

# Collaboration Günther Förg & Philip Taaffe

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 26: **Collaboration Günther Förg & Philip Taaffe**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



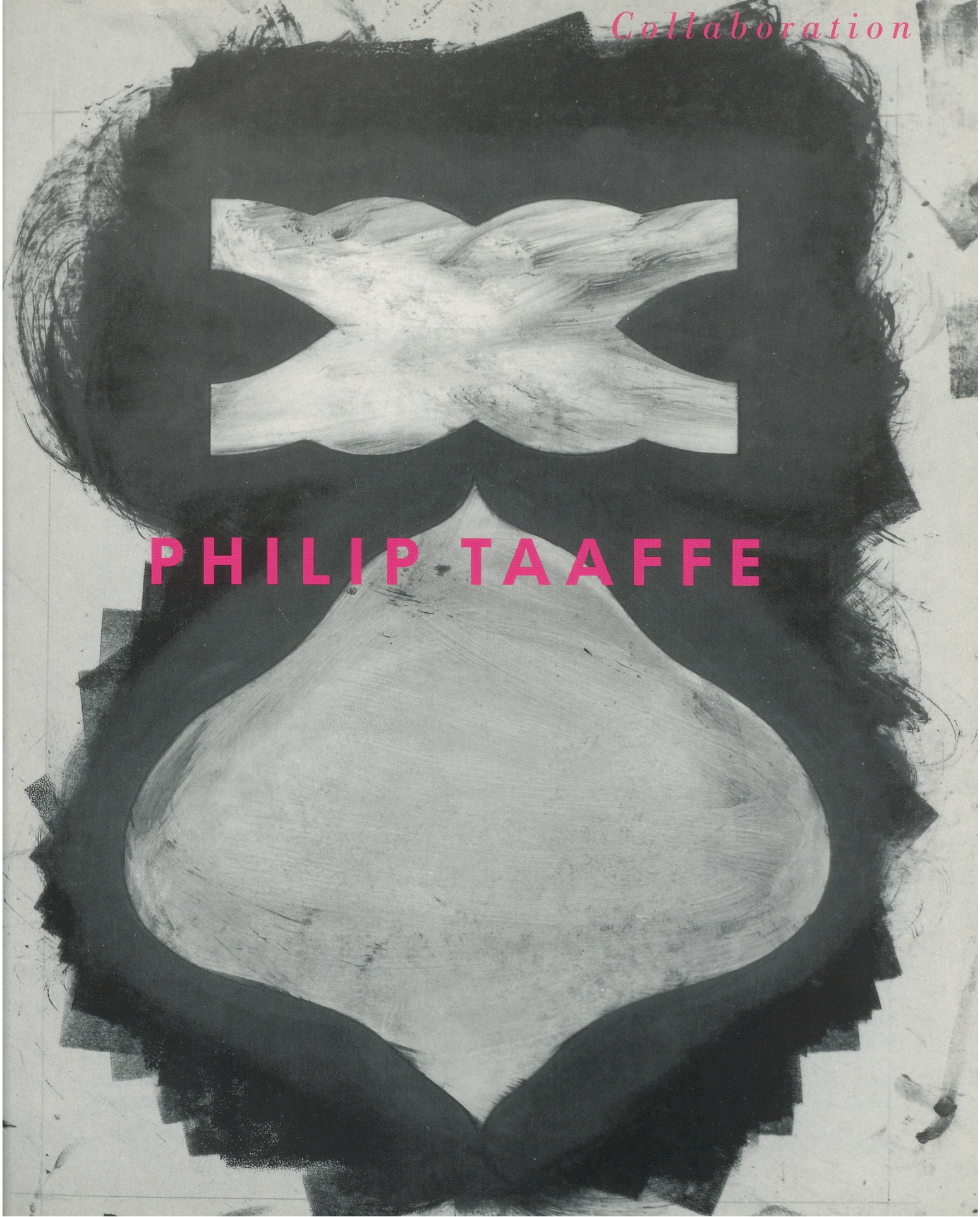


GÜNTHER FÖRG



*Collaboration*

**PHILIP TAAFFE**





---

# MODERNISM AND GÜNTHER FÖRG'S PHOTOGRAPHS

---

Modernism has been a central issue in Günther Förg's work since the beginning of his career. This has been most explicit in photography, where his subject has almost exclusively been modernist architecture of the 1920s and 1930s. Ironically, for an artist who has repeatedly said that he chose to photograph these buildings because of their rational architecture,<sup>1)</sup> the meaning of his work has been subject to misreading, perhaps because his subjects have included buildings designed by Italian artists whose careers were associated with Fascism. For more often Förg has photographed work by the great masters of modern architecture, Mies van der Rohe's Barcelona pavilion and Haus Lange in Krefeld as well as Le Corbusier's Unité d'Habitation in Marseilles. More significant in this context, perhaps, are his photographs of the addition to Wittgenstein's family villa in Vienna, designed by the philosopher himself. Förg's photographs are an almost overwhelmingly poignant reminder of the

obliteration of Jewish culture in Central Europe by the Nazis, elegiac portraits of a building that is a cenotaph, in the banal urban environment of today's Vienna, for the bright hopes and achievements of another day.

If Förg's photographs, and his use of them in installations, museums and art galleries, clearly have nothing to do with an effort "to articulate a fascist ideal of social unity,"<sup>2)</sup> they do project an ambivalent, yet powerful and resonant view of modernism. Förg's photographs are at once an elegy and a ghost story, and at the same time a continuing demonstration of the power of modernism as a repertory of forms and practices that play a role in our day, quite similar to that of classical art in the eighteenth and nineteenth centuries.

In one sense, Förg's large photographs look like nothing so much as the photo-blowups of an architect's work that inevitably prefaced retrospective exhibitions at the Museum of Modern Art in New York (and doubtless around the world) during the 1950s and 1960s. Yet where viewers then saw only the

---

JOHN CALDWELL is Curator of Painting and Sculpture at the San Francisco Museum of Modern Art.



ideal world that modern architecture promised to bring into being for all of us, Förg presents his photographs as mirages. On the simplest level they are difficult to see, framed as they invariably are in reflective glass, and Förg makes their unreality explicit by often including among them an identically sized and framed mirror. An even more telling device is the intrusion of present day reality into the photographs. In his recent work (usually a suite of several photographs of a single building) Förg invariably includes one with a contemporary young woman in the same setting. The viewer's initial response is to question her reality; she seems so out of period as to be impossible, a ghost, as it were, from the future. One realizes quite quickly, of course, that the woman is real, and that the ghostly presence is in fact the building around her, which is an artifact of a vanished dream. Her presence emphasizes as well that the architecture exists only as a kind of perfect, but desolate emptiness, which is so jarringly violated by her clearly evident reality that the substance of the architect's work – the building itself – is revealed as ethereal, even to the point of vanishing.

Leaving aside the obscuring glass and the figure from the present that tends to dissolve the reality of the past, Förg's buildings are usually ruins or simulations. Almost without exception, his early black-and-white photographs of architecture from the 1930s in Italy are of buildings in a state of decay. Often their very fabric is deteriorating, with broken windows, eroded columns, stained and buckled pavement. Sometimes vegetation encroaches on the structure, as if Förg had found a counterpart for our day of the classical ruins so beloved by artists in the nineteenth century. The effect, however, is somewhat different. For the viewer of ruins in the eighteenth or nineteenth centuries, they were a reminder that he and his world would decay, which encouraged him to reflect on the inevitability of mortality. For us to see modernist buildings photographed as ruins-in-the-making has a different effect. Only a very short while ago, their architecture was universally seen as representing the future, and since no other coherent vision has taken their place, we see these decaying buildings as implying not only the impermanence of the present but the collapse of the future as well.

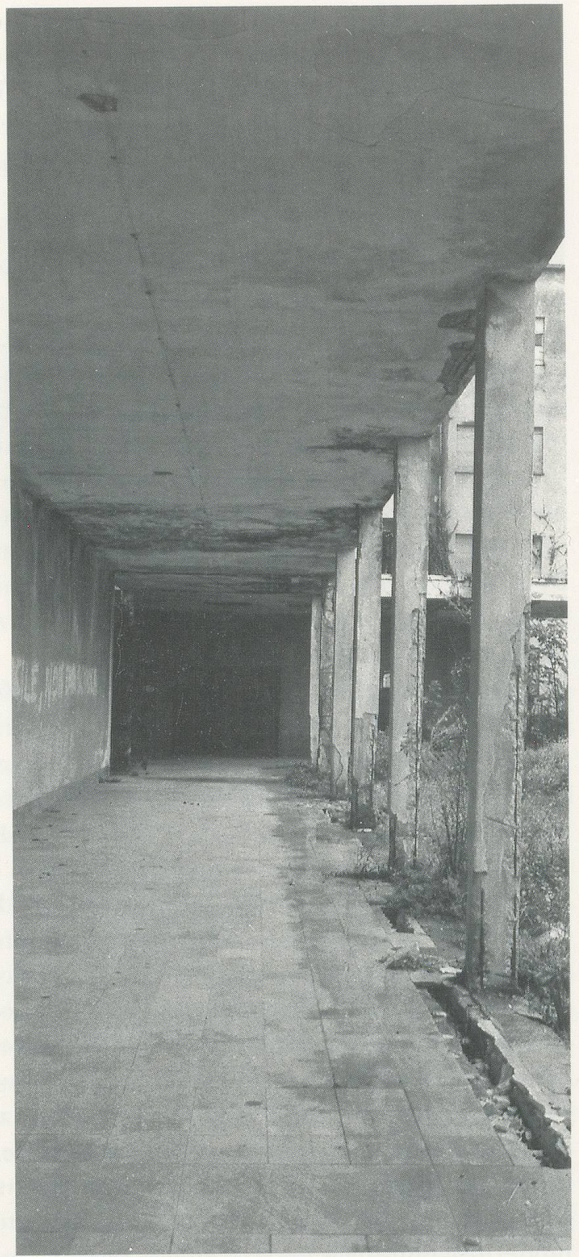
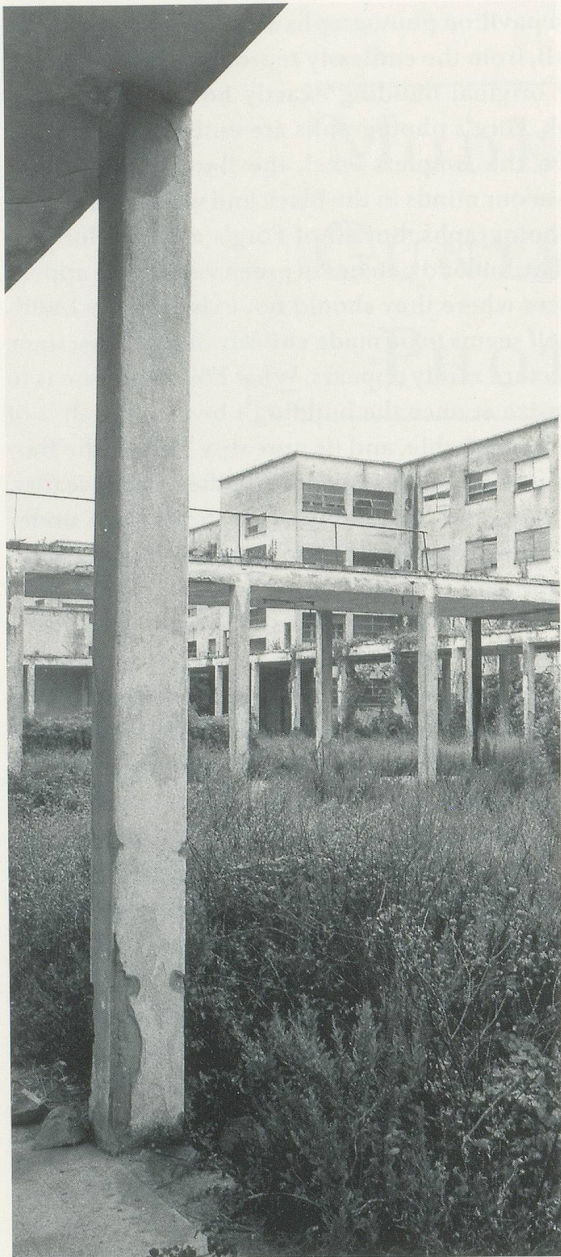
In his more recent work, such as the suite of photographs of Mies van der Rohe's Barcelona pavilion, Förg has chosen to amplify and expand the ambiguity present in his earlier work. To begin with, the Barcelona pavilion photographs are all wrong. We know, after all, from the endlessly reproduced photographs of the original building exactly how it is supposed to look. Förg's photographs are entirely noncanonical. On the simplest level, the Barcelona pavilion exists in our minds in the black and white of the original photographs, but all of Förg's are in color. Not only that, but odd patches of green vegetation appear in places where they should not exist and the building itself seems to be made entirely of windows, since its structure rarely appears. What Förg has done is to emphasize at once the building's beauty, which is of course remarkable, and its unreality. We see the Barcelona pavilion as a simulation rather than a reality, being reminded inevitably of its destruction under Franco and the inefficacy and impotence of the modernist dream.

What we are left with is something new. In his photographs Förg has made modernism into the equivalent of the classical world of Greece and Rome for earlier artists. Quite possibly his original intent when he began to make the photographs was to secure a record for his own use of successful resolutions of problems of balance and proportion. No matter what condition of decay or artificial resuscitation the buildings themselves might have been in, they still testify eloquently to genuine solutions to aesthetic problems Förg and all artists continue to face. Yet these solutions, beautiful as they are, are revealed in his photographs as even more conditional than anyone has thought by the insubstantiality of the mirages that the buildings have become. Förg has made modernity into the equivalent of the classical past, revealing what we knew all along but preferred not to face: that the past has come very close, that the art and the hopes of very recent years are already ancient, and that the future they once seemed to clarify and predict must be uncertain indeed.

1) See, for example, Dorothea Dietrich, "An Interview with Günther Förg," *Print Collector's Newsletter* 20 (July–August 1989), p. 82.

2) Donald Kuspit, "Totalitarian Space": "The Installations of Günther Förg and Gerhard Merz," *Arts Magazine* 63 (Summer 1989), p. 47.





GÜNTHER FÖRG, COLONIA «28 OTTOBRE», MARINA DI MASSA, 1986,

Schwarz/Weiss-Photographie, je 270 x 120 cm / 106<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 47<sup>1</sup>/<sub>4</sub>" each.





GÜNTHERFÖRG, KINDERHEIM, TURIN, 1986,

Farbphotographie, 270 x 180 cm / CHILDREN'S HOME, TORINO, 1986, colorphotograph, 106<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 70<sup>7</sup>/<sub>8</sub>"





GÜNTHER FÖRG, VILLA WITTGENSTEIN WIEN, 1987,

Schwarz/Weiss-Photographie, 282 x 131 cm / gelatin silver print, 111 x 51 5/8"

(PHOTO: BEN BLACKWELL. COLLECTION: SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART)





GÜNTHER FÖRG, BARCELONA PAVILLON, 1988,  
color photograph, 270 x 120 cm / 106 x 47"



*Günther Förg*



*GÜNTHER FÖRG, HAUS LANGE, KREFELD, 1985,  
Farbphotographie, 270 x 180 cm / colorphotograph 106<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 70<sup>7</sup>/<sub>8</sub>"*





GÜNTHER FÖRG, BARCELONA PAVILLON, 1988,  
color photograph, 270 x 120 cm / 106 x 47".



---

# MODERNISMUS UND GÜNTHER FÖRGS PHOTOGRAPHIE

---

In Günther Förgs Arbeit spielte von Anfang an der Modernismus eine zentrale Rolle. Am deutlichsten wurde dies in seinen Photographien, wo es fast ausschliesslich um modernistische Architektur aus den 20er und 30er Jahren geht. Obwohl er wiederholt darauf hingewiesen hat, dass er diese Gebäude wegen ihrer rationalen Architektur photographiert<sup>1)</sup>, ist die Bedeutung seiner Arbeit ironischerweise missverstanden worden, vielleicht weil in seinen Photographien auch Architektur von italienischen Künstlern auftaucht, die mit dem Faschismus in Zusammenhang gebracht werden. Viel häufiger hat Förg Gebäude grosser Meister der modernen Architektur photographiert, so beispielsweise Mies van der Rohes Pavillon in Barcelona und das Haus Lange in Krefeld sowie Le Corbusiers Unité d'Habitation in Marseille. Bedeutender sind in diesem Zusammenhang vielleicht seine Photos des vom Philosophen Ludwig Wittgenstein entworfenen Anbaus an die Wiener Villa seiner Familie. Förgs Photos sind eine geradezu unerbittlich zwingende Erinnerung an die Vernichtung jüdischer Kultur durch die Nazis in Mitteleuropa, elegische Portraits eines Gebäudes als Zenotaph im banalen Umfeld der heutigen Stadt Wien, in denen die grandiosen Hoffnungen und Errungenschaften anderer Zeiten anklingen.

Wenn auch Förgs Photographien und deren Verwendung in Museums- und Galerie-Installationen

ganz und gar nichts mit dem Versuch zu tun haben, «ein faschistisches Ideal von sozialer Einheit zu artikulieren»<sup>2)</sup>, so entwerfen sie dennoch eine ambivalente, aber kraftvolle und vielschichtige Sicht des Modernismus. Förgs Photos sind gleichermassen Elegien wie Gespenstergeschichten und führen zugleich die Macht des Modernismus als Repertoire von Formen und Praktiken vor, die heute eine ähnliche Rolle spielen wie im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert die klassische Kunst.

Einerseits wirken Förgs grossformatige Photographien wie jene Photo-Blowups von Architekten-Werken, die in den 50er und 60er Jahren bei Retrospektiven im New Yorker Museum of Modern Art und zweifellos auch sonst überall in der Welt unvermeidlich die Ausstellungen einleiteten. Doch während die Betrachter damals nur die ideale Welt zu Gesicht bekamen, die die moderne Architektur uns allen versprach, präsentiert Förg seine Photographien als Fata Morganas. Auf der einfachsten Ebene zeigen sie sich schwierig, immer auf dieselbe Art in reflektierendem Glas gerahmt, und Förg lässt ihre Unwirklichkeit ausdrücklich aufscheinen, wenn er immer wieder einmal einen Spiegel gleicher Grösse und Rahmung dazwischen hängt. Noch aufschlussreicher ist die Einführung der heutigen Realität in die Photographien. In seinen jüngsten Arbeiten, meist eine Folge unterschiedlicher Aufnahmen von einem einzigen Gebäude, fügt Förg jedesmal ein Photo einer zeitgenössischen jungen Frau in derselben Umgebung ein. Spontan stellt der

---

JOHN CALDWELL ist Kurator für Malerei und Skulptur am Museum of Modern Art in San Francisco.



Betrachter ihre Tatsächlichkeit in Frage. Sie scheint so «neben» ihrer Zeit, dass sie nachgerade unmöglich wirkt, ein Geist aus der Zukunft gewissermassen. Sehr schnell erkennt man natürlich, dass die Frau durchaus real ist, und das Geisterhafte von dem Gebäude um sie herum ausgeht, der Substanz eines entschwundenen Traums. Und ihre Präsenz verweist darauf, dass die Architektur bloss als eine Art vollendeter, doch desolater Leere existiert, der die unmittelbar einsichtige Realität der Frau in so scharfem Gegensatz gegenübersteht, dass die Substanz des Architekten-Werks, das Gebäude selbst, sich als ätherisch erweist, ja nachgerade verflüchtigt. Abgesehen vom Glas vor dem Photo und der Figur aus der Gegenwart, die auf die Auflösung vergangener Realität hinwirkt, sind Förgs Gebäude meistens Ruinen oder Simulationen. In seinen frühen Schwarzweiss-Photographien von italienischer Architektur der 30er Jahre kommen fast ausnahmslos verfallende Gebäude vor. Oft ist das Material verrottet, sind die Fensterscheiben zerbrochen, Säulen erodiert, der Boden fleckig und verzogen. Manchmal wachsen Pflanzen in das Gebäude, gerade so, als hätte Förg ein modernes Gegenstück zu jenen klassischen Ruinen gefunden, derer sich die Künstler im neunzehnten Jahrhundert so gern annahmen. Doch das Resultat ist hier ein anderes. Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert erinnerten die Ruinen den Betrachter daran, dass er und seine Welt dem Zerfall entgegengehen, was ihn anregen mochte, über die Unausweichlichkeit des Todes nachzudenken. Für uns hat der Anblick modernistischer Gebäude, photographiert als werdende Ruinen, eine andere Wirkung. Vor kurzem noch galt diese Architektur allgemein als Repräsentant der Zukunft; und da keine andere vergleichbare Vision an ihre Stelle getreten ist, bedeuten für uns die zerfallenden Gebäude nicht nur die Begrenztheit der Gegenwart, sondern auch den Kollaps von Zukunftsvisionen.

In seinen neueren Arbeiten, wie der Photo-Serie über den Pavillon Mies van der Rohe in Barcelona, hat Förg die Ambiguität seiner früheren Werke noch erweitert und ausgedehnt. Zunächst sind die Photographien des Barcelona-Pavillons alle falsch. Aus den immer wieder reproduzierten Photos vom Original-Gebäude wissen wir, wie es aussehen sollte. Förgs

Photographien sind vollends unkanonisch. Ganz einfach gesehen, existiert der Barcelona-Pavillon in unseren Köpfen nur im Schwarzweiss der Original-Photos, während bei Förg alles in Farbe ist. Darüber hinaus erscheinen seltsame grüne Vegetations-Flecken an Stellen, wo sie eigentlich nicht hingehören; und das Gebäude selbst scheint ganz aus Fenstern zu bestehen, denn von seiner Baustruktur ist kaum etwas zu sehen. Förg hat zugleich die – durchaus bemerkenswerte – Schönheit des Hauses und dessen Unwirklichkeit hervorgehoben. Wir erleben den Pavillon in Barcelona mehr als Simulation denn als Realität und werden unwillkürlich erinnert an seine Zerstörung unter Franco sowie an die Wirkungs- und Machtlosigkeit des modernistischen Traums.

Statt dessen sehen wir uns mit etwas Neuem konfrontiert. In seinen Photographien hat Förg den Modernismus als Äquivalent zur klassischen Welt der Griechen und Römer, wie diese sich früheren Künstlern darstellte, gesetzt. Als er mit den Photos begann, war seine ursprüngliche Absicht wohl, etwas festzuhalten, um damit seine eigenen Probleme von Balance und Proportion zu lösen. Ganz gleich, in welchem Zustand des Verfalls oder der künstlichen Sanierung die Gebäude selbst waren, so zeugen sie doch immer noch auf eloquente Weise von authentischen Lösungen für ästhetische Probleme, mit denen sich Förg und alle anderen Künstler immer wieder konfrontiert sehen. Doch diese Lösungen, schön wie sie sind, erscheinen in Förgs Photographien durch die Unwirklichkeit jener Phantasiegebilde, zu denen diese Gebäude geworden sind, noch begrenzter, als man ohnehin schon dachte. Förg hat die Moderne als Äquivalent zur klassischen Vergangenheit gesetzt und klargestellt, was wir schon lange wussten, aber lieber nicht bedachten, dass nämlich die Vergangenheit ganz nah gerückt ist, dass die Kunst und die Hoffnungen der letzten Jahre schon veraltet sind, und dass die Zukunft, die sie zu erhellen und vorwegzunehmen schienen, in Wirklichkeit ganz ungewiss ist.

(Übersetzung: Nansen)

1) Siehe beispielsweise Dorothea Dietrich, «An Interview with Günther Förg», *Print Collector's Newsletter* 20, Juli/August 1989, S. 82.

2) Donald Kuspit, «Totalitarian Space: The Installations of Günther Förg and Gerhard Merz», *Arts Magazine* 63, Sommer 1989, S. 47.









AUSSTELLUNG / EXHIBITION GÜNTHER FÖRG,  
MUSEUM FRIDERICIANUM KASSEL, 7. 10. -16. 12. 1990.  
(PHOTOS: WILHELM SCHÜRMAN)



# AN DER KREUZUNG DER DISZIPLINEN: EINE ÖKONOMIE DES BLICKES

Günther Förgs Schaffen katapultiert den Betrachter in einen multidimensionalen Raum, in dem eine Vielfalt von Disziplinen (Malerei, Photographie, Bildhauerei, Architektur) als Fragmente eines einzigen zerstückelten Textes auftreten. Die Wechselwirkungen zwischen diesen traditionellen Techniken, die lange Zeit voneinander abgegrenzt blieben, stören die Gewohnheiten des Betrachters, der den Inhalt der – realistischen, symbolischen oder abstrakten – Darstellung zu erschliessen sucht und sich fragt, welche Bedeutungen die Kombination aus diesen verschiedenen Kodes mit einschliesst.

Förgs Werk zeigt durch seine Betonung des Diskontinuierlichen, des Allegorischen und Mechanischen die Auflösung des modernistischen Paradig-

mas an und erinnert mit seiner Ikonographie gleichzeitig an den Reichtum seiner Widersprüche.

## DIE GRENZEN DER MALEREI

In dieser interdisziplinären Arbeit bewahrt die Malerei – die am Beginn dieser Forschung steht – einen fundamentalen Platz. Als Förg in den 70er Jahren zu malen anfang, befand sich die abstrakte Malerei, die stark von der reduktionistischen Theorie Greenbergs<sup>1)</sup> geprägt war, in einer Sackgasse. Robert Ryman ist sicherlich, wie Yves-Alain Bois bemerkt, der Künstler, der die Grenzen und gleichzeitig die Überwindungsmöglichkeiten dieses Standpunktes am besten erfasst: «... erst mit Robert Ryman ist der theoretische Beweis für die historische Position der Malerei als ein einzigartiger Bereich des handwerklichen Könnens bis aufs letzte erbracht und, um bildlich zu sprechen, dekonstruiert worden. Durch seine

---

CATHERINE QUELOZ ist Kunsthistorikerin. Sie ist Professorin und Kuratorin an der Ecole d'art visuelle in Genf.



Zerlegung der Geste – oder des picturalen Rohmaterials – und durch seine (nicht-stilistische) Analyse des Pinselstrichs bewirkt Ryman eine Art Auflösung der Beziehung zwischen der malerischen Spur und deren organischem Referenten. Der Künstler nähert sich den Bedingungen der Photographie: Die Arbeitsteilung wird verinnerlicht. Ryman geht es nicht länger darum, die Einmaligkeit der Produktionsweise in der Malerei gegenüber der generellen Produktionsweise von Waren zu bekräftigen, sondern vielmehr darum, sie mechanisch zu zerlegen. (...) Er ist... der Hüter des Grabes der modernistischen Malerei, der um ihr Ende weiss und zugleich die Unmöglichkeit kennt, zu diesem zu gelangen, ohne es zu vollziehen.»<sup>2)</sup>

Auch Förg erforscht in seinen frühesten Arbeiten die Grenzen der Malerei und versucht sehr bald, sie durch die Einführung von Problematiken, die anderen Techniken eigen sind, ins Wanken zu bringen, womit er dem Modernismus dessen wesentliche Spezifität streitig macht. Förgs erste (monochrome oder bichrome) Gemälde weisen verschiedenartige Bildträger auf (Nessel, Holz, Kupfer, Blei, Aluminium). Oft sind sie mehrteilig und als Serie konzipiert, oder werden als eine Folge präsentiert. Der serielle, repetitive Aspekt wie auch die Verschiedenartigkeit des für die Bildträger verwendeten Materials zeugen von einem Interesse für die Konstruktion des Objekts und für die Installation – auf Kosten der malerischen Geste und der Farben – und erschüttern die Begriffe Einmaligkeit und Handwerklich-Künstlerisch. Die Farbe, ob Öl oder Acryl, wird gewöhnlich spärlich aufgetragen, und der rasche Gestus beschränkt sich eher darauf, eine Fläche zu bedecken, als eine Form zu schaffen. Die Ungenauigkeit der Farbabgrenzungen verstärkt den Eindruck einer zügigen Faktur, die von einem Werk zum anderen fast mechanisch weitergeführt wird. Es ist mithin unmöglich, diese Malspur als Ausdruck eines expressionistischen oder stilistischen Willens zu sehen oder sie mit der exploratorischen Mannigfaltigkeit der Verfahren von Ryman in Verbindung zu bringen (trotz der klar ersichtlichen Affinitäten).

Ob es sich nun um Bronze- oder Kupferreliefs (auf denen die rohe, wilde Spur der Hände und der Finger des Künstlers – Kratzer, Schrammen – zu sehen sind) oder um Gemälde handelt, der Förgsche Gestus kann

keinesfalls als Wunsch gedeutet werden, den einmaligen Charakter des Handwerklich-Künstlerischen gegenüber den mechanischen Produktionsweisen zu bekräftigen. Bei den Bronzen überdies, bei denen der Künstler das Material nicht direkt bearbeitet, sondern seinen Eingriff am Gipsnegativ, das dann abgegossen wird, vornimmt, schwächt dieser Reproduktionsprozess (der dem gleichen Prinzip gehorcht wie die Photographie) das expressionistische Moment ab.<sup>3)</sup> Die mechanische Gestaltung (Schnelligkeit, Serie) und vor allem die Indexfunktion, welche die Malerei vom realen Raum abhängig macht, bewirken, dass diese die Funktionsweise der Photographie und den von ihr definierten Raum und die Zeit übernimmt, anstatt sich diesen entgegensustellen.

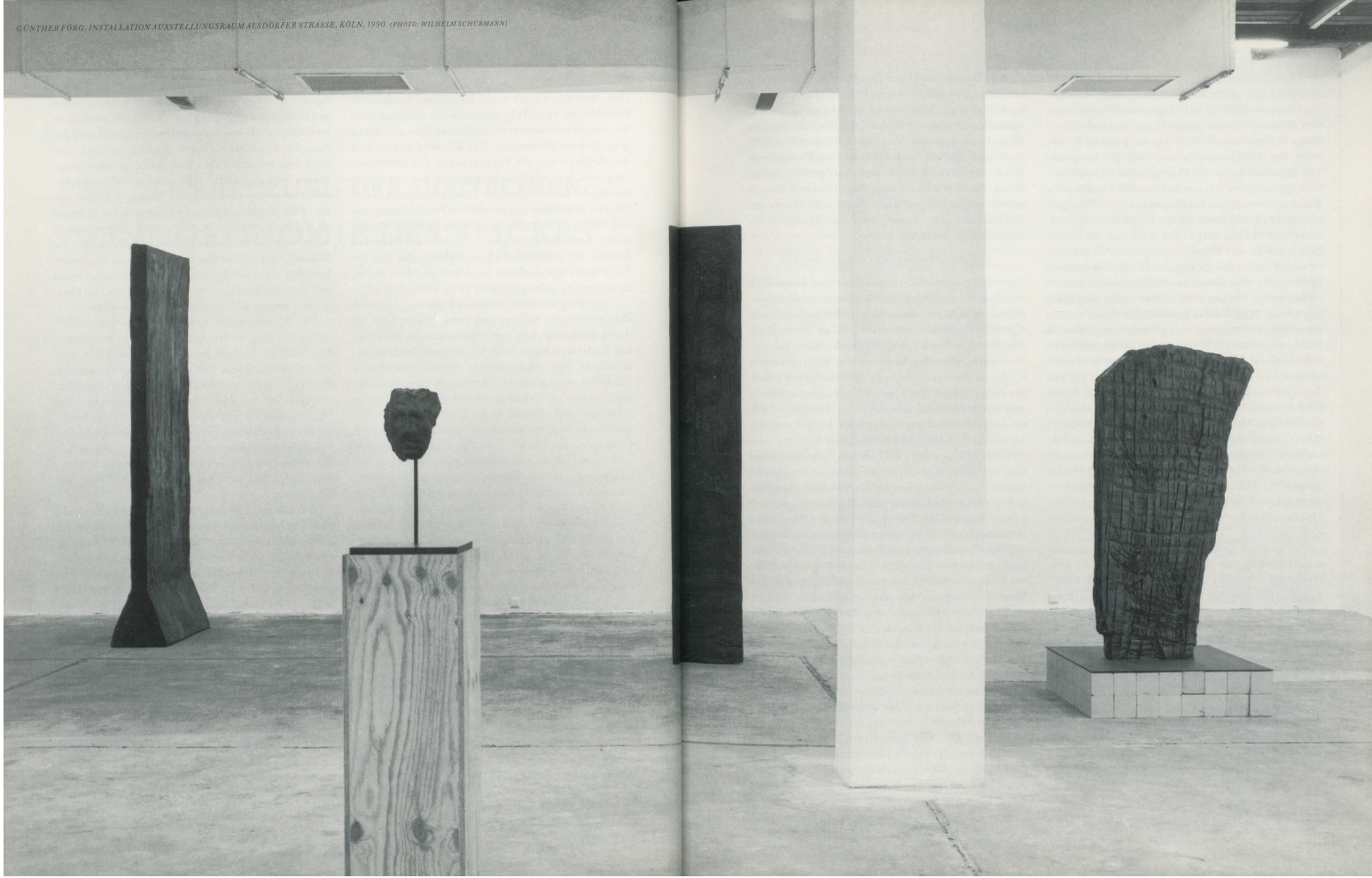
Die Einzelgemälde entgehen dieser Indexrolle<sup>4)</sup> nicht, die Förg seiner Arbeit zu geben verstanden hat. Weil der Malerei keine Logik innewohnt, weil die Malerei nicht als glatte, kontinuierliche, begrenzte und isolierbare Oberfläche begriffen wird, ist sie auf ihre Umgebung angewiesen. Bei Förg werden die Einzelgemälde tatsächlich als Deixis, als leere Zeichen verstanden, die nur mit Bedeutung gefüllt werden, wenn sie physisch zu einem äusseren Referenten oder einem Objekt gesetzt werden: die übrige Installation, die Serie, der Ort, der Betrachter...

Die abstrakte Malerei der 60er Jahre hatte es auf eine Art logische Untersuchung des malerischen Kodes abgesehen. Damit schloss sie sich an die Konvention der Malerei als Gegenwartscontinuum an, welches das Werk konzeptuell untermauert und gleichzeitig als sein Inhalt verstanden wird. Hier dagegen wird die Konvention gebrochen. Der Kode der photographischen Botschaft («ohne Kode») ersetzt den der Malerei. Aus den gleichen Gründen werden die Grenzen zwischen Malerei und Bildhauerei sowie zwischen Malerei und Architektur un-gemein fein.

#### DIE BEDINGUNGEN DER PHOTOGRAPHIE

Obschon zwei Ereignisse miteinander – die Entwicklung einer abstrakten Malsprache und die Expansion der Photographie – um 1910 zu tiefgreifenden Bedeutungsänderungen führten, scheint nichts gegensätzlicher zu sein als Photographie und







abstrakte Malerei, wobei die Photographie vollkommen abhängig ist von der Welt als Quelle der Bilder, die abstrakte Malerei sich dagegen dieser Welt und den Bildern, die sie liefern kann, entzieht. Doch Förgs Malerei wendet sich, wie wir gesehen haben, nicht von der ihn umgebenden Welt ab: Es scheint viel eher, dass die für die Photographie wesentlichen Bedingungen sich so unaufhaltsam auf die abstrakte Kunst ausweiten, dass man sagen kann, die Photographie werde zunehmend das für die Abstraktion wirksame Modell. Dass Förg es seit 1980 wagt, die beiden Techniken zu verbinden – anfänglich recht krude –, ist sicher seiner Erkundung der Malerei und seinen Reflexionen über dieses Medium zuzuschreiben. In seinen ersten Werken verbindet er die Photographie mit einem Stoffbild (es handelt sich dabei um ein rotes Tuch, das er so, wie er es gekauft hatte, auf einen Rahmen spannte) – ein Objekt, das auf die zweifache Grenze der abstrakten Malerei hinweist: das Monochrome und der unbearbeitete Stoff, wobei jegliche Bezugnahme auf den Malakt vermieden wird. Später (1982) verwendet er bei seinen Kombinationen von Malerei und Photographie einen Aluminiumträger, den er stellenweise sichtbar lässt und dessen reflektierende Oberfläche den Umraum mit einbezieht (er reflektiert die Farben des Ortes, die Umrisse des Besuchers). Durch dieses Phänomen verschmelzen gemaltes und photographisches Bild in der gleichen Opazität (symbolisch gesehen wird der Betrachter zum Bildsujet).

Zur gleichen Zeit, da Förg sich von den traditionellen Bildträgern abwendet, entscheidet er sich, direkt auf der Wand zu arbeiten. Die ersten Wandgemälde datieren von 1978; sie präsentieren sich wie Abdrucke auf der Architektur. Die Farben der Wandarbeiten wie auch die Einteilung innerhalb der Farben werden von einer äusseren Situation – von der Welt bestimmten –, im vorliegenden Fall der Architektur eines Ortes, angeregt, die sie nichts weiter als erfassen (Unterteilungen, Flächenhaftigkeit). Der Effekt dieser Arbeit entsteht aus ihrer Beziehung zu ihrem Sujet – der Architektur –, die wie der Abdruck, die Spur ist. Die Malerei wird also ein Zeichen, das an einen auf einer rein physischen Achse liegenden Referenten geknüpft ist, und genau dies ist eine Eigenschaft der Photographie.

Die Wandmalerei hat nichts mit der Tradition der «In situ»-Arbeiten zu tun, mit denen man sie vielleicht zu vergleichen geneigt ist. Sie erzeugt keinen speziellen Diskurs über die Prädetermination, die Rückgewinnung, die Nutzung des institutionellen Ortes oder über die Produktion und den Konsum von Kunst. Sie verweist nicht auf die Spezifität eines Ortes, sondern führt einen Begriff von Raum in einem weiten, allgemeinen Sinn ein: Nutzraum, Zirkulationsraum, Raum des Durchganges, des Austausches – eine Architektur.

#### DIE ARCHITEKTONISCHEN GESICHTSPUNKTE

Vom Blickwinkel der Installation aus betrachtet, erlangen die als Träger des Bildes oder der Photographie verwendeten Materialien in der Architektonik des Werks plötzlich eine strategische Wichtigkeit. Die Schwere der Bildträger (Kupfer, Blei, Bronze) verhindert, dass das Werk als ein Bild betrachtet wird. Das photographische Bild, das auf einen reflektierenden Träger, das Aluminium, zu liegen kommt und von einem Glas bedeckt wird, funktioniert wie ein undeutlicher Spiegel, der seine Umgebung aufnimmt und sie dem Bild überlagert.

Diese Effekte stören die Lektüre, verunmöglichen dem Blick, das Bild zu isolieren, es unabhängig von seinem Kontext zu lesen. Bei diesem kritischen Vorgehen gilt die photographische Abbildung (wie auch die malerische Darstellung) eher als ein Bestandteil der Realität und nicht so sehr als etwas, das die Realität erhellen könnte. Indem somit die Herrschaftsposition, die dem Betrachter gewöhnlich eingeräumt wird, angezweifelt wird, hinterfragt Förg im gleichen Zuge die Position des photographischen Motivs. Die auf dem Glas spielenden Reflexe verdoppeln manchmal die Wirkungen des Bildes; sie nehmen sich wie die Metapher der Trugbilder und Windungen des Gedächtnisses aus, die sich in den Sehakt einschleichen. Die Darstellung, ob realistisch, symbolisch oder abstrakt, zeigt sich dem Auge somit nie unmittelbar und nie starr. Das Bild widersetzt sich einer frontalen Lektüre.

Photographien «historischer» Örtlichkeiten hängen Seite an Seite mit Photographien einheimischer Architekturen oder Porträts. Trotz der grossen Formate (beinahe von der Grösse einer Türe oder eines



Fensters) der Photographien haben diese die Qualität eines Schnappschusses (die schnelle Herstellung der Gemälde und die Zufallsbedingtheit der Spuren auf dem Bleirelief finden hier ihre Entsprechung).

Das Momenthafte der Aufnahme kommt in der Bildeinstellung, den Reflexen (Reflex des Photographen) zum Ausdruck; bei den berühmten Architekturen kommt noch ein in der Dokumentarphotographie selten anzutreffendes zeitliches Moment hinzu. Die Details (Vegetation, Spuren des Verfalls, der Verwahrlosung) legen den Akzent auf die Spanne zwischen der Zeit oder Epoche des Gegenstandes, des Baudenkmals, und der Zeit des Betrachtens. Dieses Element, das den Bildern eine beinahe «private» (nicht aber subjektive) Komponente hinzufügt, verhindert jegliche emblematische Lesart. Die visuellen Eigenschaften, die Oberflächenbeschaffenheit der Materialien, die Raumstrukturen scheinen wichtiger als die Objekte oder die historischen Bezugnahmen.

Wenn auch der auf die Porträts (vor allem von Frauen) gerichtete Blick die Intimität des Unterfangens betont, so hinterfragt er doch in erster Linie den gesellschaftlichen und sexuellen Standort des Schauenden. Soll sich die Frau damit begnügen, Objekt des Blicks zu bleiben? Kann sie nicht Subjektstellung erlangen?

Vergegenwärtigt man sich Förgs Schaffen, so tauchen neben den weiblichen Vornamen regelmässig auch die Signaturen einiger berühmter Architekten auf. Man stellt dabei ein besonderes Interesse für das Werk Terragni fest (der, mit den Themen der Architektur spielend, die konzeptuellen, strukturellen und symbolischen Formen einzubeziehen wusste), sowie für den Kontrast zwischen der Strenge der Struktur und der Zufallsbedingtheit der Widerspiegelungen bei Mies van der Rohe, dessen Pavillon von Barcelona Kenneth Frampton mit folgenden Worten beschrieben hat: «Zeitgenössische Photographien zeugen von der in Worten nicht zu erfassenden Ambivalenz des Raumes und der Formen. Den Aufnahmen lässt sich entnehmen, dass bestimmte räumliche Verlagerungen des Volumens durch illusionistische Flächen wie etwa Trennwände aus grünem Transparentglas entstanden, die als Spiegelbilder der raumbegrenzenden Hauptwände wirkten. Diese Flä-

chen waren mit poliertem grünem Marmor aus Tinos furniert und reflektierten ihrerseits den Glanz der vertikalen Chromprofile, die das Glas fassten.»<sup>5)</sup>

Wie bei der Camera obscura der Renaissance setzt die photographische Darstellung zugleich einen Rahmen, eine Szene oder ein Objekt und einen Standpunkt voraus. Und bei Förg stellt man fest, dass sich seine Arbeit wie die des Photographen oder gewisser Architekten nach einer Ökonomie des Blickes aufbaut. Die strenge geometrische Struktur wird in den mit dem Licht spielenden Materialien dekonstruiert. Die Architektur, wie auch die Malerei, Bildhauerei oder die Photographie, kann dem Blick eine einzige und starre Position geben (dies ist der Blickpunkt des panoptischen Systems, wie er in den Photographien von Ferienlagern für Kinder anzutreffen ist) oder, im Gegenteil, eine bewegliche Position (wie bei Mies van der Rohe), welche die gegebenen Strukturen fragmentiert, durcheinanderbringt, das Auftreten des Unvorhersehbaren und der Subjektivität des Betrachtenden zulässt.

Wie der durch den Filter der Photographie beschriebene Pavillon von Barcelona drückt sich die Arbeit von Förg in immer anderen Praktiken aus. Diese Strategie, die den Graben zwischen Signifikant und Signifikat hervorhebt, fördert die Bedeutungsverschiebung und die Synkope in der Erfahrung des Motivs.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Rey)

1) «Die Essenz des Modernismus, wie ich sie sehe, beruht darauf, dass die charakteristischen Methoden einer Disziplin zur Kritik dieser Disziplin selbst verwendet werden, nicht, um sie zu Fall zu bringen, sondern um sie fester in ihrem Kompetenzbereich zu verankern.» Clement Greenberg: «Modernist Painting.» In: Arts Yearbook IV. 1961. Aufgenommen in: Gregory Battcock ed.: The New Art, a Critical Anthology. New York: Dutton 1973. S. 66-77.

2) Yves-Alain Bois: «Painting: the task of mourning.» In: Endgame, Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture. The Institute of Contemporary Art, Boston and The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 1986. S. 31.

3) Im Zusammenhang mit dieser Frage des Einmaligen und Vielfachen ist es interessant zu erfahren, dass Förg in jüngster Zeit Monotypien (ein Abdruck per Definition) in drei Exemplaren hergestellt hat.

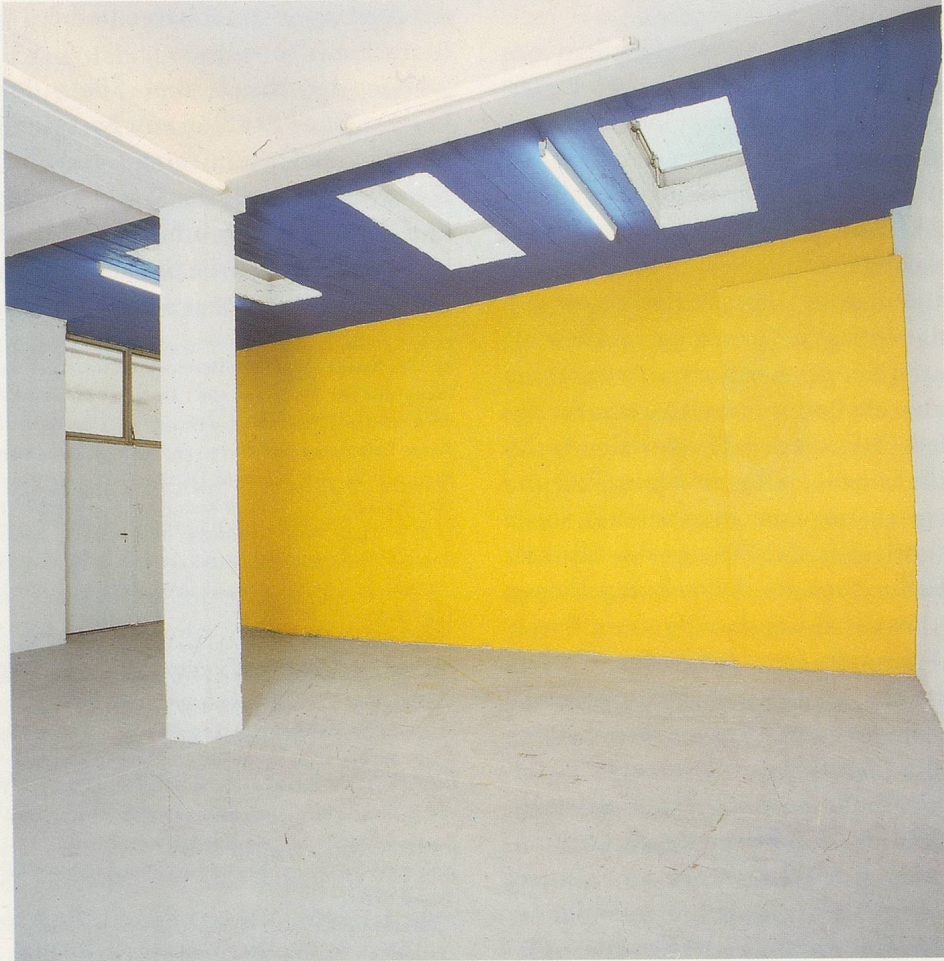
4) Index: In der Semiotik von Charles S. Peirce' Klasse von Zeichen, bei denen die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem nicht auf Konvention oder Ähnlichkeit beruht, sondern durch kausale Verknüpfung aufgrund von Erfahrung hergestellt wird; so ist beschleunigter Puls ein Index für Fieber, Rauch ein Index oder ein Anzeichen für Feuer.

Hadumod Bussmann: Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart: A. Kröner Verlag 1983.

5) Kenneth Frampton: «Die Architektur der Moderne: eine kritische Baugeschichte.» Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1989. S. 143.



GÜNTHER FÖRG, WANDMALEREI BEI /  
WALLPAINTING AT 'EUROPA 79' IN STUTTGART.



GÜNTHER FÖRG, ALUBILD «GABI», 1983,  
Aluplatte bemalt, Schwarz/Weiss-Photo, 100 x 200 cm /  
ALUMINUM PICTURE 'GABI', 1983, painted  
aluminum, black & white photograph, 39<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 78<sup>3</sup>/<sub>4</sub>."





GÜNTHER FÖRG, OHNETITEL, 1990, Acryl, Blei, Holz, 22teilig, je 180 x 110 cm (Teil 2) /  
UNTITLED, 1990, acrylic, lead, wood, 22 parts, 70<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 43<sup>1</sup>/<sub>4</sub>" (part 2).

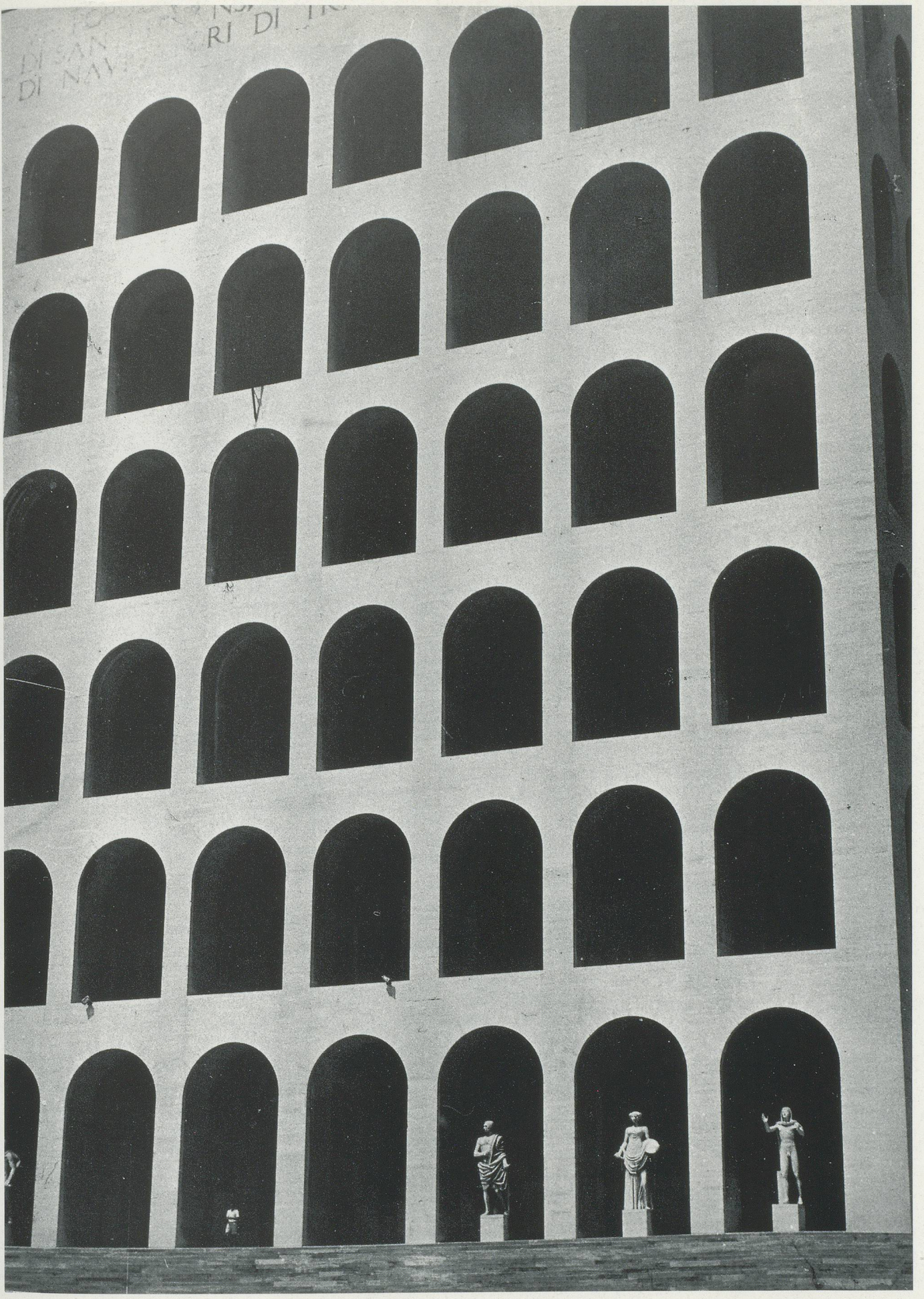






GÜNTHER FÖRG, OHNETITEL, 1988.

Schwarz/Weiss-Photographie, 180 x 120 cm / UNTITLED, 1988, black & white photograph, 70 7/8 x 47 1/4".



GÜNTHER FÖRG, EUR, PALAZZO DELLA CIVILTÀ, 1983.



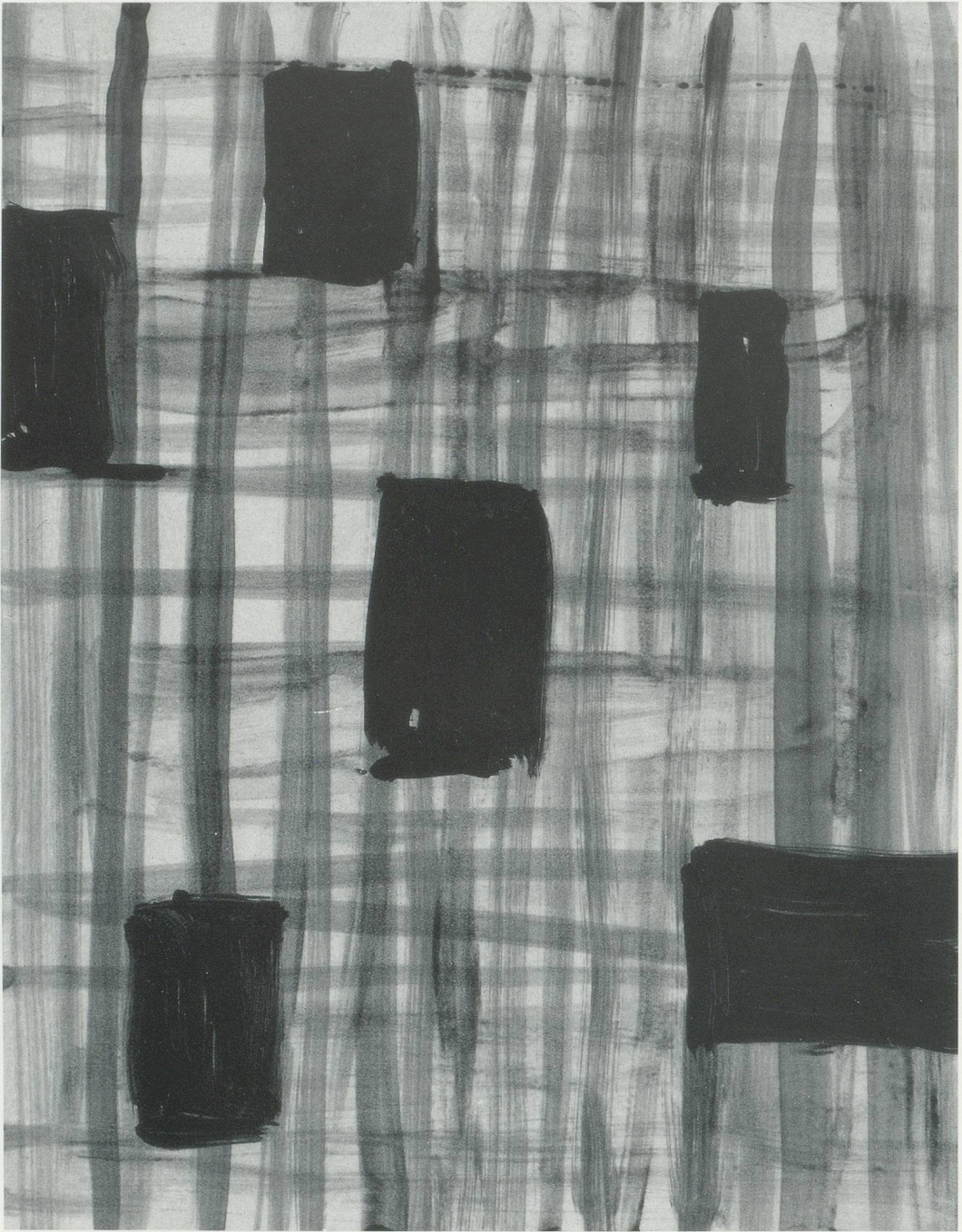


GÜNTHER FÖRG, OHNETITTEL, 1990, Bronzerelief, 240 x 120 x 8 cm / UNTITLED, 1990, bronze relief, 94 1/2 x 47 1/4 x 3 1/8"













GÜNTHER FÖRG, STATIONS OF THE CROSS, 1988/89,  
2 von 54 Monotypien, 67 x 48 cm / 2 of 54 monotypes, 26<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 20".



# AT THE CROSSROADS OF DISCIPLINES: AN ECONOMY OF REGARD

The work of Günther Förg projects the spectator into a multidimensional space in which a variety of practices (painting, photography, sculpture, architecture) constitute parts of a single but divided and fragmentary text. The interaction of these traditional practices, which were long restricted to their respective fields, upsets the viewers' habits, making them question the contents of the visual representation – realist, symbolic, abstract – and wonder about the meaning implied by this mixing of different codes.

By emphasizing the discontinuous, the allegorical and the mechanical, this work signals the dissolution of the modernist paradigm, while at the same time its iconography recalls the richness of its contradictions.

## THE LIMITS OF PAINTING

Painting, which lies at the origin of Förg's explorations, still plays a fundamental role in his multidisciplinary work. When Förg started out in the 1970s,

---

CATHERINE QUELOZ is an art historian, professor and curator at the Ecole d'art visuelle, Geneva.

abstract painting, with its considerable debt to the reductive theory of Clement Greenberg,<sup>1)</sup> had reached a dead end. As Yves-Alain Bois has pointed out, Robert Ryman was probably the artist who most fully explored both the limitations and the possibilities of getting beyond this position: "... it is only with Robert Ryman that the theoretical demonstration of the historical position of painting as an exceptional realm of manual mastery has been carried to its full extent and, as it were, deconstructed. By his dissection of the gesture, or of the pictorial raw material, and by his (non-stylistic) analysis of the stroke, Ryman produces a kind of dissolution of the relationship between the trace and its organic referent. The body of the artist moves towards the condition of photography: the division of labor is interiorized. What is at stake for Ryman is no longer affirming the uniqueness of the pictorial mode of production vis-à-vis the general mode of production of commodities, but decomposing it mechanically. (...) he is ... the guardian of the tomb of modernist painting, at once aware of the end and also knowing the impossibility of arriving at it without working it through."<sup>2)</sup>



In his earliest works, Förg, too, explores the limits of painting. Very soon on, he tries to induce a state of crisis by introducing problematics characteristic of other disciplines, thus contesting the essential specificity of modernism. Förg's first paintings (monochromes or duochromes) are done on various supports (muslin, wood, copper, lead, aluminum). They are often conceived in several parts and in series, or presented as a sequence. The serial, repetitive aspect and this diversity of materials used as support denote an interest in the construction and installation of the object, at the expense of gesture or texture, and undermine the notions of uniqueness and technical accomplishment. The paint, oil or acrylic, is usually thinly and rapidly applied, contenting itself with covering a surface rather than creating a form. The imprecision of the boundaries between colors reinforces the impression that these are hastily executed works produced in an almost mechanical manner, one after the other. It is therefore impossible to consider this pictorial trace as the result of an expressionist or stylistic intention, or to associate it with the exploratory diversity of procedures used by Ryman, despite certain affinities.

In Förg's work, be it his bronze or copper reliefs (which bear the rough, uncontrolled trace of his hands and fingers: scratches, gashes) or his paintings, gesture can never be understood as the desire to affirm the uniqueness of craft in opposition to mechanical modes of production. Indeed, in the case of the bronzes, the artist's intervention is not direct, having been realized in the negative in plaster, then molded: the process of production (which functions on the same principle as photography) attenuates the expressionist element.<sup>3)</sup> By its mechanical character (rapidity of execution, seriality) and, above all, by indexical quality, which make it dependent upon real space, the painting tends to associate with, rather than to oppose, the functioning, the space and the temporal quality of photography.

The individual paintings do not escape this indexical quality<sup>4)</sup> with which Förg has succeeded in endowing his work. Since painting has no internal logic, since it is not understood as a flat, continuous, limited, detachable surface, it is dependent upon its environment. With Förg, indeed, individual paint-

ings are understood as initiators, as empty signs which are filled with meaning only when physically juxtaposed with an external referent or object: the rest of the installation, the series, the place, the observer.

In the 1960s, abstract painting aspired to a kind of logical investigation of pictorial codes and, in doing so, became associated with the convention of painting as a continuous present which both supports the work conceptually and is understood as its content. Here, we are confronted with the expulsion of convention. The code of the photographic message ("codeless") replaces that of painting. For the same reasons, the boundaries between painting and sculpture, painting and architecture become extremely tenuous.

#### THE CONDITIONS OF PHOTOGRAPHY

Despite the dramatic changes in signification around 1910, due to two principal events (the development of an abstract pictorial language and the expansion of photographic practices), nothing seems more diametrically opposed than photography and abstract painting – the first depending entirely upon the world as the source of its images, the other eschewing this world and the images that it provides. However, as we have seen, Förg's painting does not avoid the world around it: on the contrary, the conditions characteristic of photography seem to overflow, implacably, into abstract painting, so much so that photography can be said to become progressively the operative model for abstraction. Certainly, from 1980 onwards, Förg's research and reflections on painting led him to begin – at first fairly crudely – to combine the two practices. In his first works, he combines photography with a *Stoffbild* (a pre-prepared red canvas bought and set directly on a stretcher), an object which refers us to the dual limits of abstract painting – the monochrome and the unmarked canvas – while avoiding any reference to the act of painting. Later, when he mixes painting and photography (1982), he uses an aluminum support, parts of which he leaves visible, and whose reflective surface integrates the space around it, reflecting the colors of its setting, the silhouette of its observers. This phenomenon relates



pictorial and photographic images in the same opacity; symbolically, the spectator becomes the subject of the image.

At the same time as he abandoned traditional supports, Förg decided to intervene directly on the wall. His first mural paintings date from 1978 and appear as marks made on architecture. The colors of these wall paintings, as well as the internal divisions between the colors, are brought out by an external situation – a situation in the world – in this case, the architecture of a given place, which they simply record (division, flatness). The effect of the work is to produce a relation to its subject – architecture – whose nature is that of a mark, a trace. The painting thus becomes a sign, related to its referent in a purely physical way; this is precisely the quality of photography.

The wall paintings have nothing to do with the tradition of work *in situ* to which one might be tempted to compare them. They do not produce any particular discourse on the predetermination, recuperation and utilization of the institutional space, or on the production and consumption of art. They do not refer to the specificity of a given place but rather introduce a notion of space in the wider, generic sense: a utilitarian space, to move about in, pass through, exchange in: an architecture.

#### ARCHITECTURAL PERSPECTIVES

Considered in terms of installation, the materials used as supports for the painting or photography suddenly take on a strategic importance in the architectonic qualities of the work. The weighty reality of the paintings' supports (copper, lead, bronze) prevents us from considering the painting as an image. As for the photographic image, initially set on a reflective support – aluminum – and later placed under glass, it functions as an imprecise mirror which records and superimposes its surroundings on the image.

These effects disturb our reading, prevent our eyes from isolating the image, from reading it independently of its context. Within this critical approach, photographic representation (just like pictorial representation) is considered as an element of reality rather than as something transparent to reality. In using these means to cast doubt on the posi-

tion of dominance usually conferred on the beholder, Förg questions the position of the subject in photography. The play of reflections on the glass sometimes multiplies the effects of the image, appearing as the metaphor of the phantasms and detours of memory which slip into and infiltrate the act of looking. Thus, visual representation, be it realist, symbolic or abstract, is never immediate or fixed. The image refuses to lend itself to a frontal reading.

In the photographs, "historical" places stand side by side with vernacular architecture and portraits. In spite of their large formats (about the size of a door or a window), the photographs have a snapshot quality – the same rapidity of execution as in the paintings, the aleatory quality of the traces in the lead reliefs.

This snapshot quality is apparent in the framing and reflections (reflection of the photographer), to which can be added, in famous architectural settings, a temporal sense that is rarely present in documentary photography. Details (vegetation, traces of decay, neglect) accentuate the disparity between the time of the object, the time of the monument, and that of the spectator. This element, which adds an almost "private" (but not subjective) quality to the images, forestalls any emblematic reading. The visual properties, the grain of materials and the structures of space seem more important than objects or historical references.

And if the manner of looking embodied in the portraits (mainly portraits of women) accentuates the intimate nature of the undertaking, it above all questions the social and sexual position of the beholder. Should woman be content to remain the object of our gaze? Might she not accede to the position of subject?

The work is sometimes haunted by the first names of women, and by the signatures of famous architects. One notes a particular interest in the work of Terragni (who, by playing with the materials of architecture, managed to integrate conceptual, structural and symbolic forms) and in the contrast between structural rigor and the aleatory play of light in Mies Van der Rohe, whose Barcelona pavilion has been described by Kenneth Frampton as follows: "Contemporary photographs reveal the ambivalent and ineffable quality of its spatial and material form. From these



records we may see that certain displacements in its volume were brought about by illusory surface readings such as that effected by the use of green tinted glass screens to emerge as the mirror equivalents of the main bounding planes. These planes, faced in polished green Tinian marble, in their turn reflected the highlights of the chromium vertical glazing bars holding the glass in place."<sup>5)</sup>

As in the Renaissance camera obscura, photographic representation implies both a frame – a scene or an object – and a point of view. And one can see that Förg's work, like that of the photographer or of certain architects, is organized according to an economy of regard. Rigorous geometrical structure is deconstructed in the play of light and materials. Architecture, like painting, sculpture or photography, can give the beholder either a unique, fixed position (as in the panoptic view evident in photographs of groups of children) or, to the contrary, a mobile position (as in Mies) which fragments, perturbs given structures, opening itself to the unforeseen and to the viewer's own subjectivity.

Just as the Barcelona pavilion describes through the filter of photography, so Förg's work is always to be read through other practices. This strategy emphasizes the rupture between signifier and signified, encouraging shifts of meaning and syncopation in the experience of the subject.

(Translation from the French: Charles Penwarden)

1) Greenberg describes the essence of modernism as residing in the use of a discipline's characteristic methods in order to criticize that discipline, and this not to subvert the discipline, but to anchor it more solidly in its sphere of competence. (See Clement Greenberg, "Modernist Painting," in *Arts Yearbook IV*, 1961, and in Gregory Battcock (ed.), *The New Art, a Critical Anthology*, Dutton, New York, 1973, pp. 66–77.

2) Yves-Alain Bois: "Painting: the task of mourning," *Endgame, Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institute of Contemporary Art, Boston and The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1986, p. 31.

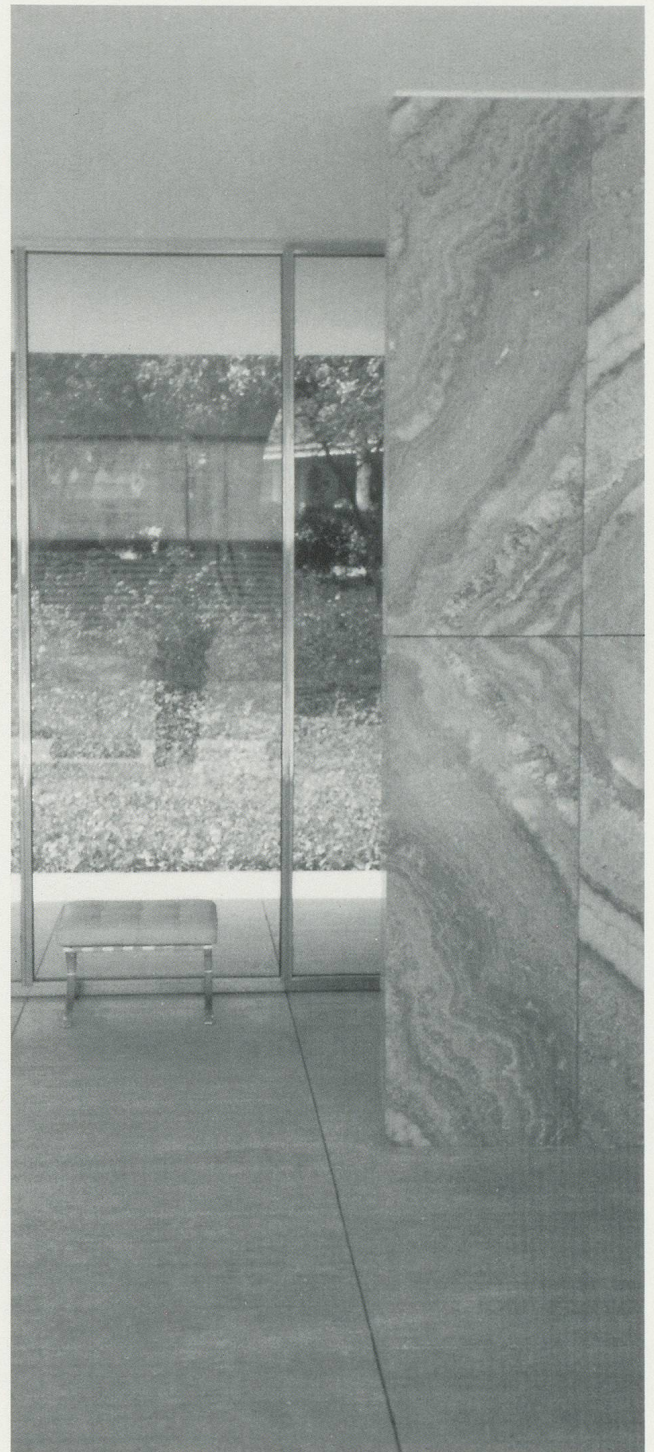
3) Concerning the question of the unique and the multiple, it is interesting to note that Förg recently produced a series of monotypes (by definition, a unique reproduction), with three copies of each one.

4) Charles S. Peirce describes an index as "A sign, or representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand." In J.M. Baldwin (ed.), *Dictionary of Philosophy and Psychology*, Vol. I (p. 530 of 1960 edition).

5) Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, 1985, pp. 164–165.

GÜNTHER FÖRG, BARCELONA PAVILLON, 1988,

color photograph, 270 x 120 cm / 106 x 47".





*EDITION FOR PARKETT GÜNTHER FÖRG*

*Vier Bronze Reliefs, jedes 25,5 x 21 x 3,5 cm.*

*Auflage: 20 Exemplare von jedem Relief, numeriert und signiert.*

*Four bronze reliefs, 10 x 8<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 1<sup>3</sup>/<sub>8</sub> each.*

*Edition of 20 each, numbered and signed.*

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler oder einer Künstlerin, die eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestalten. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.







Günther Förg



Günther Förg, Bronze Relief Nr. 2

Edition für PARKETT, 25,5 x 21 x 3,5 cm, Auflage: 20 Ex.,/

Edition for PARKETT, 10 x 8<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 1<sup>3</sup>/<sub>8</sub>" , Ed. of 20.



Günther Förg, Bronze Relief Nr. 3

Edition für PARKETT, 25,5 x 21 x 3,5 cm, Auflage: 20 Ex.,/

Edition for PARKETT, 10 x 8<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 1<sup>3</sup>/<sub>8</sub>" , Ed. of 20.

Photos: MANCIA/BODMER

Günther Förg, Bronze Relief Nr. 4

Edition für PARKETT, 25,5 x 21 x 3,5 cm, Auflage: 20 Ex.,/

Edition for PARKETT, 10 x 8<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 1<sup>3</sup>/<sub>8</sub>" , Ed. of 20.







JEAN-LUC GODARD, MARUSCHKA DETMERS,  
JACQUES BONNAFÉ während den Dreharbeiten zu / on the set of PRÉNOM CARMEN.



# WE ARE NOT AFRAID

EIN UNMÖGLICHER VERGLEICH

«Der Toningenieur und der director of photography haben versucht, mir beim Sehen Hindernisse in den Weg zu legen. Sie wollten dieses Mysterium fortsetzen; denn für sie ist Film ein Mysterium mit Ritualen, während das für mich nun endlich nicht mehr so ist. Ich habe keine Angst mehr.»

Jean-Luc Godard

«Meine Arbeit dient ausschliesslich der Erfindung neuer Ornamente.»

Georg Baselitz

## WILFRIED DICKHOFF

Mit Günther Förg und Philip Taaffe stehen sich zwei Positionen gegenüberer Abstraktion gegenüber. Ich sage bewusst gegenüber, weil sie sich eher abstossen als anziehen. Immer wenn man glaubt, auf eine Gemeinsamkeit gestossen zu sein, tritt die Gegensätzlichkeit dieser beiden Künstler – vor allem in der Art und Weise, wie sie zu ihren Ergebnissen kommen – um so deutlicher vor Augen. Es kann hier also nicht darum gehen (um welche Dis-

WILFRIED DICKHOFF ist Kunstkritiker und Herausgeber von Kunstbüchern in Köln am Rhein.

coursecken auch immer erkrampfte), Gemeinsamkeiten herbeizuzitieren, um damit die fröhliche deutsch-amerikanische Freundschaft à la Koons und Kippenberger fortzuschreiben. Statt dessen möchte ich ein kleines Parallelogramm über die Fortsetzung der abstrakten Malerei von zwei entgegengesetzten Polen aus vorführen.

Wir haben es – und das ist einer der Gründe für diesen unmöglichen Vergleich – in beiden Fällen mit Kunst-auffassungen zu tun, die von der Konzentration auf Oberfläche und Form<sup>1)</sup> ausgehen und die – auf dem Boden der *Formvernunft* stehend – nichts gelten

lassen, was nicht durch die Konstellation von Linie, Fläche, Farbe, Proportion, Schichtung, Material und Raum-auffassung spricht. So gegensätzlich und einander ausschliessend ihre Haltungen auch sein mögen, sowohl Philip Taaffe als auch Günther Förg arbeiten an einer Fortführung (d.h. *woanders hinführen*) der abstrakten Malerei mit nichtmalerischen Mitteln (Photographie, Installation, Drucktechniken, Einbringen filmspezifischen Sehens), aber durchaus auch mit durchdachten und kalkuliert (zufälligen) malerischen Mitteln (Krakelzeichnung, Anstreichen, Duktus und Nicht-Duktus), und



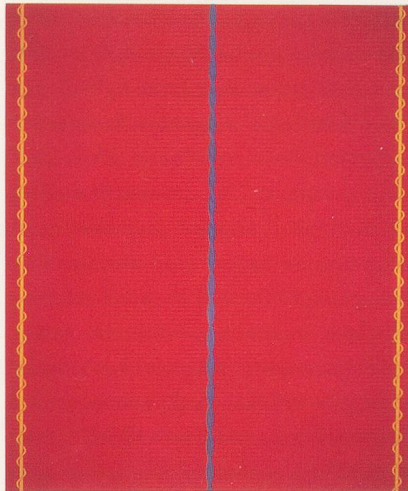
stellen so die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit einer realen Abstraktion inmitten abstrakter Realitäten.

\* \* \*

Förg führt die Malerei woanders hin, indem er Bildflächen malt, wie ein Anstreicher eine Wand tüncht, Räume wie ein Installateur komponiert und Photos à la Tizian macht und à la Godard malt<sup>2)</sup>. Seine Arbeit ist abstrakt und konkret (in situ) zugleich. In einer konkreten Raumsituation, direkt an den Umständen zu arbeiten, ist bei Förg nicht nur Konzept, sondern auch erlebte Notwendigkeit. Er macht Kunst nur für konkrete Situationen. «Aus einer Not eine Tugend zu machen» (die Not besteht darin, keine Gründe zu haben, und die Tugend in der Notwendigkeit, sich welche zu schaffen) ist für Förg Methode, die ihn zwingt, eine punktuelle Perspektive zu entwickeln.<sup>3)</sup> Förg schreibt ein Raumbild perspektivistisch: «Es gibt keine Leere und es gibt keine Fülle, es gibt nur die Möglichkeit, die Leere zu füllen hier, sofort, am Fenster mittels Lotung und Transformation.»<sup>4)</sup> Das Motiv schafft sich in der Produktion selbst. Die Praxis des Raumbildes ist seine eigene Theorie. Entsprechend zeigt Förg auch keine Systeme, er zeigt die Generierung von Systemen. Eine Förg-Installation ist ein Zwischenraum, vergleichbar dem Zeitraum, der sich an einer Zwischenstation auf einem Flugplatz ergeben kann. Sie lebt von doppelten Blickrichtungen und potenzierten Innen-Aussen-Vexierbildern, die er so inszeniert, dass der Betrachter im Film ist. Er öffnet einen Raum und lädt ein, mit seinem Blick umherzugehen.

In den Einzelarbeiten (Bronze-relief, Bleibilder, Zeichnungen etc.) verfährt er genau umgekehrt. Hier exe-

kutiert er das imaginäre Rechteck und reisst gleichzeitig mit der ihm eigenen selbstverständlichen Illusionslosigkeit das verwitwete (Duchamp) schwarze Fenster auf, so dass aus den Oberflächen-schattierungen – Reflexe der abgeklärten Linie Förgs – «das Licht von der anderen Seite»<sup>5)</sup> wahrnehmbar wird oder auch nicht. Denn Förg setzt



PHILIP TAAFFE, WE ARE NOT AFRAID, 1985,  
mixed media, 120 x 102" / 305 x 259 cm.

die Wahrnehmung einer Transzendenz-Immanenz-Spannung aus.<sup>6)</sup> Sie bricht auf und rastet wieder ein, und das mit insistierender Penetranz, bis etwas gesehen wird oder eben nicht. Das ist allerdings das Problem des Betrachters, dessen Seh-Niveau Förg mit in seine Inszenierung hinein-nimmt. Wie man hineinsieht, so sieht es heraus. Der Betrachter konsumiert sich also selbst angesichts einer Förg-Arbeit. Derart bedient Förg den Kunst-Geist-Markt, lässt den Konsumenten aber in der Vor-Lust – die er von Arbeit zu Arbeit professionell schürt – verhungern. Förg-Arbeiten bieten sich

an als Analogon von allem, was man darin sehen mag und kann, lassen den Betrachter dann aber mit seiner Reinschau alleine im Regen der Interpretation stehen. Das, was der Betrachter hier sieht, ist der Reflex seines Wahrnehmungsniveaus und seiner Bibliothek.<sup>7)</sup> Derart wird mitten in der eleganten Raumatmosphäre das Sehen selbst zum Thema, womit ihre Kehrseite, die Inszenierung der Prostitution, zum Vorschein kommt. Förg weiss, dass im Werk des Künstlers dessen Körper gekauft wird und dass dieser Tausch nichts anderes als ein hypermoderner Prostitutionsvertrag ist. Der Markt ist das wahre Szenario. Godard sagte einmal: «Wenn ich sagen kann, ich habe 400 Millionen (für einen Film), dann findet sich die Geschichte ganz von allein».<sup>8)</sup> Genau das ist Förgs Perspektivismus.

Ob allerdings der Körper – den die Malerei schreibt – über den Tausch hinausragt, in den er einbezogen ist, halte ich mit Förg für fraglicher als noch Roland Barthes angesichts der Arbeiten Cy Twomblys<sup>9)</sup>. Förg arbeitet an dieser Fragwürdigkeit überall da, wo er *Hand anlegt*. Das sieht man am Trügerischen der Körperspuren in seinen Arbeiten. In dem Masse, wie er die Geste einbringt, entzieht er sie der Lüge, es könnte sich um Authentizitätsspuren handeln: *Förgs Strich streicht die Geste durch* und begibt sich so auf den Weg der disharmonischen Harmonie.

Förg lässt den Körper als Maschine laufen (er könnte sogar andere *an seiner Stelle* machen lassen, denn das Machen ist hier wichtiger als die Frage «Wer macht?») und produziert derart keine Variationen oder Aneignungen dessen, was in den Höhepunkten der Abstraktion als Formsublimation absoluter Emotion oder utopischer Sehnsucht



gefeiert wurde, sondern Surrogate dieser Apotheosen von Empfindungsanalogons (des Erhabenen und/oder des Natur- oder Kunst-Schönen). Indem er den Körper in den Dienst der Surrogatproduktion stellt, schafft er Distanz zu der ästhetischen Rezeption, die seine Arbeiten provozieren, schafft aber gleichzeitig eine Distanz zu dieser Distanz durch die *Zugabe*, die Förgs gezielt deplazierte Linie dadurch liefert, dass er ihr das Wissen um die abgründige Fragwürdigkeit einer Gestik einschreibt – der man nach dem Motto «je linkisch desto authentisch» leichtfertig Unnachahmlichkeit zuschreibt. Förg kann das, weil der Tod des Künstlers und des Subjekts immer schon Voraussetzung und Substanz seiner Formen war und ist. Es ist die nur sehr schwer durchzuhaltende Akzeptanz dieses Todes *in der Hand*, durch die er diese (poetische) Härte gewinnt, die seinen Formen eingeschrieben ist. Diese Härte der Empfindung mitten im dekorativen Reinheits-Ersatz – der als «realistischer» Beigeschmack verendeter Modernitätsillusionen in seiner Arbeit mitschwingt – ist *Förgs Zugabe*: ein wie hingeworfen wirkendes zufälliges Ereignis – die Griechen nannten es *tyche* –, das die heiter zynische Kunsteffekt-Immanenz – mit der Förg professionell umgeht – von innen her bricht.

In seinen Photos hat er das Künstler-Ich im Augenblick seiner Abdankung *belichtet*.<sup>10</sup> In den ersten Bronzereliefs und -stelen hat er diese Abdankung ratifiziert. Über seine Formalisierung dieser Ratifizierung führt er neuerdings eine nicht unreine Qualität ins Surrogat ein, dem so Schönheit zustösst, weil es nicht über die substantielle Indifferenz hinwegtäuscht, von der restlos alle Kunst-Effekte betroffen sind. Das kann man sehr schön an der

Linie in seinen grossformatigen Zeichnungen und Radierungen sehen, der kein Twombly unterläuft, die nicht von morgens bis abends vor Fautrier auf den Knien herumrutscht und die an Marden vorbei und an Baselitz entlang beim *Nicht-Surrogat* ankommt.

Wie für Godard ist für Förg die Kunst als Mysterium und Ritual erledigt. Er hat keine Angst mehr. Ja, Angstlosigkeit ist ein Ausdruckseffekt seiner Arbeit. Und das berührt den Betrachter genau da, wo er allzugerne keine Angst mehr hätte. Wer Angst hat, konsumiert natürlich mit Vor-Liebe (Vor-Lust) Angstlosigkeit. Und das macht süchtig. Deshalb wollen seine Sammler auch immer mehr haben. Und das, was man hat, genügt nie, weil es (als Kunst) nie das hält, was man glaubte, das es versprechen würde: Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird. Diesen Aspekt von Kunst heute formuliert Förg warenästhetisch auf die Spitze.

\* \* \*

Das gleiche gilt für Philip Taaffe, aber ganz anders: Taaffe arbeitet an seiner Fortsetzung der abstrakten Malerei mit (nicht)technischen Mitteln, indem er die real existierenden Abstraktionen wie Folien über eine kunstgeschichtliche Grundierung legt und damit eine semantische Öffnung der Abstraktion schafft.

In dem Bild *WE ARE NOT AFRAID* zum Beispiel besteht die Grundierung in Taaffes drucktechnischer (Re-)Konstruktion von Barnett Newmans Bild *WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE*. In einem zweiten Schritt verschiebt Taaffe die Bedeutung dieser Konstruktion von Kunstgeschichte, indem er Newmans *ZIP* (das Zeichen reiner Präsenz) durch

PHILIP TAAFFE, *INTERSECTING*

*BALUSTRADE*, 1987, enamel silkscreen collage, acrylic on canvas, 130 x 156 /

*SICH KREUZENDES GELÄNDER*, 1987,

Email-Siebdruck collagiert und Acryl auf Leinwand, 330 x 396 cm.



einen Zopf ersetzt. Damit spannt er einen piktoralen Bogen zurück zu Matisse *RÜCKEN IV*, das heisst zu einer Form von Abstraktion, die die Integrität der Dinge auch innerhalb der Abstraktion nicht aufgibt; Taaffe befreit so die Abstraktion vom Absolutismus der reinen Form und von der Norm des keimfreien Skeletts totaler



sondern ganz im Gegenteil eine Aufgabe, nämlich die ihrer Konstruktion als piktorale (Geistes-)Gegenwärtigkeit auf dem Wege der Fortführung der abstrakten Malerei.

Taaffe führt den Signifikanten («das wahrgenommene Ding, vermehrt um einen bestimmten Gedanken»<sup>11)</sup> in die Ungegenständlichkeit ein. Befreit von den Mysterien und Ritualen ihrer Institutionalisation, bezieht er die real existierende Abstraktion – wie sie das sog. Leben in Form von Architektur, Ornamentik, Zeichen-Realitäten usw. beherrscht – ins Bild ein und öffnet es so den Evokationen real existierender Empfindungen (Liebe, Sex, Hass: Intensitäten und Spannungen aller Art). Im Unterschied zu Förg, der seine nicht zuletzt durch die Erfahrung «Godard» erweiterte malerische Sichtweise in die Photographie einbringt, bringt Taaffe das Photographische als eine Bedeutungsfolie in die Malerei ein: «Ich will ein malerisches Kunstwerk sozusagen einem Sperrfeuer von fotografischen Informationen aussetzen»<sup>12)</sup>. Er inszeniert die Oberfläche in Mehrschichtungen: modifizierte Rekonstruktionen der Errungenschaften abstrakter Malerei, ornamentale Signifikantenreihen aus der Architektur, Symbolik (zum Beispiel von Körperöffnungen) und kulturelle Zeichen unterschiedlichster historischer und geographischer Herkunft verarbeitet er zu einer spezifischen Komplexität. Taaffe hüllt ein in ein Netz von Bedeutungsschichten, die alle zur gleichen Zeit im Bild präsent sind und zu einer Nicht-Hermetik finden, die zur Rekonstruktion der sozialen Implikationen von Ornamenten einladen. Das Überdrehen der Bezüge lädt ein zur Erfahrung eines optischen Schwindels, dem aber ein semantischer entspricht.

Taaffe führt in die Geschichte aus der bildnerischen Distanz heraus, die er piktoral inszeniert, also aus der Zukunftsmöglichkeit heraus, die das Ineinandergreifen der Bild- und Bedeutungsschichten anspielt. Er führt in die Geschichte aus der Zukunft ihrer potentiellen Fortschreibung heraus.

Das Schöne an einem Taaffe-Bild ist, dass es nicht in verlogener Synthetisierung trieft. Die Einheit des Unvereinbaren, die es dem Blick darbietet, ist keine. Es stellt zwar unverwechselbare perzeptuelle Bildeinheit dar, täuscht aber nicht über die reale Getrenntheit der Bezugssysteme hinweg, aus deren Überlagerung es besteht. Die widersprüchlichen Informationen bleiben unverbunden. Die Widersprüche werden nicht einfach ästhetisiert. Man kann jede Schicht isoliert sehen und ihr Realitätsgewicht zur Kenntnis nehmen. Jeder Einzeltext bleibt lesbar im Taaffschen Intertext. Auf der anderen Seite aber hat Taaffe keine Angst, artistische Perfektion und skrupellose Schönheit gegen die Getrenntheiten auszuspielen. Gerade hier sieht er eine Chance für das Wiedererwachen der utopischen Funktion von Kunst.

Taaffe romantisiert die Künstlichkeit. Zum Beispiel durch Konfrontation verschiedenster Oberflächenqualitäten (zum Beispiel kalkuliert zufälliges Liniengefüge [= Nicht-Duktus] auf Linienschnitt-Collagen). Wobei Romantisierung zu verstehen ist als «qualitative Potenzierung»<sup>13)</sup> aller guten alten Entfremdungen, von der technischen Reproduzierbarkeit der Seelenattrappen bis zum Metapherngestöber aller Sprachersatzsysteme. Taaffe greift hiermit eine (politische) Strategie der Deutschen Frühromantik auf. Ziel solcher Potenzierungen sind Bilder mit antizipatorischer Kraft: «Das Bild

Referenzlosigkeit, zu der sie im Prozess ihrer Normalisierung und Akademisierung heruntergekommen war. Berührungssängste vor ihrer Geschichte kennt Taaffe nicht mehr. Und mit ihren Tabus hat er kein Problem mehr. Aber im Gegensatz zum Appropriationsmissverständnis ist Geschichte für ihn kein Steinbruch nostalgischer Beliebigkeit,



sollte ausdrücken, dass eine andere Welt möglich ist ... Ich vertrete eine utopische Position, aber ich versuche auch, die Grundlage für eine paradisi-sche Situation auf Erden zu finden. Ich setze mich auseinander mit dem, was

Je länger und tiefer (= oberflächlicher) man bei Taaffe und Förg hinschaut (undinhört), desto deutlicher wird, dass die beliebten Klischees vom Amerikanischen (Oberfläche, hard core-Verkaufspolitik, Formalismus, reine Gegenwärtigkeit, Pragmatizismus) und vom Deutschen (Seelentiefe, Gehalt, massenhafte Geschichte, verlorene Zukunft, Mythos) hier nicht so leicht greifen. Beim Vergleich ihrer Haltungen verschieben sich die dummen Festschreibungen amerikanischer und deutscher Kulturidentität und (Kunst-)Mentalität. Taaffe und Förg schlagen unverhoffte abstrakte Brücken über den Teich (und wieder zurück). Im Gegensatz zu Taaffe, der eine betont anachronistische Position vertritt, indem er auf das (kontrafaktisch) Utopische in der Malerei besteht, Förg zum Beispiel auf der Faktizität des Kunstprodukts als solchem und antwortet auf die Frage «Möchtest du ausserhalb des Marktes etwas bewirken?» schlicht mit «Nein».<sup>16)</sup>

Aber ganz säuberlich und kollaborationsfreundlich lassen sich die Rol-

vorgeht in der Welt, und ob meine Bilder irgendwie die Situation beeinflussen könnten.»<sup>14)</sup>

Taaffe versucht also mittels Überdetermination formalisierter Bedeutungsfolien im stimmig Unstimmigen

\* \* \*

len natürlich nicht umkehren. Auch wenn Taaffe schon seit zwei Jahren in Neapel lebt und Förg in den USA sehr erfolgreich ist: Ein Taaffe-Bild kann sehr hermetisch, formalistisch versiegelt und komplexitätsfetischistisch wirken, genauso wie eine Förg-Installation eine Schule des (verstellten) Sehens sein kann. Und schaut man sich an, wie Förg und Taaffe diese Kulturidentitäten verwirrende Mischung aus Oberfläche und Tiefe in ihren Arbeiten austragen, treten Gegensätzlichkeit und jeweilige Herkunft wieder in den Vordergrund. Das fängt mit der Denkweise an, wird überdeutlich an der Oberflächenbehandlung und hört mit dem sexuellen Empfindungsgewicht noch lange nicht auf.

Das Angenehme in beiden Fällen aber ist – wie gesagt – die Angstlosigkeit. Taaffe scheut sich nicht, die in hohem Masse dekorative Eleganz seiner *Schnittmusterbögen* (in der Tradition von Paul Klee und dem Spätwerk Matisse') in den Horizont einer «Ästhetik des Vor-Scheins» zu stellen. Und Förg scheut sich nicht, mit seinen

von Schönheit die «Ästhetik des Vor-Scheins»<sup>15)</sup> zu reaktivieren, deren Fragwürdigkeit die einzelnen Bildelemente artikulieren: ein weiterer Widerspruch, der der Schönheit zugute kommt.

hochsensiblen Meditationen in Sachen «Sichtbarkeit» (auf die ihn viele seiner Interpreten mit Vorliebe reduzieren) den Kunst-Dienstleistungsbetrieb zu füttern. So gibt er dem Markt, was der (sich) verdient hat: das nackte Nichts-als-Kunst-Produkt.

Von zwei entgegengesetzten Polen aus, die sich noch nicht einmal komplementär zueinander verhalten, bedienen und *parieren* Förg und Taaffe den Fakt, dass es kein Ausserhalb des Prostitutionsvertrags gibt, mit Dekorationen von höchster Qualität. Wo sie *gut* sind, teilt sich das Wissen um diese und andere Paradoxa in der *Schreibweise* ihrer Ornamente mit.

Es geht um die kohärente Deformation im Nicht-Surrogat als Figuration möglicher Malerei. Alles andere betrifft die Fragwürdigkeit einer ästhetischen Theorie der Gerechtigkeit, die irgendwo zwischen Präsenz (Vernunftidee) und piktoraler Erkenntnis angesiedelt sein muss. Aber das ist eine andere Geschichte.

«Schliesse die Augen! – Dummkopf! – Du hast nichts gelesen.» A.R. Penck

1) Form möchte ich hier im Unterschied zu Adorno als die objektive Desorganisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum unstimmig-stimmig Beredten verstanden wissen.

2) Vgl. Jean-Luc Godards Ausführungen über die *caméra-stylo*, das malerische Kadrieren im Film und die zwei Blickrichtungen der Kamera in: «Liebe Arbeit Kino», Berlin 1981.

3) Oswald Wiener, «Ein zum Teil imaginiertes Gespräch mit Günther Förg», in: *Fama & Fortune Bulletin*, Band 2, Wien 1990.

4) Gottfried Benn.

5) Egon Friedell: «Kulturgeschichte der Neuzeit –

Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg» (Titel des letzten Abschnitts des letzten Kapitels), München 1984.

6) Vgl. Jean-Paul Sartre: «Kritik der dialektischen Vernunft», 2. Buch, Kapitel A, Hamburg 1967.

7) Vgl. Reiner Speck: «Köln, den 3. Dezember 1989», in: Günther Förg «Stations of the Cross», New York 1990.

8) Jean-Luc Godard, ebd. Seite 80.

9) Vgl. Roland Barthes: *Cy Twombly*, Berlin 1983.

10) Vgl. Paul Groot: «An der Oberfläche der Spiegel», in: Günther Förg, *Katalog Westfälischer Kunstverein Münster*, 1986.

11) Roland Barthes: «Die Kunst, diese alte Sache...», in: «Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn», Frankfurt a.M. 1990, Seite 211.

12) Philip Taaffe, in: «The Binational», Boston, Düsseldorf 1988/89, Seite 200.

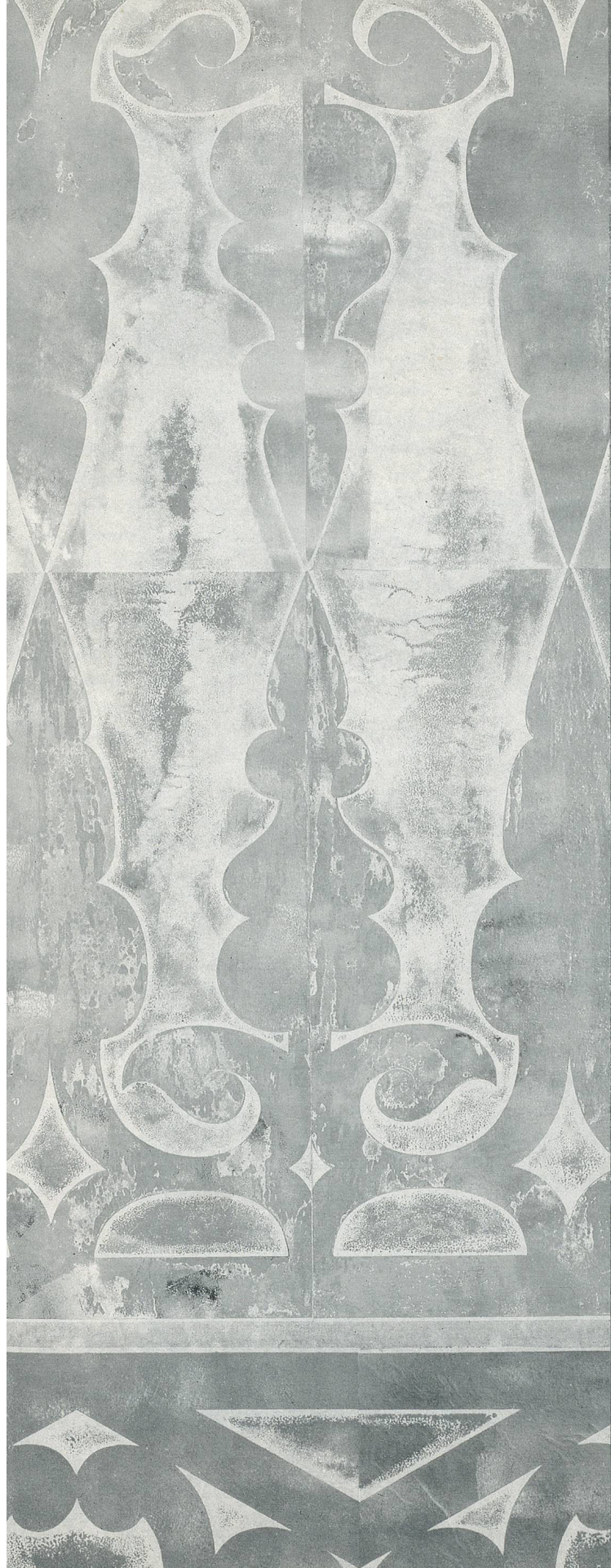
13) Novalis: «Fragmente und Studien 1797–98», Nr. 37.

14) Philip Taaffe, in: «NY Art Now», The Saatchi Collection, Seite 23 und 55.

15) Vgl. Ernst Bloch: «Ästhetik des Vor-Scheins», Frankfurt a.M. 1974.

16) Oswald Wiener, ebd.







WILFRIED DICKHOFF

# WE ARE NOT AFRAID

AN IMPOSSIBLE COMPARISON

*"The sound engineer and the director of photography tried to hamper my seeing. They wanted to continue this mystery, because for them the film is a mystery with rituals, which it has long since stopped being for me. I am no longer afraid."*

Jean-Luc Godard

*"My work serves the exclusive purpose of inventing new ornaments."* Georg Baselitz

Günther Förg and Philip Taaffe embody two opposing positions within contemporary abstraction. I use "opposing" intentionally because they tend to repel more than attract each other. Any apparent common ground between the two artists merely underscores their differences, especially as to how they arrive at their conclusions. There can be no question of belaboring common ground in order to promote cheerful German-American amity à la Koons and Kippenberger. Instead I would like to present a kind of parallelogram on the sequel to abstract painting as seen from two diametrically opposed poles.

One of the arguments for this impossible comparison is that both artists approach art by concentrating on surface and form<sup>1)</sup> and – from the stand-

point of the *reason of form* – will not acknowledge anything that does not speak through the combination of line, plane, color, proportion, layering, material, and spatial conception. No matter how contrasting and mutually exclusive their attitudes may be, both Philip Taaffe and Günther Förg are working on a continuation (elsewhere) of abstract painting through non-painterly means (photography, installation, printing techniques, motion-picture optics). But they certainly do not eschew reflected and calculated (coincidental) painterly means (scribbles, application of paint, texture and non-texture), thereby inquiring into the conditions that would make real abstraction viable in the midst of abstract realities.

\* \* \*

Förg redirects painting by painting picture surfaces like a house painter, by composing rooms like a workman, by taking photographs à la Titian and

*painting* photographs à la Godard.<sup>2)</sup> His work is both abstract and concrete (*in situ*). Working directly from the conditions in a concrete spatial situation is not simply a concept for Förg, but a lived necessity. He makes art only for concrete situations. "Making a virtue of necessity" – necessity consists of having no reasons, and virtue of the need to create some – is Förg's method of forcing himself to develop a selective perspective.<sup>3)</sup> Förg *writes* a perspectivist picture: "There is no emptiness and there is no fullness; there is only the possibility of filling the emptiness here, right away, at the window by means of soundings and transformation."<sup>4)</sup> The motif generates itself in the process of production. The practice of the spatial picture is its own theory. Consequently, Förg does not show systems, but rather systems being generated. A Förg installation is a *space between*, comparable to the temporal space caused by a stopover at an airport. It thrives on dual viewing directions and enhanced inside-outside illusions staged so that the viewer is "in the picture." Förg opens a space and invites us to take a walk in it, with his eyes.

In the individual pieces (bronze reliefs, lead pictures, drawings), the procedure is reversed. Here he eliminates the imaginary rectangle and, with his inimitable, self-evident eschewal of illusion, whips open the *widowed* (Duchamp) black window so that out of the surface shading (reflexes of Förg's clarified line) "the light on the other side"<sup>5)</sup> may be perceived or not, as the case may be. Förg subjects perception to the tension between transcendence and immanence.<sup>6)</sup> Perception is dismantled and reassembled with stubborn insistence until something has been seen... or not seen. That, how-

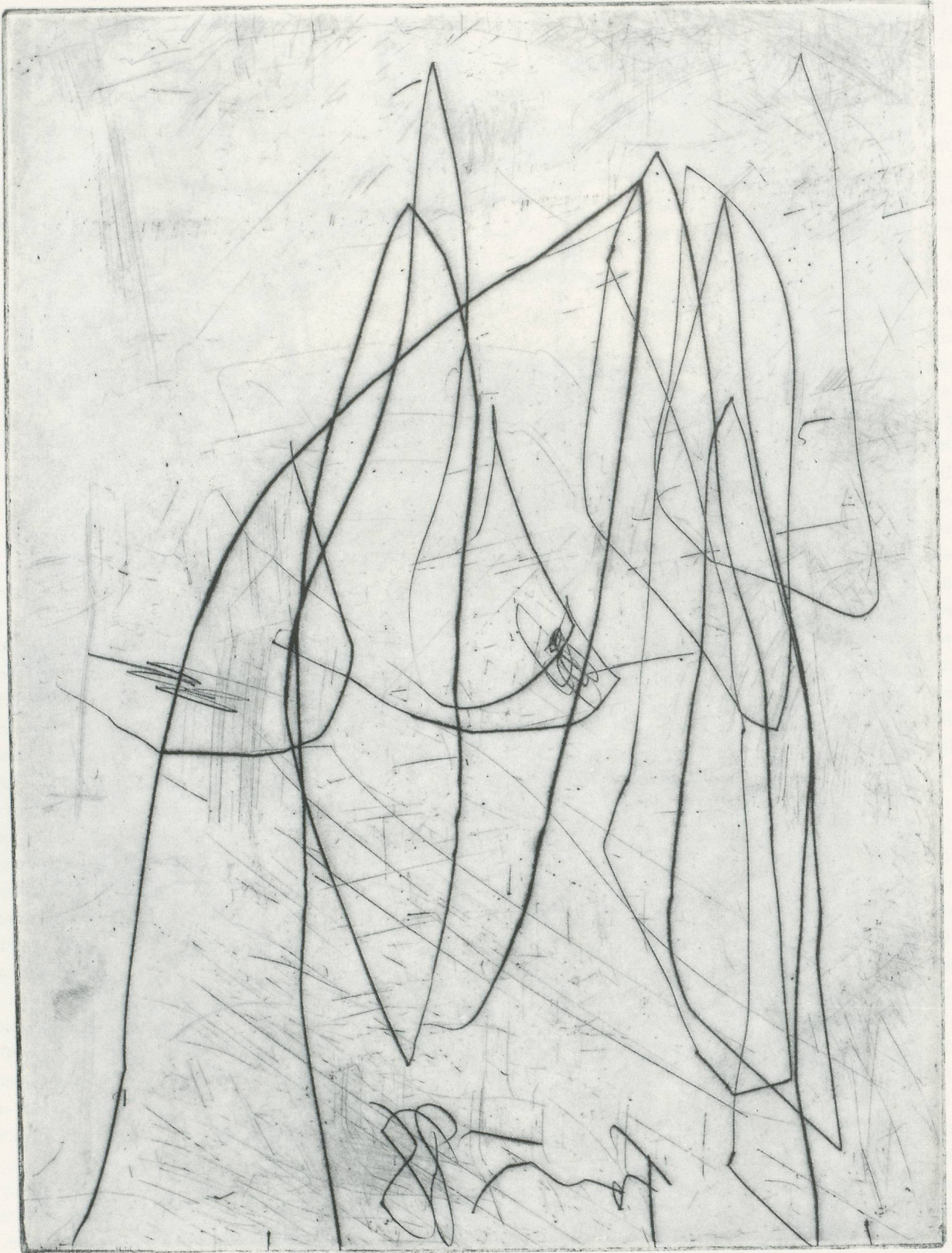
WILFRIED DICKHOFF is an art critic and a publisher of art books in Köln am Rhein.





GÜNTHER FÖRG, TREPPENHAUS WIEN, 1985, Schwarz/Weiss-Photographie, 180 x 130 cm / STAIRCASE VIENNA, 1985, black & white photograph, 70 7/8 x 51 1/8".







ever, is the viewer's problem, whose level of seeing is incorporated into Förg's scenarios. The look they get is the look they return, and we find that we are consuming ourselves. Förg feeds the art-market mind by whetting the consumers' appetites with pre-lust, professionally stimulated from work to work. Förg's works first offer themselves as analogues to everything that might and can be seen in them but then they abandon the viewer looking in to a shower of interpretations. What viewers see is the reflection of their levels of perception and their libraries.<sup>7)</sup> The act of seeing itself becomes the subject matter of the viewing process in the midst of a space of atmospheric elegance, so that its dark side, the staging of prostitution, rises to the surface. Förg knows that artists' bodies are sold along with their work; the exchange is nothing short of a hypermodern prostitution contract. The market is the real scenario. Godard once said, "If I can ever say I have 400 million dollars (for a film), the story will come of its own accord."<sup>8)</sup> That is exactly Förg's perspectivism.

Whether, however, the body, which has been written by painting can tower above the exchange into which it has been drawn is even more questionable in Förg's case than, as Roland Barthes' sees it, in Cy Twombly's.<sup>9)</sup> Förg raises the question *every time he lays on a hand*, as in the deceptive traces of the body in his works. To the extent to which he avails himself of gesture, he disenfranchises the lie that these traces could be authentic: *Förg's line crosses out gesture* and thus walks the path of discordant harmony.

Förg treats his body like a machine. He could even let others *take his place*, because the making is more important than the question, "Who made it?" He does not produce variations or appropriations of that which was celebrated at the height of abstraction as the sublimated form of absolute emotion or utopian longing, but rather *surrogates* of these apotheoses of emotional analogues (of the sublime and/or the beauty of nature or artifice). By placing his body in the service of surrogate production, he disengages himself from the aesthetic reception that his works provoke. He also disengages himself from his disengagement through the *bonus* offered by his *inscription* of the deliberately displaced line in the knowledge of gesture's profoundly dubious character – a gesture superficially considered inimitable after the motto "the clumsier, the more authentic." Förg succeeds because the death of the artist and the subject has always been the premise and substance of his forms. It is the almost unbearable acceptance of this death *in the hand* that inscribes his forms with their (poetic) *rigor*. This rigor of sensitivity in the midst of *ersatz* decorative purity (echoing in his work as a "realistic" twinge of modernity's dead illusions) is Förg's bonus: a casually tossed event – the Greeks called it *tyche* – that undermines Förg's (professionally deployed) cheerfully cynical immanence of "the art effect."

Förg's photographs *illuminate* the artist's ego at the moment of abdication,<sup>10)</sup> later ratified in the first bronze reliefs and stelae. Through *his* formalization of this ratification, he has

recently lent the surrogate a certain purity of quality and beauty as well, because it does not obscure the fundamental indifference that is the lot of all art effects. This is beautifully exemplified by the lines in his large-format drawings and etchings that would never creep into a Twombly, that do not slither around on their knees all day in front of Fautrier, and that meander past Marden and along Baselitz to arrive at the *non-surrogate*.

Like Godard, Förg has no use anymore for art as mystery and ritual. He is no longer afraid. In fact, his work effects an expression of fearlessness, which in turn attracts the viewer who would so love to be rid of fear. Those who fear obviously enjoy indulging in the consumption of fearlessness. And that is addictive – which explains why his collectors always want more. What we already have is never enough because (as art) it never turns out to be what we thought it promised. Art is the broken promise of happiness. Förg pushes this aspect of Art Today to consumer-aesthetic extremes.

The same goes for Philip Taaffe, but differently. Taaffe pursues abstract painting with (non)technical means by coating the art historical primer with a layer of real, existing abstractions, thereby giving abstraction a semantic opening.

The primer in Taaffe's picture WE ARE NOT AFRAID consists, for instance, of a printed (re)construction of Barnett Newman's WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE. In a second step, Taaffe shifts the meaning of this construction of art history by substituting a braid for Newman's zip (the sign of pure presence). He bridges pictorial history all the way to Matisse's BACK IV, to a form of abstraction that does

GÜNTHER FÖRG, from: EIGHT ETCHINGS AFTER DRAWINGS, 1989, 14 1/2 x 10 1/4" /

Aus: ACHTRADIERUNGEN NACH ZEICHNUNGEN, 1989, 37 x 26 cm. (Edition Julie Sylvester)



not relinquish the integrity of things. He liberates abstraction from the absolutism of pure form and from the norm of total, aseptic non-reference, to which it has been degraded in the wake of standardization and academicism. Taaffe no longer fears to touch abstraction's history, nor does he bow to its taboos. But, unlike misconstrued appropriation, he does not mine history's quarry with nostalgic arbitrariness. To the contrary, for him history has yet to be constructed as a pictorial presence (of mind) in the continuation of abstract painting.

Taaffe introduces the signifier ("the perceived thing, augmented by a certain thought")<sup>11)</sup> to non-figuration. Having freed it from the mysteries and rituals of its institutionalization, he takes real, existing abstraction, as it prevails in life (architecture, ornament, semiotic realities) and draws it into the picture, thereby evoking real, existing emotions (love, sex, hate, intensities and tensions of all kinds). Unlike Förg, who imposes a painterly view – substantially enlarged by his "Godard" experience – upon photography, Taaffe reverses the procedure and imposes a photographic layer of meaning upon the painting: "I want to subject a painterly artwork to a barrage of photographic information."<sup>12)</sup> He stages a multilayered surface scenario: modified reconstructions of the achievements of abstract painting, ornamental

The longer and deeper (= closer to surface) one looks at (and listens to) Taaffe and Förg, the more obvious it becomes that all the popular clichés from America (surface, hard core sales policy, formalism, pure presence, pragmatism) and from Germany (spiritual depth, content, masses of history, lost

sequences of architectural signifiers, symbols (as of bodily orifices) and cultural signs from diverse historical and geographical sources are all processed into a unique contradictory unity. Taaffe casts a net of semantic layers, all of which are simultaneously present in the picture and engender a non-hermeticism that invites a reconstruction of the social implications of ornamentation. Highly strung relations foster an experience of optical vertigo, but one of semantic vertigo as well. Taaffe approaches history from a pictorially staged distance, that is, from the future potential implied by the interaction between pictorial and semantic layers. He approaches history from the future of how it may potentially be written.

The beauty of a Taaffe picture is that it does not ooze fake syntheticization. The unity of the irreconcilable that it presents to the viewer is a figment. It represents an unmistakable perceptual pictorial unit but it also consists of superimposed layers of relational systems whose real discreteness it does not obscure. Contradictory information remains disassociated. These contradictions are not simply aestheticized. Each layer can be seen in isolation and the weight of its reality acknowledged. Each individual text remains legible in the Taaffian intertext. And yet Taaffe is not afraid to pit

\* \* \*

future, myth) won't stick. Comparison of the two artists' attitudes subverts the simple-minded fixation on American and German cultural identities and (art) mentalities. Taaffe and Förg build unhopd for abstract bridges across the seas (and back again). In contrast to Taaffe, who maintains a deliberately

artistic perfection and unscrupulous beauty against discreteness. It is, in fact, here that he sees a chance for the revival of the utopian function of art.

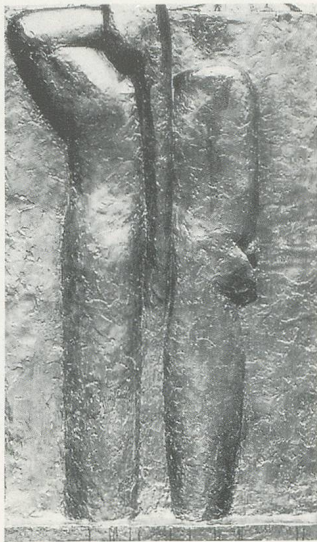
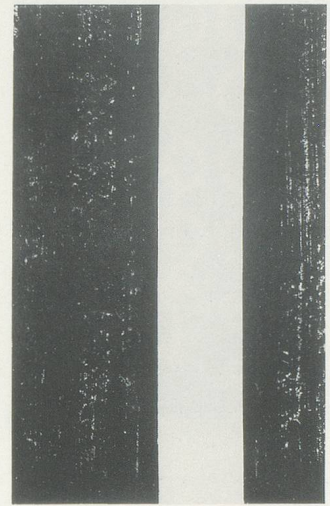
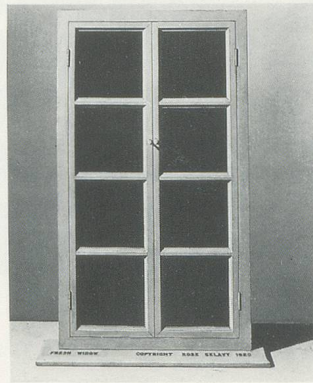
Taaffe romanticizes artifice, for instance, by effecting a mutual confrontation of the most varied surface textures (as in deliberately random configurations of lines – non-texture – on linocut collages), whereby romanticizing is to be understood as "qualitative enhancement"<sup>13)</sup> of all the good old modes of alienation, from the technical reproducibility of souls in effigy to the flurry of metaphor that marks all the ersatz language systems. Taaffe thus draws on a (political) strategy of early German Romanticism. The objective of such enhancement is to produce pictures with anticipatory power: "The painting should say that there's another possible world . . . It's a utopian position that I have, but I am actually trying to lay the groundwork for some kind of paradisaical situation on earth. I think about what's going on in the world, and whether my painting can conceivably have any impact on the situation."<sup>14)</sup>

By overloading his formalized layers of meaning in the harmonious dissonance of beauty, Taaffe tries to reactivate the "aesthetics of pre-seeming" (*Ästhetik des Vor-Scheins*),<sup>15)</sup> whose doubtful character is articulated in individual pictorial elements – another paradox that once again serves the cause of beauty.

anachronistic position, Förg insists, for example, on the facticity of the art product as such and responds with a plain and simple "no" to the question, "Do you want to have an effect outside the market?"<sup>16)</sup>

Obviously, the rôles cannot be reversed with such neat, collaborative



HENRI MATISSE, *THE BACK IV*, 1930.MARCEL DUCHAMP, *FRESH WIDOW*, 1920.BARNETT NEWMAN, *UNTITLED (THE NAME)*, 1949.

amity even though Taaffe has been living in Naples for two years and Förg has been very successful in the United States. A Taaffe picture may appear to be highly hermetic and formalistically sealed, it may seem to make a fetish of complexity, just as much as a Förg installation may present a school of (distorted) seeing. Once we examine just *how* Förg and Taaffe implement this shift of cultural identity through a bewildering mixture of surface and depth in their works, opposition and respective origin are foregrounded again. It starts with their mental approach, becomes blatantly obvious in their treatment of surface and is far from conclusive in their weighting of sexual sensibilities.

What pleases in both cases is, to repeat, their fearlessness. Taaffe has no qualms about placing the highly decorative elegance of his *dressmaker's patterns* (in the tradition of Paul Klee and Matisse's late work) within the context of an *Ästhetik des Vor-Scheins*. And Förg has no qualms about feeding the art service sector with his highly sensitive

meditations on "visibility" (the state to which so many of his interpreters blithely reduce him). So he gives the market what it deserves (or earns) – the bare nothing-but-art product.

From two diametrically opposed poles that do not even have a complementary relationship, Förg and Taaffe deploy first class decoration to exploit and *parry* the fact that there is no staying outside the prostitution contract. When they are *good*, the awareness of this and other paradoxes is communi-

cated in the way their ornaments are *written*.

We are dealing here with the coherent deformation in the non-surrogate as the figuration of potential painting. Everything else deals with the doubtfulness of an aesthetic theory of justice, situated somewhere between presence (an idea of reason) and pictorial cognition. But that's another story.

"Close your eyes! – Idiot! – You haven't read a thing!"

A. R. Penck

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Form in contrast to Adorno is seen here as the objective disorganization of all that appears within an artwork into dissonant-harmonious eloquence.

2) Cf. Jean-Luc Godard's discussion of the *camérostylo*, the painterly centering in films and the two directions in which the camera focuses in: *Liebe Arbeit Kino*, Berlin, 1981.

3) Oswald Wiener, "Ein zum Teil imaginiertes Gespräch mit Günther Förg" in: *Fama & Fortune Bulletin*, Vol. 2, Vienna, 1990.

4) Gottfried Benn.

5) Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit – Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg* (title of the last section of the last chapter), Munich, 1984.

6) Cf. Jean-Paul Sartre, *Kritik der dialektischen Vernunft*, Book 2, Chapter A, Hamburg, 1967.

7) Cf. Reiner Speck, "Köln, den 3. Dezember 1989"

in: Günther Förg "Stations of the Cross," New York, 1990.

8) Jean-Luc Godard, op. cit., p. 80.

9) Cf. Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin, 1983.

10) Cf. Paul Groot, "An der Oberfläche der Spiegel" in: Günther Förg (cat.), Westfälischer Kunstverein, Münster, 1986.

11) Roland Barthes, "Die Kunst, diese alte Sache..." in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M., 1990, p. 211.

12) Philip Taaffe in: *The Binational*, Boston, Düsseldorf, 1988/89, p. 200.

13) Novalis, *Fragmente und Studien 1797–98*, No. 37.

14) Philip Taaffe in: *N.Y. Art Now*, The Saatchi Collection, p. 23 and 55.

15) Cf. Ernst Bloch, *Ästhetik des Vor-Scheins*, Frankfurt a. M., 1974.

16) Oswald Wiener, op. cit.



*EDITION FOR PARKETT PHILIP TAAFFE*

*Lineament Monotypes, made in Naples in September, 1990.*

*Edition of 55 signed and individually printed sheets, lithographic ink on Japanese paper, 19½ x 15¾"*

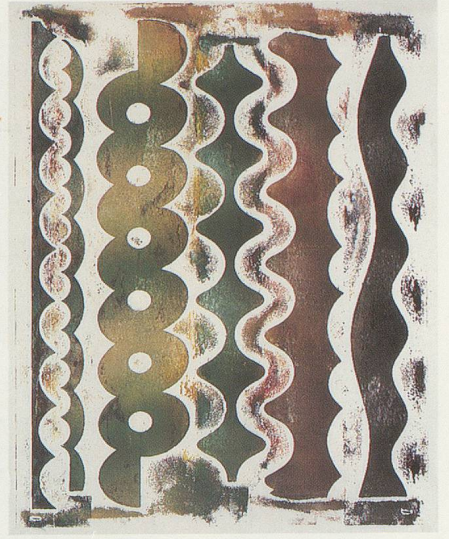
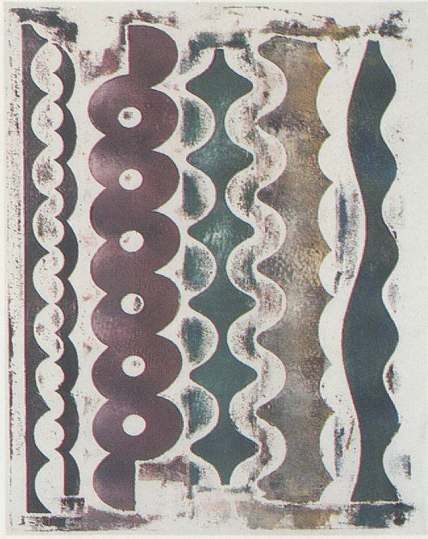
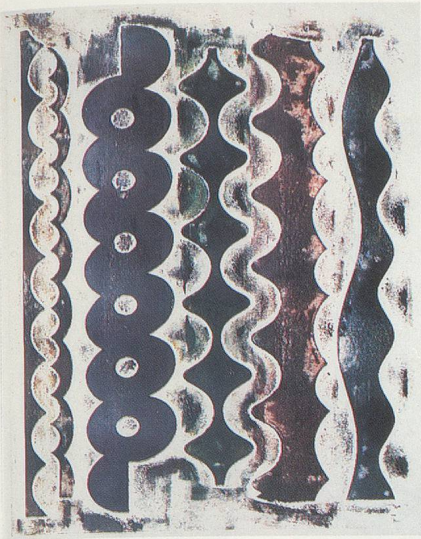
*Umriss-Monotypien, hergestellt in Neapel im September 1990.*

*Auflage von 55 signierten, individuell gedruckten Blättern, Litho-Tusche auf Japanpapier, 49,5 x 40 cm.*

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler oder einer Künstlerin, die eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestalten. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.





REPRODUCTIONS: SEVERAL EXAMPLES OF THE EDITION

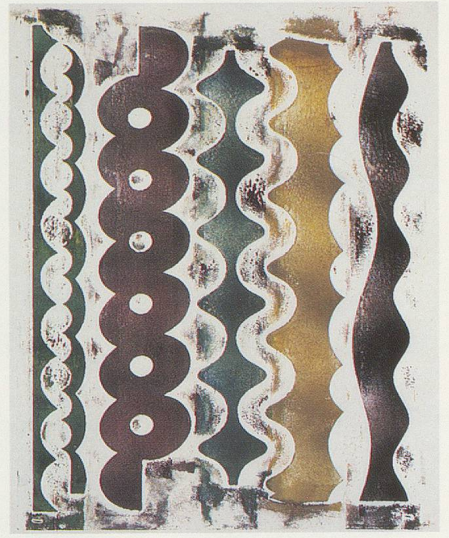
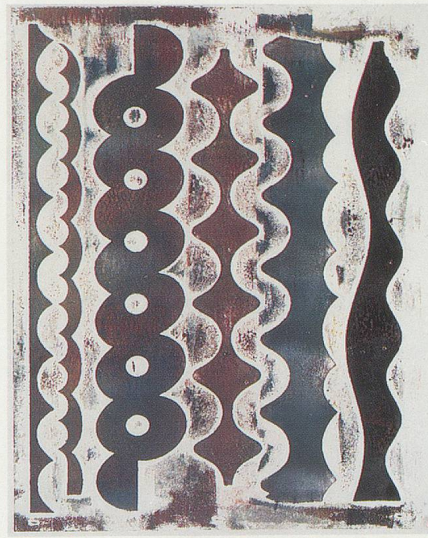
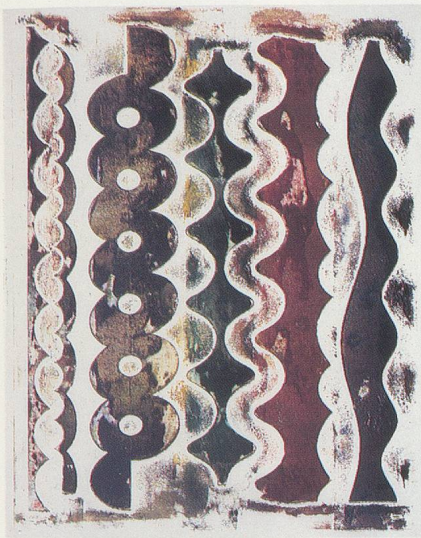


ABBILDUNG: EINIGE BEISPIELE DER EDITION













## PHILIP TAAFFE:

Contrary to persistent postmodernist theory, appropriation in the visual arts has done nothing to undermine the so-called "myth" of the original, or the "myth" of the author. Somehow, despite all predictions, individual works of art continue to be produced, by individual artists who refuse to remain anonymous. The central postmodernist myth is that there was ever a single modernist mythology with a monopolistic stranglehold on the practice of art – that is, what artists actually do when they get down to the business of working.

In what can be termed the *economy* of Western art history, it will never have been a question of appropriation having any value in and of itself. That history has always functioned *for artists* as a bank of knowledge from which they choose to borrow, mortgage, invest, according to their interests. It is, without question, always a matter of *what* is appropriated, and *how* that transaction transpires. This transaction calls for a specific *history of imitation*, of mimicry and camouflage.

Such a history is not in any way limited to the modernist period, but for our purposes, Cezanne lays the groundwork by proposing a restructuring of nature in terms of architecture. The architectonics of his landscapes is expressed by a block of pigment, a brushstroke that conveys volume, weight, density, color, and luminosity. Building on this foundation in his early Cubist paintings, Braque extended the idea of an architectural appropriation by deploy-

ing simulated decorative techniques he had learned as an apprentice house painter: the imitations of the anonymous craftwork that include false graining, stencilling, patterned surface, and texturizing. And, following the logic of this appropriation, Braque introduced the structural camouflage of collage – actual wallpaper, a mechanically repeated, printed readymade – which allowed him to devise, materially, a pictorial architecture free from the tremulous uncertainty of Cezanne's direct attention to the sensations of perception.

This historical itinerary must also include Matisse, who learned early from Cezanne's scaffolding of space, and, in the late cut-outs, reimagined collage as a species of architectural decoration. It is collage, from Braque to Matisse and on to Taaffe, that permits this physical, part-by-part construction, by the accumulation of discrete elements, and that underscores another kind of "history," the process that duplicates *a narrative of working*: painting and printing, cutting and pasting. And architectural structure thought through collage turns painters into masons, tilesetters, mosaicists.

This particular reading of modernism is opposed to the holistic, idealizing spatial program of Mondrian – and all his progeny up to and including artists such as Peter Halley. Here, the ideal is an *a priori*, continuous unity that precedes all division, upon which is imposed a conceptualized, hegemonic, regularized grid. It is a function of collage to disrupt this ideal uniformity by the introduction of sensuous, material reality. (Rauschenberg comes to mind as the artist

---

JEFF PERRONE is an artist who lives in New York City.



## HISTORY IS IN THE MAKING

who uses collage best to transgress the unyielding boundaries of the grid, the most absolute of which is the separation of art from life.) When Taaffe mimics high modernist, abstract painting as *his* architectural scaffolding, he does so by the inversion of the abstracting process that collage makes available. Rather than interpreting the history of '50s abstraction in terms of reduction, a stripping away, a paring down to essentials – in essence, to idealization – Taaffe makes “abstraction” a process of addition, construction, of incremental embellishment, of layering and fragmentation.

The sensuous reality that disrupts the smooth idealization of space as an abstract totality has as its most potent symbol the curve, of which Taaffe is a preeminent exponent. To chart the history of his work is to outline a *history of curvature*: from Brancusi biomorphs and Playboy bunnies to twisted ropes and garlands wrapped around Newman's zips (which must then be understood as columns); from Riley's undulating waves to the arabesques of wrought-iron grilles; from spirals and scrolls to dome and arch, balustrade and lambrequin. Taaffe's paintings are suffused with abandoned architecture, perambulations left open, fraught with possibilities – not closed, limited, bounded, imprisoned, like the grid. Tying ribbons around the bars of Western abstraction, he undermines stability with pinwheels, rotation, movement, access. It is the nature of curves that we really never know exactly where they will lead. Even the phalluses in Taaffe's rendition of Newman's ULYSSES are conceived as completely

stylized curvature: the flexing of flesh, sex, and life contrasted to the skeletal bones of the fish, of sensuous starvation, of death. As it has for centuries, inspiration comes from the “Orient”: for Taaffe, that includes not only southern Italy, but Crete, the Islamo-Catholic hybrid of southern Spain, and North Africa, the Moslem countries. His imitations of Western painting have always had the formal and coloristic intensity we associate with Islamic miniatures, the collage-like juxtapositions of bright, flat shapes, the profligate complexity of their execution; but also the comprehensibility of their overall structures, like the minaret of the great mosque of Samara, that three-dimensional, stepped helix.

If strict post-modernists have expressed reservations about Taaffe's art, it may have something to do with the intimations of a material, rather than an ideal, paradise. For in Islam, the highest cultural aspiration is to recreate paradise on earth. This paradise comes in all shapes and proportions, and with a startling variety of moods: dramatic, poetic, comedic, dreamy, violent, tender. But in recreating this Eden-on-earth, Taaffe refuses to “deconstruct” anything, to criticize his sources, to lay on the irony. Whether his Other paradise be '50s painting, 19th century New England fresco, or the buzzing intertwine of Old Cairo, he imitates, he emulates out of love. And the true Other of Western culture – a culture based on fear, aggression, on the amassing of forces in order to standardize and regulate – is always love. In Taaffe's paradise, exoticism triumphs over uniformity.





PHILIP TAAFFE, ULYSSES, 1989,  
monoprint collage, acrylic on linen,  
132 x 50" / collagierte Monotypien,  
Acryl auf Leinwand, 335 x 127 cm.

PHILIP TAAFFE, OLD CAIRO, 1989,  
monoprint, acrylic on linen,  
91 x 67<sup>3</sup>/<sub>4</sub>" / Monotypie, Acryl auf  
Leinwand, 231 x 172 cm.







## PHILIP TAAFFE:

Im Gegensatz zur vorherrschenden postmodernen These hat die Appropriation im Bereich der bildenden Kunst nicht dazu beigetragen, den sogenannten «Mythos» des Originals bzw. den «Mythos» des Autors zu untergraben. Trotz aller Unkenrufe werden irgendwie nach wie vor individuelle Kunstwerke produziert, und zwar von Künstlern, die keineswegs in der Anonymität verharren möchten. Der zentrale Mythos der Postmoderne besteht in der Annahme, dass es schon immer eine einzige moderne Mythologie gegeben habe, die in monopolistischer Manier die Kunstausübung für sich in Anspruch genommen hat – also jene Tätigkeit, der ein Künstler eigentlich nachgeht, wenn er sich an seine Arbeit macht.

Hinsichtlich dem, was in der westlichen Kunstgeschichte als *Ökonomie* bezeichnet wird, war es immer ausser Frage, dass die Appropriation an sich bereits einen Wert darstellen würde. Für den Künstler aber war Geschichte stets eine Wissensbank gewesen, aus der man je nach Bedarf Anleihen und Hypotheken nehmen und in die man auch investieren konnte. Dabei ist es immer schon darum gegangen, *was* verfremdet wird und *wie* diese Transaktion, die eine besondere *Geschichte der Imitation*, der Nachahmung und Camouflage erfordert, sichtbar gemacht wird.

Eine derartige Geschichte beschränkt sich natürlich nicht auf die modernistische Phase, und was unser Thema anbelangt, so ist es Cézanne, der mit

seinem Vorschlag einer Neustrukturierung der Natur in architektonischer Hinsicht die Grundlagen festlegte. Die Architektur seiner Landschaften drückt sich in einem Pigmentblock, einem Pinselstrich aus, der dem Ganzen Volumen, Gewicht, Dichte, Farbe und Leuchtkraft verleiht. Auf diesem Fundament aufbauend, erweiterte Braque in seinen frühen kubistischen Bildern das Konzept einer architektonischen Appropriation dadurch, dass er simulierte Dekorationstechniken zu Hilfe nahm, die er als Malerlehrling kennengelernt hatte: die Imitation der anonymen Handarbeit wie etwa falsche Maserung, Schablonendruck, strukturierte Oberflächen und Strukturgebung. Darüber hinaus brachte Braque, der Logik dieser Aneignung folgend, die strukturelle Camouflage der Collage ins Spiel – und zwar in Form echter Tapeten, eines mechanisch wiederholten, gedruckten Readymades –, so dass er in der Lage war, einen bildlichen Strukturaufbau zu schaffen, der von der zitternden Ungewissheit jener direkten Aufmerksamkeit Cézannes für die Wahrnehmungsempfindungen befreit war.

Unser historischer Rückblick streift zwangsläufig auch Matisse, der schon sehr früh von Cézannes Technik der Eingerüstung des Raumes beeinflusst wurde und mit seinen späten Papiers découpés die Collage wiedereinführte, als Genre der architektonischen Dekoration. Es ist die Collage, die von Braque über Matisse bis zu Taaffe diese physische Stückwerkkonstruktion ermöglicht, und zwar durch die Anhäufung von Einzelelementen, und die eine

---

JEFF PERRONE ist Künstler und lebt in New York.



## AN DER GESCHICHTE WIRD GERADE GEBASTELT

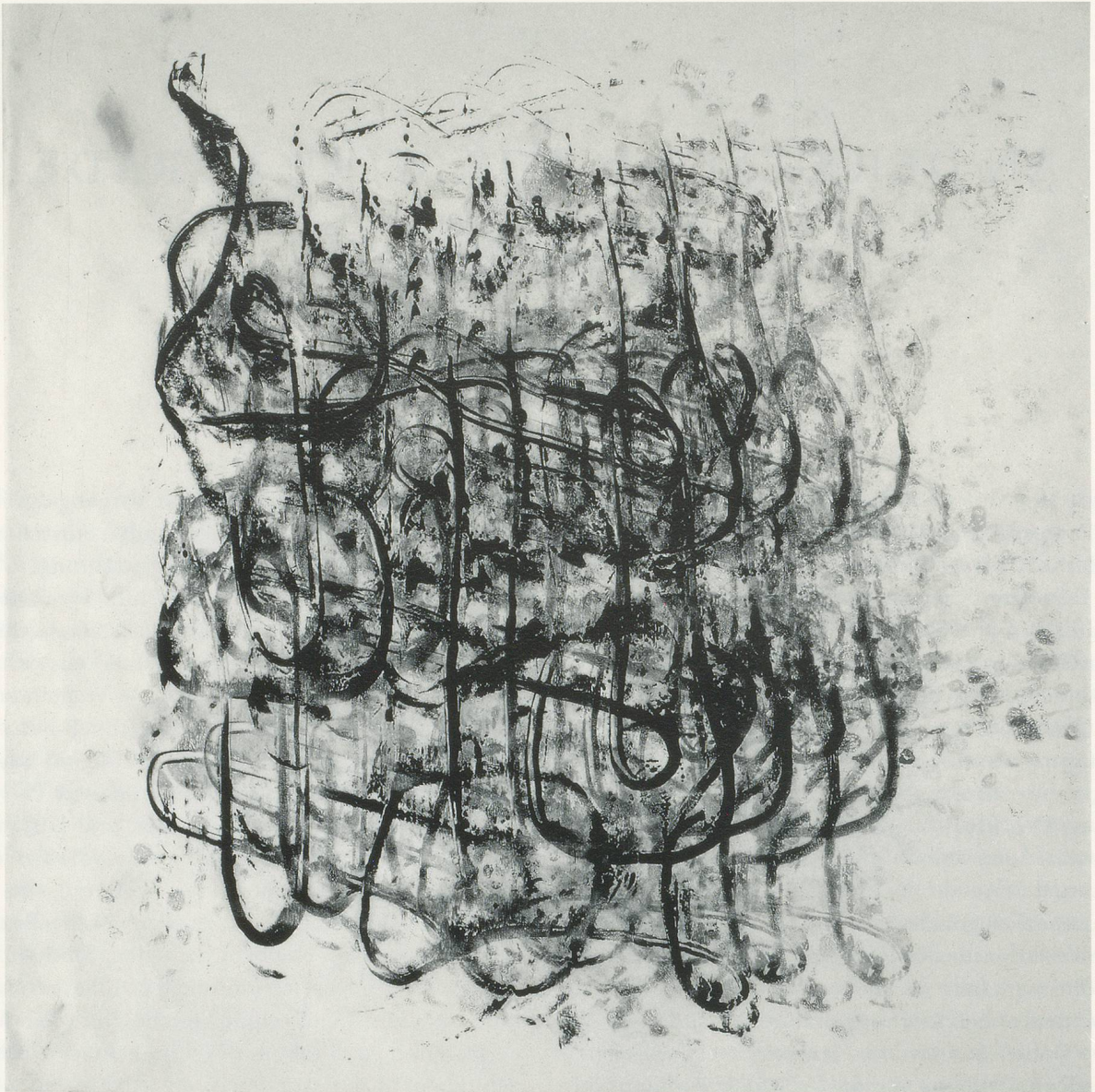
andere Art der «Geschichte» heraushebt, nämlich den Prozess, durch den die *Schilderung der Arbeitsweise* wiederholt wird: Malen und Drucken, Schneiden und Einsetzen. Und die durch die Collage gedachte architektonische Struktur verwandelt den Maler in einen Maurer, Fliesenleger und Mosaikkünstler.

Diese spezifische Lesart des Modernismus steht im Gegensatz zum holistischen, idealisierenden Raumprogramm eines Mondrian und all seiner Jünger einschliesslich moderner Künstler wie Peter Halley. Das Ideal besteht hier in einer *apriorischen*, fortwährenden Einheitlichkeit, die aller Teilung vorausgeht und auf die ein konzeptualisiertes, hegemonisches, regelmässiges Raster aufgedrückt ist. Eine Funktion der Collage besteht darin, durch die Einführung einer sinnlichen, materiellen Realität diese ideale Gleichförmigkeit durcheinanderzubringen. (Dabei kommt mir Rauschenberg als jener Künstler in den Sinn, der die Collage am optimalsten einsetzt, um die unnachgiebigen Grenzen des Rasters zu überschreiten, wobei das absoluteste davon die Abtrennung der Kunst vom Leben darstellt.) Wenn Taaffe höchst modernistischste, abstrakte Malerei sich als *sein* architektonisches Gerüst aneignet, dann geschieht das anhand der Inversion des abstrahierenden Prozesses, den die Collage anzubieten hat. Anstatt die Geschichte der Abstraktion in den 50er Jahren im Kontext der Reduktion, also einer Beraubung, einer Rückführung auf das Wesentliche – was im Grunde auf eine Idealisierung hinausläuft – zu interpretieren, verwandelt

Taaffe die «Abstraktion» in einen Vorgang der Addition, Konstruktion, der zunehmenden Ausschmückung, der Beschichtung und Fragmentierung.

Die sinnliche Realität, die die sanfte Idealisierung des Raumes als abstrakte Totalität bricht, verfügt in der gekrümmten Linie über ihr bemerkenswertestes Symbol, und Taaffe ist ihr wichtigster Verfechter. Die Geschichte seiner Arbeit nachzuzeichnen heisst, die *Geschichte des Bogens, der Kurve* zu verfolgen: Von den biomorphen Formen Brancusis und den Playboy-Häschen zu den verdrehten Seilen und Girlanden, die Taaffe um Newmans «Zips» windet (die sich dann als Säulen verstanden wissen wollen); von den wogenden Wellen Rileys zu den Arabesken aus schmiedeeisernen Gittern; von den Spiralen und Voluten bis zur Kuppel und zum Gewölbe, zur Balustrade und zum Lambrequin. Taaffes Bilder sind von verlassener Architektur durchflutet, mit Grenzbegehungen, die mit offenen Möglichkeiten schier überladen sind – sie sind nicht geschlossen, begrenzt, eingeschränkt und eingekerkert wie im modernistischen Raster. Indem er um die Gitterbarren der westlichen Abstraktion Bänder schlingt, höhlt er die Stabilität mit Windrädchen, Rotation, Bewegung und Zugängen aus. Es liegt im Wesen der Krümmung, dass wir nie genau wissen, wohin sie uns führen wird. Sogar die Phalli seiner Interpretation von Newmans ULYSSES werden als völlig stilisierte Kurven wahrgenommen: die Wölbung von Fleisch, Geschlecht und Leben trägt ihren Gegensatz in sich als Gräte des Fisches, als sinnliches Darben und Tod.



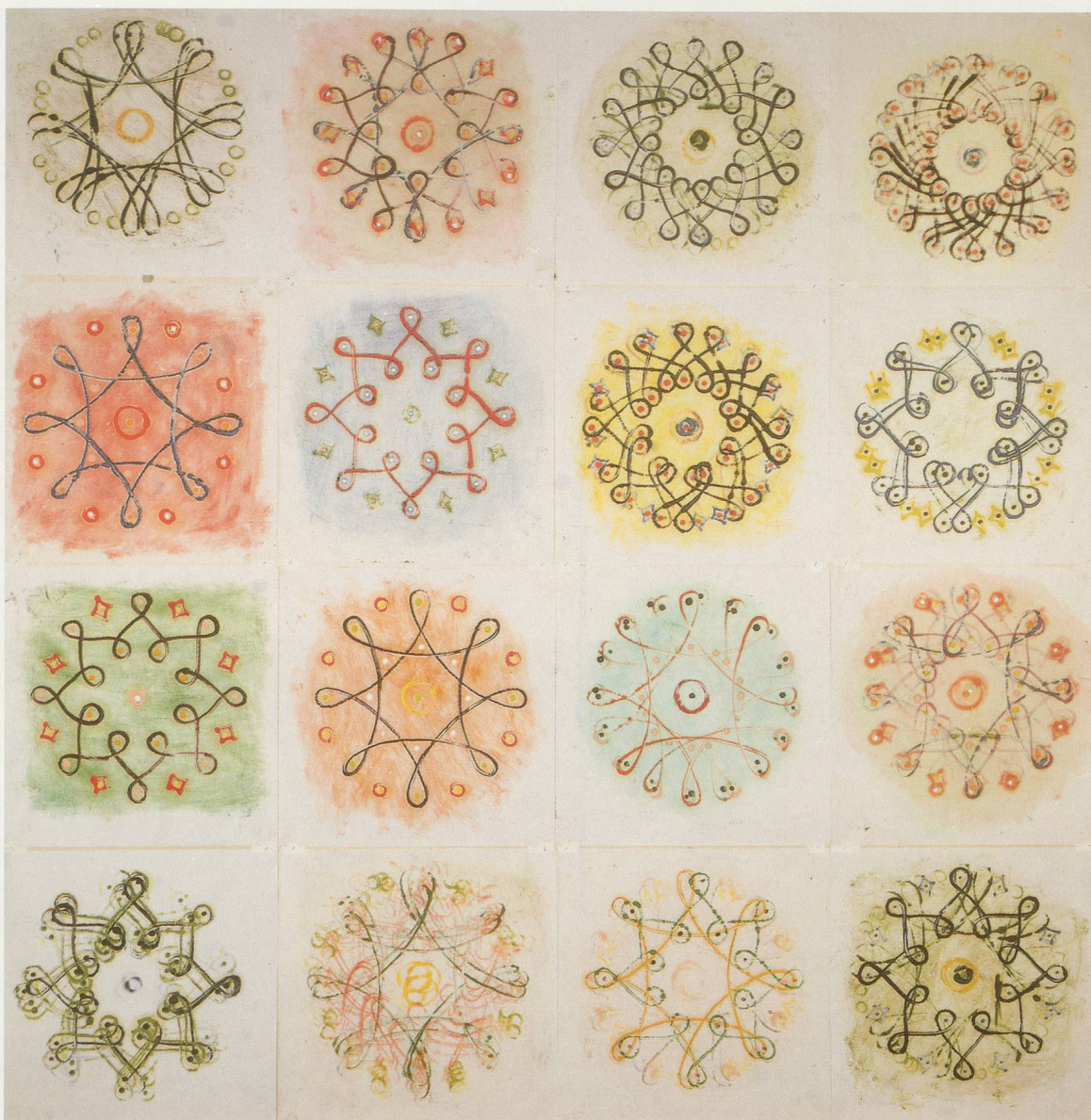


Seit Jahrhunderten erreicht uns die Inspiration aus dem «Orient», und für Taaffe gehört nicht nur Süditalien dazu, sondern auch Kreta, das vom Islam und Katholizismus beeinflusste Südspanien sowie die islamischen Staaten Nordafrikas. Seine Nachahmungen westlicher Malerei besaßen von jeher die formale und koloristische Intensität, derer wir auch in islamischen Miniaturen gewahr werden: Collage-ähnliche Gegenüberstellungen leuchtender, flacher Formen, die ausschweifende Komplexität ihrer Ausführung, aber auch die Kompaktheit der jeweiligen Gesamtstruktur wie das Minarett der grossen

Moschee von Samara, diese dreidimensionale, abgetrepte Spirale.

Die Vorbehalte, die eingefleischte Vertreter der Postmoderne gegen die Kunst Taaffes geltend gemacht haben, dürften wohl mit den Andeutungen eines mehr materiellen denn idealen Paradieses zusammenhängen. Im Islam gilt nämlich das höchste kulturelle Ziel der Wiedererschaffung des Paradieses auf Erden, das alle möglichen Formen und Proportionen annehmen kann und alle erdenklichen Gemütszustände abdeckt: Drama, Dichtung, Komödie, Traum, Gewalt, Zartheit. Doch im Zuge der





PHILIP TAAFFE, GROUP OF "RANGAVALLI GLASS MONOTYPES," STUDIO INSTALLATION, 1990,

oil paint on paper, 110 x 110" overall dimensions /

GRUPPE VON «RANGAVALLI GLAS-MONOTYPIEN», ATELIER-INSTALLATION, 1990, Öl auf Papier, 280 x 280 cm gesamthaft.

Linke Seite / left page: Einzelblatt / single sheet.

Wiedererschaffung des Garten Edens auf Erden weigert sich Taaffe, irgend etwas zu «demontieren», seine Quellen zu kritisieren oder ironisch zu werden. Ob sein anderes Paradies nun in der Malerei der 50er Jahre, in den Neuengland-Fresken des 19. Jahrhunderts oder in der summenden Verflechtung von Old Cairo angesiedelt ist, spielt keine Rolle, denn sein

Motiv der Aneignung ist die Liebe. Die echte Kehrseite der westlichen Kultur – einer Kultur, die auf Angst und Aggression, auf der Zusammenballung von Kräften zur Standardisierung und Reglementierung basiert – war stets die Liebe gewesen. Im Paradies Taaffes triumphiert das Exotische über das Vereinheitlichte.

(Übersetzung: Manfred Jansen)

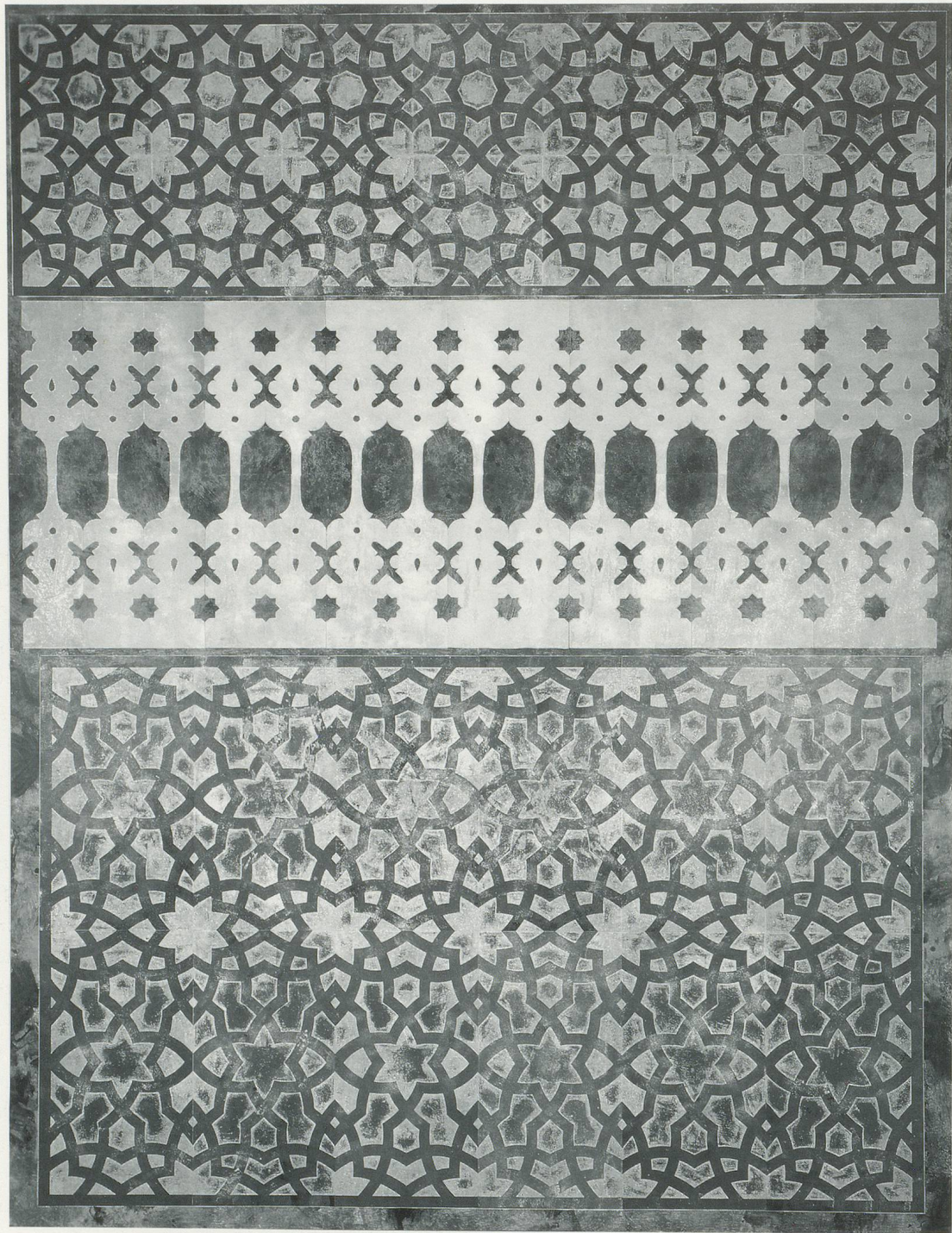




PHILIP TAAFFE, EASTER CHOIR, 1990,  
mixed media on linen, 91 x 115"  
OSTERCHOR, 1990, Mixed Media auf Leinwand, 231 x 292 cm.



*Philip Taaffe*



*PHILIP TAAFFE, SCREEN WITH DOUBLE LAMBREQUIN, 1989,  
monoprint, acrylic on linen, 145<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 112<sup>1</sup>/<sub>4</sub>" / Monotypie, Acryl auf Leinwand, 369 x 285 cm.*



*A propos**PHILIP TAAFFE*

---

*EDMUND WHITE*

---

Americans absorb other cultures better than members of any other nationality, perhaps because all other nationalities are already represented in the United States. Or perhaps because in America there is no prevailing high culture, even though television culture is ubiquitous and smeared evenly over the country, like margarine over Wonderbread. Among artists and intellectuals, however, pluralism is taken for granted. Just as Marsden Hartley took upon himself the romance of Cubism, James (Abbott) McNeill Whistler sought to trace his own impressionist path, and Cy Twombly became the abstractionist to most fully assimilate the influence of classical Greece and Rome, so is Philip Taaffe, a young man from New Jersey, on his way to becoming the Neapolitan painter most acutely attuned to the complex heritage of Naples, his adopted city.

Taaffe lives in Posillipo in the Villa Pierce, a vast melancholy pile beside the bay. It previously housed a former mayor of Naples who, among other things, posed as a would-be film director and shot a (never-completed) film there with Zsa Zsa Gabor. On a more sublime note, Francesca Bertini, the diva of Italian silent movies, was filmed there in a scene for a real

film in the 1920s. Churchill also visited the villa just after his meeting with President Roosevelt in Morocco in 1943, during the liberation of Southern Italy. The most recent tenant preceding Taaffe was a local television station, but an odd assortment of other personages have also lived there, including the Italian patriot, Giuseppe Garibaldi and the Egyptian, Khedive Ismail Pascia, the man who inaugurated the Suez Canal. On the upper floor of the villa, Taaffe has filled all of the former guest rooms with works in progress. The dining room downstairs looks out across the Bay of Naples towards Capri and contains murals by the Scuola di Posillipo painter, Eduardo Dalbono. His principal studio, a large sun-drenched room, is not only the site for some of his paintings, but also their inspiration since he has occasionally derived patterns from its tilework. The salon is so immense that it overwhelms the furniture therein. The whole villa is reminiscent of the house in Melville's film of Cocteau's *Les Enfants Terribles*. Brilliant, passionate gypsies appear to be camping out in the splendor of the past.

Posillipo is the area where Virgil lived and where, according to legend, he is buried. The name means "place of repose" in Greek and is derived from the words that mean "ending pain." Nearby is the fortified island, the Castel dell'Ovo, where Lucullus, the

---

*EDMUND WHITE* is an American novelist who is currently working on a biography of Jean Genet.



Roman general and celebrated host, received guests in his sumptuous villa, and where the last Roman emperor was exiled by his barbarian conquerors. In the Middle Ages, the island was turned into an incongruous *château fort* by French knights.

But the influence of every country is felt here, even of Egypt (there is a Piazzetta Nilo) since Alexandrian merchants sold their wares in the marketplace in Roman days and were especially esteemed by the emperor. Although Naples was a Roman city, it never stopped being an outpost of Greece (Cumae had been the oldest Greek colony in Italy). The people remained (at least) bilingual until the end of the Middle Ages. Nor did Naples ever become completely Christian, despite its three hundred churches. This is a place where people still wear amulets against the evil eye and where the blood of the patron saint, San Gennaro, liquefies twice a year before the astonished crowds, a frequent miracle that seems more pagan than Catholic! Even its nativity scenes, the celebrated *presepe*, are more recreations of teeming Neapolitan street life in the eighteenth century than sacred symbols. The true religion of Naples is a peculiar combination of black magic, pagan cynicism and gruesome martyrdoms. (Even San Gennaro had to be subjected to repeated tortures before he died, and the favorite subject of Baroque painters in Naples seems to have been either a masochistic male saint transfixed with arrows or a sadistic Judith gloating over the severed head of Holofernes.)

Naples is also the most densely layered palimpsest of culture and conquest that exists: successively Greek, Roman, Byzantine, Lombard, Frank, Saracen, Norman, Angevin, Spanish, Austrian, Bourbon and . . . Italian. Its history made its painters into virtuosi of these convergent issues. Luca Giordano could faultlessly imitate Van Dyck, Durer, Titian and Rembrandt, all with equal ease. The city's coat of arms used to be an unbridled horse, and sometimes one does feel that Naples is a spirited animal, out of control, careening from one enthusiasm to another. As Taaffe has remarked, it's always summer in Naples.

Taaffe has found his own ways to apply a kind of order to this rich chaos. Renaissance *stemme*, as one

example, and folkloric signs of diverse origins come together to form elegant emblems in his paintings. The theatricality of Baroque gore is suppressed but made to offer up its intensity of color and movement. Taaffe has not involved himself with its predominant styles of painting, which veer from shocking melodrama (in the manner of Caravaggio) to muted Spanish pathos. Perhaps he has deliberately avoided the Baroque masters in favor of more colloquial traditions, which, being less studied, are more promising. Taaffe's MARTYR GROUP, with its superimposed heads and torsos, strict figural uniformity, and monochromatic color, recalls Naples' extensive catacombs which date back to Roman times, or even the Capella Sansevero where a prince preserved the bodies of his victims. It is said that he injected them with mercury whilst they were still living; they died instantly, of course, and their bodies rotted away, but their mercury-filled veins remained hideously intact.

The spooky, black presence of this painting might also be traced back to the seventeenth century and to François de Nomé (also known as Monsù Desiderio), whose apocalyptic architectural canvases with sulphurous scenes of hell-flickering, disembodied figures are written over an ambiguous space of black arches and wells of mysterious light. Similarly, Viviano Codazzi's canvases of unpeopled places and squares, with their rhythmic play of light and shadow, or Paolo Porpora's crowded still lifes, with their "all-over" effects of visual saturation and their discreet palette, might provide clues to Taaffe's new inspiration, along with his more apparent references to the decorative arts – Vietri tilework, majolica, Pompeian mosaic, Moorish architectural detailing.

For what Taaffe's work has gained since he moved to Naples is a polyvalence that only this city offers. When he was a New Yorker, Taaffe drew upon the images and techniques of Barnett Newman and Op Art. Just as Robbe-Grillet has "rewritten," in his startling style, the conventional novels of Graham Greene, there is something of a parallel in the way that Taaffe has carefully chosen to rework his borrowed themes. Newman's work, imbued with religious intensity and universality, already pointed a way towards transcending whatever limitations Taaffe perceived in this approach.





PHILIP TAAFFE, *DESERT FLOWERS*, 1990,

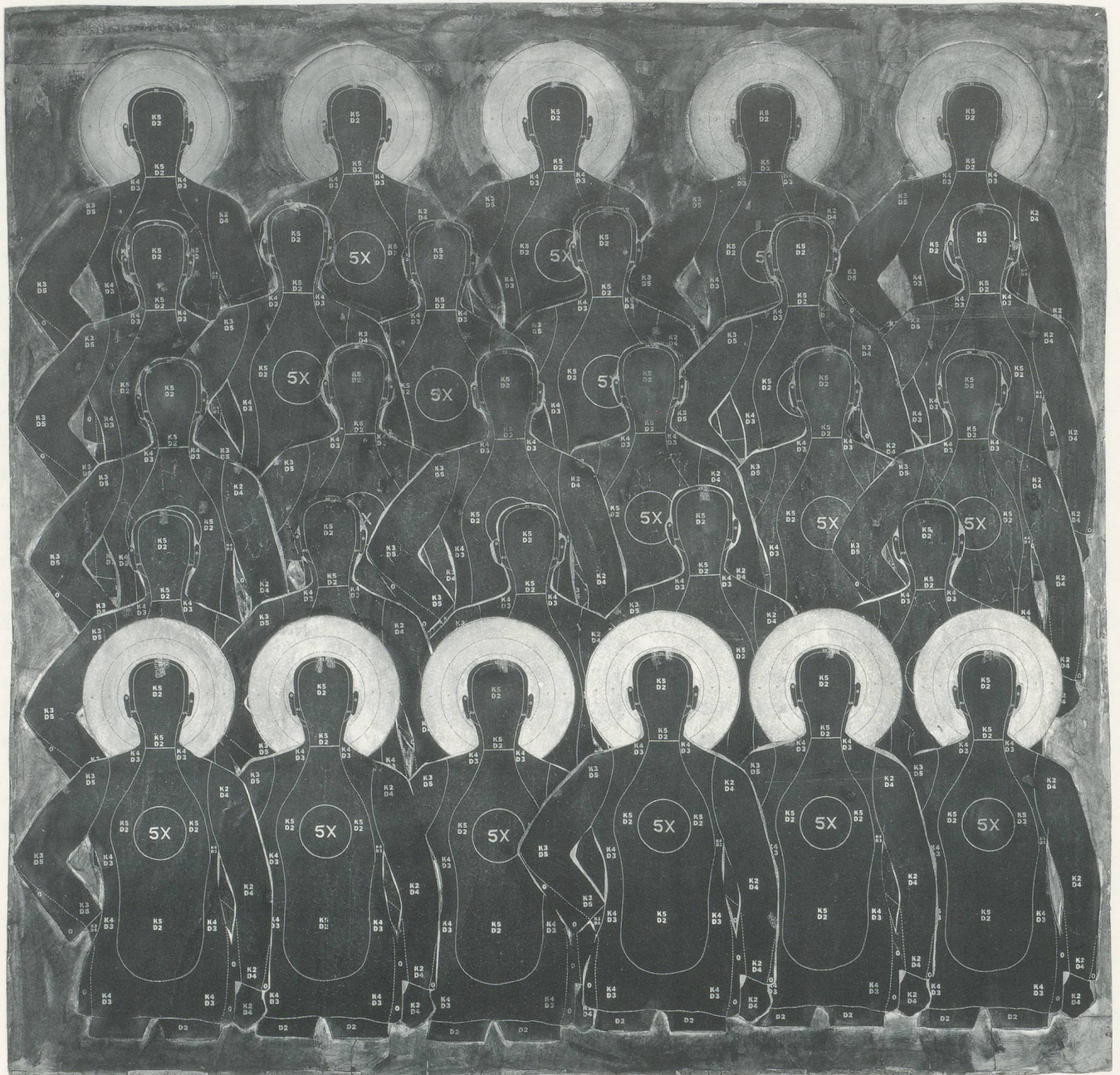
*mixed media on linen, 61 1/4 x 79" / WÜSTEN BLUMEN, 1990, 155,5 x 200,5 cm.*

In Naples, Taaffe is plunged into a dense matrix of cultures – Saracen, Greek, Angevin. One painting refers to Ulysses who spurned the siren, Parthenope; she swam off disconsolately to become the patron goddess of the city. Taaffe's homage recalls both the virile and the nautical elements of the tale, minus the pathos. Or he puts us in the red heart of Vesuvius, although what appears at first to be expressionist meltdown turns out to be a luminous, tautly organized field of sharply undulating figures on the threshold of recognizability: evocative, fragmented impositions. Saracen and Egyptian aspects of Naples are evoked in *SCREEN WITH DOUBLE LAMBREQUIN* and

*OLD CAIRO*, devoid of anything "Orientalist" or picturesque. Genre painting is for tourists (of which Naples has known so many) whereas Taaffe is at home, a true son of Parthenope.

According to legend, Virgil built the walls of Naples and, to make sure that they would remain intact, placed a model of the city inside a sealed bottle. When the bottle was broken, the walls were breached. Taaffe, who resumes and elevates the visual patois of this great city, is creating a new, hermetically sealed version of its faded splendors: a charm against further destruction.





PHILIP TAAFFE, MARTYR GROUP, 1983,  
printed paper, tempera, chalk, paper, 104 x 104" /  
MÄRTYRER GRUPPE, 1983, bedrucktes Papier,  
Tempera, Kreide, Papier, 264,2 x 264,2 cm.



# A propos

## PHILIP TAAFFE

EDMUND WHITE

Den Amerikanern fällt es leichter als den Angehörigen irgendeiner anderen Nationalität, sich fremde Kulturen einzuverleiben; dies vielleicht deshalb, weil sämtliche Nationalitäten bereits in den Vereinigten Staaten vertreten sind. Möglicherweise liegt der Grund aber auch darin, dass es in Amerika keine vorherrschende hochstehende Kultur gibt, obschon die Fernseh-Kultur allgegenwärtig und gleichmässig über das ganze Land hinweg geschmiert ist – wie Margarine auf Wunderbrot. Wie dem auch sei, unter Künstlern und Intellektuellen betrachtet man den Pluralismus als Selbstverständlichkeit. So wie Marsden Hartley den Flirt mit dem Kubismus auf sich nahm, James (Abbott) McNeill Whistler versuchte, seinen eigenen impressionistischen Pfad zu verfolgen, und Cy Twombly zu dem abstrakten Künstler wurde, der die Einflüsse des klassischen Griechenlands und Roms am vollständigsten aufgenommen hat, ist Philip Taaffe, ein junger Mann aus New Jersey, im Begriff, zu dem neapolitanischen Künstler zu werden, der mit dem komplexen Erbe Neapels, der Stadt seiner Wahl, am subtilsten in Einklang steht.

Taaffe lebt in Posillipo in der Villa Pierce, einem grossen, melancholischen Gebäude nahe der Bucht. Früher wohnte dort ein ehemaliger Bürgermeister von Neapel, der sich unter anderem als Mächtiger Regisseur ausgab und einen (nie vollendeten) Film mit Zsa Zsa Gabor drehte. Etwas erhabener ist der Gedanke, dass dort in den zwanziger Jahren eine

---

*EDMUND WHITE* ist ein amerikanischer Schriftsteller, der momentan an einer Biographie über Jean Genet arbeitet.

Szene mit Francesca Bertini, der Diva des italienischen Stummfilms, für einen echten Film gedreht wurde. Auch Churchill besuchte 1943 während der Befreiung Süditaliens die Villa, unmittelbar nach seinem Treffen mit Präsident Roosevelt in Marokko. Der letzte Mieter vor Taaffe war eine lokale Fernsehstation, aber auch eine eigentümlich gemischte Schar von Persönlichkeiten hatte dort gewohnt, unter ihnen der italienische Patriot Giuseppe Garibaldi und der Ägypter Khedive Ismail Pascha, der den Suezkanal einweihte. Im oberen Stockwerk der Villa hat Taaffe sämtliche ehemaligen Gästezimmer mit Werken gefüllt, an denen er zur Zeit arbeitet. Vom im unteren Stock liegenden Esszimmer aus, welches Wandgemälde des Malers der Scuola di Posillipo, Eduardo Dalbono, enthält, sieht man über die Bucht von Neapel bis hinüber nach Capri. Taaffes Hauptatelier ist ein grosser, sonnendurchfluteter Raum. Der Künstler hat ihn in einigen seiner Bilder als Schauplatz benutzt und sich ausserdem gelegentlich bei seinen Mustern von den Kachelarbeiten inspirieren lassen. Der Salon ist derart riesig, dass er die Möbel, die darin stehen, zu überwältigen scheint. Die ganze Villa erinnert an das Haus in Melvilles Verfilmung von Cocteau's *Les enfants terribles*, strahlende, leidenschaftliche Zigeuner scheinen hier im Glanz der Vergangenheit ihr Lager aufgeschlagen zu haben.

Posillipo ist auch die Gegend, in der Vergil lebte und der Ort, so lautet die Legende, wo er begraben liegt. Der Name kommt aus dem Griechischen und bedeutet «Ort der Ruhe»; er leitet sich ab von den Worten «Ende des Schmerzes». Daneben liegt die befestigte Insel «Castel dell'Ovo», wo Lucullus, der



römische General und gefeierte Gastgeber, in seiner prächtigen Villa seine Gäste empfing und auf die der letzte römische Kaiser von seinen grausamen Eroberern verbannt wurde. Im Mittelalter verwandelten die französischen Ritter die Insel in ein unverhältnismässiges *Château fort*.

In Neapel spürt man den Einfluss verschiedener Länder; selbst Ägypten hat seine Spuren hinterlassen (es gibt eine *Piazzetta Nilo*), da zur Zeit der Römer alexandrinische Händler, die vom Kaiser besonders geachtet wurden, ihre Ware auf dem Marktplatz verkauften. Obschon Neapel eine römische Stadt war, blieb es immer auch ein griechischer Stützpunkt (Cumae war die älteste griechische Kolonie in Italien). Die Leute waren bis zum Ende des Mittelalters (mindestens) zweisprachig. Neapel wurde auch nie eine vollständig christliche Stadt – trotz seiner dreihundert Kirchen. Es ist ein Ort, an dem die Leute immer noch Amulette tragen, um den bösen Blick abzuwehren, und wo das Blut des Schutzheiligen San Gennaro zweimal pro Jahr vor der stauenden Menge zu fliessen beginnt, ein nicht seltenes Wunder, das eher heidnisch als katholisch anmutet. Selbst seine Krippenszenen, die feierlich begangenen *Presepe*, sind eher Nachbildungen des brodelnden neapolitanischen Strassenlebens des achtzehnten Jahrhunderts als geweihte Symbole. Die wahre Religion Neapels ist eine eigentümliche Kombination von schwarzer Magie, heidnischem Zynismus und grausigem Martyrium (selbst San Gennaro musste wiederholt gefoltert werden, bevor er starb, und das Lieblingsthema der Barockmaler schien in Neapel entweder ein masochistischer, von Pfeilen durchbohrter Heiliger gewesen zu sein, oder eine sadistische Judith, die verzückt den Kopf von Holofernes betrachtet).

Auch was Kulturen und Eroberungen anbelangt, ist Neapel das Palimpsest mit den dichtesten Schichten überhaupt – nacheinander war die Stadt griechisch, römisch, byzantinisch, lombardisch, fränkisch, sarazenisch, normannisch, angevinisch, spanisch, österreichisch, bourbonisch und schliesslich italienisch. Aufgrund seiner Geschichte wurden Neapels Maler zu Virtuosen seiner konvergenten Erben. Luca Giordano verstand sich auf die einwandfreie Nachahmung von Van Dyck, Dürer, Tizian

und Rembrandt – Imitationen, die er alle mit derselben Leichtigkeit ausführte. Das Wappen der Stadt war früher ein ungezügelttes Pferd, und manchmal hat man wirklich das Gefühl, Neapel sei ein temperamentvolles Tier, das ausser Kontrolle geraten ist und von einer Leidenschaft zur anderen torkelt. Oder wie Taaffe bemerkte – in Neapel ist immer Sommer.

Taaffe hat eigene Wege gefunden, eine Art Ordnung in dieses üppige Chaos zu bringen. Renaissance-Wappen («Stemme») sind ein Beispiel dafür, ein anderes sind die folkloristischen Elemente unterschiedlicher Herkunft, die in seinen Bildern aufeinanderzutreffen, um elegante Embleme zu bilden. Das Theatralische barock-blutig überquellender Körperlichkeit wird unterbunden und dafür die Intensität seiner Farben und seiner Bewegung zur Geltung gebracht. Taaffe hat sich nicht den in der Stadt vorherrschenden Gemäldestilen verschrieben, die sich von schauderhaften Melodramen (in der Art Caravaggios) bis zu stummem spanischem Pathos erstrecken. Vielleicht hat er die barocken Meister absichtlich gemieden, um familiärere Traditionen zu pflegen, die weniger durchdacht und darum um so vielversprechender sind. Taaffes MARTYR GROUP mit seinen übereinandergelagerten Köpfen und Torsi, der strengen Einheitlichkeit der Figuren und seiner Einfarbigkeit erinnert an Neapels ausgehende Katakomben, die auf die Römer zurückgehen, ja, selbst an die Capella Sansevero, wo ein Prinz die Leichen seiner Opfer konservierte. Man sagt, er habe diesen, als sie noch lebten, Quecksilber injiziert; natürlich starben sie kurz darauf, und ihre Körper verwesten; die mit Quecksilber gefüllten Adern hingegen blieben – scheusslicher Gedanke – unversehrt.

Die schaurige, schwarze Präsenz dieses Bildes könnte auch zum siebzehnten Jahrhundert und François de Nomé (der auch als Monsù Desiderio bekannt ist) verweisen, dessen apokalyptische architektonische Gemälde mit ihren heftigen Höllengeflacker-Szenen und entkörperlichten Figuren über einen undeutlich erkennbaren Raum schwarzer Gewölbe und Schächte von geheimnisvollem Licht gemalt sind. Auf ähnliche Weise geben möglicherweise auch Viviano Codazzis Gemälde von ausgestorbenen Plätzen, mit ihrem rhythmischen Licht und Schatten-



Spiel, Anhaltspunkte dafür, woher sich Taaffe neuerdings inspirieren lässt; oder Paolo Porporas überfüllte Stilleben mit ihren unzähligen, eine optische Satttheit bewirkenden Effekten, mit ihrer diskreten Palette. Offensichtlicher sind Taaffes Bezüge zur Ornamentik – Vietri-Kachelararbeit, Majolika, das pompejanische Mosaik, maurische architektonische Detailarbeit.

Schutzheiligen der Stadt zu werden. Taaffes Hommage erinnert sowohl an die virilen Elemente der Sage als auch an jene der Seefahrt, jedoch ohne Pathos. Oder er versetzt uns in das rote Innere des Vesuvs; was zunächst danach aussieht, als sei Expressionistisches «eingeschmolzen» worden, stellt sich als eine glänzende, straff angeordnete Fläche heftig wogender Figuren heraus, die kaum noch erkennbar



PHILIP TAAFFE, IL TERRAZZO, 1988,  
mixed media, 128 1/2 x 160 1/2" / 326 x 408 cm.

Denn seit Taaffe in Neapel lebt, hat sein Werk eine Multivalenz angenommen, die nur diese Stadt anzubieten hat. Als er noch in New York war, machte er sich die Bilder und Techniken von Barnett Newman und der Op-art zunutze. Es gibt eine gewisse Parallele zwischen der Art, wie Alain Robbe-Grillet Graham Greenes, einer literarischen Konvention verpflichtete Romane - auf ganz erstaunliche Weise - umgeschrieben hat, und jener, wie Taaffe seine geborgten Themen sorgfältig anzugehen sich entschied. Newmans von religiöser Intensität und Universalität durchdrungenes Werk zeigte bereits einen Weg auf, wie Taaffe über die Grenzen, die er in dieser Art der Annäherung auch immer wahrnehmen mochte, hinausgehen konnte.

In Neapel ist Taaffe in einen dichten Nährboden verschiedener Kulturen eingetaucht: die sarazenische, griechische, angevinische. Ein Bild bezieht sich auf Odysseus Verschmähung der Sirene Parthenope, die daraufhin untröstlich fortschwamm, um zur

sind; evokative, fragmentierte Einfügungen. In SCREEN WITH DOUBLE LAMBREQUIN und OLD CAIRO werden sarazenische und ägyptische Aspekte Neapels ohne jede Spur von «Orientalistischem» oder Pittoreskem wachgerufen. Die Genremalerei ist etwas für Touristen (von denen es in Neapel so viele gibt), während Taaffe hier zu Hause ist, ein richtiger Sohn von Parthenope.

Die Legende erzählt, dass Vergil Neapels Mauern erstellt habe; und um sicherzugehen, dass diese unversehrt blieben, steckte er ein Modell der Stadt in eine Flasche, die er dicht verschloss: Als man die Flasche zerbrach, barst auch die Mauer. Taaffe, der den visuellen Dialekt dieser grossartigen Stadt zusammenfasst und ihm etwas Erhabenes verleiht, ist im Begriff, eine neue, hermetisch verschlossene Version ihres erlöschenden Glanzes zu erschaffen – eine Zauberformel gegen die weitere Zerstörung.

(Übersetzung: Franziska Streiff)



## Fragment on Ornament

*Naked - she took her red handkerchief  
and covered her eyes so as not to be seen (...)*

Yannis Ritsos, "Beauty"<sup>1)</sup>

The ornament dazzles, distracts the eye from what it conceals, but also draws it in: one's gaze wavers between substance and appearance, shifting between the impersonal aspect of the image (that which cloaks the image's "self") and its persistent expressiveness. Through the radically external, the rigorously "superficial", we see vertiginous things, things that make our head spin, and our gaze cannot become fixed. Dangerously seizing "what lies beneath" through a kind of visual phantasmagoria, that power-of-sight that used to be called "envy" (from *invidia*, which derives from *in-vidéo*) is neutralized.

"True" ornament can in itself negate the very primacy of form: a screen of added appearance in some way disguises all direct relation to that substance around which our classical idea of form has revolved. But this parallel and nonsubstantial form of ornament is also endowed with an enduring life of its own, independent of its substratum. The polychrome terracotta figures that "adorned" archaic Greek temples, for instance, or those that to this day crowd the sloping, truncated "pyramids" of Hindu sanctuaries, are "ornaments" of buildings thought to embody, in themselves, vital forces; yet these "ornaments" too, like the structures to which they are added, have a value that is far from merely "decorative." At once "petrified forest" and "tower of Babel," the monument here is simultaneously a "vegetating" substance made into a "home" - a restful shelter of primary,

principal forces - as well as an otherwise "living" inflorescence that masks this hidden shell with its myriad embellishments. The potent nucleus of primordial form is in a way "killed," smothered and "domesticated," by the illusory figures of ornament, which then in another way "revive" it by wrapping it in myths, in story-telling *aisthesis*, in words turned into images. The ornament, in such cases, becomes an instrumental form of the monument.

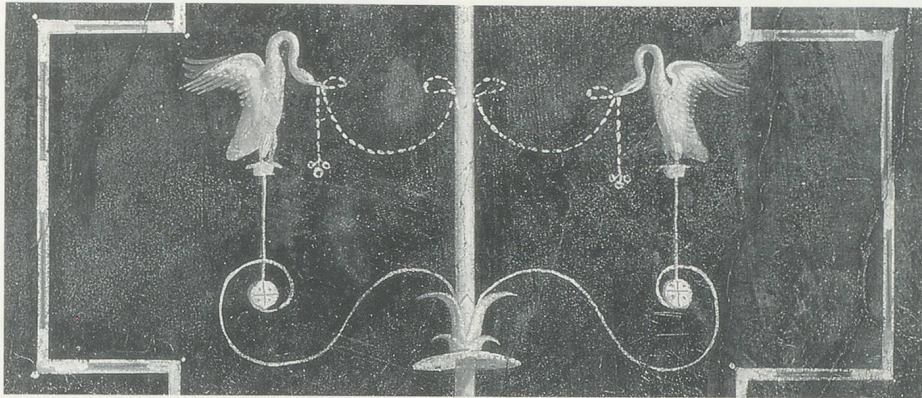
Any "shell," any circumscribed space, any enclosure, though it may not have a roof, or even any roof without walls (such as the arc of a bridge), is a "hungry" void, an empty space, as if animated by a primary drive which must somehow be tamed, repressed, though in the end it cannot escape "fulfillment," replenishment, which is what truly constitutes its end: It is, ultimately, that same emptiness in the pit of the stomach that demands that the tomb "feed itself." In many cultures, the house is destined to last ("to live") longer than man, and without him. After death, however, man often aims to endure at least as long as his last abode, seeking refuge from oblivion and annulment in a tomb-home covered with the images of life (from within, or without, or both).<sup>2)</sup> He thus surrounds himself with endless unguents, encasements, sarcophagi, images, labyrinths, and "secret" passages. A fundamental problem remains, however, that was never resolved - neither by the Egyptians, the Etruscans nor the Maya (the Chinese were somehow more rigorous in covering the traces of their "glorious dissimulations"): for in the end, the only thing that might ensure the endurance of the tomb-shell, and of everything it encloses at the heart of its set of Russian dolls, would be precisely a gener-

---

FRANCESCO PELLIZZI is Editor of RES Journal of Anthropology and Aesthetics, Peabody Museum, Harvard University, and the Getty Center for the History of Art and Humanities.



al lack of desire for its contents – a disregard, that is, for the value and permanence *in situ* of those very “ornaments” that are supposed to ensure “immortality” to the dead one and his body. But this is just what is made unlikely by most funerary constructions of this sort, whose prominence and eminent visibility (with the possible exception, once more, of Chinese hypogean structures, only recently attacked by archaeology and development) fatally attracts the destructive and “desecrating” attention of contemporaries and epigones. It is perhaps, at least in part, to



escape this funerary paradox that the Wahabites of Arabia traditionally reject the tomb and prefer that their bodies, like those of their camels, be allowed to dissolve anonymously in the desert sands.

Birds “embellish” their feathers, their instruments of flight, so as to be seen, and flaunt their plumage in dances and songs that enhance their reproduction and self-perpetuation. The ritual game has a vital function, that of survival; but reproductive success also means “aesthetic” survival. Birds, by the “beauty” of their plumage, make themselves worthy of not dying: they insure the perpetuation of their colors as the ones most worthy of reappearing on the wings of their descendants (and future rivals).

It is from a similar premise – though differently applied – that stem the first and last ornaments of man as well: the ornament of the dead. The dead traditionally must be recognizable as bodies in order to live on, be they covered in red ochre, or in elaborate multicolored fabrics, or in their own gilded “effigies,” sheathing them like pods ready to split open at the tolling of the “bells of Judgement,” for the “Resurrection of the Flesh.” In this sense too, ornament is a means of immortality.

The image-ornament also requires a sheath – a

layer of “witchcraft” that might protect it without devouring it – intended to “inspire awe,” to astound, and so to paralyze men and render them powerless: color. It wasn’t modesty that veiled the nakedness of Greek forms, but, as Gottfried Semper understood,<sup>3</sup> the need to hide the “rawness” of matter itself by covering it with ornament, by “making” it ornament, thus transforming it into an entity that cannot

be “seen,” but must be “admired” (*admirari* is the opposite of *invadere*). Admiration implies the suspension of judgement in favor of a desire to identify with the

other; but he who admires, like he who adores, is self-abnegating. This too is the liberating function of ornamentation in traditional and classical images, and many others.

Ornament (in the meaning I have chosen to give the term) is not only, or mainly, decoration. Any one thing can, if need be, decorate something else: from Titian’s GIANTS once gracing the walls of Philip II’s antechamber at the Escorial to the image of Vesuvius adorning today those of a pizzeria in Little Italy. But when decoration becomes more and more a part of the construction, of its very structure (as in the architecture of the so-called Pointed style in 15th-century England, to cite one example among many), decorum, which by nature conforms to convention, turns into building substance that carries both form and function, and as such brings change and novelty according to the elusive laws of imagination and adaptation. There is nothing, moreover, intrinsically decorous about ornament itself, nothing necessarily “right-minded”: that very same looseness of form, even with regard to the enveloping and reassuring fancies of simple “decoration,” that could make it appear just an aimless game, give it the freedom to be the conveyor of meanings that are all the more essen-

POMPEII, BOSCORECASE, CA. 11-1 B. C., fresco (detail) Black Room. (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK)



tial as they go counter to the general sense of the underlying structure.

There is, then, a "necessity" in ornament that stems directly from its total arbitrariness: it is an *ad hoc, post factum* phenomenon, so to speak, in which form is added as the shadow, or echo of function. But it is precisely in this doubleness that form retains an irreducibly independent quality: ornament is an instrument which will always to some extent remain "an end in itself." This is the way that the term was used in Classical as well as ecclesiastical Latin, where it also applied to temple bells or to the organ. It also meant, originally, a kind of "furnishing" – of *ammobiliare* (adding something "mobile" to a structure). Ornament is therefore linked to a moment, an occasion, a "setting of the stage," as the visible, tangible aspect of a "ritual": ornament is the ritual union of form and function in the object-image of an instrument – an instrument, however, which ideally, as we were saying, is expected to dazzle.

Beneath the ashes of Pompeii and the waters of Herculaneum re-emerge the surfaces of interior spaces intended to adorn everyday life: frescoes and mosaics, after millennia, still brighten rooms now emptied of life. These coverings of beauty applied to the walls protecting everyday existence transform the latter into a world endowed with a different, definitive incorruptibility. Even when transported far way they retain that aura of perfection attained and never to be repeated. Another such case are the sublime wall "panels" from Agrippa's villa at Bosco Tre Case, which give off a strange, diffuse light like great black mirrors meticulously inscribed with designs and figures endowed with the same delicacy (one might even say the same "discretion") that graces divine images standing out against the gold of icons. I am thinking, for instance, of the wondrous "Virgin of Vladimir" – a Madonna whose gaze penetrates the consciousness of all ages – with the phantasmagorical maze of fine strips of gold adorning her black cape, a luminous labyrinth that in a web of illusory volumes and movements also lines the clothing of her "comforting" child Jesus. These "worldly" ornaments of sacred images are no less a form of the defiance of mortality and of the transitory – precisely in their sensual glorification of the ephemeral – than the multi-

colored plumes of a tropical bird. In a similar way, at Boscotrecase, in the Villa of the Mysteries, or in those extraordinary Pompeiian brothels that celebrated an all-pervasive eros, the deeply colored plaster creates a sort of protective shroud impervious to the forces of decay.

ARTIFACT

*No longer agricultural or even industrial*

*still the shapes  
are eloquent enough to remind us*

*catching hands' drift  
as it comes together in meaning*

*Elaine Equi<sup>4)</sup>*

Ideologically, as we know, modernism seemed to posit itself from the very start as an enemy of ornament: the modern "unveiled," secularized structure, stripped of decoration, despite the fact that some of the very roots of modernism lie in the dizzying spirals of *nouveaux* and revivalist styles of freestanding adornment. "Post-modernism," in the common perception, supposedly rediscovers the value of ornament, which in fact becomes its emblem. In post-modernism there is apparently a new attempt to make ornament "the thing itself," as in a kind of return to certain aspects of the late Gothic, the Baroque and other such "styles" – that is, to apply to the "superficiality" of ornament the "substantiality" of structure, thus inverting, though certainly not negating, the modernist approach.

While banished from the structure itself, however, in modernism ornamentation acquires a supreme importance in the detail. It is in fact in modernism that the "detail" takes on the value of a sort of aesthetic fetish in which the eye invariably seeks refuge after having slid over the vitreous walls of the structure; the detail provides the final screen, the final mask, and the final rest and distraction from the absolute predominance of smoothness: everything, always, can be simplified further, until the whole object becomes a sort of "detail," in fact, an ornament.

In post-modernism, however, an aspect of the value of the added ornament is strongly attenuated,



since it seems to divest itself once and for all of its archetypal function of covering matter and “embellishing” its formless abyss through an ornamental form that is superimposed on the structural Form. The postmodern thus appears to be bent on finding an ornamentation that is perfectly “transparent” and rigorously anti-Platonic. In the empty, Giacomettian-more-than-Duchampian, burnished-copper box-skeleton of Saint Clair Cemin’s sculpture SAY NO TO PLATO (1990) – with its coin/mirror, opaque and mute as Ernst’s owls never were – we can see this clearly: what we are now dealing with is a structure that has become like an ornament (a tradition that goes back to Gaudí), but an ornament that no longer hides anything and has ended up “devouring” the structure that was supposed to have served as its base, or which it was meant to have “graced.” Having eroded the structure, the ornament has then consumed itself to the very limits of disappearance.

Something like that emerges in the arabesques of Philip Taaffe, woven layers that seem to call into question one of the mainstays of Modernism, the very notion of surface as it appeared in its last two formal orthodoxies – the “gestural” one of expressionism and the “rational” one of minimalism: the canvas as an objectual given, a final and unnegotiable parameter. The mediation of “Pop” had made a break in these newly established conventions; the current resurgence of “abstraction” creates a new liberation of image from referent (and hence from the “model”), not through the emotive “immediacy” of the gesture or the revival of “pure forms,” nor by resorting to “primary” materials, but thanks, in fact, to a “substantial” rehabilitation of “ornamental function.” Anti-Platonism, in this context, is cloaked in both the ancient and the very new; it wears the mask of a substantial understatement with regard to the original and principal dignity of the image, in a sort of “iconoclastic iconostasis.” The image is treated as an object of “devotion” and “veneration,” but not as a



THE VIRGIN OF VLADIMIR (ABOUT 1131) /  
GOTTESMUTTER VON WLADIMIR, (UM 1131).  
(Tretjakow Gallery Moscow)

sign of “something else” (of something transcendent or “superior”), or even “for itself” (in a fetishistic and aesthetic sense); what counts, rather, is what the image “conceals,” what it “doesn’t say” (notwithstanding its apparent and flaunted “objectuality”) and so, in the final analysis, its espousal of a “symbolic” and “ornamental” function.

In painting as in sculpture, this is the sort of ornament whose form instead of distracting from form and hiding it, actually seeks to merge with it and in so doing, to dissolve it. Yet where – as in Philip Taaffe – there is such a radical rejection of form that the very forms of ornament do not seek refuge in some substance of their own, these hover like pure “evanescences,” presences in dissolution, translucent superstructures built on nothingness, architectures of air and color spread out in subtle flatness, one-dimensional even as they give the appearance of a play of perspectives. Thus ornament, by subsuming and negating the wall that is supposed to sustain and justify it, ends up also nullifying itself as such and becomes “residue,” an inherently layered image.

(Translated from the Italian by Stephen Sartarelli, edited by G. Alhadeff, with the author)

1) Yannis Ritsos, *Selected Poems, 1938–1988*, edited and translated by Kimon Friar and Kostas Myrsiades, Boa Editions, Brockport, New York, 1989.

2) Francesco Pellizzi, “Tombstone: Four pieces and coda on the idea of burial,” in *Terrazzo*, 4, Spring 1990.

3) Gottfried Semper, *Selected Writings*, RES Monographs in Anthropology and Aesthetics, 2, Cambridge University Press, 1989.

4) Elaine Equi, *View Without Rooms*, Hanuman Books, Madras & New York, 1989.







FRANCESCO PELLIZZI

## Fragment über das Ornament

*Nackt – nahm sie ihr rotes Taschentuch und bedeckte ihre Augen,  
um nicht gesehen zu werden (. . .)*

Yannis Ritsos, «Beauty»<sup>1)</sup>

Das Ornament blendet, verwirrt das Auge und zieht es doch auch an: Der Blick pendelt zwischen Substanz und Schein und schafft so eine doppelsinnige Beziehung zwischen dem unpersönlichen Aspekt des Bildes, das sein «Selbst» verschleiert, und seiner konstanten Ausdruckskraft. Durch das radikal Äussere – und das streng «Oberflächliche» – werden Dinge ersichtlich, die Schwindelgefühle auslösen und den Blick daran hindern, sich gefährlich auf etwas zu fixieren und zu beurteilen, «was darunter liegt»; durch eine Art visuelle Phantasmagorie wird jenes Sehvermögen neutralisiert, das einst «Invidia», also «Neid» (von *in-videre*) genannt wurde.

Das «wahre» Ornament ist fähig, den Vorrang der Form zu negieren: Der Schleier eines *zusätzlichen* Anscheins verhüllt in gewisser Weise jede direkte Verbindung mit jener *Substanz*, an der sich unsere Idee der Form seit dem Altertum orientiert. Doch diese parallele, nicht substantielle Form

---

FRANCESCO PELLIZZI ist Chefredakteur der Zeitschrift für Ethnologie und Ästhetik RES, herausgegeben vom Peabody Museum der Harvard University und dem Getty Center for the History of Art and the Humanities.

des Ornaments verfügt auch über ein Eigenleben, das im Vergleich zu ihrem Substrat nicht nebensächlich oder zweitrangig ist. So gesehen, sind beispielsweise die bunten Terrakotta-Figuren, welche die antiken griechischen Tempel «schmückten» – oder diejenigen, die noch heute die Heiligtümer der Hindus bevölkern –, «Verzierungen» von Bauwerken, die dazu bestimmt waren, Lebenskraft in sich zu tragen; doch besitzen diese Verzierungen genau wie die Bauten, die sie schmücken, einen weit mehr als nur «dekorativen» Wert. Zugleich «versteinerter Wald» und «Turm zu Babel», ist das Monument hier in seiner Ganzheit sowohl eine «lebende» Substanz, die zu einem «Heim» geworden ist, zu einer friedlichen Zuflucht der wesentlichen Kräfte, als auch ein auf andere Art «lebendiger» Blütenstand, der mit seinen Myriaden von Zierarten die verborgene Blütenhülle umkleidet. Der kräftige Kern der Urform wird erst sozusagen «abgetötet» und «gezähmt», doch lebt er dann in den illusionistischen Bildern des Ornaments wieder auf, die ihn mit Geschichten und «Mythen», mit erzählender Aisthesis und also mit zu Bildern gewordener Sprache umhüllen. Das Ornament wird in diesem Fall zu einer instrumentalen Form des Monuments.



Jede Hülle – ein beliebiger begrenzter, «abgeschlossener» Raum, irgendeine Einfriedung, auch ohne Dach, ja selbst ein Brückenbogen – ist eine «hungrige» Leere, beseelt von einem Trieb, der irgendwie beherrscht und unterdrückt werden muss, der aber schliesslich unweigerlich befriedigt wird und somit seinen eigentlichen Zweck – *telos* erreicht. Es ist letzten Endes dieselbe Leere im Magen, die auch das Grab dazu drängt, sich zu «nähren»: Das Haus ist dazu bestimmt, den Menschen zu überdauern (zu «überleben») und auch *ohne* ihn zu existieren, doch der Mensch in seinem Grab-Haus, das (von aussen, von innen oder von beiden Seiten) von den Bildern des Lebens umschlossen ist, kann versuchen, wenigstens gleich lang zu existieren wie seine letzte Ruhestätte, indem er unzählige Salben, Hüllen, Sarkophage, Bilder, Labyrinth und Geheimgänge zu Hilfe nimmt.<sup>2)</sup> Es besteht jedoch immer noch ein grundlegendes Problem, das weder von den Ägyptern noch von den Etruskern, den Peruanern oder den Chinesen gelöst werden konnte (obwohl letztere in ihrem Bestreben, eine «glorreiche Maskierung» zu erreichen, weit rigorosere waren als die anderen) –, denn das einzige, was die Unzerstörbarkeit der Grab-Hülle und dessen, was sie einem Satz russischer Puppen gleich in sich birgt, garantieren könnte, wäre gerade ein *Desinteresse* an ihrem Inhalt, also am Fortbestehen jener «Ornamente» *in situ*, welche die Unsterblichkeit des Verstorbenen gewährleisten sollen. Aber genau diese Tatsache wird von den meisten Grabbauten deutlich missachtet, da ihre Auffälligkeit in der Regel (mit Ausnahme wahrscheinlich der chinesischen Grabkammern) die fatal zerstörerische und entweihende Aufmerksamkeit von Zeitgenossen und Nachgeborenen des Verstorbenen auf sich selbst lenkt. (Dies ist wohl der Grund, weshalb die saudi-arabischen Wahhabiten die Gräber ablehnen und statt dessen ihre Körper – genauso wie die Leichname ihrer Kamele – anonym im Wüstensand zersetzen lassen.)

Die Vögel «verschönern» ihr Gefieder, ihre Flügel, um *beachtet* zu werden und somit als Partner für Tänze und Gesänge in Frage zu kommen, die der Fortpflanzung und Arterhaltung dienen. Das rituelle Spiel hat eine lebenswichtige Funktion, und zwar auf ganz verschiedenen Ebenen. Die «Schönheit» seines

Federkleids verleiht dem Vogel das Recht, sich fortzupflanzen und so gewissermassen nicht zu sterben, da es *seine* Farben am meisten verdienen, auf den Flügeln seiner Nachkommen und künftigen Rivalen zu erscheinen.

Einen ähnlichen Hintergrund besitzt auch das erste und letzte Ornament des Menschen, nämlich dasjenige des Toten. Traditionellerweise muss der Tote, der – anders als die bleichen Schatten ohne jegliche Hoffnung, die den klassischen Hades bevölkern – nach der «Seligkeit» der «Auferstehung des Fleisches» trachtet, wie sie das Christentum verheisst, als Leib anerkannt werden. Erst so kann er weiterleben. Zu diesem Zweck bemalt er sich mit rotem Ocker, hüllt sich in prächtige, bunte Stoffe oder schafft sich ein goldenes Abbild seiner selbst, das ihn wie eine Hülle umschliesst, bereit, beim Ertönen der «Glocken des Jüngsten Gerichts» sofort aufzubrechen. In dieser Hinsicht ist das Ornament ein Mittel zur Erreichung der Unsterblichkeit.

Auch das Bild-Ornament braucht eine Hülle – eine magische Verkleidung, die ihm Schutz bietet, ohne es zu verschlingen –, die dazu bestimmt ist zu beeindrucken, zu erstaunen, also den Betrachter gleichsam zu lähmen und machtlos zu machen: die Farbe. Die Nacktheit der griechischen Formen wurde nicht aus Schamhaftigkeit bedeckt, sondern – wie Gottfried Semper<sup>3)</sup> erkannte – wegen der Notwendigkeit, die Nacktheit des Materials selbst zu verhüllen, indem man es mit Ornamenten zierte, ja es zu einem Ornament machte und so in ein Gebilde verwandelte, das nicht einfach nur «gesehen», sondern «bewundert» wird (*admirari*, «bewundern», ist das Gegenteil von *invidere*). Bewunderung bedeutet, das kritische Urteil zugunsten des Wunsches aufzugeben, sich mit dem anderen zu identifizieren, doch wer bewundert – und wer anbetet –, vergisst sich selbst. Genau darin liegt die befreiende Funktion der Ornamentik.

Das Ornament – so wie ich den Begriff hier verwende – ist nicht nur und nicht einmal in erster Linie Dekoration. Jede beliebige Sache kann eine andere zieren: von Tizians Gemälden, welche die Räume Philipps II. im Escorial schmückten, bis zur Ansicht des Vesuvs an der Wand einer Pizzeria in Little Italy. Wenn indessen die Verzierung immer mehr Teil des



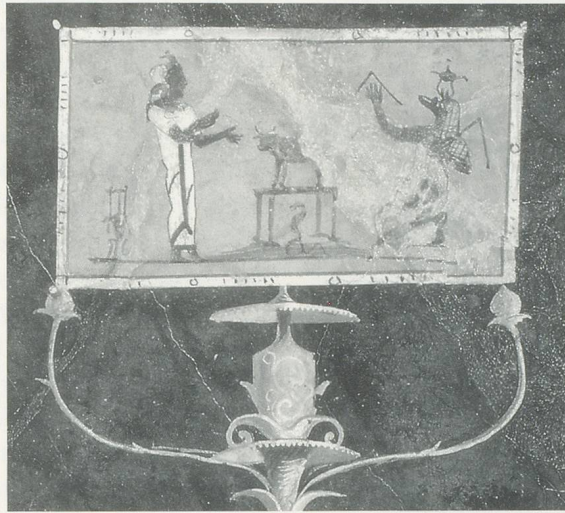
Bauwerks und seiner Struktur wird – wie beispielsweise in der als *pointed* bezeichneten englischen Architektur des 15. Jahrhunderts –, so wird das *decorum*, das sich naturgemäss nach der Konvention richtet, zum Träger von Form und Funktion und wirkt als solcher gemäss den schwer fassbaren Gesetzen der Phantasie und der Anpassung als innovative Kraft. Das Ornament an sich besitzt überdies nichts immanent Dekoratives, nichts notwendigerweise Konformistisches: Dieselbe Leichtigkeit und Freiheit – auch in bezug auf die einschmeichelnden, beruhigenden Launen der blossen «Dekoration» –, die das Ornament als eitles Spiel erscheinen lassen, machten es auch zu einem Ausdrucksmittel von Bedeutungen, die um so wesentlicher sind, je weniger man ihren Charakter oder ihre Form festlegt.

Die «Notwendigkeit» des Ornaments ist gerade durch seine absolute Willkürlichkeit bedingt: Es handelt sich gewissermassen um ein Wesen *ad hoc, post factum*, bei dem sich die Form als Schatten oder Echo der Funktion *anschliesst*. Gerade durch diese Zweiheit aber bewahrt sie eine unbeugsame Eigenständigkeit: Das Ornament ist ein *Mittel*, das in gewissem Masse immer «Selbstzweck» bleibt. Auf diese Weise wurde der Begriff übrigens im klassischen und im Kirchenlatein gebraucht, wo er auch für Glocken oder die Orgel verwendet wurde; ursprünglich bedeutete er «ausstatten» (*ammobiliare*) im weitesten Sinn, also eine Struktur mit etwas «Mobilem» zu versehen. Das Ornament ist somit mit einer Gelegenheit, mit einer «Inszenierung» verbunden, als sicht- und berührbarer Aspekt eines «Rituals»: Das Ornament ist die rituelle Vereinigung von Form und Funktion, die in einem Instrument gipfelt, wobei dieses idealerweise die Fähigkeit hat zu blenden.

Aus der Asche von Pompeji und dem Schlamm von Herculaneum treten Innenräume zutage, die

dazu dienen, das tägliche Leben zu verschönern. Auch noch nach Jahrtausenden beleben die Fresken und Mosaik die leeren Räume. Diese Schichten aus Schönheit, an Wänden angebracht, die das tägliche Leben beschützen, verwandeln dieses in eine Welt, wo eine andere, definitive Unzerstörbarkeit herrscht. Selbst dann, wenn man sie weit von ihrem ursprünglichen Standort wegbringt, behalten sie die Aura einer auf unnachahmliche Weise für immer erlangten Perfektion. Ich denke ebenfalls an die

erhabenen Wandpaneele in der Villa Agrippas in BOS-COTRECASE, die ein seltsam diffuses Licht verbreiten, wie grosse schwarze Spiegel, auf denen mit unendlicher Sorgfalt Bilder und Figuren eingezeichnet sind, denen die gleiche Zartheit – ich möchte es gar «Diskretion» nennen – innewohnt, mit der sich Heiligenbilder vom goldenen Hintergrund von Ikonen abzeichnen. So etwa in der wunderbaren MUTTER-



GOTTES VON WLADIMIR, einer Madonna, deren Blick das Bewusstsein aller Zeitalter durchdringt. Ihren schwarzen Umhang ziert ein phantasmagorisches Gewirr von feinsten, klar gezeichneten Goldfäden. Dasselbe leuchtende Labyrinth, das den Eindruck von Plastizität, Volumen und Bewegung entstehen lässt, überzieht auch das Gewand des «unbeschwerten», Trost spendenden Jesus. Solche «weltlichen» Verzierungen religiöser Bilder sind – gerade in ihrer sinnlichen Verherrlichung des Vergänglichen – nicht weniger Ausdruck einer Herausforderung an die Sterblichkeit und das Flüchtige als das bunte Gefieder eines tropischen Vogels. Auf ähnliche Weise scheint der bunte Verputz in der Villa dei Misteri in BOS-COTRECASE oder in den aussergewöhnlichen Freudenhäusern Pompejis, wo einem allgegenwärtigen Eros gehuldigt wurde, eine Art Leichentuch zu bilden, dem der Zerfall nichts anhaben kann.

POMPEJI, BOS-COTRECASE, FRESCO (DETAIL).



ARTEFAKT

*Nicht länger landwirtschaftlich  
oder gar industriell*

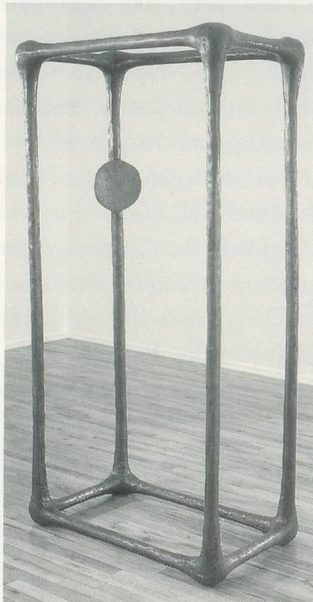
*die Formen bleiben noch  
beredt genug um uns zu erinnern*

*der Hände formende Bewegung  
sehend wo alles zusammenkommt  
und bedeutsam wird*

Elaine Equi<sup>4)</sup>

Es ist bekannt, dass die Moderne von Anfang an als scheinbarer Feind des Ornaments aufgetreten ist: Das Moderne «enthüllt» und verweltlicht die Struktur, indem es sie von Zierat befreit (und das obwohl die Wurzeln der modernen Kunst gerade in den schwindelerregenden Spiralen und freistehenden Verzierungen der Art Nouveau liegen). Nach gängiger Auffassung hat die sogenannte Postmoderne den Wert der Ornamentik wiederentdeckt. So wagt die Postmoderne anscheinend einen neuen Versuch, das Ornament zum «Werk an sich» zu machen, indem auf gewisse Aspekte der Gotik, des Barocks und anderer ähnlicher «Stile» zurückgegriffen wird, was bedeutet, die «Oberflächlichkeit» der Verzierung mit der «Substantialität» der Struktur zu verbinden und auf diese Weise den modernistischen Approach umzukehren, aber nicht etwa zu verwerfen. Bereits in der Moderne erlangen indessen

die von der Struktur verbannten Verzierungen ihre wichtigste Bedeutung im *Detail*. So ist es denn auch die Moderne, die dem «Detail» nahezu den Wert eines ästhetischen Fetischs verleiht, bei dem das Auge



SAINT CLAIR CEMIN, SAY NO  
TO PLATO, 1990,  
copper, 72 x 36 x 22" /  
SAG NEIN ZU PLATO, 1990,  
Kupfer, 183 x 91,4 x 56 cm.

unweigerlich Zuflucht sucht, nachdem es über die gläsernen Wände der Struktur geschweift ist; das Detail bildet den letzten Schirm, die letzte Maske, die letzte Erholung und Ablenkung von der absoluten Vorherrschaft der *Schlichtheit*: *Alles* kann immer weiter vereinfacht werden, bis das ganze Objekt zu einer Art «Detail», also zu einem Ornament wird.

Gerade in der Postmoderne jedoch gelingt es dem inneren Wert der Ornamentik schliesslich, uns vollständig zu täuschen, denn das Ornament scheint sich endgültig seiner archetypischen Funktion zu entledigen, die darin besteht, die Materie und ihre formlose Unergründlichkeit zu *bedecken* und durch eine dekorative Form, welche die strukturelle ergänzt, zu «verschönern». Die Postmoderne scheint sich der Suche nach einem vollkommen «transparenten» und streng anti-platonischen Ornament verschrieben zu haben. Beim leeren, durchlässigen, mehr an Giacometti denn an Duchamp erinnernden Kupfer-Kisten-Gerippe von Saint Clair Cemin Skulptur SAY NO TO PLATO (1990) – mit ihrem Münzen-Spiegel, so trüb und stumm wie es Ernsts Eulen nie waren – kommt dies klar zum Ausdruck: Wir haben es nun mit einer Struktur zu tun, die *wie* ein Ornament geworden ist (eine Tradition, die auf Gaudí zurückgeht), und zwar ein Ornament, das nichts mehr verbirgt und schliesslich die Struktur «verschlungen» hat, die es hätte tragen sollen und zu deren «Verschönerung» es gedacht war. Nach der Zerstörung der Struktur hat sich das Ornament selbst bis zu seinem völligen Verschwinden aufgezehrt.

Etwas Ähnliches ist bei Philip Taaffes Arabesken erkennbar, jenen ineinander verflochtenen Schichten, die einen der Eckpfeiler der Moderne in Frage zu stellen scheinen, den Begriff der Oberfläche, wie er in ihren letzten beiden formalen Orthodoxien – der «gestischen» des Expressionismus und der «rationalen» des Minimalismus – zum Ausdruck gebracht wird: der gegenständliche Bezugspunkt der Leinwand als endgültiger, unüberwindbarer Parameter. Die «Pop-Art» hat zu einem Bruch in diesen neugebildeten Konventionen geführt; die gegenwärtige Renaissance der «Abstraktion» schafft eine neue Befreiung des Bildes von Anhaltspunkten (und somit von «Modellen»), nicht durch die emotionale

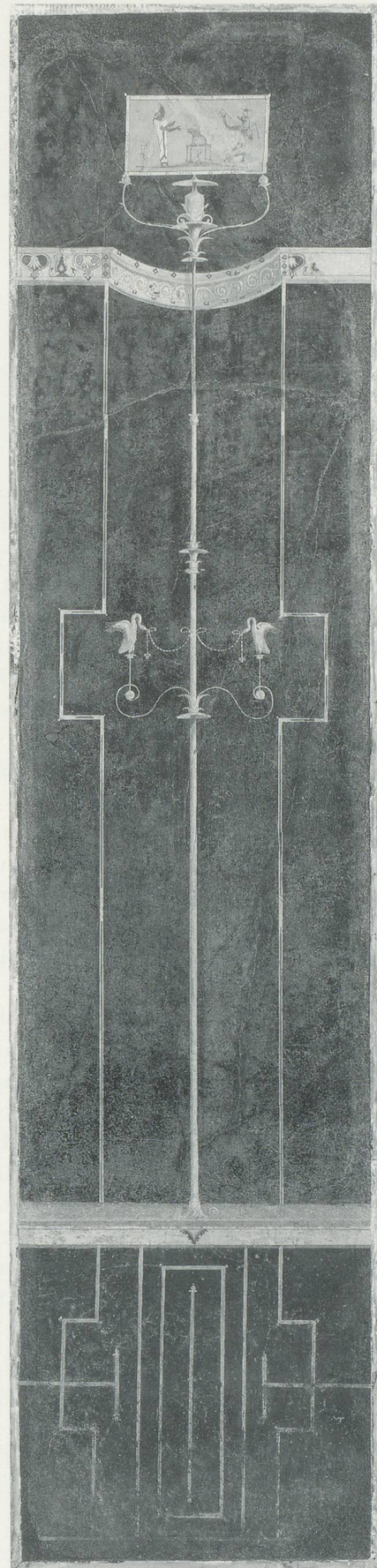


«Unmittelbarkeit» der Geste, das Wiederaufleben der «reinen Formen» oder das Zurückgreifen auf «primäre» Materialien, sondern dank einer «substantiellen» und somit «konkreten» Wiederaufnahme der «ornamentalen Funktion». Der Anti-Platonismus kleidet sich hier in uralte und zugleich allerneuste Gewänder; er trägt die Maske des *Understatements* in bezug auf die ursprüngliche, grundlegende Würde des Bildes, in einer Art paradoxer «ikonoklastischer Ikonostase». Das Bild wird als etwas Verehrungs- und Anbetungswürdiges behandelt, doch nicht als Ausdruck von «etwas anderem» (von etwas Transzendenterem oder «Höherem») oder (in einem fetischistischen und ästhetischen Sinn) als Ausdruck «seiner selbst». Was zählt, ist vielmehr, was das Bild «verbirgt», was es trotz seiner scheinbaren, betonten «Objekthaftigkeit» «verschweigt», und somit letzten Endes sein Eintreten für eine «symbolische» und «ornamentale» Funktion.

Sowohl in der Malerei wie in der Bildhauerei ist dies eine Art von Ornament, dessen Form, anstatt von der strukturellen Form abzulenken und mit ihr zu spielen, danach trachtet, mit ihr zu verschmelzen und sie auf diese Weise *aufzulösen*. Wo jedoch – wie bei Philip Taaffe – der Form derart radikal entsagt wird, dass die Formen des Ornaments nicht in einer idealen Substanz Zuflucht suchen, schweben diese wie reine «vergängliche», in Auflösung begriffene Wesen, wie auf dem Nichts errichtete transluzide Gebilde, in subtiler Flachheit ausgestreckte Strukturen aus Luft und Farbe, eindimensional, selbst wenn sie den Eindruck eines Spiels der Perspektiven vermitteln. So löscht sich das Ornament, indem es die Mauer, die es tragen und rechtfertigen sollte, absorbiert und entleert, schliesslich selbst aus und wird zu einem Relikt, einer Akkumulation von Relikten, einem von der Definition her vielschichtigen Bild.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Irene Aeberli)

- 1) Yannis Ritsos, *Selected Poems, 1938–1988*, edited and translated by Kimon Friar and Kostas Myrsiades, Boa Editions, Brockport, New York, 1989.
- 2) Francesco Pellizzi, «Tombstone: Four pieces and coda on the idea of burial», in *Terrazzo*, 4, Spring 1990.
- 3) Gottfried Semper, *Selected Writings*, RES Monographs in Anthropology and Aesthetics, 2, Cambridge University Press, 1989.
- 4) Elaine Equi, *View Without Rooms*, Hanuman Books, Madras & New York, 1989.



POMPEII, BOSCOTRECASE, CA. 11–1 B. C., Fresco Black Room, north Wall. (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK)



## PHILIP OF NAPLES AND THE EVOCATIVE GEOMETRY OF HISTORY

The world may have forever lost Eudemus of Rhodes' *History of Geometry*, the classical account of geometry's genesis in Babylonia and Egypt and its import to Ionia with Thales of Miletus. But something of Eudemus' lost history survives in the ornamental compositions of Philip Taaffe – and it is not merely some dry illustration of postulates. Taaffe's paintings are more akin to the esoteric embers that illuminate antediluvian thought with the faintly glowing metaphors of hermetic wisdom – perhaps like those annexed by scribes and artisans to the mansions of the moon, the conjunctions of the sun and planets, or the parallax of constellations. And yet, Taaffe's paintings are tinged with a practical knowledge too – perhaps some remnant of an ancient calculus conceived in navigation or in staying the destruction of the Nile.

As few artists fervently sign the history of ideas, Taaffe's recent diversification may be explained by his relocation to Naples. It certainly explains his heightened excitement of ocular rapture – a brave act in a postmodern climate that subjugates the aesthetics of empathy to a logocentric rationalism. In paintings like *QUADRO VESUVIANO*, for example, we find Taaffe injecting the numb aesthetics of abstraction with the savage beauty and terror of the living crater, which for millennia shook – and sometimes buried – the towns lining the Bays of Naples and Salerno. The Mediterranean will do that, of course – tell the quick of wit and hand its secrets – just

---

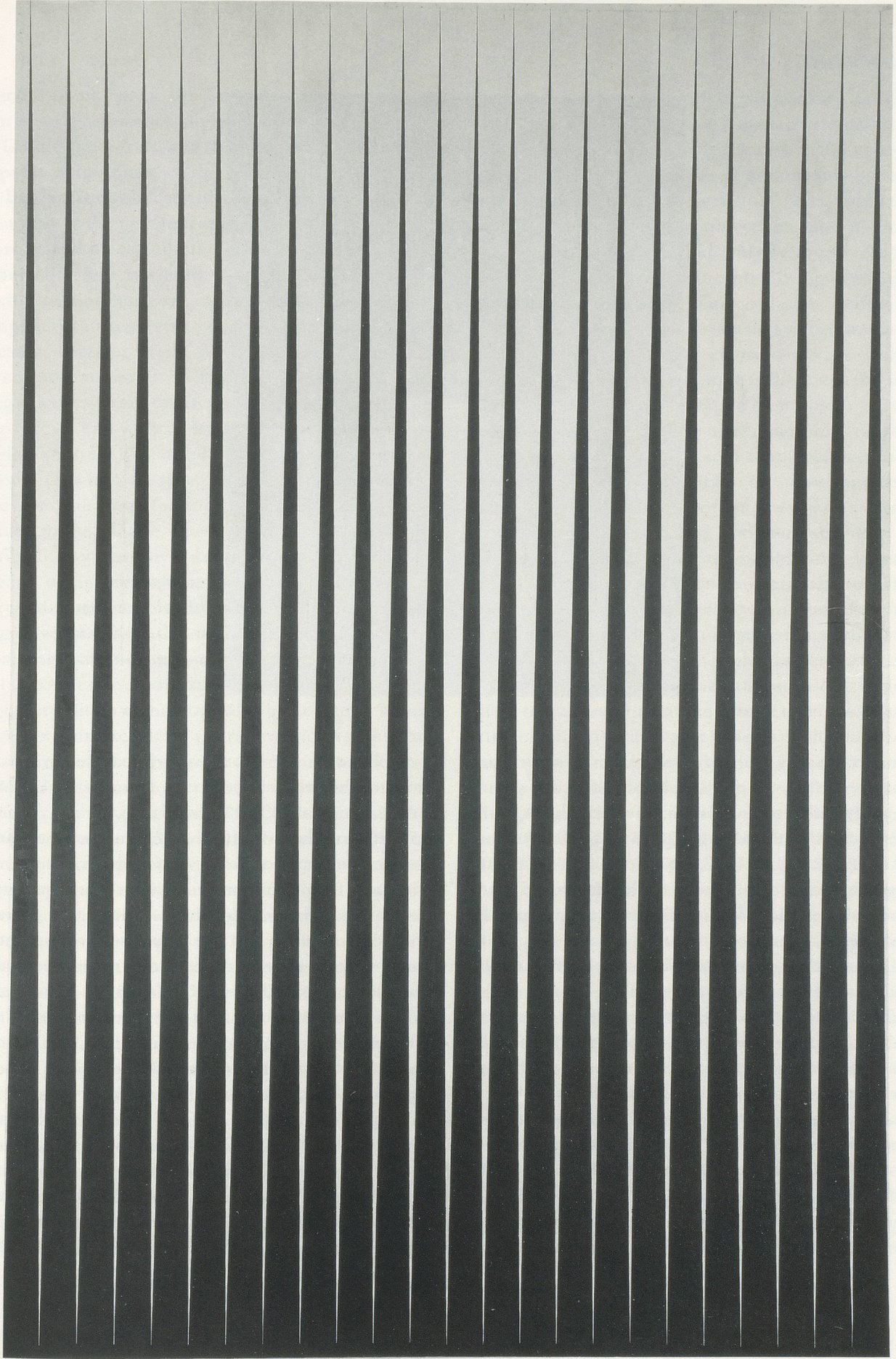
G. ROGER DENSON is a writer and curator living in New York.

as it tells Taaffe now, who in turn relays them to us in paintings like *CEREMONIAL ABSTRACTION* – of a chronicle of war and flight, resettlement and prosperity, scholarship and speculation.

Hence, throughout Taaffe's Italian oeuvre, we can hermeneutically “read” of geometry's sojourn – in text, engineering, and ornament – across the Adriatic and Aegean Seas while fleeing the Lydian and Persian conquests. We can specifically trace the route of Pythagoras of Samos, who, seeking resettlement in Magna Graecia, found refuge among the prosperous Italic Greeks of Crotona – not far from present day Naples. Here Pythagoras established a divine Brotherhood which elevated mathematics to a liberal science – some say a spiritual order – the principles of which were held to govern all reality. In this view, the world was conceived as proceeding from monads – the underlying component of all things. They then evolved into points, the points into lines, the lines into plane figures, the plane figures into solid volumes, and finally, the solid volumes into sensible, animate bodies. As the Hellenic cities of Italy prospered by their commerce with Asia, this immaterial and mystical mathematics diffused throughout Syria, Persia, and Arabia until, centuries later, it would contribute to shaping the sacred universe of Islam. As it gradually coursed back with the invading Abbasids and Omayyads or along the ancient caravan routes to an amnesic Europe, geometry became fundamental to the development of perspective in Western art. Taaffe knows all this and has seasoned his exercise of geometry with select ingredients that induce epiphanies of moist Mediter-



*PHILIP TAARFF, EXPIRE, 1989,  
acrylic, enamel on linen, 74 x 74 1/4" / STERBEN, VERFALLEN, 1989, Acryl,  
Email auf Leinwand, 289,5 x 190 cm.*







PHILIP TAAFFE,  
*QUADRO VESUVIANO*, 1988,  
monoprint, acrylic on linen, 89 x 68 1/2" /  
Monotypie, Acryl auf Leinwand,  
226 x 174 cm.

ranean siroccos, shifting Arabian sands, and confectioned African scents that linger with the science long after its journey. Hence, in works like *SCREEN WITH DOUBLE LAMBREQUIN*, *OLD CAIRO*, and *BANDED ENCLOSURE*, we find architectonic and organic motifs teeming with the life-force and space-time of Islamic, Coptic, Turkish, and Armenian essence.

But another geometry is salient in Taaffe's cooler, more modern and Western paintings, a thoroughly reflective strain, drawing back to the preeminence of Athens. This geometry was begun by Plato to displace the empathetic and lyric interpretation of mathematics with the concepts and methodology of *analysis* and *synthesis*. Succeeding geometric theorems became more and more precise and separate from life until, in the time of the first Ptolemy, Euclid collected and perfected all as "incontrovertible" and deductive proofs. This was the geometry that stirred medieval Europe to its Renaissance glory and

evolved to its present non-Euclidean forms. Taaffe invokes this history too, as the paintings *AURORA BOREALIS* and *EXPIRE* counterpoint the mysticism of Taaffe's more Levantine and Asian quotations with Western rational explanations for optical and ironic illusion. This differentiation mirrors humanity's racial schizophrenia; for the two divergent geometries – the analytic and the mystic – were separated for centuries by the dynamically expanding and partitioning empires of Christianity and Islam. Whereas some of Taaffe's compositions belie the Abrahamic Pythagoreanism that Islam fused from Egyptian, Greek, Hebrew, and Arab mystical teachings, defining number and figure as keys to the absolute and infinite reality of the monotheistic Godhead,<sup>1)</sup> others exhibit the classical and formal reflection of the Greek geometers and their European lineage. Taaffe pictorially wanders between the East and West rummaging for the ornamental signifiers of history among the undulating and interlacing



aniconism of Islam, the linear perspective of the Christian Renaissance, the tense and climbing thrust of Gothic cathedrals, and the serene and embracing cupolas of mosques.

But Taaffe doesn't strand the viewer in the remote past. Just as the geometries of Euclid and the Quran were joined by a plethora of new geometries in the nineteenth and twentieth centuries, Taaffe's schematic ruminations are assimilated in a context shaped by the geometric contributions of Duchamp, Picasso, Braque, Léger, Malevich, and Mondrian. Even more apparent in Taaffe's schemes – and fittingly, as they were devised during his lifetime – are the formal and optical strategies of such artists as Stella, Vasarely, Noland, Kelly, Martin, Pepper, and Davis. This history, too, propels Taaffe's work and provides the basis for some of his most ingenious visual grafts. Taaffe doesn't demarcate timelines through any narrative device, nor by any simple means of appropriation. It is rather his intuition for modelling the complex processes underlying all cognitive genesis – the *intention, isolation, assimilation, accommodation*, and *equilibration* of cultural signatures – and his ability to unify these processes and signatures in an archeology of representation which together animate Taaffe's hermeneutic. Whether his visual referents correspond to the mundane (balustrades, screens, pine cones, shields, arabesques, totems), embody relations (unity, order, number, extension, direction, symmetry), belie cultural contexts and systems (ethnicity, history, political structures, metaphysical or religious hegemonies), or signify specific and esoteric meanings (hidden laws, realms, essences, entities, pasts and futures), Taaffe consistently provides a hermeneutic *nexus* among the possible strands of historical observation.

We must remember that history is not Taaffe's unifying subject, but his conceptual and phenomenal quarry. Rather, it is humanity's powers of cognition, judgement, and editing of the features and patterns of history that are focal to Taaffe's constructions. Taaffe's tracing of visual ideas through history is not merely pictured but enacted, and the stages of this enactment can be readily seen in his finished compositions. We can easily reconstruct Taaffe's initial *intention*<sup>2)</sup> of objects and patterns as he discovers

them in the external world, partly because Taaffe's visual components retain much of their original character and integrity, and partly because Taaffe's piecemeal fitting and assemblage of monoprints betrays the evolution of its own construction. Next, Taaffe *isolates* visual components of objects or patterns from their normal contexts – particularly those components and patterns that conceptually signify definitive cultural meanings. This isolation belies an assessment of specific materials that are germane to the visual schemes Taaffe envisions. What makes Taaffe's visualizations so unique is that once the signifying components are isolated from their original contexts, Taaffe *assimilates* them harmoniously in more contemporary structures that command the attention of viewers. As two or more signifiers become assimilated, they often undergo an *accommodation* – the modification and reorganization of previously assimilated schemes that subsequently require alteration as a result of their assimilation with foreign signifiers. And finally, when visually complete, Taaffe's art is subject to a conceptual *equilibration*, a cognitive process by which all visual and conceptual components are made rational, logical, and viable to culture in an attempt to preserve and perpetuate their structures and systems in the minds of future viewers. This equilibration, having already taken place in Taaffe's reasoning, now takes place in this writing – and in the reader's mind – for as long as the rationalization holds up and is not effectively refuted.

A fivefold process, such as that just described, is but one hypothetical model for the cognitive evolution of organisms and the schematic and informational permutations of computers. But it is also ideally suited for delineating the stylistic genesis of art. Few present-day artists, however, can be said to demarcate its stages as explicitly, exemplarily, or elegantly as Taaffe – perhaps because so few artists today are intuitively attuned to observing or representing the material and metaphysical unfoldings of nature and history.

1) Monotheistic by an Abrahamic tradition.

2) By *intention*, I refer simply to the conscious perceiving and thinking about specific experience as it occurs or is remembered – as it is *represented* – in the mind. I thus wish to steer clear of any specialized use the term acquired in Husserlian phenomenology.



# PHILIP VON NEAPEL UND DIE BESCHWÖRENDE GEOMETRIE DER GESCHICHTE

Für immer dürfte der Welt die von Eudemos von Rhodos verfasste Geschichte der Geometrie verlorengegangen sein, jene klassische Darstellung der Entstehung der Geometrie in Babylonien und Ägypten sowie deren Auswirkung auf Ionien und Thales von Milet. Doch etwas von Eudemos' verlorener Geschichte hat in den ornamentalen Kompositionen Philip Taaffes überlebt – und zwar keineswegs bloss als trockene Illustration von Postulaten. Taaffes Malerei liegt da schon eher in der Nähe jener esoterischen Glut, die vorsintflutliches Denken mit den schwach glimmenden Metaphern hermetischer Weisheit erhellt, ähnlich vielleicht jenen, mit denen Schreiber und Künstler die Häuser des Mondes, die Konjunktionen der Sonne und der Planeten oder die Parallaxe von Konstellationen verbinden. Und doch ist Taaffes Malerei auch praktisches Wissen zu eigen, Überreste vielleicht einer antiken Berechnung, die der Schifffahrt diene oder der Zerstörung des Nils Einhalt gebieten sollte.

Da sich wenige Künstler der Geschichte von Ideen verschreiben, lässt Taaffes jüngste Wendung sich vielleicht aus seiner Übersiedlung nach Neapel erklären. Ganz sicher erklärt sie seine gesteigerte Begeisterung am Augenschmaus, eine durchaus mutige Haltung in einem postmodernen Klima, das empathische Ästhetik einem logozentrischen Rationalismus opfert. In Bildern wie *QUADRO VESUVIANO* zum Beispiel erfüllt Taaffe die starre Ästhetik der Abstraktion mit der wilden Schönheit und dem Schrecken des lebendigen Kraters, der jahrtausende-



PHILIP TAATFFE, *CEREMONIAL ABSTRACTION*, 1988,  
monoprint, acrylic on linen, 37 1/2 x 39 1/4" / *ZEREMONIELLE  
ABSTRAKTION*, 1988, Monotypie, Acryl auf Leinwand, 95,3 x 99,7cm.

lang die Städte an den Buchten von Neapel und Salerno erschütterte – und manchmal auch begrub. So tut es natürlich das Mittelmeer – es spricht zu dem, der wachen Sinnes ist, und verrät ihm seine Geheimnisse –, so wie es jetzt zu Taaffe spricht, der uns diese wiederum offenbart in Bildern wie *CEREMONIAL ABSTRACTION*, einer abstrakten Chronik von Krieg und Flucht, Wiederaufbau und Wohlstand, Gelehrtheit und Spekulation.

In Taaffes gesamtem italienischem Werk können wir daher in Text, Aufbau und Ornament deutlich

G. ROGER DENSON ist Kritiker und Kurator in New York City.



den jeweiligen Standort der Geometrie auf der Flucht vor lydischer und persischer Unterwerfung quer durch Adria und Ägäis hermeneutisch «ablesen». Insbesondere folgen wir der Spur des Pythagoras von Samos, der sich in Grossgriechenland niederlassen wollte und Zuflucht bei den wohlhabenden Italiengriechen in Crotona fand, ganz in der Nähe der heutigen Stadt Neapel. Dort gründete Pythagoras eine göttliche Bruderschaft, die die Mathematik zur freien Wissenschaft erhob, oder zur geistigen Ordnung, wie manche sagen, jene Prinzipien also, von denen man annahm, dass sie die gesamte Wirklichkeit beherrschten. Nach dieser Auffassung basierte die ganze Welt auf *Monad*en, diesen allen Dingen zugrundeliegenden Komponenten, von wo aus sich die Punkte entwickelten, die Punkte dann zu Linien, die Linien zu flachen Figuren, die flachen Figuren zu festen Volumen, und die festen Volumen schliesslich zu empfindsamen, beseelten Körpern. Da die griechischen Städte in Italien durch den Handel mit Asien blühten, drang diese immaterielle und mystische Mathematik bis nach Syrien, Persien und Arabien. Und Jahrhunderte später sollte sie auch zur Bildung des heiligen islamischen Reichs beitragen. Im Laufe ihres allmählichen Zurückweichens vor den eindringenden Abbasiden und Omayyaden bzw. entlang der alten Karavanen-Routen in ein amnestisches Europa wurde die Geometrie zur Grundlage für die Entwicklung der Perspektive in der westlichen Kunst. Taaffe weiss all das und hat seine geometrischen Exerzitien mit ausgewählten Zutaten angereichert; in ihnen klingen die Epiphanien feuchter mediterraner Winde, wandernden arabischen Sands und afrikanischer Aromen an, die dieser Wissenschaft auch noch lang nach ihrer weiten Reise anhaften. So begegnen wir denn in Arbeiten wie *SCREEN WITH DOUBLE LAMBREQUIN*, *OLD CAIRO* und *BANDED ENCLOSURE* architektonischen und organischen Motiven, die sich mit der Lebenskraft und Raumzeit von islamischer, koptischer, türkischer und armenischer Substanz verbinden.

Doch in Taaffes kühleren, westlich-modernen Bildern fällt eine andere Geometrie ins Auge, eine wohldurchdachte Spur zurück zur Vorherrschaft Athens. Diese Geometrie geht auf Plato zurück, der die gefühlvoll lyrische Interpretation der Mathema-

tik durch Konzept und Methodik von *Analyse* und *Synthese* ersetzte. Die geometrischen Theoreme wurden immer präziser und vom tatsächlichen Leben abgetrennt, bis Euklid zur Zeit des ersten Ptolemäischen Königs all das als «unumkehrbare» und deduktive Beweise sammelte und vervollständigte. Es war dies eben jene Geometrie, die das mittelalterliche Europa auf die Höhen seines Renaissance-Ruhms trug und die sich weiterentwickelte bis hin zu ihren heutigen, nicht-euklidischen Formen. Auch Taaffe beschwört diese Geschichte, denn die Bilder *AURORA BOREALIS* und *EXPIRE* kontrapunktieren den Mystizismus in seinen eher levantinischen und asiatischen Zitate mit den westlich rationalen Erklärungen optisch ironischer Illusion. In dieser Aufteilung spiegelt sich die Rassen-Schizophrenie der Menschheit wider; denn die beiden unterschiedlichen Geometrien, die analytische und die mystische, waren jahrhundertlang durch die expandierenden und einander bekämpfenden Reiche des Christentums und des Islam voneinander getrennt. Einige von Taaffes Kompositionen widersprechen dem abrahamischen Pythagoreismus, im Islam aus jenen ägyptischen, griechischen, hebräischen und arabischen Mystik-Lehren zusammengesmolzen, denen Zahl und Figur als Schlüssel zur absoluten und unendlichen Wirklichkeit der monotheistischen Gottheit<sup>1)</sup> gelten; andere Kompositionen hingegen zeigen die klassisch formale Reflektion auf die griechischen Geometer und ihre europäische Fortsetzung. Taaffe pendelt bildnerisch zwischen Ost und West und stöbert dabei nach den ornamentalen Marksteinen der Geschichte – in dem wogend verschlungenen Ana-Ikonismus des Islam ebenso wie in der Linearperspektive der christlichen Renaissance, in den emporstrebenden Bögen gotthischer Kathedralen ebenso wie in den ausladend klaren Kuppeln der Moscheen.

Doch Taaffe lässt seinen Betrachter nicht in längst vergangenen Zeiten stehen. So wie die Geometrien des Euklid und des Koran im 19. und 20. Jahrhundert in einer Unmenge neuer Geometrien aufgingen, sind Taaffes schematische Untersuchungen in einen Kontext geometrischer Erfindungen von Duchamp über Picasso, Braque, Léger und Malewitsch bis Mondrian eingebettet. Noch augenfälliger sind in Taaffes



Schemen die formalen und optischen Strategien von Künstlern wie Stella, Vasarely, Noland, Kelly, Martin und Davis. Auch die Geschichte ist also Antriebskraft für Taaffes Werk und Basis für einige seiner geistreichsten visuellen Transplantationen. Weder durch narrative Elemente noch durch simple Appropriation markiert Taaffe Zeitgrenzen. Was seine Hermeneutik mit Leben erfüllt, ist vielmehr die intuitive Gestaltung des komplexen Vorgangs, der allem kognitiven Werden zugrunde liegt – der *Intuition*, *Isolation*, *Assimilation*, *Anpassung* und dem *Ausgleichen* kultureller Merkmale; hinzu kommt seine Fähigkeit, diese Abläufe und Merkmale zu einer Archäologie der Darstellungsform zusammenzufügen. Ob Taaffes Elemente nun auf Weltliches verweisen (Balustraden, Steingitter, Pinienzapfen, Schilde, Arabesken, Totems), Beziehungen verkörpern (Einheit, Ordnung, Zahl, Ausdehnung, Richtung, Symmetrie), kulturelle Zusammenhänge und Systeme aufdecken (Ethnologie, Geschichte, politische Strukturen, metaphysische oder religiöse Vorherrschaft), oder spezifische und esoterische Bedeutungen haben (verborgene Gesetze, Reiche, Substanzen, Wesen, Vergangenheit und Zukunft), immer schafft Taaffe eine hermeneutische Verknüpfung aller möglichen Stränge historischer Beobachtung.

Vergessen wir nicht, dass die Geschichte bei Taaffe nicht verbindende Thematik ist, sondern seine konzeptuelle und phänomenologische Quelle. Wesentlich für seine Konstruktionen ist vielmehr die menschliche Kraft des Wissens, des Urteils und des Erkennens geschichtlicher Elemente und Muster. Wenn Taaffe visuellen Ideen in der Geschichte auf der Spur ist, dann bildet er sie nicht nur ab, er *inszeniert* sie; und die Bühne seiner Inszenierungen zeigt sich unmittelbar in seinen vollendeten Kompositionen. Unschwer lässt sich Taaffes ursprüngliche *Intention*<sup>2)</sup> der Objekte oder Muster ausmachen, wie er sie in der Welt um uns herum entdeckt hat. Denn zum einen verfügen seine visuellen Komponenten noch weitgehend über ihren ursprünglichen Charakter und ihre Integrität, zum andern schlägt sich in Taaffes stückweisem Einpassen und Zusammenfügen der Monotypien die der Evolution eigene Konstruktion sichtbar nieder. Sodann isoliert Taaffe die visuellen Komponenten der Objekte und Muster aus ihrem

normalen Zusammenhang, vor allem jene Komponenten und Muster, die in konzeptueller Hinsicht bestimmte kulturelle Bedeutungen aufweisen. Diese Isolierung wirkt einer Bewertung bestimmter Materialien entgegen, die in den von Taaffe entworfenen visuellen Anordnungen stecken. Das Einzigartige an Taaffes Gestaltungsweise ist, dass er die markanten Komponenten, nachdem sie einmal aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst sind, harmonisch in zeitgemässere Strukturen *einfügt* und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters weckt. Wenn zwei oder mehr Signifikanten assimiliert werden, erfahren sie häufig eine *Anpassung* – eine Modifizierung und Umstrukturierung zuvor assimilierter Schemen, die sodann in der Folge ihrer Assimilierung an fremdartige Signifikanten eine Veränderung erforderlich macht. Wenn Taaffes Werke schliesslich visuell vollendet sind, werden sie Gegenstand einer konzeptuellen *Ausbalancierung*, eines kognitiven Prozesses, bei dem alle visuellen und konzeptuellen Komponenten rational, logisch und kulturell verfügbar gemacht werden, um so deren Strukturen und Systeme in den Köpfen künftiger Betrachter zu erhalten und zu perpetuieren. Diese Ausbalancierung, die sich in Taaffes Gedankengang bereits vollzogen hat, findet nun in diesem Text statt – sowie im Kopf des Lesers –, solange die Rationalisierung bestehen bleibt und nicht wirklich widerlegt wird.

Ein fünffacher Vorgang wie der gerade beschriebene ist nur ein einziges hypothetisches Modell für die kognitive Evolution von Organismen und die schematischen und informativen Umsetzungen von Computern. Aber es eignet sich auch hervorragend zum Nachvollzug der stilistischen Entstehung von Kunst. Nur wenige Gegenwartskünstler jedoch haben dessen Stadien so ausdrücklich, exemplarisch oder elegant vorgeführt wie Taaffe, vielleicht weil Künstler heute so selten intuitiv dazu neigen, das Material und die metaphysischen Entwicklungen von Natur und Geschichte zu beobachten oder darzustellen.

(Übersetzung: Nansen)

1) Monotheistisch im Sinne der abrahamischen Tradition.

2) Mit *Intention* meine ich einfach das bewusste Wahrnehmen und Nachdenken *über* spezifische Erfahrung, wie sie im Geist vorkommt oder erinnert wird – bzw. sich darstellt. Jedoch möchte ich dabei jeden spezialisierten Gebrauch des Begriffs im Sinne der Husserlschen Phänomenologie vermeiden.



