

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 26: Collaboration Günther Förg & Philip Taaffe

Artikel: Philip Taaffe : Philip of Naples and the evocative geometry of history = Philip von Neapel und die beschörende Geometrie der Geschichte

Autor: Denson Roger, G. / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681335>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 28.05.2025

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

PHILIP OF NAPLES AND THE EVOCATIVE GEOMETRY OF HISTORY

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

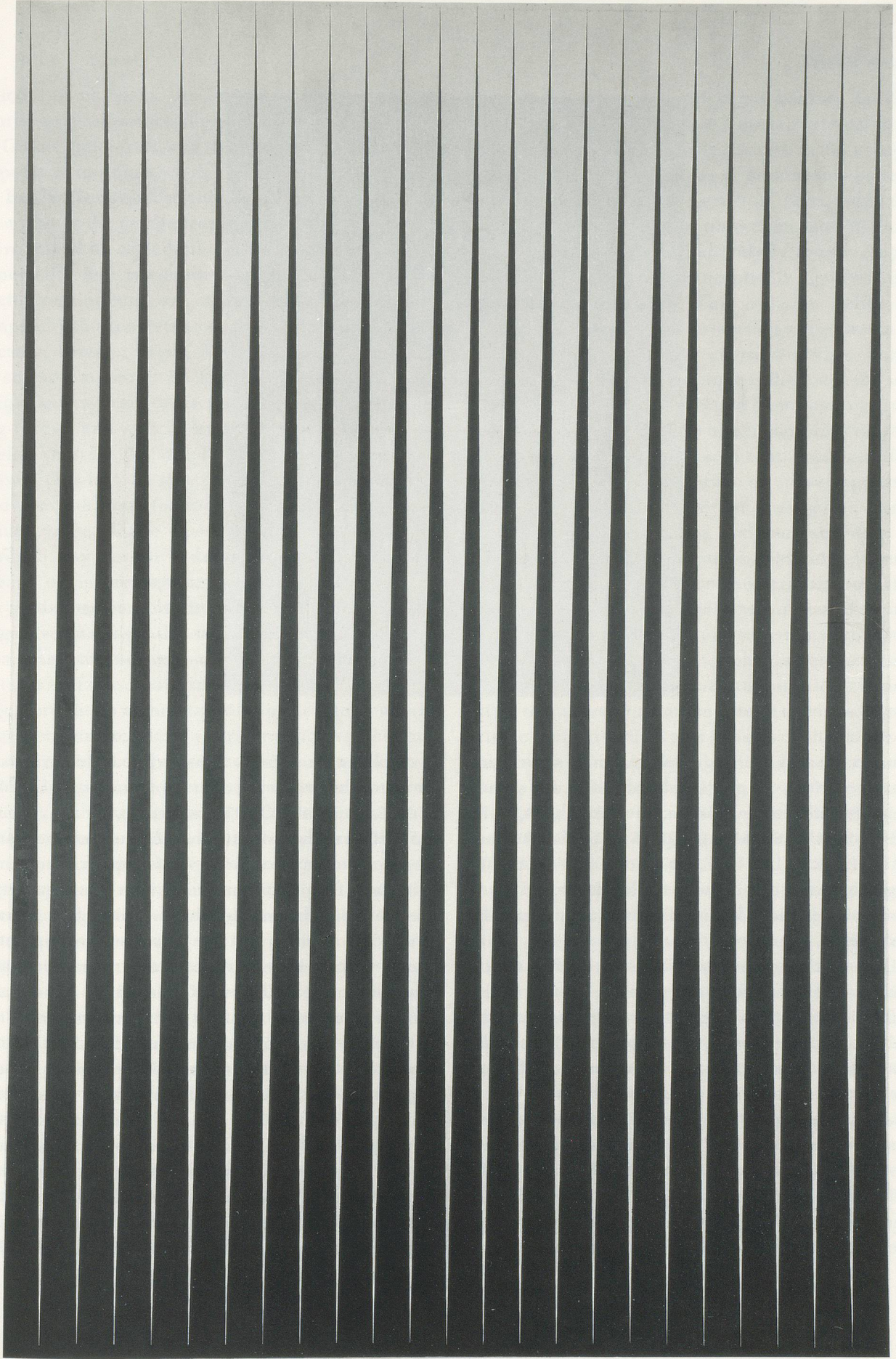
As few artists fervently sign the history of ideas, Taaffe's recent diversification may be explained by his relocation to Naples. It certainly explains his heightened excitement of ocular rapture – a brave act in a postmodern climate that subjugates the aesthetics of empathy to a logocentric rationalism.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

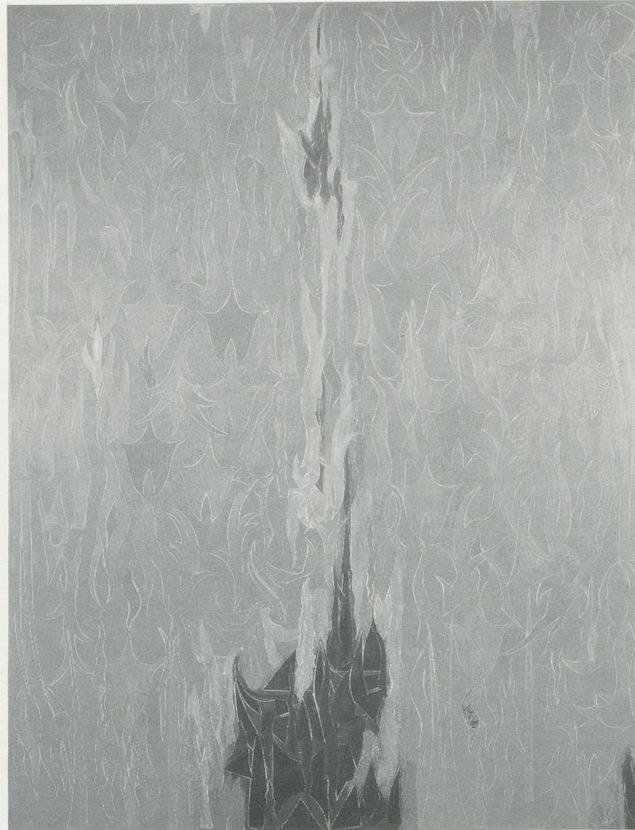
G. ROGER DENSON is a writer and curator living in New York.

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

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

*PHILIP TAARFF, EXPIRE, 1989,
acrylic, enamel on linen, 114 x 74 1/4" / STERBEN, VERFALLEN, 1989, Acryl,
Email auf Leinwand, 289,5 x 190 cm.*





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

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

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

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

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

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

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

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

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

1) Monotheistic by an Abrahamic tradition.

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

PHILIP VON NEAPEL UND DIE BESCHWÖRENDE GEOMETRIE DER GESCHICHTE

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

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



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

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

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

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

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

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

tik durch Konzept und Methodik von *Analyse* und *Synthese* ersetzte. Die geometrischen Theoreme wurden immer präziser und vom tatsächlichen Leben abgetrennt, bis Euklid zur Zeit des ersten Ptolemäischen Königs all das als «unumkehrbare» und deduktive Beweise sammelte und vervollständigte. Es war dies eben jene Geometrie, die das mittelalterliche Europa auf die Höhen seines Renaissance-Ruhms trug und die sich weiterentwickelte bis hin zu ihren heutigen, nicht-euklidischen Formen. Auch Taaffe beschwört diese Geschichte, denn die Bilder *AURORA BOREALIS* und *EXPIRE* kontrapunktieren den Mystizismus in seinen eher levantinischen und asiatischen Zitate mit den westlich rationalen Erklärungen optisch ironischer Illusion. In dieser Aufteilung spiegelt sich die Rassen-Schizophrenie der Menschheit wider; denn die beiden unterschiedlichen Geometrien, die analytische und die mystische, waren jahrhundertlang durch die expandierenden und einander bekämpfenden Reiche des Christentums und des Islam voneinander getrennt. Einige von Taaffes Kompositionen widersprechen dem abrahamischen Pythagoreismus, im Islam aus jenen ägyptischen, griechischen, hebräischen und arabischen Mystik-Lehren zusammengesmolzen, denen Zahl und Figur als Schlüssel zur absoluten und unendlichen Wirklichkeit der monotheistischen Gottheit¹⁾ gelten; andere Kompositionen hingegen zeigen die klassisch formale Reflektion auf die griechischen Geometer und ihre europäische Fortsetzung. Taaffe pendelt bildnerisch zwischen Ost und West und stöbert dabei nach den ornamentalen Marksteinen der Geschichte – in dem wogend verschlungenen Ana-Ikonismus des Islam ebenso wie in der Linearperspektive der christlichen Renaissance, in den emporstrebenden Bögen gotischer Kathedralen ebenso wie in den ausladend klaren Kuppeln der Moscheen.

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

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

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

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

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

(Übersetzung: Nansen)

1) Monotheistisch im Sinne der abrahamischen Tradition.

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

