

PHILIP TAAFFE



WIENER SECESSION 1996

# PHILIP TAAFFE

23.11.1996 – 12.1.1997



WIENER SECESSION



Mit dem Jugendstil, vor rund hundert Jahren, entwickelte sich eine Hochblüte des Ornaments weit über den dekorativen Rand hinaus. Das Ornament übernahm die Rolle, die Erinnerung an die klassische Antike in der Gegenwart zu wecken und fortan der Zukunft permanente Erneuerungskraft und Substanz zu geben. Die zu Kürzelbilder, schriftförmlichen Cordons verknüpften Figuren teilen – durch keine Zeit veränderte – Wahrheiten mit.

Das aus Urformen entwickelte und rapportierte Netz von Informationen wird da, ohne Anfang und Ende, zum Symbol der Ewigkeit.

Ebenso um die Jahrhundertwende bezeichnete Paul Cézanne seine Malerei als das objektive Bewußtsein und sich selbst als das subjektive Bewußtsein. Damit hat Paul Cézanne versucht, das Vernunftlose, Vergänglich-Chaotische durch kategorisches Ordnen der Sehweisen am Drama der Ideen teilhaben zu lassen.

Dieses distanzierte Ordnen rückt auch Philip Taaffe in die Mitte seines Schaffens. Bei Philip Taaffe wird dem scheinbar unbezwingbaren Objektiven, dem Sujet, ein weites Feld von Assoziationen angeboten. Das Subtil-Fragmentarische des malerischen Auftrags schafft Durchlässigkeit für Empfindungen, die den Geruch sonnenbeschienener Holzarchitektur atmen lassen, oder evozieren Mitteilungen ähnlich schwer entzifferbarer Briefe auf alten, bemalten Mauern. Es bildet sich so eine Aura von in die Gegenwart dringender Vergangenheit.

Der Schicht auf Schicht folgende Bildaufbau sendet aus monochromen Hintergründen Botschaften, die nach der vordersten Fläche strebend, progressiv an Deutlichkeit zunehmen. Dies könnte die Absicht transportieren, daß das Bild von der letzten (obersten) Malhaut zur ersten Membrane gelesen werden kann und dazwischen liegende Zeiteinschlüsse absetzt.

Wie ein durch Verbrauch erblindeter Spiegel nehmen die Zwischenräume die Farbe und Form zurück und tauchen so in Mythisch-Geheimnisvolles ein.

Die im Ornament gebannte Geometrie folgt ausschließlich der Eigensprachlichkeit und kann daher von keiner irritierenden Interpretation in Gefahr gebracht werden. Philip Taaffe nützt diesen Umstand und legt seine Malersensibilität wie ein Gitter darüber.

Sein Werk bleibt in der Debatte der Postmoderne ein wichtiger Beitrag, seine bildnerischen Mittel machen seine Malerei unantastbar und öffnen in ihrer Abstraktheit dem Tafelbild die Tür in die Zukunft.

Mein Dank gilt all jenen, die das Ausstellungsprojekt und den Katalog unterstützt und dazu beigetragen haben, daß sie in dieser Form realisiert werden konnten: in erster Linie Philip Taaffe für das uns erwiesene Vertrauen und Entgegenkommen, sowie der Bank Gutmann und Dr. Rudolf Stahl für die großzügige finanzielle Hilfeleistung. Mein besonderer Dank gilt darüber hinaus auch Raymond Foye für die professionelle Zusammenarbeit und nicht zuletzt dem Bundesministerium für Wissenschaft, Verkehr und Kunst, dem Kulturamt der Stadt Wien, der Gesellschaft der Freunde der Wiener Secession und allen MitarbeiterInnen des Hauses.

Werner Würtinger  
Präsident der Wiener Secession

With the advent of Art Nouveau, about a hundred years ago, ornaments saw a zenith in their development; it took them far beyond the scope of mere decorative borders. It was up to the ornament to revive memories of classical antiquity for the present and to lead substance and the power of permanent renewal to the future from then on. The figures, distilled into grammalog-like images or writ-like bands, communicate timeless truths.

The network of information, developed from primal shapes and their repeats, has no beginning and no end, it turns into a symbol of eternity.

It was also around the turn of the century when Paul Cézanne called his paintings objective consciousness, referring to himself as subjective consciousness. Thus, Paul Cézanne tried to enable that which is devoid of reason, transitory and chaotic, to take part in the drama of ideas by organizing views in categories.

This detached way of organizing is also in the focus of Philip Taaffe's art. In Philip Taaffe's work, the seemingly indomitable objective, the subject matter are offered a broad scope of associations. The subtle and fragmentary way in which he applies the paint results in a permeable layer for sensations to trickle through, they emanate the smell of sun-bathed wooden architecture, or evoke messages of hardly decipherable letters on old painted walls. As a result, an aura of the past develops, seeping into the present.

From a monochromatic background, the layered structure of the painting sends out messages which seek to progress to the top, gradually becoming ever clearer in the process. This may reflect an intention to have the painting read from the last (topmost) layer down to the very first membrane while identifying the time pockets in between.

Like a mirror clouded after long use, the interstices tone down color and form, thus delving into the mythically enigmatic.

Geometry, frozen in the ornament, exclusively follows its own language and thus cannot be jeopardized by any kind of irritating interpretation. Philip Taaffe makes use of this fact and superimposes his painter's sensitivity on it like a grid.

His work remains an important contribution to the debate of postmodernism, his visual vocabulary makes his paintings untouchable and, due to its abstraction, opens a window on the future for the easel painting.

My thanks goes to all those who supported the exhibition project and catalog and contributed to making them materialize as they are now: first of all, I would like to express my gratitude to Philip Taaffe for his confidence in us and his kindness, and to the Guttmann Bank as well as Dr. Rudolf Stahl for their generous financial support. A special note of thanks goes to Raymond Foye for his professional cooperation and last, but not least, to the Federal Ministry of Science, Transport and Art, the Cultural Office of Vienna, the Society of Friends of the Vienna Secession and all Secession staff.

Werner Würtinger  
President of the Vienna Secession





## Die imaginäre Stadt des Philip Taaffe

Brooks Adams

Die Natur trat um 1993/94 in Philip Taaffes gemalte Welt, als in *Scarabesque* unvermutet riesige Käfer wie Wappentiere auf den Plan traten, als wären sie in militärischer Formation angetreten. Seither begegnete man Schmetterlingen, Eidechsen, Schlangen, Palmwedel und Farnen ebenso wie allerlei winzigen Insekten, die die Öko-Fiktion abrunden – manchmal als Beute größerer Tiere und Pflanzen. In jedem Bild, so meint der Künstler, „geht es auch um die Frage nach dem, was erhalten werden kann“. Im täglichen Leben geht er so weit, daß er Tiere vom Bauernhof, nämlich zwei lebende Hähne namens Fanny und Mabel, in seinem großzügig angelegten Atelier mit Terrasse im Herzen Manhattans hält.

Die Frage nach Nahrung und Überleben gilt zweifellos für den Künstler und die Formen, die er abbildet: Wie lebt man weiter von den Resten der ausgetrockneten Ironie, des postmodernen Stils, wie haucht man der eigenen saturierten Denkweise in diesem ausgehenden Jahrhundert neues Leben ein – das sind einige Fragen, um die es in den neuen Arbeiten geht.

Die Zyklen der Naturgeschichte – Wachstum, Beutefang und Verfall – sind seit langem Teil der Ikonographie Taaffes. Die Verbindungen der frühen Moderne zwischen der Naturgeschichte und der Geschichte des Ornaments sind jedoch zunehmend zu einer verzehrenden Leidenschaft für den Maler geworden. Taaffes Bibliothek ist voller Bücher über Flora und Fauna einerseits und Ornamentik andererseits; Reproduktionen aus diesen Büchern eignen sich der Künstler häufig an und vergrößert sie zu Siebdrucken, Kartonschablonen und Relieffdrucken. In seinen Arbeiten läßt sich ein Anklang an den Eifer der frühen Moderne verspüren, die die Bereiche Zoologie und Malerei, Anthropologie und Architektur, Psychiatrie und Textildesign als einander ergänzend, nicht abschließend, sah.

Die drei großformatigen Bilder, die für die Ausstellung in der Wiener Secession geschaffen wurden, sind auf radikale Weise umfassend und mit der an Wandbilder erinnernden Breite, entschieden dem öffentlichen Bereich zuzuordnen. Trotz all ihrer hierarchischen Distanz sind sie in ihrer Verkörperung der Tier- und Pflanzenwelt bewußt offen und allumspannend. Die Ausstellung in der Secession dreht sich um einen Gedanken, den Taaffe folgendermaßen formuliert: „die Stadt – sei es nun Abidjan, New York oder Wien – als Behältnis für Kultur und Lebendigkeit, utopisch und dabei doch kurz vor dem Zusammenbruch“. Der Künstler meint dazu, seine Bilder wollten „angesichts der Tatsache, daß die Secession fast ein Jahrhundert alt ist, eine Klammer um das Jahrhundert bilden“.

Im September vertiefte ich mich bei einem Besuch im Atelier des Künstlers – in einem ehemaligen Gebäude der Schule, einem Konglomerat aus neoromanischen Elementen und Bauhaus-Teilen – in die drei großen und noch unfertigen Arbeiten. Im Hauptraum befinden sich zwei nicht aufgezoogene Leinwände: ein Bild, in dem Eidechsen vorkommen werden, *Imaginary City*, an der Wand, und das riesige *Megapolis* auf dem Boden. Eine dritte Arbeit auf Leinwand,

## Philip Taaffe's Imaginary City

Brooks Adams

Nature entered Philip Taaffe's painted world roughly in 1993-4, when huge heraldic beetles suddenly appeared, deployed as if in military formation, across *Scarabesque*. Butterflies, lizards, snakes, palm fronds and ferns have since appeared, along with all manner of tiny insects to complete the ecological fiction – as food, in some cases, for the larger plants and animals. In each painting, according to the artist, “there is an issue of what can be sustained.” In daily life he has gone as far as to add barnyard animals, a pair of live roosters called Fanny and Mabel, to the grand terraced precincts of his midtown Manhattan atelier.

The question of feeding and survival clearly applies to the artist as well as to his depicted forms: how to continue living off the shards of desiccated irony, postmodern-style; how to inject fresh life into one's own saturated, *fin-de-siècle* view – these are some of the issues for this present work.

Cycles of natural history – growth, predation and decay – have long been part of Taaffe's iconography. But increasingly the early modern linkages drawn between natural history and the history of ornament have become a consuming passion for the painter. Taaffe's library is full of books on both flora and fauna and the decorative arts, and the reproductions in these books are often appropriated by the artist and blown up into photo-silkscreens, cardboard stencils and relief prints. In his art we may sense something redolent of that early modernist zeal that saw the fields of zoology and painting, ethnology and architecture, psychiatry and textile design as being mutually complementary rather than mutually exclusive.

The three large paintings made expressly for this exhibition at the Vienna Secession are radically inclusive, and in fact propose a muralistic breadth that is determinedly public. For all their hieratic distance, they are purposefully open and all-embracing in their embodiment of animal and vegetable community. The exhibition at the Secession revolves around an idea Taaffe describes as “the city – be it Abidjan, New York or Vienna – as a container for culture and vitality that is simultaneously utopian and in a state of collapse.” The artist says that his ambition in the paintings “is to make a parenthesis around the century, in light of the fact that the Secession is almost a century old.”

On a September visit to the artist's studio, a former school building that is an agglomeration of neo-Romanesque and Bauhaus sections, I pore over the three large works in progress. Two unstrretched canvases are in the main room: a painting that will have lizards in it, *Imaginary City*, is up on the wall, and an enormous work *Megapolis* is stretched out on the floor. A third brightly colored canvas, *Polis*, is on the floor in the back room.

*Polis* seemed the furthest along. Its graphic repeating imagery of lilies rises in vertical columns, its Pop-inflected, off-register hues of light blue, orange and green suggesting some previously unknown Warhol wallpaper pattern, perhaps the cow crossed with the flower. Taaffe tells me that these strong vertical repeats are going to be mediated, but not



M. Meurer, *Vogelstunde Formenslehre des Ornaments und der Pflanze*. Dresden, 1909



Paul Klee, *Façade*, 1924

*Imaginary City*, 1996  
Mixed media on canvas, 390.5 x 392.4 cm  
(153 1/2 x 154 1/2 in)



in leuchtenden Farben, mit dem Titel *Polis*, liegt im Hinterzimmer auf dem Boden.

*Polis* scheint der Fertigstellung am nächsten zu sein. Das graphische Vokabular besteht aus einem in senkrechten Streifen angeordneten Muster sich wiederholender Lilien und erinnert mit seinen von der Pop Art beeinflussten, nicht deckungsgenauen Farben – Hellblau, Orange und Grün – an ein bisher unbekanntes Warhol-Tapetenmuster, vielleicht eine Kreuzung der Kuh mit der Blume. Taaffe erzählte mir, daß diese Muster aus starken Vertikalen durch Kringel aus Stacheldraht, ausgeführt in Blattgold und schwarzer Farbe, vermittelt, jedoch nicht abgeschwächt werden sollten. Die bizarre Idee, den tödlich scharfen Stacheldraht in 24-karätigem Gold wiederzugeben, so meinte er, "hat mit dem Nebeneinander von Luxus und Gewalt in der Gestaltung unserer visuellen Umwelt zu tun".

Hier weiß Taaffe schon genau, daß die goldenen Schneckenformen ein Gegenstück zur goldenen Kuppel der Secession bilden werden. (Bei einem späteren Besuch erklärt er mir, daß er damit auch eine Reflexion zu Gustav Klimts Mosaik mit den goldenen Voluten für das Speisezimmer des Palais Stoclet in Brüssel einbringen wollte.)

Bei *Polis* spielt natürlich auch der Gedanke an griechische Stadtstaaten mit. Der Bezug zu einem idealen Gemeinwesen mit gemeinsamer Verantwortung untergräbt die Abgrenzung von Eigentum, auf die der Stacheldraht anspielt. Der Künstler wies sofort darauf hin, daß "die Erfindung des Stacheldrahtes mit der Durchsetzung des modernen Eigentumsbegriffs im 19. Jahrhundert zusammenfiel; der Draht wurde erfunden, damit die grasenden Rinderherden innerhalb der vorgeschriebenen Grenzen blieben. Später, im Krieg, kam dann die Verteidigungsfunktion dazu". Die rasiermesserscharfen Drähte, fügte er hinzu, seien eine jüngere Erfindung und existierten erst seit etwa zehn Jahren. Der Gedanke, Stacheldraht im Wiener Kontext abzubilden, evoziert unvermeidlich Bilder von Konzentrationslagern. Ich frage mich, ob bei der Ausstellung in Wien die Lilien als Zeichen verklärten Leidens aufgefaßt werden. Die Symbolik der Osterlilie ist dem in einer katholischen Familie aufgewachsenen Künstler nicht unbekannt und seine Werke sind durch einen zunehmend ikonischen Aufbau charakterisiert. Auch im Frühstadium sah *Polis* bereits wie eine stark abstrahierte Vision aus Gemetzel und Wiedergeburt aus.

*Megapolis*, das größte der drei Bilder für Wien, hat wahre Riesenausmaße – 4,27 Meter hoch und rund 9 Meter lang. Als ich es sah, lag es auf dem Boden und nahm beinahe die gesamte Grundfläche des großen Hauptraums im Atelier des Künstlers ein. Es sah aus wie ein Teppich für einen Palast, mit gezackten Streifen (die Taaffe damals bereits als Säulen bezeichnete) und einem in Siebdruck gestalteten Hintergrund aus Volutenformen. Im September hatte er also den Prozeß des Verbindens der Schnittkanten alter Schablonen, aus denen er die Säulen zusammengezimmert hatte, mehr oder weniger abgeschlossen. Die Säulen in *Megapolis* stammen aus mehreren unterschiedlichen Quellen; wiederverwertete Druckfragmente wurden nachgezogen – so funktioniert also Taaffes Prozeß. Für ihn ist ein Prozeß unter anderem auch eine ausgeklügelte Herausforderung an die Phantasie. Er wollte mir einmal zeigen, wie leicht sich ein riesiges Stück Papier – das er als "Kante"

softened, by swirling loops of barbed wire, to be rendered in gold leaf and black ink. The bizarre idea of rendering the lethally sharp razor ribbon in 24-karat gold is described as having "something to do with the coexistence of luxury and violence in shaping the visual environment." At this point Taaffe is already clear on the way the scrolling gold forms will echo the golden dome of the Secession. (On a subsequent visit, he told me that he wanted to reflect upon Gustav Klimt's dining room mosaics, and their gold scrolls, in the Palais Stoclet in Brussels.)

But with *Polis*, of course, the implication is also of a Greek city-state. The reference to an ideal community of shared responsibility undercuts the property divisions implied by the barbed wire. The artist



Studio view, 1996 (photo Ari Marcopoulos)

right:  
Gustav Klimt and Josef Hoffmann, *Palais Stoclet*.  
Photograph c. 1911



was quick to point out that "the invention of barbed wire coincides with the realization of modern agricultural land divisions in the 19th century; the wire was devised to keep cattle grazing within prescribed limits. Later, during wartime, it was used as a medium of defense." Razor ribbon, he added, is a more recent invention, only about 10 years old. But the whole idea of depicting barbed wire in the Viennese context inevitably brings up the imagery of concentration camps. When the painting is in Vienna, I wonder if the lilies will be seen as emblems of transfused suffering. The symbolism of the Easter Lily would not be lost on the artist, who was raised Roman Catholic and whose works have been taking on increasingly iconic organizations. Indeed, even at an early stage of its development, *Polis* already looked like a highly abstracted vision of carnage and rebirth.

*Megapolis*, the largest of the three paintings for Vienna, is a gargantuan work, 14 feet high by 30 feet long which, when I saw it, was lying on its back, covering almost all the floor space in the artist's huge, main studio. It looked like some sort of palace rug with jagged stripes (by that time Taaffe was already referring to them as "columns") and a background of silkscreened scroll forms. Back in September, in other words, he was more or less finished splicing together the cutout edges of discarded stencils with which he jerrybuilt the columns. In *Megapolis* those columns are based on several disparate sources that have been traced



Philip Taaffe, Polaroid, 1996

bezeichnete – von der Leinwand abheben läßt. Er bewegte diese langen Papierstreifen nämlich an den daran angebrachten Griffen aus Karton. Als er einen anhob, richtete sich jedoch die gesamte "Kante" auf wie eine indonesische Marionette. Kanten sollten fallweise auch umgekehrt abgedruckt werden, um damit eine Symmetriewirkung zu erzielen – ein Gedanke, den Taaffe aber plötzlich als "eine Büchse der Pandora voller todesartiger Unmöglichkeit" wieder verwarf. Er erklärte in diesem Zusammenhang: "In der Natur gibt es keine Symmetrie, sie ist ein imaginäres Konstrukt." (Der Künstler ist aber dennoch offensichtlich von diesem Begriff fasziniert, und es ist vielleicht ein Flirt mit der Symmetrie, der ihn so für Farne einnimmt. Taaffe verwendet diese Pflanzenform seit einigen Monaten sehr häufig, wobei er aus Fotografien gepreßter Blätter aus dem Botanischen Garten in der Bronx Siebdrucke macht.)

Im September sprach Taaffe ausführlich davon, wie er die Arbeit an *Megapolis* völlig der Improvisation überlassen wollte. Auf der großen Leinwand gab es nur Bleistiftnotizen an den Rändern, die die Platzierung der einzelnen Schnittkanten bestimmten. Es gab keine Skizzen, mit Ausnahme eines kleinen Diagramms mit vielen Berechnungen darauf. Es war daher von größter Wichtigkeit, die Säulen als Pole festzulegen. "Sonst gibt es keine andere Möglichkeit, das Bild zu machen. Es ist eine Serie von Handlungen, und das ist der erste, tastende Versuch, einen Ort zu finden, an dem man bauen kann."

*Imaginary City* ist eine Komposition aus horizontalen Streifen.

In den oberen Bereichen wurde ein Fliesenmuster aus Usbekistan zu einem überdimensionalen Wandbild vergrößert. In den unteren Bereichen eignete sich der Künstler ein Exlibris von Josef Hoffmann an und verwandelte es in S-förmige Elemente, die er wiederholte – ein kleines Ornament wurde so zu einem riesigen grafischen Muster. Mit großer Schrift und grasgrüner Farbgebung erinnert das Exlibris-Motiv für sich genommen an Schlangen. Im September waren die Eidechsen gerade dabei, auf den Plan zu treten.

Ich besuchte Taaffes Atelier Anfang Oktober noch einmal, um eine Gruppe von Bildern zu sehen, die demnächst zu einer Ausstellung in der Galerie Max Hetzler in Berlin geschickt werden sollten. Es handelte sich vor allem um hohe, totemartige Werke mit einer Farbgebung, die an Verbranntes, Versengtes, Herbstliches erinnerte, mit eingedruckten Blattformen, die mich sofort an Robert Rauschenberg und Walt Whitman denken ließen. Taaffes schattenhafte Blattformen deuten auf eine Affinität zu Rauschenbergs Körperdrucken der späten vierziger Jahre hin, die dieser mit seiner Frau Susan Weil produzierte: Wie Rauschenbergs Frühwerke sind Taaffes Bilder von einer fragmentarischen Unmittelbarkeit und von verschleierte bildlichen Anspielungen gekennzeichnet. Seine neuen naturalistischen Elemente erinnern auch an Whitmans Grashalme und ihre aus der choralarartigen Einfachheit geborene Stärke. Grashalme war um 1900 als Lektüre äußerst beliebt und hatte größten Einfluß auf die verschiedenen vitalistischen, dem "Neuen Menschen" verpflichteten Bewegungen der Zeit; vermutlich war das Buch auch den Gründungsmitgliedern der Berliner und der Wiener Secession bekannt. Ein Jahrhundert später verkörpert vieles an Taaffes Kunst eine ähnliche Form mannhafter amerikanischer Lebensart. Dennoch scheuen sich Taaffes Arbeiten nicht vor zarten, üppigen, ja sogar femininen Tönen.

from recycled printing fragments; such is the biology of Taaffe's process. For this artist, process is, among other things, an elaborate dare to the imagination. At one point he wanted to show me how easily a huge piece of paper – what he calls an "edge" – could be lifted off the canvas. In fact he manipulates these long strips of paper by means of attached cardboard handles. When he lifted one, however, the whole edge suddenly reared up like an Indonesian puppet. Such an edge would also be printed in reverse, so as to effect symmetry – a notion that Taaffe suddenly lambasted as "a Pandora's box of deathlike impossibility." He went on to explain: "Symmetry never exists in nature and is an imaginary construct."

(Yet clearly the artist is fascinated by the concept, and a flirtation with symmetry may be what draws him to ferns. Taaffe has been using these plant forms, photographed from pressed specimen in the Bronx Botanical Garden and made into silkscreens, extensively in the past few months.)

In September Taaffe spoke at length of how he wanted to work in a completely improvised way when making *Megapolis*. The big canvas had only pencilled annotations along the edges that determined the placement of each cutout edge of paper. But there were no sketches, except for one small diagram with lots of arithmetic on it. Therefore establishing the columns as poles was of paramount importance. "Otherwise there is no way to determine how to make the painting. It's a series of actions, and this is a first, groping effort to find a location that can be built upon."

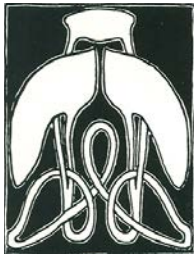
*Imaginary City* is a horizontally banded composition. In its upper zones an Uzbekistani tile design has been aggrandized to over-scale mural effect. The lower zones include a whiplash repeat appropriated from a Josef Hoffmann bookplate – a small decorative motif now blown up into a colossal graphic pattern. Writ large and grassy green, the bookplate motif alone has a snaky resonance. As of September, furthermore, lizards were about to enter the scene.

I visited Taaffe's studio again in early October to see a group of paintings that were soon to leave for an exhibition at the Max Hetzler Gallery in Berlin. These were mostly tall, totemic works of a burnt, scorched, autumnal coloration with imprinted leaf forms that immediately made me think of both Robert Rauschenberg and Walt Whitman. Taaffe's shadowy leaf forms suggest an affinity with Rauschenberg's late '40s body prints made with his wife Susan Weil: like Rauschenberg's early works, Taaffe's paintings have a scrappy immediacy and veiled figurative allusions. His new naturalistic elements also bring to mind Whitman's *Leaves of Grass*, with their plainsong strength. *Leaves of Grass* was widely read and influential in the formulation of all sorts of vitalistic, "new man" creeds ca. 1900 and would have been known by the original members of the Berlin and Vienna Secessions. A century later, much in Taaffe's art embodies a similar sort of American manly address. Yet Taaffe's work is not afraid of speaking in tender, lush, even feminine tones.

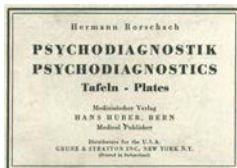
Pursuing the American-ness of Taaffe's paintings a bit further on that second visit, I began to see how what might be called the controlled, aleatory experiment of the columns had something in common with Andy Warhol's mid-'80s "Rorschach" paintings, which were on view this fall in New York in a double show at Gagosian Gallery. Taaffe may have



Ferns (Specimen page), Bronx Botanical Garden. Collection of the artist



Josef Hoffmann, Bookplate, March 1898



Hermann Rorschach, *Psychodiagnostik*, Bern, 1921







Ich wollte dem Amerikanischen an Taaffes Bildern bei meinem zweiten Besuch ein wenig stärker auf den Grund gehen und erkannte, daß das, was man als kontrolliertes, aleatorisches Experimentieren mit den Säulen bezeichnen konnte, etwas mit Andy Warhols "Rorschach"-Bildern aus der Mitte der achtziger Jahre gemein hatte, die diesen Herbst in einer Doppelausstellung in der Gagosian Galerie in New York zu sehen gewesen waren. Taaffe mag in letzter Zeit das post-Warholsche Dandytum abgelegt haben, das seine neapolitanische Phase prägte, er baut jedoch weiterhin auf einem Warhol erinnernden Ansatz der bildlichen Ambivalenz auf. (Eines Abends erwähnte er in seinem Atelier, daß er sogar erwogen hatte, seine Hähne an der Leine spazierenzuführen, so wie Gérard de Nerval mit seinem Hummer auf dem Boulevard St. Germain paradierte.) Es war ein doppeltes Aha-Erlebnis, auf Taaffes Bücherregalen neben Bänden über Wien auch ein altes Exemplar von Hermann Rorschachs Psychodiagnostik (Bern, 1921) zu entdecken. (In den losen Blättern fanden sich nicht nur die bekannten schwarz-weißen Tintenkleckse, sondern auch die Farbversionen, auf die sich vielleicht Warhol in seinen Serien von kleinen "Rorschach"-Bildern in leuchtenden Farben bezog.) Taaffes eigene rätselhafte Formen spielen zweifellos ebenfalls auf diese wichtige Zeit Anfang des 20. Jahrhunderts an, als Kunst und Psychoanalyse noch symbiotisch miteinander verbunden waren. Warhol war nicht der erste, der die Instrumente der diagnostischen Wissenschaft und der Kunst miteinander verband, und Taaffe untersucht dieses suggestive und suggestible Gebiet noch immer.

Bei meinem zweiten Besuch lag *Megapolis* noch immer auf dem Boden des Hauptraums, aber die Säulen waren zur Gänze mit vom Künstler als "Laufplanken" oder "Laufstege" bezeichneten Brettern bedeckt. Dadurch war es möglich, um die ausgesparten Bereiche herum zu drucken und zu malen. Immer noch nicht möglich war allerdings, eine klare Vorstellung davon zu gewinnen, wie *Megapolis* letztlich aussehen würde; die beiden anderen Bilder für die Seccession waren jedoch fast fertig. Anfang Oktober klebten ganze Bataillone von Eidechsen an der Wand zu beiden Seiten der noch nicht auf den Keilrahmen gespannten Leinwand und warteten auf ihren Marschbefehl. Daneben schnitten zwei Assistenten geduldig selbstgemachte Abziehbilder von Insekten aus Bögen japanischen Gampi-Papiers. Diese Mücken und Grillen mochten vielleicht auch in das Bild eingebaut werden.

Taaffes Interesse an Eidechsen geht auf eine Mondnacht auf einer Terrasse in Puerto Rico zurück. Nach diesem 'coup de foudre' folgte ein Ausflug in den New Yorker Stadtteil Queens und in eine Tierhandlung namens "Reptilia". Der Künstler suchte einen lebenden Leguan, den er für das Wiener Bild fotografieren wollte. Es stellte sich heraus, daß Leguane schwer zu fotografieren sind. Der Ausflug endete mit dem Kauf eines Buches über australische Eidechsen, von dessen farbigen Hochglanzseiten er zahlreiche Bilder abfotografierte, unkopieren ließ und als Siebdruck in *Imaginary City* einsetzte. Jetzt fragen die Eidechsen in den Bögen des vergrößerten Exlibris und spiegeln dessen schlängelnde Formen wider. Fragen der relativen Größe oder der organischen, gegenüber der anorganischen Form werden in den erdbegebenen Bezirken von Taaffes aus Querstreifen aufgebauter Metropole auf den Kopf gestellt. Abstrahierte Diademe

recently eschewed the post-Warholian dandyism that to some extent shaped his Neapolitan phase, yet he continues to build on a Warholian stance of pictorial ambiguity. (One night in the studio he mentioned that he had even contemplated walking his roosters down the sidewalk on a leash, much as Gérard de Nerval walked his pet lobster down the Blvd. St. Germain.) It was a double eureka to discover in Taaffe's bookshelves, next to the volumes pertaining to Vienna, an old copy of Herman Rorschach's *Psychodiagnostics* (Bern, 1921). (Within these loose-bound plates were not only the familiar black and white inkblots but also the chromatic versions that Warhol may have been referring to in his series of small, brightly colored "Rorschach" paintings.) Clearly, Taaffe's own enig-



matic forms allude as well to that crucial early period of the 20th century when art and psychoanalysis were still symbiotically intertwined.

If Warhol was hardly the first to combine the tools of diagnostic science and art, Taaffe is still exploring this suggestive and suggestible terrain.

On my second visit *Megapolis* was still on the floor in the main studio, but now its columns were entirely covered over with what the artist called "gangplanks" or "catwalks." These permitted printing and painting around the blanked-out areas. It was not yet possible to get a clear sense of what *Megapolis* would ultimately look like, but the other two Seccession paintings were almost finished. In early October *Imaginary City* had battalions of cutout lizards stuck on the wall on either side of the unstretched painting, awaiting their marching orders. Nearby two assistants were patiently cutting out homemade rubber-stamped decals of insects from sheets of Japanese Gampi paper. These mosquitoes and cicadas might also be inserted in the painting.

Taaffe's attraction to lizards was ignited one moonlit night on a terrace in Puerto Rico. This *coup de foudre* eventually led to an excursion to Queens, New York, and a visit to a pet shop called Reptilia. He sought a live iguana which he might photograph for use in the Vienna painting. Iguanas proved too hard to handle for a photo shoot. The outing ended instead with the purchase of a glossy color book on Australian lizards, from which he borrowed numerous images that he rephotographed, had made into silkscreens and introduced into *Imaginary City*. Now lizards graze in the curves and rhyme with the sinuous forms of the blown-up bookplate. Issues of relative scale, of organic vs. inorganic form are



Dagon, Hermaphrodite statue c. 1900. Musée de l'Homme, Paris

right:  
Hermann Rorschach, *Psychodiagnostik*, Plate III

previous page:  
*Megapolis*, 1996  
Mixed media on canvas, 420.4 x 953.8 cm  
(165 1/2 x 375 1/2 in)



*Megapolis*, 1996 (detail)



schweben hoch oben in den silbrigen, erdfernen Sphären. Die Stratosphäre der *Imaginary City* ist wahrhaft königlich, himmlisch im Sinne des byzantinischen Stils.

Zwei Wochen später, Mitte Oktober, liegt *Megapolis* immer noch auf dem Boden, aber es weist sepiafarbene Säulen auf, die nun voll ausgeformt sind. Obwohl bald einige Zentimeter am oberen Rand hinzugefügt worden waren, traten die Organisationsprinzipien des Bildes nun endgültig klar zutage. Trotzdem fragte ich mich, wie es in der Scenographie wirken würde. Wie ein barockes Bühnenbild mit schlangentartigen Säulen? Oder eher afrikanisch, wie ein Fries mit einem Prozessionszug von Vorfahren? Da ich wußte, daß Taaffe letzten Sommer die Mammutausstellung "Africa: Art of a Continent" im Guggenheim Museum gesehen hatte, war ich neugierig darauf, ob er Zusammenhänge zwischen den afrikanischen Masken und den gehörnten Maskenformen sah, die in den kleineren Bildern im ganzen Atelier zu finden waren. Taaffe meinte, es bestehe kein Zusammenhang zwischen diesen Formen und afrikanischen Masken; er behauptete, besonders eine der Formen mit Hörnern sei aus einer zerbrochenen Kartonschablone entstanden. Dennoch empfand ich meine afrikanischen Indizien nach wie vor als faszinierend und ertappte mich dabei, wie ich – zweifellos als einer von vielen Vertretern der westlichen Moderne auf dem Pfad der Stammeskunst – an einen Zug von Objekten aus Benin und Mali auf der Rampe des Guggenheim Museums dachte, wann immer ich Taaffes eidechsenbewohnte Stadt vor meinem geistigen Auge sah.

Das Motiv der Spirale ist in den Arbeiten des Künstlers immer wieder zu finden. Jene im Hintergrund von *Megapolis* sind Aneignungen aus abgeputzten Eisenornamenten, die der Künstler vor einigen Jahren in Capri sammelte. Der Künstler scheint, wo er geht und steht, Spiralen und Räder – typische Taaffe-Formen – zu finden. Der Kanzel im Wiener Stephansdom aus dem Jahr 1510 liegt die Form einer Spirale zugrunde; dieses Werk spätgotischer Steinmetzarbeit erwähnt Taaffe im Zusammenhang mit *Imaginary City* immer wieder. Detailreich gestaltete Eidechsen oder Basilisken kriechen das Gelände entlang und es ist nur ein Katzensprung von der Wiener Eidechsenspirale zu den Reptilien, die in den Furchen der spiralförmigen Linien auf Taaffes Bild grasen. Eidechsen sind auf der Kanzel und in Taaffes Werken als gutartige Formen aufzufassen: sie sind die Salamander, die durch das Feuer der Hölle gehen, ihre Farbe ändern und unversehrt bleiben. Während wir Mitte Oktober *Imaginary City* betrachteten, brachte Taaffe ihre wesentliche Eigenschaft auf den Punkt: Eine quecksilbrige Qualität, ein "Ich seh' dich, ich seh' dich nicht", wie eine Erscheinung oder, wie sie der Künstler nannte, "eine Epiphanie". Die Eidechsen begannen auch, auf eine andere Inkarnation des Künstlers hinzuweisen.

Beim dritten Besuch im Atelier des Künstlers Ende Oktober war *Polis* fast fertig, bei *Imaginary City* warteten noch ein paar Mücken darauf, als Beute der Eidechsen ins Bild gesetzt zu werden, und *Megapolis* hatte sich beinahe ganz in voller Pracht entfaltet. Das einzige Problem war, daß man den besten Eindruck davon gewinnen konnte, wenn man auf einem über zwei Meter hohen Gerüst stand; auch aus dieser Höhe ist das neun Meter lange Bild nur langsam aufzunehmen und höchst anspruchsvoll. Aus meiner Vogelperspektive gesehen hatte dieses

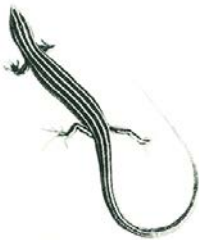
thoroughly conformed in the earthly precincts of Taaffe's horizontally banded metropolises. Abstracted diadems float on high in the silvery, upper zones. Thus the stratospheres of *Imaginary City* are truly regal, celestial in the Byzantine manner.

Two weeks later, in mid October, *Megapolis* still on the floor, reveals sepiacolums, now more fully articulated. Although a few inches were soon added at the top, the painting's organizing principles had become clarion clear. Even so, however, I wondered how it was going to look in the Secession. Would it seem like a Baroque stage set with serpentine columns? Or would it look more African, like a processional frieze of ancestor figures? Knowing that Taaffe had been to see the mammoth "Africa: Art of a Continent" show at the Guggenheim during the past summer, I was curious to find out if he saw connections between African masks and the horned mask forms that were cropping up in smaller paintings around the studio. But Taaffe denied any explicit connection between those forms and African masks, claiming that one horned form in particular had been generated from a broken cardboard stencil. Nevertheless, my African clues were still compelling me, and no doubt joining a long line of Western moderns on a tribal trail, I found myself thinking of a procession of objects from Benin and Dogon on the Guggenheim ramp whenever I thought of Taaffe's lizard-inhabited city.

Spirals crop up continually in the artist's work. The ones in the background of *Megapolis* were appropriated from rubbings of ironwork that the artist made on Capri several years ago. The artist seems to see spirals, pinwheels – Taalfan forms – wherever he goes. For instance, a spiral informs the plan of the 1510 pulpit in St. Stephens Dom in Vienna, a work of flamboyant Late Gothic carving that Taaffe continually mentions with regard to *Imaginary City*. Intricately carved lizards or basilisks crawl up the pulpit's bannister, and it is but a leap from this Viennese lizard spiral to the reptiles that graze in the furrows of the spiraling lines of Taaffe's painting. Lizards are benign forms in both the pulpit and in Taaffe's art: they are the salamanders that can pass through hellfire, change colors and remain unscathed. While we were looking at *Imaginary City* in mid October, Taaffe nailed their crucial aspect – a quicksilver, 'now you see them, now you don't' quality, like apparitions, or even as the artist suggested, "an epiphany." Lizards were also beginning to suggest an alternate incarnation of the artist.

A third visit to the artist's studio in late October saw *Polis* all but finished, *Imaginary City* awaiting a few more mosquitoes for the lizards to eat, and *Megapolis* now almost fully emerged from its chrysalis. The only hitch was that an eight-foot high scaffolding was the one effective viewing vantage; even from on high, however, this 30-footer was a slow, demanding take. From my aerial view, this enormous mural had something of the synopated beat of jungle paintings by the Cuban Wifredo Lam. Taaffe seemed to confirm this interpretation when out of the blue he said: "The columns look like Central African ancestral figures left in the woods." So there was African content in the Vienna paintings after all. Yet urbanism was also everywhere apparent: the synopation of city traffic, teeming marketplaces, jostling subway straphangers.

Whatever else it may ultimately be, *Megapolis* still was a curlythmic vision, a late-century professional that addresses such early-century Secessionists as Hodler, Klinger, Khnopff and Klimt. This painting

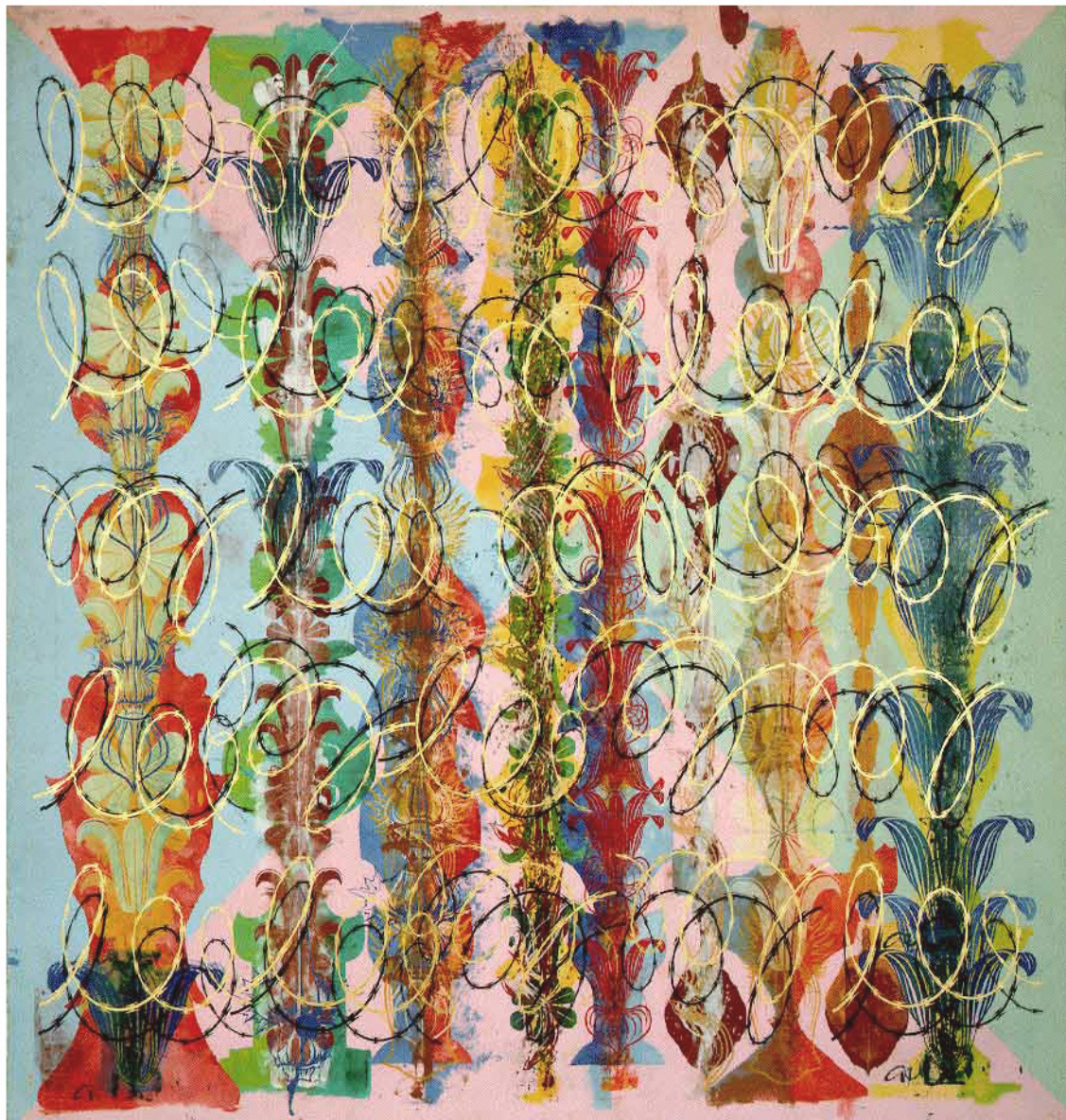


Lizard, 1996. Screenprint on Gampi paper



Sacred lizard temple souvenir, India

*Polis*, 1996  
Mixed media on canvas, 401.3 x 384.8 cm  
(158 x 151 1/2 in)





enorme Wandbild aber etwas vom synkoptierten Rhythmus der Dschungelbilder des Kubaners Wilfredo Lam. Taaffe schien das zu bestätigen, denn er sagte unvermittelt: "Die Säulen sehen aus wie im Wald zurückgelassene Ahnenfiguren aus Zentralafrika". Also gab es doch einen afrikanischen Bezug zu den Wiener Bildern. Dennoch ist das urbane Element allgegenwärtig: die Synkopen des Stadtverkehrs, Märkte voller Menschengewühl, vollbesetzte U-Bahnzüge.

Was auch immer *Megapolis* letztlich sonst noch sein mag, es ist jedenfalls eine eurhythmische Vision, eine Prozession im ausgehenden Jahrhundert, die den Bogen zu Secessionisten am Anfang des Jahrhunderts spannt – Hodler, Klinger, Khnopff und Klimt. Außerdem geht dieses Bild über die Konventionen der Bilder hinaus, in denen Taaffe einzelne Totems schuf – auf gewisse Weise zurück in Richtung der betont lateralen All-over-Bilder des Abstrakten Expressionismus. Dieses Bild ist allerdings beträchtlich größer als alles, was Pollock oder Newman jemals in Angriff nahmen, und es bewegt sich eher im Bereich der Bühnenmalerei. Tatsächlich gestaltete Taaffe im vorigen Jahr sein erstes Bühnenbild, für "Scheherazade" in der Choreographie von Karol Armitage, das im Oktober 1995 in Florenz Premiere hatte. Vielleicht wird man den Eindruck haben, daß die Säulen der *Megapolis* in Wien Walzer tanzen.

Vor einigen Jahren, als ich eine Gruppe von Taaffe-Bildern über Monate des Reifens verfolgte, ihre Entwicklung beschrieb und dann zusehen mußte, wie sie in letzter Minute eine völlig andere Wendung nahmen, schwor ich mir, nie wieder über seine unfertigen Arbeiten zu schreiben. Zu oft besteht wenig Bezug zwischen ihrer Wirkung in ausgestalteter Form und ihren Zuständen im Laufe des Entstehungsprozesses. Vielleicht ist dieses Hinauszögern der Befriedigung ein spezifisches Merkmal von Taaffes Methodik: die Bilder brauchen lange, sie werden sorgfältig geplant und aufgebaut, jedoch letztlich – wie in einer Art zeremonieller Raserei – in letzter Minute fertiggestellt.

Taaffes Bilder am Ende unseres Jahrhunderts sind ein weiterer Beweis dafür, was Warhol, Rauschenberg und Johns seit den fünfziger Jahren angedeutet haben: daß in die Abstraktion eine explizite und subliminale Bildsprache eingeführt werden kann, ohne daß ihre Gestalt verändert wird – mit anderen Worten, daß Darstellungen abstrakt eingesetzt werden können. Es ist, als sei eine lange währende, selbst auferlegte Ächtung von Götzenbildern plötzlich aufgehoben worden, und die aufwühlenden Arabesken des Künstlers könnten nun endlich frei Blüten, Blätter, Köpfe und Schwänze sprießen lassen. Das Reptil ist Taaffes Arabeske und der Tanz der vielen Siebdruckmotive auf dem Boden ist seine Methode, nach Schamanenart zu zeichnen. Wieder wird eine Parabel des Überlebens und der Selbstentdeckung angedeutet – ein Sprung in das Herz der Finsternis, wie es von Joseph Conrad hätte stammen können, hier verkörpert durch den Dschungel angelegener Formen – gefolgt von einem Wiedererstehen in städtischer Atmosphäre, in einer *civitas*, die die Jahrtausendbotschaft von Chaos und Verlust ebenso in sich trägt wie die von schwer erarbeiteter Ordnung und chimärenhafter Schönheit.

furthermore goes far beyond the conventions of Taaffe's single-totem pictures – backwards, in a sense, towards the emphatically lateral, "all-over" canvases of Abstract Expressionism. But this painting is considerably larger than anything Pollock or Newman ever attempted, more on the scale of scenography. In fact last year Taaffe designed his first theatrical backdrop, for choreographer Karole Armitage's *Scheherazade* which premiered in Florence in October 1995. Maybe the columns of *Megapolis* will seem to be waltzing in Vienna.

Some years back, after tracking a group of Taaffe's paintings through months of gestation, describing their evolution and then seeing them change utterly at the last minute, I vowed not to write about his



unfinished work again. All too often their fully realized effect bears little relation to their in-process states. But perhaps this delayed gratification is intrinsic to Taaffe's method: the paintings are in the works for a long time, carefully plotted out and elaborately built up, but finally only finished, in a kind of ceremonial frenzy, at the eleventh hour.

Taaffe's late-century paintings are further proof of what Warhol, Rauschenberg and Johns have intimated since the '50s: that both explicit and subliminal imagery can be introduced to abstraction, without changing its gestalt – that representations, in other words, can be deployed abstractly. It's as if some long-held, self-imposed proscription against graven imagery had suddenly been lifted, and the artist's roiling arabesques were finally free to sprout flowers, leaves, heads and tails. The reptile has become Taaffe's arabesque, and the dance of multiple silkscreenings on the floor his shaman's way with drawing. Again a parable of survival and self-discovery is suggested – a plunge into a Joseph Conradian heart of darkness, embodied here by the jungle of appropriated forms – followed by a reemergence once again into an urbane atmosphere, into *civitas*, bearing the millenarian message of chaos and loss as well as of hard-won order and chimerical beauty.



Frans Masereel, *Die Stadt*. Munich, 1925

right:  
Wilfredo Lam, *The Jungle*, 1943. Gouache on paper mounted on canvas, 240 x 229.9 cm (94 1/2 x 90 7/8 in)  
Museum of Modern Art, New York

Polk, 1996 (detail)





Vorstand der Künstlervereinigung der  
Wiener Secession

Präsident: Werner Würtinger  
Vizepräsident/in: Brigitte Kowanz, Erwin Wurm  
Kassierin: Inge Graf  
Schriftführerin: Johanna Kandl  
Martin Walde  
Willi Kopf  
Robert Adrian X  
Hubert Scheibl  
Erwin Bohatsch  
Franz Pichler  
Kassaprüfer/in: Margherita Spiluttini, Peter Kogler

Vorstand der Gesellschaft der Freunde der  
Wiener Secession

Präsidentin: Sylvie Liska  
Vizepräsident: Werner Würtinger  
Kassier: Dkfm. Leopold Wundsam  
Mariusz Jan Demner  
Dr. Agnes Husslein  
Alexander Kahane  
Dkfm. Heinz Kammerer  
Mag. Peter König  
Dr. Christoph Kraus  
Peter Pakesch  
Mag. Franz Seilern  
Dr. Hansjörg Wachta

Mäzene der Gesellschaft der Freunde der  
Wiener Secession

BDO Auxilia Treuhand GmbH  
Gen.Dir. Komm. Rat Ludwig Bauer  
Dr. Rudolf Bazil  
Komm. Rat Karlheinz Essl (Fritz Schömer GmbH)  
Komm. Rat Anton Feistl (Febra Werke GmbH)  
Gen.Dir. Komm. Rat Walter Flötl (BAWAG)  
Gen.Dir. Dr. Horst Höller (3M Österreich GmbH)  
Alexander Kahane  
Dr. Hubert Klockner  
Mag. Peter König (Alo König Stahl)  
Dr. Christoph und Bernadette Kraus  
Ronald und Jo Carole Lauder  
Dkfm. Herbert W. Liaunig  
Dr. Robert und Sylvie Liska  
Thomas Moskovics (Bankhaus Winter & Co.)  
Dr. Arend Oetker (Schwartauer Werke GmbH)  
Alexandra Seilern  
Harald von Schenk  
Ing. Manfred Schulze  
Dr. Gerhard Schütz  
Gen.Dir. Dkfm. Dr. Siegfried Sellitsch (Wiener Städtische Allgemeine  
Versicherung AG)  
Komm. Rat Dr. Roderich Stomni (Canon GmbH)  
Erich G. Vála  
Elfriede Wesely-Rühl  
Otto Ernst Wiesenthal (Hotel Altstadt Vienna)

Impressum

### Katalog/Catalogue

Herausgeber/publisher: Wiener Secession  
Konzept/conception: Philip Taaffe  
Gestaltung/layout: Tony Morgan, Step Graphics  
Übersetzung/translation: Elisabeth Frank-Großebner  
Fotocredits: Tom Powell  
Redaktion/editor: Raymond Foye, Kathrin Rhomberg  
Lektorat/proof-reading: Mechthild Widrich  
Druck/printed by: The Studley Press, Dalton, Massachusetts

### Ausstellung/Exhibition

Administration/administration: Hermie Hillebrandt, Gabriele Grabler  
Organisation/coordination: Sylvie Liska, Kathrin Rhomberg  
Mitarbeit/assistants: Christine Bruckbauer, Irene Stindl  
Aufbau/installation: Antal Genci, Harald Hasler, Wilhelm Montibeller

### Danksagung/Grateful Acknowledgement

Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg & Paris

© 1996 Wiener Secession  
Images © 1996 Philip Taaffe  
Text © 1996 Brooks Adams  
All Rights Reserved

Die Deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme

**Philip Taaffe** : Malerei ; Wiener Secession, Hauptraum  
23. 11. 1996 - 12. 1. 1997 / [Hrsg.: Wiener Secession.  
Übers. Elisabeth Frank-Großebner, Red.: Raymond Foye,  
Kathrin Rhomberg]. - Wien: Wiener Secession, 1996  
ISBN 3-900803-84-6 NE: Foye, Raymond [Hrsg.];  
Taaffe, Philip [Ill.]; Vereinigung Bildender Künstler,  
Wiener Secession

Umschlagabbildung/Cover illustration: *Imaginary City* (detail)

Titelbild/Frontis: Painting in progress (detail)  
Photo Ari Marcopoulos



GESELLSCHAFT DER FREUNDE DER WIENER SECESSION