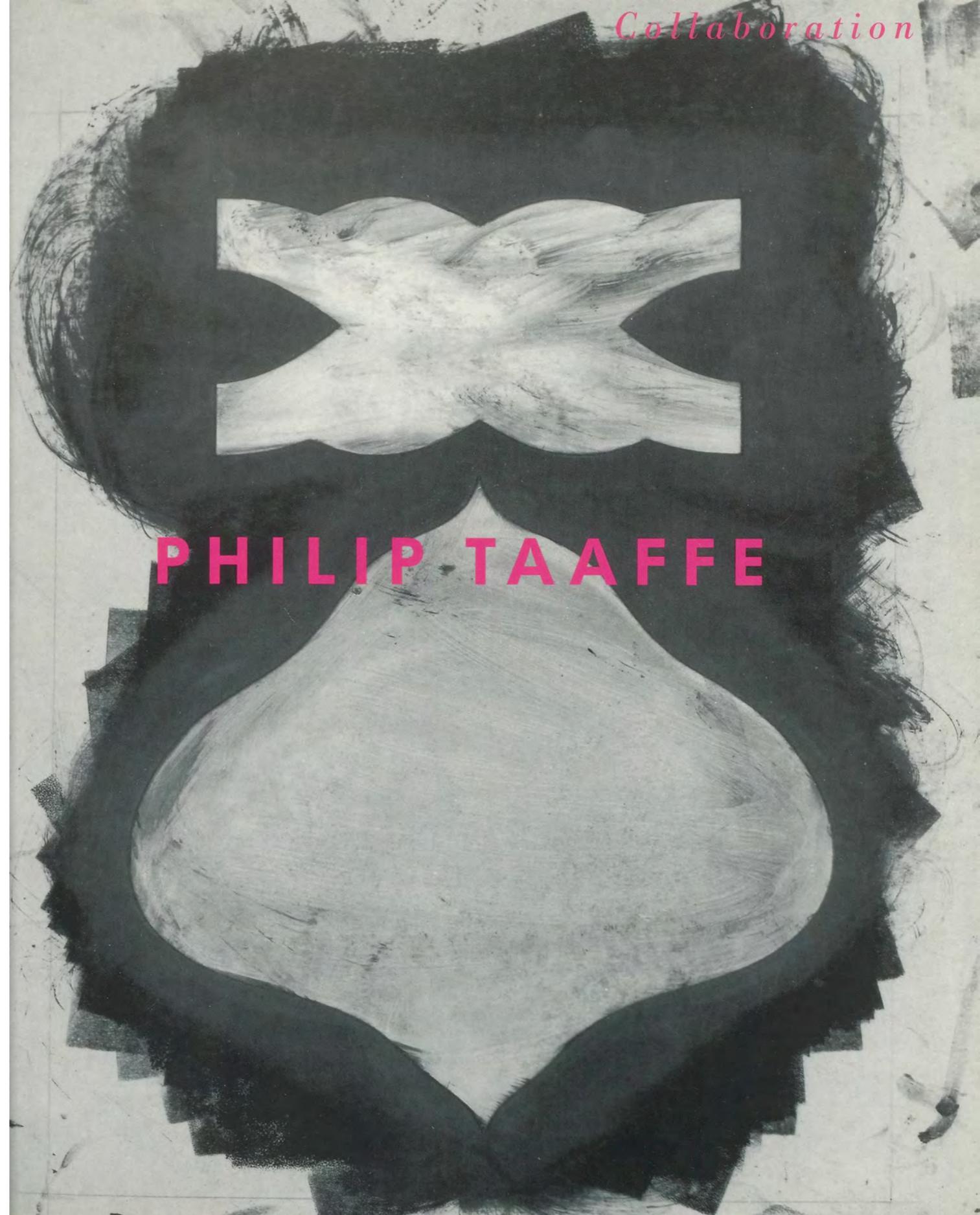


Collaboration

PHILIP TAAFFE



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

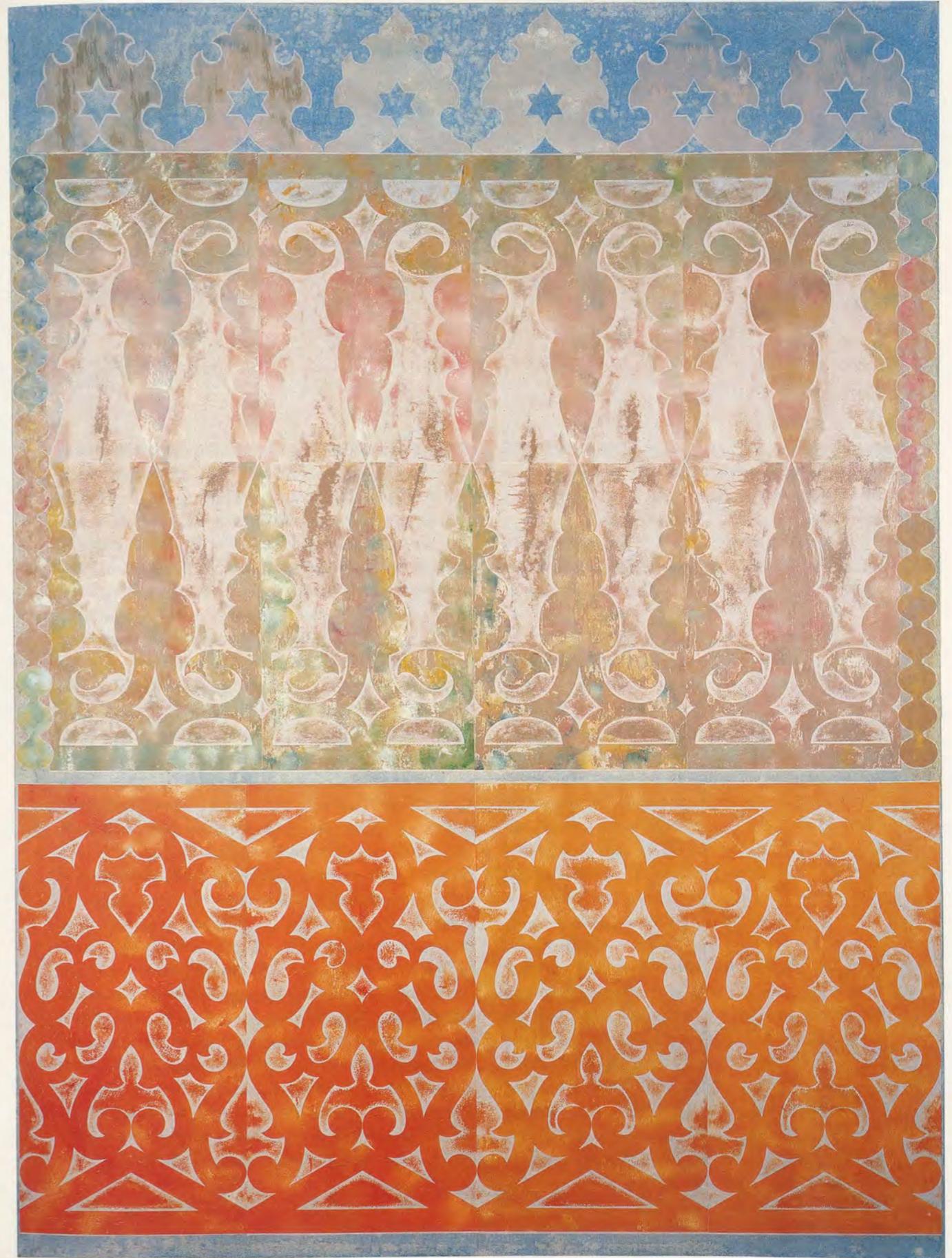
stylized curvature: the flexing of flesh, sex, and life contrasted to the skeletal bones of the fish, of sensuous starvation, of death. As it has for centuries, inspiration comes from the “Orient”: for Taaffe, that includes not only southern Italy, but Crete, the Islamo-Catholic hybrid of southern Spain, 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 3/4" / 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

JEFF PERRONE ist Künstler und lebt in New York.

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 Stückwerkstruktur ermöglicht, und zwar durch die Anhäufung von Einzelelementen, und die eine

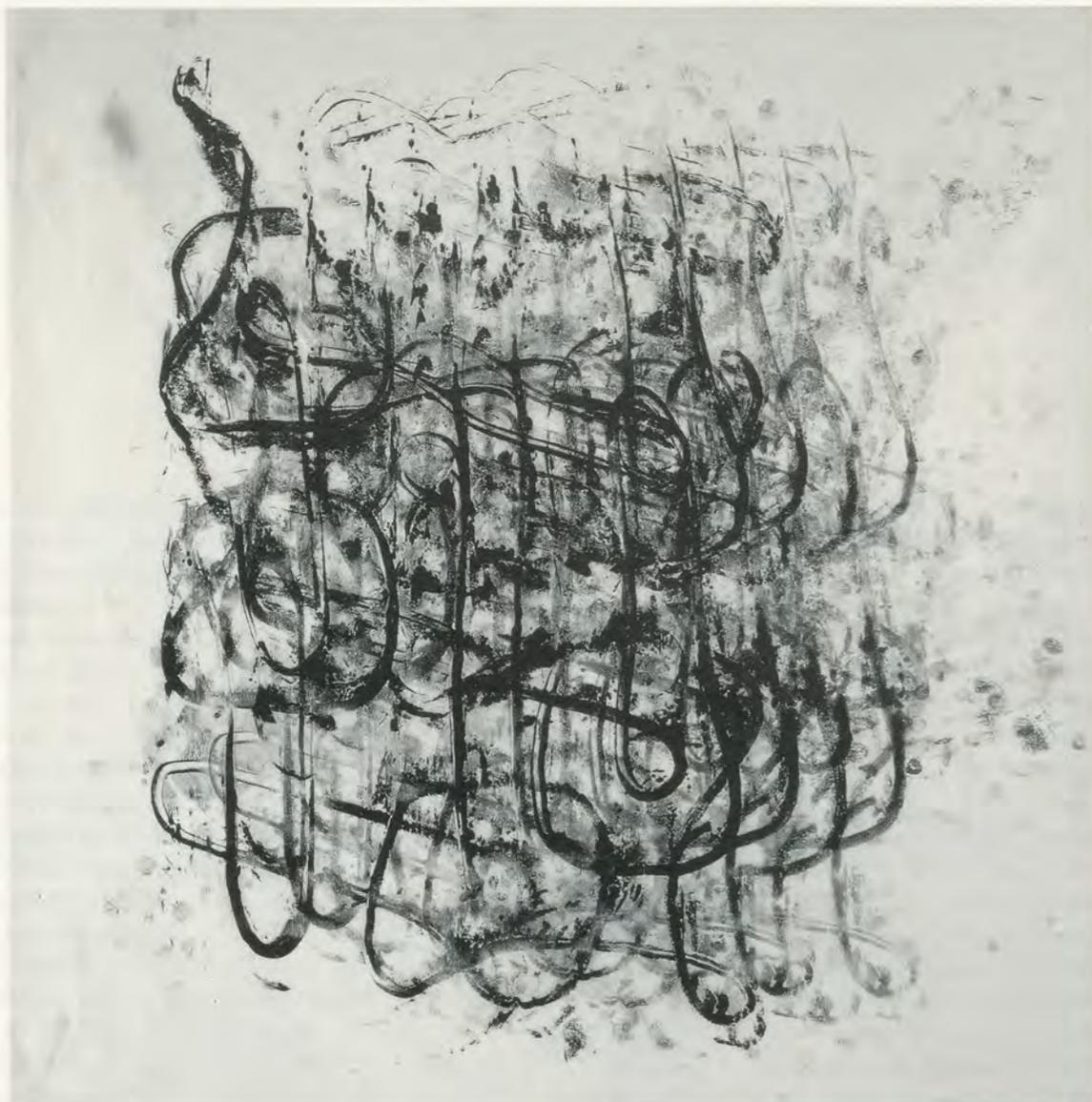
AN DER GESCHICHTE WIRD GERADE
GEBASTELT

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.

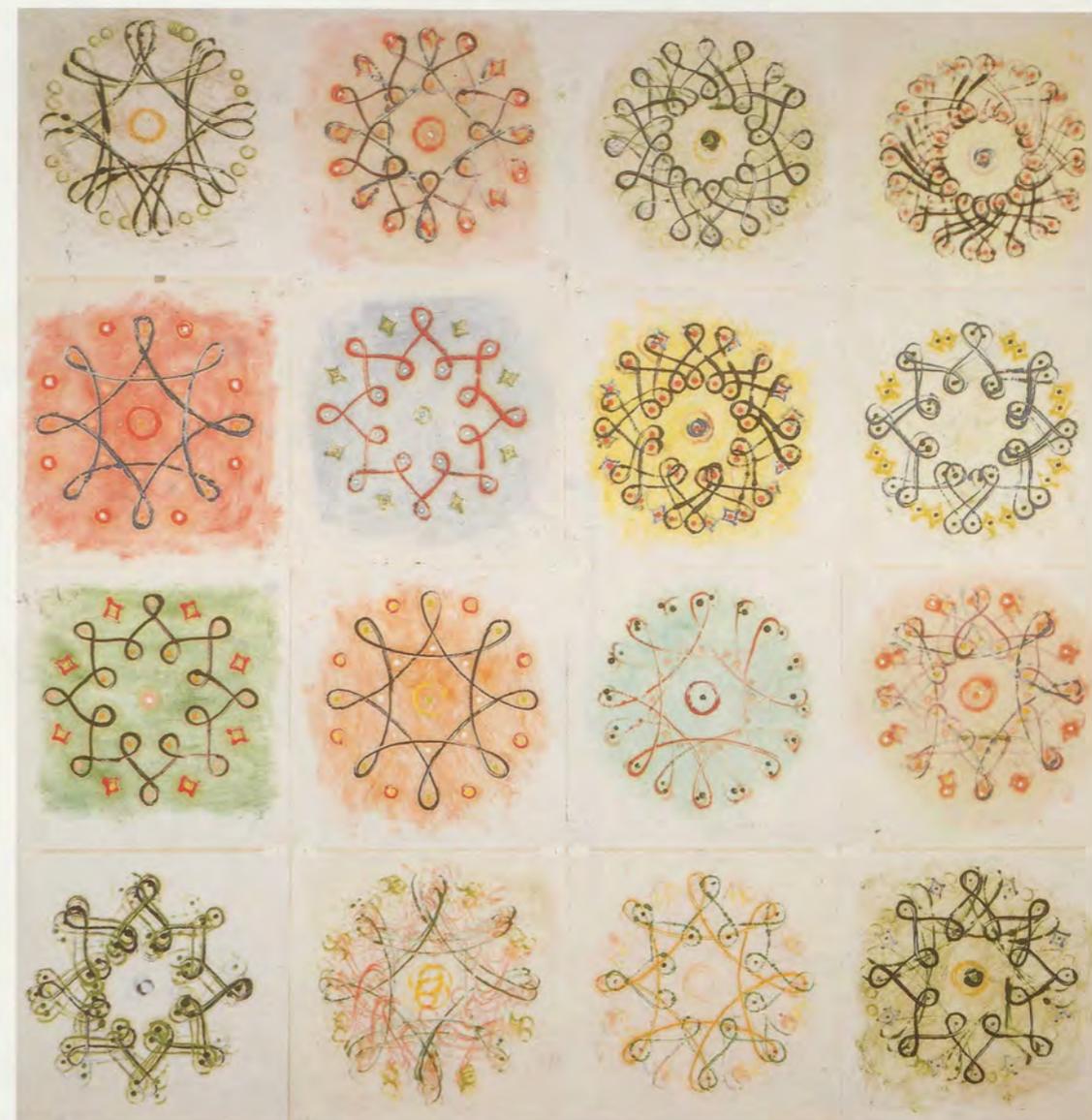
Die sinnliche Realität, die die sanfte Idealisierung des Raumes als abstrakte Totalität bricht, verfügt in der gekrümmten Linie über ihr bemerkenswertestes Symbol, und Taaffe ist ihr wichtigster Verfechter. Die Geschichte seiner Arbeit nachzuzeichnen heisst, die *Geschichte des Bogens, der Kurve* zu 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, abgetreppte 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-MONOTYPEN», 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.