

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Band: - (1986)
Heft: 11

Artikel: Cumulus ... von Europa
Autor: Weiermair, Peter / Schelbert, Catherine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681392>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CUMULUS

. . . V O N E U R O P A

In der Rubrik «Cumulus» sollen Meinungen, persönliche Rückblicke, denkwürdige Begegnungen rapportiert werden — nicht im Sinne einer professionellen Kunstkritik, sondern als persönliche Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung. In jeder Ausgabe von Parkett peilt eine «Cumulus»-Wolke aus Amerika und eine aus Europa den interessierten Kunstfreund an.

In dieser Ausgabe äussern sich Künstlerin und Kritikerin Jeanne Silverthorne, die in Philadelphia und New York lebt, und Peter Weiermair, Leiter des Frankfurter Kunstvereins. Weiermair zeichnete verantwortlich für die im vergangenen Sommer durchgeführte Überblick-Ausstellung «Prospect 86» in Frankfurt a.M.

PETER WEIERMAIR

PROSPECT 86 war die bislang umfassendste internationale Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Frankfurt. Sie wurde in zwei Häusern, dem Frankfurter Kunstverein und der Schirn Kunsthalle (ein für Ausstellungszwecke komplizierter und schwieriger Bau), ausgerichtet, die in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander liegen und auf unterschiedlichen räumlichen Ebenen insgesamt 3600 Quadratmeter zur Verfügung stellen. In Frankfurt wurde eine in Düsseldorf begonnene Tradition fortgesetzt, die in den letzten Jahren dort nicht mehr gepflegt wurde, das heisst, das Frankfurter Konzept soll alle drei Jahre als eine

Frankfurter Triennale der aktuellsten künstlerischen Tendenzen wiederholt werden.

Der Typus der Grossausstellung aktueller Kunst, der Versuch, durch kritische Auswahl der Werke wie der Künstler die in ständigem Fluss befindliche künstlerische Gegenwart darzustellen, welche nicht die Grössendimension und mittlerweile retrospektive historische Ausrichtung der Venezianischen Biennale oder den analytischen Anspruch der Kasseler Documenta anstrebt, ist als Ausstellungsform in der Bundesrepublik selten. Ich denke dabei an kleinere Biennale-

veranstaltungen, wie die Ausstellung von Sydney, São Paulo oder New York, aber auch jene, anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Washingtoner Hirshhorn-Sammlung realisierte Übersicht mit dem Titel «Content» (Inhalt), an Carnegie International, oder die von dem Kurator des Museum of Modern Art in New York, Kynaston McShine, anlässlich der Eröffnung des umgebauten Museums 1984 unter dem Titel: «An international survey of recent painting and sculpture» realisierte Ausstellung. Was unser Vorhaben mit jenem verband — mit dem einen Unterschied, dass die Frankfurter Veranstaltung kleiner, intimer und überschau-

barer war und die Künstler in stärkerer Weise in das Projekt integriert wurden –, war die Tatsache, dass ein einziger Kurator die Auswahl traf und dass der Begriff «recent» (jüngst) mit unserem Begriff «aktuell» korrespondierte. Der Begriff «jüngst» alleine ist nicht wertend, stellt lediglich eine zeitliche Eingrenzung dar, während «aktuell» einen Anspruch einbringt, den die Ausstellung einlösen muss. Man hat in Frankfurt im Zusammenhang mit dem geplanten Museum für Moderne Kunst den Begriff der «Risikokunst» geprägt. Dieser Begriff liesse sich im Kontext der Konzeption der Frankfurter PROSPECT-Ausstellung ebenfalls verwenden.

Mit Ausnahme einiger weniger Schlüsselfiguren der siebziger Jahre, wichtig war mir dabei auch der Medienwechsel unterschiedlicher Künstler der konzeptuellen Kunst, der den trotz dieses Wechsels gleichbleibenden konzeptuellen Hintergrund verdeutlichen sollte, handelte es sich um eine Ausstellung jüngerer Künstler. Die mittlere, bereits anerkannte und in ihren künstlerischen Strategien ausformulierte Generation wurde nicht mit einbezogen. PROSPECT 86 wollte sich nicht als Vorgriff auf das Komende, wohl aber als ein Ausblick auf das Neue verstehen.

Der Begriff «zeitgenössisch» kam im Titel nicht vor. Selbstverständlich werden Werk und Wert bedeutender zeitgenössischer Künstler, durch diesen Fokus auf die unmittelbare Gegenwart und auch durch die Auswahl von Arbeiten aus den Jahren 1986 (in seltenen Fällen 1985) ausgedrückt, in ihrer Bedeutung und Wirkung nicht ausser Kraft gesetzt. McShine hatte im Untertitel seiner Ausstellung bewusst die beiden derzeit ausserordentlich beachteten Medien Skulptur und Malerei hervorgehoben. Auch in

unserer Ausstellung spielten diese Gattungen eine wesentliche Rolle, wobei bei näherer Betrachtung die Eindeutigkeit der Kategorien sich jedoch auflöste und nicht halten liess. Zahlreiche Misch- und Übergangsformen wurden sichtbar.

Die Moderne ging von einer linearen Weiterentwicklung der Kunst aus, einer Entwicklung, die vor allem in der Interpretation der radikalen Konzeptkunstposition zu einer Dematerialisierung des Kunstwerks und einer Mondrianschen Utopie (der Aufhebung des Kunstwerks in einer idealen Gesellschaft) führen sollte. Die tatsächliche Entwicklung hat zu ganz anderen Ergebnissen geführt: ein Wiederaufgreifen traditioneller Medien ohne nostalgische Rückkehr, ein Ausbrechen aus dem elfenbeinernen Turm ohne neue Naivität, eine Auseinandersetzung mit den, unser Weltverständnis konstituierenden, visuell vermittelten Phänomenen.

Mit dieser Ausstellung sollten keine Tendenzen festgeschrieben werden. Der Schwerpunkt lag bei Malerei und Skulptur. Dabei wurde in den letzten Jahren das Phänomen des Neo-Expressionismus viel stärker beachtet als die übrige Bildproduktion, die sich weniger zu einem neuen Stil zusammenschweissen liess. Das Interesse für die Malerei, das Bild, in das die Inhalte der Aussenwelt in transformierter Form eingehen, das welthaltig ist, kann in einem naiven Sinne nicht nur marktorientiert gesehen werden, als vom Markt gewecktes Bedürfnis, sondern wohl eher als ein durch die beherrschenden Richtungen unterdrücktes Ausdrucksbedürfnis, welches jedoch die Vergangenheit der Konzeptkunst noch spiegelt. Begriffe wie post-conceptual oder post-minimal verraten das Bedürfnis, diese Grunderfahrungen nicht zu verleugnen. Auch die Medieneindeutigkeit wird bei näherer Untersuchung schnell

durchlässig. Allein der Begriff der Skulptur etwa reichte von traditionellen Formen über das objet trouvé zu Neon- und Laufschriften, räumlichen Installationen oder auch zahlreichen Verbindungen von Malerei und Skulptur.

Was die meisten der in dieser Ausstellung gezeigten Künstler verband und was den entscheidenden Unterschied zu einer zu Ende gegangenen Moderne ausmacht, für die Frank Stella und sein berühmter Ausspruch «You see what you see» steht, ist das gesteigerte Interesse an einer Inhaltlichkeit der Kunst, die sich auf Inhalte ausserhalb des formalen Diskurses bezieht.

Miranda McClintic betont in einem Aufsatz im Ausstellungskatalog der bereits erwähnten Ausstellung «Content» als wesentliches Charakteristikum der postmodernen Kunst die Eigenschaft und Absicht des zeitgenössischen Künstlers, Bedeutung herzustellen. Bedeutung ist dabei nicht gleichzusetzen mit einer schnell zu dekodierenden Botschaft, mit Sicherheit. Gerade das Moment der Unsicherheit im Unterschied zur formalen Eindeutigkeit und Klarheit der Moderne ist wesentlich: Formalismus und Funktionalismus versuchen Gewissheiten einzuführen über Werte und Sinn angesichts der Bedrohung, Gewissheit löse sich ins Nichts auf. Als unterdrückte Zweifel eines unüberprüften Glaubens und in der Sicherheit des Essentiellen und Absoluten setzen sie sich selbst herab, nicht bezüglich ihrer Wirkung, aber als Werte des modernen Lebens.

Die Bedeutungsfelder, die den Künstler interessieren, stammen aus seinem sozialen Umfeld, der eigenen Autobiographie wie der zeitgenössischen visuellen Kultur, aus Werbung, Wissenschaft und Technologie, den Medien, der Telekommunikation, den Trivialbereichen der populären Kultur wie auch, wie uns die Zitate eines neuen Eklektizismus zeigen, den Symbolen und Metaphern der klassischen Hochkultur.

Dabei spielt auch das Grossphoto als Medium der Untersuchung sowohl des medialen Bereichs wie der damit transportierten Inhalte eine wesentliche Rolle.

Alles, was die Moderne als literarisch und nicht in den Bereich der Kunst gehörig abgewiesen hatte, ist nun wieder von Bedeutung. Eine Charakteristik der Ablehnung des Formalismus in den letzten zwölf bis fünfzehn Jahren war das Wiederauftauchen erkennbarer Inhalte. In der Malerei kann diese Entwicklung am deutlichsten festgestellt werden. Die Hinwendung zu einem mit Emphase fixierten Gegenstand in fast allen Erscheinungsformen der künstlerischen Arbeit fällt auf. Diese Emphase, von der etwa Rosenthal spricht, ist nicht eine naive Überführung von Gegenständen in das Bild, sondern etwas, was H.N. Fox als theatralisches Inszenieren bezeichnet hat: «Das Theatralische kann in einem postmodernen Kontext definiert werden als der Hang eines Kunstwerks, im Kopf eines Betrachters als etwas anderes zu erscheinen, als es empirisch gesprochen ist.»

Der Künstler geht dabei synthetisch und nicht analytisch vor, eklektizistisch die Sprachteile aneignend. Die Aneignung unserer bestehenden Mittel visueller Kommunikation, die Mittel zur Herstellung von Bedeutung also, ist ein komplexer und aufschlussreicher Prozess, der sichtbar macht, welche Rolle kulturelle Symbole besitzen, die die Übereinkunft, was unsere Realität ist, nicht nur reflektieren, sondern erst schaffen.

Thomas McEvelley hat den konzeptuellen Hintergrund der aktuellen Kunst analysiert. Für ihn ist durch die Wiederbelebung der Malerei und einer wie immer gearteten Objektkunst keine Rückkehr zu alten Positionen gegeben, auch ist die vorausgehende Konzeptkunst nicht ins Abseits gedrängt worden, son-

dern hat lediglich eine neue Phase in ihrer Geschichte angetreten. Denn diese Maler, so stellt er fest, haben sich keineswegs in die Arme des Formalismus der früheren Generationen begeben. Der Einfluss des konzeptuellen Witzes und der Kritik haben einen zu starken Eindruck gemacht, der nicht ignoriert werden kann. Was geschehen ist, ist nicht ein Endpunkt, sondern ein Wandel.

Marcel Duchamp mit seiner ausdrücklichen Ablehnung der Malerei war das alles beherrschende Rollenmodell der konzeptuellen Künstler der sechziger und siebziger Jahre. In den frühen achtziger Jahren wechselte dieses Rollenmodell auf dem Umweg über René Magritte zu Francis Picabia, der sich bereits in den zwanziger Jahren mit konzeptuellen Formen der Malerei auseinandergesetzt hatte, die im Hintergrund einer ganzen Reihe von Arbeiten der letzten fünf Jahre stehen. Nach berechtigter Auffassung von Thomas McEvelley hat die formalistische Vorherrschaft der frühen sechziger Jahre, die weitgehend soziale und autobiographische wie konzeptuelle Elemente ausschloss, dazu geführt, der konzeptuellen Kunst eine radikale puritanische Form zu verleihen. Alles Physische und Sinnliche der Malerei oder von Objekten wurde zurückgewiesen.

Wir dürfen den Schluss ziehen... dass die anhaltende Bedeutung der Konzeptkunst nicht in ihrer radikalen, nicht-materialbezogenen Methodologie liegt, das Wesen der Kunst zu erforschen, sondern eher im Einführen einer neuen oder wenigstens antithetisch zur Idee der Moderne gerichteten Haltung, welche die grundsätzliche Konzeptualisierung als das Substantielle der Kunst betrachtete. Während die Konzeptkunst die zwangsläufige Folge der modernistischen Praxis und Methode darstellt, war sie auch Beginn des postmodernen Denkens. Als

Wurzel wurde die Konzeptkunst im Sinne einer Definition postmoderner Werte wahrgenommen: als Wille zur Bedeutung. (H.N. Fox) Dieser Wille zur Bedeutung, einer Bedeutung, die sich explizit auf ausserkünstlerische Bereiche bezieht, Ideen, Bedingungen und Erfahrungen unserer Wirklichkeit, die in Form von Analogien, Metaphern, Symbolen und Allegorien beschrieben werden, darf nicht mit klaren, eindeutigen Botschaften verwechselt werden. Der Künstler bietet dem Betrachter in seiner Auseinandersetzung mit der Welt, wie er sie vor allem erfährt, keine Sicherheiten an. «Sicherung der Unsicherheit» hat Harald Szeemann einmal treffend etwa die Vorgangsweise Reinhard Muchas genannt.

Hal Foster hat die Kunst dieser Jahre «appropriation art» genannt, Aneignungskunst. Eine Kunst, welche sich ohne stilistische Eindeutigkeit Bilder, ja auch Objekte dieser Welt aneignet, Bilder oder ihre Formen wiederholt, «um ihre objektive Einzigartigkeit zu verbergen oder sogar auszulöschen» (Walter Hopps).

Der Künstler wechselt Perspektiven und Rollen. Der Begriff des Pluralismus, der angesichts der vielfältigen Formen der aktuellen Kunst immer bemüht wurde, vor allem auch in kritischer Hinsicht, ist zur Beschreibung der Phänomene kaum tauglich. Der Blick auf die vielen unterschiedlichen Objekte verstellt die Sicht auf die Intentionen der Künstler, die sich unterschiedlichster Methoden und Vorgangsweisen bedienen. Nicht neue stilistische Innovationen sind es, was diese neue Kunst auszeichnen, sondern ihre Reaktionen auf die sie umgebende Welt, wobei man nicht vergessen wollte, dass die jüngste Künstlergeneration die erste des 20. Jahrhunderts ist, die in einer Mediengesellschaft gross geworden ist.

Our column «Cumulus» presents thoughts, personal perspectives and notable encounters, not in the sense of professional art criticism, but rather personal statements of professional endeavor. In each issue of Parkett «cumulus clouds» float in from America and Europe to all those interested in art. Our contributors to this issue are the artist and art critic Jeanne Silverthorne who lives in Philadelphia and New York and Peter Weiermair, director of the Kunstverein in Frankfurt. Weiermair curated the survey «Prospect 86» that was shown in Frankfurt a.M. last summer.

PROSPECT 86, Frankfurt's most ambitious exhibition of international contemporary art to date, was mounted in two buildings, the Frankfurt Kunstverein and the Schirn Kunsthalle, the latter a difficult and complicated space for exhibitions. The two adjacent buildings provided 3,600 square meters of space on several levels. A tradition that originated in Düsseldorf but had been on the wane has thus been revived in Frankfurt, the intention being to show a survey of the latest in current art in the form of a Frankfurt Triennial.

It is unusual to find a major show of current art in West Germany that has neither the mega-dimensions and increasingly retrospective, historical orientation of the Venice Biennale nor the analytical aims of the Kassel Documenta, but is instead geared towards making a critical selection of art works and artists from the vast, constantly changing body of current art. I am thinking of smaller biennials such as those in Sidney, São Paulo or New York, but also of exhibitions like the survey titled «Content» that was mounted by the Hirshhorn Collection in Washington on the occasion of its tenth anniversary, of the Carnegie International or of curator Kynaston McShine's exhibition in honor of MO-MA's reopening in 1984, titled, «An International survey of recent painting and sculpture». Although the event in Frankfurt was smaller and more intimate, with more direct

PETER WEIERMAIR

involvement of the artists in the project, the show did share certain aspects with the MO-MA presentation inasmuch as all the decisions were made by only one curator. In addition, there was a correspondence between the use of the word «recent» and our concept of «current» (aktuell) art. No value judgment is attached to the word «recent»; it is a purely temporal designation. However, the word «current» makes additional claims that had to be satisfied by the exhibition. While planning the Museum of Modern Art in Frankfurt, the term «risky art» (Risikokunst) was coined. This term also proved to be fruitful in defining the conception of the PROSPECT exhibition.

With the exception of a few key figures of the seventies, I felt it important to illuminate the shift to other media by various conceptual artists, especially since the underlying concept has remained constant despite the shift to a different medium, the focus of course being on younger artists. The intermediate generation was not included; it has achieved recognition and its artistic strategies have been defined. PROSPECT 86 was not intended to anticipate the future but rather to spotlight the present.

The concept «contemporary» did not occur in the title. Obviously, the significance, impact and value of works produced by major contemporary artists were not rendered inoperative through our focus on the immediate

present, in a selection of works all dating to 1986 and in rare cases to 1985. In the subtitle to his show, McShine had intentionally emphasized sculpture and painting, by far the two most prominent media at the time. Both genres played a decisive role in our show as well, although, on closer inspection, the categories became blurred and lost their viability due to the many overlapping and transitional forms.

Modernism assumed that art progresses in a linear continuum. This progression, as interpreted particularly by the radical stance of conceptual art, was supposed to lead to the dematerialization of the artwork, to a Mondrian utopia, and ultimately to the obviation of the artwork in an ideal society. However, developments have taken quite a different turn, resulting in a revival of traditional media without backward nostalgia, a renunciation of the ivory tower without new naïveté, and an exploration of the visually transmitted phenomena that constitute our understanding of the world.

The exhibition did not seek to determine and define tendencies. The emphasis was on painting and sculpture, with attention directed towards the phenomenon of neo-Expressionism as opposed to other pictorial production that did not as readily combine to form a new style. Interest in painting, in the picture as the vehicle and vessel of the transformed content of the external world, cannot simply and naively

be viewed as a market-oriented phenomenon, i.e. as a need created by the demands of the market, but rather as a need for expression that has been suppressed by prevailing trends and yet still reflects the past of conceptual art. Concepts like post-conceptual and post-minimalist betray the need to face up to these fundamental experiences. Moreover, one finds on reflection that the media are not so clearly defined. The concept of sculpture ranges from traditional forms and the «objet trouvé», to neon signs, neon writing, installations, and untold combinations of painting and sculpture.

What united most of the artists on view at this exhibition and clearly distinguished them from outgoing Modernism as exemplified by Frank Stella and his famous statement, «You see what you see», is their heightened interest in artistic subject matter that refers to content above and beyond formal discourse.

In her catalog essay for the above-mentioned exhibition, «Content», Miranda McClintic characterizes a basic feature of post-Modern art as the contemporary artist's intention and desire to express meaning. Meaning is not, however, equivalent to an easily decipherable message, to certainty. In fact, uncertainty as opposed to the formal disambiguity and clarity of modernism is essential. «Formalism and functionalism try to establish certainties about qualities and meaning in the face of threats to illusions of certainty. By suppressing doubt in favour of an unexamined faith in make-believe essences and absolutes, they render themselves minor not in impact but in their value of modern life.»

The semantic fields that interest the artist are derived from his social environment, his own autobiography as well as contemporary visual culture, advertising, science and technology, the media, telecommunications, the trivia of pop culture and finally, the symbols and metaphors of classical cultures, as shown by quotations of a new eclecticism.

A major role in this context is played by the large-format photograph as a means of investigating both the medium itself and the content it conveys.

Everything that modernism had rejected as literary and inappropriate to the domain of art has now acquired renewed significance. The rejection of formalism over the past twelve to fifteen years has been marked by a resurgence of identifiable subject matter. This development is particularly striking in the field of painting, although concern with the emphatically fixed object can be observed in every form of artistic endeavor. This emphasis, mentioned for instance by Rosenthal, is not a naive translation of objects into images, but what H.N. Fox refers to as theatrical staging.

«Theatricality may be defined in a post-Modern context as the propensity of a work of art to reveal itself in the mind of the viewer as something other than what it is known empirically to be.»

Proceeding not analytically but synthetically, the artist appropriates bits of speech. The appropriation of existing means of visual communication, of the means of making meaning is a complex and informative process which exposes the role of cultural symbols as not only reflecting our agreement on what reality is, but in fact creating it.

Thomas McEvilley has analyzed the conceptual background to current art. For him, the revival of painting and object art, whatever form it may take, does not signify a return to old positions; nor has conceptual art been relegated to obscurity. Instead, it has embarked on a new phase in its history. As McEvilley observes, these painters have certainly not embraced the formalism of earlier generations. The influence of conceptual wit and criticism has been far too great to be ignored. We have come not to an end but to a turning point.

Marcel Duchamp with his unequivocal rejection of painting was the dominant role

model for the conceptual artists of the sixties and seventies, and in the early eighties, it was first René Magritte and later Francis Picabia who served as role models. Conceptual forms of painting, as explored by Picabia back in the twenties, underlie a whole body of works of the last five years. Thomas McEvilley draws the well-founded conclusion that the formalist dominance of the early sixties with its dismissal of social, autobiographical and conceptual elements led to a radical, puritanical form of conceptual art. Paintings or objects were divested of all physicality and sensuality.

«We can conclude... that the lasting significance of conceptual art lies not in its radical, nonmaterial methodology of investigating the nature of art, but rather in its establishment of a new attitude or at least one antithetical to the 'Modern' idea that suggested basic conceptualisation as the primary substance of art. Thus, while conceptual art may have been the inevitable outcome of modernist practice and methodology, it was also the inception of post-Modern thought. A root, conceptual art was forged by defining post-Modern value: the will to meaning.» (H.N. Fox) This will to meaning, to a meaning which explicitly refers to extra-artistic areas, to the description of our ideas, conditions and experience of reality in the form of analogies, metaphors, symbols and allegories, must not be confounded with unequivocal, clear-cut messages. In the process of exploring the world especially in terms of how he experiences it, the artist offers the viewer no certainties. Speaking of Reinhard Mucha's approach, Harald Szeemann aptly termed it, «securing insecurity.»

Hal Foster called the art of these years «appropriation art.» Without adhering to a clear-cut style, it appropriates the images and even objects of this world and reiterates these images or their forms «in order to conceal or even extinguish their objective uniqueness.» (Walter Hopps)

The artist changes perspectives and roles. The overworked notion of pluralism, especially in criticism, is but a facile designation for the great variety of form in current art; it does not do justice to the phenomena. A look at

so many different objects distorts our view of the artists' intentions, based as they are on such varied methods and extremes of approach. This new art is distinguished not by stylistic innovation but by its reactions to the

world around it. We must not forget that the latest generation of artists is the first in our twentieth century to have grown up in a media culture.

(Translation: Catherine Schelbert)

CUMULUS

. . . F R O M A M E R I C A

JEANNE SILVERTHORNE

Julian Schnabel's latest show has been another installment in the de-escalation of the American public's sense of outrage over him. He is accepted, despite grumblings, as an almost despotically imposed fact of a discredited art history, accepted in exchange for a certain lack of interest. To give him a place in history is almost a way of getting rid of him. An institution, he is therefore passé. Accompanying this change has been a shift in his image from the shirtless Schnabel virtually bellowing for «Stella» (the name of one of his daughters, by the way), from the ape-like creature implied by Rene Ricard's first review of his work (ART IN AMERICA Nov. 79) to a young family man of property and taste (Doris Saatchi, «An Artist's Life, 1985,» HOUSE AND GARDEN, July, 1985). That part of his public image over which Schnabel himself has control also may have shifted, from the consciously vulgar brutality of his counterattack on his critics («The Patients and the Doctors,» ARTFORUM, February, 1984) to his large-gestured willingness to share the hurt of betrayal by a friend, when he ac-

cused David Salle of plagiarism (GQ Oct. 86). Possibly these are but modulations in an unchanged personality, but there is the fact that, publicly, Schnabel expresses ever greater concern to protect his family and now abjures the money and fame he flaunted in his ARTFORUM diatribe, claiming that they cannot save his family from, say, cancer. Indeed, in his insistent display of his family Schnabel has perhaps attempted to bring the public in to it, to stop the assault tactics and seduce with an invitation to belong to his warm, close-knit family. Why are four full page photos of Julian *en famille* otherwise included in a catalog essay devoted to an iconographical unravelling of the paintings (JULIAN SCHNABEL, Pace Gallery Publications, 1984)?

A parallel concession, equally difficult to judge for motive, can be seen in the imagery of the paintings. One could argue that it has been feminized, and, if not also marginalized, at least aware of marginalization for some. There is a subtext of which «the other» forms a significant

part. From a preoccupation with male dismemberment in his early torsos and sabres, Schnabel had moved on by his 1983 exhibition at Castelli Gallery to stereotypes of male and femaleness represented as mutually dependent. Female forms or symbols were bearers of life and ministering attendants, deferred to with an almost Victorian chivalry. Having made his famous «defection» to Pace Gallery, a further innovation occurred. SEXY JANE, a remarkably economical plate painting shown there, represents a bald black bean of a face with button eyes, not distinguishable as male or female, alive or dead, only minimally human. And yet, as Schnabel suggests in the title, by virtue of being a «Jane» and being black she is an object of desire. Her death's head quality confirms the life-denying effect of such compulsion. Also in that show was VITA, representing a crucified woman. It is still fairly revolutionary to put a woman in Christ's place, and to make that woman the famous model and body artist Verushka evokes a more pointed critique. The series was full