

Shana Nys Dambrot is an art critic and curator based in Downtown Los Angeles, covering the city's gallery, museum, and independent visual-art scene for public television and regional, national, and international web and print publications such as Whitehot, Flaunt, and Huffington Post. A native New Yorker and graduate of Vassar's Art History program, Dambrot decamped for the Wild West some 20 years ago and never looked back, because that's where the most engaging art in the world is made.

Peter Frank is art critic for the *Huffington Post* and former critic for *Angeleno* magazine and the *L. A. Weekly.* Associate Editor for *Fabrik* magazine, he has served as editor for *THEmagazine Los Angeles* and *Visions Art Quarterly*, as well as Senior Curator at the Riverside Art Museum. Frank studied art history at Columbia University in his native New York, where he wrote for *The Village Voice* and the *SoHo Weekly News*.

Art historian and independent curator **Gordon Fuglie** lives halfway between San Francisco and Los Angeles, in Atascadero, California. After interning at the J. Paul Getty Museum in Malibu, he worked at UCLA's Grunwald Center for the Graphic Arts, Loyola Marymount University's Laband Art Gallery, and the San Luis Obispo Art Center. He is the author of *Representing L.A.: Pictorial Currents in Southern California Art*.

Meg Linton served from 2004 to 2014 as Director of Galleries and Exhibitions at the Ben Maltz Gallery of Otis College of Art and Design in Los Angeles, California. Over the last 20 years she has also organized exhibitions for the Laguna Art Museum in Laguna Beach, California; the Instituto Cultural de Cabañas in Guadalajara, Mexico; the University Art Museum of California State University Long Beach; and the Santa Barbara, California, Contemporary Arts Forum.

Shana Nys Dambrot arbeitet als Kunstkritikerin und Kuratorin in Los Angeles und berichtet über die Galerien-, Museen- und unabhängige Szene der bildenden Kunst für das öffentliche Fernsehen und regionale, nationale und internationale Print- und Online-Medien wie *Whitehot*, *Flaunt* und *Huffington Post*. Ursprünglich aus New York und mit einem Abschluss in Kunstgeschichte von Vassar University, brach Dambrot vor gut 20 Jahren in den Wilden Westen auf und blickte nie zurück, denn hier wird die aufregendste Kunst der Welt gemacht.

Peter Frank ist Kunstkritiker für die *Huffington Post* und ehemaliger Rezensent für das Magazin *Angeleno* und die *L. A. Weekly.* Als Mitherausgeber für das Magazin *Fabrik* unterstützte er die Redaktion der Zeitschriften *THEmagazine Los Angeles* und *Visions Art Quarterly* und war Hauptkurator des Riverside Art Museum. Frank studierte Kunstgeschichte an der Columbia University in seiner Heimat New York, wo er für *The Village Voice* und die *SoHo Weekly News* schrieb.

Der Kunsthistoriker und unabhängige Kurator **Gordon Fuglie** lebt auf halbem Weg zwischen San Francisco und Los Angeles in Atascadero, Kalifornien. Nach einem Praktikum im J. Paul Getty Museum in Malibu arbeitete er im UCLA Grunwald Center for the Graphic Arts, in der Laband Art Gallery der Loyola Marymount University und im San Luis Obispo Art Center. Er ist Autor von *Representing L.A.: Pictorial Currents in Southern California Art.*

Meg Linton war von 2004 bis 2014 Leiterin der Galerien und Ausstellungen in der Ben Maltz Gallery des Otis College of Art and Design in Los Angeles, Kalifornien. Während der letzten 20 Jahre organisierte sie auch Ausstellungen für das Laguna Art Museum in Laguna Beach, Kalifornien, das Instituto Cultural de Cabañas in Guadalajara, Mexiko, das University Art Museum der California State University Long Beach, und das Contemporary Arts Forum in Santa Barbara, Kalifornien.

CHRISTOPHER KENT SCHUMAKER UN-FINISHED UN-VOLLENDET

CHRISTOPHER KENT SCHUMAKER

UN-FINISHED

Edited by **Peter Frank**

With Contributions by

Shana Nys Dambrot Peter Frank Gordon Fuglie Meg Linton

German Translation by **Dorit Hahn**

Published by Gauldin/Farrington Los Angeles

UN-VOLLENDET

Herausgegeben von Peter Frank

Mit Beiträgen von Shana Nys Dambrot Peter Frank Gordon Fuglie Meg Linton

Deutsche Übersetzung von Dorit Hahn

Erschienen im Verlag Gauldin/Farrington Los Angeles

ACKNOWLEDGMENTS & CREDITS

Peter Frank, Editor and Contributing Writer Shana Nys Dambrot, Contributing Writer Gordon Fuglie, Contributing Writer Meg Linton, Contributing Writer

Dorit Hahn, German Translation

Anne Gauldin, Design

Mark Leasor, Photography and Post Production All images 2003 – 2009

Jay Oligny, Photography and Post Production All images 2010 – present and backside images Portrait photograph of the Artist

Brigitte Steinmetz, Proofreader

Jay Martin Corey, Friend
Dorothy Halic & Tim Anderson, Friends
Craig Keith Antrim, Fellow Artist and Friend
Gerome Kamrowski, Graduate Advisor
Allen Ginsberg, Adopted Father

Christopher Kent Schumaker Dedication Poem, October 31, 2010

PUBLICATION DATA

Copyright © all images 2003 – 2014 by Christopher Kent Schumaker All Rights Reserved

Library of Congress Catalog Card Number ISBN 978-0-692-25294-9

Published by Gauldin/Farrington, Los Angeles First Printing by Everbest Printing Co., Ltd, China Through Four Color Print Group, Louisville, Kentucky Edition of 1000 copies

Cover: Chain, 2013, (p. 85)

DANKSAGUNGEN & MITWIRKENDE

Peter Frank, Herausgeber und Mitwirkender Autor Shana Nys Dambrot, Mitwirkende Autorin Gordon Fuglie, Mitwirkender Autor Meg Linton, Mitwirkende Autorin

Dorit Hahn, Deutsche Übersetzung

Anne Gauldin, Design

Mark Leasor, Fotografie und Nachbearbeitung Alle Abbildungen 2003 – 2009

Jay Oligny, Fotografie und Nachbearbeitung Alle Abbildungen 2010 – heute und Abbildungen von Rückseiten Porträtfotografie des Künstlers

Brigitte Steinmetz, Lektorat

Jay Martin Corey, Freund
Dorothy Halic & Tim Anderson, Freunde
Craig Keith Antrim, Künstlerkollege und Freund
Gerome Kamrowski, Akademischer Betreuer
Allen Ginsberg, Adoptivvater

Christopher Kent Schumaker Gedichtwidmung, 31. Oktober 2010

IMPRESSUM

Copyright © alle Abbildungen 2003 – 2014 mit Christopher Kent Schumaker Alle Rechte vorbehalten

Library of Congress Catalog Card Number ISBN 978-0-692-25294-9

Erschienen im Verlag Gauldin/Farrington, Los Angeles Erstdruck von Everbest Printing Co., Ltd, China Durch Four Color Print Group, Louisville, Kentucky Ausgabe von 1000 Kopien

Cover: Kette, 2013, (S. 85)

CONTENTS

1 American Graffiti

Peter Frank

7 Agenda: Politics of the Early Years Shana Nys Dambrot

- 15 Prinzhorn Suite: Outsider Sympathies Gordon Fuglie
- 27 Blues Painter: Psychological Portraits
 Meg Linton
- **33** Color Plates
- 99 From the Artist
 Emigrant Journeys and Other Tales

INHALT

4 American Graffiti

Peter Frank

11 Agenda: Politik der frühen Jahre

Shana Nys Dambrot

21 Prinzhorn-Suite: Außenseiter-Sympathien

Gordon Fuglie

30 Blues-Maler: Psychologische Porträts

Meg Linton

33 Farbenkunstdrucke

102 Vom Künstler

Reisen eines Auswanderers und andere Geschichten

Song for My Father

the first, the last
the eternal everlasting
my father's fathered, fatherness

to broom in song
sweep clean the empty floor

not now, not ever but forever in lighted wash

retain his eyes with ancient gaze upon such cobbled wall

for now goodbye, hello to you come skylark night's review

Dedicated in Loving Memory

Melville Ernest Schumaker March 11, 1927 to October 18, 2010

Lied für meinen Vater

der erste, der letzte der ewige immer währende meines vaters gezeugtes, vatersein

zum fegen singend der leere boden besenrein

nicht jetzt, nicht je doch immer in licht getaucht

bewahre seine augen weise blickend auf solch backsteinwand

für heute leb wohl, gegrüßt seist du komm lerche, erzähl von der nacht

Gewidmet in liebevoller Erinnerung

Melville Ernest Schumaker 11 März 1927 bis 18. Oktober 2010

American Graffiti

American Graffiti

Peter Frank

hen he turned to painting at the beginning of this millennium, Christopher Kent Schumaker abandoned the production of three-dimensional objects. He did not, however, give up sculptural values. His images have a tangible presence in their pictures; crude and erratic though they appear, they cling not only to life but to palpability with an animalistic ferocity. In his most recent body of work Schumaker would seem to have fully embraced a painterly approach; but even these new paintings display a substantial, sculptural sense of form and space.

We see this kind of presence manifest in the work of a painter like Picasso, who was at heart a sculptor. (His analytical cubist paintings, for instance, distinguish themselves from Braque's by the seeming volume and projection of their shapes.) We do not see it in the work of a painter like Guston, whose sensibility was entirely pictorial and inscriptive. Guston is an obvious model for Schumaker the painter, indeed the artist against whom Schumaker now most readily measures himself. But the measurement comes out provocatively askew: despite evidence in several places of a Gustonian iconography, Schumaker does not emulate his predecessor's emphasis on line and narrative incident. He conjures instead a world of atmosphere and suspended time. The gnarled creatures, bulbous faces, and puerile grotesqueries populating Schumaker's paintings up through 2011 refuse to flatten into their indistinct landscapes. Rather, they burgeon forward, sometimes obscenely, demanding to be comprehended not as ghosts but as physically credible ogres, capable of doing damage even though they might lack limbs.

Since then, Schumaker has managed to quiet his characters into a kind of painterly submission. Beginning with the "Prinzhorn Suite" paintings, the work has become at once more notational and more atmospheric. Schumaker has harnessed the nuances of the brushstroke to his clearly, and increasingly, contemplative project. If this lesson in the evocative value of paint was learned from Guston, it was learned from his abstract rather than late figurative work. More immediately, it seems to have been triggered by Schumaker's consideration of his Prinzhorn subjects. They, of course, worked like the madmen and madwomen they were, obsessively and without concern for artistic conventions, quite the opposite of Schumaker's aesthetic deliberation. But the Prinzhorn inmates' drive to fill the surface with indicative marks invested with urgent meaning inspired Schumaker to "go wide" himself, to think of the picture plane no longer as a container for discrete presences but as a site of poetic elaboration, clear and indistinct by turns. Things, very sculptural things, can still advance out of the murk. But the painting is not about them anymore, it's about the universe they inhabit.

What has remained consistent is Schumaker's reliance on the mark, the inscribed line as the defining condition of perception. The earlier painting features this mark as contour, the boundary between the figure and its field, whatever its nature. The figure may seem as solid as a rock, but its edges are elucidated with even more care than is its volume. This reliance on contour was the technical aspect Schumaker inherited from Guston, even as the younger painter put it to very different formal use – and it served Schumaker in good stead as he came fully to embrace painting as a physical and optical practice after 2011.

As a sculptor and as a painter, Schumaker has always relied on drawing as a grounding medium, and it's evident that the inscriptive and reflective qualities associated with drawing have found their way into his work. His paintings' reliance on line, especially employed in a quasi-notational manner, comes directly out of drawing. It also opens Schumaker up to more graphic, and popular, arts, such as comic strips (which inspired Guston), advertising, and, in particular, graffiti.

The immediacy of graffiti, as an art form and as a social phenomenon, has inspired many artists of the modern and post-modern era. By now, the look of graffiti sends its own signal, and – especially given the heightened political awareness that has motivated him since the beginning of the last decade – Schumaker clearly wants to speak with that look. But, more deeply, he wants to paint with the authority of graffiti, with the same urgency and immediacy that propels both graffiti and the art of the insane. As a sophisticated, self-aware artist working in the early 21st century, of course, Schumaker has different things to say than those bound by mental illness, youth, and/or social disadvantage. But their lines and forms speak the language of humanity, arising more or less unadulterated from the vernacular, and that forthrightness is what Schumaker seeks as the platform for his own passion.

Christopher Kent Schumaker remains a sculptural thinker, even beyond sculpture. He remains equally committed to drawing, not as a realm of draughtsmanship per se but as a context for prelinguistic notation. And, with virtually no training in the discipline, he has become an assured and skillful painter, able to render pictorial space as both a purely retinal stimulus and a realm of fantasy. The convergence of these skills, mental and manual, manifests with ever-increasing assurance – and ever more dynamic results.

ls sich Christopher Kent Schumaker zu Beginn dieses Jahrtausends der Malerei zuwandte, gab er seine künstlerische Arbeit an dreidimensionalen Objekten auf. Was er allerdings nicht aufgab, waren bildhauerische Werte und eine skulpturale Herangehensweise. Seinen Bildern haftet eine dingliche Präsenz an; obwohl sie roh und erratisch erscheinen mögen, klammern sie sich nicht nur ans Leben, sondern auch an eine Greifbarkeit der Dinge mit geradezu animalistischer Heftigkeit. In seinen jüngsten Arbeiten scheint Schumaker sich vollkommen der Malerei hingegeben zu haben; aber selbst diese neuen Bilder beweisen ein substantielles, bildhauerisches Gespür für Form und Raum.

Wir sehen diese Art von Präsenz im Werk eines Malers wie Picasso offenbart, der im Herzen Bildhauer blieb. (Seine analytischen kubistischen Bilder, zum Beispiel, unterscheiden sich von Braques Arbeiten durch das scheinbare Volumen und die Projektion ihrer Formen.) Sie offenbart sich jedoch *nicht* im Werk eines Malers wie Guston, dessen Sensibilität völlig bildhaft und ikonografisch war. Guston ist ganz offensichtlich ein Vorbild für den Maler Schumaker, in der Tat sogar der Künstler, an dem sich Schumaker bereitwillig misst. Aber die Messlatte ist provokativ schief angelegt; obwohl sich der Einfluss gustonischer Ikonografie an mehreren Stellen nachweisen lässt, ahmt Schumaker die Betonung der Linie und des erzählerischen Geschehens seines Vorgängers in keiner Weise nach. Stattdessen beschwört er eine Stimmungswelt herauf, in der die Zeit stillsteht. Die verhutzelten Gestalten, knolligen Gesichter und kindischen Grotesken, die Schumakers Bilder bis 2011 besiedeln, weigern sich, in ihre verschwommenen Landschaften zu verflachen. Stattdessen wölben sie sich nach außen, manchmal geradezu obszön, und fordern, nicht als Geister verstanden zu werden, sondern als leibhaftig glaubwürdige Ungeheuer, die durchaus Schaden anrichten können, selbst wenn ihnen die Gliedmaßen fehlen.

Seitdem gelingt es Schumaker, seine Figuren durch eine Art malerische Unterwerfung zu besänftigen. Angefangen mit den Bildern der "Prinzhorn-Suite" wurden seine Arbeiten gleichzeitig zunehmend schriftlicher und atmosphärisch. Schumaker hat sich die Nuancen des Pinselstrichs für sein offensichtlich und zunehmend nachdenkliches Projekt zu Nutzen gemacht. Wenn diese Lektion von der evokativen Funktion der Farbe von Guston stammen sollte, dann eher aus seinem abstrakten und weniger aus seinem späten bildlichen Werk. Näherliegend erscheint jedoch, dass sie durch Schumakers Überlegungen zu seinen Prinzhorn-Motiven hervorgerufen wurde. Diese arbeiteten natürlich, wie es sich für Wahnsinnige gehört, wie besessen, und ohne Rücksicht auf künstlerische Konventionen, also ganz im Gegensatz zu Schumakers ästhetischen Erwägungen. Aber der Drang der Prinzhorn-Patienten, die Oberfläche mit Zeichen voll dringlicher Bedeutung zu füllen, inspirierte Schumaker dazu, sich selbst "zu öffnen", die Bildoberfläche nicht mehr nur als Tragfläche für einzelne Existenzen zu sehen, sondern als eine Stätte poetischer Entfaltung, abwechselnd klar und verschwommen. Dinge, sehr bildhauerische Dinge, können immer noch aus der Düsternis aufsteigen. Aber im Bild geht es nicht mehr um sie, sondern vielmehr um das Universum, das sie bewohnen.

Konstant geblieben ist dabei Schumakers Verlass auf die Markierung, die eingeschriebene Linie als maßgebliche Kondition der Wahrnehmung. Seine frühere Malerei zeigt diese Markierung als Kontur, als Grenze zwischen der Figur und ihrer Umgebung, egal welcher Natur sie ist. Die Figur mag solide wie ein Fels erscheinen, aber ihre Kanten sind noch sorgfältiger verdeutlicht als ihr Volumen. Dieses Vertrauen in die Kontur war der technische Aspekt, den Schumaker von Guston übernahm, obwohl der jüngere

Maler sie formal ganz anders einsetzte – und es kam Schumaker zugute, als er sich der Malerei als physikalisches und optisches Medium nach 2011 vollkommen zuwandte.

Als Bildhauer und als Maler verließ sich Schumaker schon immer auf das Zeichnen als grundlegendes Medium, und es lässt sich klar erkennen, dass die beschreibenden und abbildenden Qualitäten, die dem Zeichnen zugeordnet werden, ihren Weg in sein Werk gefunden haben. Die Art, wie sich seine Bilder auf die Linie verlassen, eingesetzt vor allem in einer quasi beschriftenden Methode, stammt direkt aus der Zeichenkunst. Sie öffnet Schumaker auch für grafischere und populäre Kunstformen wie beispielsweise Comics (die auch Guston inspirierten), Werbung und insbesondere Graffiti.

Die Unmittelbarkeit von Graffiti als Kunstform und als soziales Phänomen hat viele Künstler der Moderne und Post-Moderne inspiriert. Mittlerweile setzt das Erscheinungsbild von Graffiti seine eigenen Signale, und Schumaker – bedenkt man insbesondere sein erhöhtes politisches Bewusstsein, das ihn seit dem Beginn der letzten Dekade motivierte – will sich ganz klar in diesem Signalton ausdrücken. Aber auf einer tieferen Ebene will er mit der Autorität von Graffiti malen, mit derselben Dringlichkeit und Unmittelbarkeit, die sowohl Graffiti als auch die Kunst der Wahnsinnigen beflügelt. Als kultivierter, Ich-bewusster Künstler des frühen 21. Jahrhunderts hat Schumaker natürlich andere Dinge zu sagen als jene, die wegen mentaler Unzulänglichkeit, Jugend oder sozialer Benachteiligung Grenzen erfahren. Aber deren Linien und Formen sprechen die Sprache der Menschlichkeit, die sich mehr oder weniger unverfälscht aus der Umgangssprache erhebt und es ist diese Offenheit, die Schumaker als Plattform für seine eigene Leidenschaft sucht.

Christopher Kent Schumaker bleibt ein skulpturaler Denker, selbst über die Bildhauerei hinaus. Ebenso bleibt er dem Zeichnen verpflichtet, nicht so sehr um der Zeichenkunst willen, sondern eher als Kontext für vorsprachliche Notationen. Buchstäblich ohne formale Ausbildung ist er ein selbstbewusster und fähiger Maler geworden, der in der Lage ist, bildlichen Raum sowohl als Augenweide im pursten Sinne als auch als Reich der Fantasie zu gestalten. Die Schnittstellen dieser Fähigkeiten, der mentalen und der manuellen, manifestieren sich mit stetig wachsender Sicherheit – und mit immer dynamischeren Resultaten.

Agenda:
Politics of the Early Years

Agenda: Politik der frühen Jahre

Shana Nys Dambrot

he question of what came first – the distinctive form of the paintings Christopher Kent Schumaker made between about 2000 and 2010 or their function as civic protest, their ideological and emotional impulses or the intentional stylistic embodiments thereof – is as unanswerable as the chicken and egg proverb, so fused are the medium and the message of these rough-and-tumble poetical polemics. They operate within the framework of a specific and urgent political agenda; Schumaker took the Bush administration's post-9/11 civil-liberties power grab and sketchy rush to war in Iraq very seriously, and a bit personally. A volatile rage manifests itself viscerally in the paintings' formal qualities. Employing oil and oilstick on canvas, sometimes over acrylic, sometimes with ink as well, Schumaker has grounded the works on deeply scored surfaces of distressed color-field abstraction. Deliberately crude, naive, raw, urgent, and childlike, yet not at all childish, the artist considers these compositions as "weapons" of controlled anger; and indeed they look more like fever dreams than conversation starters.

Schumaker was outraged by the geopolitical events of that era, and increasingly dismayed by the tepid public response thereto. In this "environment of insanity," he looked to history for examples to guide his protest – and found kindred spirits among the Beat Poets, in particular Allen Ginsberg. Ginsberg's testimony at the Chicago 7 Conspiracy Trial in 1968 made the case that the defendants were peaceful in intent, justified in their exercise of constitutional rights to assembly and speech, and that their strategies were not disruptive but rather creative, conscious of and centered on the role of the arts in spiritually progressive propaganda and galvanized dissent. There is indeed a paradox in demanding both clarity of message and ambiguity of artistry – but, as Schumaker perceived, this is just what Ginsberg was doing. That's why Schumaker made these paintings, to pick up Ginsberg's thread, give it a good tug, and see how far it unraveled.

Allen Ginsberg: "These States into LA" from The Fall of America (dated "Xmas Eve 1965.")

The President is at home
in his swinging chair on the porch
listening to Christmas Carols
Vice-President returning from Far East
"Check into yourself that you are wrong -You may be the Wrong" says Pope His
Christmas Message --

MOBILIZE THE NATIONAL GUARD, Sd/Senator

Anderson

1Y Mental Rejectees will be reexamined for service in Vietnam.

Bradley high on acid drawing pictures on Army Forms? Peter classified Psycho telling his Sergeant "An Army is an Army against Love." ²

Schumaker's intense decade of in-studio activism comprises a pair of overarching series, "Purification" (roughly 2000-2005), and "American Ambulance" (2006-2009/2010), across which unfolds a pronounced stylistic evolution, characterized by a honing of the artist's particular visual language and the salient development of recurring subject/symbol motifs, leading to a lively and prolific late period. Full of bitter irony that borders on gallows humor, Schumaker's ritualized arrangements hover before passages of distressed abstraction that are essentially color but are really much more. These passages are more like color minefields, color battlefields. They are compelling, if sometimes unappealing; these thickly mottled and scarred underpaintings radiate back the accretive energy of their angry inception, and bear as much meaning in their anti-matter as the figures and objects that populate them. In these fraught surfaces inheres all the absurdity and ugliness and impotent rage spelled out in the more overt, even heavy-handed allegories that play out across them, lending the proceedings a pervasive sense that things are not at all okay.

Prominent motifs in the "Purification" series include the figure of a young boy (which one assumes is a stand-in for the artist, or at least a betrayed aspect of his psyche in the process of losing his innocence); doll-like figures more suited for voodoo than playtime; ghostly floating heads and other skeletal bad-actors; architectural structures like walls and primitive pylon-monuments, made mostly of brick, often morphed into hybrid-humanoid figures; a giant hairy penis expectantly pointing toward a ritual chalice; occasional text in the picture itself; and more extensive poem- and manifestolike writings on several versos. There is something about the sparse yet fraught National Anthem that feels like a key to a map of the unseen. Its isolated boyish figure is part doll, part scarecrow, confronting the viewer, hair on fire, seen against a steely, painterly sea punctuated by warships. This is the purest distillation of the artist's voice, the silent scream of impotent rage, the mute urgency that animates what is to come after. Avatars of this problematic narrator appear throughout all the paintings, for example in the powerfully disturbing School Boy. A lad in a student's uniform of tie and short pants watches his toy boat-turned-tank floating across the brick-walled background. Then things get weird, with the addition of a spiky phallus, shaft and balls out, pointing like a chubby arrow down into a Duchampian fountain or handmade goblet. It's an early clue that amid all the damage there remains a strain of Dadaist humor that the wartime George Grosz and Philip Guston in his later days could appreciate, held over from a milieu used to responding to unmitigated horror with taboo-blasting absurdity. Making that point, Star Wars is downright funny; its black expanse of space containing an old-timey radio tower, a UFO, a floating head of a god or a prophet, and a cartoon gun. What are we to make of this reductive pop-culture glyph-system? Whatsoever we choose.

Further "Purification" works such as *Emblem, Throne*, and *Aegypto* formulate ethereal, deracinated skulls, and visions of architecture-as-skeleton. There is an evocation of earthy monuments, a folklore sensibility suggesting early peoples, whose geometry feels distinctly non-modern. Schumaker also starts playing around with pictorial space, and specifically with horizon lines, deploying colorized and variegated atmospheres. As the "American Ambulance" paintings emerge, works like *Robot Boy* hearken back to *School Boy*, where the childhood nightmare is in full force and the artist engages in ever more pronounced and emotionally disruptive allegory work. *Patriot Act* contains all the elements of Schumaker's full formal lexicon: of gathering storm clouds, emergency civic

vehicles, disillusioned youths, floating spirit-heads, and inscrutable implements of destruction. Head Looking for Its Body, Dunce, Monkey Man with Chalice, and the almost-baroque Weeping Head are all oddly literal. These "American Ambulance" paintings, featuring the near-ubiquitous presence of stylized medical rescue vehicles, also share a penchant for oversize male heads, untethered from their torsos and either floating, or perching atop brick and mortar totems. Schumaker's rendering in the latter series becomes gradually crisper, more resolved, and even more ornate, with the introduction of staccato marks and vibrant colors of blue, gold, peach, ruby; the recurrence of wiry hairs, wide-eyed stares, puffy lips, and burning ears.

Religious dogmatism, a subset of the dogma-driven historical moment under Schumaker's scrutiny, constitutes a battle frontier he chronicles amply in works like *Holy Mother*. Here he depicts a towering female totem, a voodoo Venus of Willendorf with a Medusa's mask of a face, and the whole world already turned to stone. *Mary and Joseph Jonesing, Joseph Plays Peek-A-Boo with Mary, Jesus Watching T.V., God Patrol* – it's all there in the titles, blatantly walking the line between cheek and blasphemy, implicating spiritual hypocrisy in the shame. At a certain moment, the wronged child achieves his revenge, as in *Humpty with Flag*, a body-head teetering atop a high, warm brick wall against a luminous goldenrod background both sunny and toxic, accompanied by a waving flag not Old Glory but rather a tattered piece of green cloth. The longer you look the more it looks like Gitmo. Humpty Dumpty sat on a wall / Humpty Dumpty had a great fall / All the king's horses and all the king's men / Couldn't put Humpty together again. And that's where Schumaker finds us, in post-fall fairyland: The United States of Humpty Dumpty, scrambled, broken, dying, inevitable.

¹ Schumaker, Christopher Kent, "From Emigrant Journeys and Other Tales", in *Un-Finished, Un-Vollendet* (Los Angeles: Gauldin/Farrington, 2014), p. 100.

² Ginsberg, Allen, from The Fall of America (San Francisco: City Lights Books, 1972), p. 12.

ie Frage, was wohl zuerst kam – die unverwechselbare Gestaltung der Bilder, die Christopher Kent Schumaker in den Jahren 2000 bis 2010 schuf oder ihre Funktion als bürgerlicher Protest, ihre ideologischen und emotionalen Impulse oder deren beabsichtigte stilistische Verkörperung – bleibt so unbeantwortbar wie das sprichwörtliche Henne-Ei-Problem, so stark miteinander verwoben sind das Mittel und die Botschaften dieser wilden poetischen Polemik. Sie operieren innerhalb des Rahmens einer spezifischen und dringlichen politischen Agenda; Schumaker nahm die Bush-Regierung und deren nach dem 11. September einsetzenden Beschneidungen der Bürgerrechte und den zwielichtigen, überstürzten Krieg im Irak sehr ernst, und auch ein bisschen persönlich. Regelrechte Wut manifestierte sich in der formalen Qualität der Bilder. Öl und Ölstift auf der Leinwand verwendend, manchmal über Acryl, manchmal auch mit Tinte, hat Schumaker seine Werke auf tief zerkratzten Oberflächen zerstörter Farbfeld-Abstraktion grundiert. Absichtlich grob, naiv, roh, eindringlich und kindlich, dabei überhaupt nicht kindisch, sieht der Künstler diese Kompositionen als "Waffen" einer kontrollierten Wut; und in der Tat ähneln sie eher Fieberträumen als Gesprächsaufhängern.

Schumaker war über die geopolitischen Ereignisse jener Ära empört und zunehmend bestürzt über die lauwarme Reaktion der Öffentlichkeit darauf. In diesem "Umfeld des Wahnsinns" 1 suchte er in der Geschichte nach Vorbildern für seinen Protest – und fand Gleichgesinnte unter den Dichtern der Beat Generation, allen voran Allen Ginsberg. Ginsberg plädierte in seiner Zeugenaussage beim Chicago Seven Gerichtsverfahren (1968) dafür, dass die Angeklagten friedliche Absichten hatten und dazu berechtigt waren, ihre konstitutionellen Rechte der Versammlungs- und Redefreiheit auszuüben, und dass ihre Strategien nicht störend, sondern eher kreativ waren, wobei sie sich der Rolle der Kunst als spirituell progressive Propaganda und dem damit verzahnten Dissens bewusst und darauf konzentriert waren. In der Tat ist es paradox, eine klare Botschaft und gleichzeitig Vieldeutigkeit von der Kunst zu verlangen – aber nach Schumakers Auffassung war es genau das, was Ginsberg tat. Darum schuf Schumaker diese Bilder, um Ginsbergs Faden aufzunehmen und an ihm etwas fester zu ziehen, um zu sehen, wie weit er sich aufrollen lässt.

Allen Ginsberg: "Diese Staaten, nach L.A." aus Der Untergang Amerikas

Der Präsident zuhause

in seinem Schaukelstuhl auf der Veranda hört sich Weihnachtslieder an Vizepräsident kehrt zurück aus Fernost "Prüft euch ob ihr nicht selbst Unrecht getan habt – Ihr selbst könntet das Unrecht sein" sagt der Papst in seiner Weihnachtsbotschaft

NATIONALGARDE MOBILMACHEN, sagte Senator

Anderson

Wehrpflichtige, wegen geistiger Defekte für untauglich erklärt sollen jetzt auf Verwendungsfähigkeit in

Vietnam geprüft werden. Bradley, high auf Acid,

> wie er Männchen malt auf Armeeformulare? Peter als Psychopath eingestuft, weil er zu seinem Feldwebel sagte: "Eine Armee ist eine Armee gegen die Liebe."²

Schumakers intensive Dekade des Atelier-Aktivismus umfasst zwei übergreifende Serien, "Purification" ("Purifizierung", etwa 2000-2005) und "American Ambulance" ("Amerikanische Ambulanz", 2006-2009/10), über die sich eine ausgeprägte stilistische Evolution entfaltet, charakterisiert durch die verfeinerte Bildsprache des Künstlers und der auffälligen Entwicklung wiederkehrender Motive/Symbole, was zu einer lebhaften und fruchtbaren späten Periode führt. Voll von bitterer Ironie, die an Galgenhumor grenzt, schweben Schumakers ritualisierte Arrangements vor Ausschnitten zerstörter Abstraktion, die essentiell Farbe sind, aber in Wirklichkeit viel mehr. Diese Ausschnitte sind eher Farb-Minenfelder, Farb-Schlachtfelder. Sie vermögen zu fesseln, auch wenn sie manchmal wenig ansprechend wirken; diese dicht befleckten und vernarbten Untermalungen strahlen die wachsende Energie ihrer wütenden Anfänge aus und tragen so viel Bedeutung in ihrer Anti-Materie wie die Figuren und Objekte, die sie bevölkern. Diesen spannungsgeladenen Oberflächen wohnt all die Absurdität und Hässlichkeit und impotente Wut inne, die durch eher unverhohlene, ja sogar unbeholfene Allegorien verdeutlicht werden. Sie leben sich auf den Oberflächen aus und vermitteln das durchdringende Gefühl, dass es gar nicht gut um die Dinge steht.

Zu den prominenten Motiven in der "Purification"-Serie gehören ein Junge (von dem man annimmt, dass er den Künstler vertritt oder zumindest einen betrogenen Aspekt seiner Psyche, dabei, seine Unschuld zu verlieren); puppenähnliche Figuren, die sich eher für Voodoo als für die Spielecke eignen; geisterhaft schwebende Köpfe und andere skelettartige Übeltäter; architektonische Strukturen wie Wände und einfache Pylon-Monumente, meist aus Ziegel, oftmals in hybrid-menschenartige Formen verwandelt; ein gigantischer behaarter Penis, der erwartungsfroh auf einen Ritualkelch zeigt; manchmal Text im Bild selbst; und umfangreichere gedicht- und manifestähnliche Schriften auf mehreren Rückseiten. Etwas am kargen, jedoch spannungsgeladenen Werk Nationalhymne fühlt sich an wie der Schlüssel zu einer Karte des Ungesehenen. Seine isolierte, jungenhafte Figur ist teils Puppe, teils Vogelscheuche, die den Betrachter konfrontiert, mit feuerrotem Haar, vor einer stahlgrauen, malerischen See, die von Kriegsschiffen interpunktiert ist. Das ist die reinste Destillation der Stimme des Künstlers, der lautlose Schrei impotenter Wut, die stumme Dringlichkeit, die das, was noch kommt, belebt. Avatare dieses problematischen Erzählers erscheinen in allen Bildern, so zum Beispiel in dem stark verstörendem Schuljunge. Ein junger Bursche in Schüleruniform mit Krawatte und kurzen Hosen beobachtet, wie sein sich in ein Panzerschiff verwandeltes Spielzeugboot über den Hintergrund aus Ziegelwand treibt. Dann werden die Dinge seltsam, mit der Zugabe eines dornigen Phallus, Schaft und Hoden sichtbar, der wie ein dicklicher Pfeil nach unten in ein Urinal oder einen handgefertigten Kelch zeigt. Es lässt sich früh erkennen, dass inmitten all des Schadens ein Zug Dadaistischer Humor bleibt, den ein George Grosz aus Kriegstagen oder ein Philip Guston seiner späten Jahre durchaus zu würdigen wüsste, bewahrt aus einem Milieu, das einst auf den totalen Horror mit tabubrechender Absurdität antwortete. Star Wars ist einfach nur lustig mit seiner schwarzen Weite des Weltalls, die einen Radioturm aus alten Zeiten, ein UFO, den schwebenden Kopf eines Gottes oder Propheten und ein Cartoon-Gewehr enthält. Was sollen wir mit diesem reduziertem Glyphensystem der Pop-Kultur anfangen? Was auch immer wir wollen.

Weitere Arbeiten in der "Purification"-Serie wie beispielsweise *Emblem, Thron* und *Aegypto* arbeiten ätherische, entwurzelte Schädel und Visionen von Architektur-als-Skelett heraus. Ur-Monumente werden beschwört, eine folkloristische Sensibilität, die an die Frühzeitmenschen erinnert, deren Geometrie sich ausgesprochen unmodern anfühlt. Schumaker beginnt auch, mit dem Bildraum zu spielen, und zwar

insbesondere mit Horizontlinien, und entfaltet dabei farbenfrohe und bunte Atmosphären. Mit dem Aufkommen der Bilderserie "American Ambulance" erinnern Werke wie Roboterjunge an Schuljunge, wo der Kindheits-Albtraum voll ausgeprägt ist und der Künstler sich in immer aussagekräftigere und emotional zerrissene Allegorien vertieft. Patriot Act beinhaltet alle Elemente von Schumakers reichem formalen Lexikon: Sturmwolken, die sich zusammenballen, Rettungswagen, illusionslose Jugendliche, schwebende Geisterköpfe und rätselhafte Werkzeuge der Zerstörung. Kopf auf der Suche nach seinem Körper, Narr, Affenmann mit Kelch und das fast barock anmutende Weinender Kopf sind alle merkwürdig wörtlich zu nehmen. Diese Bilder der "American Ambulance"-Serie, die die fast allgegenwärtige Präsenz stilisierter Rettungswagen aufzeigen, teilen auch eine Vorliebe für übergroße Männerköpfe, abgelöst von ihren Körpern und entweder schwebend, oder auf Ziegel- und Mörteltotems thronend. Schumakers Darstellungskraft in diesen Serien wird immer klarer, entschiedener und sogar ornamentreicher, mit der Einführung von Stakkatolinien und lebhaften Farben wie Blau, Gold, Pfirsich, Rubinrot, und der Wiedererscheinung von drahtigen Haaren, weitäugigen Blicken, wulstigen Lippen und brennenden Ohren.

Religiöser Dogmatismus, eine Unterart des dogmagesteuert historischen Moments unter Schumakers Überprüfung, stellt eine Frontlinie dar, die er in Arbeiten wie Heilige Mutter ausgiebig aufzeichnet. Hier zeigt er einen hoch aufragenden weiblichen Totempfahl, eine Voodoo-Version der Venus von Willendorf mit einer Medusamaske als Gesicht, und die ganze Welt hat sich schon in Stein verwandelt. Mary und Joseph lechzend, Joseph spielt kuckuck mit Mary, Jesus beim Fernsehen, Gottes Patrouille – die Titel sagen schon alles, schamlos zwischen Frechheit und Blasphemie balancierend und dabei spirituelle Heuchelei in der Schande einbeziehend. In einem bestimmten Moment meistert das ungerecht behandelte Kind seine Rache, wie in Humpty mit Fahne, ein Körper-Kopf, der hoch oben auf einer warmen Ziegelwand wippt, vor einem leuchtenden, goldroten Hintergrund, der sowohl sonnig als auch verseucht wirkt, mit einer wehenden Fahne, aber nicht Old Glory, sondern eher ein altes Stück grünen Stoffes. Je länger man das Bild betrachtet, desto mehr erinnert es an Guantanamo Bay. "Humpty Dumpty saß auf einer Mauer / und fiel herunter, aua! / Alle Pferde des Königs und all seine Mannen / Brachten Humpty Dumpty nicht wieder zusammen." Und da findet uns Schumaker letztendlich wieder, im Märchenland nach dem Fall: den Vereinigten Staaten von Humpty Dumpty, zerhackt, bröckelnd, sterbend; unausweichlich.

¹ Schumaker, Christopher Kent, "Reisen eines Auswanderers und andere Geschichten", aus *Un-Finished, Un-Vollendet* (Los Angeles: Gauldin/Farrington 2014), S. 102.

² Allen Ginsberg, Carl Weissner (Übers.), *Der Untergang Amerikas Gedichte 1965-1971* (München: Hanser Verlag 1975), S. 15–18.

³ Erica Tophoven (Hg. u. Übers.), English Nursery Rhymes – Englische Kinderreime (zweisprachig) (München: dtv 1995), S. 63.

Prinzhorn Suite: Outsider Sympathies

Prinzhorn-Suite: Außenseiter-Sympathien

Gordon Fuglie

ith characteristic single-mindedness Christopher Kent Schumaker, restive after some twenty years producing refined and allusive bronzes, in 2000 abandoned the realm of three dimensions for two and re-invented himself as a painter. This was an act of historical self-erasure, a willful self-exile from the mainstream Art World with its network of museums, galleries, and schools, as well as its corps of critics, collectors, curators, and co-careerists.

Thus "disappeared," Schumaker gained solitude to explore drawing and painting in the rough language of the untutored. Further, the deliberately crude nature of his paintings – his id looks way off its leash – places them in proximity to "outsider art." Schumaker's "low" subjects are an agglomeration of schematic brick walls, furry toy cars, scruffy popcorn-like clouds, deliberately dopey figures, detached cartoonish heads and legs, and coarsely drawn penises dripping into basins – all arrayed across the picture plane in darkly screwball compositions. These raw, mythic tableaux exude attraction and repulsion, anger and wit.

Schumaker's impolite iconography has important art-historical precedents. Up to the mid-1960s Philip Guston (1913-1980) enjoyed high status among the abstract expressionist painters in New York. But the movement's refereeing of artistic purity, its push to transcend the coarse stuff of life "in the name of disinterested pleasure," perturbed Guston, whose earlier life and studio experience had taught him otherwise. Cast-off goods and poverty were part of his boyhood home.¹ Guston's first professional works in the 1930s were politically tinged murals influenced by the Mexican masters Rivera, Orozco, and Siqueiros. No wonder he came to regard the drifting color veils of his abstract period as deracinated. To break free from pure abstraction, Guston adopted a "dumb" style of "cartoon painting" whose subjects included ominous Klansmen, naked light bulbs, Cyclops heads, clusters of old shoes, wrist watches, and other disparate subjects and objects from life and history.² Schumaker, re-making himself into a latter-day "stumblebum painter," emulates Guston's initially unwelcomed change of style.

Another instructive "outsider" comparison to Schumaker is the painter Hassel Smith (1915-2007), whose peregrinations took him from the Midwest to San Francisco to Southern California and finally to England. Over a 60-year career, Smith changed styles more often than his locales. A painter's painter, he made no secret of his disregard for the commercial gallery "system" and the "critical establishment." Schumaker is well-compared to Guston and Smith, given his avowed reverence for them and their risk-taking independence. In 2013 he produced two tribute paintings, one to Guston, Everything, and You Too (Homage to Philip Guston), the other to Smith, Buddha Bug (Homage to Hassel Smith).⁴

Like Guston, Schumaker's art often finds inspiration in current and historical phenomena. One such phenomenon was revealed to him in a 2009 visit to a Santa Monica bookstore, where he encountered the exhibition catalogue, *Beyond Reason: Art and Psychosis – Works from the Prinzhorn Collection*, one of the most definitive recent publications on the origins of outsider art. Paging through the plates, Schumaker realized he was looking at some of the earliest creative expressions (c. 1900-1921) by psychiatric patients to have been officially encouraged by German mental health administrators. He recognized a stylistic kinship with his own outsider work, and, practically

reduced to tears, underwent "an overwhelming personal experience. Instinctively and viscerally I felt the human connection to the conditions and plight of those formerly institutionalized and now deceased subjects." The coincidence of these "artists" sharing Germanic roots with Schumaker intensified his empathy.

The history informing Schumaker's "Prinzhorn Suite" of 2012–2013 is as crucial to understanding his seven images as is the intensity of his encounter. These paintings are personal memorials to seven specific psychiatric patients whose creative efforts were a "psychodynamically organized attempt at self-rescue on the part of the[ir] foundering ego[s]." Schumaker's paintings are therefore an empathic tribute, offerings of dignity to those who had been marginalized by the onset of psychosis, institutionalized as social deviants, and even murdered.

Hans Prinzhorn (1886-1933) was a brilliant, charismatic, mercurial, and highly independent personality who theorized and ultimately advocated for what he believed was a universal artistic impulse in human beings, an impulse that could be observed "in the raw" in the creative expressions of schizophrenics. Prinzhorn initially studied art history, psychology and philosophy at the universities of Tübingen, Leipzig and Munich. After earning his doctorate he trained, unsuccessfully, to become an opera singer. He took up medical and psychiatric studies thereafter, serving in World War I as an army surgeon.

Given the War's huge loss of life and a debilitated post-Armistice Germany, institutions in the fragile Weimar Republic were hospitable to multi-talented men like Prinzhorn. He was hired as an assistant at the Heidelberg Psychiatric Clinic where his supervisor, Dr. Karl Wilmanns, promised him a free hand in developing its collection of creative works by mental patients. Prinzhorn assiduously compiled a "teaching material collection" with the ultimate intention of building a "museum of pathological art" at Heidelberg. But his anti-authoritarian streak caused problems at the clinic and, along with difficulties in his personal life, led to Prinzhorn's departure in 1921. The project for a museum with dedicated galleries was never realized.

This setback, however, allowed Prinzhorn to complete his groundbreaking book, *Bildnerei der Geisteskranken*, or *Artistry of the Mentally III*, based on his research at the Institute. During the 1920s, the newly self-minted "man of the spirit" lectured throughout Germany, avidly promoting his book and demonstrating his theories with a portfolio of works by schizophrenic artists. Responses were strong and generally positive, but his timing proved both good and bad.

Throughout Europe, exhibits of "art" by the mentally ill under various auspices had already been taking place, as far back as 1900. Prinzhorn's work, including publication of *Artistry* in two editions, rode the crest of this wave. His activities also got a boost from contemporary interest in primitive and tribal art both among museologists and avant garde artists, especially the German Expressionists. Subsequently, the Surrealists embraced Prinzhorn's *Artistry* and proclaimed the art of the mentally ill "liberating." ¹⁰

There was also a downside. Mental health professionals hostile to Prinzhorn's positive assessment of "art" by the mentally ill opposed his display of work by "degenerates" and "criminals." The cultural politics of the National Socialists in Germany exploited these critics and, in their antipathy to modern art, derided the avant gardes by comparing their work to the "art" of the mentally ill. Indeed, when the Nazis mounted their polemical "Entartete Kunst" ("Degenerate Art") exhibition in 1937, they displayed images from the Prinzhorn Collection alongside the Expressionists' to ridicule them. 11 Worse, once in power the National Socialists devised a program to exterminate the "incurably mentally ill." Two of Prinzhorn's artists, Franz Bühler and Paul Goesch, were murdered in 1940. 12 As for Prinzhorn, he floundered professionally after the Artistry tour and was living in obscurity when he succumbed to typhus in 1933, less than three months after Hitler seized power. Prinzhorn's Artistry and The Art of Insanity, however, have been reprinted numerous times since his death, no small vindication of his beliefs.

"Prinzhorn Suite"

Paralleling Prinzhorn's portfolio of ten mentally ill "artists" to illustrate his thesis in *The Art of Insanity*, Schumaker chose seven patients from the Heidelberg collection as the dedicatees of the paintings in his "Prinzhorn Suite." These include Franz Malter, Franz Bühler, Emma Hauck, Elsa Blankenhorn, Clemens von Oertzen, Paul Goesch, and Heinrich Anton Müller. Schumaker refers to the works in his suite not as paintings but as "vessels of honor." When I saw the "Prinzhorn Suite" displayed in Schumaker's studio, the seven paintings were arrayed in a single row. They struck me as seven stanzas of a single poem, meditational tributes to those whose expressions were attempts to re-order their sundered psyches, imaged struggles toward personal freedom and yearnings for the safe harbor of normal society.

Obst für Franz Malter, an oil and oil stick over acrylic ground, is a wintry, sleet-like image of Malter, a fisherman by trade. As a patient he filled sheets of paper with arabesques in pencil. Emerging out of a flurry of whites and grays, Malter "incarnates" the storm-tossed chaos of his former profession and his mental derangement. Amidst the chaotic brushwork, a fruit (Obst) hovers at right, Schumaker's offering of sustenance.

Thanksgiving for Franz Karl Bühler imagines the former metal fabricator, among the more technically accomplished and visionary of the Prinzhorn "artists," gazing upon a welcoming feast of plenty, a symbol of normalcy and inclusion.

Emma Hauck was an ordinary German housewife who developed schizophrenia that worsened while she was institutionalized. Mourning the loss of her husband's companionship, she scribbled dense and repetitive longings for him, repeatedly calling him "Herzensschatzi," or "treasure of my heart." (Prinzhorn saw such works as a "progenital form of drawing" or the "nearest to the zero point on the scale of [artistic] composition." ¹³ Coincidentally, they resemble the work of the late 20th-century American artist Cy Twombly.) In Schumaker's Husband for Emma Hauck, she yearningly lifts her head and he rises from her psyche, present as a blue apparition.

Else Blankenhorn came from a middle class family. After she was stricken with mental illness she imagined herself in a romantic relationship with Kaiser Wilhelm II. One of her paintings, a simple monochromatic icon, depicted the "True Image of Christ." Schumaker's childlike blue fright-mask, Christ Figure for Else Blankenhorn, seems more a Medusa head, though the doll-like body bears the traditional marks of crucifixion. A ghostly gray "echo icon" (Blankenhorn?) hovers at left. The terror of the Holy is evident.

A former marine lieutenant, Clemens von Oertzen drew sailing ships, oceans and nude women. Schumaker's tribute to him combines all three. In *Barge for Clemens von Oertzen*, a restless sea fills the foreground. Hovering above is a cartoonish oared barque next to which is an occluded female nude. The conflated image suggests the patient's voyage "across" his psychosis to sexual consummation and healing.

Prior to his institutionalization, the middle-class Paul Goesch worked as a government architect. In contemporary understandings of outsider art, Goesch's work seems the most conceptually visionary. Schumaker's oil stick over acrylic, *Horus Reconstructed*, integrates Goesch's original watercolor, *Horus Dismembered*, in which the ancient Egyptian deity is brought into existence by assembling the sundered body parts of his murdered father, Osiris. Schumaker's delicate figure, arms outstretched, alludes to the rise of the newly created Horus.

The final work of the "Prinzhorn Suite" is Schumaker's homage to a former viticulture laborer, Lightning Tree for Heinrich Anton Müller. Thanks to the interest of French artist Jean Dubuffet (1901-85), Müller – well represented in Dubuffet's Musée de l'Art Brut in Lausanne, Switzerland – was one of the first entrants into the canon of outsider art. 14 Schumaker appropriates imagery from Müller's numerous drawings of sinuous trees and vines, creating a response image where an electrified storm cloud "enlivens" the tree with streams of mustard and gray washes, perhaps metaphors for the enterprising psychotic's inspiration.

As a virtual outsider artist in the century following the formation of Prinzhorn's collection at Heidelberg, Schumaker offers the "Prinzhorn Suite" as spiritual restitution to those who suffered mental collapse and sought psychic re-integration through their frenzy of ideas, associations and images in drawing, painting and writing. Schumaker's compassion led him to enter temporarily the sphere in which psychotics live, a harrowing journey undertaken to understand the dire necessity that drove their works. The seven-image series is thus both a record of Schumaker's empathic descent and a poetic endeavor to re-humanize his subjects.

- 1 Robert Hughes, American Visions: The Epic History of Art in America (New York & Toronto: Knopf, 1997), p. 583.
 Guston's father, a Russian Jewish émigré, was a struggling junkman who committed suicide when Guston was a teen.
- 2 As a boy, he was fond of copying George Herriman's comic strip, "Krazy Kat," where slapstick antics were performed in surreal landscapes. A convenient survey of Guston's post-Abstract Expressionist work can be found at http://mckeegallery.com/exhibit/2013/philip-guston-a-centennial-exhibition-show (Retrieved May 7, 2014).
- 3 A new website for Hassel Smith is under construction as I write in December, 2013: http://www.hasselsmith.com (Retrieved May 7, 2014). See also the recent monograph, Petra Giloy-Hirtz et. al., Hassel Smith: Paintings 1937-1997 (Munich, London, New York: Prestel, 2012).
- 4 http://christopherkentschumaker.com/paintings-2013 (Retrieved May 7, 2014). Another work is dedicated to the biomorphic abstractionist William Baziotes (1912–1963), who painted mythic subjects. Echoes of Baziotes, Guston (especially walls and cyclopean eyes), and Smith are evident in Schumaker's oeuvre.
- 5 Bettina Brand-Clausen, Inge Jádi & Caroline Douglas, Beyond Reason: Art and Psychosis Works from the Prinzhorn Collection (Berkeley, Los Angeles, London: U. of California Press, 1996).
- 6 Christopher Kent Schumaker, "Rehumanization: The Prinzhorn Suite. To Gordon Fuglie. Notes from the Artist on the Subject," memorandum, Oct. 26, 2013.
- 7 Brand-Clausen, Beyond Reason, p. 16, citing the response of Ernst Kris, a Viennese psychoanalyst and art historian, to creative work by psychiatric patients in 1936. Schumaker's "Prinzhorn Suite": http://christopherkentschumaker. com/prinzhorn-suite-2012-2013 (Retrieved May 7, 2014).
- 8 Brand-Clausen, Beyond Reason, p. 7.
- 9 Hans Prinzhorn, Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung (Berlin: Verlag Julius Springer, 1922). The book has gone through four re-issues since its initial appearance. It appeared in English as Artistry of the Mentally III, trans. Eric von Brockdorff (Berlin: Springer-Verlag, 1972 and 1994). See also his The Art of Insanity: An Analysis of Ten Schizophrenic Artists (Chicago: Solar Books, 2011).
- 10 Colin Rhodes, *Outsider Art: Spontaneous Alternatives*, World of Art Series (London & New York: Thames & Hudson, 2000), pp. 48–71, chronicles the cultural convergence that propelled Prinzhorn's *Artistry* in Modernist circles.
- 11 Rhodes, Outsider Art, pp. 86–89; and Brand-Clausen, Beyond Reason, pp. 17–20. Schumaker's Prinzhorn series includes works dedicated to four of the mentally ill artists whose works were shown in Entartete Kunst.
- 12 They are represented by the second and sixth images in the "Prinzhorn Suite."
- 13 Cited in Rhodes, Outsider Art, p. 62.
- 14 Rhodes, Outsider Art, p. 71.
- 15 Caroline Douglas, in Brand-Clausen, Beyond Reason, p. 46.

it der für ihn typischen Zielstrebigkeit verließ Christopher Kent Schumaker, nachdem er mehr als 20 Jahre lang raffinierte und anspielungsreiche Bronzen geschaffen hatte und dabei unruhig geworden war, im Jahr 2000 das Reich der drei Dimensionen für das der zwei und erfand sich selbst als Maler neu. Das kam einem Akt historischer Selbstauslöschung gleich, ein gewolltes Selbstexil von der Kunstwelt der Masse mit ihrem Netzwerk aus Museen, Galerien und Schulen und ihrem Korpus an Kritikern, Sammlern, Kuratoren und Karrieremachern.

Auf solche Art "verschwunden" gewann Schumaker die Einsamkeit, die es ihm erlaubte, das Zeichnen und Malen in der groben Sprache der Ungebildeten zu untersuchen. Darüber hinaus lassen sich seine Gemälde aufgrund ihrer absichtlich derben Natur – sein Es ist *außer Rand und Band* – in die Nähe der "Außenseiterkunst" rücken. Schumakers "niedere" Motive sind eine Anhäufung schematischer Ziegelwände, plüschbesetzter Spielzeugautos, zerzauster Popcorn-Wolken, absichtlich dämlicher Figuren, cartoon-ähnlicher Köpfe und Beine, und krud gezeichneter Penise, die in Becken tropfen – alle quer über die Bildfläche angeordnet in düsteren, zugleich komischen Kompositionen. Diese rohen, mystischen Darstellungen verströmen zugleich Reiz und Ekel, Wut und Witz.

Schumakers ungehobelte Zeichensprache hat bedeutende kunstgeschichtliche Vorreiter. Bis zur Mitte der 60er Jahre genoss Philip Guston (1913-1980) einen hohen Status unter den abstrakten expressionistischen Malern New Yorks. Aber die Schiedsrichterei der Bewegung über künstlerische Reinheit und ihr Drang, den unreinen Stoff des Lebens "im Namen desinteressierter Vergnügung" hinter sich zu lassen, verwirrte Guston, dessen frühere Lebens- und Ateliererfahrung ihn anders gelehrt hatte. Dinge aus zweiter oder dritter Hand und Armut waren Teil seiner Jungenjahre.¹ Gustons erste professionelle Werke in den 1930er Jahren waren politisch gefärbte Wandbilder, die von den mexikanischen Meistern Rivera, Orozco und Siqueiros beeinflusst waren. Es überrascht daher nicht, dass er die driftenden Farbschleier seiner abstrakten Periode als entwurzelt abwertete. Um sich von der puren Abstraktion zu befreien, adoptierte Guston den "dümmlichen" Stil der "Cartoon-Bilder", dessen Motive ominöse Anführer, nackte Glühbirnen, Zyklopenköpfe, Bündel alter Schuhe, Armbanduhren und andere unvereinbare Subjekte und Objekte aus Leben und Geschichte zeigten.² Schumaker, der sich selbst neu erfindet als "tollpatschiger Maler" der späten Jahre, eifert Gustons ursprünglich wenig willkommenem Stilwechsel nach.

Ein anderer aufschlussreicher "Außenseiter"-Vergleich mit Schumaker findet sich in dem Maler Hassel Smith (1915-2007), dessen Wanderschaften ihn vom mittleren Westen der USA erst nach San Francisco, dann nach Südkalifornien und schließlich nach England führten. Im Laufe seiner 60-jährigen Karriere wechselte er seine Stile häufiger als seine Wohnorte. Ein Maler nach dem Geschmack eines Malers, machte er keinen Hehl aus seiner Verachtung für das kommerzielle Galerie-"System" und das "kritische Establishment".³ Der Vergleich Schumakers mit Guston und Smith passt, bedenkt man seine ausgesprochene Verehrung für die beiden und deren risikofreudige Eigenständigkeit. Im Jahre 2013 schuf er zwei Tributbilder, eines für Guston, *Alles, und Du auch (Hommage an Philip Guston)*, und das andere für Smith, *Buddha-Käfer (Hommage an Hassel Smith)*.⁴

Wie Gustons, so findet auch Schumakers Kunst oft Inspiration in gegenwärtigen und historischen Phänomenen. Ein solches Phänomen offenbarte sich ihm 2009 beim Besuch eines Buchladens in Santa

Monica, wo er über den Ausstellungskatalog Beyond Reason: Art and Psychosis – Works from the Prinzhorn Collection, 5 stolperte, eine der maßgeblichen neueren Publikationen zu den Ursprüngen der Außenseiterkunst. Beim Blättern erkannte Schumaker, dass er einige der frühesten kreativen Ausdrucksweisen (ca. 1900-1921) geisteskranker Patienten betrachtete, die dazu von deutschen Psychiatern ermutigt worden waren. Er erkannte eine stilistische Verwandtschaft mit seinem eigenen Außenseiterwerk und machte quasi in Tränen aufgelöst "eine überwältigende persönliche Erfahrung. Instinktiv und aus dem Bauch heraus fühlte ich eine menschliche Verbindung zu den Umständen und der misslichen Lage dieser einst eingesperrten, mittlerweile verstorbenen Menschen." Die Tatsache, dass diese "Künstler" zufällig seine deutschen Wurzeln mit ihm teilten, vertiefte Schumakers Empathie.

Die Geschichte, die Schumakers "Prinzhorn-Suite" aus den Jahren 2012-2013 bestimmt, ist so wichtig für das Verstehen seiner sieben Motive wie die Intensität seiner Begegnung. Diese Bilder sind persönliche Memoranda an sieben ausgewählte Patienten der Psychiatrie, deren kreative Bemühungen einen "psychodynamisch organisierten Versuch zur Selbstrettung seitens ihrer sinkenden Egos darstellten."⁷ Schumakers Bilder sind daher ein einfühlsamer Tribut, ein Versuch, jenen ihre Würde zurückzugeben, die beim Eintritt ihrer Psychose ausgegrenzt, als soziale Abweichler eingesperrt oder sogar umgebracht worden waren.

Hans Prinzhorn (1886-1933) war eine brillante, charismatische, lebhafte und höchst unabhängige Persönlichkeit. Während er zunächst darüber theorisierte, setzte er sich letztendlich als Fürsprecher für den universellen künstlerischen Impuls im Menschen ein, ein Impuls, der "im Rohformat" in den kreativen Ausdrucksweisen von Schizophrenen beobachtet werden konnte. Prinzhorn studierte zunächst Kunstgeschichte, Psychologie und Philosophie in Tübingen, Leipzig und München. Nachdem er seinen Doktor verliehen bekam, studierte er anschließend, erfolglos, Operngesang. Er nahm daraufhin medizinische und psychiatrische Studien auf und diente im 1. Weltkrieg als Militärchirurg.

Angesichts der hohen Verluste durch den 1. Weltkrieg und eines geschwächten Nachkriegsdeutschlands waren öffentliche Einrichtungen in der Zeit der zerrütteten Weimarer Republik multitalentierten Männern wie Prinzhorn sehr zugetan. Er wurde als Assistent an der Heidelberger Psychiatrischen Klinik eingestellt, wo ihm sein Vorgesetzter, Dr. Karl Wilmanns, freie Hand versprach, um eine Sammlung kreativer, von Geisteskranken geschaffener Werke zu erstellen. Prinzhorn trug emsig eine "Lehrmaterialsammlung" zusammen mit der ultimativen Absicht, ein "Museum der pathologischen Kunst" in Heidelberg zu errichten.⁸ Aber sein antiautoritäres Naturell verursachte Probleme mit der Klinik und führte zusammen mit Schwierigkeiten in seinem Privatleben dazu, dass er die Klinik 1921 verließ. Das Projekt für ein Museum mit speziell den Patienten gewidmeten Galerien wurde nie in die Tat umgesetzt.

Dieser Karriereknick erlaubte es Prinzhorn allerdings, sein bahnbrechendes Buch, *Bildnerei der Geisteskranken*, welches sich auf seine Forschung am Institut stützte, zu beenden. Während der 1920er Jahre dozierte der neu geprägte "Mann des Geistes" in ganz Deutschland, warb beständig für sein Buch und demonstrierte seine Theorien anhand eines Portfolios von Werken schizophrener Künstler. Die Reaktionen darauf waren stark und zumeist positiv, aber der Zeitpunkt stellte sich als ebenso gut wie schlecht heraus.

Ausstellungen der "Kunst" Geisteskranker hatte es, unter verschiedenen Schirmherrschaften, bereits schon um 1900 in ganz Europa gegeben. Prinzhorns Arbeit, einschließlich der Veröffentlichung von Bildnerei der Geisteskranken in zwei Ausgaben, ritt den Höhepunkt dieser Welle. Seine Aktivitäten profitierten auch vom zeitgenössischen Interesse sowohl unter Museologen als auch Avantgarde-Künstlern, insbesondere den deutschen Expressionisten, an primitiver und Stammeskunst. Folglich begrüßten die Surrealisten Prinzhorns Bildnerei der Geisteskranken und proklamierten die Kunst der Geisteskranken als "befreiend".¹⁰

Es gab allerdings auch eine Kehrseite. Psychiater, die Prinzhorns positive Bewertung der "Kunst" der Geisteskranken ablehnten, wandten sich gegen seine Ausstellung der Werke von "Degenerierten" und "Kriminellen". Die Kulturpolitik der Nationalsozialisten in Deutschland beutete diese Kritiker aus und verhöhnte in ihrer Antipathie gegen moderne Kunst die Avantgarde, indem sie deren Arbeiten mit der "Kunst" der Geisteskranken verglich. Als die Nazis 1937 ihre polemische Ausstellung der "Entarteten Kunst" eröffneten, zeigten sie tatsächlich Bilder der Prinzhornsammlung neben denen der Expressionisten, um sich über diese lustig zu machen. ¹¹ Schlimmer noch, mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde ein Programm konstruiert mit dem Ziel, "unheilbar Geisteskranke" auszurotten. Zwei von Prinzhorns Künstlern, Franz Bühler und Paul Goesch, wurden 1940 ermordet. ¹² Prinzhorn selbst mühte sich nach der *Bilderei der Geisteskranken*-Tour beruflich vergeblich und lebte zurückgezogen, bis er 1933 vom Typhus dahingerafft wurde, weniger als drei Monate nach Hitlers Machtübernahme. Prinzhorns *Bilderei der Geisteskranken* und *The Art of Insanity* wurden jedoch seit seinem Tod mehrmals neu gedruckt, durchaus keine geringe Rechtfertigung seiner Überzeugungen.

"Prinzhorn-Suite"

Parallel zu Prinzhorns Portfolio zehn geisteskranker "Künstler", welches dazu diente, seine Behauptung in *The Art of Insanity* zu illustrieren, wählte Schumaker sieben Patienten der Heidelberger Sammlung aus und widmete ihnen die Bilder in seiner Serie "Prinzhorn-Suite". Zu ihnen gehörten Franz Malter, Franz Bühler, Emma Hauck, Elsa Blankenhorn, Clemens von Oertzen, Paul Goesch und Heinrich Anton Müller. Schumaker spricht von den Arbeiten in seiner Suite nicht als Bildern, sondern als "Gefäße der Ehre". Als ich die "Prinzhorn-Suite" in Schumakers Atelier sah, waren die Bilder in einer Reihe angeordnet. Sie kamen mir wie sieben Strophen eines Gedichts vor, meditative Tribute an jene, deren kreative Expressionen Versuche waren, ihre gespaltene Psyche zu kitten, bebilderte Kämpfe um persönliche Freiheit und die Sehnsucht nach dem sicheren Hafen der normalen Gesellschaft.

Obst für Franz Malter, mit Ölfarbe und Ölstift über Acryl gemalt, ist ein winterliches, an Schneeregen erinnerndes Bildnis von Malter, der von Berufs wegen Fischer war. Als Patient füllte er seitenweise Papier mit Arabesken in Bleistift. Einem Gemisch aus Weiß und Grau entsteigend, "personifiziert" Malter das sturmgepeitschte Chaos seines früheren Berufs und seine geistige Umnachtung. Inmitten der chaotischen Pinselarbeit schwebt rechts oben im Bild ein Stück Obst, Schumakers Darbietung einer Stärkung.

Dankfest für Franz Karl Bühler ersinnt den ehemaligen Kunstschmied, einer der technisch versierteren und fantasievolleren der Prinzhorn-"Künstler", wie er seinen Blick über ein einladendes Festmahl gleiten lässt, ein Symbol der Normalität und des Dazugehörens.

Emma Hauck war eine ganz gewöhnliche deutsche Hausfrau, die eine Schizophrenie entwickelte, welche sich während ihrer Zeit in der Anstalt weiter verschlechterte. Weil sie die Gesellschaft ihres Ehemanns vermisste, kritzelte sie engbeschriebene, sich ständig wiederholende Sehnsuchtsbekenntnisse an ihn und nannte ihn immer und immer wieder "Herzensschatzi". (Prinzhorn sah solche Arbeiten als "progenitale Form des Zeichnens" oder "der dem Nullpunkt nächste Punkt auf der Skala von [künstlerischen] Kompositionen."¹³ Sie erinnern an die Arbeiten von Cy Wombly, amerikanischer Künstler des späten 20. Jahrhunderts). In Schumakers *Ehemann für Emma Hauck* hebt sie verlangend ihren Kopf und er steigt aus ihrer Psyche auf, präsent als blaue Erscheinung.

Else Blankenhorn stammte aus einer Familie der Mittelschicht. Als sie geisteskrank wurde, bildete sie sich eine romantische Beziehung mit Kaiser Wilhelm II ein. Eines ihrer Bilder, ein einfaches einfarbiges Zeichen, stellte das "wahre Antlitz Gottes" dar. Schumakers kindliche Schreckensmaske in Blau, *Christ-Figur für Else Blankenhorn*, erinnert eher an den Kopf der Medusa, wohingegen der einer Puppe ähnelnde Körper die traditionellen Zeichen der Kreuzigung trägt. Ein geisterhaftes, graues "Echo-Zeichen" (Blankenhorn?) schwebt auf der linken Seite. Der Schrecken der Heiligkeit ist offensichtlich.

Der ehemalige Marine-Leutnant Clemens von Oertzen malte Segelschiffe, Meere und nackte Frauen. Schumakers Hommage an ihn kombiniert alle drei Elemente. In *Barge für Clemens von Oertzen* füllt eine ruhelose See den Vordergrund. Darüber schwebt ein cartoon-ähnliches Ruderboot, und verdeckt daneben ein weiblicher Akt. Das zusammengefügte Bild suggeriert die Reise des Patienten "über" seine Psychose hinweg zu sexueller Erfüllung und Heilung.

Vor seiner Einweisung in die Anstalt arbeitete der mittelständische Paul Goesch als Architekt für die Regierung. Unter dem gegenwärtigen Verständnis von Außenseiterkunst erscheint Goeschs Werk konzeptionell als das visionärste. Schumakers Ölstift auf Acryl, *Horus rekonstruiert*, integriert Goeschs originale Wasserfarbenarbeit, *Der zerstückelte Horus*, in der die antike ägyptische Gottheit durch die Zusammensetzung der abgetrennten Körperteile ihres ermordeten Vaters Osiris entsteht. Schumakers filigrane Figur, die Arme ausgestreckt, weist auf den Aufstieg des neu erschaffenen Horus hin.

Die letzte Arbeit in der Serie "Prinzhorn-Suite" ist Schumakers Hommage an einen ehemaligen Rebknecht, *Baum mit Blitzeinschlag für Heinrich Anton Müller*. Dank des Interesses des französischen Künstlers Jean Dubuffet (1901-85), war Müller – der in Dubuffets *Musée de l'Art Brut* in Lausanne in der Schweiz gebührend vertreten ist – einer der ersten, der als Außenseiterkünstler Anerkennung fand.¹⁴ Schumaker macht sich die Bildsprache Müllers zu eigen, indem er aus dessen zahlreichen Zeichnungen gewundener Bäume und Ranken ein Antwortbild schafft, in dem eine Gewitterwolke den Baum mit Güssen aus Senf- und Grautönen "zum Leben erweckt", vielleicht Metaphern für die Inspiration des vielschaffenden Psychotikers.

Als quasi Außenseiterkünstler in dem Jahrhundert, welches auf die Entstehung der Prinzhornsammlung in Heidelberg folgt, bietet Schumaker seine Serie "Prinzhorn-Suite" jenen als seelische Wiedergutmachung, die einen geistigen Zusammenbruch erlitten und nach psychischer Reintegration strebten, indem sie ihre verwirrten Ideen, Assoziationen und Bilder in Zeichnungen, Gemälden und Schriften auszudrücken versuchten. ¹⁵ Schumakers Mitgefühl veranlasste ihn dazu, kurzzeitig die Sphären zu betreten, in welchen die Psychotiker leben, eine erschütternde Reise, die unternommen wurde, um die schreckliche

Notwendigkeit zu verstehen, die ihre Arbeiten vorantrieb. Die aus sieben Bildern bestehende Serie ist deshalb sowohl eine Dokumentation von Schumakers Einfühlungsvermögen als auch der poetische Versuch, seine Motive wieder zu vermenschlichen.

1 Robert Hughes, American Visions: The Epic History of Art in America (New York & Toronto: Knopf, 1997), S. 583. Gustons Vater, ein russisch-jüdischer Emigrant, war ein ums tägliche Brot kämpfender Schrotthändler, der sich das Leben nahm, als Guston 10 Jahre alt war.

- 2 Als kleiner Junge kopierte er gern George Herrimans Comicbuch "Krazy Kat", welches mit traditioneller Situationskomik vor surrealistischem Hintergrund spielte. Eine gute Übersicht von Gustons post-abstraktem, expressionistischem Werk lässt sich hier finden: http://mckeegallery.com/exhibit/2013/philip-guston-a-centennial-exhibition-show (Stand 07.05.2014).
- 3 Eine neue Webseite für Hassel Smith wird zum Zeitpunkt der Verfertigung dieses Textes im Dezember 2013 erstellt: http://www.hasselsmith.com (Stand 07.06.2014). Siehe auch die neueste Monographie: Petra Giloy-Hirtz et. al., *Hassel Smith: Paintings 1937-1997* (Munich, London, New York: Prestel, 2012).
- 4 http://christopherkentschumaker.com/paintings-2013 (Stand 07.05.2014). Ein weiteres Werk ist dem biomorphen Abstraktionisten William Baziotes (1912–1963) gewidmet, der mystische Motive malte. Spuren von Baziotes, Guston (besonders Wände und Zyklopenaugen) und Smith sind in Schumakers Werk offensichtlich.
- 5 Bettina Brand-Clausen, Inge Jádi & Caroline Douglas, *Beyond Reason: Art and Psychosis Works from the Prinzhorn Collection* (Berkeley, Los Angeles, London: U. of California Press, 1996).
- 6 Christopher Schumaker, "Rehumanization: The Prinzhorn Suite. To Gordon Fuglie. Notes from the Artist on the Subject," memorandum, Oct. 26, 2013.
- 7 Brand-Clausen, Beyond Reason, S. 16, zitiert die Reaktion von Ernst Kris, Wiener Psychoanalytiker und Kunsthistoriker, auf die kreativen Arbeiten psychiatrischer Patienten im Jahr 1936. Schumakers "Prinzhorn-Suite": http://christopherkentschumaker.com/prinzhorn-suite-2012-2013 (Stand 07.05.2014)
- 8 Brand-Clausen, Beyond Reason, S. 7.
- 9 Hans Prinzhorn, Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung (Berlin: Verlag Julius Springer, 1922). Das Buch ist seit seinem Erscheinen vier Mal wiederveröffentlicht worden. Es erschien auf Englisch unter dem Titel Artistry of the Mentally Ill, übersetzt von Eric von Brockdorff (Berlin: Springer-Verlag, 1972 und 1994). Siehe auch Prinzhorns The Art of Insanity: An Analysis of Ten Schizophrenic Artists (Chicago: Solar Books, 2011).
- 10 Colin Rhodes, Outsider Art: Spontaneous Alternatives, World of Art Series (London & New York: Thames & Hudson, 2000), S. 48–71, zeichnet die kulturelle Annäherung auf, durch die Prinzhorns Bildnerei der Geisteskranken in modernistische Kreise katapultiert wurde.
- 11 Rhodes, *Outsider Art*, S. 86–89; und Brand-Clausen, *Beyond Reason*, S. 17–20. Schumakers Prinzhorn-Serie beinhaltet Bilder, die sieben geisteskranken Künstlern gewidmet sind, von denen vier auch als *Entartete Kunst* gezeigt wurden.
- 12 Sie sind durch das zweite und sechste Bild in der "Prinzhorn-Suite" repräsentiert.
- 13 Zitiert in Rhodes, Outsider Art, S. 62.
- 14 Rhodes, Outsider Art, S. 71.
- 15 Caroline Douglas, in Brand-Clausen, Beyond Reason, S. 46.

Blues Painter: Psychological Portraits

Blues-Maler: Psychologische Porträts

Meg Linton

first met Christopher Kent Schumaker in 1993, when he was a sculptor making moody pastel drawings of monolithic shapes in desolate landscapes. Even then, he was producing psychological portraits of his state of in-between-ness. His desire was to sculpt, yet he was intellectually, physically, and emotionally compelled to make these lush, layered, severe images on paper, with their air of melancholic discontent and loneliness. The angst in the work reflected his intensity and his skill in attacking and mastering a new medium. It also revealed his younger self's struggles with his identity, materials, and aspirations as an artist in the studio and the world. So, when we met again in his studio twenty years later, I wasn't surprised when Schumaker definitively declared himself a Painter with a capital "P", and was moved when he added the self-aware descriptor, "Blues Painter."

The "blues" is a musical term expressing a certain mood, defined by the Oxford English Dictionary as "feelings of melancholy, depression or sadness." It is thought to be derived from the idea of suffering from or having a case of the "blue devils." According to Schumaker, "Blues is a form of love that filters the vicissitudes of life, that makes tolerable the uncertainties of chance and fate and reorders our perceptions of what is possible and what we can ultimately bear... No one is exempt from their fate and everyone will play a role." ¹

As Schumaker donned the mantle of Painter, he retreated to his studio and spent the next fourteen years quietly working in solitude to discover who he is and what he wants to say. Like Gerhard Richter, he sees painting as a secretive process and as another form of thinking, as well as an act of faith. Schumaker spent the whole of 2013 making a series of variously sized portraits using everything from oil to acrylic, charcoal, and acetone on canvas with brushes, trowels, and scrapers. These are not your typical depictions of specific people, places, or things. They are representations or abstractions of the in-between and unseen spaces of experience and communication. Philip Guston once said, "The painting is not on a surface, but on a plane which is imagined. It moves in a mind. It is not there physically at all. It is an illusion, a piece of magic, so that what you see is not what you see." Schumaker uses twilight or fictive space and figuration (or disfiguration) to access or invoke a type of invisible truth or sincerity of opposing emotions – an expression of vulnerability and resilience.

Rider was one of the first in this "blues" series of twenty-three paintings. Off to the left is a solitary bug-like creature with six legs spread-eagled, its belly bared, floating open and vulnerable in a fleshy pinkish haze. The core body is divided in half by color, the head blackish and dark, the body grayish and light. Schumaker spoke of this figure as Shiva-like, but I see her more like Kali, the Hindu goddess embodying the cycle of creation and destruction. I also see this as a portrait of the artist beginning a new investigation, trying to remain open intellectually and emotionally to the possibilities of what the painting/series might become. Schumaker sees his role as that "... of stewardship and supplication before the blank canvas to bring forth what is there, what was always meant to be, as Michelangelo wrought form from the stone," or as William Baziotes described, "Each painting has its own way of evolving... when the painting is finished, the subject reveals itself."

Balancing between direction and reception, Schumaker uses both additive and subtractive processes in constructing the surfaces from which his imagery arises. He is constantly building up and tearing down the ground with paint, following this with an acetone wash until a key element emerges, like the conjoined figure(s) in *Chain*. This hybrid being is locked into some kind of dance with its flailing appendages, its heads apparently lit from within, possibly by the glow of consciousness and conversation, while the bodies are a darkish, earthy blood-red. The texture of these distorted craniums is a beautiful staccato, jab-and-dab type of pointillism rendered against a flat, washed-out, reddish-pink background. In contrast to *Chain*'s grounded hybrid figure, Schumaker severs mind from body in a large painting entitled *Et Vous* ("and you," or "and what about you"). The two disembodied heads, one large and one small, float at different heights and depths within the grayness of the painting. They recall Greek theater masks. The swirling energy of the trowel marks across the upper left field gives the conversation a charged volume but leaves the topic under discussion open for interpretation.

From his writings about this series, Schumaker has noted, "It is as in the great and ancient comic tragedies where the inextricably linked opposites of joy and suffering, clarity and confusion, fealty and deception, and myriad other existential couplings exert their influence upon our lives. And though these conditions threaten at times to sweep us up and crush us, they equally demand we risk all, embracing our true paths and our authentic selves." Carl G. Jung said that "The most terrifying thing is to accept oneself completely," and with this body of work Schumaker has interwoven his identity with the masks, doppelgangers, transfigurations, and hybrid beings depicted in the paintings. He reveals himself to be both vulnerable and resilient, and has found a place to reconcile opposing emotions, forces and actions on a single plane. He has discovered his Moku-rai (a Zen term meaning "silent thunder") in the studio and has corralled his blue devils into a rhythm where there are no conflicts between thinking, feeling, and expressing.

¹ Schumaker, Christopher Kent, paraphrased "From Emigrant Journeys and Other Tales", in *Un-Finished, Un-Vollendet* (Los Angeles: Gauldin/Farrington, 2014), p. 101.

² Guston, Philip, lecture transcript, University of Minnesota, March 1978.

³ Schumaker, paraphrased "From Emigrant Journeys and Other Tales", p. 101.

⁴ Baziotes, William, from "I Cannot Evolve Any Concrete Theory", in *Possibilities*, Vol. I, no. 1, New York, Winter 1947-48, p. 2.

⁵ Schumaker, paraphrased "From Emigrant Journeys and Other Tales", p. 101.

⁶ Jung, Carl G., 1875-1961, source unknown.

ch traf Christopher Kent Schumaker zum ersten Mal 1993, als er ein Bildhauer war, der düstere Pastelle von monolithischen Formen in trostlosen Landschaften zeichnete. Selbst damals produzierte er psychologische Porträts von seinem Zustand des Dazwischenseins. Er sehnte sich danach, Skulpturen zu formen; war jedoch gleichzeitig auf intellektueller, körperlicher und emotionaler Weise dazu getrieben, diese üppigen, vielschichtigen und tiefen Eindrücke auf Papier zu bringen, mit ihrem Hauch von melancholischer Unzufriedenheit und Einsamkeit. Die Existenzangst in seiner Arbeit reflektierte einerseits seine innere Anspannung und zum anderen seine Fähigkeit, ein neues Medium anzugreifen und zu meistern. Sie offenbarte auch das Ringen seines jüngeren Ichs mit seiner Identität, den Materialien und den Aspirationen als Künstler im Studio und in der Welt. Als wir uns dann 20 Jahre später in seinem Studio wiedertrafen, war ich also nicht überrascht, dass Schumaker sich selbst definitiv zu einem Maler mit großem "M" erklärte, und ich war gerührt, als er in Selbsterkenntnis den Index "Blues Maler" hinzufügte.

Der "Blues" ist ein Begriff aus der Musik, der eine bestimmte Stimmung ausdrückt, die das Oxford English Dictionary als "Gefühle der Melancholie, Depression und Traurigkeit" definiert. Er soll (unter anderem) von der Vorstellung abgeleitet sein, dass man an den "blue devils" ("blauen Teufeln") leidet oder erkrankt ist. Schumaker zufolge ist Blues "eine Art Liebe, welche die Launen des Lebens filtert, die Ungewissheiten von Zufall und Schicksal erträglich macht und unsere Vorstellungen von dem, was möglich ist und was wir ultimativ aushalten können, neu ordnet… Niemand wird vor seinem Schicksal bewahrt und jeder hat eine Rolle zu spielen."1

Als Schumaker den Mantel des Malers anlegte, zog er sich in sein Studio zurück und verbrachte die nächsten vierzehn Jahre damit, in Zurückgezogenheit zu arbeiten um herauszufinden, wer er ist und was er sagen möchte. Wie Gerhard Richter betrachtet er die Malerei als geheimnisvollen Prozess, als eine andere Form des Denkens und auch einen Glaubensakt. Schumaker verbrachte das gesamte Jahr 2013 damit, eine Serie von unterschiedlich großen Porträts zu schaffen und benutzte dabei alles von Öl bis Acryl, Kohle und Aceton auf Leinwand mit Pinseln, Spachteln und Schabern. Es sind keineswegs typische Darstellungen von bestimmten Menschen, Orten oder Dingen. Vielmehr sind es Repräsentationen oder Abstraktionen des Dazwischenseins und der unsichtbaren Räume von Erfahrung und Kommunikation. Philip Guston sagte einst: "Das Gemälde befindet sich nicht auf der Oberfläche, sondern auf einer Ebene, die nur in der Vorstellung existiert. Es bewegt sich im Geiste. Körperlich ist es überhaupt nicht vorhanden. Es ist eine Illusion, ein Stück Magie, was du siehst, ist nicht wirklich das, was du siehst."² Schumaker benutzt Dämmerlicht oder fiktive Räumlichkeit und Gestaltung (oder Missgestaltung) um eine Art unsichtbare Wahrheit oder Aufrichtigkeit entgegengesetzter Emotionen zu erschließen oder hervorzurufen – ein Ausdruck der Verletzlichkeit und Widerstandskraft.

Reiter war eine der ersten Arbeiten in dieser aus 23 Gemälden bestehenden "Blues"-Serie. Links abgesetzt findet sich eine einsame, käferartige Kreatur mit sechs ausgestreckten Gliedern, die mit entblößtem Bauch offen und verletzlich wirkend in einem fleischrosa Dunst treibt. Ihr Rumpf ist farblich zweigeteilt, der Kopf schwärzlich und dunkel, der Körper gräulich und hell. Schumaker verglich diese Figur mit einer Shiva, aber ich sehe in ihr eher Kali, die Hindu-Göttin, die den Zyklus von Erschaffung und Zerstörung verkörpert. Ich sehe diese Arbeit auch als ein Porträt des Künstlers, der erneut auf der Suche ist und dabei versucht, intellektuell und emotional offen zu bleiben für das, was aus dem Gemälde oder der Serie werden kann. Schumaker sieht seine Rolle als Maler als "Betreuer und Befehlsempfänger der

weißen Leinwand, mit dem Auftrag, als Maler dass hervorzubringen, was da ist, was schon immer hätte da sein sollen, so wie auch Michelangelo einst Formen aus Stein schuf."³ William Baziotes beschrieb es folgendermaßen: "Jedes Gemälde entwickelt sich auf seine eigene Art und Weise … wenn das Gemälde fertig ist, wird sich das Motiv von alleine zeigen."⁴

Zwischen Regie und Rezeption balancierend, benutzt Schumaker additive und zugleich subtraktive Prozesse, um die Oberfläche zu konstruieren, von der seine Vorstellungskraft ausgeht. Immer wieder baut er die Grundierung mit Farbe auf und reißt sie wieder ein, lässt daraufhin eine Aceton-Wäsche folgen, bis ein Schlüsselelement erscheint, wie die Doppelfigur(en) in *Kette*. Dieses hybride Wesen scheint sich in einer Art Tanz zu bewegen mit seinen fuchtelnden Gliedmaßen, seine Köpfe scheinbar von innen erleuchtet, möglicherweise vom Schein des Bewusstseins und der Zwiesprache, während die Körper dunkler sind, in einem erdigen Blutrot. Die Textur dieser entstellten Schädel ist ein wunderbares Stakkato, eine hieb- und stechfeste Form des Pointillismus, ausgeführt auf einem matten, verwaschenen, rötlich-pinkfarbenen Hintergrund. Im Gegensatz zu der geerdeten hybriden Figur in *Kette* trennt Schumaker Geist von Körper in einem großen Gemälde mit dem Titel *Et Vous* ("Und Sie", oder "Was ist mit Ihnen"). Die beiden körperlosen Köpfe, einer groß und einer klein, schweben auf unterschiedlichen Höhen und Tiefen innerhalb der Gräue des Gemäldes. Sie erinnern an griechische Theatermasken. Die wirbelnde Energie der sich im oberen linken Feld abzeichnenden Spachtelspuren lädt die Konversation auf, lässt aber das Thema der Diskussion offen zur Interpretation.

In seinen Notizen zu dieser Serie erklärt Schumaker: "Es ist wie in den großartigen Tragikomödien der Antike, wo die untrennbar miteinander verbundenen Gegensätze aus Freude und Leid, Klarheit und Verwirrung, Treue und Täuschung, und eine Bandbreite anderer existentialistischer Paarungen ihren Einfluss auf unsere Leben ausüben. Und obwohl diese Zustände uns manchmal geradezu hinwegzufegen und zu erdrücken drohen, verlangen sie doch auch von uns, alles zu riskieren, unseren wahren Weg und unser wirkliches Selbst zu finden." Scarl G. Jung sagte einmal, dass "nichts beängstigender ist, als sich selbst voll und ganz zu akzeptieren" und in seinem Werk hat Schumaker seine Identität verwoben mit den Masken, Doppelgängern, Transfigurationen und hybriden Wesen seiner Bilder. Er entblößt sich als verletzlich und widerstandsfähig, und er hat einen Platz gefunden, an dem er die gegensätzlichen Emotionen, Kräfte und Taten auf einer einzigen Ebene miteinander vereinen kann. Im Atelier hat er sein Moku-rai entdeckt (ein Zen-Begriff, der "stiller Donner" bedeutet) und seine "blue devils" in einen Rhythmus getrieben, in dem es keine Konflikte zwischen Denken, Fühlen und Ausdruck gibt.

¹ Schumaker, Christopher Kent, angelehnt an "Reisen eines Auswanderers und andere Geschichten", aus *Un-Finished, Un-Vollendet*, (Los Angeles: Gauldin/Farrington, 2014) S. 103.

² Guston, Philip, Vorlesungsmitschrift, University of Minnesota, März 1978.

³ Schumaker, angelehnt an "Reisen eines Auswanderers und andere Geschichten", S. 104.

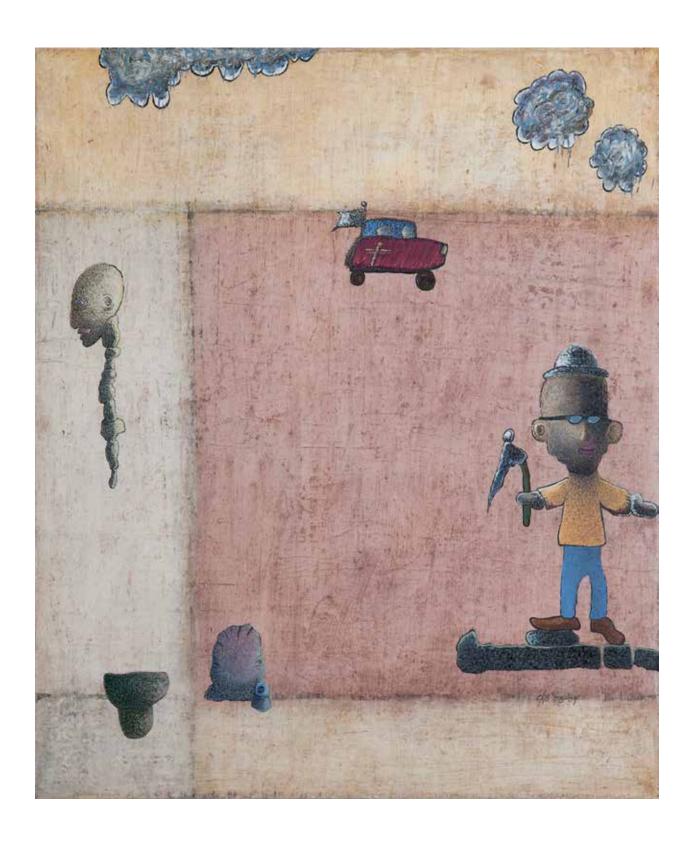
⁴ Baziotes, William, aus "I Cannot Evolve Any Concrete Theory", aus *Possibilities*, Vol. I, No. I, New York, Winter 1947-48, S. 2.

⁵ Schumaker, angelehnt an "Reisen eines Auswanderers und andere Geschichten", S. 103.

⁶ Jung, Carl G., 1875-1961, Quelle unbekannt.

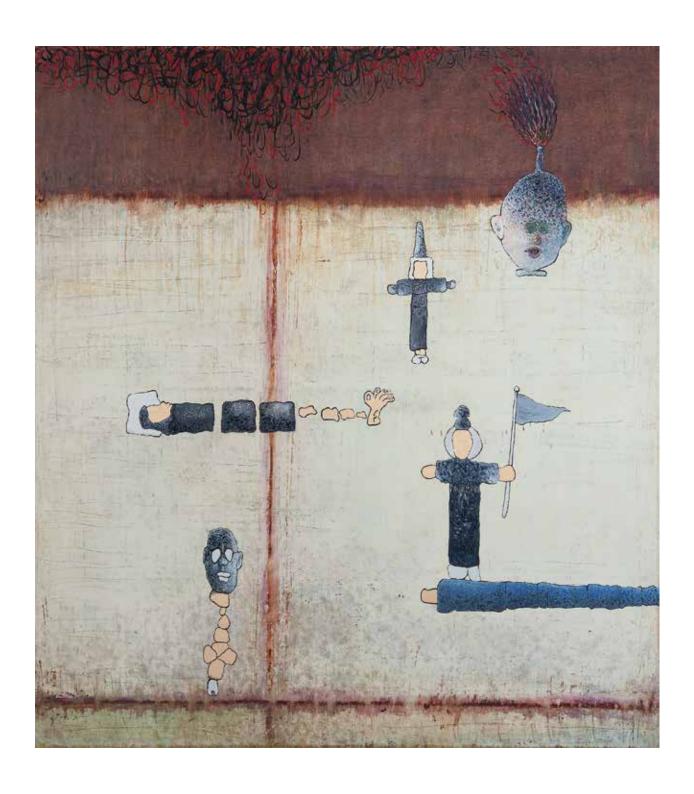
Color Plates

Farbenkunstdrucke

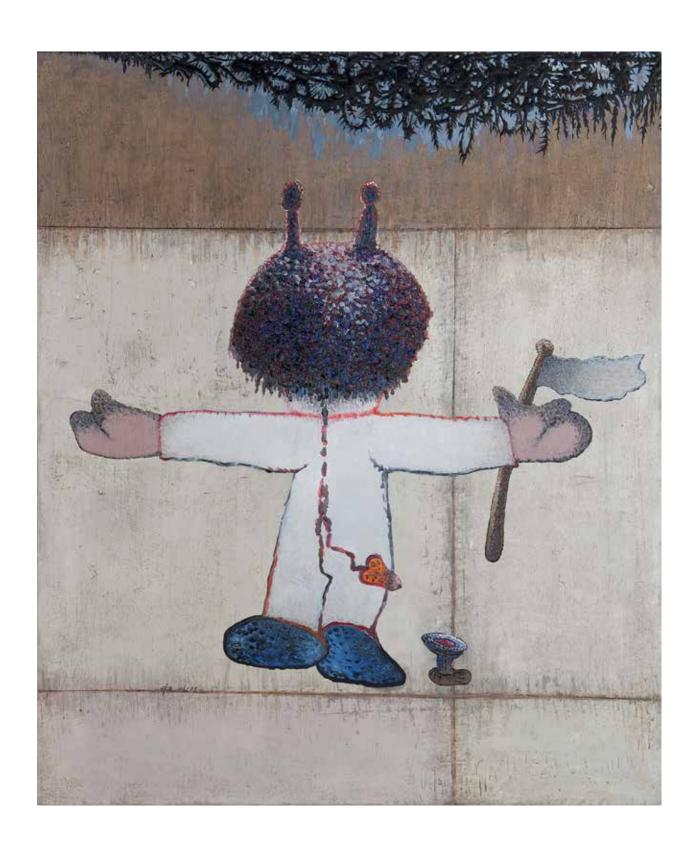


American Ambulance: Patriot Act 2003 – 2009 Oil & Oil Stick over Acrylic on Canvas 24 x 20 inches

Amerikanische Ambulanz: Patriot Act 2003 – 2009 Öl & Ölstift über Acryl auf Leinwand 61 x 51 cm

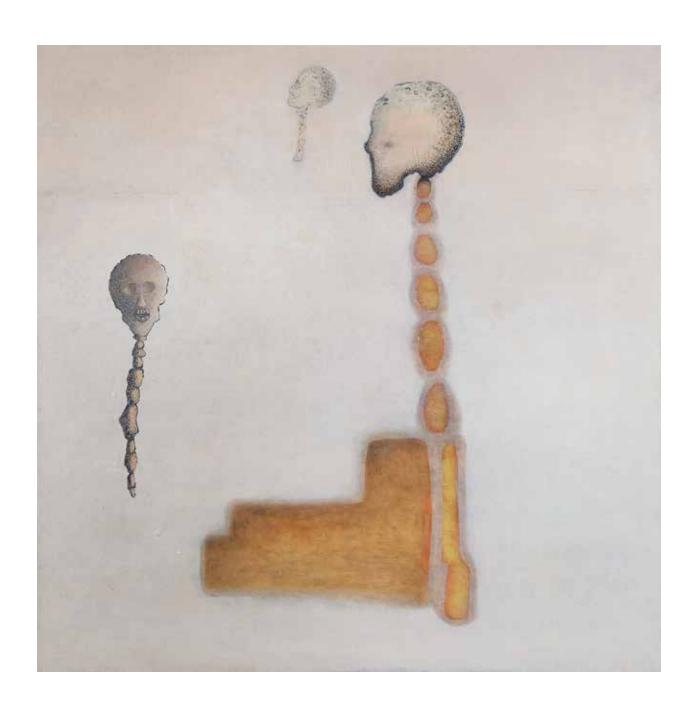


Purification: Aegypto2006 – 2009Oil & Oil Stick over Acrylic on Canvas40 x 36 inchesPurifizierung: Aegypto2006 – 2009Öl & Ölstift über Acryl auf Leinwand102 x 91 cm



American Ambulance: Robot Boy 2005 – 2009 Oil & Oil Stick over Acrylic on Canvas 36 x 30 inches

Amerikanische Ambulanz: Roboterjunge 2005 – 2009 Öl & Ölstift über Acryl auf Leinwand 91 x 76 cm



Purification: Throne 2005 – 2009 Oil & Oil Stick over Acrylic on Canvas 36 x 36 inches

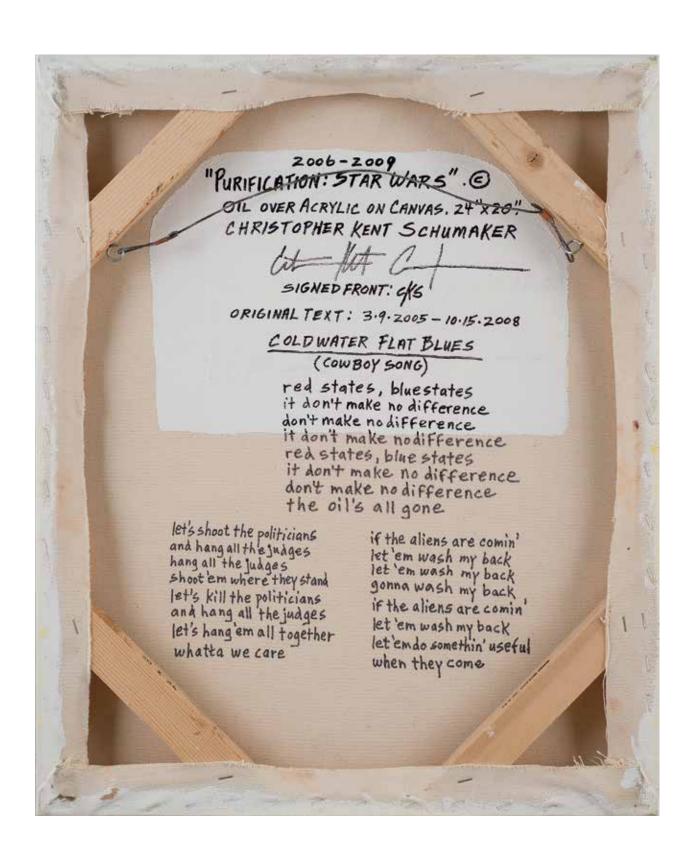
Purifizierung: Thron 2005 – 2009 Öl & Ölstift über Acryl auf Leinwand 91 x 91 cm



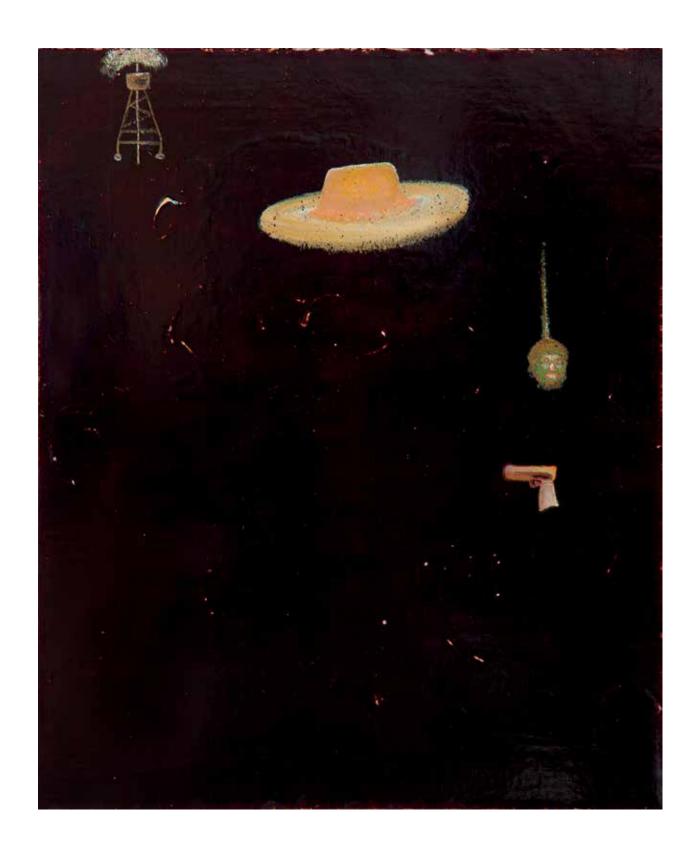
Purification: National Anthem / Backside
Purifizierung: Nationalhymne / Rückseite



Purification: National Anthem2005 – 2009Oil & Oil Stick on Canvas40 x 48 inchesPurifizierung: Nationalhymne2005 – 2009Öl & Ölstift auf Leinwand102 x 122 cm



Purification: Star Wars / Backside Purifizierung: Star Wars / Rückseite



Purification: Star Wars 2006 – 2009 Oil over Acrylic on Canvas 24 x 20 inches Purifizierung: Star Wars 2006 – 2009 Öl über Acryl auf Leinwand 61 x 51 cm



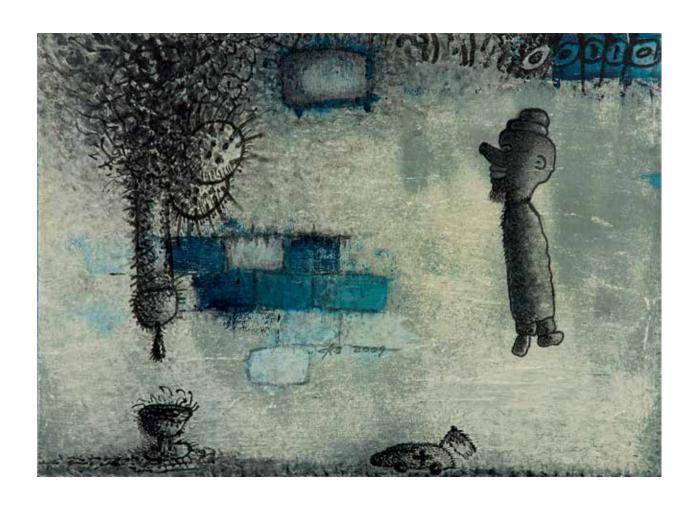
American Ambulance: Mary and Joseph Jonesing 2008 – 2009 Oil over Acrylic on Canvas 12 x 9 inches

Amerikanische Ambulanz: Mary und Joseph lechzend 2008 – 2009 Öl über Acryl auf Leinwand 30 x 23 cm



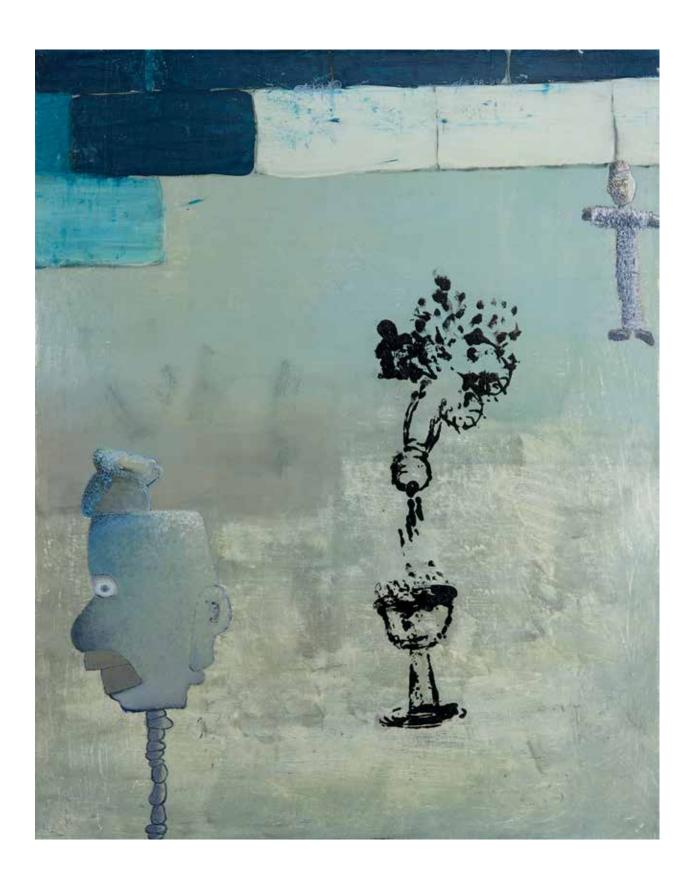
American Ambulance: Holy Mother 2008 – 2009 Oil over Acrylic on Canvas 10 x 8 inches

Amerikanische Ambulanz: Heilige Mutter 2008 – 2009 Öl über Acryl auf Leinwand 25 x 20 cm

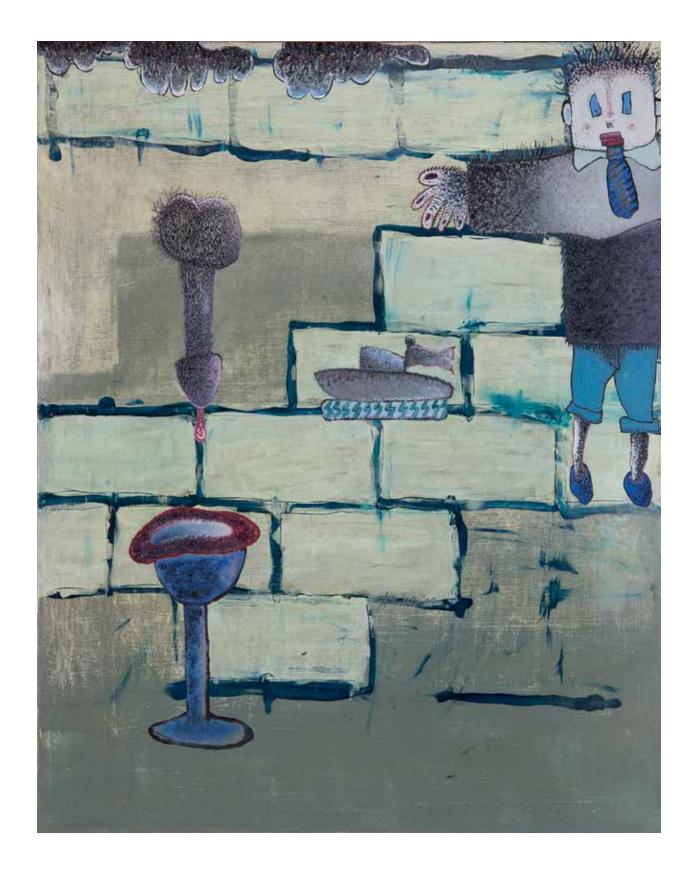


American Ambulance: Jesus Watching T.V. 2008 – 2009 Oil over Acrylic on Wood Panel 10 x 14 inches

Amerikanische Ambulanz: Jesus beim Fernsehen 2008 – 2009 Öl über Acryl auf Holztafel 25 x 35 cm

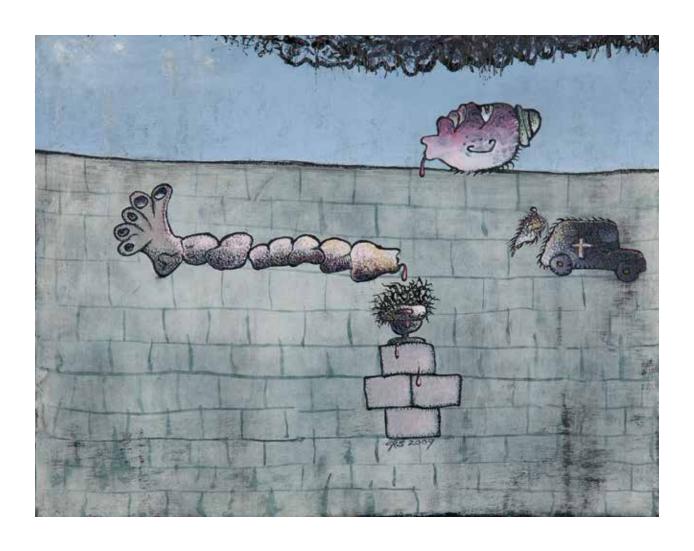


Purification: Emblem2008 – 2009Oil over Acrylic on Wood Panel30 x 24 inchesPurifizierung: Emblem2008 – 2009Öl über Acryl auf Holztafel76 x 61 cm



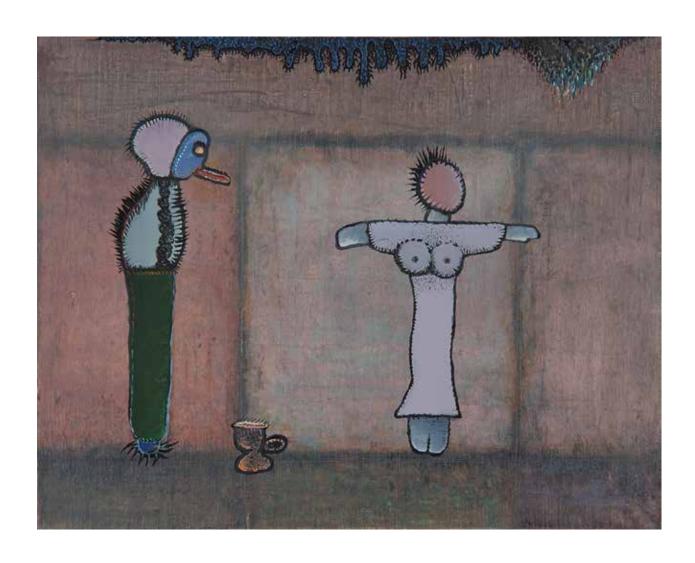
Purification: School Boy 2008 – 2009 Oil over Acrylic on Wood Panel 30 x 24 inches

Purifizierung: Schuljunge 2008 – 2009 Öl über Acryl auf Holztafel 76 x 61 cm



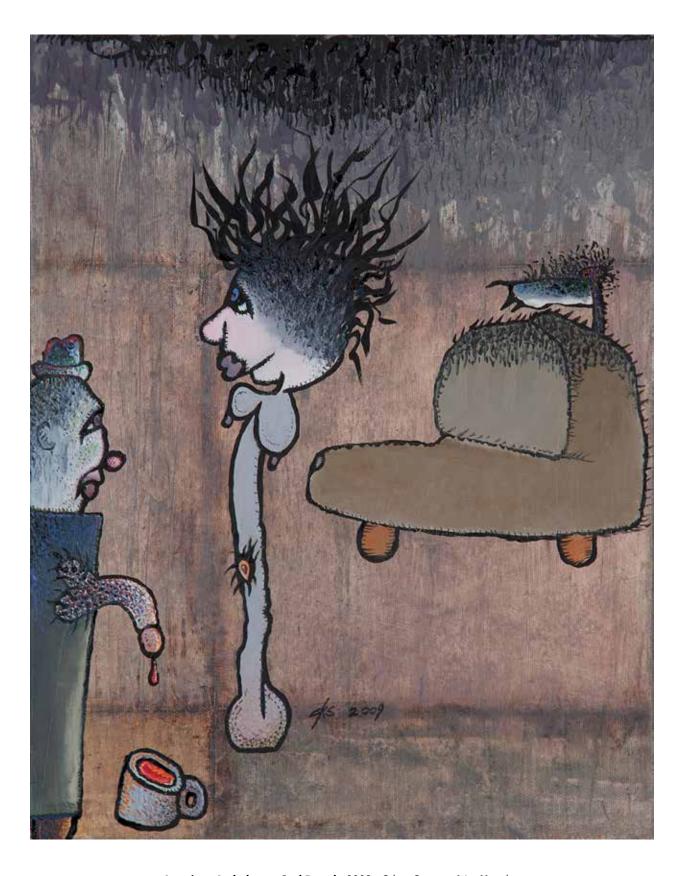
American Ambulance: Head Looking for Its Body 2008 – 2009 Oil over Acrylic on Wood Panel 14 x 18 inches

Amerikanische Ambulanz: Kopf auf der Suche nach seinem Körper 2008 – 2009 Öl über Acryl auf Holztafel 35 x 46 cm

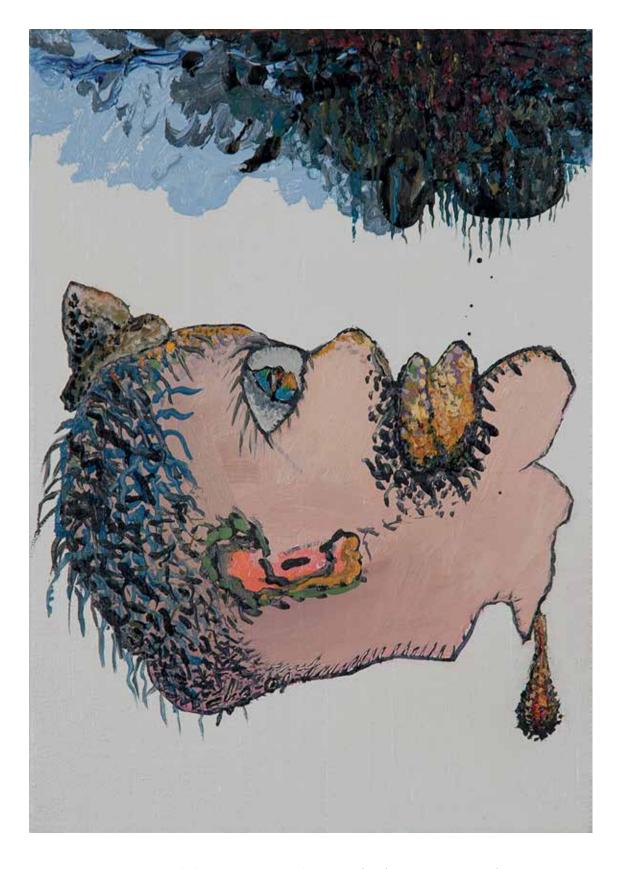


American Ambulance: Joseph Plays Peek-A-Boo with Mary 2009 Oil on Linen 11 x 14 inches

Amerikanische Ambulanz: Joseph spielt kuckuck mit Mary 2009 Öl auf Leinen 28 x 35 cm



Amerikanische Ambulanz: Gottes Patrouille 2009 Öll auf Leinwand 35 x 28 cm

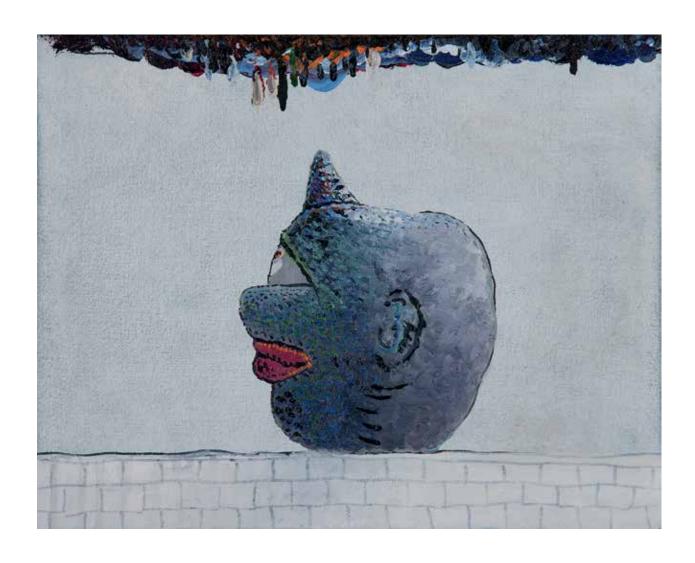


American Ambulance: Weeping Head2009Oil & Ink on Canvas10 x 7 inchesAmerikanische Ambulanz: Weinender Kopf2009Öl & Tinte auf Leinwand25 x 17 cm



American Ambulance: Humpty with Flag 2009 Oil & Ink on Canvas 20 x 20 inches

Amerikanische Ambulanz: Humpty mit Fahne 2009 Öl & Tinte auf Leinwand 51 x 51 cm

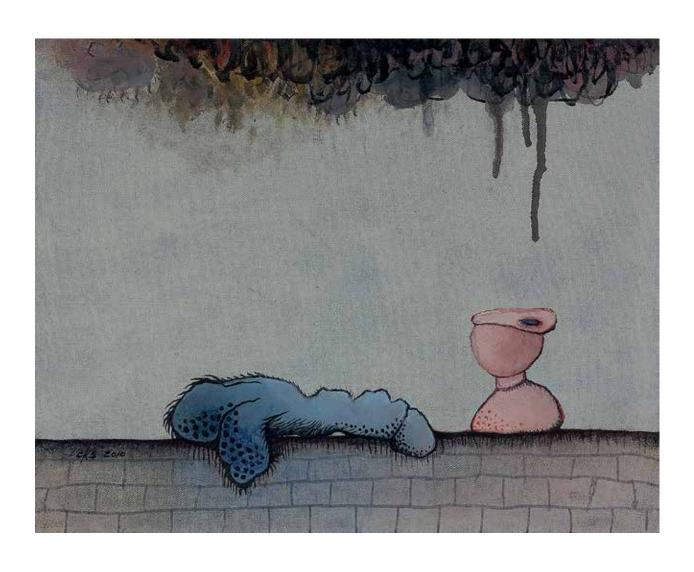


American Ambulance: Dunce2009Oil & Ink on Canvas11 x 14 inchesAmerikanische Ambulanz: Narr2009Öl & Tinte auf Leinwand28 x 35 cm



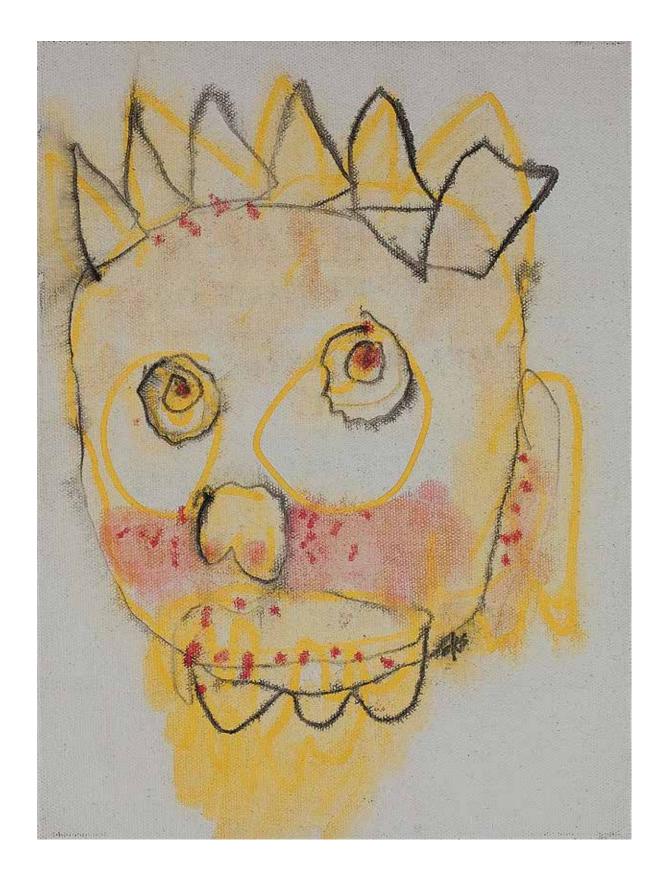
American Ambulance: Monkey Man with Chalice 2009 Oil & Ink on Canvas 11 x 14 inches

Amerikanische Ambulanz: Affenmann mit Kelch 2009 Öl & Tinte auf Leinwand 28 x 35 cm



Blue Cock / Pink Chalice 2009 – 2010 Oil & Ink on Canvas 11 x 14 inches

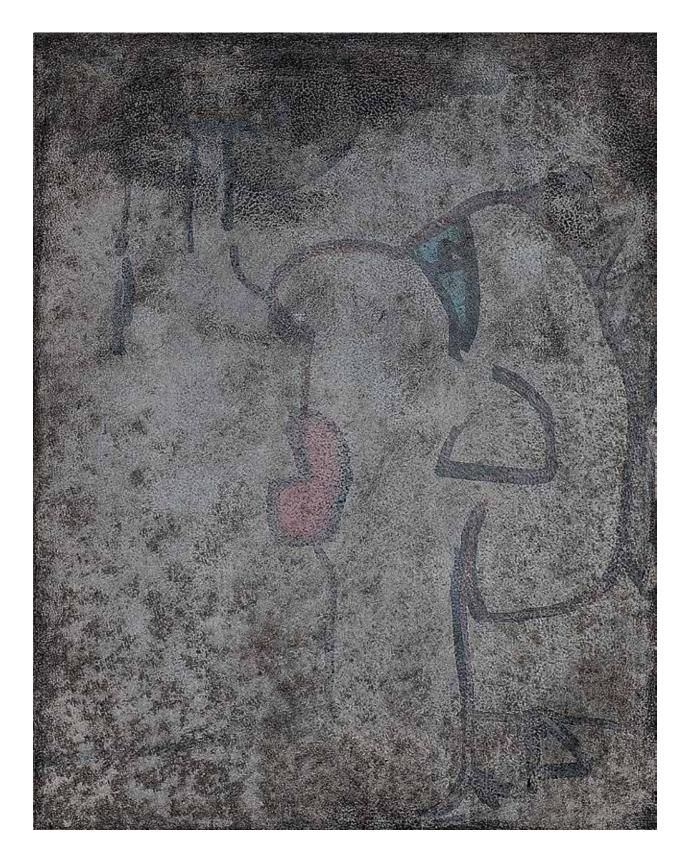
Blauer Schwanz / Pinkfarbener Kelch 2009 – 2010 Öl & Tinte auf Leinwand 28 x 35 cm



Christ Figure / Pirate King2010Enamel on Canvas12 x 9 inchesChrist-Figur / Piratenkönig2010Enamel auf Leinwand30 x 23 cm



One and Done2010Acrylic & Enamel on Canvas10 x 8 inchesEins und fertig2010Acryl & Enamel auf Leinwand25 x 20 cm



Savant2010Acrylic & Enamel on Wood Panel14 x 11 inchesGelehrter2010Acryl & Enamel auf Holztafel35 x 28 cm



And The Gods Laughed 2010 – 2011 Acrylic, Enamel, Graphite & Charcoal on Canvas 12 x 12 inches

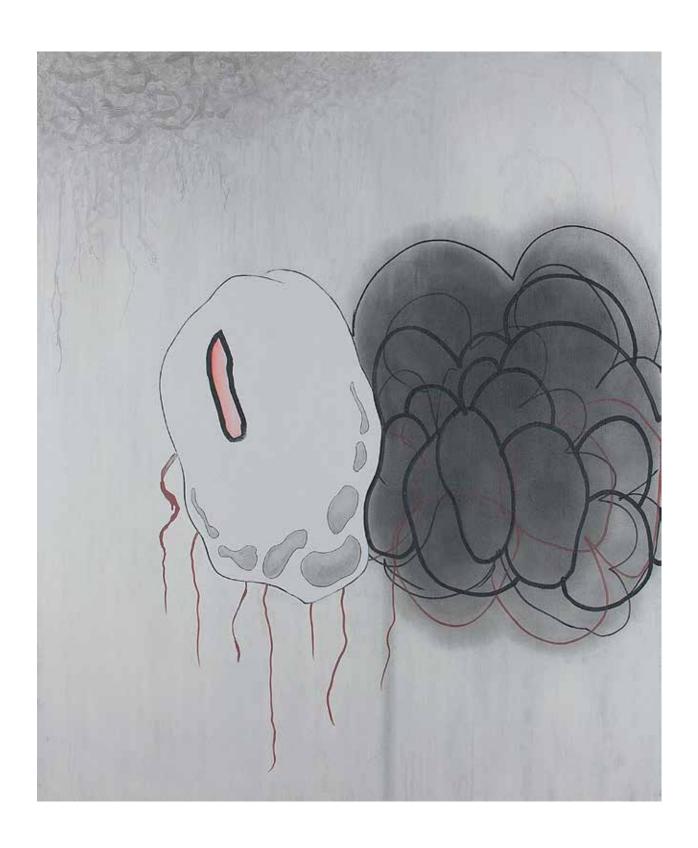
Und die Götter lachten 2010 – 2011 Acryl, Enamel, Graphit & Kohle auf Leinwand 30 x 30 cm



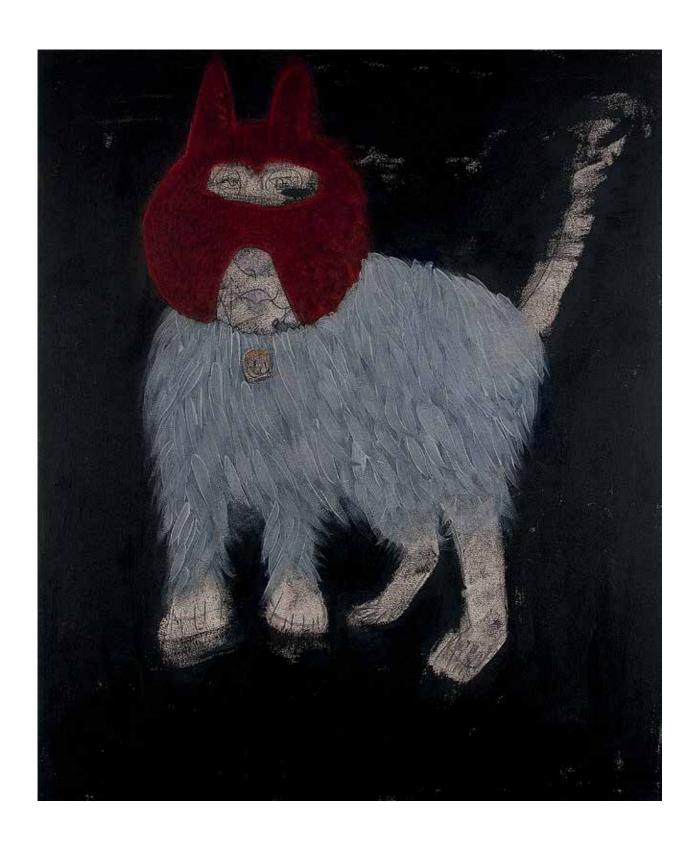
Screaming Void 2010-2011 Acrylic, Charcoal & Graphite on Canvas 30×40 inches **Schreiende Leere** 2010-2011 Acryl, Kohle & Graphit auf Leinwand 76×102 cm



Elegy (Thank You , Thank You) 2010 – 2011 Acrylic & Enamel on Unstretched Canvas 67 3 4 x 61 1 2 inches In Loving Memory of Melville Ernest Schumaker 1927 – 2010



Recline Sonic Blastula2011Acrylic, Enamel & Graphite on Canvas48 x 40 inchesLehnende Schall-Blastozyste2011Acryl, Enamel & Graphit auf Leinwand122 x 102 cm



Jedi Lulu2011Acrylic & Charcoal on Canvas48 x 40 inchesJedi-Lulu2011Acryl & Kohle auf Leinwand122 x 102 cm



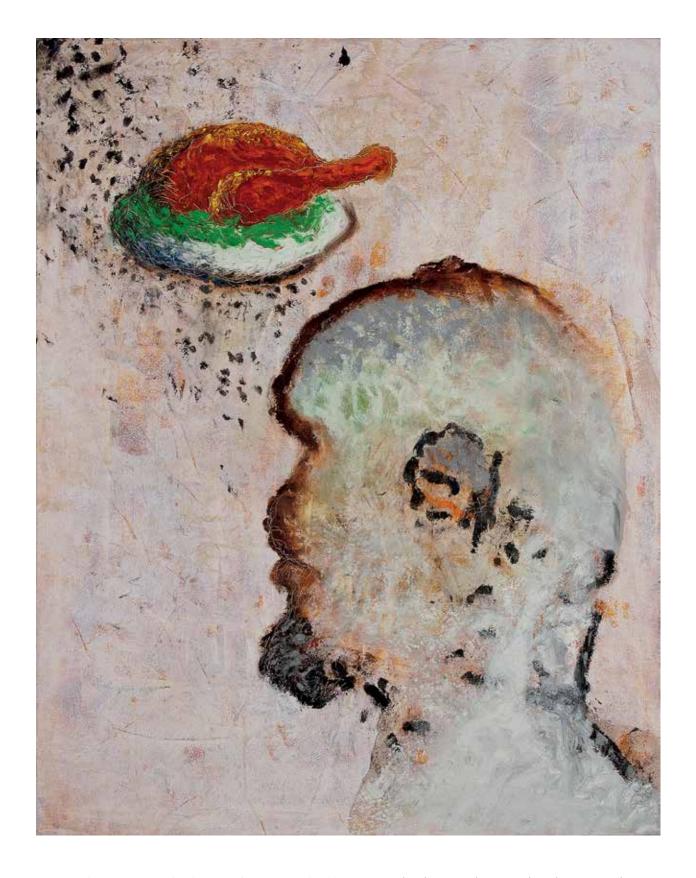
Toy Lulu2011Acrylic & Charcoal on Canvas48 x 40 inchesSpielzeug-Lulu2011Acryl & Kohle auf Leinwand122 x 102 cm



Stucco Man2012Acrylic & Charcoal on Canvas40 x 48 inchesStuck-Mann2012Acryl & Kohle auf Leinwand102 x 122 cm

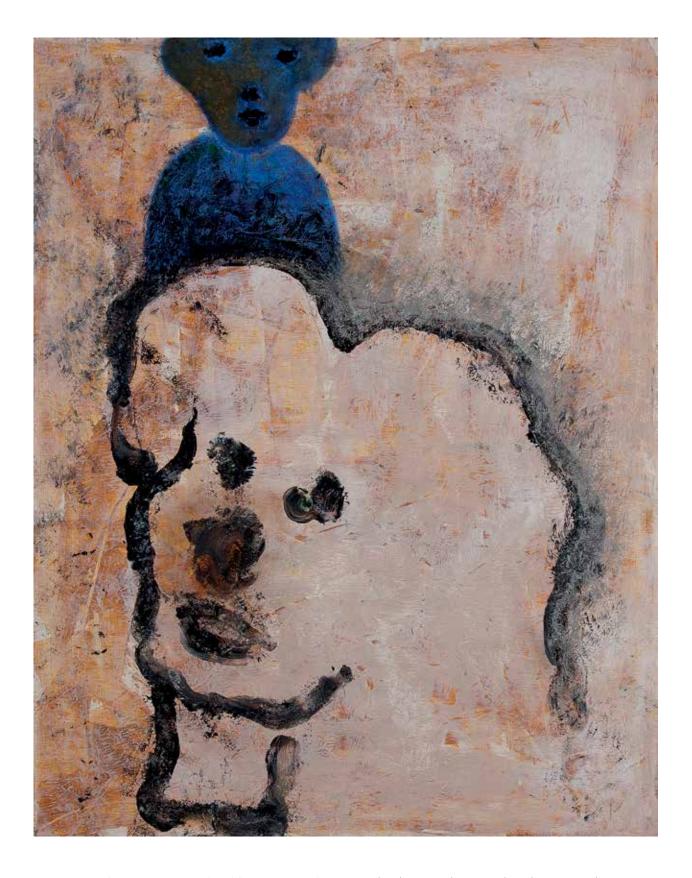


Prinzhorn Suite #1 : Obst für Franz Malter 2012 Oil & Oil Stick over Acrylic on Wood Panel 28 x 22 inches
Prinzhorn-Suite #1 : Obst für Franz Malter 2012 Öl & Ölstift über Acryl auf Holztafel 71 x 56 cm



Prinzhorn Suite #2 : Thanksgiving for Franz Karl Bühler 2012 Oil Stick over Acrylic on Wood Panel 28 x 22 inches

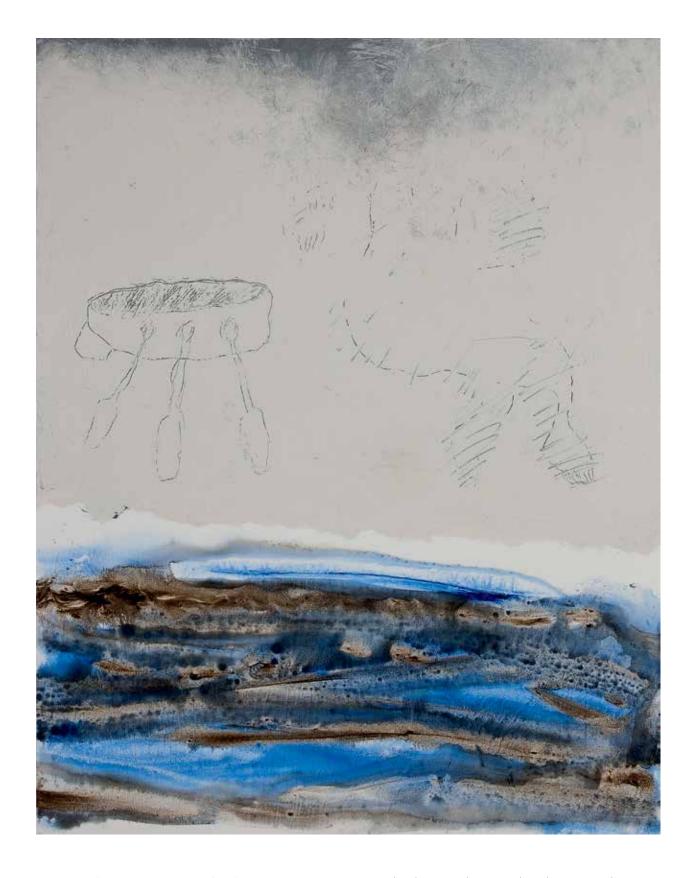
Prinzhorn-Suite #2 : Dankfest für Franz Karl Bühler 2012 Ölstift über Acryl auf Holztafel 71 x 56 cm



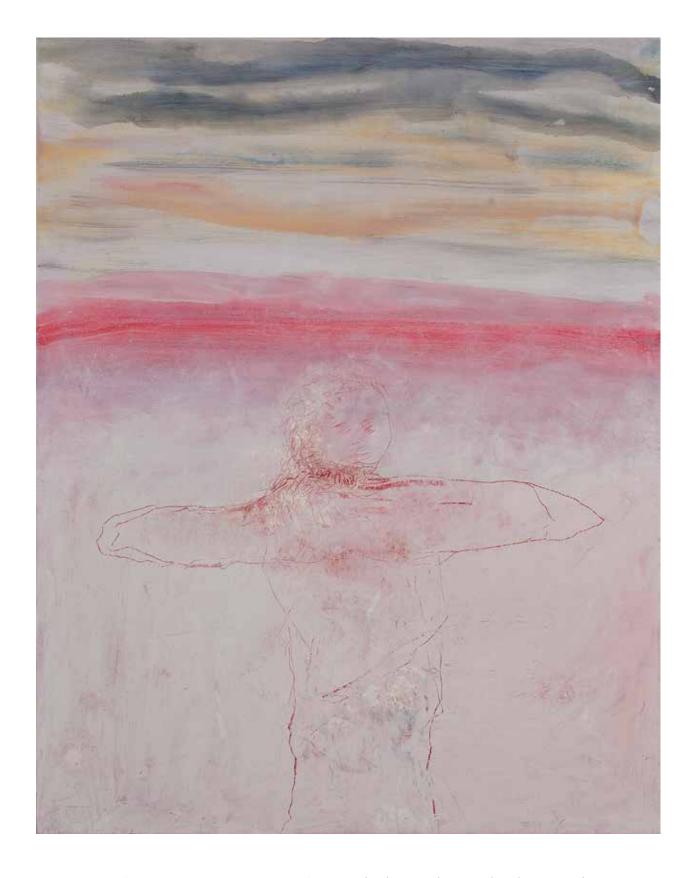
Prinzhorn Suite #3: Husband for Emma Hauck 2012 Oil Stick over Acrylic on Wood Panel 28 x 22 inches
Prinzhorn-Suite #3: Ehemann für Emma Hauck 2012 Ölstift über Acryl auf Holztafel 71 x 56 cm



Prinzhorn Suite #4 : Christ Figure for Else Blankenhorn 2012 Oil Stick over Acrylic on Wood Panel 28 x 22 inches
Prinzhorn-Suite #4 : Christ-Figur für Else Blankenhorn 2012 Ölstift über Acryl auf Holztafel 71 x 56 cm



Prinzhorn Suite #5: Barge for Clemens von Oertzen 2012 Oil Stick over Acrylic on Wood Panel 28 x 22 inches
Prinzhorn-Suite #5: Barge für Clemens von Oertzen 2012 Ölstift über Acryl auf Holztafel 71 x 56 cm

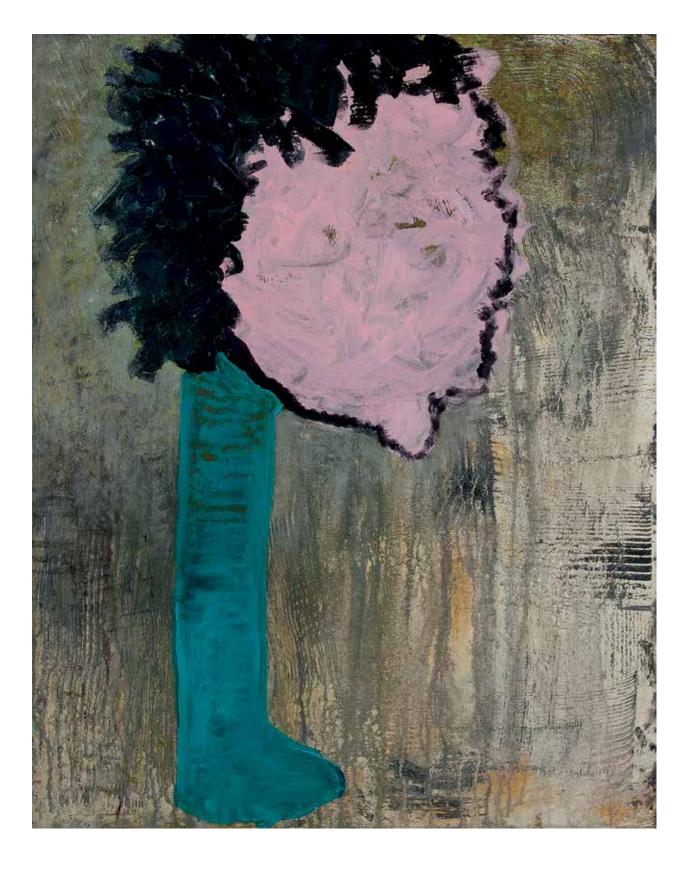


Prinzhorn Suite #6 : Horus Reconstructed 2012 Oil Stick over Acrylic on Wood Panel 28 x 22 inches **Prinzhorn-Suite #6 : Horus rekonstruiert** 2012 Ölstift über Acryl auf Holztafel 71 x 56 cm



Prinzhorn Suite #7: Lightning Tree for Heinrich Anton Müller 2012 – 2013 Oil on Wood Panel 28 x 22 inches

Prinzhorn-Suite #7: Baum mit Blitzeinschlag für Heinrich Anton Müller 2012 – 2013 Öl auf Holztafel 71 x 56 cm



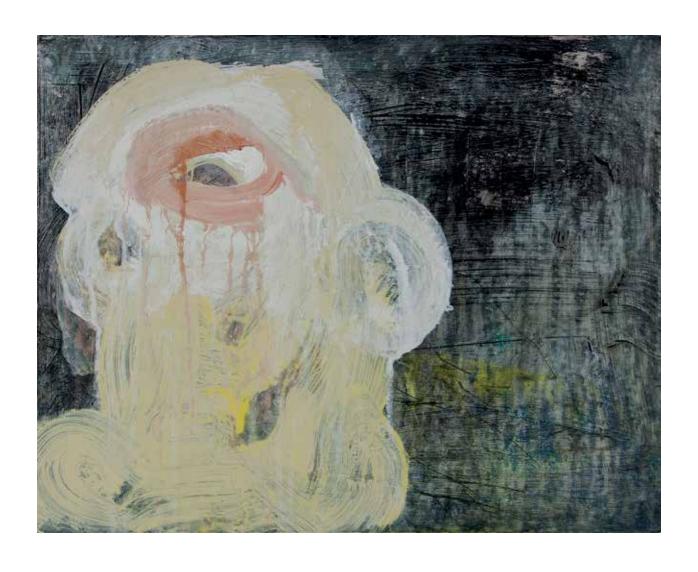
Fox P2 2013 Acrylic on Wood Panel 28 x 22 inches
Fox P2 2013 Acryl auf Holztafel 71 x 56 cm



Everything, and You Too (Homage to Philip Guston) 2013 Acrylic on Wood Panel 28 x 22 inches **Alles, und Du auch (Hommage an Philip Guston)** 2013 Acryl auf Holztafel 71 x 56 cm



Venus of Inglewood2013Acrylic on Canvas24 x 30 inchesVenus von Inglewood2013Acryl auf Leinwand61 x 76 cm



Bad as Me2013Acrylic on Wood Panel16 x 20 inchesSchlecht wie ich2013Acryl auf Holztafel41 x 51 cm



 Primate
 2013
 Acrylic on Linen
 24 x 30 inches

 Primat
 2013
 Acryl auf Leinen
 61 x 76 cm

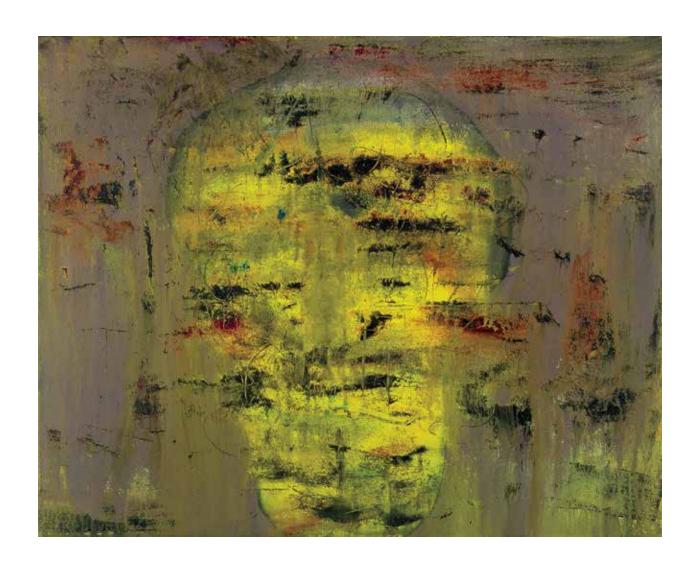


 Janus
 2013
 Acrylic on Linen
 24 x 30 inches

 Janus
 2013
 Acryl auf Leinen
 61 x 76 cm



Beautiful Stranger (Homage to William Baziotes) 2013 Acrylic & Charcoal on Canvas 24 x 30 inches **Schöner Fremder (Hommage an William Baziotes)** 2013 Acryl & Kohle auf Leinwand 61 x 76 cm



Original Self2013Acrylic & Charcoal on Canvas24 x 30 inchesOriginales Selbst2013Acryl & Kohle auf Leinwand61 x 76 cm



 Et Vous
 2013
 Acrylic on Canvas
 72 x 48 inches

 Et Vous
 2013
 Acryl auf Leinwand
 183 x 122 cm



Side of the Road2013Oil over Acrylic on Canvas24 x 30 inchesStraßenseite2013Öl über Acryl auf Leinwand61 x 76 cm



Reiter 2013 Oil on Canvas 24 x 30 inches **Reiter** 2013 Öl auf Leinwand 61 x 76 cm



 $\textbf{Chain} \quad 2013 \quad \text{Oil over Acrylic on Canvas} \quad 24 \times 30 \text{ inches}$

Kette 2013 Öl über Acryl auf Leinwand 61 x 76 cm

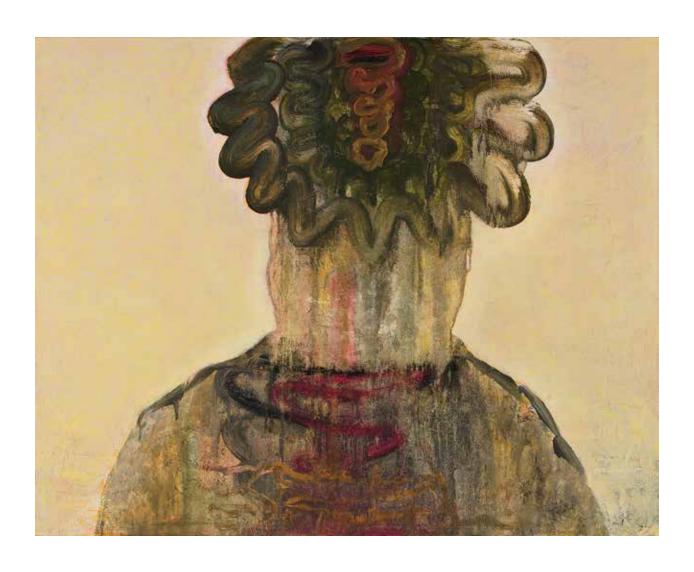


Telling My Troubles to Strangers 2013 Oil over Acrylic & Charcoal on Canvas 24 x 30 inches

Fremden von meinen Problemen erzählend 2013 Öl über Acryl & Kohle auf Leinwand 61 x 76 cm



Friend of a Friend 2013 Oil over Acrylic on Canvas 24×30 inches Freund eines Freundes 2013 Öl über Acryl auf Leinwand 61×76 cm



Memory Play 2013 Oil on Canvas 24 x 30 inches

Spiel der Erinnerungen 2013 Öl auf Leinwand 61 x 76 cm



Gray Forest 2013 Acrylic on Canvas 24 x 30 inches **Grauer Wald** 2013 Acryl auf Leinwand 61 x 76 cm



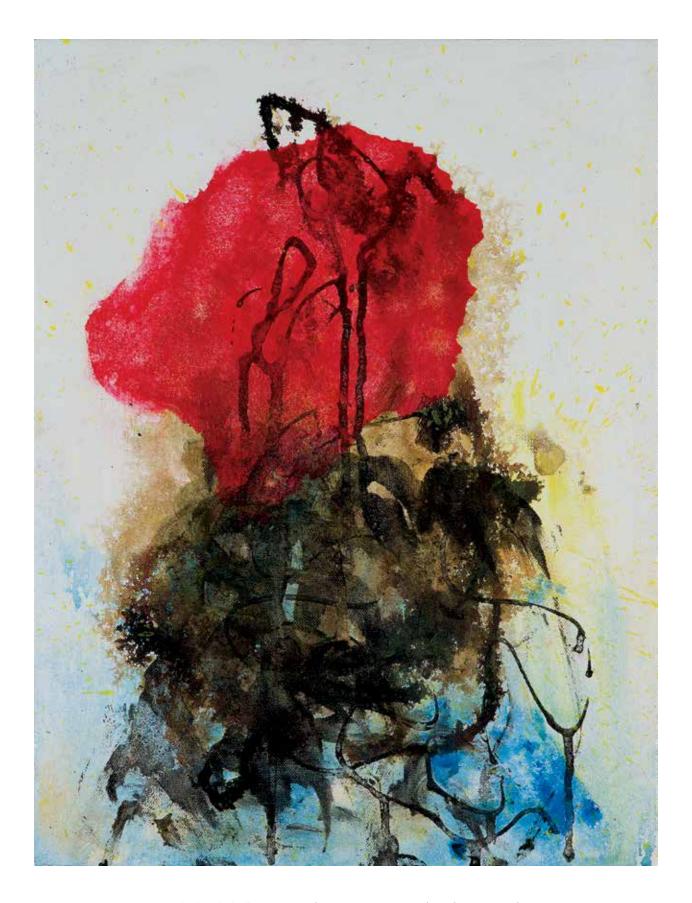
Make The Boy Eat The Legs2013Acrylic on Canvas24 x 30 inchesDer Junge soll die Beine essen2013Acryl auf Leinwand61 x 76 cm



Buddha Bug (Homage to Hassel Smith) 2013 Oil over Acrylic on Canvas 24 x 30 inches **Buddha-Käfer (Hommage an Hassel Smith)** 2013 Öl über Acryl auf Leinwand 61 x 76 cm



Bison and Skull 2014 Acrylic on Canvas 24×30 inches **Wisent und Schädel** 2014 Acryl auf Leinwand 61×76 cm



Study / Red Skull2014Acrylic on Canvas over Wood Panel16 x 12 inchesStudie / Roter Schädel2014Acryl auf Leinwand über Holztafel41 x 30 cm



Study / Yellow Skull 2014 Acrylic on Canvas over Wood Panel 16 x 12 inches **Studie / Gelber Schädel** 2014 Acryl auf Leinwand über Holztafel 41 x 30 cm



Study / Black Skull 2014 Acrylic on Canvas over Wood Panel 16 x 12 inches **Studie / Schwarzer Schädel** 2014 Acryl auf Leinwand über Holztafel 41 x 30 cm



Study / Green Skull2014Acrylic on Canvas over Wood Panel16 x 12 inchesStudie / Grüner Schädel2014Acryl auf Leinwand über Holztafel41 x 30 cm

Emigrant Journeys and Other Tales

Reisen eines Auswanderers und andere Geschichten

Christopher Kent Schumaker

ustave Otto Schumacher, my paternal great-grandfather, was a corporal in the Prussian army who immigrated to Winnipeg, Manitoba, Canada sometime in the late 19th century. Like most newly-arrived emigrants, he worked a variety of menial jobs to support his family, eventually becoming a streetcar driver. He was also a rather accomplished, amateur painter of genre and still life scenes. Around 1949, shortly after the death of his wife, my great-grandfather sold his house and furnishings for a paltry sum and left town with a new woman less than half his age. As could be expected, when the money ran out, so did she. He lived the remainder of his life quietly painting in a room provided by his scornful and judgmental brother. Upon the death of my father in 2010, I was fortunate to inherit two of my great-grandfather's oil paintings. I never met him.

It is said the apple does not fall far from the tree; although it skipped a generation, with both sets of grandparents remaining in Winnipeg, it continued with my parents, Melville and Angela Schumaker, who left Canada in 1955, moving from Calgary, Alberta, to Long Beach, California. They were looking for a new and better life for themselves and their family.

Now it is my un-finished chapter in the emigrant saga, one both open and fated to return me to my ancestral home. To come full circle, to write an unwritten legacy, to fulfill an all-knowing purpose, is the stuff of stardust and wandering. For me, to paint in my room is fine – just not quietly.

The paintings of 2002 to 2010 preceding the "Prinzhorn Suite" were very much agenda-driven works. They were made at the time of the Bush Regime, 9/11, the clear and sweeping erosion of personal liberties, a period of ugliness, fear, distrust and violence among the American people. War, from the top down, was the order of the day, and everyone was regarded as a possible terrorist. In this environment of insanity, I clearly saw the necessity to reach into the recent past and resurrect the message, meter, and potency of the Beat Poets, especially Allen Ginsberg. They became my most important collaborative partners in those studio years, and their message seemed as important and relevant as it had been fifty years earlier.

The paintings of this period were intentionally crude, direct, unadulterated, and, at times, heavy-handed to a point. They were weapons and not merely conversations. It might seem ridiculous and futile to hope my painting could affect society; but I worked with the understanding that, while artists and writers cannot change the world, as Luis Buñuel stated, we can let those in power know we do not agree with them. Far from agreement, I persisted for more than eight years in the knowledge that, even though political administrations come and go, their influence can remain for generations, and it is far too soon to assess the real damages.

Quite often I added texts to the reverse sides of these paintings, texts ranging from direct quotes from Beat poets to my own poetry or prose to rage-driven rants and nonsensical gibberish strewn across the blank canvas like shell casings on a battlefield. After all, being ridiculous is a serious job. This wellspring of outrage, like any primary source, would eventually run its course, leading me to a clearer understanding that my best and most intelligent path was to turn my back and move forward.

The ideas for the "Prinzhorn Suite" arose in late 2010, primarily as a result of having come across a remainder copy of an exhibition catalogue from the Hayward Gallery, London, entitled Beyond Reason: Art and Psychosis, Works from the Prinzhorn Collection. Going through the book was an immediate and overwhelming personal experience. Instinctively, viscerally, I felt a connection to the condition and plight of those institutionalized, now-deceased subjects. The response was markedly different than had been the political tone of my earlier paintings. This was personal. This was one-on-one. Ethnically, these were my people, and I was left both aghast at their fate and amazed at the brutal honesty and dignity they displayed in their visual manifestations. Clearly, and without nostalgia or sentimentality, the pieces they produced were coping mechanisms, blatant screams into the silent void. As I see it, they enjoyed no happy ending, and I find despicable the art world's attempts to aestheticize their pain. I chose to memorialize the work and memory of seven of those former inmates, based on my gut response both to their lives and to the visual outpouring from their souls. This was my fate, in a very real way, and I knew without question that to rehumanize them was to rehumanize myself.

As to the most recent paintings, it is only after fourteen years of focused and solitary studio practice that I began to know what kind of a painter I have become. I am a portrait painter – not in the traditional sense, but a painter of psychological portraits, a "blues painter." The paintings of 2010 forward, starting with an elegiac tribute to my father and including the 2011 memorial paintings for my cat and the 2013 tributes to a one-winged wasp, crystallized my role and my long-sought identity. The blues is a form of love that filters the vicissitudes of life, that makes tolerable the uncertainties of chance and fate and reorders our perceptions of what is possible and what we can bear.

The brevity of our very being and the extremes of birth, sex, life and death; all these topics have been revealed exhaustively, by the Greeks, by Shakespeare, by present-day artists, musicians and writers. None of us is exempt from our fate and everyone will play a role. In ancient comic tragedies and modern experiments alike, the inextricably linked opposites of joy and suffering, clarity and confusion, fealty and deception, and myriad other existential couplings exert their influence upon our lives. And though at times these conditions threaten to sweep us up and crush us, they also demand we risk everything in order to embrace our true paths and our authentic selves.

My role as a painter is one of stewardship and supplication before the blank canvas. I am charged with bringing forth what is there, what was always meant to be, as Michelangelo wrought form from the stone. My identity is interwoven with the masks, doppelgangers, transfigurations and hybrid beings of the painting's surface and is permanently affixed to the core of its inner realm, where Neverland and Netherworld collide. This role and this identity are as Shakespeare himself wrote: "... in the meantime let me be that I am, and do not seek to alter me." \(^1\)

¹ Shakespeare, William, Much Ado About Nothing, Act I, Scene III, Don John, written 1598-99, published 1600.

ustave Otto Schumacher, mein Urgroßvater väterlicherseits, war Unteroffizier in der Preußischen Armee. Irgendwann im späten 19. Jahrhundert wanderte er nach Winnipeg in Manitoba, Kanada, aus. Wie die meisten neu eingetroffenen Einwanderer ging er zunächst ein paar unterschiedlichen Hilfsarbeiten nach, um den Unterhalt für seine Familie zu verdienen, und wurde schließlich Straßenbahnfahrer. Er war auch ein relativ begabter Freizeitmaler von Genre- und Stilllebenbildern. Um 1949, kurz nach dem Tode seiner Frau, verkaufte mein Urgroßvater sein Haus und dessen Einrichtung für eine erbärmliche Summe und verließ die Stadt mit einer Frau, die nicht einmal halb so alt wie er selbst war. Wie vorherzusehen war, verließ sie ihn, sobald ihn sein Geld verließ. Er verbrachte den Rest seines Lebens friedlich vor sich hinmalend in einem Zimmer, das ihm sein spöttelnder und voreingenommener Bruder überlassen hatte. 2010, nach dem Tode meines Vaters, war ich in der glücklichen Lage, zwei der Ölgemälde meines Urgroßvaters zu erben. Kennen gelernt habe ich ihn nie.

Man sagt, dass der Apfel nicht weit vom Stamm fällt; obwohl eine Generation übersprungen wurde, da beide meiner Großelternpaare in Winnipeg blieben, setzten meine Eltern, Melville und Angela Schumaker, die Auswanderungsgeschichte fort, indem sie Kanada 1955 verließen und von Calgary in Alberta nach Long Beach in Kalifornien umzogen. Sie waren auf der Suche nach einem neuen und besseren Leben für sich selbst und ihre Familie.

Nun schreibe ich mein un-vollendetes Kapitel in der Auswanderungsgeschichte meiner Familie, eines, das sowohl offen ist als auch dazu bestimmt, mich in die Heimat meiner Vorfahren zurückzubringen. Den Kreis zu schließen, ein ungeschriebenes Vermächtnis niederzuschreiben, einen allwissenden Zweck zu erfüllen, das ist das Zeug aus Hollywoodträumerei und der Suche nach innerer Ruhe. Mir liegt es, der Malerei in meinem Zimmer nachzugehen – nur nicht friedlich.

Die Gemälde aus den Jahren 2002 bis 2010, die der Bilderserie "Prinzhorn-Suite" vorausgehen, waren vor allem richtungsweisende Arbeiten. Sie wurden in der Bush-Ära erstellt, zur Zeit eines 11. Septembers, einer offensichtlichen und weitreichenden Untergrabung der persönlichen Freiheiten, einer Zeit der Hässlichkeit und Angst, des Misstrauens und der Gewalt unter dem amerikanischen Volk. Krieg, von oben verordnet, stand auf der Tagesordnung, und jeder wurde als möglicher Terrorist angesehen. In diesem Umfeld des Wahnsinns sah ich mich einfach dazu gezwungen, in die jüngste Vergangenheit zurückzugreifen und die Botschaft, den Rhythmus und das Potential der Beat Generation wieder aufleben zu lassen, allen voran Allen Ginsberg. In jenen Studiojahren wurde sie zu meinem wichtigsten Kollaborationspartner, und ihre Botschaft schien so wichtig und relevant zu sein wie sie es schon vor fünfzig Jahren gewesen war.

Die Gemälde jener Periode waren absichtlich vulgär, direkt, unverfälscht und manchmal geradezu plump. Sie waren Waffen und nicht nur Konversation. Es mag lächerlich und sinnlos erscheinen zu hoffen, dass meine Malerei die Gesellschaft beeinflussen könnte; aber ich arbeitete mit der Einstellung, dass, selbst wenn Künstler und Autoren die Welt nicht zu ändern vermögen, wir doch, wie Luis Buñuel einst sagte, diejenigen in Machtpositionen wissen lassen können, dass wir nicht mit ihnen übereinstimmen. Weit entfernt von Übereinstimmung ließ ich acht weitere Jahre lang nicht locker, war ich mir doch bewusst, dass, auch wenn Regierungen kommen und gehen, deren Einfluss über Generationen hinweg bestehen bleiben kann; es ist immer noch viel zu früh, die wirklichen Schäden einzuschätzen.

Es geschah häufig, dass ich die Rückseite dieser Gemälde mit Texten versah, Texte, die von Zitaten der Dichter der Beat Generation über meine eigenen Gedichte oder Prosastücke bis hin zu wütenden Tiraden und sinnlosem Gestammel reichten, über die blanke Leinwand geworfen wie leere Patronenhülsen auf einem Schlachtfeld. Sich lächerlich zu machen ist doch Schwerstarbeit. Dieser Urquell des Zorns, wie jede Primärquelle, würde schließlich und allmählich versiegen und mir so zu verstehen geben, dass es am besten und intelligentesten sein würde, den Dingen den Rücken zu kehren und stattdessen nach vorn zu schauen.

Die Ideen für die "Prinzhorn-Suite" entstanden 2010, hauptsächlich weil ich über den Restbestand eines Ausstellungskatalogs der Londoner Hayward-Galerie mit dem Titel Beyond Reason: Art and Psychosis, Works from the Prinzhorn Collection stolperte. Das Durchblättern des Buches kam einer direkten und überwältigenden persönlichen Erfahrung gleich. Instinktiv, geradezu aus dem Bauch heraus fühlte ich eine Verbindung mit dem Zustand und der Notlage jener institutionalisierten, mittlerweile verstorbenen Künstler. Die Antwort darauf war maßgebend anders als der politische Ton meiner früheren Gemälde. Hier wurde es persönlich. Hier ging es um jeden Einzelnen. Aus ethischer Perspektive waren das meine Mitmenschen, und ich war sowohl entsetzt über ihr Schicksal als auch erstaunt über die brutale Ehrlichkeit und Würde, die sich in ihren visuellen Manifestationen widerspiegelte. Ganz klar und ohne Nostalgie und Sentimentalität verkörperten die Stücke, die sie produzierten, Bewältigungsstrategien, offensichtliche Schreie in die stille Leere. Zweifellos gab es für sie kein glückliches Ende, und der Versuch der Kunstwelt, ihren Schmerz ästhetisch erscheinen zu lassen, widert mich an. Ich traf die Wahl, der Arbeit und dem Gedächtnis sieben der früheren Patienten ein Denkmal zu setzen, einfach aufgrund meiner emotionalen Reaktion auf ihr Leben und das sichtbare Ausschütten ihrer Seelen. Das war mein Schicksal, auf eine ganz reale Art, und mir war vollkommen klar, dass der Versuch, sie wieder zu vermenschlichen, ein Versuch war, mich selbst wieder zu vermenschlichen.

Über die jüngsten Gemälde lässt sich sagen, dass ich erst nach 14 Jahren fokussierter und einsiedlerischer Atelierarbeit begonnen habe zu verstehen, welcher Maler ich geworden bin. Ich bin ein Porträtmaler – nicht im traditionellen Sinne, sondern ein Maler psychologischer Porträts, ein "Blues Maler". Durch die Gemälde ab 2010, angefangen mit einer elegischen Hommage an meinen Vater, und einschließlich der Gedenkbilder für meine Katze aus dem Jahre 2011 und der Ehrung einer einflügeligen Wespe aus dem Jahre 2013, kristallisierte sich schließlich meine Rolle und meine lang gesuchte Identität heraus. Der Blues ist eine Art Liebe, welche die Launen des Lebens filtert, die Ungewissheiten von Zufall und Schicksal erträglich macht und unsere Vorstellungen von dem, was möglich ist und was wir ultimativ aushalten können, neu ordnet.

Die Kürze unseres Daseins und die Extreme von Geburt, Sex, Leben und Tod, all diese Themen sind erschöpfend enthüllt worden, von den Griechen, von Shakespeare, von Künstlern, Musikern und Schriftstellern der Gegenwart. Keiner von uns wird vor unserem Schicksal bewahrt und jeder hat eine Rolle zu spielen. In den Tragikomödien der Antike als auch in modernen Experimenten üben die untrennbar miteinander verbundenen Gegensätze aus Freude und Leid, Klarheit und Verwirrung, Treue und Täuschung, und eine Bandbreite anderer existentialistischer Paarungen ihren Einfluss auf unsere Leben aus. Und obwohl diese Zustände uns manchmal geradezu hinwegzufegen und zu erdrücken drohen, verlangen sie doch auch von uns, alles zu riskieren, unseren wahren Weg und unser wirkliches Selbst zu finden.

In meiner Rolle als Maler wende ich mich der weißen Leinwand als Betreuer und Befehlsempfänger zu. Ich bin damit beauftragt, das hervorzubringen, was da ist, was schon immer hätte da sein sollen, so wie auch Michelangelo einst Formen aus Stein schuf. Meine Identität ist verschlungen mit den Masken, Doppelgängern, Metamorphosen und hybriden Wesen der Bildoberfläche; sie ist permanent verbunden mit dem Kern ihres inneren Wesens, wo Niemandsland und Niemandswelt kollidieren. Diese Rolle und diese Identität sind, wie Shakespeare bereits schrieb: "Bis dahin laß mich sein, was ich bin, und such mich nicht zu ändern." ¹

¹ Shakespeare, William, Viel Lärm um nichts, Erster Aufzug, Dritte Szene, Don Juan, um 1598/99, gedruckt 1600.



Gustave Otto Schumacher Untitled Still Life (circa 1930 – 1950) Oil on Masonite Board 10 x 7 inches

 $\begin{array}{ccc} \textbf{Gustave Otto Schumacher} & Stillleben \ ohne \ Titel \ (\ circa\ 1930-1950\) \\ & \ddot{O}l\ auf\ Holzfaserplatte & 25\ x\ 17\ cm \end{array}$



Gustave Otto SchumacherUntitled Pastoral Scene (circa 1930 – 1950)Oil on Masonite Board13 x 18 inchesGustave Otto SchumacherLandschaftsbild ohne Titel (circa 1930 – 1950)Öl auf Holzfaserplatte33 x 46 cm

Christopher Kent Schumaker was born April 2, 1950 in Neepawa, Manitoba, Canada. At age 5 he emigrated with his parents to Long Beach, California, USA, where he attended parochial, elementary and high school. Schumaker left the Los Angeles area in 1970 and earned an Associate Arts degree in 1973 from College of the Redwoods, Eureka, California. In 1976 he graduated with a Bachelor of Arts degree from Humboldt State University, Arcata, California, and in 1979 received a Master of Fine Arts degree from the University of Michigan, Ann Arbor. Following a brief period in Seattle, Washington, he returned to Los Angeles at the end of 1980. From 1981 to 1996 Schumaker was adjunct faculty at several Southern California colleges and universities, teaching sculpture, design, and drawing.

Schumaker exhibited as a sculptor from the mid 1970's until the late 1990's. In 2000, while recovering from surgery, he concentrated on drawing, thinking this practice would return him to making sculpture. To his surprise, those works on paper, combined with other personal events, steered him instead to painting, which he began exploring in earnest in 2002.

For the next 12 years Schumaker retreated from the art world and painted. This book is a celebration of the fruits of those years.



Christopher Kent Schumaker wurde am 2. April 1950 in Neepawa, Manitoba, Kanada geboren. Im Alter von 5 Jahren emigrierte er mit seinen Eltern nach Long Beach, Kalifornien, USA, wo er die Pfarrschule, die Grundschule und das Gymnasium besuchte. 1970 verließ Schumaker die Region Los Angeles und erwarb einen Abschluss in Associate Arts am College of the Redwoods in Eureka, Kalifornien. 1976 machte er seinen Bachelor of Arts an der Humboldt State University in Arcata, Kalifornien, und 1979 seinen Master of Fine Arts an der University of Michigan in Ann Arbor. Nach einem kurzen Aufenthalt in Seattle, Washington, kehrte er Ende der 1980er Jahre nach Los Angeles zurück. Von 1981 bis 1996 unterrichtete Schumaker Bildhauerei, Design und Zeichnen an verschiedenen Colleges und Universitäten in Südkalifornien.

Schumaker stellte sein bildhauerisches Werk ab Mitte der 1970er Jahre bis in die späten 1990er Jahre aus. Im Jahr 2000, als er sich von einer Operation erholte, konzentrierte er sich mit dem Ziel, wieder zur Bildhauerei zurückzufinden, auf das Zeichnen. Zu seiner Überraschung führte ihn dieses Arbeiten auf Papier, zusammen mit anderen persönlichen Erlebnissen, zur Malerei, mit der er sich im Jahr 2002 ernsthafter zu beschäftigen begann.

Für die kommenden 12 Jahre wandte sich Schumaker der Kunstwelt ab und malte. Dieses Buch feiert die Früchte dieser Jahre.



GAULDIN/FARRINGTON



