a psycho-analytical adherence which may be ascribed to intellectual cowardice of this past centuries age of scientific advent. Reminiscent of architectural, painterly and technological schools within the parameters of post-modernist interpretation, the actual course of the artist is emphatically ambiguous and amorphous, Schmitz is a chameleon rather than a hydra when it comes to formal applications and the subversion of visual interpretation demarcates and intuitive depth which has developed from intellectual sojourns which transcend self, boundaries of self, cultural identification and the entirely human frailty of our physical and societal mechanism

A Perspectival Opening

Nicole MatthiB



When one stands facing the paintings in Marc Schmitz Series one is literally in the dark at first. The eye gropes its way over the canvas in search of clues or signs. It is not just the light that the darkness absorbs but the beholder as well. Once the retina has had a chance to adjust, however, one sees that the color is richly varied. Paint has been applied in layers to form multiple glazes that give rise to a wealth of mutually coverlaying shapes. Seeming rather monochrome at first sight, the paintings reveal their depth and polychrome nature as doors to different spaces, containing glossy and pale areas. Inspired by Dantes La Divina Commedia sketches of hells and heavens had been the original point of departure for the serie.

Space here is less a perspectival opening as a window than a relation of the canvas to the viewer's body. The power of the paintings of the series La Divina Commedia relies to the process of their creation. Marc Schmitz describes the process of creation as an act similar to alchemy. The artist is playing with the energy of time and mixing the colors as a transformer in the artistic process. In this works Marc Schmitz reflects upon the power of time and space in the process of creation. There is no narration, mimesis or recollection. Associative and interpretative possibilities abound. The paintings confront one with the limits of what can be verbalized, force one to capitulate, as it were, before the language-transcending phenomenon of the picture. And Marc Schmitz paintings are not in the least self-referential. The issue of presence and representation in painting becomes the issue of the world and reality itself and of their readability. One seeks the image, and it stares back. It leaves one alone with one's longing for (in)sight, clarity, explication, causality, and the knowledge of the impossibility of not interpreting.

Struktur der geronnenen Zeit

Marc Schmitz

Warum überhaupt in Serien arbeiten? Erscheint der einzelne Moment zu unbedeutend (?) verliert sich das Singuläre im allzu geordneten Regelwerk, oder erscheint das von der Zeit geliehene Potenzial einfach zu gewaltig, als dass es sich in etwas einzelnes zwängen ließe? Unabhängig davon, dass es einfach komfortabler ist nicht jeden Schritt beim Gehen zu hinterfragen, üben Serien, Zyklen und Weltmodelle auf mich die Faszination eigener Welten aus. Eine Welt kann sich im Moment eröffnen, selten aber erschöpft sie sich darin. Die idealistische Philosophie würde behaupten, dass es ohnehin keine verbindliche Welt geben kann, es sich vielmehr in unendliche Einzelwelten aufteilt, und damit die Welt aktuell gesprochen fake wäre ¹⁾. Aber natürlich sind die Welt immer die anderen, und von diesen anderen wurde ich früher oft gefragt, warum und wieso ich so verschiedene Arbeiten und Stile produzieren könne, so als ermangele es mir an Charakter. Zu dieser Zeit malte ich noch realistisch und jedes einzelne Werk kam mit seinem eigenen Stil, was ich selbst eigentlich als Kreativität betrachtete, und was seit den 80 Jahren ja ein Standard ist (multidisziplinär) zu arbeiten.

Die Offenbarung begann mit der Selbstrepräsentation eines Gemäldes, es war ein Spiegel, oder eine Tür, die Form musste der aufrechten Haltung des Malens entsprechen, die Wirkung die es ohne Narrative entfachte war enorm. Wenn es auch keine Geschichte zu erzählen, oder Natur abzubilden gab, das abstrakte ist natürlich nicht leer. Es bindet Emotionen, und diese können in verschiedenen Schichten abgebildet werden. So interessierte mich die Einteilung in Himmel und Höllen von Dante nur in ihrer Möglichkeit, und ich sah damals die grafischen Illustrationen Botticellis der Commedia und es war glatt das Gegenteil von dem was mir vorschwebte, eher Ansichten seines bevorzugten Modells Simonetta ²⁾.

Die Arbeit an den „Divinas“ begann in Luzern, ich hatte ein kleines Dachatelier mit Blick auf den Pilatus, ich ließ mir Material aus Berlin schicken, und verbrauchte Ummengen von Terpentin, so dass ich das Atelier immer schnell nach dem Malen verlassen musste, und das malen musste schnell gehen. Ich kam wieder und war begeistert. Ich hatte etwas geschaffen, das verschiedene Optionen offen hielt, und ich malte nicht mehr allein, der Zufall und die Schwerkraft hatten sich über Nacht als Akteure beteiligt. Die Verdunstung und das Verfließen von Farbe und Terpentin waren Teil des Arbeitsprozesses geworden, ein Kollege sagte mir, die Trocknungszeit sei auch „Arbeitszeit“.

Mich interessiert immer das Schauen. Ein gleichmütiges Betrachten, dass Erkenntnis zulässt. Es geht dabei um Zeit. Nur Zeit. Kompositionen treten zurück zugunsten feiner Strukturen. Und die Schichten fügen sich übereinander, wie Alterungen der Reife. Das prozesshafte (serielle) ermöglicht dann auch Arbeiten an verschiedenen Stadien aufzunehmen, aber immer bewußt über die Zeitvergegenwärtigung, mit dem sicheren Gefühl wenn ein Gemälde fertig ist. In der Regel ist es nicht die schöne Muse die antreibt, sondern das unvollendete, das Hadern mit dem Geschaffenen, die ständige Herausforderung, dass beim Übermalen auch fast alles verloren geht, um damit etwas neues Gestalt werden zu lassen. Dieser Mut, diese Auseinandersetzung bedingt die Arbeit über Jahre, bei einigen Jahrzehnte, und so konnte ich immer zurückkehren zu den Divinas, die Arbeit in verschiedenen Ländern wieder aufnehmen, in Korea, oder in China, und natürlich in Berlin. Dies Buch stellt einen vorläufigen Zwischenbericht über diese Arbeit dar, ein Überblick, keine Bilanz.

1) Markus Gabriel Friktionen, Surkamp 2020 ISBN: 978-3-518-58748-5
2) Lippmann, F. (1896). DRAWINGS BY SANDRO BOTTICELLI FOR DANTE'S DIVINA COMMEDIA 1481



Structure of the Congealed Time

Marc Schmitz

Why do work in series at all? Does the individual moment appear as too insignificant (?) Does the singularity become lost in the overly ordered set of rules, or does the potential borrowed from time simply appear too great to be forced within something individual? Regardless of the fact that it is simply more comfortable not to question each step while walking, series, cycles and world models exert a fascination of distinct worlds upon me. A world may open within a moment, but rarely does it exhaust itself. Idealistic philosophy would claim that there can be no binding world regardless, yet rather that it is divided into infinite individual worlds, and that the one world is currently, in the current vernacular, fake ¹⁾. Yet of course the world is always the "other", and I was often asked by these same others as to why and again I could produce such different works and styles, as if I lacked solidity of character. At that time I was still painting realistically and each individual work emerged with its own style, which I actually considered as sheer creativity and, following the 80's, which has been a standard for multidisciplinary practice since then.

Revelation began with the self-representation of a painting, it was a mirror, or a door, the form had to correspond to the upright posture of painting, the effect it ignited, void of narrative, was tremendous. Even if there was no story to relate nor nature to depict, the abstract remained of course not empty. It binds emotions, and these can be represented in different layers. Hence, I was only interested in the possibility of Dante's division into heaven and hells, and I saw a few of Botticelli's graphics on the Commedia, and it proved the opposite of what I had in mind, upon greater reflection of his preferred model, Simonetta, and other figurative models ²⁾

The work on the "Divinas" began in Lucerne (Switzerland). I had



Eden
solo exhibition
Galerie Kai Hilgemann Berlin 2011

a small roof top studio at the time with a view of Mount Pilatus, I had materials sent from Berlin, and I used _ lots of turpentine, so that I always had to leave the studio quickly after painting, and painting had to be quick. And I came back and would be thrilled. I had created something that kept various options open, and I no longer painted alone; chance and gravity had taken part as actors overnight. The evaporation and flowing of paint and turpentine had become part of the work process, a colleague told me that the drying time was also "working time".

I have always been interested in beholding. An indifferent view that allows knowledge. It's about time. Just time. And my paintings were always about time - only. Compositions step back in favor of fine structures. And the layers fit on top of one another, like aging of maturity. The process-oriented serial then also enables work to be carried out in different stages, while always conscious of the presence of time, with a secure feeling upon the completion of a painting. As a rule, it is not the beautiful muse that drives you, but the unfinished, the struggle with what has been created, the constant challenge that when you paint over almost everything is lost in order to create something anew. This courage, this conflict led the work for years, for a few decades, and so I was always able to return to the Divinas, to resume work in different countries, in Korea, or in China, and of course, in Berlin. This book represents a preliminary interim report on this work: an overview, not a balance sheet.



SPACES (solo exhibition)

Paintings: La Divina Commedia

Spaces N° 2

Galerie Kai Hilgemann, Berlin 2006

THE PAINTINGS



0
(Blind Painting)



6 (Searoses)
Luzern CH



8 (La Suisse) 1993
Luzern CH
Collection Copncert Hall Perth WA



9
(N.Y. Rain)



10
(The White)



11



12



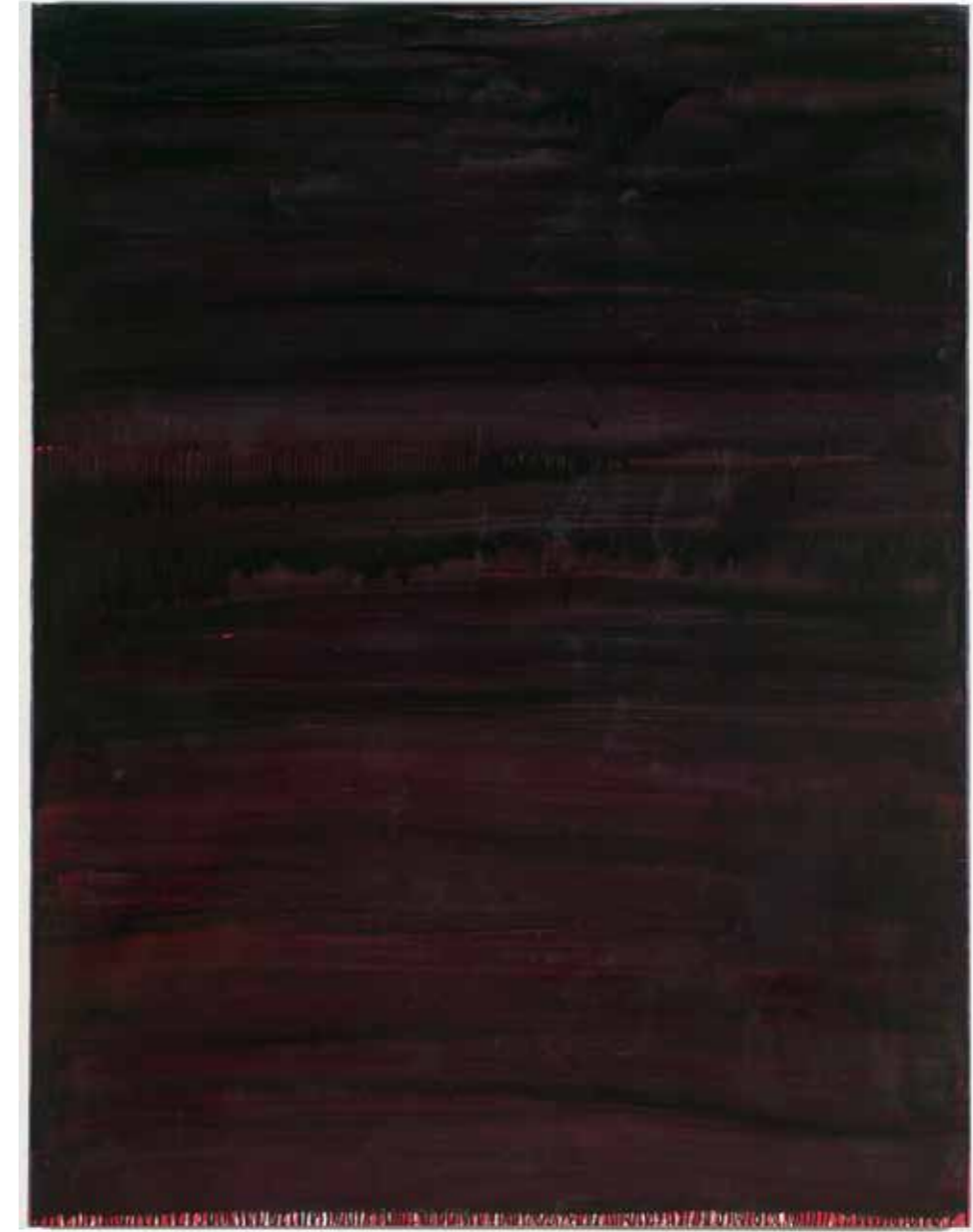
13
Private Collection NY



17



19
(Fog Mind Food)



20



21
(The Deep)



23
(Transitory Operation)



24
(Yang)



25
(Change Your Life)
Private Collection Berlin



26
(Japan)



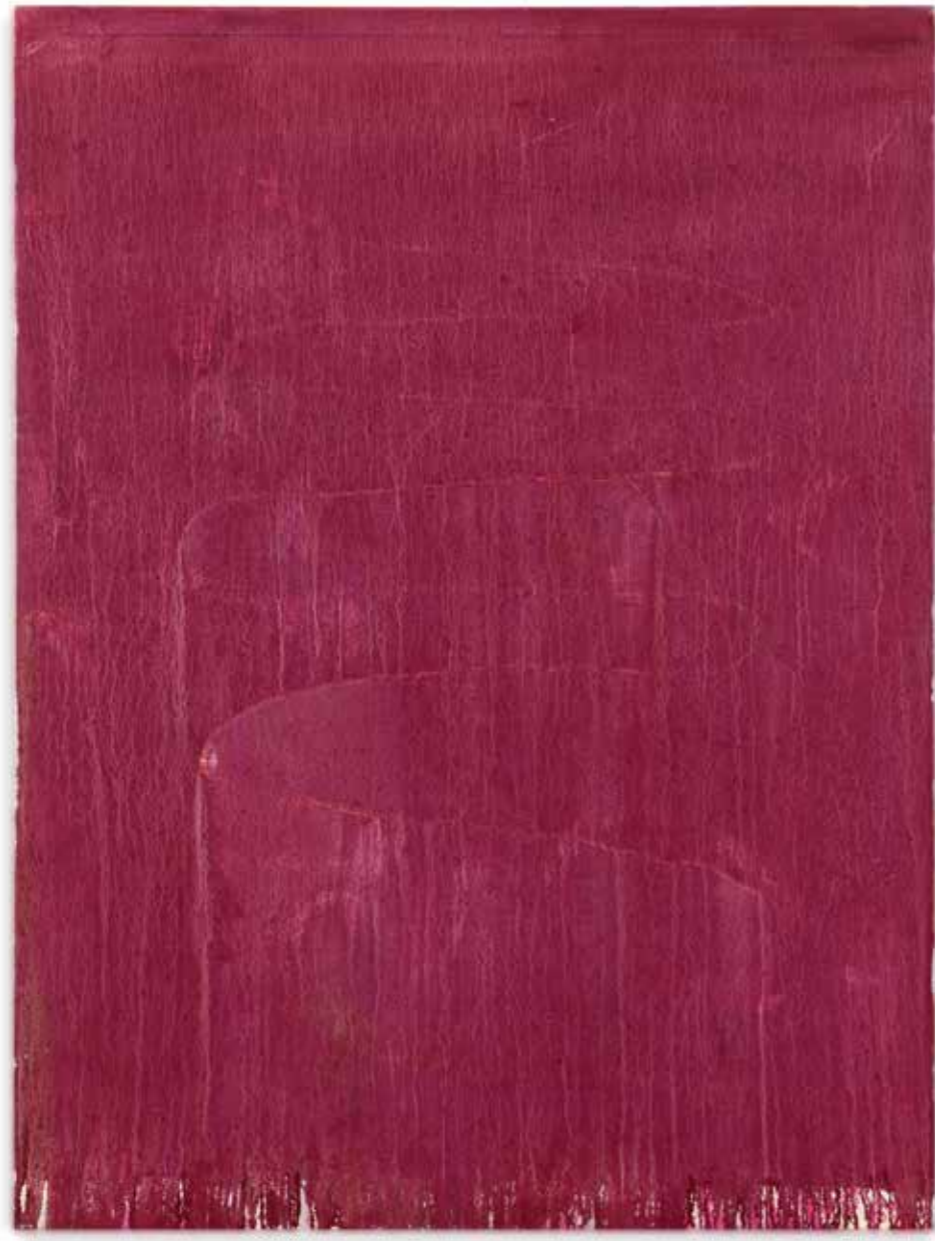
27
(Dolgor)



28
(Mountain Peak)



32
completed 2017



31
(Hamlet in China)



34
(Daylight)



36
(Carpe Diem)



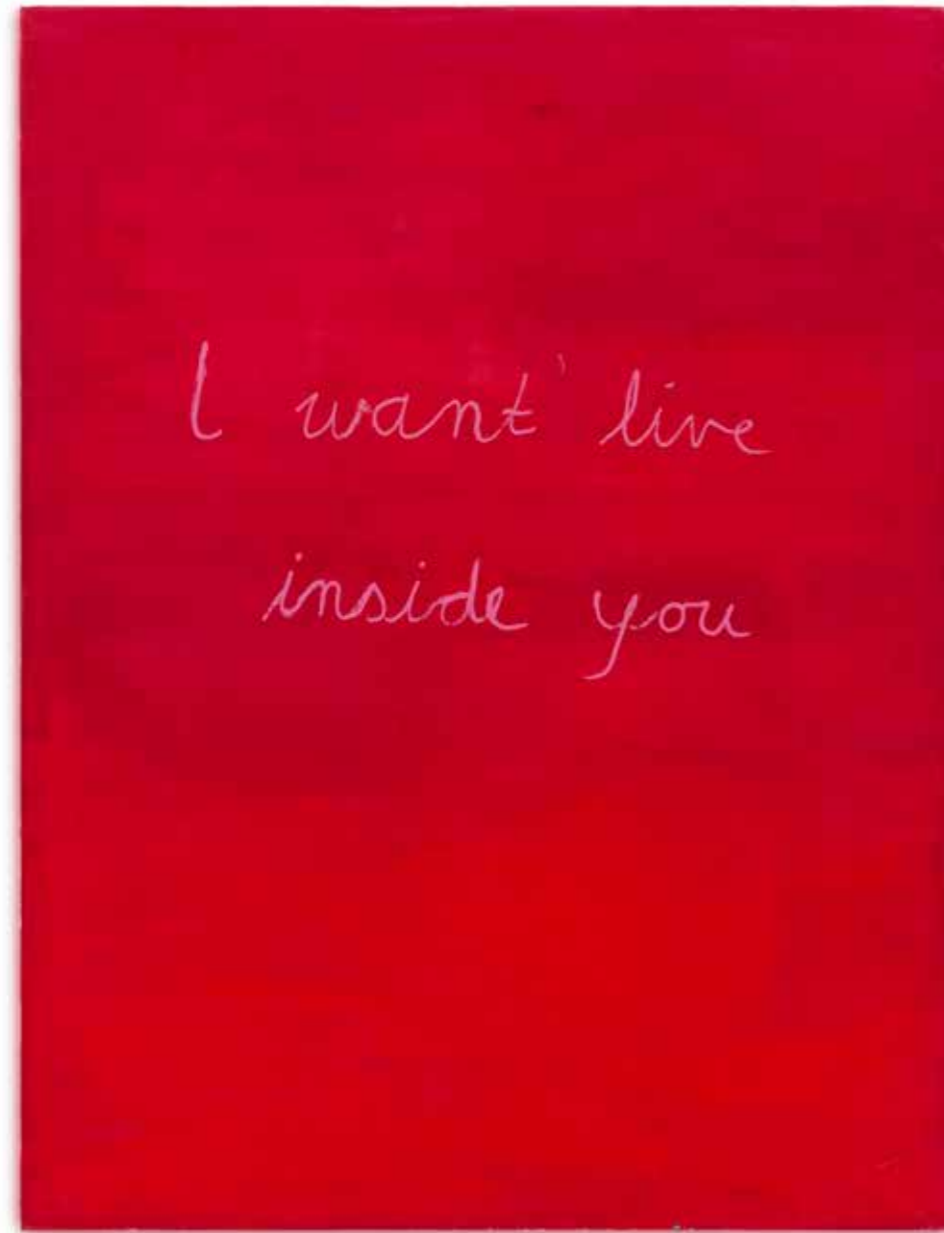
37
(Pale)



38
(Pears Under my Sleepingmask)



36
(Harlekin)



39
(Ornament od Love)



40
(mm)
Private Collection Frankfurt



42
(ARE YOU GOOD)



50
(Blind Face - Lucky Heart)



51
(Inside Out)



52
(Colombian Curtain)



53
(I am Still Alive)



54
(ÖÖ)



55
(mm)
Private Collection Frankfurt



56
(Girl with Yellow Sneakers)



66
(EEA - Explain Art to an Alien)



67
(Berlin Blau)



68



69

(Obersalzberg - oder die letzten
analogen Tage)

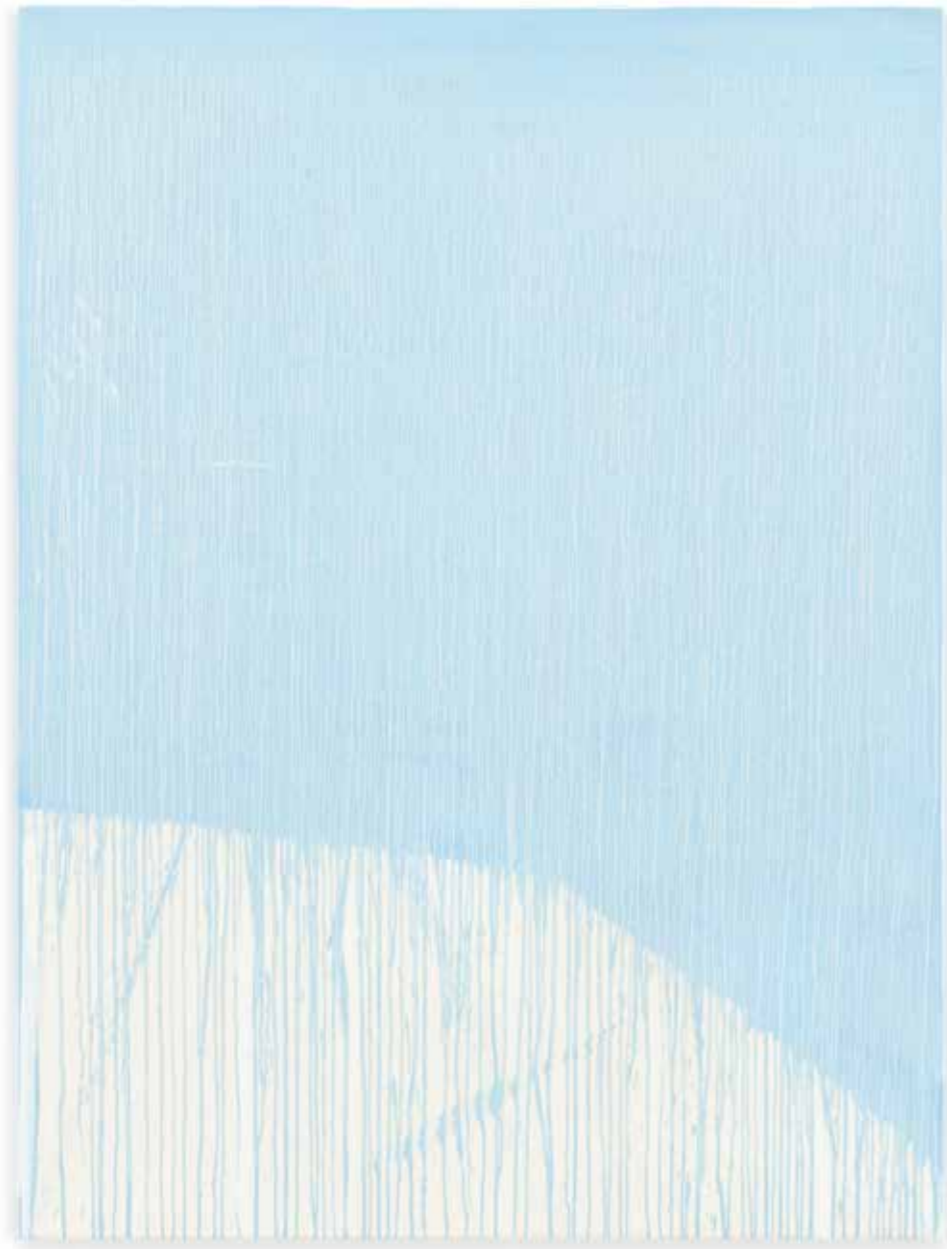
Private Collection Munich



70
Private Collection Italy



71



73



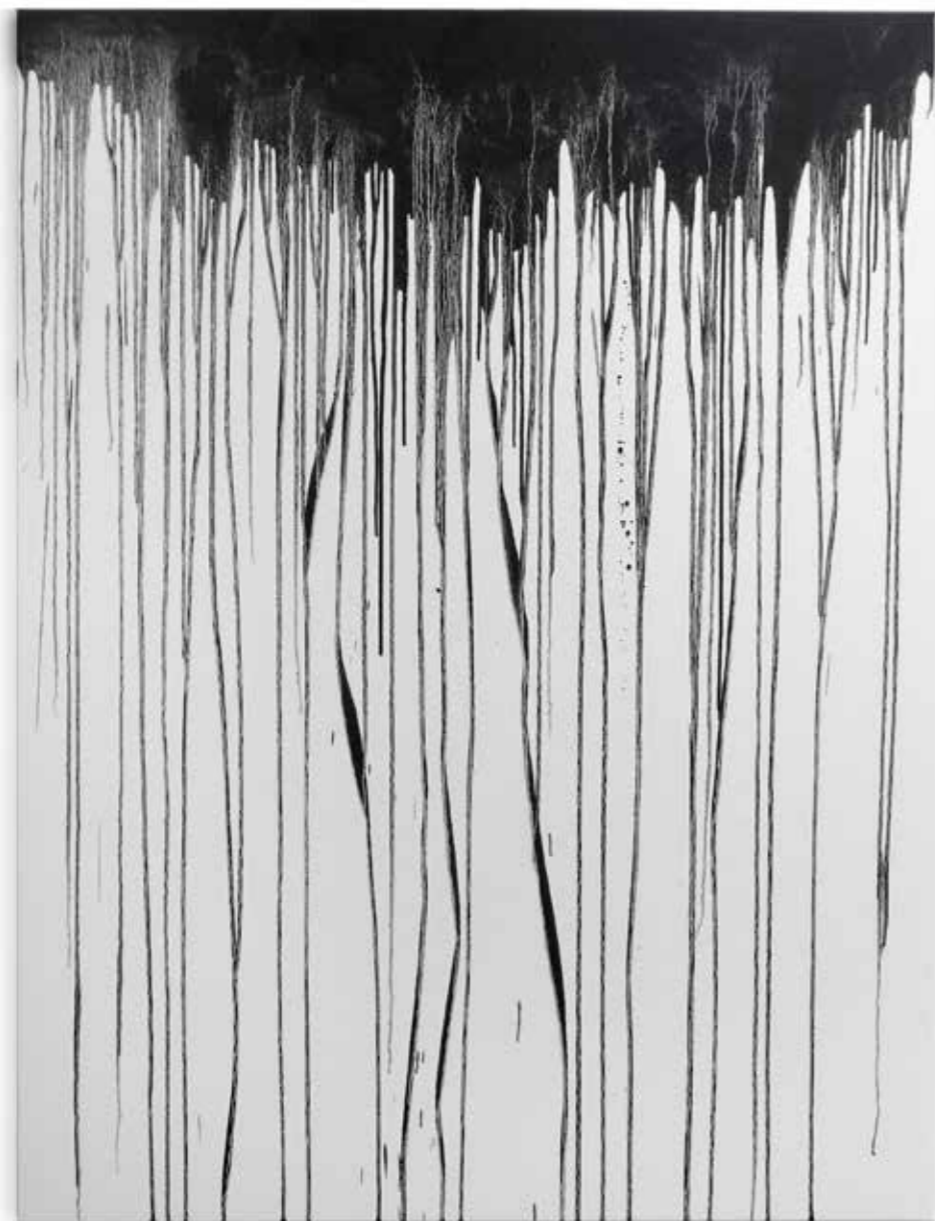
74
(Maytreia)



75
(To Puoi Non)
completed 2019



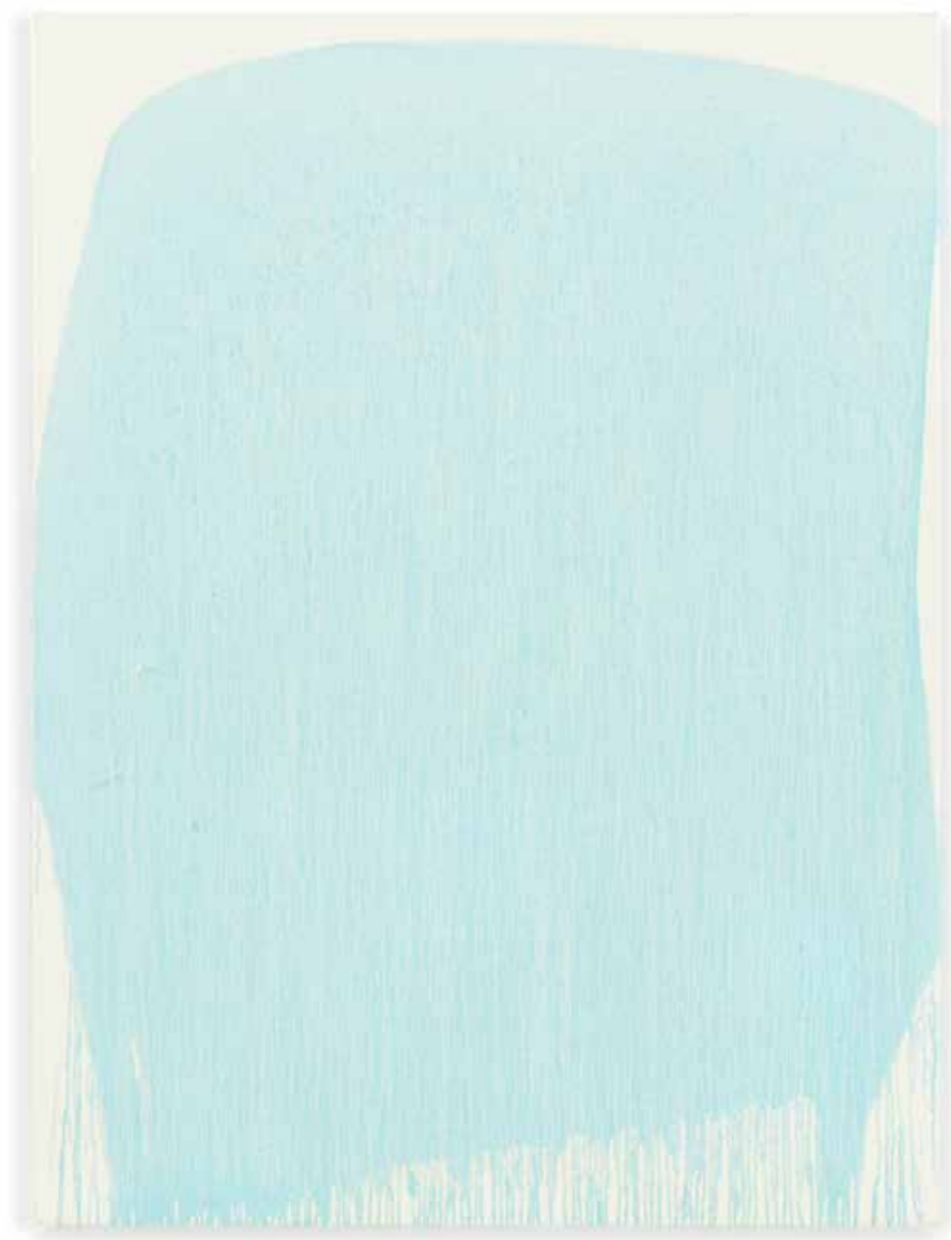
75
(Sky Language)



72
(Boghd Khan)
Private Collection Perth



78



80



82



84



87

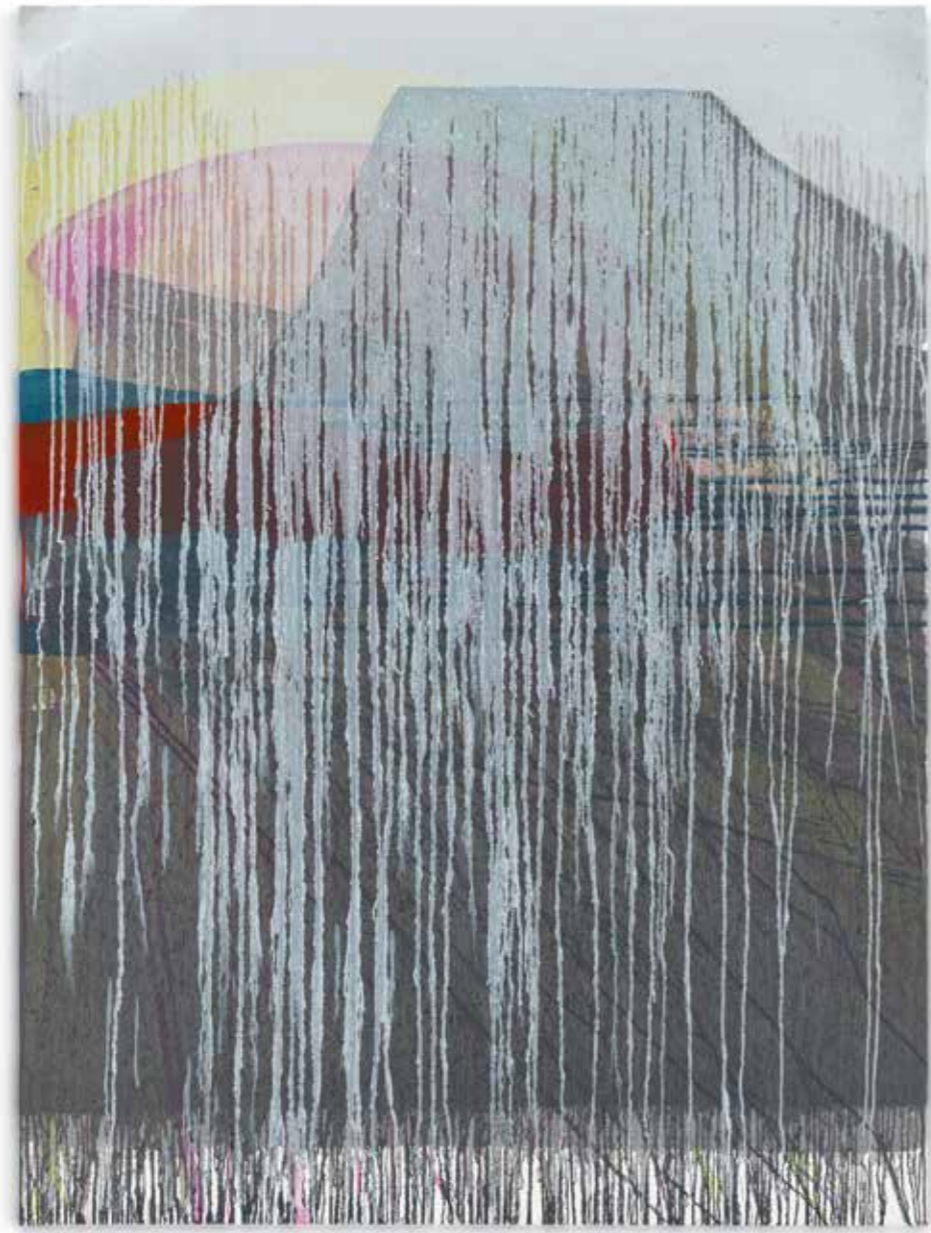
(Schweine fangen auf spanisch)



86



85



88
(Mon Fuji)



89
Private Collection Berlin



90

(As Long as I see the Flying Bee
I feed me From Behind the Knee)



91



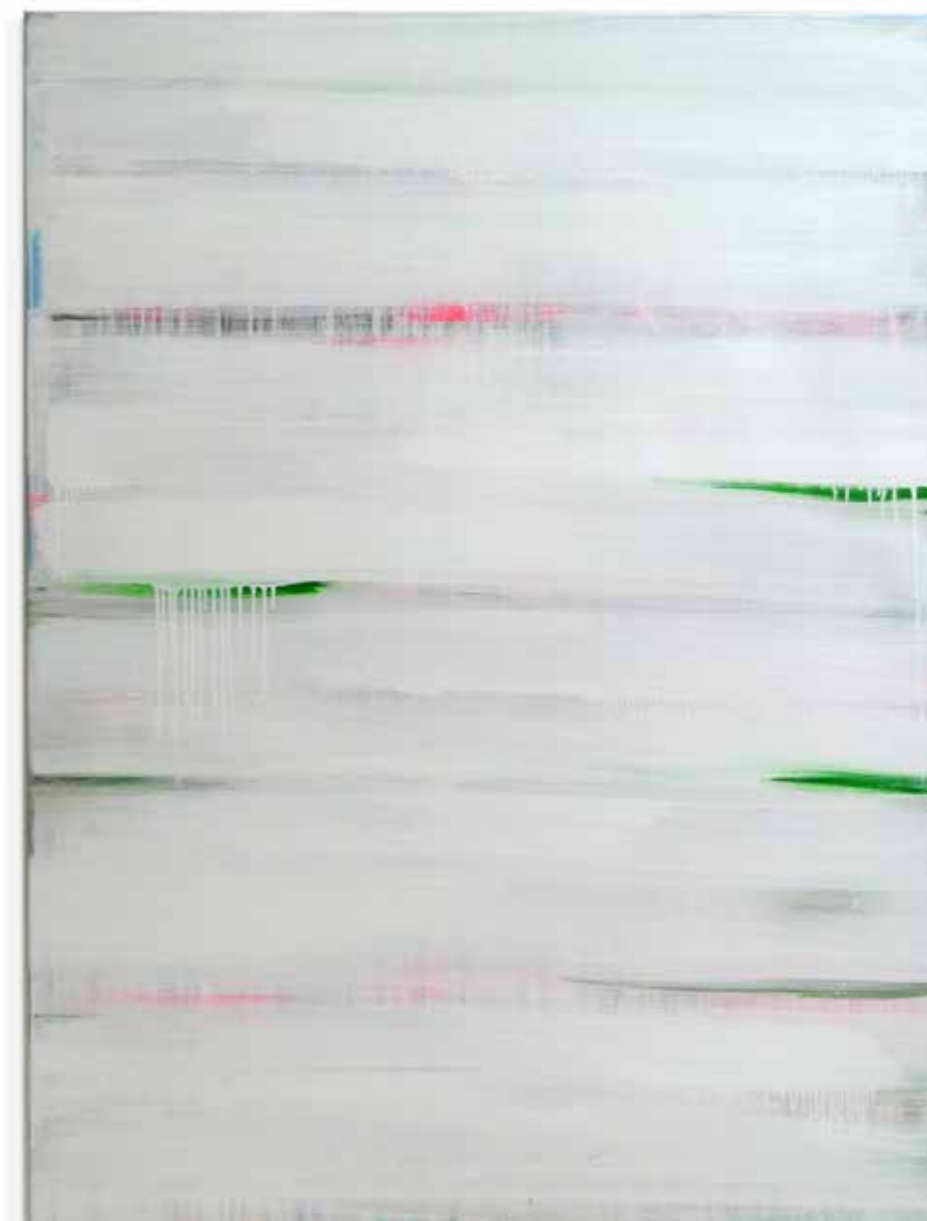
92
(Indian)
Finished 2019



93
(Bolon Yokte Kuh)



94



95



97



98
Shanghai



99
(King Wen)
Shanghai
Private Collection Guangzhou



100
(Pudong)
Shanghai



101
(Pudong)
Shanghai



100
(Gadaffi The Poet)
Shanghai



103
(Huangpu River)
Shanghai



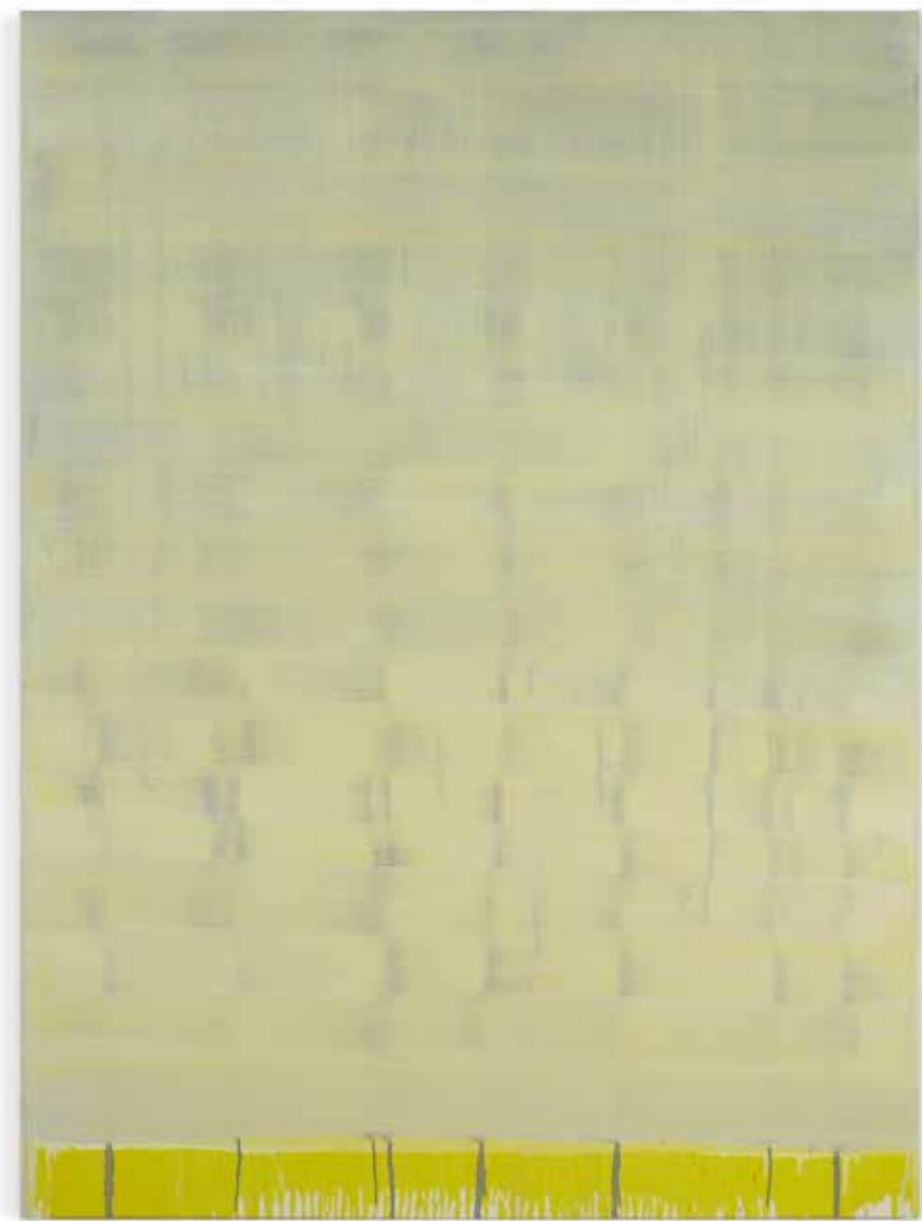
104
(Pudong)
Shanghai



106
(Pudong)
Shanghai



107
(Dragon)
Shanghai



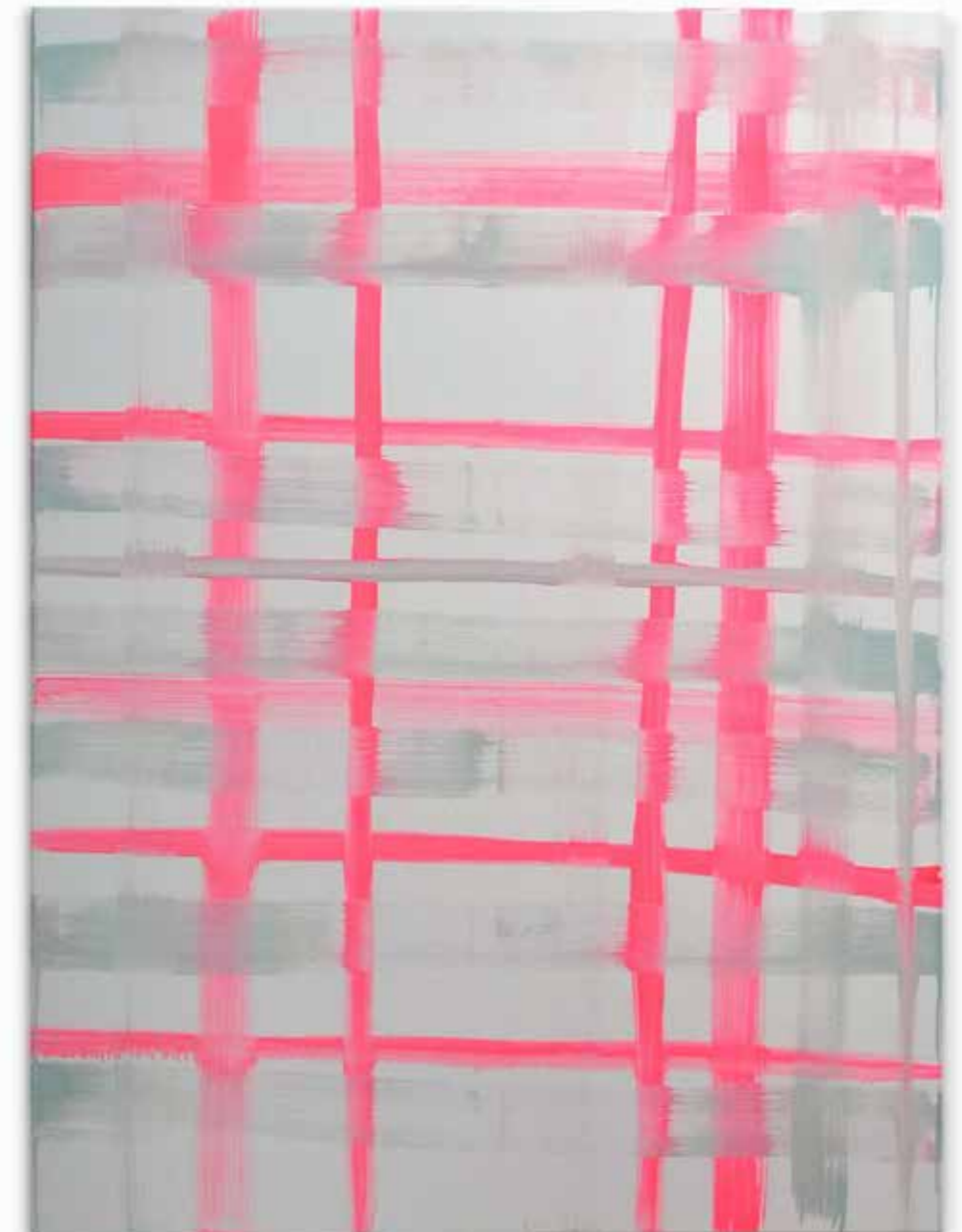
108
(Yellow Dragon)
Shanghai
Private Collection Munich



109
(Huangpu River)
Shanghai
Swatch Collection Shanghai



110



111
(CHANEL N°1)



112
Collection moproo Madrid



113



115



116
(CHANEL N° 2)



117
(CHANEL N° 3)



118



119



120



121



122



123



124



125



126



127



128

REGISTER

N°	work title	exhibited / venue	collector	year of creation
<i>All paintings of this series are created in oil on canvas, 130 x 170 cm (each)</i>				
# 0				1992
# 1			Collection Frankfurt	1993
# 2			Collection Amman, Zürich	
# 3				
# 4			Collection Amman, Zürich	
# 5				
# 6	(see-roses)			
# 8	(suisse)	Gal. Hilgemann Berlin2006	Concert Hall Perth W.A.	
# 9	(N.Y.)	Gal. Hilgemann Berlin2006		2005
#10	(the white/never mind)	Gal. Hilgemann Berlin2006		2006
#11				
#12		Pfizer Berlin (Sept 09 – Sept 10)		
#13		Concert Hall Perth 2010		
#14		Gal. Berlin Baku 2009	Collection N.Y.	
#15	(sun)			
#16				
#17				
#18				
#19	(fog mind food)			
#20		Pfizer Berlin (Sept 09 – Sept 10)		
#21	(deep things)	Gal. Hilgemann Berlin2006 / Gal. Berlin Baku 2009 / Concert Hall Perth 2010		
#22				
#23		Concert Hall Perth 2010		
#24	(the yang)			
#25	(change your life)	Konrad Adenauer-Stiftung 2006	Collection, Berlin	
#26	(Japan)			
#27	(Dolgor)			
#28	(mountain peak)	Pfizer Berlin (Sept 09 – Sept 10)		
#29	(home)			2007
#30	(Epiktet)		Collection Berlin	
#31	(Hamlet in China)			
#32	(Bus 222)	finished 2017		
#33	(late spring in summer)	Gal. Berlin Baku 2009		
#34	(two lines)			
#35	(daylight)			
#36	(carpe diem)			
# 37	(pale)	Concert Hall Perth 2010		
# 38	(pearls under my sleeping mask)	Gal.Seitz: Räume Karthfelder /Concert Hall Perth 2010		
# 39	(ornament of love)			2008
# 40	(mum)		Collection Frankfurt	
# 41	(noch so ein sieg..)			
# 42	(Are You Good)	Gal. Ulf Wetzka.2009 / Concert Hall Perth 2010 / INDIAN BLEND Galerie Alexandra Saheb		
# 43 - 48	lost			
# 49	(Diamonds)			2009
# 50	(blind face lucky heart)	open studio.2009/ Concert Hall Perth 2010 / Gal. Berlin Baku 2009		
# 51	(inside out)	Concert Hall Perth 2010		
# 52	(Colombian curtain / 2012)			
# 53	(alive)	Concert Hall Perth 2010		
# 54	öö			
# 55	mm	Gal. Berlin Baku 2009		
# 56	(Girl with yellow sneakers)	06.Berliner Kunstsalon Gal. Ulf Wetzka / 2009 Gal. Berlin Baku 2009		
# 57				
# 58				
# 59				
# 60	(last duty)	A.I.R. YATOO Korea Museum Gongju 2009 # 60- #64		
# 61	(blue)		Collection Berlin	
# 62	(LEEUM)	Gal. Ulf Wetzka, Kaiserdamm 2010		
# 63	(SKY)		Collection Seoul	
# 64	(Earth) (gerollt)			

N°	work title	exhibited / venue	Collector	year of creation
# 65		Concert Hall Perth 2010		2010
# 66	(EAA explain Art to an Alien)	Concert Hall Perth 2010		
# 67	(Berlin Blau 1)	Concert Hall Perth 2010	Collection (unknown) Perth W.A	
# 68		Concert Hall Perth 2010		
# 69	(Japan green/Obersaltzberg)	Mad Mad Moproo 2013 (fin/7/2013)	Collection Munich	
# 70	(blue 2)	Concert Hall Perth 2010	Collection Italy	
# 71	(Grey)	Concert Hall Perth 2010		
# 72	(Bogdo Khan 8th)	Concert Hall Perth 2010	Collection (unknown) Perth W.A	
# 73		Gal. Hilgemann, EDEN 2011		
# 74	(Maytreia)	Concert Hall Perth 2010 / Gal. am Damm Dresden 2012		
# 75	(sky language)	Khan Bank Gallery Ulaanbaatar 2010		2011
# 76	(Gelber Khan / 2012)	Gal. am Damm Dresden 2012 / Gal. Seitz 2013		
# 77	(zwischen Aktau und Urumqui)			
# 78	(EAA2)	Concert Hall Perth 2010		
# 79	(ne pas existe)			
# 80		Gal. Hilgemann, EDEN 2011		
# 81	(Grau / einfache Fläche)	Gal. Hilgemann, EDEN 2011		
# 82	(Grau Rot)	Gal. Hilgemann, EDEN 2011		
# 83	(strahlung)			
# 84				
# 85				
# 86	(Schule der Singularisten, 1.Lekton) übermalt 2013			
# 87	(Schweine fangen auf spanisch) übermalt 2014			
# 88		Gal. am Damm Dresden 2012		
# 89		G a D. 2012 / Gal. Seitz 2013	Collection Berlin	
# 90	(as long I see the flying bees..)	Gal. am Damm Dresden 2012		
# 91	(Seraphis Bey)			2012
# 92	(Egyptian)			
# 93	(Bolon Yokte Kuh)	Gal. am Damm Dresden 2012		
# 94	(Australian Open)			
# 95	(Bei den !Khung 1)	Gal. Seitz 2013		
# 96	(Bei den !Khung 2)	Gal. Seitz 2013		
# 97	(walking to the supermarket is painting)			
# 98	(hell grün weiß/ biju)	Shanghai Gal Moproo 2013		
# 99	(weiß)	Shanghai Gal Moproo 2013		
# 100	(grau auf rot)	Shanghai Gal Moproo 2013		
# 101	(grau streifen)	Shanghai Gal Moproo 2013		
# 102	grüne / weiße streifen	Shanghai Gal Moproo 2013		
# 103	Snowdrops in the sea 2	Shanghai Gal Moproo 2013		
# 104	snowdrops in the sea 1	Shanghai Gal Moproo 2013		
# 105	grau (leichte streifen) erstes	Shanghai Gal Moproo 2013		
# 105_2	King Wen is hiding the dragon	Hongqiao Contemporary Art Museum 2012 Shanghai Duolun Museum of Modern Art 2013		
# 106	geheimes chakra / der ketzte kaiser befreit china			
# 107	weiß / unten rot / vor der vollendung	Shanghai Gal Moproo 2013		
# 108	gelb gewinnt	Gal. Seitz 2013 Shanghai Berlin2013	Collection Munich	
# 109	Traces	Shanghai Peace Art Hotel	Collection Swatch, Shanghai	
# 110	Linien / schnittmarken pink/graugrün			2013
# 111	Linien / schnittmarken weißgraugrün			
# 112	Linien / schnittmarken pink/grün/weiß			2014
# 113	Grau feines Raster mit weiß unf versch. Farben unvollendet 2015			
# 115	grau/ helle streifen 2014/ 2017 dunkel braun /gold			
# 116	black grids (1)	Madrid Moproo 2013		
# 117	black grids (2)			
# 118	(yellow)			
# 119	weiß / blau (leichte grids flächig) mono 3			2015
# 120	blau und purple auf grün flächig mono 2			2016
# 121	violett /grün/ flächig /mono1			2017
# 122				2019
# 123				
# 124				
# 125				
# 126				
# 127				
# 128	come together			2020

Selected Exhibitions 1994-2020

- 2020 Silent Symphony, Art 23 contemporary, Guangzhou, China (double)
- 2019 Spaces for Open Minds, Sea World Art Center, Shenzhen, China
- 2018 Bangkok Art Biennale, BACC Bangkok, Thailand
Tavan Tolgoi, Greengrassi Gallery & Corvi-Mora, London, UK
Responding 1, NICA, Nihonbashi Institute of Contemporary Arts, Tokyo, Japan
天幕坠落 - The genesis of an image, Ding Shun Arts Museum, Fujian, China (solo)
Arosita Gallery, Sofia, Bulgaria, (solo)
- 2017 Double Edge, Folkestone Triennial, UK
KINOSHO KIKAKU contemporary, Ginza, Tokyo, Japan (solo)
Jeju Biennale, Jeju Museum of Art, South Korea
Out of Khentii, Khentii Art Gallery, Chingges City, Mongolia
GNAP, Port Izmir Triennial
- 2016 Marrakech Biennale 6, Morocco
和谐 国际当代艺术展/天津 Tianjin Art Museum, China
4th Land Art Mongolia Biennial, Ulaanbaatar I Dariganga, Mongolia
3rd International Biennial of Muralism and Public Art, Cali, Colombia
- 2015 TEDA Contemporary Art Museum, Tianjin, China (solo)
56th Venice Biennial, Palazzo Zorzi, Venice, Italy
Galerie Seitz & Partner, Berlin, Germany (solo)
TRIO Bienal, Rio de Janeiro, Brasil
Nakanojo Biennale, Japan
Ghetto Biennial, Port au Prince, Haiti
- 2014 Goethe Institute, Hong Kong, China (solo)
Faces & Traces, Art Peace Hotel, Shanghai, China
3rd Land Art Mongolia Biennial, Ulaanbaatar, Mongolia
Galerie Seitz & Partner, Berlin, Germany
- 2013 Moprou Gallery, Shanghai (solo)
Galerie Seitz & Partner, Berlin, Germany
Sculpture by the Sea, Aarhus, Denmark
55th Venice Biennial, Il Palazzo Enciclopedico, Venice, Italy
UBE Biennale, Tokinawa Museum, Ube, Japan
- 2012 Creative Cities, Olympic Fine Arts, The Barbican Center, London, England
Turgut Pura Art Prize, Sculpture & Paintings Museum, Izmir, Turkey
Galerie am Damm, Dresden, Germany (solo)
2nd Land Art Mongolia, National Mongolian Modern Art Gallery, Ulaanbaatar, Mongolia
Art & Politics, Museo de Arquitectura Leopold Rother, Bogotá, Columbia (solo)
Art Ignites Life - Hongqiao Museum of Contemporary Art, Shanghai, China
Zhuqizhan Art Museum, Duolun Museum of Modern Art, Shanghai, China
- 2011 Eden, Galerie Kai Hilgemann, Berlin, Germany (solo)
Condensation, Museo Borgo di Clauiano, Trivignano, Italy
- 2010 Concert Hall Perth, Berlin Dayz, Australia (solo)
Land Art Mongolia Biennial, Mongolian National Modern Art Gallery, Ulaanbaatar, Mongolia
Art Center Koldo, Bishkek, Kyrgyzstan
Neue Räume, Galerie Kai Hilgemann, Berlin, Germany
- Indian Blend, Gallery Alexandra Saheb, Berlin, Germany
- 2009 Richard Levy Gallery, Land/Art New Mexico, USA
National Academy of Arts, Baku, Azerbaijan (solo)
The Mobile Spaces - Border, Concentart Berlin, Germany
Geumgang Biennale, Museum of Gongju, South Korea
Galerie Ulf Wetzka, Berlin, Germany
- 2008 Zendai MoMA, Shanghai, China
Sculpture Quadrennial, Riga 2008, Latvia
- 2007 10th International Cairo Biennale, Museum of Modern Art, Cairo, Egypt
Galerie Seitz & Partner, Berlin, Germany
- 2006 Galerie Kai Hilgemann Berlin, Germany (solo)
Transitory Operations, UMA Gallery, Ulaanbaatar, Mongolia
- 2005 2nd International Beijing Biennial, Beijing China
Ulaanbaatar Project, Mongolian National Modern Art Gallery, Ulaanbaatar, Mongolia
- 2004 Busan Biennial 2004, Busan, South Korea
File 2004 Galerie de Arte do Sesi, Sao Paulo, Brasil
Kunstoffice Berlin, Germany (solo)
- 2003 FILE-2003 Paco das Artes/ British Council, Sao Paulo, Brasil
- 2002 Art on the Net, Michida City Museum Tokyo Japan
Notodo Film Festival, Madrid, Spain
Zebra Poetryfilm Award, literaturWERKstatt
- Berlin, Germany
Fluxus, Belo Horizonte Brasil
- 2000 Beijing-Berlin, Jintai Exhibition Hall, Chaoyang, Beijing, China
Art for Expo (first prize award), German House UN - Plaza New York, USA
Goethe Institute, Singapore, German Pavilion, Expo 2000, Hannover, Germany
Gallery Vartai, Vilnius, Latvia
- 1999 Festival junger experimenteller Kunst, ehem. Postfuhramt Berlin, Germany
Marc Schmitz paintings, Creation Gallery, Beijing China (solo)
- 2098 Painting after Nicéphore Niépce, Gallery Dorow, Berlin, Germany (solo)
- 1997 Angel Orensanz Foundation, New York, USA
- 1996 Exploseum, Kunstmuseum Luzern, Switzerland
TWA 800 Kunsthalle Stuttgart, Germany
The forth generation Hackesche Höfe Berlin, Germany
Schmidl & Haas Gallery Frankfurt, Germany
X. Freiburger Film & Video Forum, Germany
- 1994 La Idea Galleria (Aktion) Wewerka Gallery Berlin, Germany
AEOLUS II Videoinstallation, Jade Park Wilhelmshaven, Germany
Highquell Gallery, Zürich, Switzerland (solo)

Bibliography 1996-2020

NOMADIC DEMOCRACY (2019)
2nd Ulaanbaatar Public Art Week
Engl./Mng.

BANGKOK ART BIENNALE(2018)
Engl./ Thai
ISBN 9786161826451

TAWAN TOLGOI (2018)
Steinberg Press London
ISBN 978-3-95679-429-2

FOLKESTONE TRIENNIAL (2017)
Engl.
ISBN 978-1-78808-871-8

JEJU BIENNALE (2017)
Tourism
Kor./Engl.
ISBN 979-11-953887-1-4

ART WORKS (2016)
Nakanojo Biennale
Nakanojo Jp.
Jap/Engl.

ECLIPSE (2015)
TEDA contemporary art museum
Tianjin
Chin./Engl.

L'OFFICIEL ART (2014)
Winter Paris France
Fre.

THE PAINTINGS (2014)
Marc Schmitz
Mopproo London Shanghai
Engl.
ISBN 978 0 9573593 14

WORLD SCULPTURE NEWS (2014)
Hong Kong, Autumn
Engl.

FACES & TRACES (2014)
The swatch Art peace Hotel Shanghai
PRC Engl.

YISHU (2013)
Magazine May/June
Canada
Engl./Chin.

SHIFTING GRAVITY (2013)
Ute Meta Bauer, Hatje Canz
Engl.
ISBN 978-3-7757-3693-0

LAND ART MONGOLIA (2012)
2nd land Art Biennial, Engl./Mng.

A NON LINEAR PERSPECTIVE (2010)
Perth, WA
Engl.

LAND ART MONGOLIA (2010)
LAM 360° 1st Land Art Biennial
Engl./Mng.

LAND ART NEW MEXICO (2010)
Radius Books
Engl.
ISBN 978-1-934435-17-5

GEUMGANG ART BIENNALE (2009)
Engl./Kor.
ISBN 978-89-93531-11-4

SCULPTURE QUADRENNIAL (2008)
Riga, Latvia
Latvian/ Engl.

INTRUDE ART & LIFE (2008)
Zendai MOMA Shanghai
Engl./Chin.

IN TRANSITION (2007)
Cyprus
Engl.
ISBN: 978-9963-8932-1-8

YATOO BIENNALE (2007)
National Museum Gongju,
outh Korea
Kor./Engl.

10th CAIRO INT. BIENNALE (2006)
Arab./Engl.

LAND ART (2006)
Sainshand, Mongolia
Mng./Engl.

2nd BEIJING INT. ART BIENNALE
(2005)
Chin./Engl.
ISBN 7-102-03459-8

BUSAN BIENNALE (2004)
Kor./Engl.

FILE (2004)
Sao Paulo
Engl./Port.
ISBN 85-89730-02-6

FILE (2003)
Sao Paulo
Engl./Port.

EXPOMAT (2002)
Zürich
Ger.
ISBN 3-905509-415

ORTSBESTIMMUNG (2001)
Konrad-Adenauer-Stiftung Berlin
Ger.

SIGNS EFFICIENCY & WONDERS
(2000)
Chin. Beijing
Engl./Ger.

ART FOR EXPO (2000)
World Expo, Hanover
Engl./Ger.

AB DIE POST (1999)
Festival experimenteller Kunst, Berlin
Engl./Ger.

X CHINA ART EXHIBITION (1998)
Chin./Engl.

ONGOING BUSINESS (1996)
Kunsthalle Stuttgart,
Ger. Stuttgart



Imprint

1st edition 08/2020
limited edition / signed copies only

All images courtesy the artist. All texts by the artist except for those named by authors.

© All rights reserved no part of this publication may be reproduced or transmitted by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise, without the prior permission of the publisher.

© of all images MARC SCHMITZ
Möckernstrasse 68E
10965 Berlin /Germany

www.marcschmitz.net