

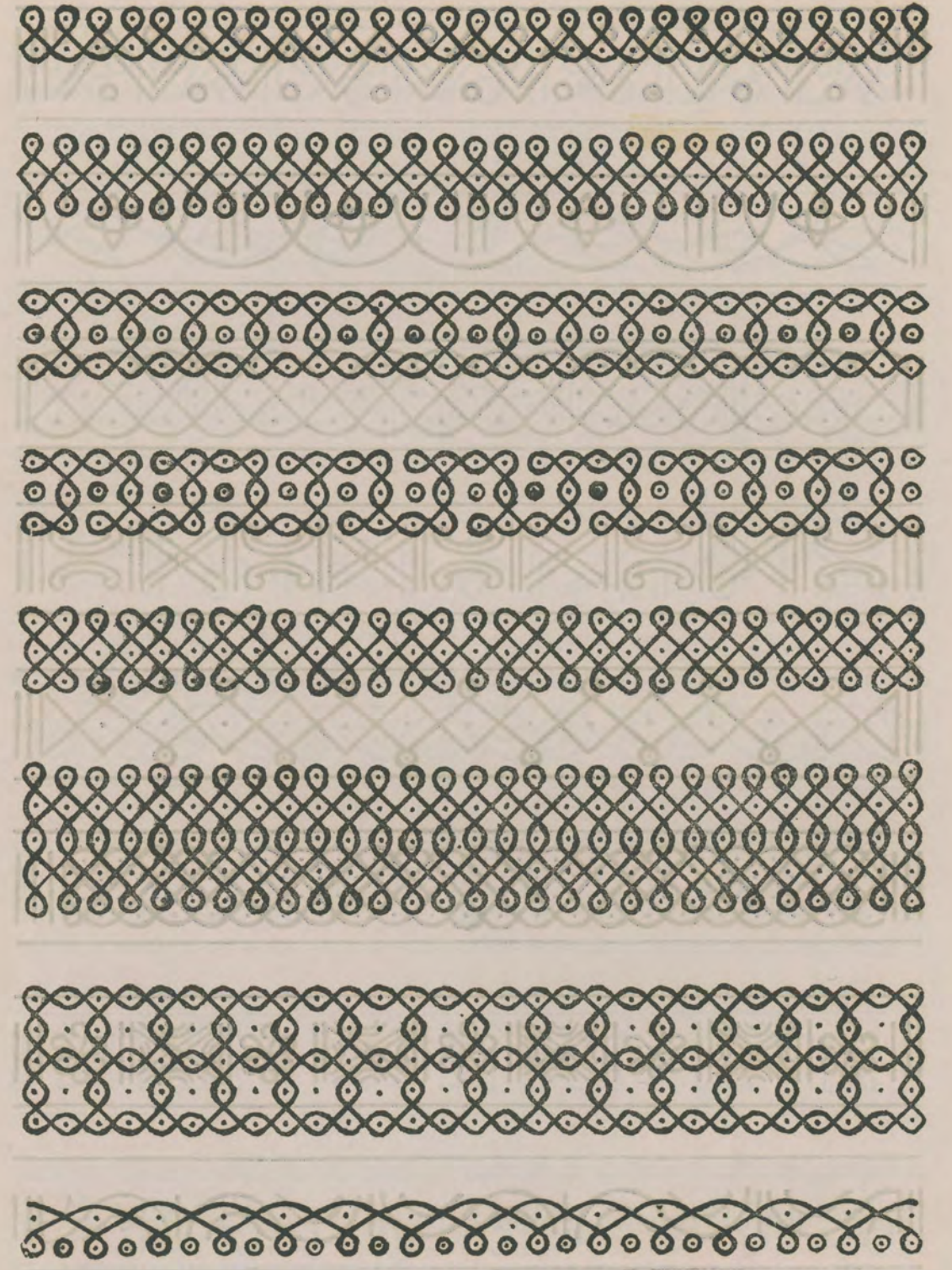


PHILIP TAAFFE RANGAVALLI



STUDIO D'ARTE RAFFAELLI, TRENTO





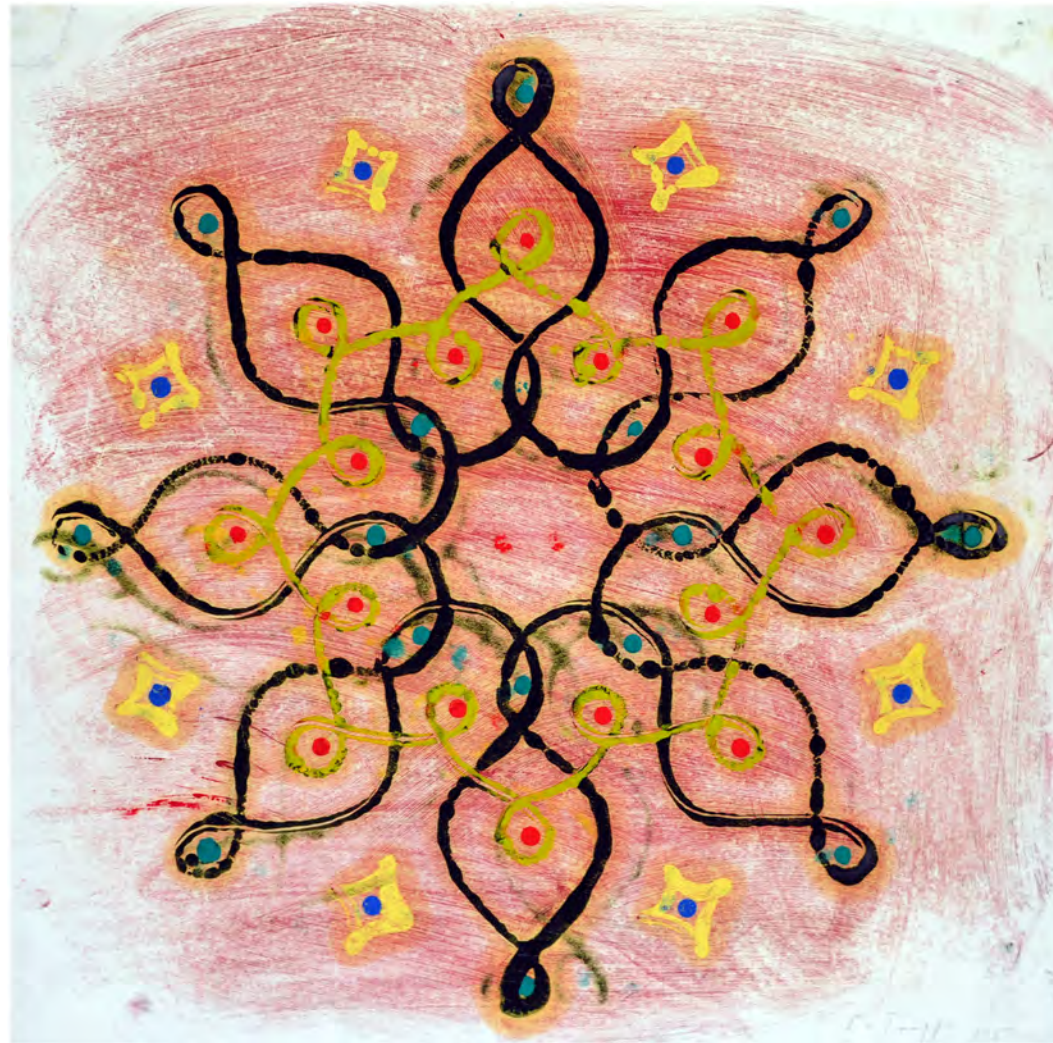
PHILIP TAAFFE RANGAVALLI

Drawings & Paintings 1989/2014

Texts by Peter Lamborn Wilson and Jack Hirschman

Studio d'Arte Raffaelli, Trento

2014



Rangavalli Drawing II (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)



Rangavalli Drawing III (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)

Contents

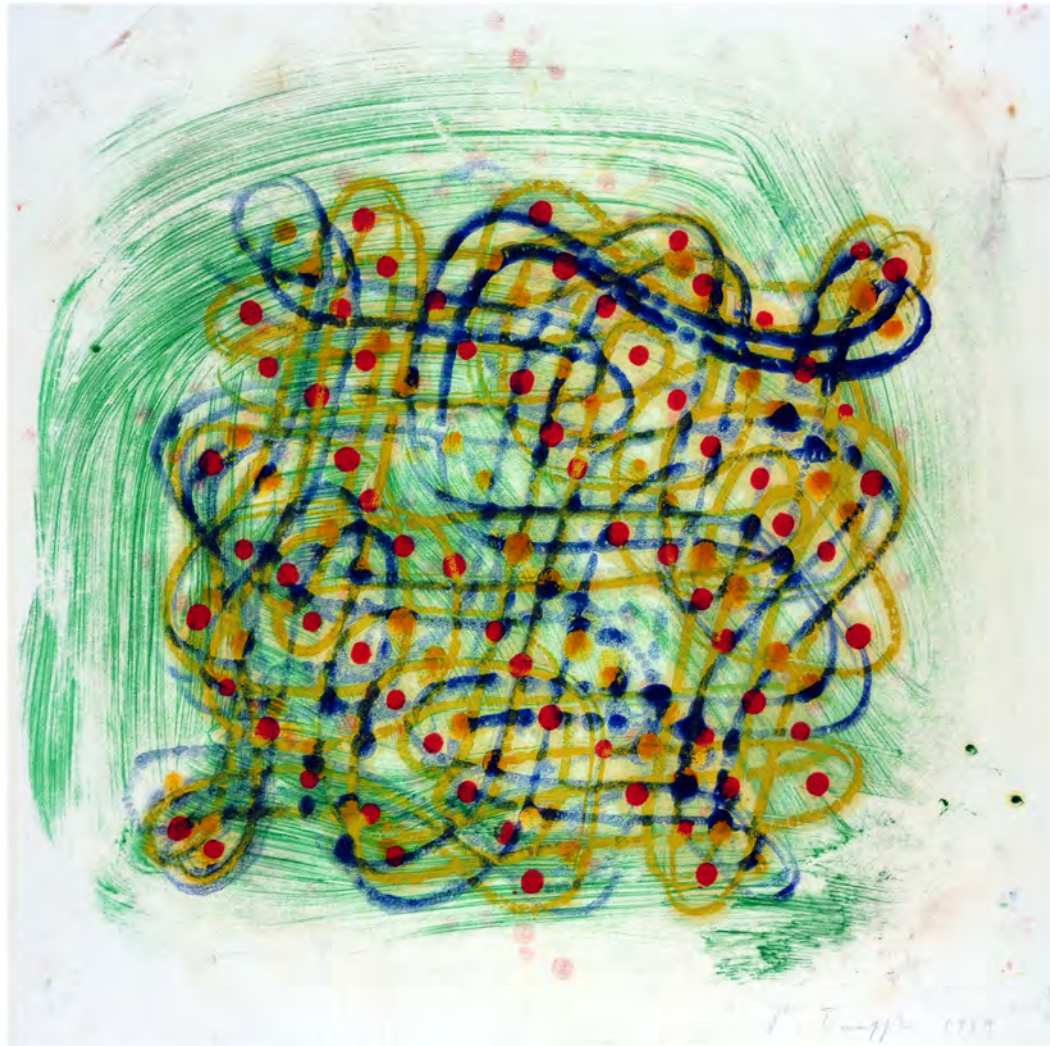
Peter Lamborn Wilson Endless Knots	7
<i>Peter Lamborn Wilson</i> Nodi Infiniti	13
Jack Hirschman The Liberation of the Knots	20
<i>Jack Hirschman: La Liberazione dei Nodi</i>	24
Paintings / Dipinti	29
Biographies / Biografia	59

ENDLESS KNOTS

Modern art—by which I mean the “first flower” of Modernism, from Symbolism to Cubism—grew in part out of a “return of the repressed”—that is, of *primitive art*. I see nothing pejorative in the word primitive if used to mean “first” or primal or original; examples would include the art of tribal peoples or peasants as opposed to the art of the West since the Renaissance: “culture” as opposed to “civilization”. Terms like “pre-literate” or “the low tradition” do carry a negative charge; why not say non-literate or even *anti-literate*, why not “popular” as opposed to elite?

Precisely in its enthusiasm for the primitive, Modernism showed itself (as an avant-garde) inimical to civilization (which, to misquote Freud, IS its discontents)—and once again in harmony with an eternal present “outside” history. Paradoxically Modernism is largely based on rejection of the concept of Progress. In other words, Modernism can be seen in part as a dialectical response to progressivism rather than simply as progressive in itself. Hence the Nabis’ attraction to Breton folk art, Gauguin’s to Polynesian art, or Picasso’s to African masks—to art which by its very nature transcends the merely aesthetic through its true and direct social functions, such as communitarian cohesiveness—or magic—or both at once.

Primitive art “always already” possesses the secret which all avantgardes have longed for, ever since Romanticism. As Ananda K. Coomaraswamy put it, in an abnormal society (such as ours) every artist is a special sort of person; while in a normal society every person is a special kind of artist. Art is diffused through the entirety of the social fabric, and is not split into “high” and “low”, into “art” and “craft”—or even worse, into a caste of specialists and a mass of consumers. You could call this normalcy “tradition”—but from the perspective of a world overtaken by alienation and commodity-driven meaninglessness, you might better call it revolution. Or so it appeared to the Modernists who inherited the Romantic movement as a form of resistance to modernity (and technology) itself. Needless to say this rebellion could easily become reaction (think of Pound, Eliot, Yeats)—but for many artists and poets it is “saved” from any Rightism by its adherence to *popular* forms and to the idea that (as Joseph Beuys, or the Situationists put it), “everyone” must be an artist.



Rangavalli Drawing I (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)

Of course this (re)turn to the Primitive has become simply one of the many positions within the vast field of post-modernism, which no longer experiences itself as an avant-garde. Progress has ended, but without the revolution once dreamed of so ardently in, say, 1898 or 1907. In the Future we now inhabit, one percent of the population has 80% of the money—and it may be that another one percent has 80% of the “creativity”. The 99% in both cases experience an existence of relative poverty (at best) or (at worst) utter deprivation of both goods and creative attainment. Art as commodity has failed to realize the “dreamtime” of universal beauty. To be sure, we are more *comfortable* than the hunter/gatherers or peasants who once made the primitive art we so admire—but the stark truth is that art and comfort are not necessarily related. Beauty has fallen into a kind of social disgrace. Beauty (some may feel) has betrayed us.

India can be said to possess a very iconic or iconophilic culture. It looks for liberation from the Image (i.e., tragic mediation) *through* the image (i.e., magical presence), rather than through distrust or avoidance of the image. Until very recently—and even now, one hopes—India has preserved myriad forms of popular or folk art typical of a highly spiritual society based largely on agriculture and craft rather than “service” and “information”. These traditional forms have proven to be more resilient than the arts of tribal cultures like Africa or Polynesia, which have largely been erased by Civilization (money and disease, the benefits of colonialism). India by now may be succumbing to the spiritual disasters of television, computers, cellphones, American schlock culture, etc.—but in some corners something still persists: not the Past, but the Eternal. Since the 1960s this persistence of beauty has lured and charmed a whole generation of western seekers to visit or live in a country where mysticism and creativity are (or were) held as the highest social values. Among such India-voyaging writers and artists might be mentioned Allen Ginsberg and many other Beats, Francesco Clemente, and Chris Martin. Full disclosure: this list includes me. And the village where I live in Upstate New York is fairly packed with “old India hands”, including many poets, painters and musicians.

In the 1980s during his passage to India, Philip Taaffe discovered an art so humble as to have remained almost unknown to art historians and connoisseurs, a kind of *temporary mandala* called Rangavalli (in the North) or Kollam (in the South) as well as many other local names. Typically, mandalic forms are usually created at dawn just outside a house’s front door—on the threshold, so to speak—by women, mostly, using powders such as rice flour and turmeric. (A variation, created on high holy occasions, uses fresh flowers as its pigments.) Like all such designs in many historically unconnected cultures (Pennsylvania Dutch hex signs, for example, or Hopi sand paintings) the rangavalli have



magical purposes, largely as forms of protection against any malign influences that might be tempted to invade an unprotected house. Such “demons” are embodied in ants, who accept the rice flour offering and spare the food inside the house; and over the course of the day, they erase the design. Its fugitive quality is a vital aspect of its magical potency (as with Tibetan butter statues for instance). Just as the *tilak* or “caste” mark on one’s forehead must be renewed every day—to keep the “third eye” open—the kollam must be renewed to keep the demons on their toes!

The *mandal* (Persian for “magic circle”) or mandala has a deep pedigree: —for instance the temporary floor-drawn ritual circles of ceremonial magicians in the European Middle Ages and Renaissance (see for example Cornelius Agrippa) and even now (e.g., the Golden Dawn); or indeed the famous microcosmic painted mandalas of Tibet and Nepal. Celtic art was rich in similar “endless knot” motifs. In recent times one thinks of psychedelic art (also somewhat ignored by “serious” art historians); or the dot-&-line game played by artist/filmmaker Jordan Belson; or Marcel Duchamp’s optical rotors. Or Brion Gysin’s dream machine.

C.G. Jung has rather flattened the concept of the mandala to a mere therapeutic restorer of inner balance (hence its symmetry)—and we can see that this is *also* true of the rangavalli, which causes a balanced feeling of good cheer and luck in those who see it. (Its presiding deity is often Lakshmi, goddess of wealth.) But its meaning reaches much deeper than the psychological.

One of the most interesting forms of the rangavalli, and the one most admired by Philip Taaffe, consists of an eternal or endless knot, laid out systematically around a series of rhythmically positioned dots. (Taaffe learned how to do it from Indian girls’ comic books!) The symbolism (physics and metaphysics) of the knot is too vast a subject to summarize here, but suffice it to say that this particular kind of knot reveals the underlying unity of plurality—“all is One”—or as Athanasius Kircher put it, “the world is bound by secret knots”; in the words of *The Emerald Tablet of Hermes Trismegistus*, “As

Above, so Below—and as Below, so Above, for the accomplishment of the one thing.” Every popular form of polytheism constitutes a kind of pantheism. All of material reality is *sanctified* by its “secret” identity with the Spirit.

Taaffe invented a way of representing the impermanent forms of the kollam in a permanent medium. Using the grid-&-dot technique he places a graphite drawing under the glass, follows these lines with tubes of oil paint, then makes a monoprint by pressing paper on to the glass (he used the kind of shiny white waxed cellulose paper used to wrap mozzarella in Italian cheese stores because it remained intact when wet). Sometimes he re-uses the glass without cleaning it, to create layers of “ghost” designs under the main motif in a sort of palimpsestic technique.

This technique in itself possesses a magic or sacred dimension (at least by implication) inasmuch as it symbolizes the way in which the “eternal archetypes” (which are not only psychological but also metaphysical) impress themselves on the matrix of materiality as signs or “Signatures” of the correspondences that link the ideal and the real—what the Greeks called PAN, the god of the ALL, *Natura sive Deus*.

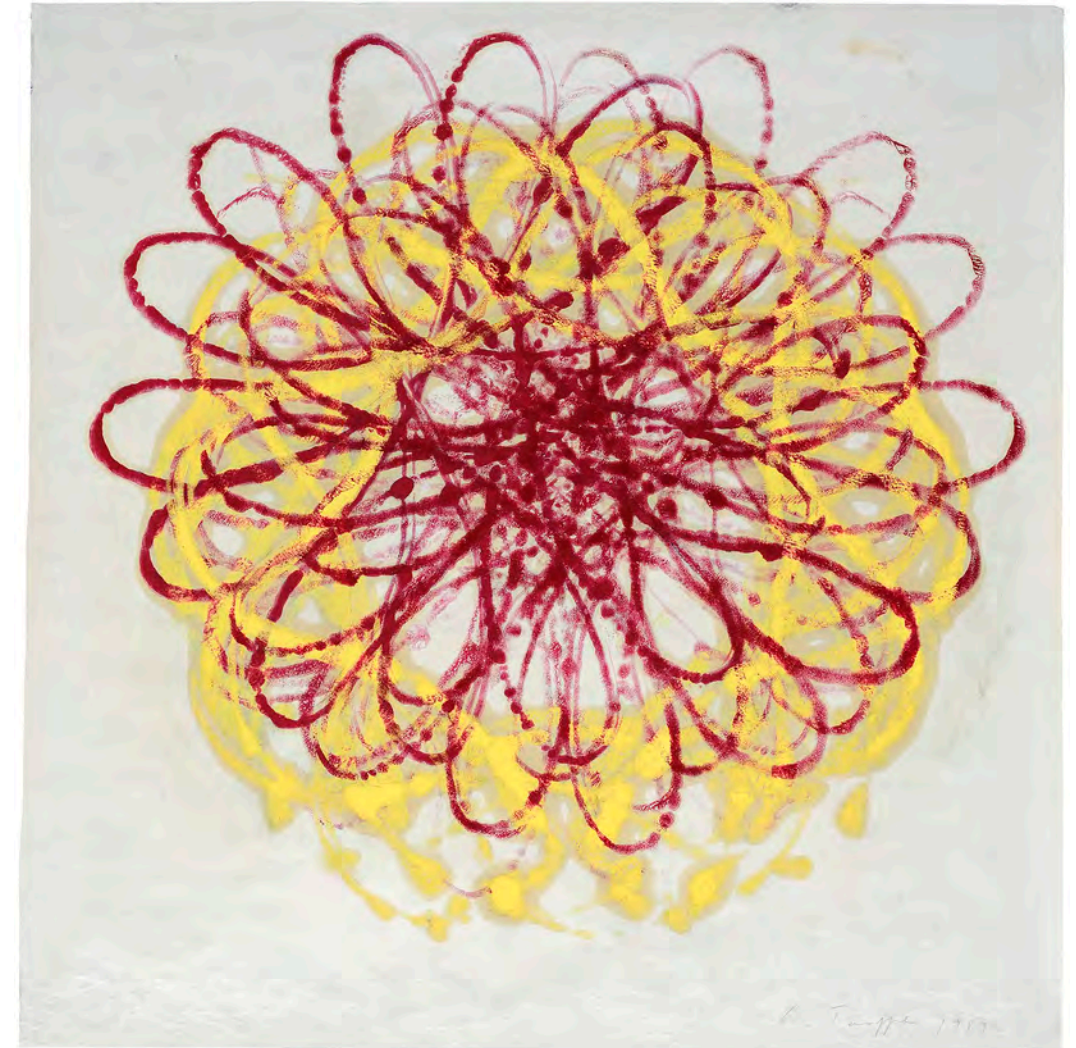
Thus Taaffe is carrying on a “revolutionary tradition” that I call the *eternal avantgarde*, which consists of a radical spirituality unconnected to any orthodoxy or dogma—and defined only by its loyalty to the idea of Beauty. This loyalty constitutes the very bed-rock of Taaffe’s psyche—and explains his endless cornucopious flow of exquisite and (literally) magic art.

Peter Lamborn Wilson

March 2014

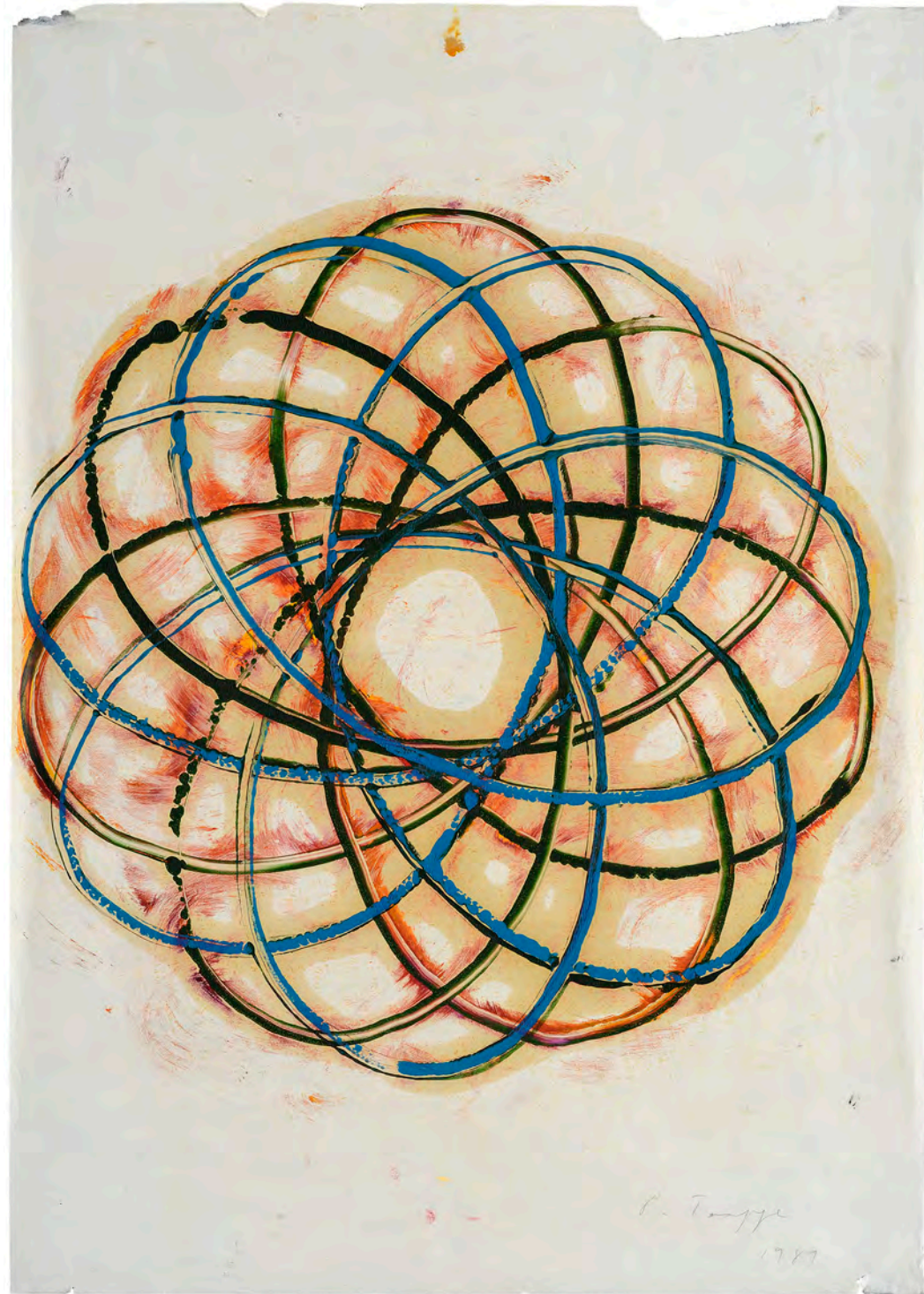


10



Rangavalli Drawing XI (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)

11



Rangavalli Drawing XII (1989) Oil pigment on paper. 64 x 47 cm (25-1/4 x 18-1/2 inches)



NODI INFINITI

L'arte moderna, e con questa espressione mi riferisco alla "prima fioritura" del Modernismo, dal Simbolismo al Cubismo, si è sviluppata anche a partire da un "ritorno del rimosso" o, più precisamente, dall'*arte primitiva*. A mio parere, non vi è nulla di peggiorativo nel termine "primitivo" nella sua accezione di "primario", o primordiale, ovvero originario. Esempi di tale espressione includono l'arte dei popoli primitivi o delle società agricole, contrapposta all'arte del mondo occidentale a partire dal Rinascimento: la "cultura", opposta alla "civiltà". Concetti come "pre-letterato" o "cultura bassa" effettivamente racchiudono una connotazione negativa; perché invece non parlare di non-letterato o persino di *anti-letterato*? Perché non parlare di "popolare", in opposizione a "elitario"?

È proprio grazie a questo suo entusiasmo verso il primitivo che il Modernismo si è rivelato come un'avanguardia nemica della civiltà (che, per parafrasare Freud, È il suo disagio), nonché, ancora una volta, in armonia con un eterno presente "al di fuori" della storia. Paradossalmente, il Modernismo è in gran parte basato sul rifiuto del concetto di Progresso. In altri termini, il Modernismo può essere visto in parte come una risposta dialettica al progressismo, piuttosto che semplicemente come un movimento progressista in se stesso. Da qui, l'attrazione del gruppo dei Nabis verso l'arte popolare bretone, quella di Gauguin verso l'arte della Polinesia o quella di Picasso verso le maschere africane, ossia verso l'arte che, per sua stessa natura, trascende la mera estetica attraverso le proprie reali e dirette funzioni sociali, quali la coesione comunitaria, o la magia, oppure entrambe allo stesso tempo.

L'arte primitiva possiede "sempre già" il segreto che tutte le avanguardie perseguono fin dal Romanticismo. Per citare Ananda K. Coomaraswamy, in una società anomala (come la nostra) ogni artista è una persona speciale, mentre in una società normale ogni persona è un artista speciale. L'arte si diffonde attraversando l'intero tessuto sociale e non viene suddivisa fra "alta" e "bassa", non viene fatta distinzione fra "arte" e "artigianato", e, ancora peggio, non si distingue una casta di specialisti dalla massa dei

consumatori. Tutto questo si potrebbe normalmente definire “tradizione”, anche se, dal punto di vista di un mondo sopraffatto dall’alienazione, dalla mercificazione e dalla mancanza di senso, sarebbe più appropriato parlare di rivoluzione. Questo perlomeno appariva ai Modernisti che ereditarono il Romanticismo come forma di resistenza alla modernità stessa (e alla tecnologia). È superfluo sottolineare che questa ribellione sarebbe facilmente potuta divenire reazionaria (pensiamo a Pound, Eliot, Yeats), ma che, per quanto riguarda molti artisti e poeti, essi “si salvarono” da ogni forma di “Destrismo” grazie alla propria adesione a forme *popolari* e all’idea che “ognuno” deve essere un artista (per citare Joseph Beuys e i Situazionisti).

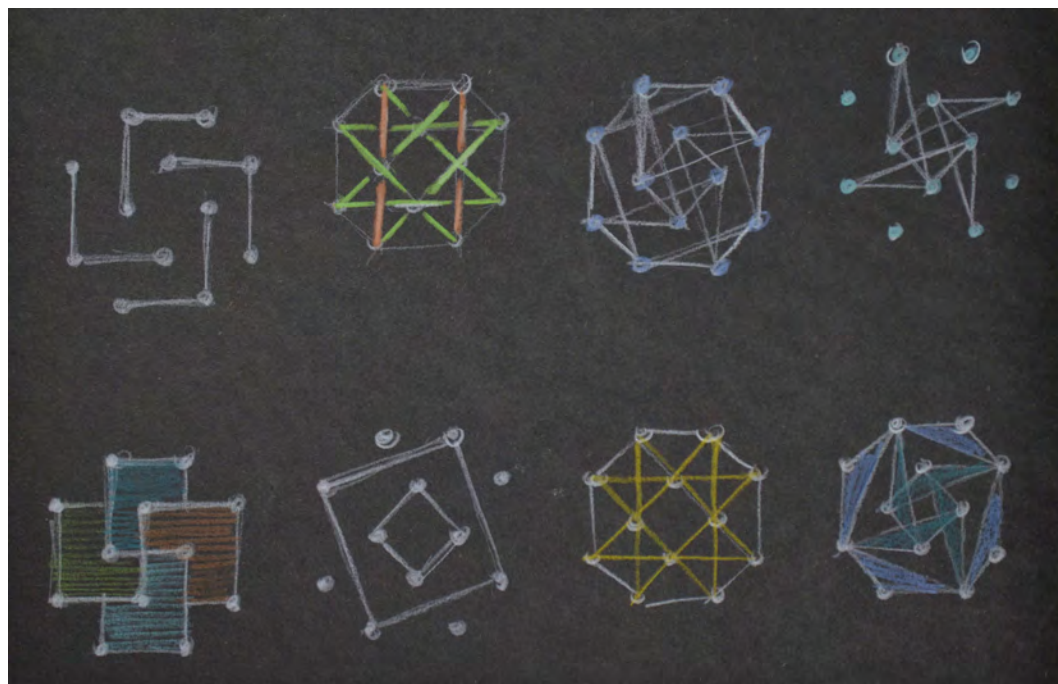
Naturalmente questo ritorno/cambiamento al Primitivo è divenuto semplicemente uno dei tanti orientamenti all’interno del vasto campo del post-modernismo, che non si pone più come un’avanguardia. Il cammino verso il progresso si è arrestato, ma senza la rivoluzione una volta così ardentemente desiderata, per esempio nel 1898 o nel 1907. Il Futuro è dove viviamo ora, con l’1% della popolazione che possiede l’80% della ricchezza, e forse, con un ulteriore 1% che possiede l’80% della “creatività”. In entrambi i casi, il restante 99% sperimenta un’esistenza di relativa povertà (nella migliore delle ipotesi), o di totale privazione di beni, di cultura e di creatività (nella peggiore delle ipotesi). L’arte come merce di scambio ha fallito nella realizzazione di un “dreamtime” di bellezza universale. Certamente, viviamo con più “comfort” dei cacciatori/raccoglitori o dei contadini, artefici di quell’arte primitiva che noi tanto ammiriamo, ma la cruda verità è che l’arte e i comfort non sono necessariamente correlati. La bellezza è caduta in una sorta di svilimento sociale; la bellezza (come qualcuno può avvertire) ci ha tradito.

Si può affermare che l’India possieda una cultura molto iconica o iconofila, che persegue la liberazione dall’Immagine (ovvero la mediazione tragica) *attraverso* l’immagine (ovvero la presenza magica), piuttosto che attraverso la svalutazione o il rifiuto dell’immagine stessa. Fino a tempi molto recenti o, come è auspicabile, persino attualmente, l’India ha preservato una moltitudine di forme di arte folk e popolare tipiche di una società altamente spirituale, basata in gran parte sull’agricoltura e l’artigianato piuttosto che sui “servizi” e sulla “informazione”. Queste forme artistiche tradizionali si sono rivelate più resistenti rispetto all’arte delle culture tribali come quelle africane o polinesiane, che sono state in gran parte cancellate dalla Civiltà (denaro e malattie, i vantaggi del Colonialismo). Vi è il rischio che la spiritualità dell’India ora soccomba ai disastri della televisione, dei computer, dei cellulari, della cultura-spazzatura americana, e così via. Tuttavia, in alcuni angoli remoti, qualcosa persiste: non il Passato, ma l’Eterno. Fin dagli anni sessanta, questa persistenza della bellezza seduce e attira un’intera generazione

di occidentali, che aspira a visitare o a vivere in un paese nel quale il misticismo e la creatività rappresentano (o rappresentavano) i massimi valori sociali. Fra questi scrittori e artisti viaggiatori amanti dell’India possiamo menzionare Allen Ginsberg e molti altri esponenti della Beat Generation, Francesco Clemente e Chris Martin. Per amor di precisione, devo rivelare che questa lista include il sottoscritto: nella cittadina in cui vivo, nella parte settentrionale dello Stato di New York, vi è una nutrita e affermata comunità indiana, che comprende molti poeti, scrittori e musicisti.

Negli anni ottanta, durante il suo viaggio in India, Philip Taaffe ha scoperto un’arte la cui estrema umiltà ha fatto sì che rimanesse pressoché sconosciuta agli storici dell’arte e agli esperti, un tipo di “*mandala temporaneo*” chiamato Rangavalli (nel nord del paese) o Kollam (nel sud), oltre a molti altri nomi locali. Tipicamente, i mandala sono forme che vengono di solito create all’alba sulla soglia della porta principale di una casa, dalle donne, che utilizzano polveri quali la farina di riso e la curcuma. (Una variazione, creata per le ricorrenze sacre e le festività importanti, utilizza fiori freschi e pigmenti). Al pari di tutti i disegni simili in molte culture storicamente a sé stanti (per esempio, i simboli esagonali presso gli olandesi della Pennsylvania, o i dipinti di sabbia degli indiani Hopi), i mandala Rangavalli hanno funzioni magiche, soprattutto di protezione contro qualsiasi forma di influenza maligna che potrebbe tentare di invadere una casa non protetta. Tali “demoni” sono incarnati dalle formiche, che accettano l’offerta della farina di riso e risparmiano il cibo all’interno della casa. Con il trascorrere della giornata, i disegni vengono cancellati; la loro qualità effimera è un aspetto vitale della loro efficacia e forza magica (come nel caso delle statue di burro tibetane, per esempio). Proprio come il *tilak*, ovvero il caratteristico segno sulla fronte, che deve essere rinnovato ogni giorno per tenere aperto il “terzo occhio”, così il Kollam deve essere rinnovato per tenere lontani i demoni.

Il *mandal* (termine persiano che significa “cerchio magico”) o mandala vanta molti illustri antenati: fra questi, i cerchi rituali tracciati sul terreno dai maghi cerimoniali durante il Medioevo e il Rinascimento in Europa (si veda per esempio Cornelio Agrippa), e persino oggi (per esempio, la Golden Dawn); oppure i famosi mandala tibetani e nepalesi con i dipinti sul microcosmo. L’arte celtica era ricca di motivi quali i “nodi infiniti”. In tempi recenti, basti pensare all’arte psichedelica (anch’essa in qualche modo ignorata dagli storici dell’arte “autorevoli”); o al gioco dei punti e delle linee dell’artista/regista Jordan Belson; o ai rotondi ottici di Marcel Duchamp; o alla Dreamachine di Brion Gysin.



Jordan Belson, "The Game" (c 1953). Prismacolor pencil on paper. 23 x 30,5 cm (9 x 12 in)

C.G. Jung ha in qualche misura appiattito il concetto di mandala, riducendolo a un mero strumento terapeutico per ristabilire l'equilibrio interiore (da qui la sua simmetria), e possiamo notare come questo sia vero *anche* per il mandala Rangavalli, che trasmette a coloro che lo guardano una sensazione di equilibrio, buonumore e buon auspicio. (Inoltre, la divinità che lo presiede è spesso Lakshmi, dea dell'abbondanza). Tuttavia, il suo significato trascende la dimensione psicologica, per toccare sfere molto più profonde.

Una delle forme più interessanti del mandala Rangavalli, e una delle più ammirate da Philip Taaffe, consiste in un nodo infinito, o eterno, disposto sistematicamente attorno a una serie di punti posizionati ritmicamente (Taaffe ha imparato dai libri di fumetti delle ragazzine indiane!). Il simbolismo (fisico e metafisico) del nodo è un soggetto troppo vasto da poter essere riassunto in questa sede; tuttavia, basti sottolineare che questo particolare tipo di nodo rivela l'implicita unità della pluralità, "tutte le cose sono Uno", o, per citare Athanasius Kircher, "il mondo è trattenuto da nodi segreti". Per citare inoltre la *Tavola Smeraldina di Ermete Trismegisto*, "Ciò che è in Basso è come ciò che è in Alto, e ciò che è in Alto è come ciò che è in Basso, per compiere i miracoli della

cosa-Una". Ogni forma popolare di politeismo costituisce una sorta di panteismo. Tutto ciò che appartiene alla realtà materiale viene *santificato* dalla propria "segreta" identità con lo Spirito.

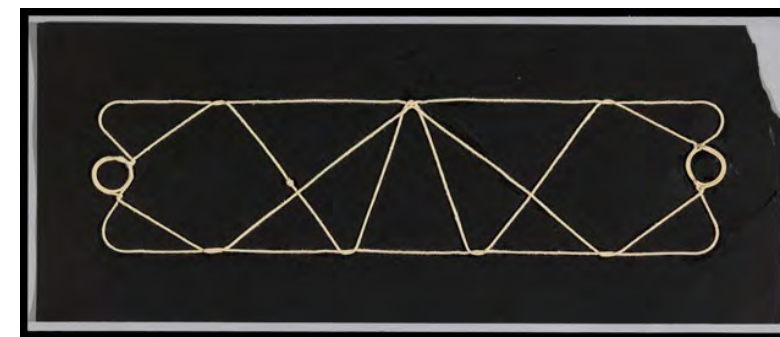
Taaffe ha inventato un modo per rappresentare le forme mutevoli del Kollam in un mezzo artistico permanente; utilizzando la tecnica della griglia di linee e punti, pone un disegno a grafite sotto un vetro, segue le linee del disegno con tubetti di colore a olio, quindi realizza una mono stampa premendo il foglio di carta contro il vetro. A volte, riutilizza il vetro senza pulirlo, al fine di creare strati di disegni "fantasma" al di sotto del motivo principale in una sorta di tecnica del palinsesto.

Questa tecnica racchiude, in se stessa, una dimensione magica o sacra (almeno nelle sue implicazioni), in quanto simboleggia il modo in cui gli "eterni archetipi" (non solo psicologici, ma altresì metafisici) si imprime sulla matrice della materialità in quanto segnali, o "Firme", delle corrispondenze che collegano il mondo ideale a quello reale, ciò che i Greci chiamavano PAN, dio del TUTTO, *Natura sive Deus*.

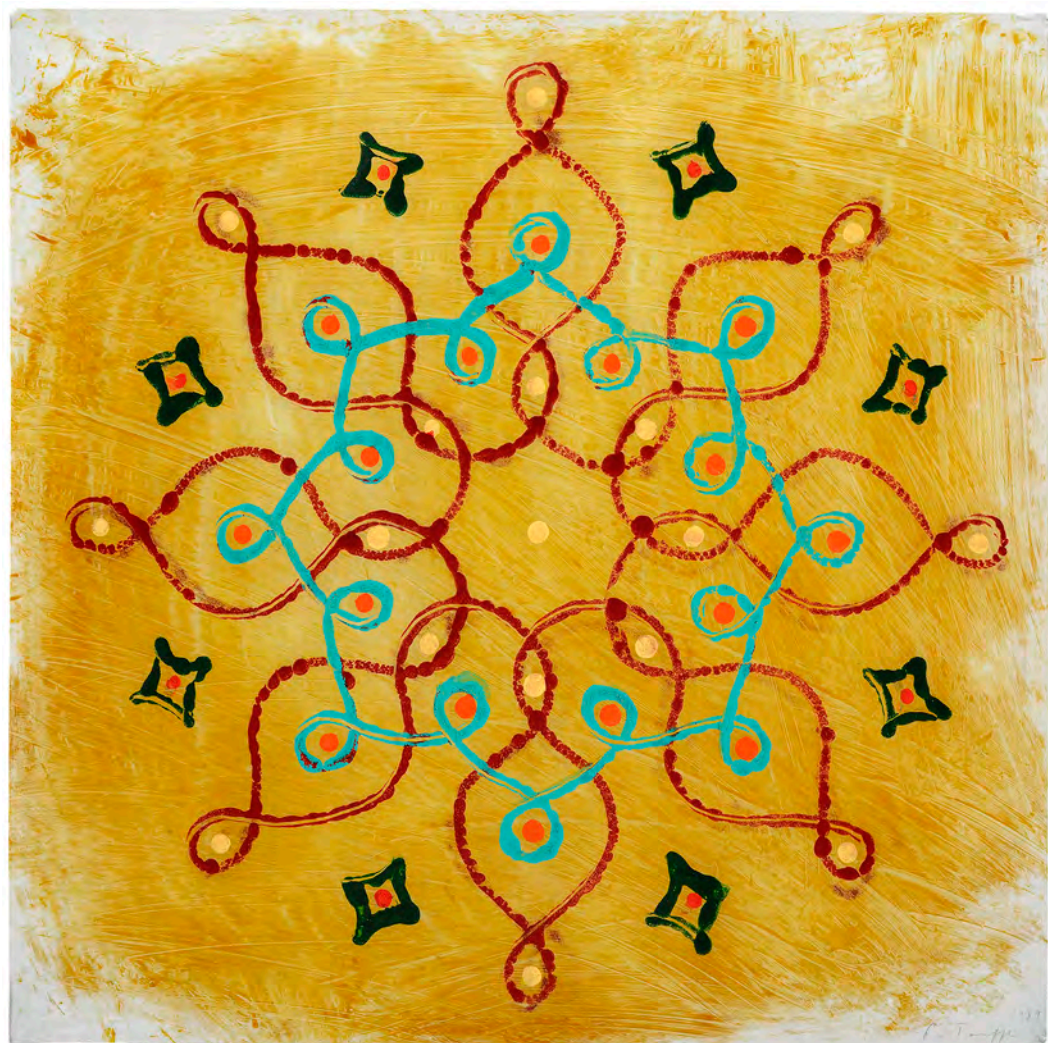
Pertanto, Taaffe sta portando avanti una "tradizione rivoluzionaria", che io definisco "eterna avanguardia", e che consiste in una spiritualità radicale priva di collegamenti con qualsiasi ortodossia o dogma, e che viene definita unicamente attraverso la sua lealtà verso l'idea di Bellezza. Questa lealtà costituisce il vero fondamento della psiche di Taaffe, e spiega il flusso infinito e abbondante della sua squisita e (letteralmente) magica arte.

Peter Lamborn Wilson

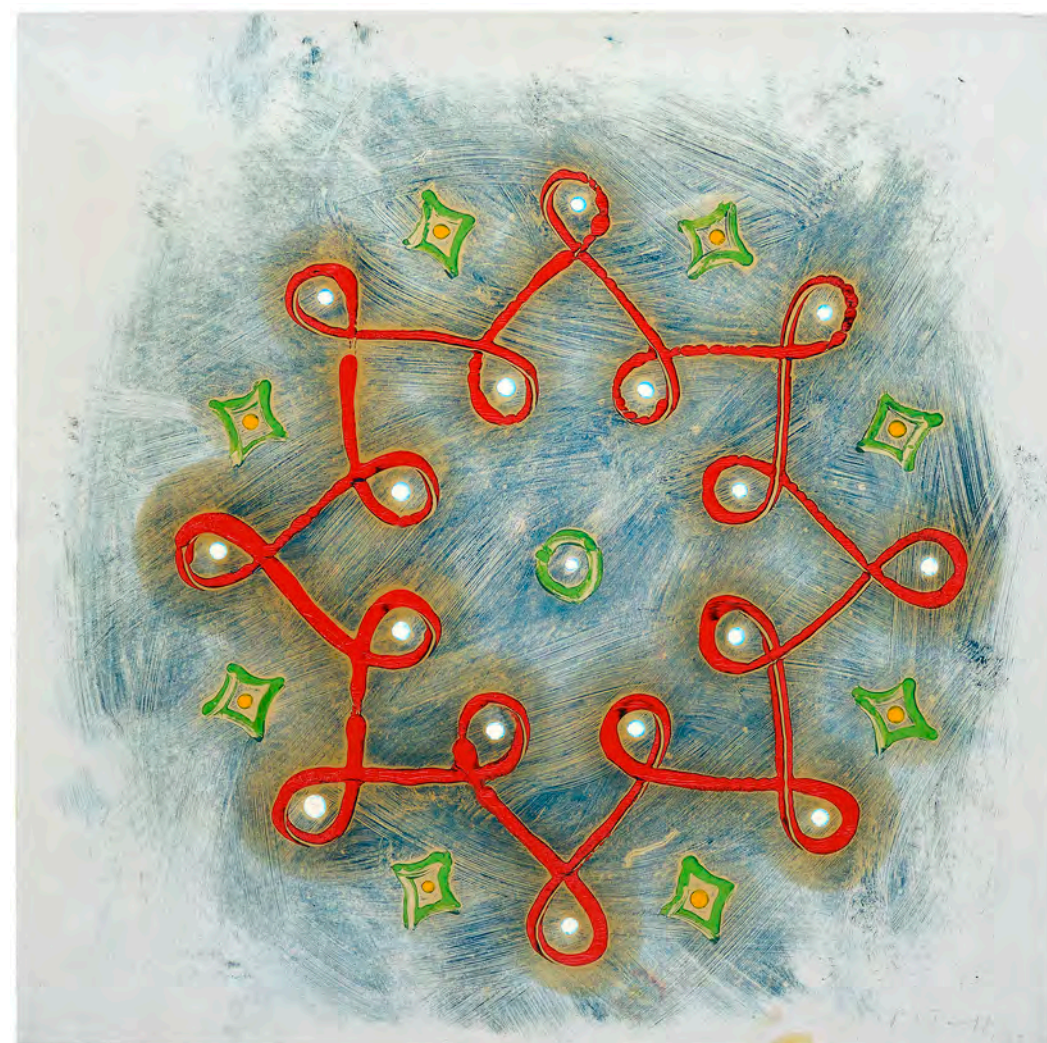
Marzo 2014



Harry Smith, "String Figure" (c 1965). String and glue mounted on cardboard. 25 x 45 cm (10 x 18 in)



Rangavalli Drawing V (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)



Rangavalli Drawing VI (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)



THE LIBERATION OF THE KNOTS

Not merely an Amandla for Mandela welcoming him into the house of the heart, but in these mandalas Philip Taaffe has created from his immersion in love for India—where women at dawn on thresholds of their homes shape mandalas of rice flour or even pigment of flowers to protect house and all within it from forces that might do them harm—

the knots abound, the knots abound, in gestures that reflect the intricate interweaving of all things in motion or still, reflect as well the tangling, the negations of the negation and the knottiness of the nut when it's opened to reveal the inside of its mystery, the alphabet of the oldest language: complexity and simplicity as one.

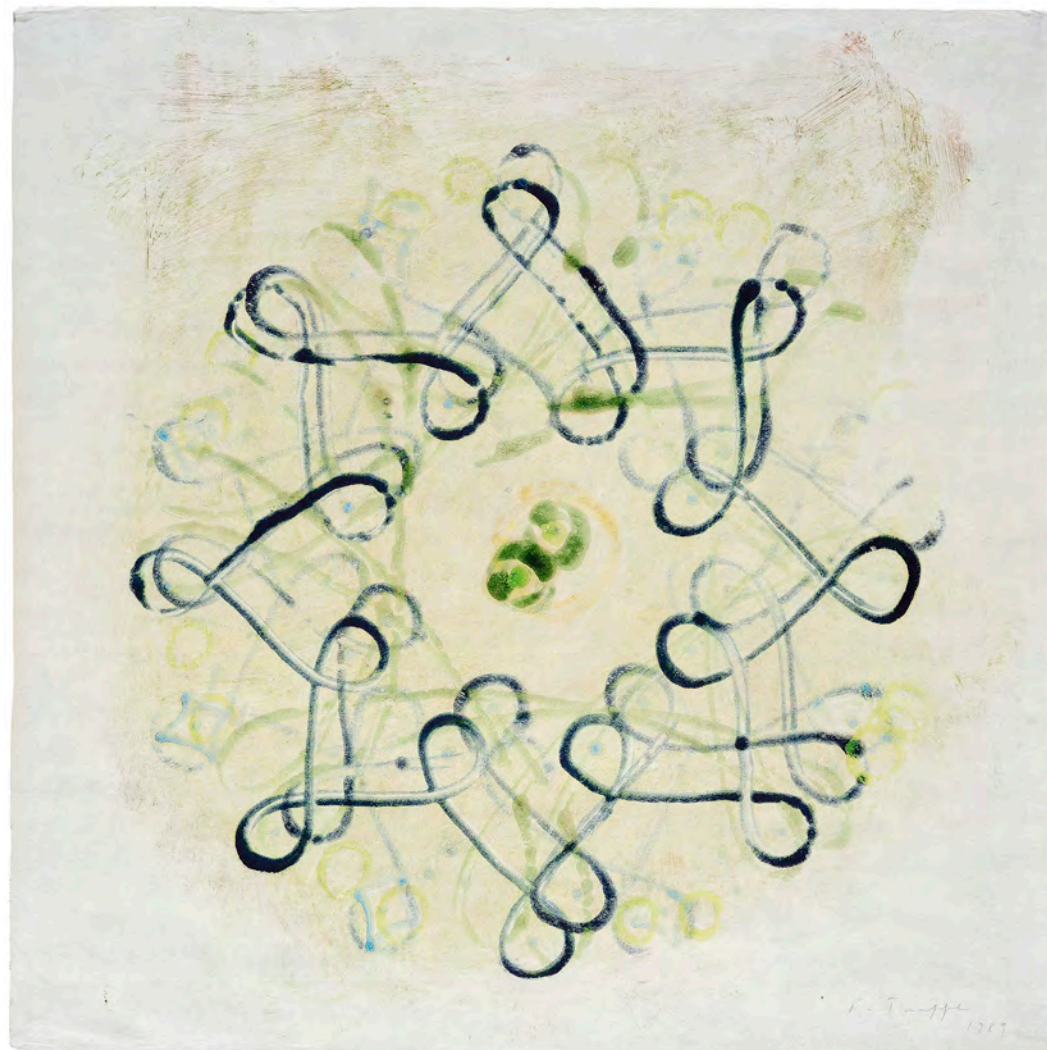
And the revelation goes direct to the gut: that these are paths—these knots—made by one continuous act of writing a line whose ultimate goal is the mending of all the tears in the face of the world through

the attainment of the ecstasy when they are liberated in order more than knot to be.

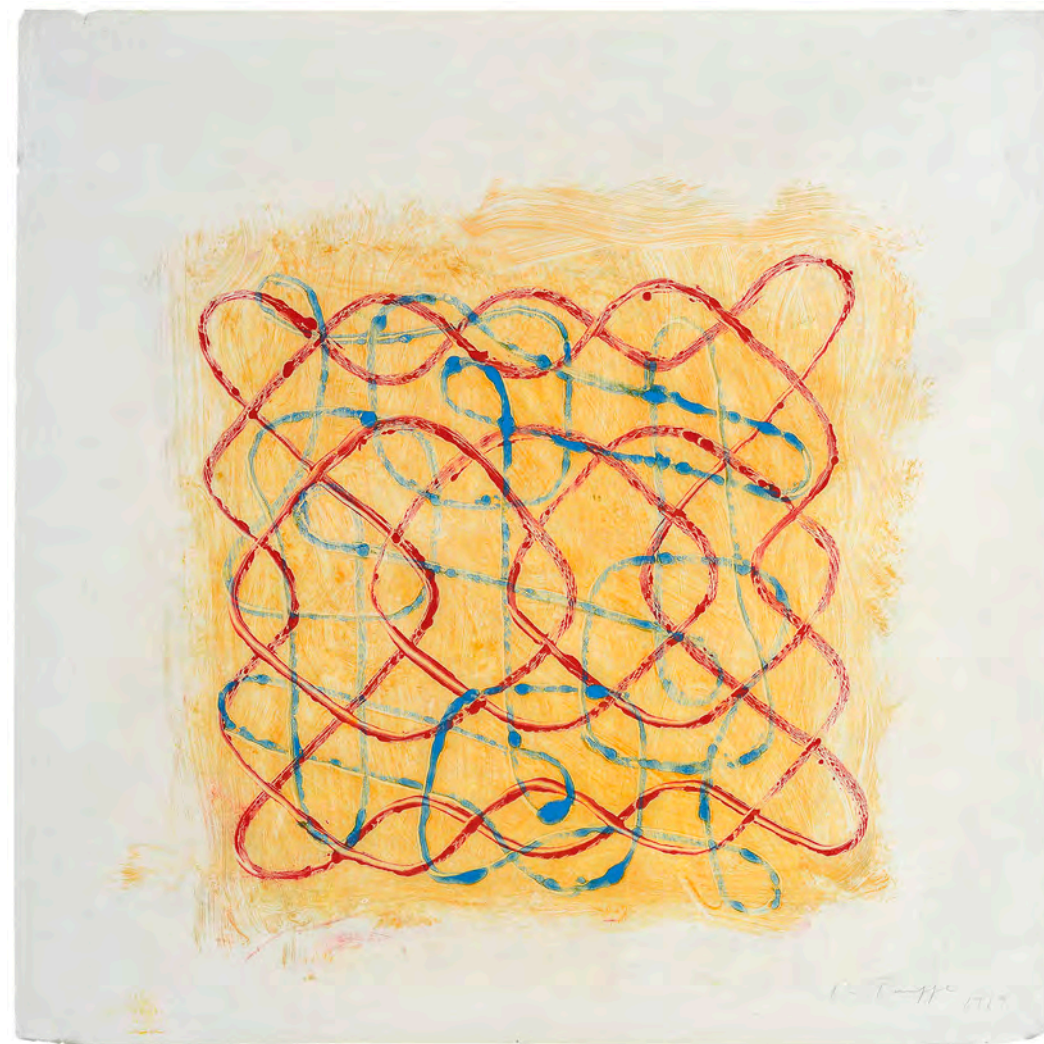
At which moment you realize that this is no mere graphic adventure in “aht”, but the path of mandala (called Rangavalli in the north and Kollam in the south), comes also with the sounding of the sea of oils in the resonant and reverberant tradition of Japasutram, by which each breath of syllable sends out a vibration like a line of light upon the darkness of mind,

and to look is to hear and to hear is to see before your very own eyes a multicolored mezuzah un-scrolling from the doorpost, with hearts and spirals and stars of majestic joy at the unity of North and South and the sweet sound of the tearing away of eyelids all over the world, the better to see the total liberation of the knots in order that indomitable Beauty be.

Jack Hirschman
March 20, 2014



Rangavalli Drawing VII (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)



Rangavalli Drawing VIII (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)



LA LIBERAZIONE DEI NODI

Non solamente l'Amandla per Mandela
a dargli il benvenuto nella casa
del cuore, ma in questi mandala
Philip Taaffe ha creato da
la sua immersione innamorata d'India —
dove le donne all'alba sulle soglie
delle case formano mandala di
farina di riso o addirittura pigmenti di fiori
a proteggere casa e quel che è dentro da
le forze che potrebbero far male —

I nodi abbondano, i nodi abbondano,
in gesti che riflettono l'intricato
tessersi delle cose in movimento
o ferme, riflettono il garbuglio,
le negazioni della negazione
e la nodosità del nodo-noce
quando aperta rivela
l'interno del mistero,
l'alfabeto della lingua più antica:
l'uno complesso e semplice.

E la rivelazione va dritta
allo stomaco: questi sono sentieri
—questi nodi—generati da un solo
continuo atto di scrivere
una linea il cui scopo ultimo
è il rammendare le lacerazioni
sulla faccia del mondo attraverso
il raggiungere l'estasi

quando son liberati
così che più che nodo sia.

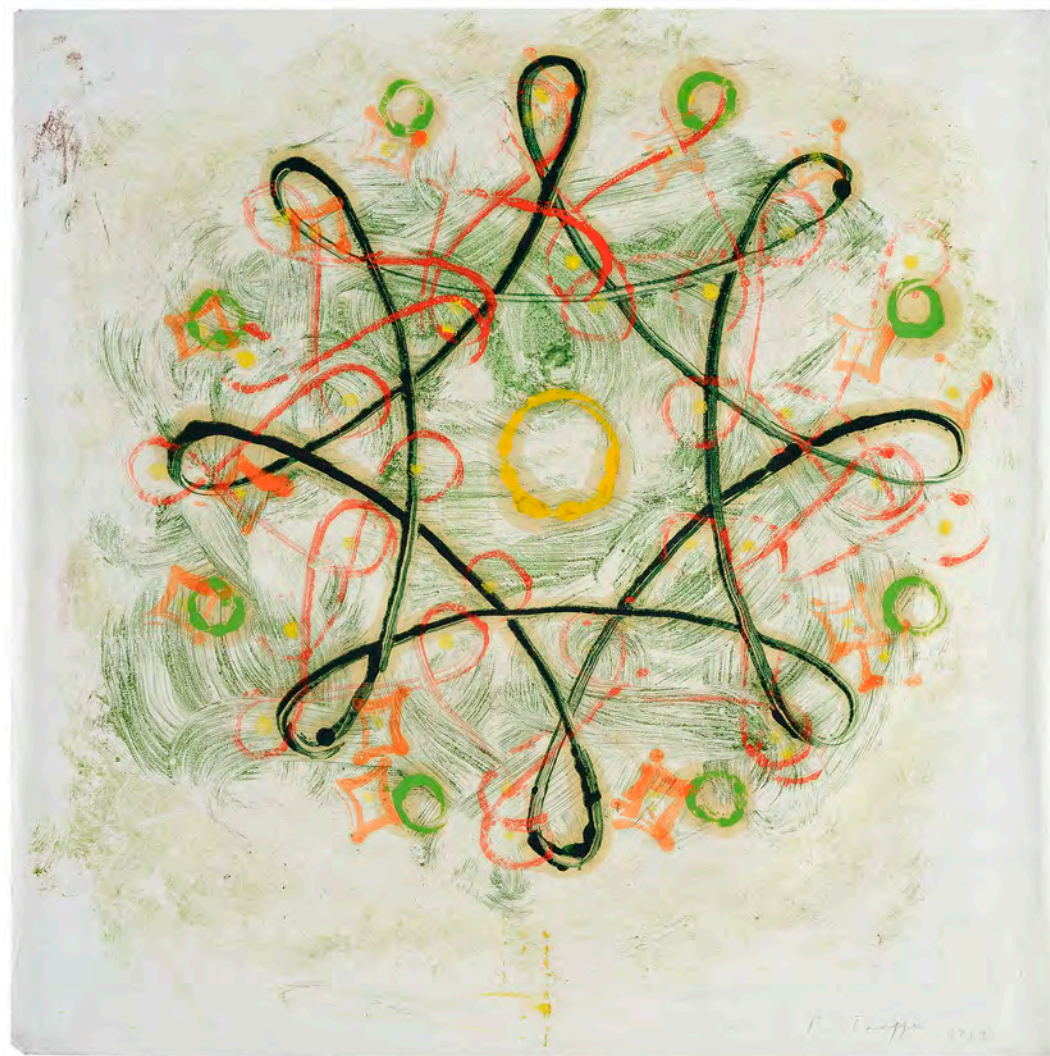
A quel punto capisci che
questa non è soltanto un'avventura grafica
nell' "arte", ma il sentiero del mandala
(chiamato Rangavalli nel nord
Kollam nel sud), avviene pure con
il sondaggio del mare d'oli nella
risonante e riverberante tradizione
di Giapasutra, dove ogni respiro
di sillaba manda una vibrazione come
una linea di luce sulla mente,

e guardare è udire e udire
è vedere davanti ai propri occhi
una mezza tutta colorata che si srotola
dalla soglia, con cuori e
spiralì e stelle di maestosa gioia
all'unità di Nord e Sud
e il dolce suono dello strappar
via le palpebre del mondo,
per veder meglio la totale liberazione dei
nodi così che indomita Bellezza sia.

Jack Hirschman

March 20, 2014

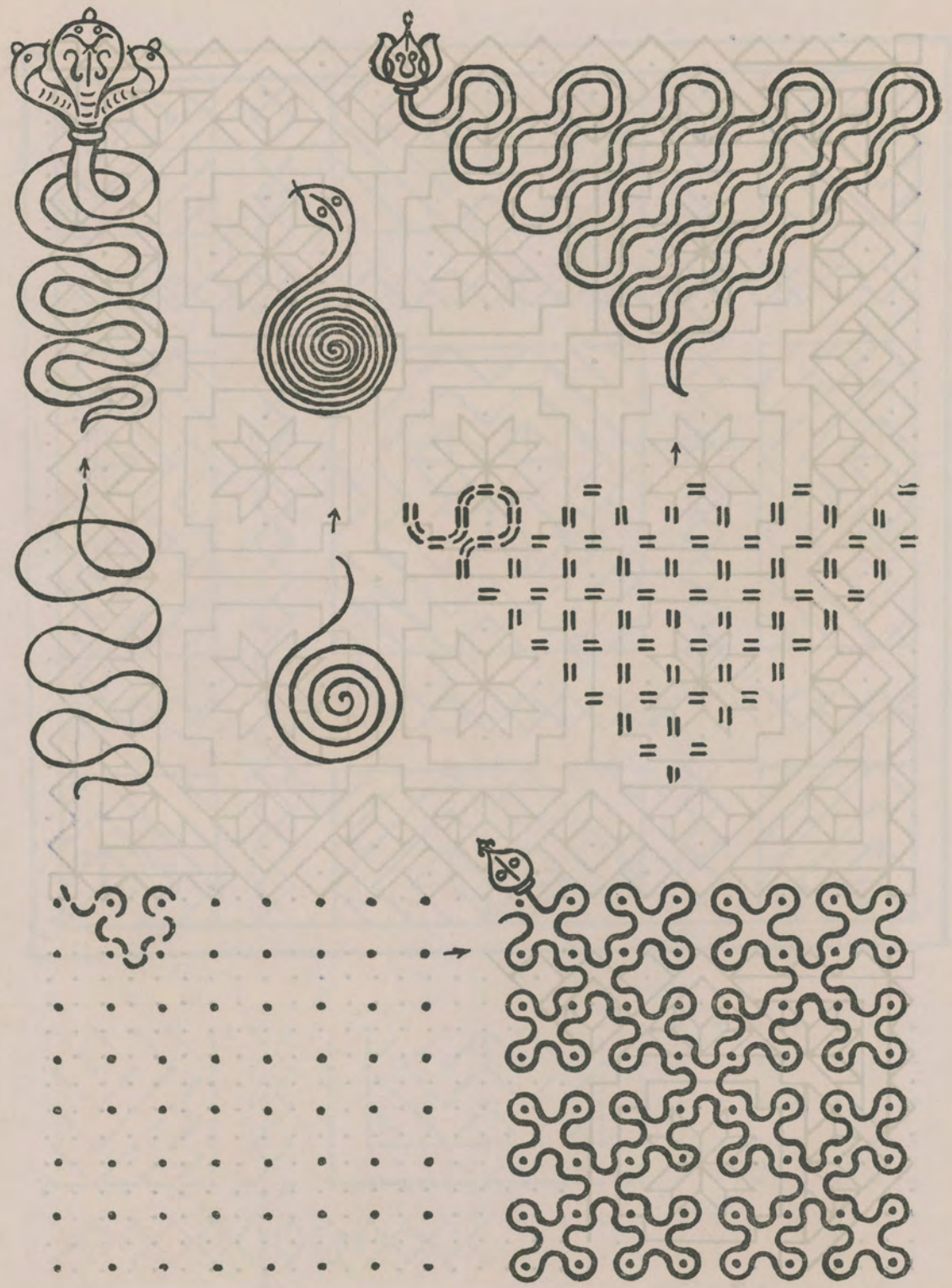
(Italian version by Francesco Clemente)



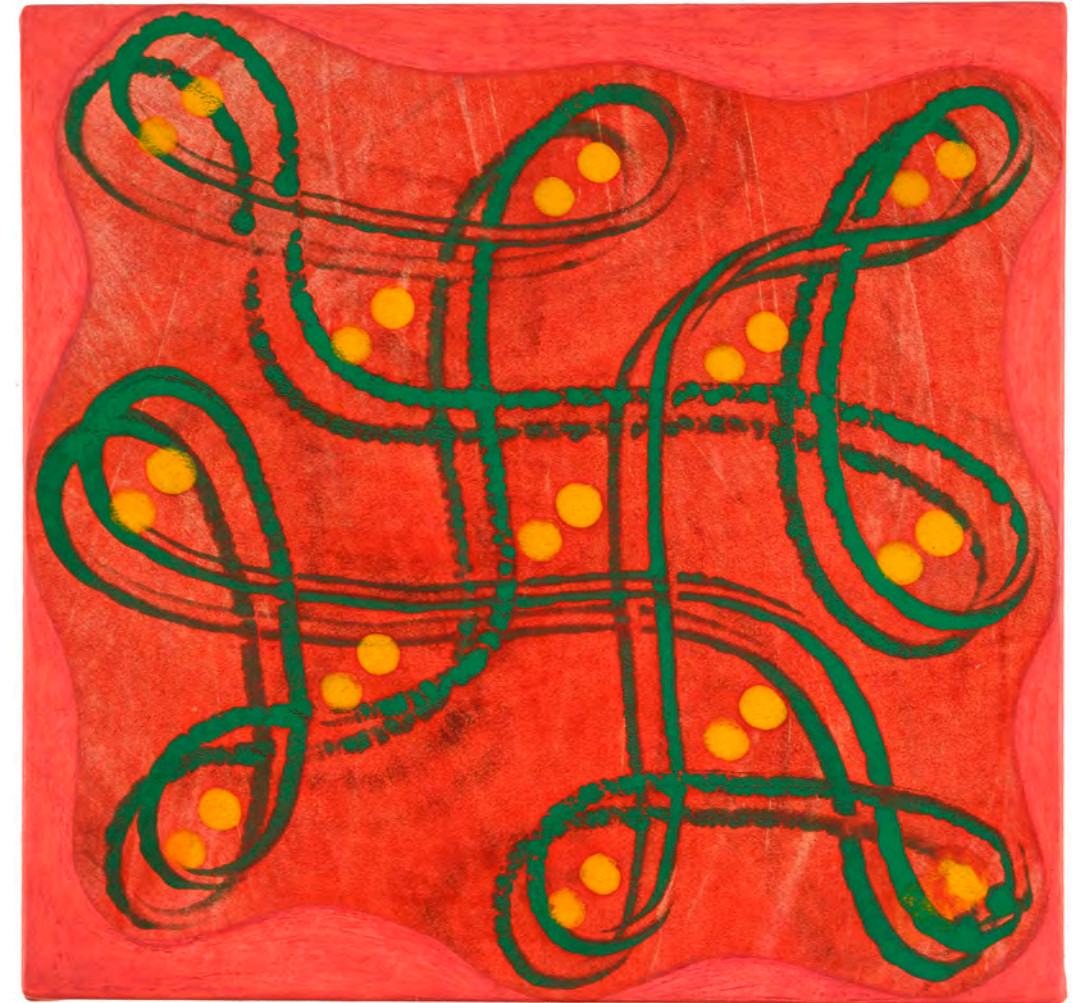
Rangavalli Drawing IX (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)



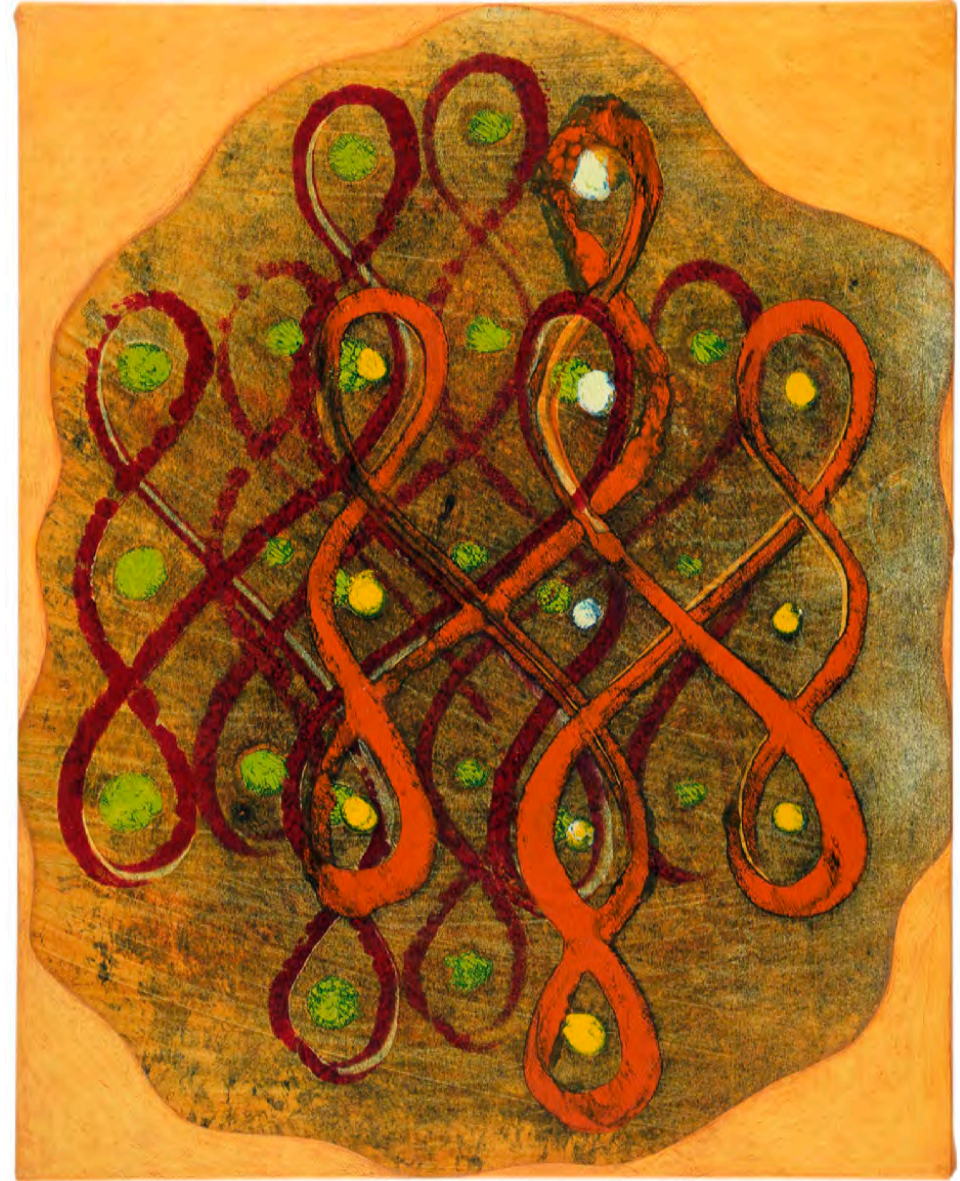
Rangavalli Drawing X (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)



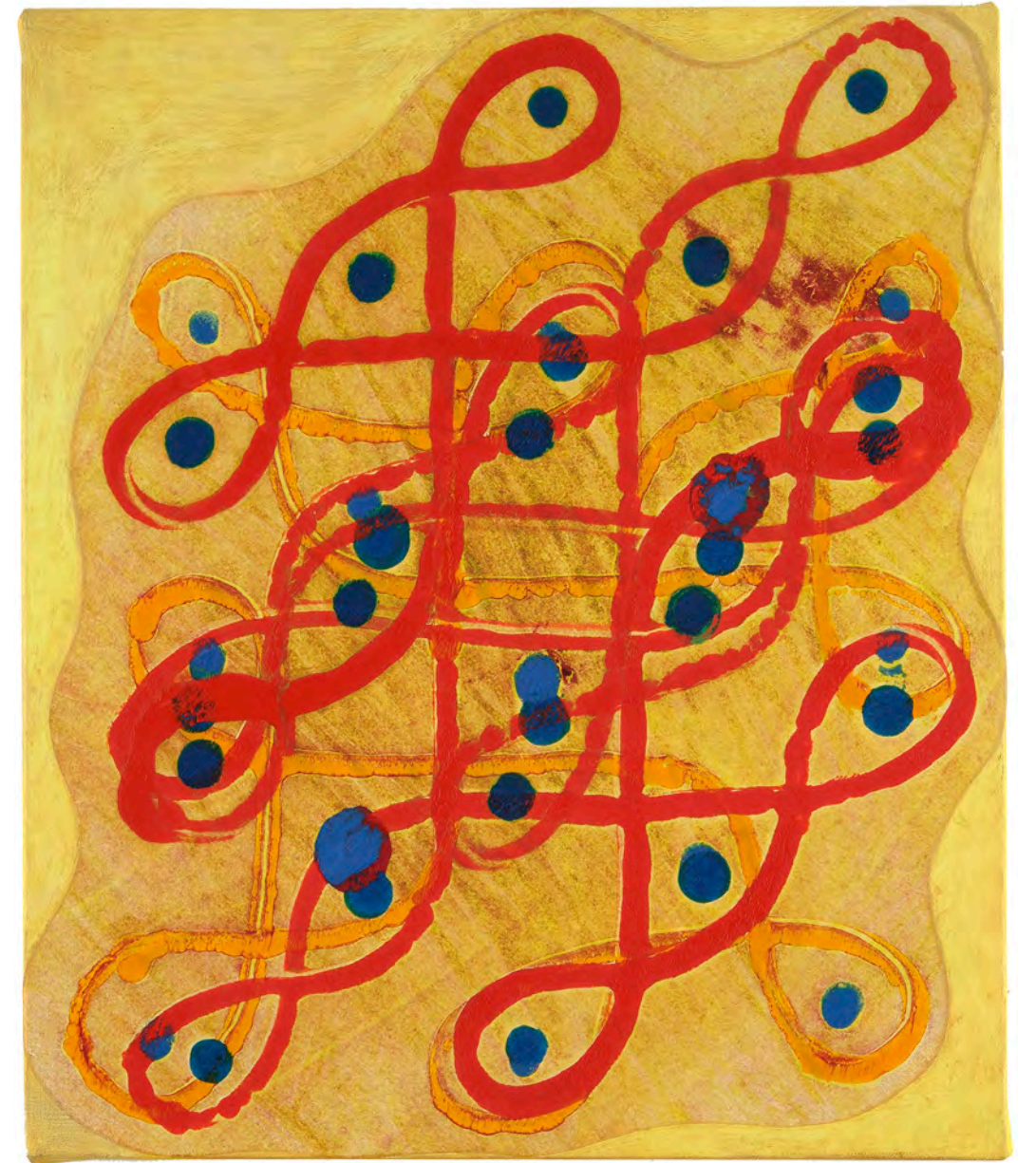
Paintings 2014



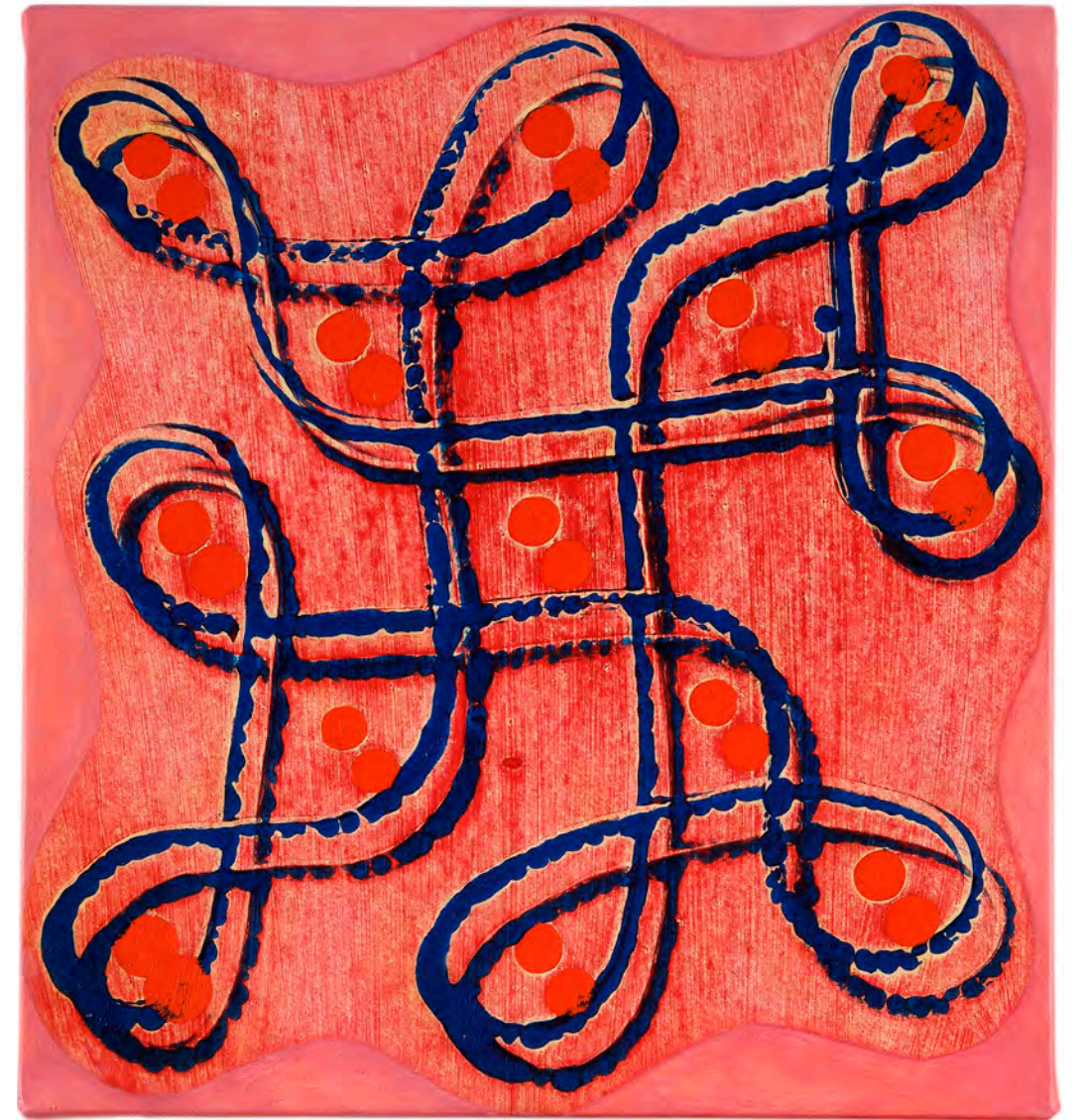
Rangavalli Painting (A) 2014. Mixed media on canvas. 32,4 x 33,6 cm (12-3/4 x 13-1/4 inches)



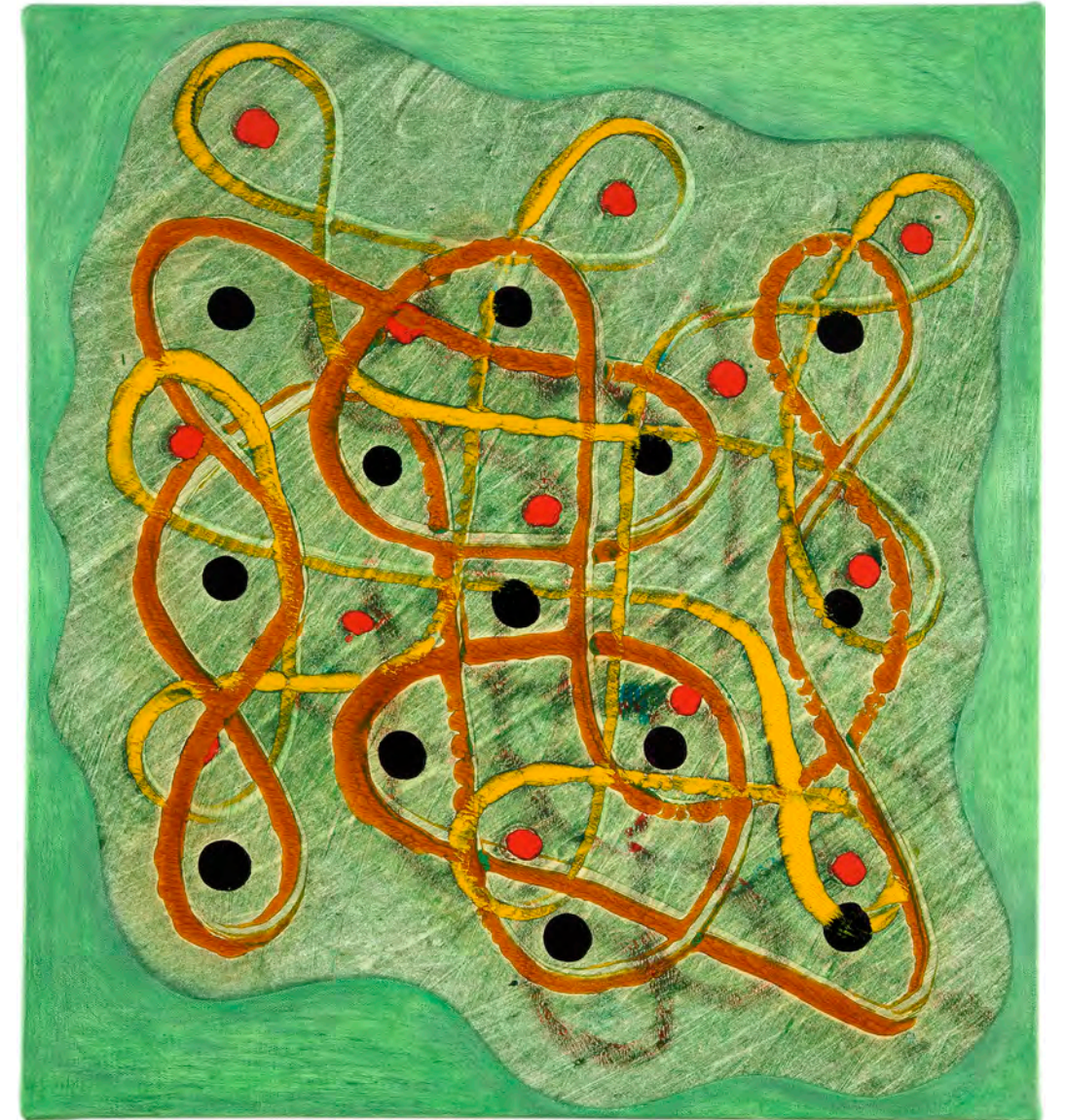
Rangavalli Painting (B) 2014. Mixed media on canvas. 35,6 x 44,5 cm (14 x 17-1/2 inches)



Rangavalli Painting (C) 2014. Mixed media on canvas. 39,4 x 33 cm (15-1/2 x 13 inches)



Rangavalli Painting (D) 2014. Mixed media on canvas. 34,3 x 31,7 cm (13-1/2 x 12-1/2 inches)



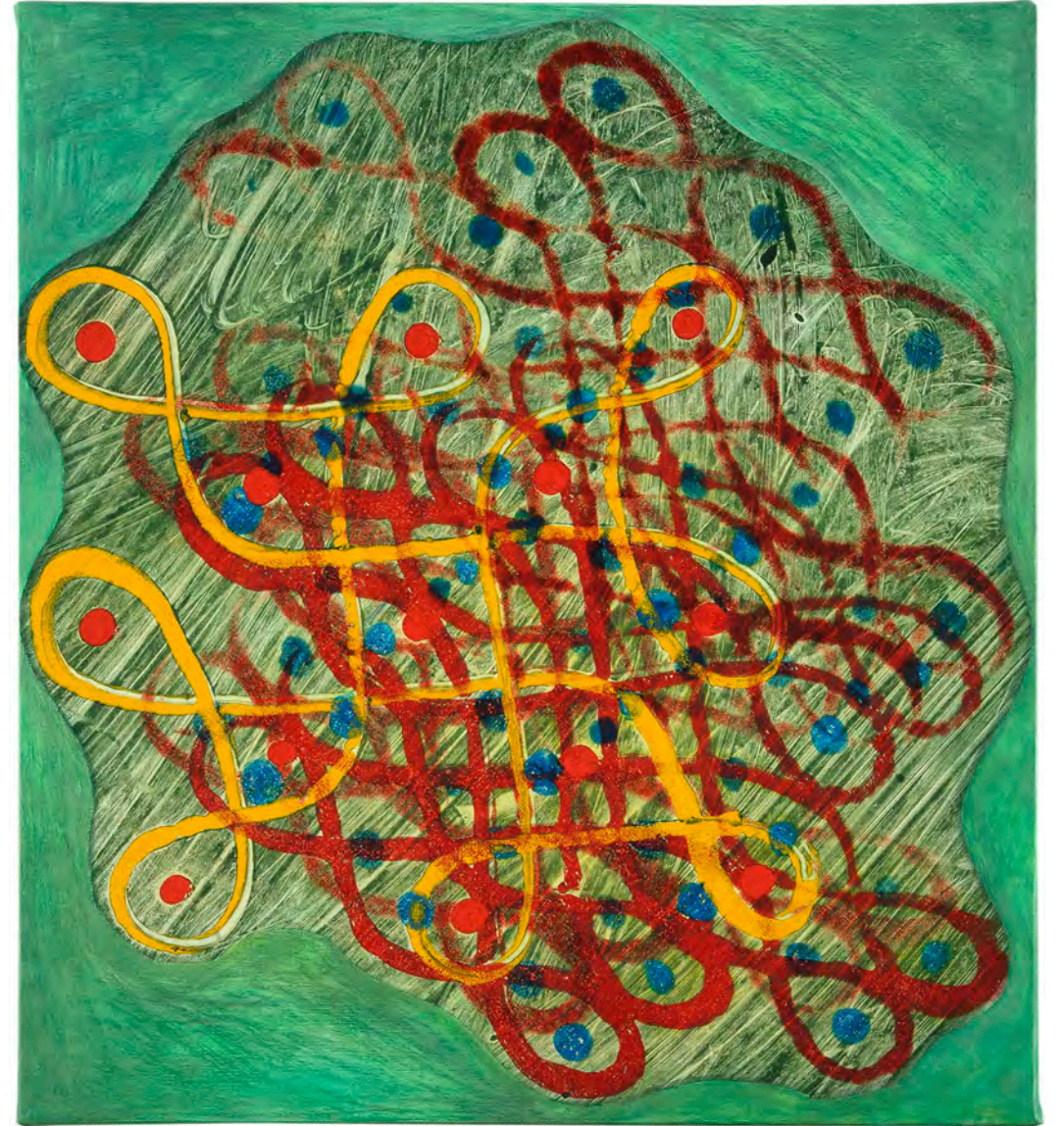
Rangavalli Painting (E) 2014. Mixed media on canvas. 40,6 x 36,8 cm (16 x 14-1/2 inches)



Rangavalli Painting (F) 2014. Mixed media on canvas. 33,6 x 35,6 cm (13-1/4 x 14 inches)



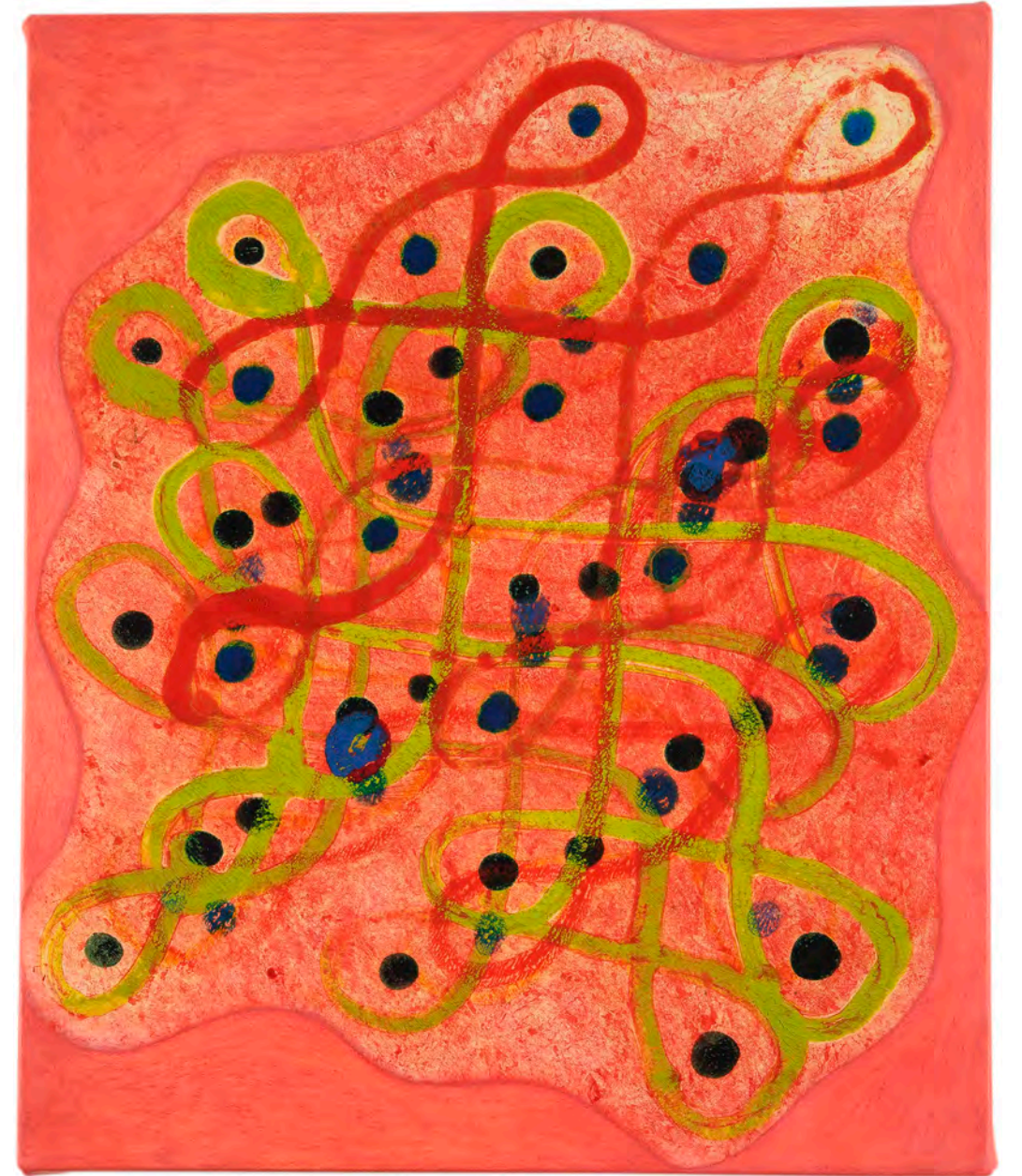
Rangavalli Painting (G) 2014. Mixed media on canvas. 36,8 x 50,2 cm (14-1/2 x 19-3/4 inches)



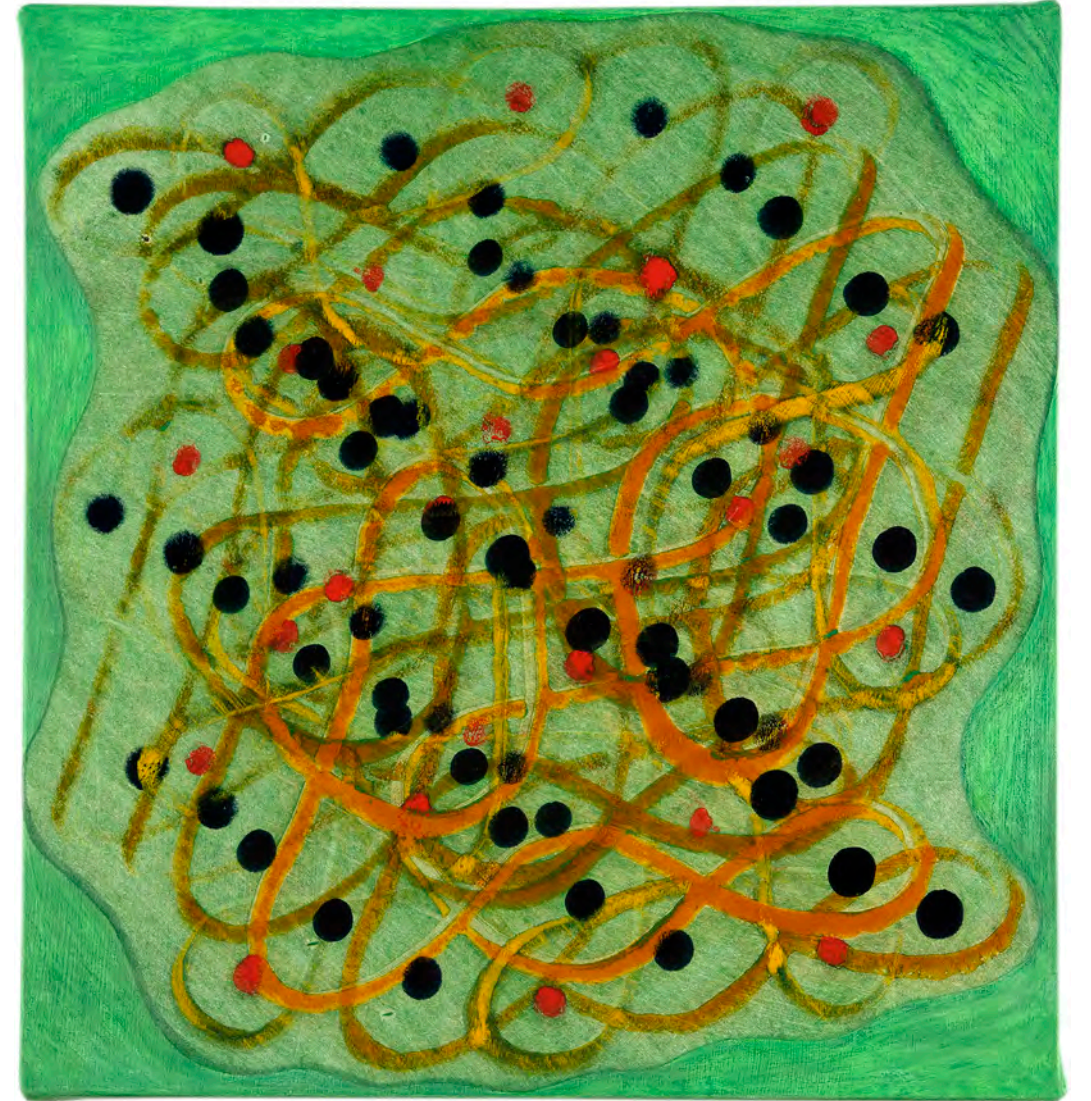
Rangavalli Painting (H) 2014. Mixed media on canvas. 46,3 x 41,9 cm (18-1/4 x 16-1/2 inches)



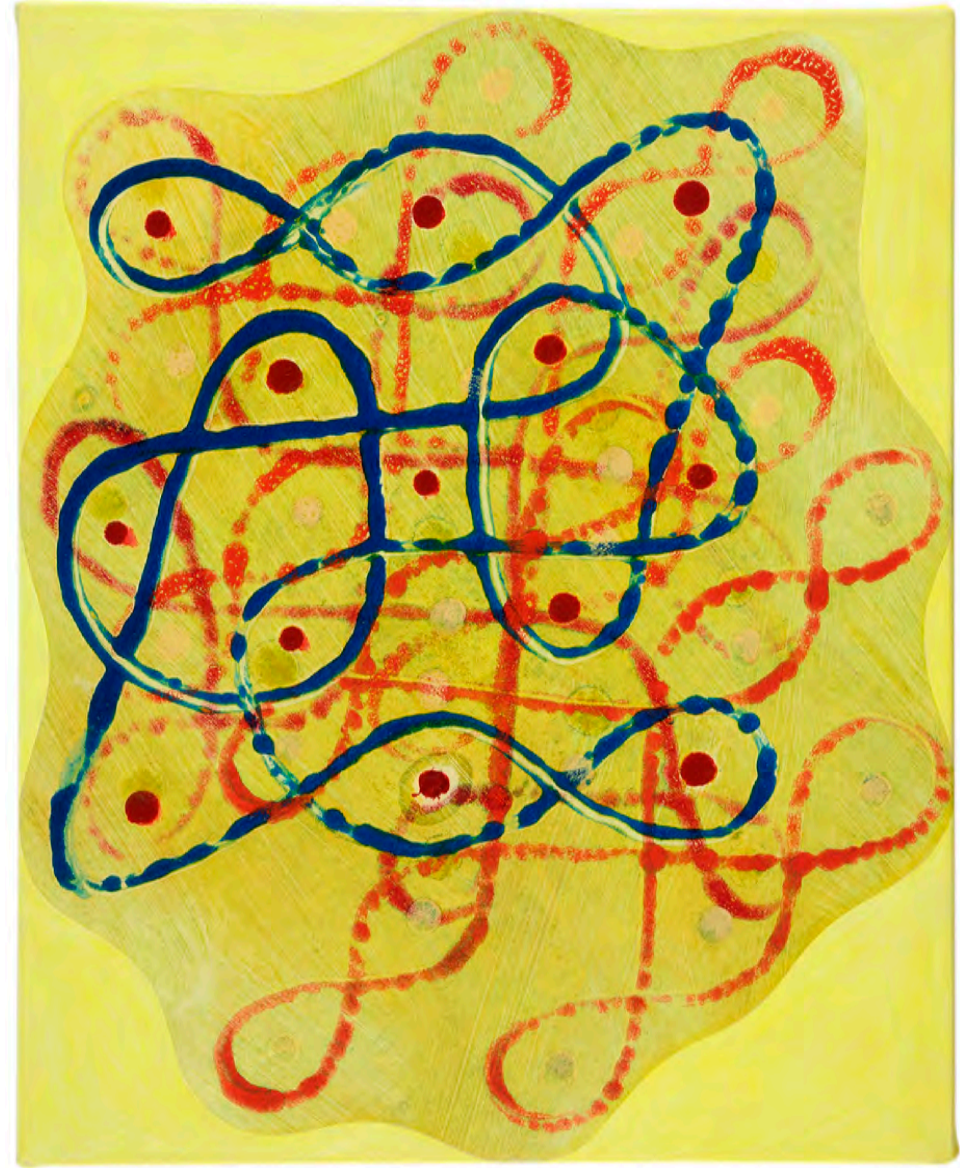
Rangavalli Painting (I) 2014. Mixed media on canvas. 38 x 34,9 cm (15 x 13-3/4 inches)



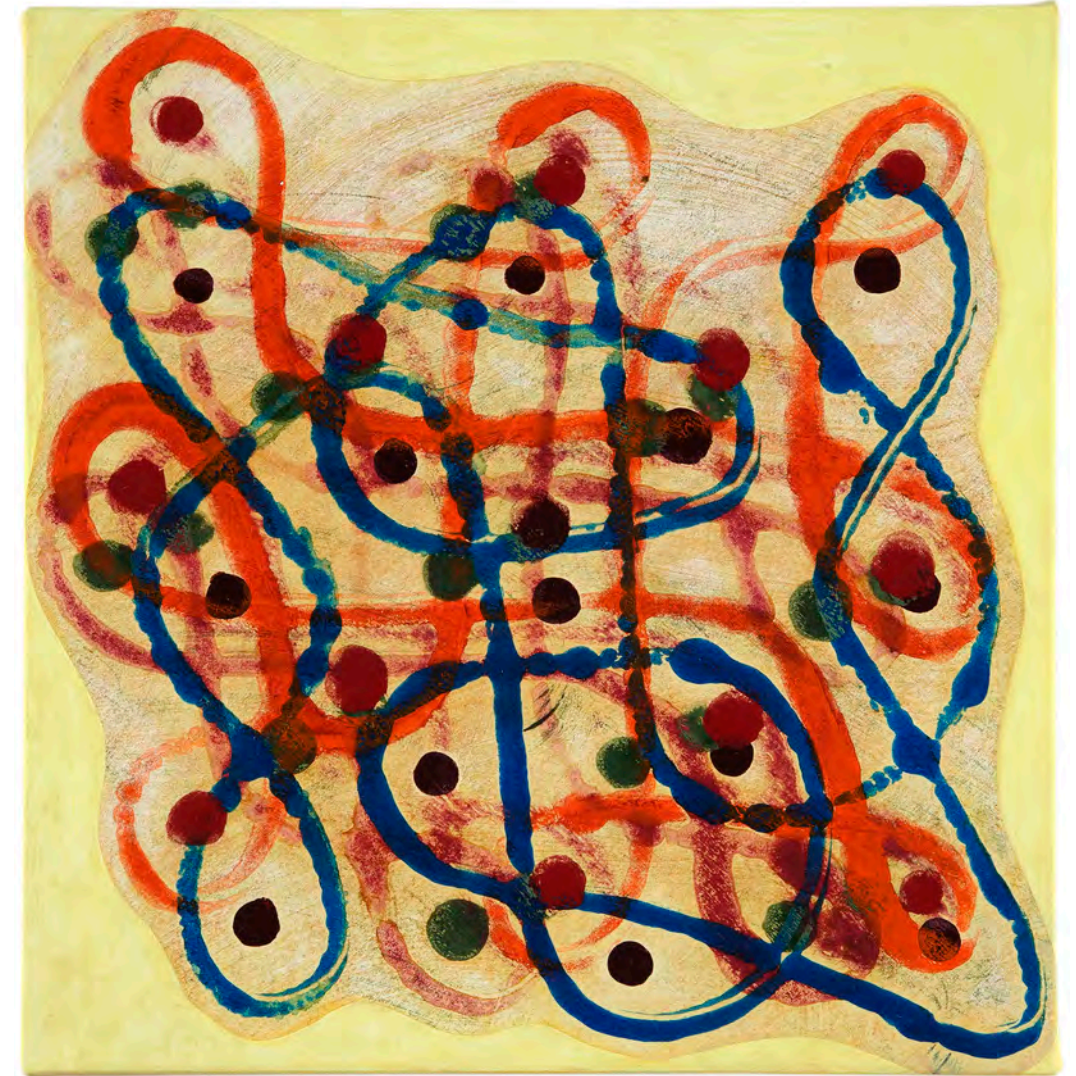
Rangavalli Painting (J) 2014. Mixed media on canvas. 45,7 x 38 cm (18 x 15 inches)



Rangavalli Painting (K) 2014. Mixed media on canvas. 43,2 x 41,9 cm (17 x 16-1/2 inches)



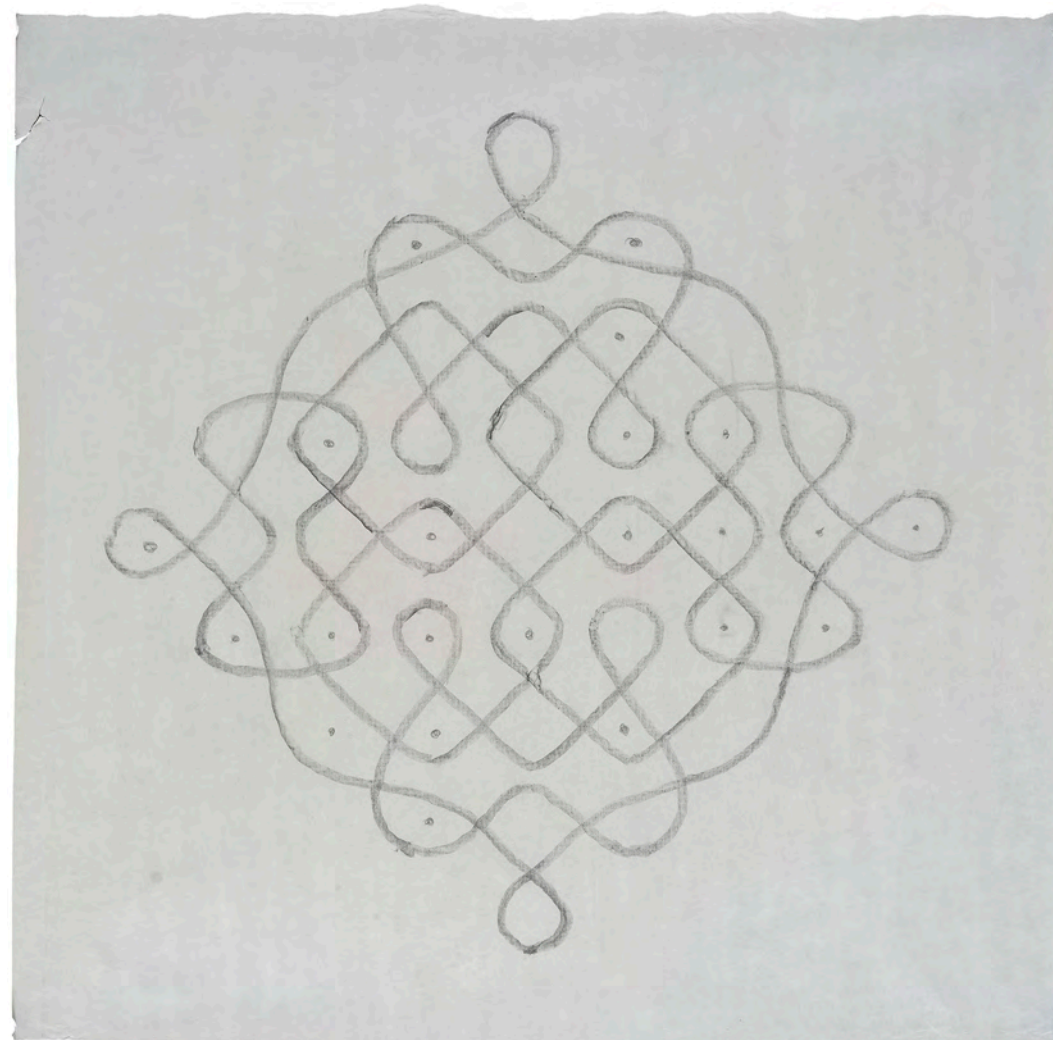
Rangavalli Painting (L) 2014. Mixed media on canvas. 36,8 x 44,1 cm (14-1/2 x 17-3/4 inches)



Rangavalli Painting (M) 2014. Mixed media on canvas. 35,6 x 34,3 cm (14 x 13-1/2 inches)



Rangavalli Painting (N) 2014. Mixed media on canvas. 35,6 x 39,4 cm (14-3/4 x 15-1/2 inches)



Rangavalli Drawing XIII (1989) Oil pigment on paper. 68,5 x 68,5 cm (27 x 27 inches)

Biographies

Peter Lamborn Wilson was born in 1945 and studied at Columbia University and later traveled extensively in North Africa, India and Asia, and settled in Iran for nearly ten years, undertaking voluminous reading in Islamic and heretical texts and studying the historical and mystical dimensions of Sufism with many of the century's great Sufi masters. He returned to the United States in the 1980s and began a series of popular bi-weekly radio broadcasts known as the 'Moorish Orthodox Radio Crusade' on WBAI-FM (NYC). His 1991 manifesto T.A.Z. (Temporary Autonomous Zones) has been an ideological cornerstone of alternative communities worldwide and has been translated into two dozen languages. He taught extensively at Naropa Institute in the 1990s and his lectures there can be found at archive.org in audio format. He has published over fifty books on topics as varied as hermetic philosophy, anarchism, alchemy, angels, pirates, utopias, ecology, heresy, and hashish. In recent years he has written extensively about the history and lore of the Catskill Mountains in New York, where he resides. An exhibition of his artworks was presented by the 1:1 Gallery in New York City in 2012.

Jack Hirschman was born in 1933 in New York City and grew up in the Bronx. He earned degrees from City College of New York and Indiana University, where he studied comparative literature. He was a popular and innovative professor at UCLA in the 1970s, before he was fired for his anti-war activities. His *Artaud Anthology* (City Lights, 1965) was one of the seminal documents of 1960s American counterculture. A writer and visual artist, he is a member of San Francisco's Union of Street Poets, and the Union of Left Writers. In keeping with his political values, most of Hirschman's books are published with small, independent presses, often in small runs (as exception to this rule, fifty years of his poetry was collected in *Front Lines* (City Lights, 2002)). His 1,000-page masterpiece, *The Arcanes*, was published in 2006 by Multimedia Edizioni (Salerno). Hirschman's dedication to politics and poetry can be found in his numerous translations of radical poets from around the world, including Russian, French, German, Greek, Italian, Spanish, Albanian, Yiddish, Vietnamese, and Creole. He has lived and worked in the North Beach neighborhood of San Francisco for the past forty-five years.

Philip Taaffe was born in Elizabeth, New Jersey in 1955, and studied at the Cooper Union in New York. His first solo exhibition was in New York in 1982. He has traveled widely in the Middle East, India, South America, and Morocco. Taaffe lived and worked in Naples from 1988-91. His work is in numerous public collections, including the Museum of Modern Art, New York; the Philadelphia Museum of Art; the Whitney Museum of American Art; the Solomon R. Guggenheim Museum; and the Reina Sofia, Madrid. In 2001 an extensive survey of his work was presented by the Galleria Civica of Trento, Italy. In 2004 the Galleria d'Arte Moderna in San Marino (Italy) presented a survey of paintings and drawings based on the artist's explorations with floating pigments and the paper marbling process, accompanied by the Skira publication, *Carte annuvolate* (Cloud Papers). In 2008 the Kunstmuseum Wolfsburg organized a retrospective survey, *The Life of Forms in Art: Paintings 1980-2008*, with a publication by Hatje Cantz. Philip Taaffe presently lives and works in New York City, and West Cornwall, Connecticut.

Philip Taaffe: Rangavalli
Drawings & Paintings, 1989/2014
May 29 – September 30, 2014



Studio d'Arte Raffaelli

Studio d'Arte Raffaelli
Palazzo Wolkenstein, Via Marchetti, 17
38122 Trento ITALY
Tel + 39 0461 982595
studioraffaelli@tin.it

INFO|ROTION

Testi/Texts © 2014 Peter Lamborn Wilson & Jack Hirschman
Immagini/Images © Philip Taaffe
Catalogo/Catalogue © Studio d'Arte Raffaelli
Tutti i diritti riservati/All rights reserved

Exhibition coordination and Editor: Raymond Foye

Traduzione/Translation: Venezia Massorcich for
Intras Congressi srl, Bologna
Fotografie/Photography:
Paintings photographed by Jean Vong
Drawings photographed by Nicola Eccher
Grafica/Graphic Design: Kim Spurlock
Stampa/Print: Litotipografia Alcione
Coordinamento/Coordination: Camilla Nacci

www.philiptaaffe.info

Rangavalli figure illustrations from *Rangavalli Part 2*,
published by Chitra Kutira, Udipi (India), 1968.

