

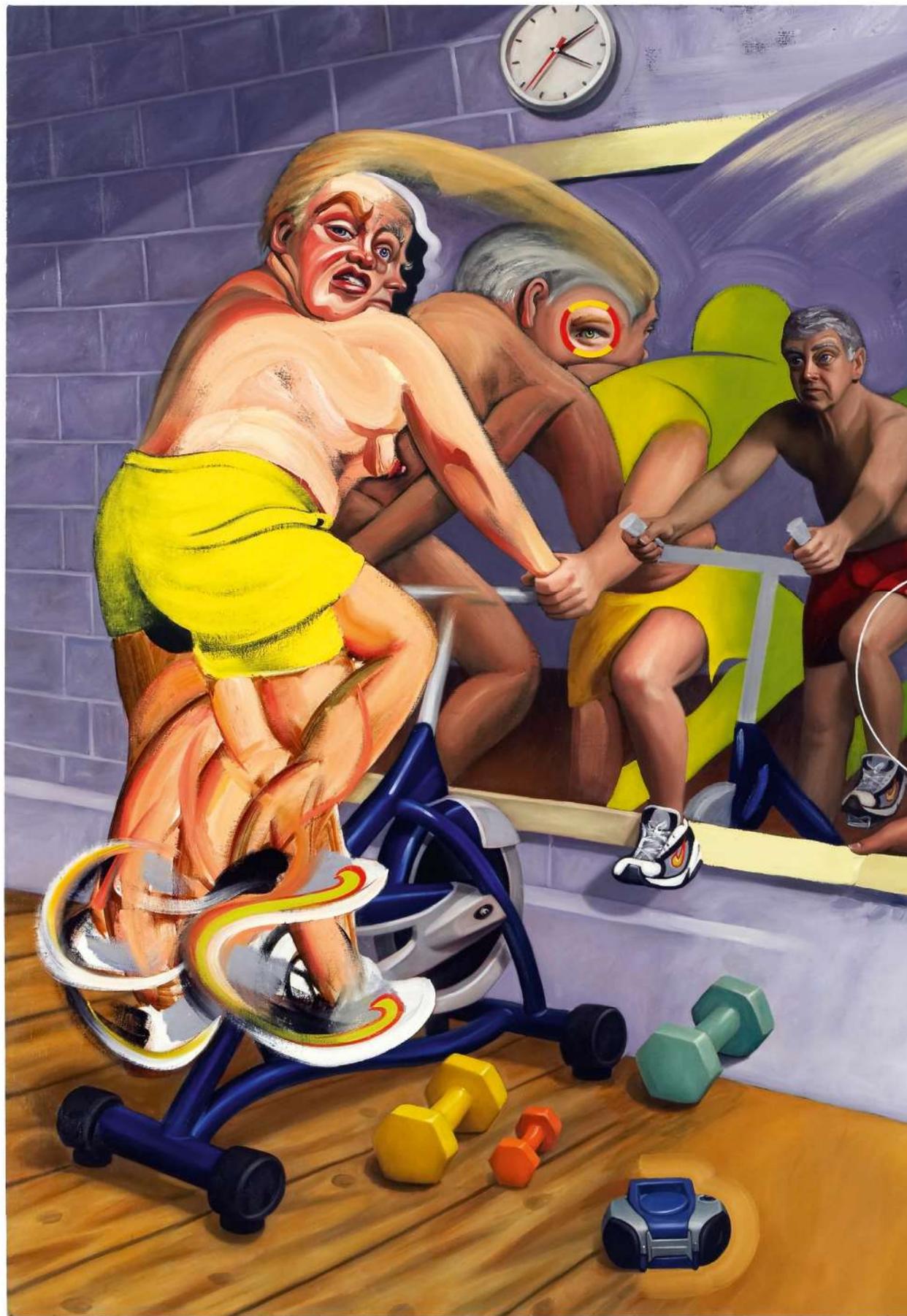
Please scroll down for the English translation

KUNSTFORUM International Bd. 275 Juni–Juli 2021



UTOPIA

Weltentwürfe und Möglichkeitsräume in der Kunst



Pieter Schoolwerth

DELIRIERENDE SCHATTEN

Ein Gespräch mit Michael Stoeber



Pieter Schoolwerth, *Workout*, 2006,
Öl auf Leinwand 236,2 × 221 cm, Courtesy:
der Künstler, Kraupa-Tuskany Zeidler und
Captain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery,
New York.

Er liebt Wortspiele. Wer die Werke des 1970 in St Louis, Missouri, geborenen, heute in New York lebenden Künstlers Pieter Schoolwerth kennt, weiß das. Auch der Titel seiner ersten institutionellen Einzelausstellung in Europa, vom Kunstverein Hannover eingerichtet und sehr sehenswert, operiert mit einer ebenso sinnwidrigen wie sinnreichen Wendung: „No Body Get a Head.“ Aber, wenn keiner mehr einen Kopf hat, hat er erst recht keinen Körper mehr. Die Aussage referiert auf die ausgelöschten Köpfe im Werk des Künstlers, im übertragenen Sinn aber auch auf die Entsinnlichung der Existenz des zeitgenössischen Menschen durch



Pieter Schoolwerth, Foto: Alexandra Lerner

die Digitalisierung. Sie ist eines von Schoolwerths großen Themen in seinen multimedialen Bildern, die seit 2015 unter dem Serientitel „Model as Painting“ entstehen. Mit ihm hat er demonstrativ den Titel des Buchs „Painting as Model“ von Yve-Alain Bois ver-

kehrt, ein Klassiker aus dem Jahr 1990, der Essays zur modernen, vor allem abstrakten Malerei versammelt. Damit die Malerei, wie Bois insinuiert, heute zum Vorbild werden kann, muss sie sich indes laut Schoolwerth gegen die „Kräfte der Abstraktion“ wehren, die unseren Alltag in Form des Internets und aller möglichen Algorithmen beherrschen und drohen, unsere Körper zum Verschwinden zu bringen. Dagegen ist der Künstler schon in der Subkultur von Downtown Manhattan vorgegangen durch die Etablierung eines berühmt gewordenen Labels, den „Wierd Records“, und der jahrelangen Ausrichtung legendärer Parties einmal in der Wo-

che. Alles, damit sich nicht erfüllt, was der Titel der hannoverschen Ausstellung androht, wenn wir ihn phonetisch sprechen und als „Nobody gets ahead“ lesen. Michael Stoeber hat mit Pieter Schoolwerth über seine Kunst gesprochen.

Michael Stoeber: Pieter, in Ihrer Ausstellung im Kunstverein Hannover präsentieren Sie Werke aus fast dreißig Jahren von der frühen Arbeit „Alphabet“ bis zu den „Shifted Sims“. Inwieweit gibt es einen roten Faden, der Ihre Werke miteinander verbindet? Würden Sie sagen, dass sie einer logischen Entwicklung folgen?

Pieter Schoolwerth: Ich habe die Arbeiten für die Ausstellung zusammen mit Kathleen Rahn ausgesucht, der Direktorin des Kunstvereins und Kuratorin der Ausstellung. Dafür habe ich bis auf meine künstlerischen Anfänge zurückgeschaut und mir fiel auf, dass mich als Künstler bis heute immer wieder ganz bestimmte Themen interessieren. Wie unterschiedlich meine Werke und Projekte auch sein mögen, so spiegeln sie doch alle, wie ich auf die Beziehungen und Verhältnisse von Menschen schaue. Und darauf, wie sich bei ihnen Identität bildet und von ihnen gelebt wird. Ich habe meine Kunst immer als Vehikel für Erfahrungen und Modelle betrachtet, die es uns ermöglichen, uns freier zu fühlen. Und sei es auch nur für einen Moment! Dabei kann die Erkenntnis ungeheuer fruchtbar sein, dass Dinge, die wir für feststehend und unumstößlich halten, es möglicherweise gar nicht sind.

In Ihren Werken „Alphabet“ (1991) und „Thee Space Between“ (1991) experimentieren Sie mit der Sprache. Was bedeutet sie Ihnen?

Als ich Student am CalArts war, wurde dort häufig, und für mich in neuer und faszinierender Weise, darüber diskutiert, wie sich Identität bildet und welche Rolle die Sprache dabei spielt. Einer meiner ersten künstlerischen Versuche am CalArts bestand darin, ein neues Alphabet zu schaffen, in dem jeder Buchstabe des lateinischen Alphabets eine Verbindung mit allen anderen eingeht. Das erlaubte es mir, Wörter zu bilden, die buchstäblich zwei unterschiedliche Dinge gleichzeitig bezeichnen. Dazu schuf ich ein skulpturales Bestiarium aus Hunderten von kleinen goldenen Geschöpfen, deren Namen ich per Kassettenrekorder auf mehreren Bändern aufnahm. Abgespielt, war das Resultat eine neue allegorische Kosmologie in Hörbuchform, der ich den Titel „Thee Space Between“ gab. Das Buch war für mich eine Möglichkeit, auf humorvolle Art eine libidinöse Daseinsweise zu entwickeln, die ebenso fließend wie komplex ist und von geisterhaften Maschinen artikuliert wird.

oben: Pieter Schoolwerth, *Bluff*, 2006, Öl auf Leinwand, 96,5 × 108 cm, Courtesy: der Künstler, Kraupa-Tuskany Zeidler und Captain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York.

unten: Pieter Schoolwerth, *Couple*, 2005, Öl auf Leinwand, 200,7 × 254 cm, Courtesy: der Künstler, Kraupa-Tuskany Zeidler und Captain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York.





Pieter Schoolwerth, *Alphabet*, 1991, Bleistift auf Papier
45,7 x 61 cm, Courtesy: der Künstler, Kraupa-Tuskany Zeidler
und Capitain Petzel, Berlin und Petzel Gallery, New York

Ihre Kunst ist äußerst vielseitig und umfasst viele unterschiedliche Medien und Materialien. Ihr Zentrum scheint indes die Malerei zu sein. Was hat Sie zu ihr geführt?

Als ich die Malerei für mich entdeckte, ging ich schon auf die dreißig zu. Ich fand zu ihr durch die unorthodoxe Hintertür des Westküsten-Konzeptualismus der 1970er und 1980er Jahre. Was, glaube ich, zur Folge hatte, dass ich einen besonders analytischen Zugang zu diesem Medium entwickelte. Ich war immer daran interessiert herauszufinden, wie sich die ständigen Veränderungen unterliegenden Kräfte der Abstraktion in unserer Welt auf die Aufgabe auswirken, den menschlichen Körper darzustellen. Sowohl in der Kunst als auch beim Aufbau subkultureller, sozialer Körper in der Musik. So wie ich das bei meinem Plattenlabel „Wierd Records“ im Auge hatte und bei der wöchentlich stattfindenden „The Wierd Party“, die ich von 2003 bis 2013 in Downtown New York veranstaltete.

Gibt es Ähnlichkeiten zwischen Ihrer musikalischen Praxis und der Malerei?

Ich habe das Ausrichten von Musikpartys immer als eine Art von Malerei in drei Dimensionen gesehen. Als Inszenierung eines sensiblen Balanceakts, bestehend aus Licht, Farben und Sound, durch den menschliche Körper wie gestische Striche auf einer animierten Oberfläche durch die Nacht gleiten. Während ich mich in meiner bildnerischen Praxis darauf konzentriere zu zeigen, wie sich unsere individuellen und sozialen Körper verändern, zielen meine musikalischen Projekte darauf ab, im Schatten der Nacht neue Räume des Vergnügens zu schaffen. Um Menschen miteinander zu verbinden und der Entfremdung der digitalen Kräfte entgegenzuwirken, mit denen wir jeden Tag konfrontiert sind.

Konzentrieren Sie sich auf den Körper und auf figurative Kunst, weil historisch und evolutionär das Singuläre und Spezifische dem Abstrakten und Allgemeinen vorangeht?

Das Malen der Figur ist für mich seit langem ein Weg, verschiedene Modelle zu konstruieren, um mit ihnen unsere sich ständig verändernden Körper darzustellen. Und um zu demonstrieren, welche Vorstellung wir uns dabei von der Präsenz der anderen machen. Die Ausstellung in Hannover zeigt verschiedene Perioden meiner künstlerischen Arbeit, in denen ich versucht habe, immer wieder Fragen zu verhandeln, die sich um den Körper drehen.

Inwieweit sind dabei Werke wie „Wild Mountain Lockout“ (2003), „Couple“ (2005) und „Workout“ (2006) moderne Sittengemälde?

In meinen frühen gegenständlichen Gemälden von 1998 – 2006 habe ich mich mit klassischer Kunst auseinandergesetzt und Bilder geschaffen, in denen meine Freunde oft die Protagonisten waren. Wobei ich traditionell und vormodern gemalt habe. In der Zeit habe ich mich sehr intensiv mit der Zeichnung beschäftigt und das barocke Potenzial des alltäglichen Lebens in linearer, realistischer Weise dargestellt. Dabei fühlte ich mich von der Allegorie in der Barockmalerei angezogen, um als Maler von etwas zu erzählen, was außerhalb des Bildes lag. Die Allegorien, die ich mir zu eigen machte, erzählten von Prozessen, vom Machen und vom Sehen.

Könnten Sie das vielleicht am Beispiel der genannten Werke präzisieren?

In „Wild Mountain Lockout“ tritt mein Schatten von unten ins Bild, um sich dort einer Gruppe von Figuren anzuschließen. Zugleich bildet er den Blick des Betrachters ab, der mit einem der Protagonisten auf einem Schlitten einen verschneiten Hügel hinunterrast, mitten in das Bildgeschehen hinein. In „Workout“ inszeniere ich auf ähnliche Weise einen allegorischen Betrachter. Er blickt in einen Rahmen und sieht die Veränderungen, denen sein alternder Körper durch die vergehende Zeit unterworfen wird. Und „Couple“ zeigt eine Therapiesitzung mit einem Paar, dessen männlicher Partner sich unsichtbar fühlt. Was ich durch pastose gestische Pinselstriche ausdrücke, die seine Gegenwart quasi auslöschen, wogegen das Paar in der Gestalt des Therapeuten symbiotisch vereint erscheint.

Was war Ihre Inspiration für das Projekt „Portraits of Painting“ (2008–2012)?

Von der Serie „Portraits of Paintings“ sind einige Bilder in Raum drei des hannoverschen Kunstvereins zu sehen. Sie ist ein weiteres, primär allegorisches Projekt. Jedes Werk inszeniert sehr bewusst den Akt des Malens und Darstellens. Dabei habe ich mich nie für eine „expressionistische“ Malweise interessiert. Die von dem amerikanischen Kritiker und Theoretiker



Pieter Schoolwerth, *Wild Mountain Lockout*, 2003, Öl auf Leinwand, 226 × 261,6 cm, Courtesy: der Künstler, Kraupa-Tuskany Zeidler und Capitain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York.

Clement Greenberg propagierte, romantisch modernistische Idee, mit männlich gestischer Bravour und großer Emotion Farbe auf die Leinwand zu bringen, habe ich schon immer überflüssig und komisch gefunden, besonders in unserer Zeit.

Aber nichtsdestoweniger verwenden Sie in Ihren Bildern mit Bravour gesetzte, gestische Pinselstriche.

Als ich sie machte, glaubte ich, es müsste interessant sein, diese Malsprache aus der Mitte des letzten Jahrhunderts für einen ganz anderen Zweck als ursprünglich gedacht zu verwenden. Dabei hatte ich ein anti-expressionistisches, nicht-kompositorisches Unternehmen vor Augen. Indem ich Motive aus Gemälden der Vergangenheit übereinanderlegte und komprimierte, wollte ich ein Modell für den zeitgenössischen Körper konstruieren. Ich suchte im Netz Bilder aus der Zeit des 16. bis 18. Jahrhunderts, zeichnete jede ihrer Figuren auf einem Acetatblatt nach, stapelte sie dann und übertrug ihre Konturzeichnung

Ich habe meine Kunst immer als Vehikel für Erfahrungen und Modelle betrachtet, die es uns ermöglichen, uns freier zu fühlen.

auf einen monochromen Hintergrund. Dann versuchte ich, während einer Sitzung aus der Improvisation heraus in diesem Dispositiv aus der Vergangenheit eine einzelne, oft monströse neue Figur zu finden. Ich sah jede Arbeit als eine Art wissenschaftliches Experiment an. Dabei fungierten die historischen Körper für mich als stabile Konstanten, um sie als Rohmaterial für das Verständnis einer zeitgenössischen schimärischen Präsenz zu verwenden.

Inwieweit spiegeln Dekonstruktion und Auslöschung der menschlichen Figur in Ihren Arbeiten denn eine zeitgenössische *condition humaine* wider?



Installationsansicht Kunstverein Hannover,
Pieter Schoolwerth, *No Body Get a Head*,
1991–2020, Foto: Raimund Zakowski





Pieter Schoolwerth, *Your Vacuum Sucks*, 2014, Installationsansicht What Pipeline, Detroit

Ich habe 2004 begonnen, über Unsichtbarkeit als Daseinsform nachzudenken, was sich bereits in „Bluff“ und „Couple“ widerspiegelt. Bei den inzwischen allgegenwärtigen E-Mails, SMS und sozialen Medien hatte ich oft das Gefühl, mit Menschen in einem Raum zusammen zu sein, die in Wirklichkeit weit weg waren. Daher wollte ich eine Figur darstellen, die zugleich präsent und optisch ausgelöscht war.

Was ja auch in Ihrem Film „Your Vacuum Sucks“ passiert.

Ja. Unsichtbarkeit ist ein wichtiges Thema, was in den Gemälden in Raum vier deutlich wird und in zwei Filmen, die ich in Zusammenarbeit mit Alexandra Lerman gemacht habe. „Your Vacuum Sucks“ ist ein Film, in dem der Protagonist digital aus dem Bild getilgt wurde. Er erscheint für seine real verkörperten Freunde und Mitarbeiter, denen er in sieben Szenen einen freundlichen Besuch abstattet, als Loch, Schatten oder Spiegelung. Das bewegte Bild auf der Leinwand setzt sich aus zwei unterschiedlichen Zeitmomenten zusammen, die als getrennte filmische Ebenen parallel nebeneinander laufen. Überall dort, wo der Körper des Protagonisten in der oberen Schicht auftaucht, wird er herausgesaugt, so dass ein Loch entsteht. Und der leere Raum seiner Silhouette wird mit einer anderen Aufnahme aus derselben Einstellung gefüllt, die durch die untere Schicht hindurch zu sehen ist und einen Moment zeigt, der kurz zuvor stattgefunden hat oder bald folgt.

Was ist das Ergebnis dieser Überlagerung?

Die Überlagerung kommt sowohl in meinen Gemälden als auch im Film vor. Das Ergebnis ist ein Bild, das sowohl räumlich als auch zeitlich komprimiert ist. Zwei diskrete Momente in Raum und Zeit werden durch nur ein Bild eines Körpers dargestellt. Die Figuren, mit denen der Protagonist interagiert, geben ihre eigenen, auf sich selbst gerichteten Bilder an ihn weiter. So funktioniert auch eine Plattform wie Instagram: Man macht ein Selfie, postet es, und es kommt, mit „Likes“ versehen, zurück. Dieses visuelle Modell steht in umgekehrter Beziehung zu dem des kubistischen Raums: Die Kubisten stellten einen Körper aus mehreren Blickwinkeln dar. Ich stelle mehrere Körper aus einem Blickwinkel dar. Was heute oft der Fall ist, wenn der eigene Körper vor einem auf verschiedene Ansichten hin geöffneten Bildschirm sitzt.

Die Werke Ihres Projekts „Model as Painting“ in Raum vier verbinden komplexe digitale Praxis und Malerei. Wann hatten Sie das Gefühl, dass Pinsel und Leinwand allein für Ihre künstlerischen Intentionen nicht mehr ausreichen?

Im Herbst 2015 hatte ich fast zwanzig Jahre lang auf konventionelle Weise gemalt, in denen ich Farbe mit dem Pinsel auf einen Bildträger aufgetragen hatte. Diese direkte Art, mit Farbe umzugehen, fühlte sich mittlerweile unzureichend und in fragwürdiger Weise nostalgisch an. So viele unserer alltäglichen

Lebenserfahrungen waren inzwischen abstrakt geworden. Elementare Aufgaben, die wir früher analog verrichtet haben, führen wir nun per Bildschirm aus. Wir kaufen ein, ohne mit Bargeld zu bezahlen, haben Freunde und körperlosen Sex über Webseiten und genießen Gewalt ohne Blut durch Videospiele. Daher begann ich mich zu fragen, wie eine entsprechende, ebenso indirekte Vorstellung von der Malerei aussehen könnte? Vielleicht als Malerei ohne Farbe?

Inwieweit war in diesem Prozess das Modell für Sie wichtig?

Ich ging dazu über, einen multimedialen Prozess zu erfinden, um Gemälde zu komponieren, die meiner Meinung nach die Art und Weise widerspiegeln, wie Technologie digitalen Raum in der Welt erzeugt. Ich nahm das Modell, um diesen neuen Raum zu repräsentieren, der zwischen dem Künstler und der Leinwand oder unseren Körpern in der Welt existiert. Eine leere digitale Schablone, ähnlich wie ein Smartphone oder ein Desktop-Computer, durch die visuelle Informationen hindurchgehen und in der sie komponiert werden. Ich begann damit, Fotos von meinen Freunden zu machen, aus denen ich eine Zeichnung anfertigte. Von ihr ausgehend, baute ich dann eine monochrome, dreidimensionale Relief-skulptur aus Schaumstoff und fotografierte sie. Im Computer integrierte ich Fragmente des fotografischen Materials in das Modell und druckte das Ganze auf Leinwand aus. In einem letzten Schritt fügte ich zu dem Druck eine Reihe von gestischen Pinselstrichen. Damit brachte ich sozusagen die Farbe zurück in das Gemälde und fügte eine letzte Schicht der Verbesserung hinzu, wie es bei der Schärfung von Farb- und Kontrastfiltern auf einem Mobiltelefon nach der Aufnahme eines Fotos geschieht.

Was trägt ein solches Modell anders als herkömmliche Modelle zur Wirkung Ihrer Arbeit bei?

Das Modell erzeugt eine fotografische Simulation des Raums, die sich visuell deutlich von dem illusionistischen Raum der konventionellen gegenständlichen Malerei unterscheidet. Wenn man sich die auf einem Modell basierenden Werke anschaut, sieht man das Foto einer Skulptur, die ein in sich geschlossener, dreidimensionaler Raum ist, mit Farbe darauf. Ich sehe die reale Skulptur als das Betriebssystem des Gemäldes, und ihre Entfernung aus dem Bild spiegelt unsere heutige Entfernung von

oben: Pieter Schoolwerth, *Model for Personality Inventory*, 2019, Öl, Acryl-druck auf Leichtschumpappe 199,4 × 172,72 × 48,3 cm, Courtesy: der Künstler, Kraupa-Tuskany Zeidler und Captain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York

unten: Pieter Schoolwerth, *Model for Behavioral Surplus Capture*, 2019, Öl, Acryl und Druck auf Leichtschumpappe, 261,6 × 180,3 × 96,5 cm, Courtesy: der Künstler, Kraupa-Tuskany Zeidler und Captain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York



Ich sehe die reale Skulptur als das Betriebssystem des Gemäldes, und ihre Entfernung aus dem Bild spiegelt unsere heutige Entfernung von der Welt wider.





Pieter Schoolwerth, *Shifted Sims #4 (Dine Out Expansion Pack)*, 2020, Öl, Acryl und Druck auf Leinwand, 170,2 × 259,1cm, Courtesy: der Künstler, Kraupa-Tuskany Zeidler und Capitain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York

der Welt wider. So wie Serverfarmen den digitalen Raum in unseren Telefonen und Häusern erzeugen, so ist meine Verwendung von Modellen ein Versuch, den virtuellen Raum in der Malerei darzustellen.

Sprechen wir über den Humor, Pieter, der in Ihrer Kunst keine kleine Rolle spielt. Verwenden Sie ihn so, wie es Samuel Beckett tat, als er schrieb: „Nichts ist komischer als das Unglück.“? Er schrieb auch davon, in der Kunst und im Leben müsse man „besser scheitern“, was zumindest implizit ein Ziel voraussetzt.

Ich habe Humor immer als eine enorm wichtige, lebensbejahende Kraft angesehen: Wir lachen, weil wir eine Verbindung zueinander spüren, auch wenn wir nicht genau wissen, worüber wir lachen. In ähnlicher Weise verende ich in meiner Arbeit Wortspiele und Nonsens-Formen des Schreibens. Das Wortspiel befreit Wörter von ihrer traditionellen Sinnfunktion. Ich sehe das Wortspiel als den Schattenraum ihrer Bedeutung an. Und der delirierende Schatten, den es auf alltägliche Erfahrungen wirft, kann uns angesichts der Absurdität des Lebens ein vitales Vergnügen bereiten.

Glauben Sie an die platonische Kalokagathia, die Dreifaltigkeit des Guten, Wahren und Schönen? Dass Kunst die Menschen besser machen kann?

Ich glaube, dass bildende Kunst und Musik als nonverbale Ausdrucksformen eine stark viszerale

Wirkung haben. Sie berühren unser Nervensystem und wirken über das Gehirn auf unseren Körper. Sie lassen uns die Welt auf ganz andere Weise erleben, als es literarische und andere zeitbasierte Kunstformen tun. Was mich an der Malerei reizt ist ihr Potenzial, eine Form von sensorischer Kommunikation zu schaffen, die Menschen wie nichts in der Welt zusammenzubringen vermag.

Louise Bourgeois hat einmal gesagt, im Jahr 2007, auf einem Amulett in limitierter Auflage: „Art is a guarantee of sanity.“ Was für sie zweifelsohne wahr war. Stimmt das auch für Sie?

Nun, ich bin mir nicht sicher, ob es für Gesundheit jemals eine Garantie geben wird; aber ich weiß nicht, wie oder ob ich ohne die Kunst überhaupt noch leben würde!

Das Gespräch wurde per E-Mail geführt. Die Übersetzung aus dem Amerikanischen ins Deutsche besorgte Michael Stoeber.

Die Ausstellung *Pieter Schoolwerth. No Body Get a Head, 1991–2020* ist noch bis zum 08.08.2021 im Kunstverein Hannover zu sehen.



Automelodi performing live at the Wierd Party, NYC, 2009, Foto: Naomi Elena Ramirez

Ich glaube, dass bildende Kunst und Musik als nonverbale Ausdrucksformen eine stark viszerale Wirkung haben. Sie berühren unser Nervensystem und wirken über das Gehirn auf unseren Körper.

PIETER SCHOOLWERTH

Geb. 1970 in St. Louis, USA; 1994 Abschluss am California Institute for the Arts; lebt und arbeitet in New York City, USA.

EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2021 Kunstverein Hannover, Hannover; 2020 Petzel Gallery, New York City; 2019 Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin; 2017 Miguel Abreu Gallery, New York City; Capitain Petzel, Berlin; 2015 356 Mission, Los Angeles; 1st Gate, New York City; 2014 Gallery SKE, Neu Delhi; What Pipeline, Detroit; 2013 Galerie Nathalie Obadia, Brüssel; 2010 Miguel Abreu Gallery, New York; Galerie Nathalie Obadia, Paris; 2008 Miguel Abreu Gallery, New York; 2005 Elizabeth Dee Gallery, New York; 2002 MC Magma, Mailand; 2001 American Fine Arts, New York; 1996 Greene Naftali Gallery, New York City; 1994 Thread Waxing Space, New York City

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2020 „Infinite Games“, Capitain Petzel, Berlin; 2018 „Bubble Revision“, Miguel Abreu Gallery, New York City, „FRONT International: Cleveland Triennial for Contemporary Art, Cleveland; 2017 „The Happy Fainting of Painting #2“, Galerie Krobath, Wien, „The Curator’s Eggs“, Paul Kasmin Gallery, New York City; 2016 „Dreamlands“, Whitney Museum of American Art, New York City, „Everybody Is Crazy, But Me“, Maison Particulière, Brüssel; 2015 „June: A Painting Show“, Sadie Coles HQ, London, „Can You Hear Me? Music Labels by Visual Artists“, Onomatopée, Eindhoven; 2014 „Jonathan Lasker & Pieter Schoolwerth“, Galeria Marta Cervera, Madrid; 2011 „New York to London and Back: The Medium of Contingency“, Thomas Dane Gallery, London; 2008 „Des Jeunes Gens Modernes“, Galerie du jour agnes b., Paris; 2006 „Tomorrow Land: CalArts in Moving Picture“, Museum of Modern Art, New York City; 2004 „Ciao! Manhattan: Recent Painting from New York“, Perugi Artecontemporanea, Padua; 1997 „Gothic“, ICA, Boston

Kunstforum International #275, June/July 2021

Delirious Shadows

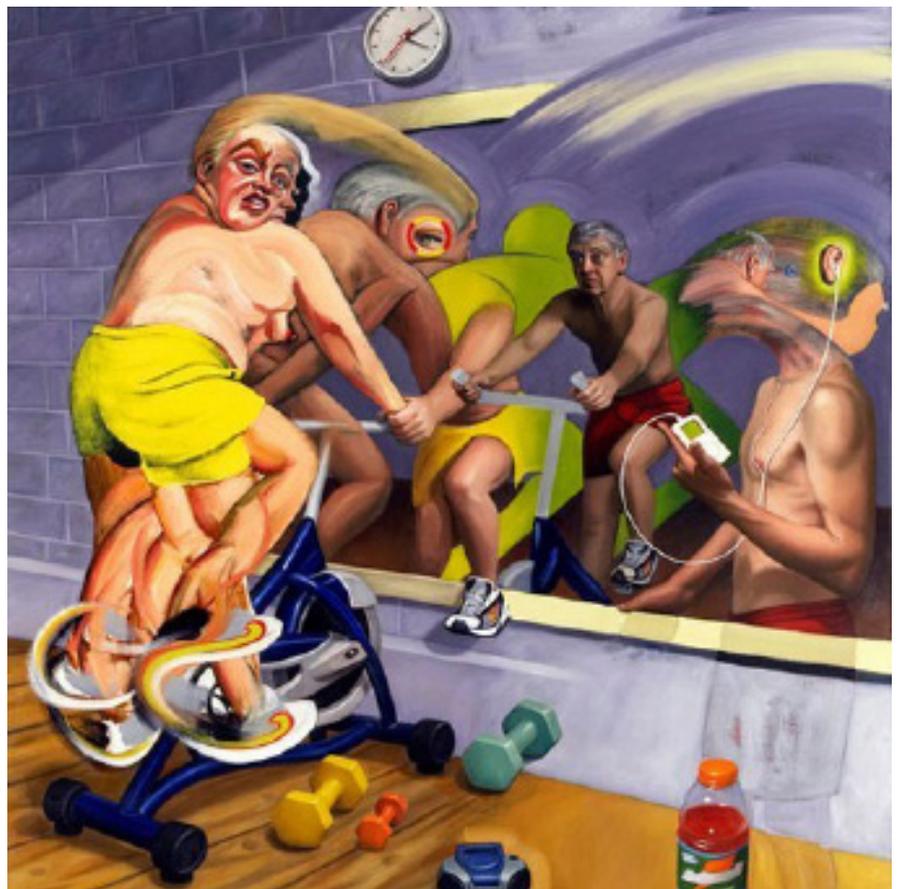
Michael Stoeber in conversation with Pieter Schoolwerth

English translation

“No Body Get a Head“ is the title of the first institutional solo exhibition in Europe by Pieter Schoolwerth, born in 1970 in St. Louis, Missouri, now living in New York. Presented by the Kunstverein Hannover and certainly worth seeing, the exhibition operates with this contradictory yet meaningful turn of phrase: No body gets a head, even though we have a head, and no bodies. The statement refers to the erased heads in the artist’s work, but also, in a figurative sense, to the disembodiment of the contemporary human through digitalization. It is one of the major themes of Schoolwerth’s multimedia paintings, which he has been creating since 2015 as part of a series entitled *Model as Painting*. With it, he has demonstratively reversed the title of Yve-Alain Bois’s book *Painting as Model*, a 1990 classic that gathers essays on Modernist abstraction in painting. For painting to become a model today, as Bois insinuates, it must, meanwhile, according to Schoolwerth, resist the „forces of abstraction“ that dominate our everyday lives in the form of the Internet and its algorithmic discontents, which threaten to make our bodies disappear. The artist has already countered this in the subcultural spaces of downtown Manhattan by establishing Wierd Records, his legendary record label that hosted weekly live music and DJ parties for years...all to avoid fulfilling what the title of the Hanover exhibition threatens when we read it phonetically as „Nobody gets ahead“. Michael Stoeber spoke with Pieter Schoolwerth about his art.

MS: Pieter, your exhibition in Hannover comprehends 30 years of works from the early *Alphabet* to the *Shifted Sims*. Do they follow a logical evolution?

PS: Looking back over the years in selecting works for the show with Kathleen Rahn from the Kunstverein I was reminded of certain themes that I have always been drawn to – and I’d say that my approach to planning and composing projects has often mirrored the status of how I perceived human relations and identity construction to be evolving in the world in that moment.



Captain Petzel

I've always thought of art as a vehicle to provide experiences and models to think through that might allow people to feel more free - even if it's just for a moment the realization that the state of things perhaps we've taken for granted, as static and fixed, could potentially be different can feel meaningful.

MS: *Alphabet* (1991) and *Thee Space Between* (1991) rely on your experimenting with language? What does language mean to you for the creation of art?

PS: Many intriguing new discussions around identity formation were in the air when I was in school at CalArts. One of my first efforts, from which the show in Hannover begins, was to create an alphabet that consisted of each of the 26 letters of the Latin alphabet combined with every other – which allowed me to write words that literally denoted two signified objects simultaneously. I sculpted a bestiary of hundreds of small golden creatures that I multi-track-recorded the names of on a cassette recorder, which when played back narrated an allegorical cosmology of meaning-production in audio book form entitled *Thee Space Between*. I saw this book as a way of realizing a humorous, libidinal space of being that was fluid and multiple, and could only be articulated by ghostly machines.

MS: It seems to me that the center of your multifaceted art is painting. Why did you choose this medium?

PS: I came to painting in my late 20's through the unorthodox backdoor of West Coast conceptualism of the 70s and 80s, which I think led me to develop a particularly analytic approach to the medium. I was always interested in how the ever-changing forces of abstraction in the world effected the task of representing the human body – both in art and building subcultural social bodies in music, such as my record label Wierd Records and long-standing weekly music party, The Wierd Party in downtown New York (2003-2013).

MS: Are there similarities between your musical practice and painting?

PS: I've always seen producing parties as a kind of painting in three dimensions: staging a sensitized balancing act between lights, colors, and sound through which human bodies and personalities glide like gestural strokes on a spirited surface. While my visual art efforts have focused on how our individual and social bodies are changing, my musical projects have aimed to help create new shadow spaces of enjoyment in the night to connect people and counteract the alienating digital forces we contend with each day.

MS: Do you concentrate on the body and on figurative art, because the singular and specific precede the abstract and general?

PS: Painting the figure has long been a way for me to construct different models for representing this ever-changing body we inhabit, and how we form an idea of each other's presence as a result. The show in Hannover presents several different periods of my work which have attempted to negotiate these corporeal questions.

MS: In how far are early works like *Wild Mountain Lockout* (2003), *Couple* (2005) and *Workout* (2006) modern paintings of manners?

PS: In my early representational paintings from 1998-2006 I was looking at classical art and often depicting tableaus of my friends from life while handing paint in a traditional, pre-modern way. I was more involved with drawing during this period, and depicting the baroque

Captain Petzel

potential of banal life in a linear, realist style. I was drawn to the way in which allegory functioned in baroque painting to generate a narrative from outside the frame, and the allegories I often embraced were narratives of process, of making or looking.

MS: Could you perhaps specify this using as examples the mentioned works?

PS: In *Wild Mountain* my shadow enters the picture from below to join a group of figures in mimicking the scopic penetration of the viewer's gaze sledding into the frame down a snowy hill. *Workout* similarly stages an allegorical viewer looking into a frame in which he sees his aging body metamorphose in time. And *Couple* presents a therapy session in which the male partner's feelings of invisibility are (dis)embodied by his presence being erased in a thick swathe of gestural strokes, as the therapist appears in a peaceful comingling of the two superimposed figures.

MS: What was your inspiration for the *Portraits of Painting* project (2008-12)?

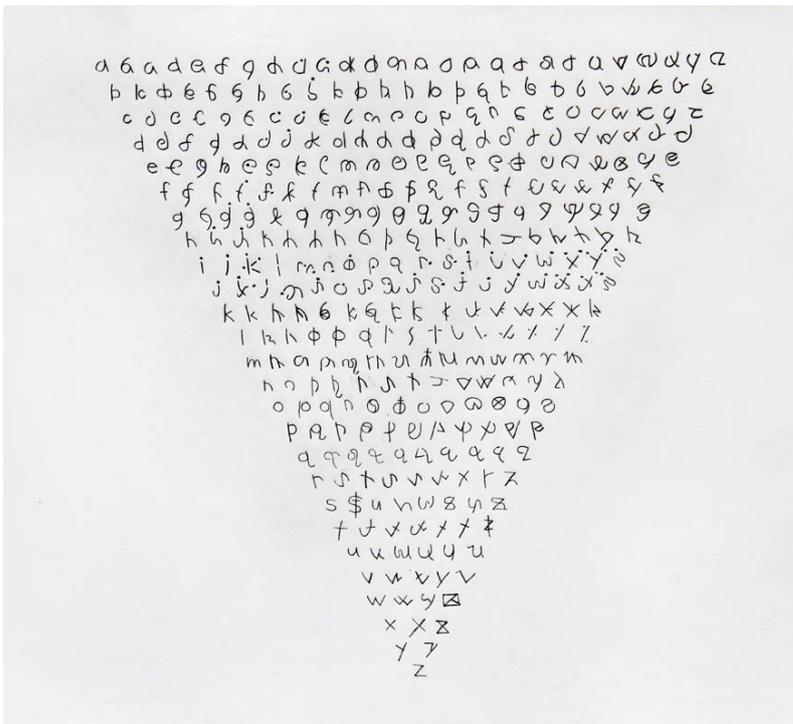
PS: *The Portraits of Paintings* series, a few examples of which are included in room three, was another project that was primarily allegorical in nature: each work deliberately stages the act of painting and depiction itself. I've never been interested in an 'expressionistic' notion of painting – I always found the romantic, Greenbergian modernist idea of (typically male) gestural bravura and allegedly emotional paint handling to be gratuitous and comical, particularly at this point in time.

MS: But nevertheless you use gestural brushstrokes in them.

PS: During this period, I thought it would be interesting to utilize this same mid-century language of paint handling for an entirely different purpose: which I thought of as an anti-expressionistic, non-compositional effort to construct a model for the contemporary body through superimposing and compressing together appropriated images of paintings from the past. I would find a painting online from the 16th-18th centuries, trace each of the figures on a sheet of acetate, stack them up and transfer the contour drawing onto a monochrome

background - then in one improvisational sitting I attempted to find a single, often monstrous new figure in this scaffolding of the past. I saw each work as enacting a scientific experiment of sorts, with these historical bodies functioning as stable constants which I would use as raw material for understanding contemporary chimerical presence.

MS: How much do deconstruction and blotting out the human figure in your works mirror a contemporary *condition humaine*?



Pieter Schoolwerth, Alphabet, 1991, Pencil on Paper, 45,7 × 61 cm, Courtesy: The artist, Kraupa-Tuskany Zeidler und Captain Petzel, Berlin und Petzel Gallery, New York

Captain Petzel

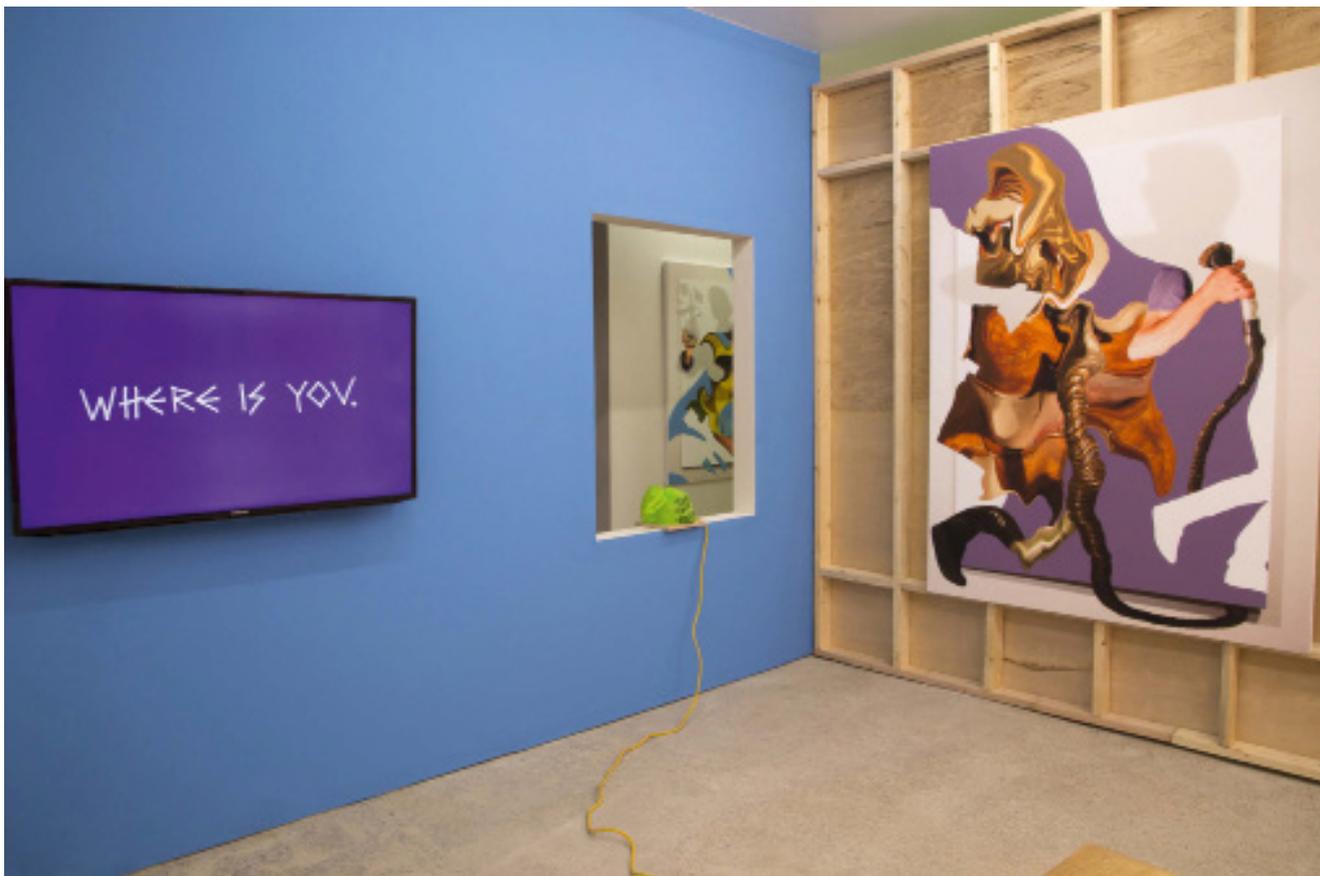
PS: I began to think about invisibility as a mode of being in 2004 – as evidenced by *Bluff*, and *Couple*. As email, texting and social media soon become ubiquitous I often felt I was in the room with people that were in fact far away, and I was set on representing a figure that has been visually deleted.

MS: Which happens in your film *Your Vacuum Sucks*.

PS: Yes, invisibility is also an important theme of the paintings and two films in room four which I made in collaboration with Alexandra Lerman. *Your Vacuum Sucks* is a film in which the lead character has been digitally erased from the image. Appearing as a hole, a shadow, or a mirror reflection of his properly embodied friends and coworkers he pays a friendly visit to in each of the seven scenes. The moving image on screen is composed of two disparate moments in time compressed, and running alongside each other in parallel as separate filmic layers. Everywhere the lead figure's body appears in the top layer it is 'sucked-out' to create a hole, and the empty space of his silhouette filled in with a different take of the same shot showing through the bottom layer, depicting a moment just before, or is it one soon to follow?

MS: What is the result of this superimposition?

PS: The result of this superimposition (which occurs in my both the paintings and the film) is an image of both spatial and temporal compression – two discrete moments in space and time are represented with a single image of a body. The figures the lead character is interacting with are feeding back their own images on themselves, (which is how a platform like Instagram works: you take a selfie, post it, and it comes back with 'likes'). This visual model has an inverse relationship to that of cubist space: the cubists depicted one body from multiple points of view; I am depicting multiple bodies from one point of view - which is so often the case today when one's body is firmly planted in front of a screen opened up onto multiple space-less vistas.



Pieter Schoolwerth, *Your Vacuum Sucks*, 2014, Installation view What Pipeline, Detroit

Captain Petzel



Pieter Schoolwerth, Couple, 2005, Oil on canvas, 200,7×254cm, Courtesy: The artist, Kraupa- Tuskany Zeidler und Captain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York.

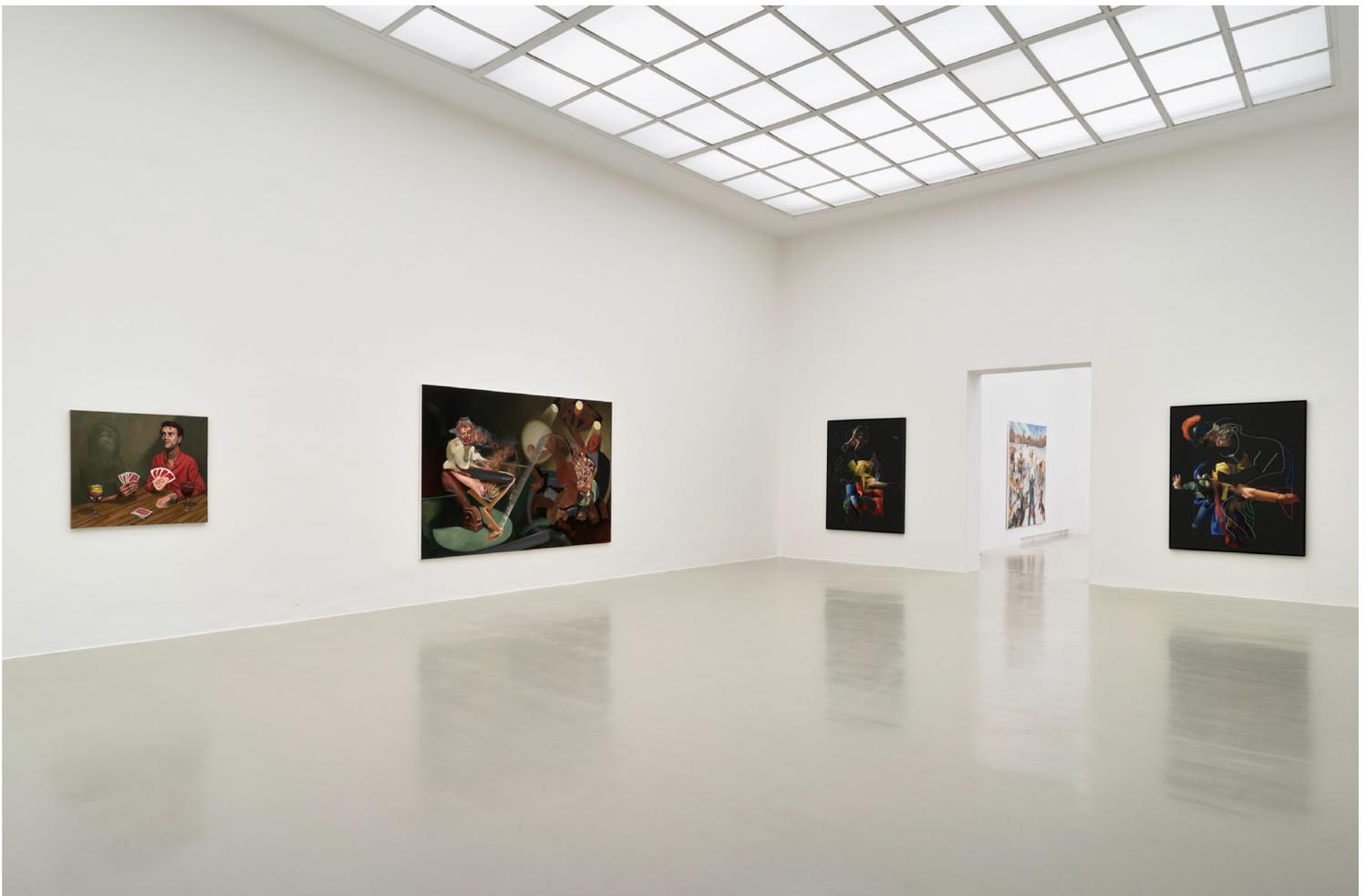


Pieter Schoolwerth, Bluff, 2006, Oil on canvas, 96,5 × 108 cm, Courtesy: The artist, Kraupa- Tuskany Zeidler und Captain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York

Captain Petzel



Installation view: Kunstverein Hannover, Pieter Schoolwerth, No Body Get a Head, 1991–2020, Foto: Raimund Zakowski



Captain Petzel

MS: The works in the “Model as Painting” project combine complex digital practice and painting. When did you have the feeling that brush and canvas alone were insufficient for your intentions?

PS: By the fall of 2015 I had been painting in a conventional way, applying an inert material to a support by hand, for close to twenty years, and this ‘direct’ mode of paint handling had come to feel inadequate and questionably nostalgic. So much of the substance of everyday life experiences had become abstracted, as we now performed basic tasks from a once-removed space behind the screen. We shop with money without currency through credit, have sex and friends without bodies through websites, and enjoy violence without blood through video games: so I began thinking about what an accordingly ‘indirect’ idea of painting might be, perhaps painting without paint? Several examples of this period are included in room four.

MS: In how far is the “model” important in this process?

PS: I proceeded to invent a multi-media process to compose paintings that I saw as echoing the way technology produced digital space in the world. I took the model to represent this new space that existed in between the artist and the canvas (or our bodies in the world) - a blank digital template similar to a smartphone or desktop computer - through which visual information passes and is composed within. I began by taking photos of my friends from which I made a drawing, which I then built out into a 3D monochrome relief sculpture in foamcore, and I photographed. In the computer I embedded fragments of the photographic material into the model, and printed it out on canvas. As a last step I added a series of gestural brushstrokes on top of the print - putting the paint back into the painting, as it were – adding a final layer of enhancement as occurs with sharpening color and contrast filters on a cell phone after taking a picture.



Pieter Schoolwerth, Model for Personality Inventory, 2019, Oil, acrylic, inkjet and mixed media on foamcore, 199,4 × 172,72 × 48,3 cm, Courtesy: der Künstler, Kraupa-Tuskany Zeidler und Captain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York



Pieter Schoolwerth Model for Behavioral Surplus Capture, 2019, Oil, acrylic, inkjet and mixed media on foamcore, 261,6 × 180,3 × 96,5 cm, Courtesy: der Künstler, Kraupa-Tuskany Zeidler und Captain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York



Pieter Schoolwerth, Shifted Sims #4 (Dine Out Expansion Pack), 2020, Oil, acrylic and inkjet on canvas, 170,2 x 259,1 cm, Courtesy: The artist, Kraupa-Tuskany Zeidler und Captain Petzel, Berlin, und Petzel Gallery, New York

MS: What does the “model” contribute to the impact of the work?

PS: The model produces a photographic simulation of space which is visually quite different from the illusionistic space of conventional representational painting. When you look at the works built off of a model what you’re seeing is a photo of a sculpture (a self-contained 3D space) with paint on it. I see the discarded sculpture as the operating system of the painting, and its *removal* from the picture mirrors our distance from the world today. In the same way that server farms produce digital space in our phones and homes, my use of models continues to be an effort to depict virtual space in painting

MS: Do you use humor in your art the way Beckett did who said: “Nothing is funnier than bad luck,” he also spoke about “failing better” in art (and life) which supposes an aim – at least implicitly?

PS: I’ve always embraced humor as a hugely important life-affirming force: we laugh together because we feel a connection, even if we don’t realize exactly what it is (we’re laughing about). Similarly, in my work I utilize punning and other non-sensical approaches to writing – the pun liberates words from their traditionally representational function. I see the pun like the shadow space of a word, and the delirious shade it throws on daily experience can be a refreshing expression of pleasure in the face of the absurdity of life.

MS: Do you think that art can make people better?

PS: As non-verbal forms of expression I think the visceral impact that visual art and music have on the nervous system (and the body over the brain, in particular) can allow people to experience the world in profoundly different ways than literary and other time-based artforms do. One of my attractions to painting, is the potential that the visual picture has to speak to another plane of sensorial communication that can bring people together like nothing else.



Automelodi performing live at the Wierd Party, NYC, 2009, Foto: Naomi Elena Ramirez

PIETER SCHOOLWERTH

Born. 1970 in St. Louis, USA; 1994 Graduated from California Institute for the Art ; Lives and works in New York City, USA

Selected Solo Exhibitions

2021 Kunstverein Hannover, Hannover; 2020 Petzel Gallery, New York City; 2019 Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin; 2017 Miguel Abreu Gallery, New York City; Capitain Petzel, Berlin; 2015 356 Mission, Los Angeles; 1st Gate, New York City; 2014 Gallery SKE, Neu Delhi; What Pipeline, Detroit; 2013 Galerie Nathalie Obadia, Brüssel; 2010 Miguel Abreu Gallery, New York; Galerie Nathalie Obadia, Paris; 2008 Miguel Abreu Gallery, New York; 2005 Elizabeth Dee Gallery, New York; 2002 MC Magma, Mailand; 2001 American Fine Arts, New York; 1996 Greene Naftali Gallery, New York City; 1994 Thread Waxing Space, New York City

Selected Group Exhibitions

2020 „Infinite Games“, Capitain Petzel, Berlin; 2018 „Bubble Revision“, Miguel Abreu Gallery, New York City, „FRONT International: Cleveland Triennial for Contemporary Art, Cleveland; 2017 „The Happy Fainting of Painting #2“, Galerie Krobath, Wien, „The Curator’s Eggs“, Paul Kasmin Gallery, New York City; 2016 „Dreamlands“, Whitney Museum of American Art, New York City, „Everybody Is Crazy, But Me“, Maison Particulière, Brüssel; 2015 „June: A Painting Show“, Sadie Coles HQ, London, „Can You Hear Me? Music Labels by Visual Artists“, Onomatopée, Eindhoven; 2014 „Jonathan Lasker & Pieter Schoolwerth“, Galeria Marta Cervera, Madrid; 2011 „New York to London and Back: The Medium of Contingency“, Thomas Dane Gallery, London; 2008 „Des Jeunes Gens Modernes“, Galerie du jour agnes b., Paris; 2006 „Tomorrow Land: CalArts in Moving Picture“, Museum of Modern Art, New York City; 2004 „Ciao! Manhattan: Recent Painting from New York“, Perugi Artecontemporanea, Padua; 1997 „Gothic“, ICA, Boston