

Martin Bruno Schmid

www.martinbrunoschmid.de

Bodenständiger Minimalismus

Bereits in seinen frühen Arbeiten dekonstruiert Martin Bruno Schmid die in den 1990er Jahren an der Staatlichen Akademie Stuttgart häufig anzutreffenden virtuellen Bildmedien und setzt stattdessen auf die Sinnlichkeit des Materials. Quentin Tarantinos Film „Pulp Fiction“ (1999) wird so oft kopiert bis er Farbe und Ton verliert. Die über Lifestylezeitschriften massenhaft verbreiteten Körpervorschriften führt er ad absurdum, indem er deren Cover abschmüggelt und die Magazine auf diese Weise selbst zu objekthaften Artefakten transformiert.

Geprägt von einem ins Soziale ausgeweiteten Skulpturenbegriff der 1990er Jahre zielt seine künstlerische Tätigkeit dann auf die alltägliche architektonische Realität. In Galerien und institutionellen Räumen bringt er mit der Bohrmaschine sogenannte „Walltattoos“ an und verankert seinen Minimalismus bodenständig im Hier und Jetzt der Kunstwelt.

2005 sorgt Schmid's Eingriff „Démolition d'un Mur“ im Kunstverein Ahlen für Aufsehen. Damals betätigt er sich entsprechend der ursprünglichen Bedeutung von Skulptur skulptural (lat. sculperre = graben, stechen) indem er eine störende Trennwand im Ausstellungsraum von einer Abrissfirma niederreißen lässt. Die in situ Arbeit „Break on Through“ (2005) stellt im selben Jahr einen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers dar. Erstmals agiert Schmid nicht skulptural sondern plastisch (griech. plássein = aus weicher Masse aufbauend, bildend erzeugend) und lässt von professionellen Handwerkern an einer verlassenen Bauruine tafelbildartig zwei der populärsten Außenputze auftragen. Das Bedürfnis introvertierter und intensiver am Material zu arbeiten, führt 2006 zum Rückzug ins Atelier und zum „Wiedereinstieg in das Bild“. Es entstehen „Bohrstücke“ in der Tradition der konkreten Tafelmalerei, die die Oberfläche selbst zum Thema erheben. Die in unregelmäßiger Rhythmik perforierten und ornamentierten Bildträger sind teils kraterartig aufgebrochen, teils mehrmals überarbeitet und geglättet. Auf diese Weise organisch verlebendigt, zeugen sie, einem alternden Körper gleich, von der gestaltenden Kraft der Zeit.

Nicole Fritz

Down-To-Earth Minimalism

Already in his early works, Martin Bruno Schmid deconstructs the virtual visual media which could frequently be found at the Staatliche Akademie Stuttgart during the nineteen-nineties; he emphasizes instead the sensory aspect of the material. Quentin Tarantino's film "Pulp Fiction" (1999) is copied so often that it loses color and sound. Schmid pursues to absurdity the bodily instructions so widely propounded by lifestyle magazines, inasmuch as he sands down their covers and thereby transforms the magazines themselves into object-like artifacts.

Marked by a sculptural concept of the nineteen-nineties which is extended into the social sphere, his artistic activity is then directed towards everyday architectural reality. In galleries and institutional spaces, he uses an electric drill to create so-called "wall tattoos" and thus anchors his Minimalism in a down-to-earth manner in the immediate present of the art world.

In 2005 Schmid's intervention "Démolition d'un Mur" at the Kunstverein Ahlen caused quite a stir. At that time, he acted in accordance with the original meaning of "sculpture" (Latin *sculperre* = "to cut, engrave") by commissioning a demolition firm to tear down a bothersome partitioning wall in the exhibition space. The on-site work "Break on Through" represents in the same year a turning-point in the production of the artist. For the first time, Schmid does not work sculpturally but instead plastically (Greek *plássein* = "constructing out of a soft mass, shaping and forming"), and he commissions professional craftsmen to apply two of the most popular exterior plasters to an unfinished and abandoned building, in the manner of a panel painting.

The urge to work on material in a more introverted and intensive manner brings in 2006 a return to the studio and to a "re-entry into the picture." There are created "Bohrstücke" ("Drilling Pieces"), in the tradition of concrete panel painting, which elevate the surface itself into the theme. The image-conveyors, perforated in an irregular rhythm and ornamented, are partly opened up like a crater, partly reworked and smoothed several times. Organically enlivened in this way, they bear witness, like an aging body, to the shaping power of time.

Nicole Fritz

Auf dem Grat der Wandlung

„Die Namenserteilung ist kein gleichgültiges Anliegen und sollte nicht vom Zufall abhängen“, erklärte der Philosoph Platon.

Dies gilt ohne Zweifel auch für eine Ausstellung von Kunstwerken. Martin Bruno Schmid hat seiner Schau in der Städtischen Galerie Ostfildern den Titel „ABRISS (ein Abriss)“ gegeben – eine Wortspielerei für die vielen formalen wie inhaltlichen Ebenen. In Lexika nachgeschlagen, finden sich dazu Begriffe wie Abrisskosten, Abrissbirne oder Abrissunternehmen. Unter den Wörtern „Abriss, Substantiv, maskulinum“ werden folgende Bedeutungen aufgeführt: [1] (eines Gebäudes) bewusste geplante Zerstörung; [2] (einer Geschichte, eines Textes oder Ähnlichem) grobe Zusammenfassung; kurze Darstellung, grobe Skizze einer Planung; und schließlich – das ist sehr amüsant – [3] schweizerisch; Plural ungebräuchlich: unverschämt hohe Forderung nach einem bestimmten Preis.

Mit derlei Annäherungen an Schmid's Werk liegt man gar nicht so falsch. Denn Abriss enthält zwei Bedeutungskomponenten: jene des Auseinandermachens, des Zerstörens sowie jene des Zusammenbringens, Zusammenfassens, Überblickens. Und es ist durchaus ein Überblick seines Schaffens und seines künstlerischen Werdegangs während der vergangenen drei Jahre, den Martin Bruno Schmid hier präsentiert: Bohrstücke, Bohrzeichnungen, Schleifstücke und – als Premiere – die Installation Speicher. Aber Abriss ist auch wörtlich zu nehmen. Schließlich arbeitet der Künstler mit der Technik des Abreißens, des Auseinanderreißen, des Zerstörens, und gleichzeitig des Wiederausammenbringens, ja des Zusammenfügens.

Eine Arbeit mag hier als Ursprung, gewissermaßen als Inkunabel genannt sein: „Bohrstück (Rückbau)“. Der Künstler hat hier Rigips auf Holz aufgebracht, dies mit Wandfarbe, Lack, Bleistift und Spachtelmasse bearbeitet – und vor allem mit der Bohrmaschine. Mit dieser hat er die entstandene, künstliche Wand, besser diese Kunstwand angebohrt und präzise an verschiedenen Stellen Löcher, Durchbrüche, Durchgänge geschaffen. Aber, wie das manchmal so ist im künstlerischen Prozess, er war nicht zufrieden mit dem Ergebnis. Also begann er, die vielen Schichten, einschließlich der Bohrungen, die sich wie

wissenschaftliche Proben in das Material gefräst hatten, abzuschlagen: Er hat diese einem Abriss, einem Prozess der Zerstörung und Umwandlung, unterzogen, bis das Bohrstück in den jetzigen Zustand rückgebaut war.

Rückbau im White Cube

Um das zu verstehen, muss man wissen, wie Martin Bruno Schmid vorher ans Werk gegangen ist. Ein Zitat aus einem Text zum Steirischen Herbst, zu dem er 2005 geladen worden war, beschreibt seine Arbeitsweise treffend: „Bohren. Hämmern. Schleifen. Martin Bruno Schmid ist bekannt für seinen radikal-brachialen Umgang mit gebauter, alltäglicher Realität.“ Zur Erklärung: Der Schreiber dieser Zeilen meinte damit Schmid's ungewöhnliche Methode, seine Werke, seine „Wall Tattoos“ direkt als Löcher in die Wände zu drillen, oder Wände mit dem Schleifpapier zu bearbeiten. Damit brachte er die Kunst nicht nur direkt auf die Wand, sondern machte die Wand durch Verletzung selbst zum Kunstwerk, was nicht nur ein Eingriff in die Umgebung, sondern gewissermaßen einer direkt in das Betriebssystem Kunst war. Dort wird seit den Zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts bekanntlich immer noch Wert auf den White Cube gelegt, jenen weißen, sauberen, farbneutralen Raumwürfel, in dem die Kunst für sich steht und die Ausstellungsarchitektur sich hinter die Kunst stellt, damit die Interaktion zwischen Architektur und Kunstwerk vermieden wird.

Was per se sowieso nicht auszuschließen ist. Dieses Konzept des White Cube bedeutet aber auch praktisch, dass nach jedem Ausstellungsabbau die Löcher in den Wänden sauber mit Moltotill oder sonstiger Spachtelmasse zugeschmiert werden müssen. Alles soll wie neu sein für die nächste Ausstellung. Allerdings gelingt das selten gut, weil die Wand benutzt, von der Kunst besetzt wurde. Diese Schönheitsreparaturen, diese Vortäuschungsstrategien beschäftigten Martin Bruno Schmid – und brachten ihn zu den Bohrstücken, die sich dann verselbstständigten: statt in die Wand direkt eingearbeitet zu werden, wanderten sie wieder von der Wand weg auf eine Art Bildträger, der dann auf die Wand als zweite Ebene aufgebracht wird. Und hier endet der Exkurs wieder bei der Arbeit „Rückbau“.

Freilich geht die Geschichte weiter: Denn von dem eher habhaften Material Rigips führte Martin Bruno Schmid seine künstlerische Forschungsreise zum biegsamen, scheinbar fragilen Material Papier. Genau dieses Material wurde die Grundlage der Schmid'schen Bohrzeichnungen. Suchte der Künstler doch nach einer Möglichkeit, wie er seine Wandbohrungen auf Papier um- und übersetzen konnte. Er entdeckte es, als er mit der Akademie der Bildenden Künste auf Arbeitsexkursion in Schloss Weikersheim war. Dort probierte, experimentierte, entwickelte er fünf Tage lang in seinem Kämmerchen wie in Klausur bis der Durchbruch kam: die Bleistiftbohrung und die ersten beiden Bohrzeichnungen # 1/07 und # 2/07 entstanden. Die einstige Wandbohrung wird durch eine Lochung ersetzt: Mit einem spitzen Bleistift stanzt er Loch für Loch dicht an dicht in Blatt um Blatt, das Ganze wird auf eine Styroporplatte gebettet, die unter dem Stapel liegend als Puffer fungiert.

Zone um Zone Durchbruch

Es ist Verletzung und Destruktion, ja Dekonstruktion die hier ein fragiles Werk schaffen. Und es ist körperlich, muskulär anstrengende Arbeit, die ihre Spuren hinterlässt. So ist es Schmid nur möglich, jeden Tag eine bestimmte Anzahl von Perforationen zu schaffen. Er schaffe täglich seine Zonen, sagt er. So kann es sein, dass er an einer größeren Arbeit bis zu zwei Monaten sitzt. Dazu braucht es Disziplin, mitunter auch Überwindung, jeden Tag,

oder nicht selten nächtens, Zone um Zone zu durchbrechen. Aber freilich ist dies auch eine meditative Tätigkeit, kein Zellenerlebnis im mönchischen Sinne, aber doch eines im Sinne von höchster, purer Konzentration. Der Kopf ist dabei leer, es gibt nur die Tätigkeit des Lochens – und des Hörens, denn er hört dabei Musik, Hörspielen oder -büchern wie etwa dem Briefwechsel des großen Verlegers und Suhrkamp-Chefs Siegfried Unseld mit dem Schriftsteller Thomas Bernhard. Derartiges Hören sei sonst nicht möglich wie in diesem Zustand der durch Konzentration geschärften Sinne, sagt Schmid.

Technisch gesehen schafft Martin Bruno Schmid Löcher. Formal gesehen ist indes jedes Loch eine Setzung und jede Setzung wiederum eine Aussage und eine Veränderung. Sie hinterlässt Spuren auf dem Papier, auch in Form von Graphit, verschiebt durch eine minimale Lochung das Raster des Millimeterpapiers: Ränder werden wellig, bäumen sich auf, wirken sich aus auf die Ordnung der Linien. Ähnlich dem Schmetterlingseffekt in der Chaosforschung, in der geringfügig veränderte Anfangsbedingungen langfristig zu einer völlig anderen Entwicklung führen können, der Flügelschlag eines Schmetterlings am andere Ende der Welt womöglich einen Hurrikan auslösen kann.

Dennoch sind die Stanzungen nur Vorarbeiten, ein Beschränken, das dann in Aktion mündet, in die Explosion der Energieentladung. Nach dem Lochen beginnt Schmid die Blätter zu zerreißen. Und auf diese Abrisse freut er sich nach der Phase der Konzentration, weil dann der künstlerische Prozess richtig losgeht. Übrig bleiben dabei Papierschnitzel, die für manche nur Abfall sein mögen, für Schmid aber die Freiheit der Kreativität bedeutet, um daraus Bilder zu schaffen. Dabei hat er für jede seiner Arbeiten einen Masterplan – im Kopf oder als Skizze auf dem Papier.

Während die Bohrstücke mitunter an Fels- und Gesteinsstrukturen erinnern, entstehen aus dem Papier Standorte, Landschaften oder einfach Netzwerke vor dem Auge des Betrachters. Einmal verbindet Schmid minutiös jedes Loch in einer Bohrzeichnung, dann wieder legt oder schichtet er Papierstücke in linearen oder skulpturalen Strukturen, die mal – je nach Entfernung – an organische Formen wie Schwämme oder an amorphe Wesen und Pflanzen, mal an labyrinthische Konstellationen archaischer Baupläne erinnern. Je nach Perspektive werden Zusammenhänge sichtbar – oder wieder zerstört.

Stets auf der Kippe

Martin Bruno Schmid folgt einer künstlerischen Gratwanderung, immer auf der Kippe zwischen Aufbau, Abbau, stets auf der Suche nach der Struktur und jenem Punkt, wo sie beginnt oder endet. Es ist eine Recherche in Sachen Veränderungen. Wie wirken sie sich aus? Wie widerstandsfähig ist eine Struktur? Wie werden diese durch Verdichtungen, Entzerrungen oder Überlagerungen beeinflusst? Wie viel Reduktion, wie viel Opulenz tut gut? Und freilich steht stets die faszinierende Frage des Bildes im Raum. Ist - frei nach Gertrude Stein - ein Bild ein Bild ein Bild und ein Bild? Oder ab wann ist ein Bild keines mehr? Es geht darum, zu eruieren, ab wann etwas im Kopf entsteht, etwa eine Vorstellung von Darstellung, wann diese vergeht. Ab welchem Reduktionsstadium kippt eine Idee?

In diesem Sinne ist Schmid auch auf der Fährte des Fragments, dieses Teil eines einstigen Ganzen, das Spuren der Erinnerung anderen Lebens in sich trägt. Schmid's arrangierte Teil-Stücke, gerade die sehr reduzierten, evozieren die Vorstellung des Ganzen – und die im Gedächtnis jeder für sich ergänzt. Fragment bedeutet auch Abwesenheit. Vielleicht gar Unfertiges, Unvollkommenheit. Und das Fehlende wird durch die Negativform, durch den Raum herum aufgefüllt – in anderen Worten: das Fragment

führt einen Dialog in mehrfacher Hinsicht, mit der Umgebung und mit der Vorstellung des Betrachters, der dadurch zu denken beginnt.

Durch seine Technik der Destruktion und Rekonstruktion transformiert der Künstler Materialität in immer andere Erscheinungsweisen, just so wie es Einstein in seinem Energiesatz der Physik besagt. Nach diesem geht Energie nie verloren, sie wird weder erzeugt, noch vernichtet, sondern nur stets in eine andere Form umgewandelt. Durch die Formänderung folgt auch eine Änderung der Materialwirkung, je nachdem wie dicht oder wie reduziert die Papierfragmente sitzen. Mal wird das Material plüschig oder bröselig, bildet dadurch neue Räume, dann wieder bleibt es flach und geradlinig, um Raster oder Netze zu bilden.

Es ist die Spur eines ewigen Weltgesetzes, dass durch Zerstörung etwas Neues entsteht. Papier selbst ist ein Beispiel dafür: Von der Natur geschaffen muss erst Holz gefällt und hauchdünn auseinandergefasert werden, bis es wieder zusammengesetzt und als Blatt anderer Form zu neuem Leben erwacht, damit wir darauf Zeichen hinterlassen können.

Zeitzeugen des Wandels

Auch Martin Bruno Schmid ist fasziniert von Papier, er hat eine Sammlung davon in verschiedensten Farben, Formen und Arten. Gleich wo er unterwegs ist, immer ist er auf der Suche nach diesem Material, oft auch nach der minderwertigen Variante, die dann durch seine Bearbeitung, durch den künstlerischen Prozess Wertigkeit erhält. In diesem Sinne sind Schmid's Werke auch Weltenkarten, oft steht hinter dem Titel, wo das Papier gefunden wurde oder die Arbeit entstanden ist, der jeweilige Ort, beispielsweise Bukarest oder Roquebrune.

Zwar ist Schmid die Materialtreue sehr wichtig, aber er spielt oder täuscht uns nichts Verschönerndes vor, lässt uns teilhaben am künstlerischen Prozess und der Haptik des Materials zwischen Struktur und Nicht-Struktur. Dabei ist das Licht ein Formgeber. Je nach Einfallswinkel und Luxzahl, aber auch je nach Standort und Entfernung des Betrachters zeitigen die Arbeiten stets eine neue, andere Wirkung, wandeln sich von dreidimensionaler Schichtung in eine zweidimensionale Zeichenstruktur und wieder zurück. Damit ändert sich Aussage und Wertigkeit. Während etwa das billige Papier der „Bohrzeichnung (Bukarest)“ von Nahem beigen Schwammcharakter aufweist, wandelt es sich in der Entfernung in eine Ansammlung aus goldenen Nuggets. Jedes Material, jede Oberfläche führt eine andere Zwiesprache mit der Umgebung, mit den Strahlen des Lichts. ... „was nicht Stein ist, das ist Licht“, konstatiert der mexikanische Dichter Octavio Paz in einer seiner Schriften. Was nicht Papier ist, ist Licht, könnte man hier sagen.

Konsequent werden die Arbeiten unter Glas präsentiert, um uns auf Distanz zu halten. Das aber ist weniger im Sinne eines Schatzkästleins gemeint, sondern hat vorrangig mit dem Aspekt des Bewahrens zu tun. In diesem Sinne sind Martin Bruno Schmid's Werke auch Zeitzeugnisse der künstlerischen Prozesse, tragen Aspekte der Vergänglichkeit, des Werdens und Vergehens in sich.

Bis auf das wahre Gesicht

Das tun freilich auch die abgeschliffenen Mode-, Lifestyle- oder Kultur-Hochglanz-Magazine. Treffend wurden sie in einer Ausstellung in Münster auch als „Face Peelings“ bezeichnet. Die vom Künstler so hart behandelten Hefte tragen so schöne Titel wie „Sleek“, was mit geschmeidig übersetzt werden kann, oder „Damn“, was verdammt oder

Mist bedeutet, und hatten einst mit ihrem Cover für Inhalte wie Art and Fashion oder Architektur, Design oder Kunst geworben. „Damn“ selbst wirbt auf seiner Homepage mit den Worten: „Damn juxtaposes beauty and decay with an approach that is both thoughtful and playful“ („Damn stellt Schönheit und Verfall nebeneinander auf eine Art und Weise, die gleichzeitig durchdacht und spielerisch ist“) – und scheint mit diesen Worten Martin Bruno Schmid und seiner Kunst eine Vorlage zu geben, ins Schwarze zu treffen. Denn indem er dem Hochglanz durch den Abschleiß den Glanz nimmt und es in das reine flockige Weiß des Papiers verwandelt, bringt er das Ganze zurück auf den Nullpunkt. Er geht sogar noch weiter. Mitunter schleift er das Cover durch, und aus den zerrissenen Löchern, den schmerzhaft aufgescheuerten Sollbruchstellen der Kunst, lugt der farbige Hochglanz des Inhalts hervor. Wie war das? Nie soll man etwas nur von außen beurteilen oder voreilige Schüsse ziehen, bevor der Zufall der Ästhetik das Innerste nach außen geholt hat. Es ist genau das Gegenteil von Lifting, dem Verschönern oder Verschleiern der Realität, was Schmid hier tut. Hier geht es zur Sache wie am OP-Tisch, da wird tief in die Oberfläche eingedrungen, gehäutet, reduziert, heruntergebrochen auf das Wesentliche, ähnlich dem Abschälen einer vom Make-up verstopften Haut, um an das wahre Gesicht zu kommen. Der Schein wird zerstört, um das Sein bloßzulegen. Und das ist durchaus gesellschaftskritisch zu verstehen, schließlich ist manchmal der Preis einer Schönheits-OP oder der Ausbesserung im White Cube verdammt hoch ...

Ideen im Raum

Wie erklärte der Künstler Robert Morris? „Einfachheit der Form ist nicht unbedingt gleichbedeutend mit Einfachheit der Erfahrung.“ Das gilt auch für Martin Bruno Schmid's Arbeiten, die sich zwischen den Genres bewegen. Es sind Objekte, die, an der Wand zwar Zeichnungen genannt, in den Raum dringen, an manchen Stellen mit der Dreidimensionalität kokettieren, an anderen regelrecht in das Umfeld einbrechen, weil aus zweidimensionalem Grundstoff dreidimensionaler Baustoff wird und Körper und Raum bildet.

Kommunikation mit dem Raum und Betrachter findet freilich im besonderen Maße bei der Installation „Speicher“ statt. Auf diesen Styroporplatten, die da auf den ersten Blick scheinbar abgestellt und vergessen wurden, sind Schmid's Bohrzeichnungen entstanden. Sie tragen als einstige Unterlagen die Erinnerung des künstlerischen Prozesses in sich und das Ergebnis, haben beides gespeichert wie Datenträger. Doch diese Art des USB-Sticks braucht keinen Computer und keine Sicherheitssoftware: Er zeigt seine Memories in Form von automatisch entstandenen Zufallsreliefs; diese sind Eindrücke im wahrsten Sinne des Wortes, irritierend und faszinierend zugleich. Wie alle Arbeiten Schmid's fordern sie unsere Wahrnehmung: Sie beinhalten „Ideen, die zwischen Boden und Decke arbeiten“, wie einst der britische Bildhauer Robert Grosvenor erklärte, als er gefragt wurde, um was es gehe in der Kunst.

Nach Josef Beuys ist Kunst ein Mittel, um etwas zu bewegen, zu transformieren. Das Etwas kann ein Gefühl, ein Gedanke sein, der im Künstler selbst etwas auslöst und dann im Betrachter, dem „Werkzeugbenutzer“: Kunst wird nach Beuys zum Hilfsmittel des Erkennens des Selbst, der Dinge des Daseins – so wie die Werke des Martin Bruno Schmid.

Petra Mostbacher-Dix

Along the Fine Line of Transformation

Petra Mostbacher-Dix

"The assignment of names is not a matter of indifference and should not depend on chance," the philosopher Plato once observed. This doubtlessly also applies to an exhibition of works of art. Martin Bruno Schmid has entitled his show in the Städtische Galerie Ostfildern ABRISS (ein Abriss) ("DEMOLITION, A Synopsis")—a play on words with regard to the many formal and contentual levels. Upon consulting a dictionary, such terms may be found as "Abrisskosten" ("demolition costs"), Abrissbirne ("wrecking ball") or Abrissunternehmen ("demolition enterprise"). The following meanings are listed under the masculine noun "Abriss": [1] (of a building) deliberate and planned demolition; [2] (of a story, a text or something similar) general summary; brief depiction, rough sketch of a plan; and finally—this is quite amusing—[3] Swiss; no plural: exorbitantly high demand for a certain price.

This sort of approach to Schmid's oeuvre is quite apposite, for "Abriss" has two signifiatory components: that of separation and destruction, along with that of collection, concentration and recapitulation. And what Martin Bruno Schmid is presenting here is in fact a survey of his creative production and artistic development during the last three years: drilled pieces, drilled drawings, sanded pieces and—as a premiere—the installation Speicher ("Storage"). But "Abriss" is also to be taken literally, inasmuch as the artist works with the technique of demolishing, ripping apart, destroying and simultaneously of collecting, indeed of reassembling.

One work in particular may be cited here as a source, in a certain sense as an incunabulum: Bohrstück (Rückbau) ("Drilled Piece/Deconstruction"). Here the artist has affixed plaster boards onto wood and treated them with wall paint, enamel paint, pencil lead and putty—and most especially, with a power drill. He used this tool to drill through the specially-erected artificial wall, or better the art-wall, and to make holes, breaches and passages in a precise manner at various points. But, as is often the case in the artistic process, he was not contented with the result. Accordingly he began to chip away the many layers, including the drillings, which had cut their way into the material like scientific samplings. He subjected these layers to an "Abriss," to a process of destruction and transformation, until the drilled piece had been deconstructed into its present state.

Deconstruction in the White Cube

In order to understand this, one must know how Martin Bruno Schmid used to proceed earlier. A quotation from a text on the occasion of the Steirischer Herbst, an exhibition to which he was invited in 2005, aptly describes his manner of working: "Drilling. Hammering. Sanding. Martin Bruno Schmid is well-known for his radical and brawny handling of built-up, everyday reality." In explanation—the writer of these lines was referring to Schmid's unusual method of drilling his works, his Wall Tattoos, directly as holes in the walls, or of treating the walls with sandpaper. He thereby not only applied art directly onto the wall, but also transformed the wall itself into a work of art through injury, which was an intervention not only into the immediate surroundings but also, in a certain sense, directly into the operating system of art. It is well-known that there, ever since the nineteen-twenties of the previous century, value has continued to be assigned to the white cube, the clean and chromatically neutral space in which art stands for itself and the exhibition architecture withdraws to give prominence to the art, so that an interaction may be avoided between architecture and work of art.

In any event, this interaction cannot be absolutely excluded. The concept of the white cube also means in a practical sense that, after the dismantling of each exhibition, the holes in the wall must be filled up with one sort or another of putty. Everything must look brand-new for the next exhibition. This endeavor is seldom successful, however, because the wall has been used, been occupied by art. Martin Bruno Schmid focused his attention on these minor repairs, these strategies of simulation—and was led by them to the drilled pieces which then acquired an autonomous status: Instead of being worked directly into the walls, they wandered away from the wall onto a sort of image carrier which was then attached to the wall as a second level. and here the excursus again ends up back at the work Bohrstück (Rückbau).

As a matter of fact, the story continues: His journey of artistic investigation led Martin Bruno Schmid from the more or less massive material of plaster board to the flexible, seemingly fragile material of paper. This was the material which became the basis for his drilled drawings, inasmuch as the artist was seeking a possibility for transferring and translating his wall drillings onto paper. He made the discovery when he was on a working excursion in Weikersheim Palace with the Academy of Visual Arts. There he tested, experimented, developed for five days in his tiny chamber, as if in a cloister, until there was a breakthrough which gave rise to the pencil drillings and to the first two drilled drawings # 1/07 and # 2/07. The former wall drilling is replaced by a process of perforation: With a sharpened pencil, he punches one hole after another in close proximity, sheet for sheet; the whole work is affixed to a Styrofoam panel which lies beneath the stack as a buffer.

Breakthrough Zone for Zone

It is injury and destruction, even deconstruction, which here create a fragile work. And it is bodily, muscle-straining work which leaves its traces here. Thus it is only possible for Schmid to create a certain number of perforations each day. He creates his daily zones, he says. And so it can be the case that he is involved in a single, quite extensive work for up to two months. This requires a certain discipline, costs quite an effort to break through zone for zone, day after day or not infrequently night after night. But this is admittedly also a meditative activity, not an experience in the sense of the monk's cell, but certainly one in terms of the highest, pure concentration. The head is empty in the process, there is only the action of punching holes—and of hearing, for he listens to music, radio plays or audio books, for example the correspondence between the great publisher and head of the Suhrkamp Publishing House Siegfried Unseld, and the writer Thomas Bernhard. Schmid says that this type of auditory experience is not possible other than in this state in which the senses are sharpened through concentration.

In technical terms, Martin Bruno Schmid creates holes. From a formal point of view, however, each hole is a positing, and each positing is for its part a statement and a transformation. It leaves traces on the paper, also in the form of graphite; it shifts through a minimal perforation the pattern of the millimeter-thin paper, so that edges become undulating, billow outward, have an impact on the order of the lines. This is similar to the butterfly effect in chaos theory, in which slightly altered initial conditions can over the long term lead to a completely different development, so that the flutter of a butterfly wing can just possibly cause a hurricane to occur way across the world.

But the perforations constitute only the preliminary work, a limitation which then leads to action, to the explosion of an energy discharge. After punching the holes, Schmid begins to rip up the sheets of paper. And after the phase of concentration, he looks forward to these acts of destruction, because that is where the artistic process really gets underway.

What remains is scraps of paper which might represent trash to some persons, but which for Schmid mean the freedom of creativity for the purpose of creating pictures out of them. At the same time, he has a master plan for each of his works—in his head or as a sketch on paper.

Whereas the drilled pieces sometimes recall cliffs and rocky structures, the paper gives rise to locations, landscapes, or simply networks before the eyes of the viewer. At times Schmid meticulously connects each hole in a drilled drawing; at other times he sets or layers pieces of paper in linear or sculptural structures which—according to the distance—sometimes summon up associations with organic forms such as sponges or with amorphous beings and plants, sometimes with the labyrinthine constellations of archaic construction plans. In accordance with the perspective, interconnections become visible—or are once again destroyed.

Constantly at the Tipping Point

Martin Bruno Schmid conducts an artistic balancing act, always at the tipping point between mounting and dismantling, constantly in search of structure and of the point where it begins or ends. It is an investigation into the area of transformations. What impact do they have? How robust and resistant is a structure? How are they influenced by densifications, equalizations or superimpositions? How much reduction, how much opulence is beneficial? And of course reverberating in the space is always the question of the picture. In free adaptation of Gertrude Stein, is a picture a picture a picture and a picture? Or from what point onward is a picture no longer a picture? It is a matter of ascertaining from what point something arises in the head, perhaps an image of the representation, and when this disappears. At what stage of reduction does an idea topple over?

In this sense, Schmid is also pursuing the trail of the fragment, the part of a former whole, which contains within itself traces of the memory of another life. Schmid's arranged partial pieces, especially the extremely reduced ones, evoke the concept of the whole—which each person completes for himself in memory. Fragment also means absence. Perhaps even incompleteness, imperfection. And that which is missing is filled up by the negative form, by the surrounding space. In other words, the fragment conducts a dialogue on several levels—with the surroundings, and with the imagination of the viewer, who is thereby induced to think.

Through his technique of destruction and reconstruction, the artist transforms materiality into perpetually different modes of appearance, just as Einstein proves for physics with his energy theorem, according to which energy is never lost, is never created or destroyed, but is only transformed ceaselessly. Concomitant with the change in form is an alteration in the material effect, in accordance with how dense or how reduced is the situation of the paper fragments. Sometimes the material is plush or crumbly, so that it creates new spaces, and sometimes it is flat and rectilinear, so that it creates grid patterns or networks.

Here there is the trace of an eternal universal law which states that destruction gives rise to something new. Paper itself is an example of this: Wood which is created by nature must first be chopped down and its individual fibers be spread out into extreme thinness, whereupon it is once again combined and, in the new form of a sheet, awakened to renewed life so that we can fill it with signs.

Contemporary Witnesses of Transformation

Martin Bruno Schmid as well is fascinated by paper; he has a collection of it in various colors, forms and types. Wherever he happens to travel, he is always in search of this material, often looking for inferior variants which then acquire value through his treatment, through the artistic process. In this sense, Schmid's works are also maps of the world; it is often stated after the title where the paper was found or the work took place, the respective location, for example Bucharest or Roquebrune.

Even though respect for the material is quite important for Schmid, nonetheless he does not delude us with any embellishment, but instead allows us to participate in the artistic process and the haptic nature of the material oscillating between structure and non-structure. Light imparts form in that process. Depending on the angle of incidence and lux intensity, but also according to the location and distance of the viewer, the works create a new and different effect, shift from a three-dimensional layering into a two-dimensional semiotic structure, and back again. This leads to changes in statement and validity. Whereas the cheap paper of the Drilled Drawing (Bucharest) reveals a beige, spongy character upon close inspection, when seen at a distance it takes on the appearance of a collection of golden nuggets. Each material, each surface conducts a different dialogue with the surroundings, with the light rays. "What is not stone is light," observes the Mexican poet Octavio Paz in one of his writings. What is not paper is light, one could say here.

The works are consistently presented under glass in order to keep us at a distance. But this is not so much intended in the sense of a tiny treasure chest, but instead has to do with the aspect of preservation. In this sense, the works of Martin Bruno Schmid are also contemporary witnesses of the artistic process; they contain aspects of transitoriness, of becoming and passing away.

All the Way to the Genuine Face

This ephemerality is also the case with the sanded, glossy magazines featuring fashion, lifestyle or culture. In an exhibition in Münster, they were fittingly characterized as "face peelings." The publications which are so roughly handled by the artist have such appealing titles as Sleek or Damn, and with their covers they previously promoted such contents as art and fashion, or architecture and design. Damn itself makes an appeal on its homepage with these words: "Damn juxtaposes beauty and decay with an approach that is both thoughtful and playful." It seems through this statement to have provided Martin Bruno Schmid and his art with a basis for achieving an intense impact. For by removing the shine from the glossiness through abrasion and transforming it into the pure, fuzzy white of the paper, he brings the whole back to its zero-point. He goes even further. He sometimes rubs right through the cover, so that the colored glossiness of the contents pops through the ripped holes, the painfully abraded breaking points of art. What was that old saying? You should never judge a book by its cover, or make hasty conclusions before the happenstance of aesthetics has drawn forth the inner to the outermost. What Schmid does here is the precise opposite of lifting, of the beautifying or concealing of reality. Here it is a matter of getting right down to work as on the operating table; there is a deep incision below the surface, a removal of skin, a penetration to the essence in resemblance to the peeling of skin which is clogged with make-up in order to get to the genuine face. Appearance is destroyed in order to reveal true being. This is definitely to be understood in the sense of social criticism: In the final analysis, the price of plastic surgery or the touching up in the white cube is sometimes excruciatingly high...

Ideas in Space

What was it that the artist Robert Morris said? "Simplicity of form is not necessarily the same as simplicity of experience." This is also true for Martin Bruno Schmid's works, which move between the genres. There are objects which, even though they are designated as drawings on the wall, nonetheless thrust themselves into the adjoining space, flirting at some points with three-dimensionality and at others bursting right into the surroundings, because a two-dimensional basic material becomes a three-dimensional building material and thereby creates body and space.

Communication with the space and viewer certainly takes place to a special degree with the installation Speicher. Schmid's drilled drawings were created on these Styrofoam panels which seem at a first glance to have been deposited somewhere and then forgotten. As former underlayers, they carry within themselves the memory of the artistic process along with its outcome; they have stored both like data carriers. But this sort of USB stick requires no computer and no software: It presents its memories in the form of automatically created, fortuitous reliefs. They are impressions in the most literal sense of the word, both irritating and fascinating. Like all of Schmid's works, they issue a challenge to our perception: They contain "ideas that work between floor and ceiling," as the British sculptor Robert Grosvenor once explained when he was asked what art is actually about.

According to Joseph Beuys, art is a means for setting something in motion, achieving a transformation. That something can be a feeling, a thought, which triggers something first in the artist and then in the viewer, the "tool-user." From Beuys' perspective, art becomes an aid for attaining knowledge of the self, of the objects of existence—just as do the works of Martin Bruno Schmid.

Translated from the German by George Frederick Takis