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: Günther Förg / Philip Taaffe : we are not afraid

Autor: Dickhoff, Wilfried / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681289

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

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

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

Jean-Luc Godard

WE ARE NOT AFRAID

EIN UNMÖGLICHER VERGLEICH

«Meine Arbeit dient ausschliesslich der Erfindung neuer Ornamente.»

Georg Baselitz

WILFRIED DICKHOFF

Mit Günther Förg und Philip Taaffe stehen sich zwei Positionen gegenwärtiger Abstraktion gegenüber. Ich sage bewusst gegenüber, weil sie sich eher abstossen als anziehen. Immer wenn man glaubt, auf eine Gemeinsamkeit gestossen zu sein, tritt die Gegensätzlichkeit dieser beiden Künstler – vor allem in der Art und Weise, *wie* sie zu ihren Ergebnissen kommen – um so deutlicher vor Augen. Es kann hier also nicht darum gehen (um welche Diskursecken auch immer erkrampfte), Gemeinsamkeiten herbeizuzitieren, um damit die fröhliche deutsch-amerikanische Freundschaft à la Koons und Kippenberger fortzuschreiben. Statt dessen möchte ich ein kleines Parallelogramm über die Fortsetzung der abstrakten Malerei von zwei entgegengesetzten Polen aus vorführen.

Wir haben es – und das ist einer der Gründe für diesen unmöglichen Vergleich – in beiden Fällen mit Kunstauffassungen zu tun, die von der Konzentration auf Oberfläche und Form[1] ausgehen und die – auf dem Boden der *Formvernunft* stehend – nichts gelten lassen, was nicht durch die Konstellation von Linie, Fläche, Farbe, Proportion, Schichtung, Material und Raumauffassung spricht. So gegensätzlich und einander ausschliessend ihre Haltungen auch sein mögen, sowohl Philip Taaffe als auch Günther Förg arbeiten an einer Fortführung (d.h. *woanders hinführen*) der abstrakten Malerei mit nichtmalerischen Mitteln (Photographie, Installation, Drucktechniken, Einbringen filmspezifischen Sehens), aber durchaus auch mit durchdachten und kalkuliert (zufälligen) malerischen Mitteln (Krakelzeichnung, Anstreichen, Duktus und Nicht-Duktus), und

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

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

* * *

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

In den Einzelarbeiten (Bronzerelief, Bleibilder, Zeichnungen etc.) verfährt er genau umgekehrt. Hier exekutiert er das imaginäre Rechteck und reisst gleichzeitig mit der ihm eigenen selbstverständlichen Illusionslosigkeit das verwitwete (Duchamp) schwarze Fenster auf, so dass aus den Oberflächenschattierungen – Reflexe der abgeklärten Linie Förgs – «das Licht von der anderen Seite»[5] wahrnehmbar wird oder auch nicht. Denn Förg setzt

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

die Wahrnehmung einer Transzendenz-Immanenz-Spannung aus.[6] Sie bricht auf und rastet wieder ein, und das mit insistierender Penetranz, bis etwas gesehen wird oder eben nicht. Das ist allerdings das Problem des Betrachters, dessen Seh-Niveau Förg mit in seine Inszenierung hineinnimmt. Wie man hineinsieht, so sieht es heraus. Der Betrachter konsumiert sich also selbst angesichts einer Förg-Arbeit. Derart bedient Förg den Kunst-Geist-Markt, lässt den Konsumenten aber in der Vor-Lust – die er von Arbeit zu Arbeit professionell schürt – verhungern. Förg-Arbeiten bieten sich an als Analogon von allem, was man darin sehen mag und kann, lassen den Betrachter dann aber mit seiner Reinschau alleine im Regen der Interpretation stehen. Das, was der Betrachter hier sieht, ist der Reflex seines Wahrnehmungsniveaus und seiner Bibliothek.[7] Derart wird mitten in der eleganten Raumatmosphäre das Sehen selbst zum Thema, womit ihre Kehrseite, die Inszenierung der Prostitution, zum Vorschein kommt. Förg weiss, dass im Werk des Künstlers dessen Körper gekauft wird und dass dieser Tausch nichts anderes als ein hypermoderner Prostitutionsvertrag ist. Der Markt ist das wahre Szenario. Godard sagte einmal: «Wenn ich sagen kann, ich habe 400 Millionen (für einen Film), dann findet sich die Geschichte ganz von allein».[8] Genau das ist Förgs Perspektivismus.

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

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

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

In seinen Photos hat er das Künstler-Ich im Augenblick seiner Abdankung *belichtet.*[10] In den ersten Bronzereliefs und -stelen hat er diese Abdankung ratifiziert. Über seine Formalisierung dieser Ratifizierung führt er neuerdings eine nicht unreine Qualität ins Surrogat ein, dem so Schönheit zustösst, weil es nicht über die substantielle Indifferenz hinwegtäuscht, von der restlos alle Kunst-Effekte betroffen sind. Das kann man sehr schön an der Linie in seinen grossformatigen Zeichnungen und Radierungen sehen, der kein Twombly unterläuft, die nicht von morgens bis abends vor Fautrier auf den Knien herumrutscht und die an Marden vorbei und an Baselitz entlang beim *Nicht-Surrogat* ankommt.

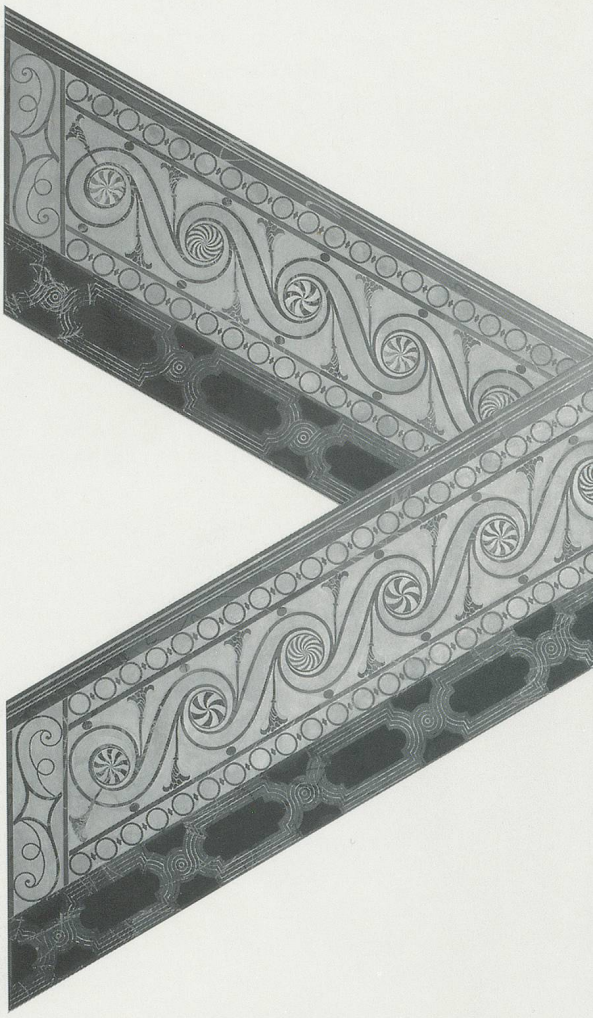
Wie für Godard ist für Förg die Kunst als Mysterium und Ritual erledigt. Er hat keine Angst mehr. Ja, Angstlosigkeit ist ein Ausdruckseffekt seiner Arbeit. Und das berührt den Betrachter genau da, wo er allzugerne keine Angst mehr hätte. Wer Angst hat, konsumiert natürlich mit Vor-Liebe (Vor-Lust) Angstlosigkeit.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

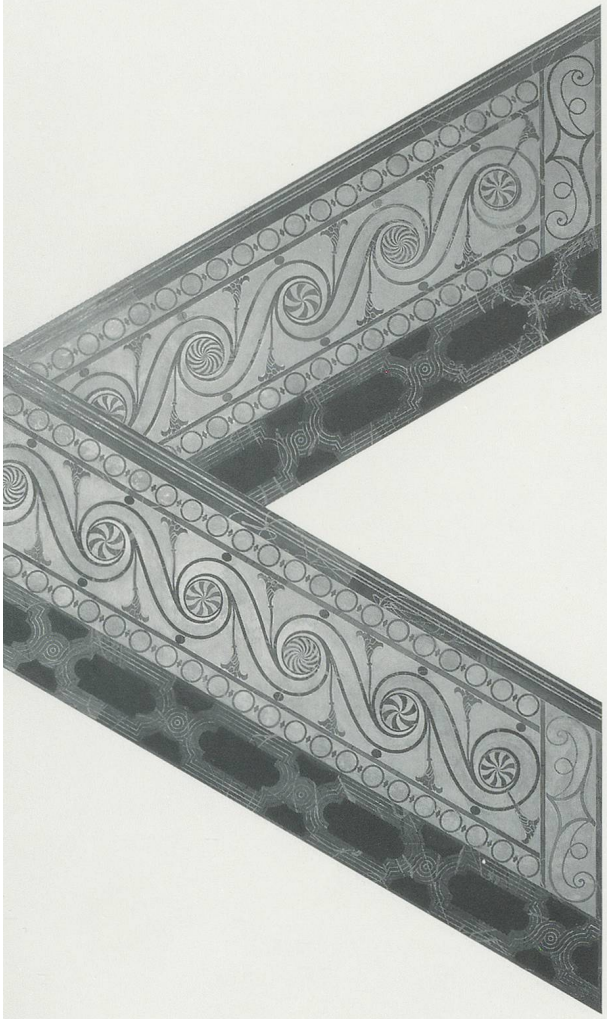
* * *

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

In dem Bild WE ARE NOT AFRAID zum Beispiel besteht die Grundierung in Taaffes drucktechnischer (Re-)Konstruktion von Barnett Newmans Bild WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE. In einem zweiten Schritt verschiebt Taaffe die Bedeutung dieser Konstruktion von Kunstgeschichte, indem er Newmans ZIP (das Zeichen reiner Präsenz) durch einen Zopf ersetzt. Damit spannt er einen piktoralen Bogen zurück zu Matisse RÜCKEN IV, das heisst zu einer Form von Abstraktion, die die Integrität der Dinge auch innerhalb der Abstraktion nicht aufgibt; Taaffe befreit so die Abstraktion vom Absolutismus der reinen Form und von der Norm des keimfreien Skeletts totaler

PHILIP TAAFFE, INTERSECTING BALUSTRADE, 1987, enamel silkscreen collage, acrylic on canvas, 130 x 156 / SICH KREUZENDES GELÄNDER, 1987, Email-Siebdruck collagiert und Acryl auf Leinwand, 330 x 396 cm.





Referenzlosigkeit, zu der sie im Prozess ihrer Normalisierung und Akademisierung heruntergekommen war. Berührungsängste vor ihrer Geschichte kennt Taaffe nicht mehr. Und mit ihren Tabus hat er kein Problem mehr. Aber im Gegensatz zum Appropriationsmissverständnis ist Geschichte für ihn kein Steinbruch nostalgischer Beliebigkeit, sondern ganz im Gegenteil eine Aufgabe, nämlich die ihrer Konstruktion als piktorale (Geistes-)Gegenwärtigkeit auf dem Wege der Fortführung der abstrakten Malerei.

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

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

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

sollte ausdrücken, dass eine andere Welt möglich ist ... Ich vertrete eine utopische Position, aber ich versuche auch, die Grundlage für eine paradiesische Situation auf Erden zu finden. Ich setze mich auseinander mit dem, was vorgeht in der Welt, und ob meine Bilder irgendwie die Situation beeinflussen könnten.»[14]

Taaffe versucht also mittels Überdetermination formalisierter Bedeutungsfolien im stimmig Unstimmigen von Schönheit die «Ästhetik des Vor-Scheins»[15] zu reaktivieren, deren Fragwürdigkeit die einzelnen Bildelemente artikulieren: ein weiterer Widerspruch, der der Schönheit zugute kommt.

* * *

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

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

Das Angenehme in beiden Fällen aber ist – wie gesagt – die Angstlosigkeit. Taaffe scheut sich nicht, die in hohem Masse dekorative Eleganz seiner *Schnittmusterbögen* (in der Tradition von Paul Klee und dem Spätwerk Matisse'») in den Horizont einer «Ästhetik des Vor-Scheins» zu stellen. Und Förg scheut sich nicht, mit seinen hochsensiblen Meditationen in Sachen «Sichtbarkeit» (auf die ihn viele seiner Interpreten mit Vorliebe reduzieren) den Kunst-Dienstleistungsbetrieb zu füttern. So gibt er dem Markt, was der (sich) verdient hat: das nackte Nichts-als-Kunst-Produkt.

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

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

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

1) Form möchte ich hier im Unterschied zu Adorno als die objektive Desorganisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum unstimmig-stimmig Beredten verstanden wissen.
2) Vgl. Jean-Luc Godards Ausführungen über die caméra-stylo, das malerische Kadrieren im Film und die zwei Blickrichtungen der Kamera in: «Liebe Arbeit Kino», Berlin 1981.
3) Oswald Wiener, «Ein zum Teil imaginiertes Gespräch mit Günther Förg», in: Fama & Fortune Bulletin, Band 2, Wien 1990.
4) Gottfried Benn.
5) Egon Friedell: «Kulturgeschichte der Neuzeit – Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg» (Titel des letzten Abschnitts des letzten Kapitels), München 1984.
6) Vgl. Jean-Paul Sartre: «Kritik der dialektischen Vernunft», 2. Buch, Kapitel A, Hamburg 1967.
7) Vgl. Reiner Speck: «Köln, den 3. Dezember 1989», in: Günther Förg «Stations of the Cross», New York 1990.
8) Jean-Luc Godard, ebd. Seite 80.
9) Vgl. Roland Barthes: Cy Twombly, Berlin 1983.
10) Vgl. Paul Groot: «An der Oberfläche der Spiegel», in: Günther Förg, Katalog Westfälischer Kunstverein Münster, 1986.
11) Roland Barthes: «Die Kunst, diese alte Sache ...», in: «Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn», Frankfurt a.M. 1990, Seite 211.
12) Philip Taaffe, in: «The Binational», Boston, Düsseldorf 1988/89, Seite 200.
13) Novalis: «Fragmente und Studien 1797–98, Nr. 37.
14) Philip Taaffe, in: «NY Art Now», The Saatchi Collection, Seite 23 und 55.
15) Vgl. Ernst Bloch: «Ästhetik des Vor-Scheins», Frankfurt a.M. 1974.
16) Oswald Wiener, ebd.

Zwei Detailaufnahmen aus / two details from:
PHILIP TAAFFE, OLD CAIRO, 1989 (siehe S. 83 / see p. 83) und / and
GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL / UNTITLED, 1989. (14 stations of the cross), Bronzerelief / bronze relief.

WILFRIED DICKHOFF

WE ARE NOT AFRAID

AN IMPOSSIBLE COMPARISON

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

Jean-Luc Godard

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

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

One of the arguments for this impossible comparison is that both artists approach art by concentrating on surface and form[1] and – from the standpoint of the *reason of form* – will not acknowledge anything that does not speak through the combination of line, plane, color, proportion, layering, material, and spatial conception. No matter how contrasting and mutually exclusive their attitudes may be, both Philip Taaffe and Günther Förg are working on a continuation (elsewhere) of abstract painting through non-painterly means (photography, installation, printing techniques, motion-picture optics). But they certainly do not eschew reflected and calculated (coincidental) painterly means (scribblings, application of paint, texture and non-texture), thereby inquiring into the conditions that would make real abstraction viable in the midst of abstract realities.

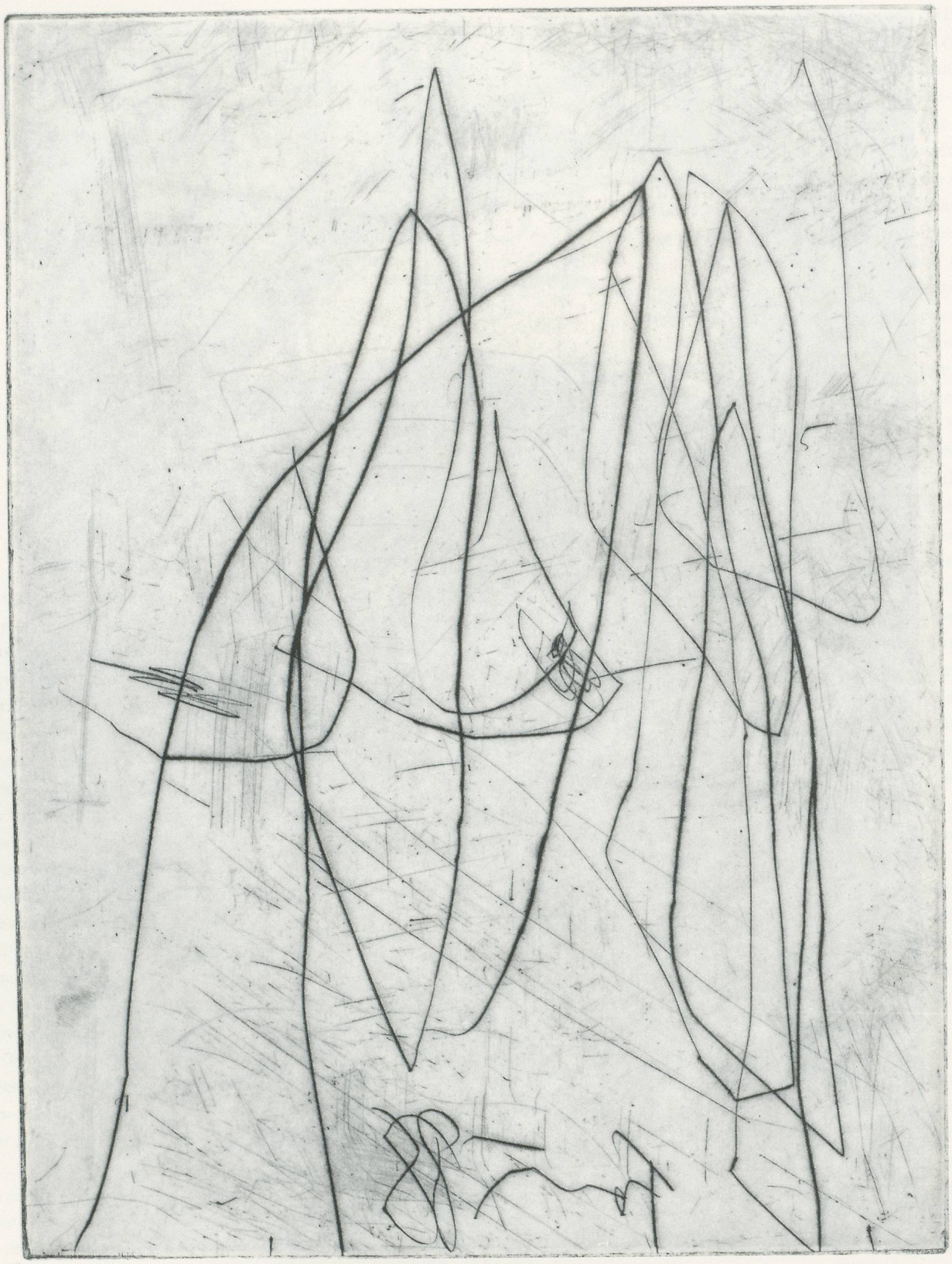
* * *

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

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

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

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



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

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

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

Förg's photographs *illuminate* the artist's ego at the moment of abdication,[10] later ratified in the first bronze reliefs and stelae. Through *his* formalization of this ratification, he has recently lent the surrogate a certain purity of quality and beauty as well, because it does not obscure the fundamental indifference that is the lot of all art effects. This is beautifully exemplified by the lines in his large-format drawings and etchings that would never creep into a Twombly, that do not slither around on their knees all day in front of Fautrier, and that meander past Marden and along Baselitz to arrive at the *non-surrogate*.

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

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

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

GÜNTHER FÖRG, from: EIGHT ETCHINGS AFTER DRAWINGS, 1989, 14½ x 10¼"/
Aus: ACHT RADIERUNGEN NACH ZEICHNUNGEN, 1989, 37 x 26 cm. (Edition Julie Sylvester)

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

Taaffe introduces the signifier ("the perceived thing, augmented by a certain thought")[11] to non-figuration. Having freed it from the mysteries and rituals of its institutionalization, he takes real, existing abstraction, as it prevails in life (architecture, ornament, semiotic realities) and draws it into the picture, thereby evoking real, existing emotions (love, sex, hate, intensities and tensions of all kinds). Unlike Förg, who imposes a painterly view – substantially enlarged by his "Godard" experience – upon photography, Taaffe reverses the procedure and imposes a photographic layer of meaning upon the painting: "I want to subject a painterly artwork to a barrage of photographic information."[12] He stages a multilayered surface scenario: modified reconstructions of the achievements of abstract painting, ornamental sequences of architectural signifiers, symbols (as of bodily orifices) and cultural signs from diverse historical and geographical sources are all processed into a unique contradictory unity. Taaffe casts a net of semantic layers, all of which are simultaneously present in the picture and engender a non-hermeticism that invites a reconstruction of the social implications of ornamentation. Highly strung relations foster an experience of optical vertigo, but one of semantic vertigo as well. Taaffe approaches history from a pictorially staged distance, that is, from the future potential implied by the interaction between pictorial and semantic layers. He approaches history from the future of how it may potentially be written.

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

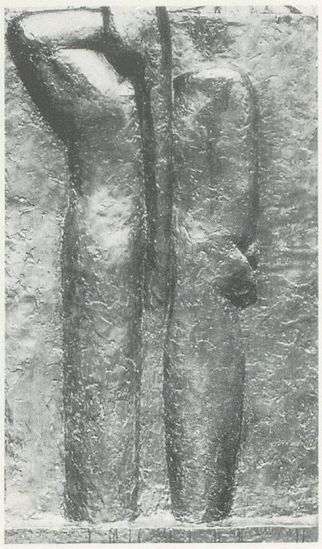
Taaffe romanticizes artifice, for instance, by effecting a mutual confrontation of the most varied surface textures (as in deliberately random configurations of lines – non-texture – on linocut collages), whereby romanticizing is to be understood as "qualitative enhancement"[13] of all the good old modes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

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

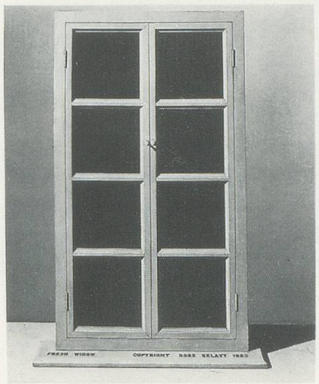
* * *

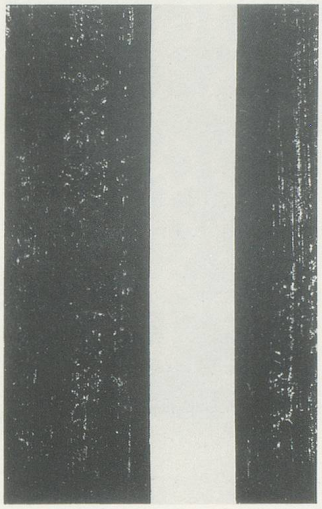
The longer and deeper (= closer to surface) one looks at (and listens to) Taaffe and Förg, the more obvious it becomes that all the popular clichés from America (surface, hard core sales policy, formalism, pure presence, pragmatism) and from Germany (spiritual depth, content, masses of history, lost future, myth) won't stick. Comparison of the two artists' attitudes subverts the simple-minded fixation on American and German cultural identities and (art) mentalities. Taaffe and Förg build unhoped for abstract bridges across the seas (and back again). In contrast to Taaffe, who maintains a deliberately anachronistic position, Förg insists, for example, on the facticity of the art product as such and responds with a plain and simple "no" to the question, "Do you want to have an effect outside the market?"[16]

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



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





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

What pleases in both cases is, to repeat, their fearlessness. Taaffe has no qualms about placing the highly decorative elegance of his *dressmaker's patterns* (in the tradition of Paul Klee and Matisse's late work) within the context of an *Ästhetik des Vor-Scheins*. And Förg has no qualms about feeding the art service sector with his highly sensitive meditations on "visibility" (the state to which so many of his interpreters blithely reduce him). So he gives the market what it deserves (or earns) – the bare nothing-but-art product.

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

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

"Close your eyes! – Idiot! – You haven't read a thing!" *A. R. Penck*

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Form in contrast to Adorno is seen here as the objective disorganization of all that appears within an artwork into dissonant-harmonious eloquence.
2) Cf. Jean-Luc Godard's discussion of the *caméra-stylo*, the painterly centering in films and the two directions in which the camera focuses in: *Liebe Arbeit Kino*, Berlin, 1981.
3) Oswald Wiener, "Ein zum Teil imaginiertes Gespräch mit Günther Förg" in: *Fama & Fortune Bulletin*, Vol. 2, Vienna, 1990.
4) Gottfried Benn.
5) Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit – Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg* (title of the last section of the last chapter), Munich, 1984.
6) Cf. Jean-Paul Sartre, *Kritik der dialektischen Vernunft*, Book 2, Chapter A, Hamburg, 1967.
7) Cf. Reiner Speck, "Köln, den 3. Dezember 1989" in: *Günther Förg "Stations of the Cross,"* New York, 1990.
8) Jean-Luc Godard, op. cit., p. 80.
9) Cf. Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin, 1983.
10) Cf. Paul Groot, "An der Oberfläche der Spiegel" in: *Günther Förg* (cat.), Westfälischer Kunstverein, Münster, 1986.
11) Roland Barthes, "Die Kunst, diese alte Sache . . ." in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M., 1990, p. 211.
12) Philip Taaffe in: *The Binational*, Boston, Düsseldorf, 1988/89, p. 200.
13) Novalis, *Fragmente und Studien 1797–98*, No. 37.
14) Philip Taaffe in: *N.Y. Art Now*, The Saatchi Collection, p. 23 and 55.
15) Cf. Ernst Bloch, *Ästhetik des Vor-Scheins*, Frankfurt a. M., 1974.
16) Oswald Wiener, op. cit.