Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 11

Artikel: Cumulus ... from America

Autor: Silverthorne, Jeanne / Brockmann, Elisabeth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681393

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

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

. . FROM AMERICA

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 accused 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 into 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

of Christian roles and revisionist casting, including a Rastafarian as Christ child and/or Lazarus. Here and there the monolith was breaking up, bits were floating away from center.

In the most recent works, bisexual imagery is suddenly prominent. Schnabel invents a new compound biology for the forms of REBIRTH II and the curious showering pillar with penile and mammary formations of STELLA AND THE WOODEN BIRD. The Brunhild figure of INDECIPHERABLE NARRATIVES is endowed with a diagrammatic male member while his/her Siegfried-Mithras-Minotaur drips milk from a breast. Between them is a smaller wraith-like shape – the bisexuality in the works seems to be connected to guardianship, as if the early sexual symbiosis had turned cooperative for a common end. One of the few pieces in which the conventional differentiation is maintained also suggests its price. Both the floating noose and the title, L'AMOUR: CARMEN IRIS RIVERA – 1967–1986, imply more than a metaphorical «petit meurt» for the black phallus and/or the purple iris depicted therein.

ADIEU BATTISTA is the least symbolic but perhaps clearest of the gender commentaries. For one thing, this is one of the few paintings for which Schnabel has not appropriated a Kabuki backdrop to paint on and the sense of masking and fantasy is lessened accordingly. Nevertheless, there is conceptual distance despite the psychological immediacy of the backdrop he does use – an outdated circus advertisement showing the «2-headed girl alive» on the beach in a bikini. For «Charlotte» is presented in landscape just as Schnabel's other marks are presented in the Kabuki landscape. Yet she herself is the ground on which this painting takes place – over her, spread across the canvas are the freshly inscribed letters FQ, MNNWc, FQR, PR. Schnabel makes two points: «woman» is complex, occupies a deeper space than mere nature or mere culture, and the «publicized» image of woman has been that of a freak of nature, a sexy monster.

ADIEU BATTISTA makes sense when contrasted to two works not in the show but reproduced in the accompanying catalog. The huge unstretched canvas to the left offers a satyr-like figure – human face with full lascivious lips, horned, bearded, hoofed. The one on the right, with the letters AZ boldly printed in a corner, presents the omega to the other's alpha – if the left-hand canvas is man in his pre-historic prime, this is the skeleton of that former self, bald, bony, and clawed, though as toothy as ever. If the alpha-omega extremes are primal, the middle-alphabet letters in ADIEU BATTISTA may be social. Far from actually being a freak of nature, Charlotte is a freak of culture, society, exploited by the circus as a country was exploited by Battista, a real freak of culture. MNNWc suggests men, women, water closet, FQ the sound of an impolite word for intercourse, and PR the track of meaning at whose crossing we are presently arrested. That Schnabel is attempting to undo some knot of acquired significances is suggested by the way he has painted over the original words of the backdrop so that there remains visible the repetition of «Not, Not, Not.»

Perhaps most revelatory of all the works is STELLA AND THE WOODEN BIRD. It shows Schnabel's daughter, the eponymous Stella, naked, bloody, standing in a forest, shackled by a golden chain to the strange bisexual tree/leg/pillar mentioned before. This edifice gently showers her, suggestive of the parental wish that Mom and Dad could wash away the blood of the world's battles for their child. But, clearly, Stella is fated to win those battles. She is crowned; in fact, one could say she has become KING OF THE WOOD, the title of a 1984 painting based on the myth of the priest-protector of Diana Nemorensis, Diana of the Wood. Armed with a sword, this guardian could keep his office only by slaying those who came near. If slain himself, his place was usurped by the victorious party. In this oedipal pattern one was tempted to read an allegory of Schnabel's fears for his own artistic kingship, but in STELLA it's as if Schnabel's obsession with kingmaking, seen through the deployment of crowns and scepters, has been redirected; it's as if the law of primogeniture has been overturned. No longer in need of protection Diana/Stella i s the king of the wood. The two birds in the painting, one in its shell, the other black and raven-like on a high tension wire, fetch innocence and experience in a Blakean compound. The little lamb Stella knows, from the serious look on her face, who made her.

The reason for Schnabel's new sensitivities (if they be such) is open to speculation. Whether he has become sensitized by exposure to intense and stinging criticism or whether he uses women and blacks as just another projection, like his other cultural borrowings, this time for his own vulnerability, is not ascertainable. Whether Schnabel's «family of man» integrations in paintings like the 1984 ETHNIC TYPES #15 AND #72 and ETHNIC TYPE #14 are something more than messianic, something other than a vague soup in which all God's (Schnabel's) creatures swim around happily is unclear. Whether his crowning of Stella is the informed act of a man now surrounded, domestically, by women or simply an urge to set up a dynasty is likewise beyond knowing, but when all we have to inspire us are cut-out figures of «the great artist» and family life, conjecture is a fair game.

JEANNE SILVERTHORNE

Julian Schnabels jüngste Ausstellung bestätigte einmal mehr die De-Eskalation des amerikanischen Publikums-Zorns auf ihn. Man akzeptiert ihn – wenn auch grollend – als ein nahezu despotisches Faktum diskreditierter Kunstgeschichte, duldet ihn ersatzweise für einen gewissen Mangel an Interesse. Ihm einen Platz in der Geschichte einzuräumen, bedeutet schon fast, ihn loszusein. Solcherart zur Institution gemacht, ist er darum schon passé. Mit dieser Entwicklung ging ein Image-Wandel einher: vom mittellosen Schnabel, der im Grunde nur nach «Stella» brüllte (übrigens heisst eine seiner Töchter so), von der affenähnlichen Kreatur, die René Ricards erste Besprechung seiner Arbeit (ART IN AMERICA, Nov. 79) andeutete, zum jungen Familienvater mit Vermögen und Geschmack (Doris Saatchi, «An Artist's Life», 1985, HOUSE AND GARDEN, Juli 1985). Jener Teil seines öffentlichen Images, den Schnabel selber kontrolliert, mag sich verschoben haben von der bewusst vulgären Brutalität seiner Attacke auf seine Kritiker («The Patients and the Doctors», ARTFORUM, Februar 1984) bis zu jener dramatischen Geste, mit der er die Kränkung des Verrats durch einen Freund entgegennahm, als er David Salle des Plagiats bezichtigte (GQ, Okt. 86). Möglicherweise sind dies nur Modulationen einer unveränderten Persönlichkeit, doch lässt sich nicht leugnen, dass Schnabel in der Öffentlichkeit immer mehr Besorgtheit um seine Familie demonstriert. Unter Berufung darauf, dass Geld und Ruhm, deren er sich in seiner ARTFORUM-Schmährede noch brüstete, seine Familie beispielsweise nicht vor dem Krebs bewahren können, schwört er heute beidem ab. In der Tat war seine beharrliche Schaustellung der Familie vielleicht ein Versuch, die Öffentlichkeit mit hineinzuziehen, die Attacken abzuwehren und mit dem Angebot zu locken, auch zu seiner warmen, trauten Familie zu gehören. Warum sonst tauchen in einem Katalog-Text, der der ikonographischen Enträtselung der Bilder gewidmet ist, vier ganzseitige Photos von Julian Schnabel en famille auf? (JULIAN SCHNABEL, Pace Gallery Publication, 1984)

Ähnliche Konzessionen, deren Motivation auch nicht einsichtiger ist, begegnen wir in der Bildsprache seiner Malerei. Es liesse sich argumentieren, sie sei verweiblicht und, wenn nicht auch marginalisiert, so doch in gewisser Weise des Marginalen gewahr. Sie wird durchzogen von einer Struktur, in der «das Andere» eine entscheidende Rolle spielt. Ausgehend von der Beschäftigung mit männlicher Zerstückelung in seinen frühen Torsi- und Säbeldarstellungen ging Schnabel in seiner Ausstellung bei Leo Castelli im Jahr 1983 über zur Auseinandersetzung mit männlichen und weiblichen Stereotypen, dargestellt in gegenseitiger Abhängigkeit. Weibliche Formen oder Symbole erschienen als Träger des Lebens und als nützliche Begleiterscheinungen, auf die mit fast viktorianischer Ritterlichkeit verwiesen wurde. Nach seinem berühmten «Übertritt» zur Pace Gallery ergab sich eine weitere Neuerung. SEXY JANE, ein auffallend sparsames Tellerbild, das dort gezeigt wurde, stellt eine kahlköpfige, schwarze «Gesichts-Kugel» mit Knopfaugen dar, wobei man nicht ausmachen kann, ob das Gesicht männlich oder weiblich ist, lebendig oder tot, mit minimalen menschlichen Zügen jedenfalls. Doch da es sich – wie Schnabel im Titel verrät – um eine – schwarze – «Jane» handelt, ist sie ein Objekt der Begierde. Ihr totenkopfhaftes Aussehen bestätigt den lebensfeindlichen Effekt solcher Triebe. Ebenfalls in dieser Ausstellung war VITA zu sehen, die Darstellung einer gekreuzigten Frau. Immer noch gilt es als einigermassen revolutionär, eine Frau an Christi Stelle zu setzen. Dass Model und Körperkünstlerin Veruschka diese Frau verkörpert, provoziert schliesslich noch schärfere Kritik. Die ganze Serie war gespickt mit christlichen Figuren und vertauschten Rollen, wozu auch ein Rastafarier als Jesuskind und/oder Lazarus gehörte. Hier und da brach der Monolith auf und schleuderte Brocken aus seinem Zentrum.

In den meisten jüngeren Arbeiten fallen bisexuelle Bildelemente unmittelbar ins Auge. Eine von Schnabel erdachte komplizierte Biologie liefert die Formen für REBIRTH II (Wiedergeburt II) und die kuriose Duschsäule mit Penis- und Brustformen in STELLA AND THE WOODEN BIRD (Stella und der Holzvogel). Die Brunhilden-Figur in INDECIPHERABLE NARRATIVES (Unentzifferbare Geschichten) ist mit einem graphisch angedeuteten männlichen Glied ausgestattet, während ihrem/seinem Siegfried-Mithras-Minotaurus Milch aus der Brust tropft. Zwischen ihnen befindet sich eine kleinere gespensterhafte Form; Bisexualität scheint in den Arbeiten mit Elternschaft verbunden zu

sein, als hätte sich die frühe sexuelle Symbiose einem gemeinsamen Ziel untergeordnet. Eine der wenigen Arbeiten, in denen die konventionelle Differenzierung beibehalten ist, verweist zugleich auf deren Preis. Sowohl die schwebende Schlinge als auch der Titel L'AMOUR: CARMEN IRIS RIVERA – 1967–1986 lassen auf mehr als einen metaphorischen «kleinen Tod» für den dargestellten schwarzen Phallus und/oder die purpurne Iris schliessen.

Die geringste Symbolik, dafür aber vielleicht die grösste Klarheit bei dieser Beschäftigung mit dem Geschlecht finden wir in ADIEU BATTISTA. Dies ist eines der wenigen Gemälde, bei denen Schnabel kein Kabuki-Bühnenbild als Malgrund verwendete, und so ist der Eindruck von Maskierung und Phantasie entsprechend schwächer. Nichtsdestoweniger ergibt sich die konzeptuelle Distanz ungeachtet der psychologischen Direktheit seines Hintergrundes, eines alten Zirkusplakats, aus dem das «doppelköpfige Mädchen lebendig» im Bikini am Strand zu sehen ist. Denn «Charlotte» steht genauso in der Landschaft wie die Figuren, die Schnabel in die Kabuki-Landschaft gesetzt hat. Zugleich ist sie aber auch selbst Malgrund – denn darüber sind mit kräftigen Strichen die Buchstaben FQ, MNNWc, FQR und RR auf der Leinwand verteilt. Zwei Dinge spricht Schnabel hier an: Das Thema «Frau» ist komplex, denn es erstreckt sich auf mehr als blosse Natur oder nur Kultur; und: in der Öffentlichkeit wird die Frau als Laune der Natur und Sexmonster gesehen.

Die Bedeutung von ADIEU BATTISTA erschliesst sich in der Gegenüberstellung mit zwei anderen Werken, die nicht in der Ausstellung zu sehen sind, jedoch im Katalog reproduziert wurden. Die riesige, nicht aufgespannte Leinwand auf der linken Seite zeigt eine satyrhafte Figur – ein menschliches Gesicht mit vollen, wollüstigen Lippen, Hörnern, Bart und Hufen. Markiert dieses Bild den Anfang der Geschichte, so könnte man das Bild auf der rechten Seite – mit den fetten Druckbuchstaben AZ in einer Ecke – als deren Ende begreifen: Wenn das linke Bild den Menschen in seinen prähistorischen Anfängen zeigt, dann ist dies das Skelett jenes anfänglichen Ich, kahl, knochig, mit Klauen, doch die Zähne zeigend wie eh und je. Markieren diese Anfangs- und End-Extreme Grundlegendes, so mag man die Buchstaben aus der Mitte des Alphabets in ADIEU BATTISTA als Gesellschaftliches verstehen. Alles andere als eine Laune der Natur, ist Charlotte vielmehr eine Laune der Kultur, der Gesellschaft, vom Zirkus ausgebeutet wie ein Land von Battista, einer Laune der Kultur. In den Buchstaben MNNWc klingen die Wörter «men» (Männer), «women» (Frauen) und «water closet» (Toilette) an, FQ klingt wie ein unhöflicher Ausdruck für Geschlechtsverkehr (A.d.Ü.: Fuck), und PR (A.d.Ü.: rr = railroad = Eisenbahn) lässt an die Geleise der Bedeutung denken, an deren Schnittpunkt wir gerade stehen. Dass Schnabel manchen Knoten konstruierter Bedeutung zu zerschlagen sucht, deutet sich in der Übermalung der ursprünglichen Wörter im Hintergrund an, durch die nur die Wiederholung «Not, Not, Not» noch sichtbar bleibt.

Die deutlichste Sprache spricht vielleicht das Werk STELLA AND THE WOODEN BIRD. Das Bild zeigt Schnabels Tochter, die namengebende Stella, nackt, blutig in einem Wald, mit einer goldenen Kette an den bereits erwähnten merkwürdig bisexuellen Baum/Bein/Säule gefesselt. Sanft wird sie von diesem Gebilde von oben herab berieselt, so dass man an den elterlichen Wunsch denken mag, Mom und Dad könnten für ihr Kind das Blut der Schlachten auf der Erde fortspülen. Doch Stella ist eindeutig dazu bestimmt, diese Schlachten zu gewinnen. Sie trägt eine Krone, und so könnte man behaupten, sie sei zum KÖNIG DES WALDES geworden, wie der Titel eines Bildes von 1984 lautet, das vom Mythos des Diana-Priesters Nemorensis, des Priesters der Waldgöttin Diana, handelt. Bewaffnet mit einem Schwert, konnte dieser Wächter seinen Posten nur halten, wenn er jeden, der sich ihm näherte, erschlug. Wurde er selbst zum Opfer, so nahm die siegreiche Partei seine Stelle ein. Man war versucht, in diesem ödipalen Muster eine Allegorie für Schnabels Angst um seine eigene künstlerische Herrschaft zu lesen. Doch in STELLA scheint Schnabels Selbstsicht als Königmacher, wie sie sich in der Verteilung von Kronen und Szeptern verrät, eine neue Richtung erhalten zu haben, als wäre das Gesetz der Erstgeburt umgestossen. Diana/Stella braucht keinen Schutz mehr, denn nun ist sie König des Waldes. Die beiden Vögel im Bild – der eine noch in der Schale, der andere schwarz und rabenhaft auf einer Hochspannungsleitung – signalisieren Unschuld und Erfahrenheit in Blake'scher Mischung. Das Lämmchen Stella weiss – wie man an ihrem ernsten Gesichtsausdruck erkennt –, woher es kommt.

Schnabels neue Sensibilität (so sie denn eine solche ist) ist offen für Spekulation. Ob ihn eingehende und scharfe Kritik sensibilisiert hat, oder ob er Frauen und Schwarze wie seine sonstigen kulturellen Anleihen nur wieder als neue Projektion ausspielt, diesmal seiner Verletzlichkeit, das lässt sich schwerlich sagen. Ob Schnabels Verarbeitung der «Gattung Mensch» in Bildern wie ETHNIC TYPES # 15 AND # 72 Ethische Typen Nr. 15 und Nr. 72) und ETHNIC TYPE # 14 (Ethnischer Typ Nr. 14) über Messianisches hinausgeht, mehr ist als eine trübe Suppe, in der Gottes (Schnabels) Geschöpfe fröhlich herumschwimmen, ist nicht ganz klar. Ob Stellas Krönng nun der seelenvolle Akt eines im häuslichen Kreis von Frauen umgebenen Mannes ist oder einfach nur das Bedürfnis nach einer Dynastie, ist schlechterdings nicht auszumachen. Doch wenn man uns nur Ausschneidefiguren vom «grossen Künstler» und dessen Familienleben offeriert, ist Spekulation wohl nicht verboten.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)