

AL TAYLOR – FINDING FORMS

Metropol Kunstraum

14.05.2026 – 22.07.2026

EINFÜHRUNG

Nach einem Jahr der Verdichtung, Reduktion und Konzeption, die in der Ausstellungserie *Shades of Thought* gefeiert wurden, wird nun das Werk von Al Taylor im Metropol Kunstraum präsentiert. Seine humorvolle, spielerische Art, Formen zu schaffen, zu experimentieren und Alltagsmomente zu verarbeiten, beschreibt einen ganz anderen Weg, künstlerisch inspiriert und inspirierend zu sein. Ergänzt um ein paar Arbeiten in Öl und Skulpturen zeigt die Ausstellung vornehmlich das Oeuvre auf Papier und Taylors meisterlichen Umgang mit Bleistift und Aquarell.

Für diese Ausstellung durfte ich auf zwei weitere Sammlungen Zugriff nehmen, um einen tieferen Einblick in das Schaffen des Künstlers zu ermöglichen. Ich bin Kathrin und Sören Presser-Velder und Henrik Fastrich für die großzügigen Leihgaben dankbar, ohne die der Ausstellung viel Esprit entginge. Wie immer bin ich Eva Tillig für die Betreuung der Umsetzung, dem Team von Rose Pistola für die Graphik und Max Rossner für die fotografische Begleitung dankbar. Ein besonderes Highlight ist, dass sich einer der besten Kenner des Werks von Al Taylor, Dr. Michael Semff, bereit erklärt hat, einen Text zu der Ausstellung zu schreiben. Hierfür bin ich sehr dankbar.

INTRODUCTION

Following a year of condensation, reduction and conceptualisation, explored in the exhibition series *Shades of Thought*, the work of Al Taylor is now presented at the Metropol Kunstraum. His humorous and playful approach to form-making, experimentation and the transformation of everyday moments suggests an entirely different mode of artistic inspiration—both in its sources and in its effect. Complemented by a small number of oil paintings and sculptures, the exhibition focuses primarily on his works on paper and on Taylor's masterful handling of pencil and watercolour.

For this exhibition, I had the privilege of drawing on two additional collections in order to offer a deeper insight into the artist's work. I would like to express my sincere thanks to Kathrin and Sören Presser-Velder and to Henrik Fastrich for their generous loans, without which the exhibition would have lost much of its distinctive character. As always, my thanks also go to Eva Tillig for overseeing the realisation of the exhibition, to the team at rosepistola for the graphic design, and to Max Rossner for the photographic documentation. I am especially grateful that Dr Michael Semff, one of the foremost authorities on Al Taylor's work, has contributed an essay to the exhibition.

„DIE REGELN IN STÄNDIGER VERÄNDERUNG HALTEN...“*

Der 1948 in Springfield/Missouri geborene Al Taylor ist immer ein Künstler für Künstler gewesen. Seine zahlreichen Freundschaften mit namhaften Kollegen bezeugen dies in schönster Weise.

Im Alter von 21 Jahren kam er - Student in Kansas City – über ein Stipendium an die renommierte Yale University Summer School of Music and Art in Norfolk/Connecticut, wo er u.a. bei Mel Bochner und Robert Mangold Malerei studierte. Seine zwischen 1972 und 1975 erfolgte Tätigkeit bei einer Kunstspedition gab ihm Gelegenheit, eine Reihe von Künstlern in ihren Ateliers kennenzulernen. In das Jahr 1974 fiel die erste Bekanntschaft mit seiner damals im New Yorker Studio von Robert Rauschenberg tätigen späteren Ehefrau Debbie. Danach wurde er bis 1982 von Rauschenberg als Assistent angestellt, fand sich bald in dessen Freundeskreis aufgenommen und lernte u.a. Brice Marden, in der Folgezeit Cy Twombly und James Rosenquist kennen, die Zeit seines Lebens enge Freunde blieben.

In den kaum mehr als 25 Jahren, die ihm für sein Schaffen beschieden waren, hinterließ Al Taylor ein vielschichtiges und umfangreiches Werk. In seiner Offenheit, seiner poetischen Dichte und hohen ästhetischen Finesse, seinem Ernst und zugleich seiner spielerisch anmutenden, meist von lakonischem

Humor grundierten Leichtigkeit hat es kaum seinesgleichen. Seine Witwe hat überaus treffend auf die Essenz dessen verwiesen, um was das Werk ihres Mannes kreiste: „Al was doing research into vision“.

Zu seinem Verhältnis zwischen den Arbeiten auf Papier und den dreidimensionalen Stücken befand der Künstler, alles sei „eine Tätigkeit“, ohne jegliche Trennung der Gattungen untereinander. Auch verhielten sich „Früh“ und „Spät“ in seinem Werk in permanenter Osmose. Im Blick auf die durchgehende Verkettung zwei- und dreidimensionaler Medien, bzw. auf das Skulpturale in seiner Arbeit bemerkte Taylor lapidar: „Ich bin kein Bildhauer. Ich versuche nur, gleichzeitig viele Zeichnungen herzustellen...Ich weiß, dass dieses Werk aus keinerlei bildhauerischen Interessen heraus entstanden ist... Was ich wirklich suche, ist eine Möglichkeit, eine Gruppe von Zeichnungen herzustellen, um die man herumsehen kann. Wie ein Billardspieler möchte ich alle Winkel erfassen.“¹

Zu den frühen, um 1980 entstandenen Arbeiten zählt eine Gruppe von schwarz-grauen Gouachen, in denen statisch-architektonische Elemente erscheinen, deren Ponderierung durch den transparenten Klang der Grisaille in feiner Balance gehalten wird. Noch in die siebziger Jahre zu datieren sind Papierarbeiten wie das farbige Pastell mit gegeneinander rhythmisierten Balkenformen und das großformatige Leinwandbild „Untitled“. In diesem weisen die vital gesetzten und an die Bildränder drängenden Farbbalken auf

Dreidimensionales, ja sie reißen in ihrer bewegten Plastizität den Raum förmlich auf. Hier wird jenes Fläche-Raum-Thema angestimmt, welches Taylor sein ganzes Künstlerleben umtrieb.

Für Taylors künstlerische Entwicklung entscheidend war seine Reise nach Afrika im Sommer 1980, als er mit seiner Frau länger als einen Monat in Uganda, Kenya und dem Senegal verbrachte. Diese Zeit wirkte für den Künstler wie eine Zäsur, ja er erachtete sie geradezu als eine Art Erleuchtung, die ihm völlig neue Wege und Einsichten eröffnete. Es war u.a. das in Afrika erfahrbare Phänomen der Zeit, die sich in ihrer dezidiert anti-linearen Ausrichtung gänzlich von westlichen Vorstellungen unterscheidet. „...Ich habe versucht, mithilfe der Malerei zu einem Verständnis der verschiedenen Zeitbegriffe dieser Kulturen zu gelangen... Die Arbeit soll nicht den Anblick der hinter ihr stehenden Realität direkt widerspiegeln, sondern die Realität in ihr ritualisieren.“²

Nach der Afrika-Reise, zwischen 1981 und 1985, entstand jene gewichtige Gruppe farbiger Blätter, welche abgerundete, sich überschneidende Balken- und Trapezformen in kraftvollem Duktus beherrschen, Papierarbeiten wie auch Gemälde von eigentümlicher Magie. Die trockenen, meist stumpfen Acrylfarben beschwören den ganz eigenen Klang dieses Zeichenalphabets, das Taylor wie ein verschlüsseltes Ritual inszenierte.

Von Anbeginn strebte Taylor danach, etwas zu erfahren, das er so „nicht erwartet hatte“. Er verlangte von seinen Arbeiten, „dass sie sich irgendwie selbst machen“ und wollte eine Methode finden, „die es ihnen erlaubt, ihre eigene Logik zu bilden.“³ Mit geradezu fieberhaftem Eifer hat sich dieser Künstler in jedes seiner Sujets vertieft, die meist in umfangreicheren Werkgruppen auftraten, deren oftmals ausgefallene Titel jeweils auf prägende Erlebnisse und Einfälle anspielen. Sie spiegeln den höchst eigenwilligen Humor Taylors wider, seinen Sinn für das Kuriose, Abseitige, ja Absurde. Kaum ein zweiter Zeichner aus seinem Kreis – vielleicht William Copley ausgenommen – kann den Betrachter in vergleichbarer Weise amüsieren und zum Schmunzeln bringen. Das eigentlich Skurrile des Taylor'schen „Gestalt-Laboratoriums“ gründet in der Tatsache, dass oft die banalsten Anlässe zum Vehikel für überaus „ernsthafte“ Untersuchungen wurden. Dieser Künstler befriedigte seine „Ästhetik des Schäßigen und Vergänglichen“, indem er an bestimmten Orten wie mit der Wünschelrute Zufallsrelikte aufspürte, an denen sich seine künstlerische Lust entzünden konnte. Straßenabfall, Strandgut, Konservendosen, Besenstiele, Kleiderbügel und immer wieder Draht gehörten zum Arsenal seiner bevorzugten „objets trouvés“, die er wie ein Bastler zusammenfügte. Aber es waren nicht die Objekte, wie sie etwa Robert Rauschenberg bei seinen „Combinés“ interessierten oder Kurt Schwitters in seinen komponierten statischen Tableaus aus unvereinbar scheinenden Elementen. Taylor zielte stattdessen eher auf transitorische, innere, sich selbst

generierende Vorgänge, hatte die Manipulation und Beweglichkeit unterschiedlicher, auch organischer, flüssiger Aggregatzustände im Auge.

Im Zentrum dieser Ausstellung stehen jene Arbeiten, die – auf dem Höhepunkt der artistischen Möglichkeiten des Künstlers – in den Jahren zwischen 1989 und 1992 um das Themenreservoir der „Puddles“, „Pet Stains“ und „Pet Stain Removal Devices“ kreisten. In ihnen bündeln sich alle für Taylor charakteristischen Eigenheiten: der nichtige Anlass, die Direktheit und letztlich Einfachheit der Umsetzung ebenso wie die Einbeziehung von Sprache als Schrift. Seine Arbeiten resultierten hierbei aus der puren Beobachtung. So gewährte Taylor im Blick aus einem Fenster am Pariser Montmartre den Verlauf unzähliger Rinnsale und Pfützen von Urin, die Hunde jeder Rasse auf dem Trottoir hinterließen. In der umfangreichen Serie der „Peabody Group“ erhob der Künstler diese Spuren ordinärster Provenienz mit den Mitteln von Linie und Farbe zu beinahe barocker Apotheose, wobei er Tusche, Gouache und Wasserfarben auf die auf dem Boden liegenden Papierbögen tropfen und beim Hochheben der Blätter über die Fläche verlaufen ließ. So entstand ein gewissermaßen leise gesteuertes Chaos, wobei die zum Stillstand geronnenen flüssigen Aggregatzustände bei aller Zufälligkeit eine eigentümliche Kombination von Energie und Kontrolle ausstrahlten. Hinzu kam Taylors verschrobene Idee, den einzelnen „Pissspuren“ jeweils Namen zuzuordnen und somit die animalischen Akteure in höchst schalkhafter Weise

zu „personifizieren“. Der visuelle Rhythmus der Taylor'schen „Pisspartituren“ besitzt schwebende Leichtigkeit, wobei die eingefügten Schriftzüge nicht der raunenden Evokation von Inhalten – wie etwa bei Cy Twombly –, sondern der unterschwellig ironischen Brechung dienen. Mit der Thematisierung der „Aufhängung“ des Flüssigen waren Taylors „Hanging Puddles“ erfunden, was im Bereich der Skulptur aus der Absurdität und Regellosigkeit der Vorstellung zu vorher nie gedachten Lösungen führte. In der Sammlung Michalke findet sich ein besonders eindrucksvolles Beispiel für jene monumentalen, im Raum von der Decke an Drähten hängenden Konstruktionen, in welchen das schwebend- geschwungene Stahlband wie eine lapidare Linienzeichnung im Raum agiert.

Taylors Idee, ein liquides Medium als massiven, im Raum schwebenden Stahl zu imaginieren, offenbart letztlich einen vergleichbar absurden Realitätsbezug wie seine Frage, ob man Wasser röntgen könne. „Ich denke, um die Realität mache ich mir nicht allzu viel Kopfzerbrechen. Der Raum (Räume) interessiert mich mehr.“⁴

An Abstrusität kaum zu übertreffen sind schließlich die zwischen 1989 und 1991 geschaffenen „Pet Stain Removal-Device“-Zeichnungen, die wie eine Reihe skulpturaler Objekte Vorrichtungen zum Entfernen von Pissflecken zum Thema haben. Den Blättern eignet teilweise etwas Diagrammatisches oder sie ähneln Partituren, welche vorgeben, perspektivisch angelegte

Räume mit einer gewissen Systematik zu erproben. Entscheidend ist auch hier wieder die unnachahmliche Mischung aus Ernst und Leichtigkeit, die diese höchst komplexen ästhetischen Gebilde trägt. Als künstlerische Einflüsse, die diese Werkgruppe betreffen, erwähnte Taylor 1991 u.a. ausdrücklich Malewitsch, Balla und Etienne-Jules Marey.⁵

Taylors Bemerkung, dass es sein erklärtes Ziel sei, eine Gruppe von Zeichnungen zu schaffen, „um die man herumsehen kann“⁶, unterstreicht seine Vision eines mehrdimensionalen, vieldeutigen Sehens und Denkens. Dieses verbindet ihn im Geist mit Marcel Duchamp, den Taylor erklärtermaßen verehrte und dessen „Network of Stoppages“ von 1914 ihm als Reproduktion in seinem Atelier täglich vor Augen war. In Duchamps Äußerungen zur Entstehung seines „Großen Glases“ war von der „Möglichkeit einer Projektion“ die Rede, „einer unsichtbaren, weil mit den Augen nicht erfassbaren vierten Dimension“, darüber hinaus von seiner Entdeckung, „dass der Schatten eines dreidimensionalen Objekts eine zweidimensionale Form konstituiert“. Daraus folgte Duchamps Schluss, „dass die vierte Dimension ein Objekt mit drei Dimensionen projizieren könne, d.h. dass alle dreidimensionalen Gegenstände...Projektionen von uns unbekanntem vierdimensionalen Formen sind“. Schließlich bezeichnete er seine Argumentation als „sophistisch“, „aber doch im Bereich des Möglichen“.⁷

Hier kommt unmittelbar jener Möglichkeitsraum des Sinnes ins Spiel, wie ihn Robert Musil in seinem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ thematisiert hatte: „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben.“⁸ Gerade dieser Gedanke Musils, der wie Duchamp und der notorische Grenzüberschreiter Taylor vom „Zufall“ fasziniert war, könnte wie ein Leitspruch über dessen Lebenswerk stehen.

04 / 2026
Michael Semff

* Al Taylor 1990, siehe Anm.1, S.116.

1 Al Taylor 1990, siehe: Al Taylor *Drawings/Zeichnungen*, Ausst.Kat. Staatliche Graphische Sammlung München 2006 (hrsg. Michael Semff), S.117.

2 Al Taylor 1983, siehe Anm.1, S.45.

3 Ulrich Look und Al Taylor, *Ein Gespräch* in: Al Taylor, Ausst.Kat. Kunsthalle Bern 1992, S.41.

4 Al Taylor 1990, siehe Anm.1, S.87.

5 Al Taylor 1991, siehe Anm.1, S. 140.

6 Siehe Anm.1.

7 Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp* (Entretiens avec Marcel Duchamp), Köln/Paris 1972, S.53.

8 Robert Musil, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd.1: *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1.Buch, Kapitel 4, S.16.

“KEEPING THE RULES IN CONSTANT CHANGE ...”*

Born in Springfield, Missouri, in 1948, Al Taylor was always an artist's artist. His many friendships with renowned fellow artists attest to this.

At the age of twenty-one, while still a student in Kansas City, he was awarded a scholarship to the renowned Yale University Summer School of Music and Art in Norfolk, Connecticut, where he studied painting with Mel Bochner, Robert Mangold and others. His work for an art transport company between 1972 and 1975 gave him the opportunity to meet a number of artists in their studios. In 1974, he met his future wife Debbie, who was then working in Robert Rauschenberg's New York studio. He subsequently worked as Rauschenberg's assistant until 1982, soon becoming part of his circle and getting to know artists such as Brice Marden and later Cy Twombly and James Rosenquist, all of whom remained close friends throughout his life.

In the little more than twenty-five years available to him for his artistic work, Al Taylor produced a rich body of work. In its openness, its poetic density and refined aesthetic sensibility, its seriousness and, at the same time, its playful lightness – often underpinned by laconic humour – it is virtually unparalleled. His widow succinctly captured the essence of his work: “Al was doing research into vision.”

On the relationship between his works on paper and his three-dimensional pieces, Taylor maintained that it was all one single activity, with no distinction whatsoever between the genres. The 'early' and 'late' phases of his work likewise existed in a state of constant osmosis. Reflecting on the continuous interweaving of two- and three-dimensional media – or, more precisely, on the sculptural dimension of his work – Taylor remarked laconically: "I'm not a sculptor. I am just trying to make a lot of drawings all at once ... I know that this work doesn't come from any sculptural concerns ... What I am really after is a way to make a group of drawings that you can look around. Like a pool player, I want to have all the angles covered."¹

Among the early works produced around 1980 is a group of black-and-grey gouaches featuring static, architectural elements, whose careful weighting is held in delicate balance by the transparent tonality of the grisaille. Works on paper dating back to the 1970s include a coloured pastel with rhythmically counterposed bar forms, as well as the large-format canvas painting *Untitled*. In this work, the dynamically placed colour bars, pressing against the edges of the picture, suggest three-dimensionality; indeed, in their animated plasticity, they quite literally tear open the pictorial space. Here, the theme of surface and space is first articulated – a theme that would preoccupy Taylor throughout his career.

A decisive moment in Taylor's artistic development came with his trip to Africa in the summer of 1980, when he spent more than a month travelling through Uganda, Kenya and Senegal with his wife. For the artist, this period marked a profound turning point; he regarded it almost as a kind of epiphany that opened up entirely new paths and insights. Among other things, it was the experience of time in Africa which, in its decidedly non-linear orientation, differs fundamentally from Western conceptions: "I have tried to come to an understanding of the different concepts of time inherent to those cultures ... The work is not meant to directly reflect the view of reality that is behind it, but to ritualize a reality within it."²

Following his trip to Africa, a significant group of coloured works on paper was produced between 1981 and 1985, characterised by rounded, intersecting bar and trapezoidal forms rendered with vigorous handling – works on paper and paintings alike, imbued with a distinctive, almost enigmatic magic. The dry, predominantly muted acrylic colours evoke the unique tonality of this visual alphabet, which Taylor staged like an encrypted ritual.

From the outset, Taylor sought to encounter something he "had not expected". He demanded of his works "that they somehow make themselves" and searched for a method "that allows them to develop their own logic".³ With almost feverish zeal, he immersed himself in each of his motifs, which typically emerged in larger series

of works, whose often unusual titles allude to formative experiences and ideas. They reflect Taylor's highly idiosyncratic humour, his affinity for the curious, the off-beat, indeed the absurd. Hardly any other artist in his circle – with the possible exception of William Copley – can amuse the viewer and prompt such a wry smile.

What is truly peculiar about Taylor's 'gestalt laboratory' is that even the most banal occasions often served as the vehicle for intensely 'serious' investigations. He pursued his aesthetic of the shabby and the ephemeral by detecting, almost as if with a divining rod, chance relics in specific places that could ignite his creative impulse. Street litter, flotsam, tin cans, broomsticks, coat hangers and, time and again, wire formed part of the arsenal of his preferred *objets trouvés*, which he assembled like a tinkerer. Yet it was not the objects as such that interested him, as they did, for example, Robert Rauschenberg in his Combines or Kurt Schwitters in his composed, static tableaux of seemingly incompatible elements. Instead, Taylor's focus lay on transitory, internal, self-generating processes, with a keen interest in the manipulation and mobility of diverse – even organic – fluid states of matter.

At the heart of this exhibition are those works that – at the height of the artist's creative capabilities – revolved, between 1989 and 1992, around the thematic field of *Puddles*, *Pet Stains* and *Pet Stain Removal Devices*. These works bring together all the characteristics typical of Taylor: the trivial point of departure, the

directness and, ultimately, the simplicity of execution, as well as the incorporation of language in written form. The works in this series arose from direct observation. Looking out of a window in Montmartre, Paris, Taylor observed the traces of countless rivulets and puddles of urine left on the pavement by dogs of every breed. In the extensive Peabody Group series, he elevated these traces of the most ordinary origin to an almost baroque apotheosis through the use of line and colour, dripping ink, gouache and watercolour onto sheets of paper laid on the floor and allowing the liquid to run across the surface as he lifted them.

The result was a kind of quietly controlled chaos, in which liquid states of matter – now arrested in place – radiate a peculiar combination of energy and control despite their inherent randomness. Added to this was Taylor's idiosyncratic idea of assigning names to each individual 'piss trail', thereby 'personifying' the animal protagonists in a distinctly mischievous manner. The visual rhythm of Taylor's 'piss scores' possesses a floating lightness, in which the inserted lettering serves not to evoke content through a hushed suggestion – as in the work of Cy Twombly, for instance – but rather to introduce a subtly ironic disruption. By exploring the suspension of liquid, Taylor 'invented' his *Hanging Puddles*, which, in the realm of sculpture, led from the absurdity and apparent lawlessness of the concept to previously unimagined solutions. The Michalke Collection includes a particularly striking example of these monumental constructions, suspended from the ceiling by

wires, in which a floating, curved steel strip acts in space like a terse line drawing.

Taylor's idea of imagining a liquid medium as solid steel suspended in space ultimately reveals a conception of reality that is no less absurd than his question as to whether water can be X-rayed. "I don't think that I am too worried about reality. I am more concerned with space(s)."

Finally, the *Pet Stain Removal Device* drawings, created between 1989 and 1991, are difficult to surpass in their sheer absurdity. Like a series of sculptural objects, they centre on devices for removing piss stains. Some of the sheets possess an almost diagrammatic quality, or resemble musical scores that appear to explore perspectively constructed space with a certain systematic rigour. Here, too, it is the inimitable interplay of seriousness and lightness that underpins these highly complex aesthetic formations. In 1991, Taylor explicitly cited Malevich, Balla and Étienne-Jules Marey, among others, as key artistic influences on this group of works.

Taylor's remark that his declared aim was "to make a group of drawings that you can look around" underscores his vision of a multidimensional, open-ended mode of seeing and thinking. In this, he is spiritually aligned with Marcel Duchamp, whom Taylor openly admired and whose 1914 *Network of Stoppages* was constantly before him as a reproduction in his studio. In Duchamp's reflections on the genesis of *The Large*

Glass, he spoke of "the idea of a projection, of an invisible fourth dimension, something you couldn't see with your eyes", and furthermore of his discovery "that the shadow of a three-dimensional object constitutes a two-dimensional form". From this, Duchamp concluded "that the fourth dimension could project an object with three dimensions, i.e. that all three-dimensional objects that we take for granted are projections of four-dimensional forms unknown to us." Finally, he described this line of reasoning as "a bit of a sophism, but still ... possible".

At this point, the very space of possibility of meaning comes into play, as explored by Robert Musil in his novel *The Man Without Qualities*: "If there is a sense of reality, there must also be a sense of possibility." It is precisely this idea of Musil's – who, like Duchamp and the inveterate boundary-crosser Taylor, was fascinated by chance – that might stand as a kind of motto for his life's work.

04 / 2026
Michael Semff

- * Al Taylor (1990), see note 1, p. 116.
- 1. Al Taylor: *Drawings/Zeichnungen*, exh. cat., Staatliche Graphische Sammlung München, 2006, ed. Michael Semff, p. 117.
- 2. Al Taylor (1983), see note 1, p. 45.
- 3. Ulrich Look and Al Taylor, *Ein Gespräch*, in Al Taylor, exh. cat., Kunsthalle Bern, 1992, p. 41.
- 4. Al Taylor (1990), see note 1, p. 87.
- 5. Al Taylor (1991), see note 1, p. 140.
- 6. See note 1.
- 7. Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trans. Ron Padgett (London: Thames & Hudson, 1971).
- 8. Robert Musil, *The Man Without Qualities*, trans. Sophie Wilkins and Burton Pike (London: Picador, 1995), Part I, Chapter 4.

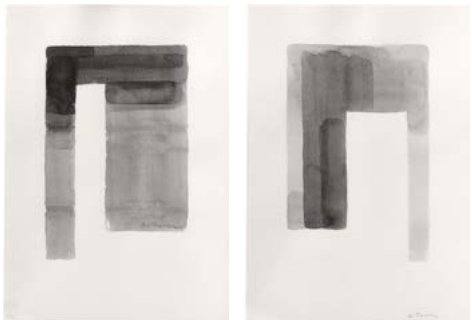
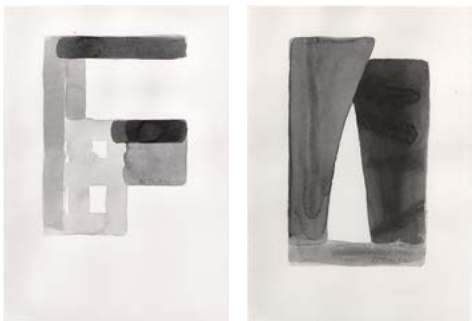
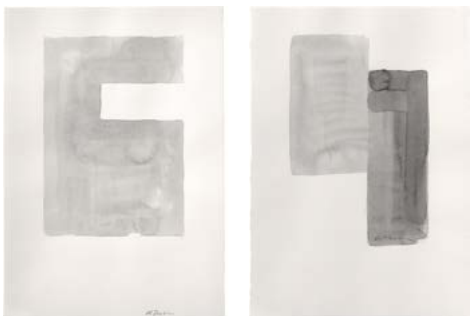


AL TAYLOR, [NO TITLE], C. 1971, PASTELL AUF HELLBRAUNEM PAPIER, 27.9 x 42.9 cm (*SF)
AL TAYLOR, UNTITLED, 1971, ALKYD- UND ÖLFARBE AUF LEINWAND, 152.4 x 213.4 cm (*SF)



auf Folgeseite:

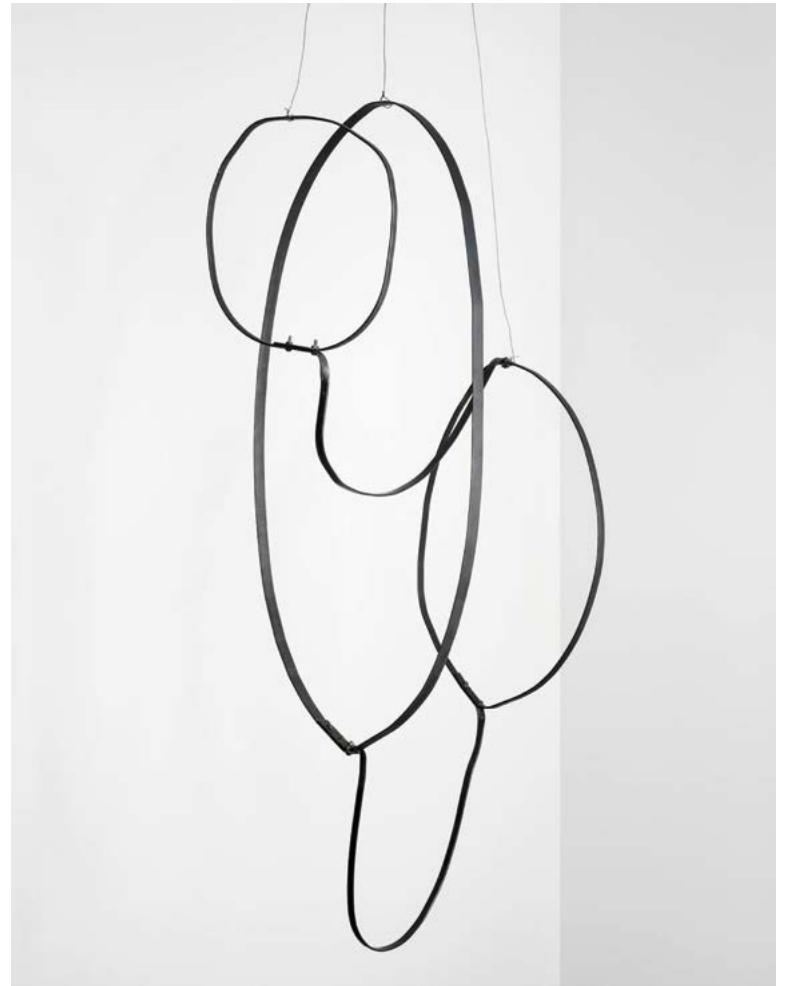
AL TAYLOR, UNTITLED, 6-TEILIGE SERIE, 1980, GOUACHE AUF PAPIER,
COLLAGIERT AUF WEISS BEMALTE HOLZPLATTE, 40,7 x 28,2 cm (*SPV)
AL TAYLOR, UNTITLED, CA. 1981/82, ACRYL AUF ZEITUNGSPAPIER,
COLLAGIERT AUF WEISS BEMALTE HOLZPLATTE, 81,3 x 65,4 cm (*SPV)





AL TAYLOR, UNTITLED, 1992, BLEISTIFT UND GOUACHE AUF PAPIER, 43.8 x 37.8 cm (*SM)

AL TAYLOR, UNTITLED (HANGING PUDDLES), 1991, WARMGEWALTETER STAHL UND DRAHT, 125,7 x 53,3 x 53,3 cm (*SM)





AL TAYLOR, GREEK STUDY, 1992, GOUACHE AUF PAPIER, 36 x 32.4 cm (*SF)

AL TAYLOR, STUDY FOR FOLD, HANG, FLOOD, 1991, BBLEISTIFT UND MIT LÖSUNGSMITTEL FIXIERTER KOPIERTONER AUF PAPIER, 76.8 x 56.5 cm (*SF)



A.T. '91

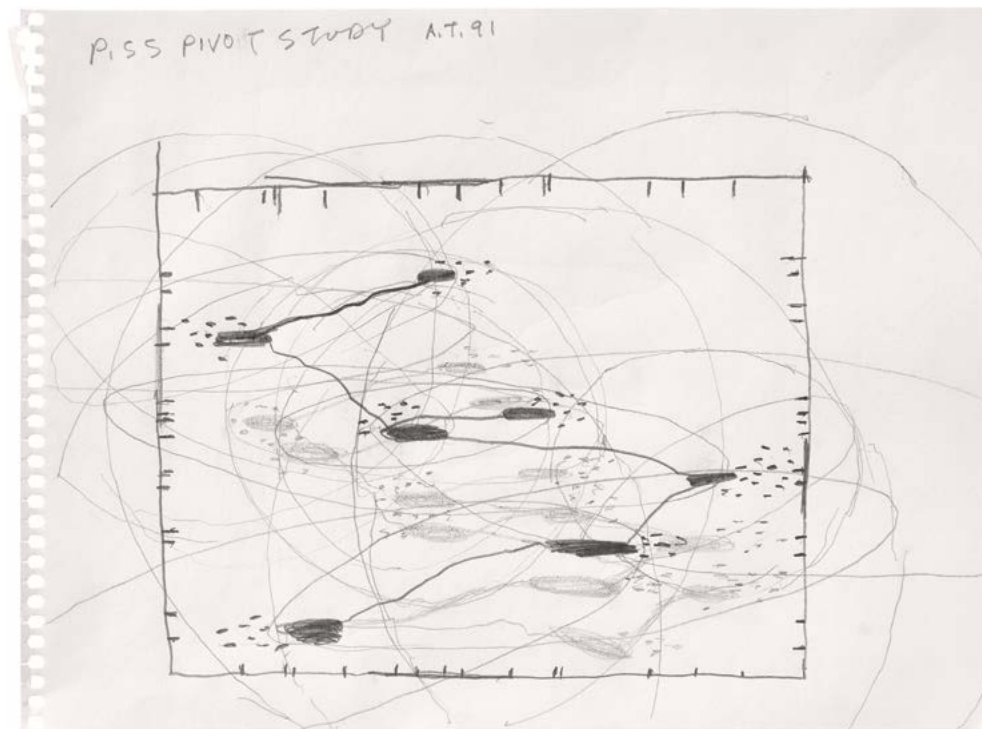
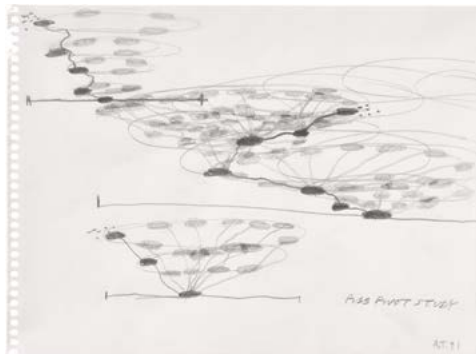
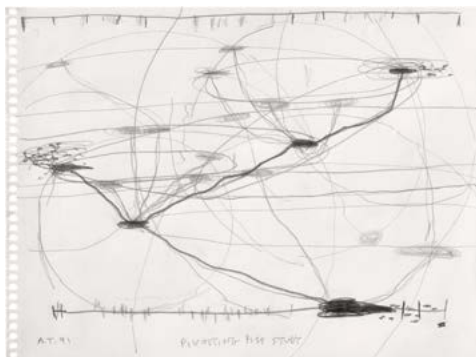
AL TAYLOR, THE PEABODY GROUP #9, 1992, GOUACHE, TINTE,
RADIERUNG, BLEISTIFT AUF PAPIER, 127 x 96.5 cm (*SM)

Auf Folgeseite:

AL TAYLOR, THE PEABODY GROUP #34, 1992, BLEISTIFT, TUSCHE,
GOUACHE U. WASSERFARBE AUF LENOX-PAPIER, 126.5 x 96 cm (*SM)

AL TAYLOR, THE PEABODY GROUP #20, 1993, BLEISTIFT, TUSCHE,
GOUACHE U. WASSERFARBE AUF LENOX-PAPIER, 127 x 96,5 cm (*SPV)

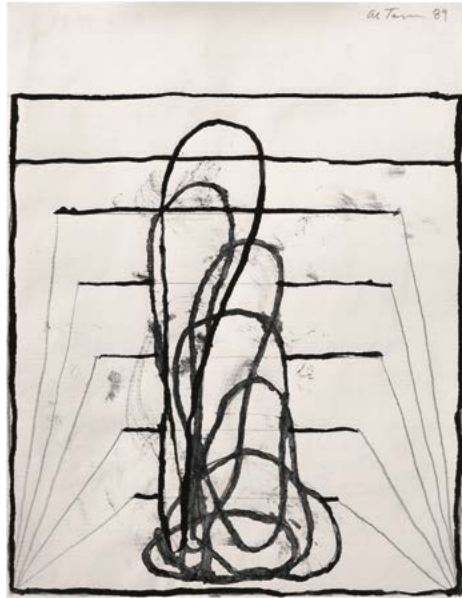




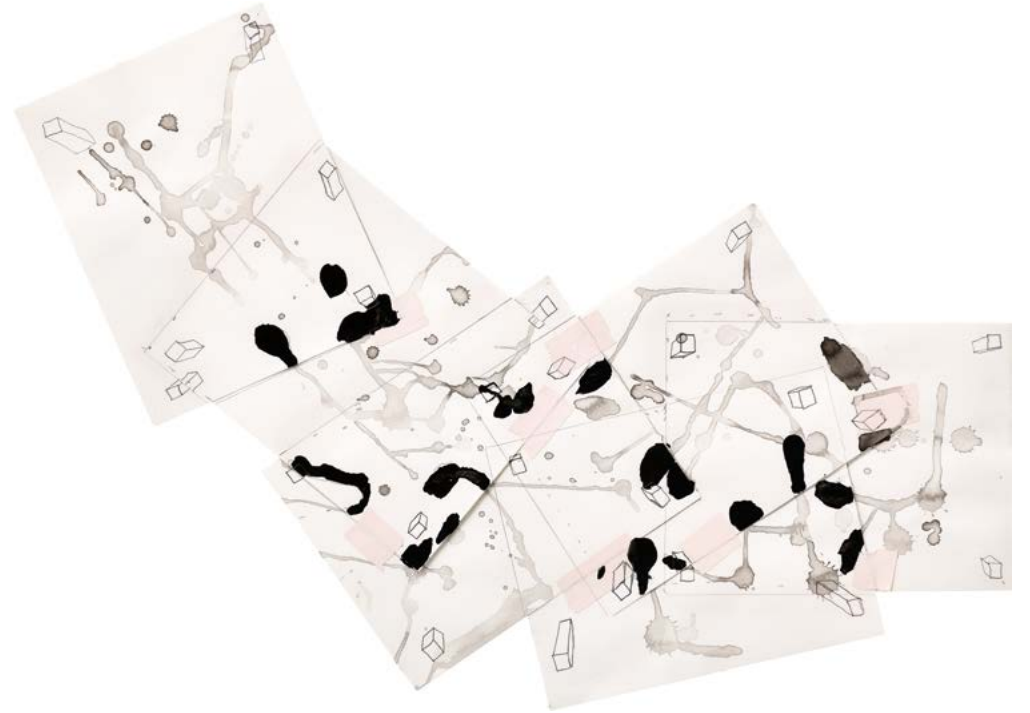
AL TAYLOR, PISS PIVOT STUDY, 1991, BLEISTIFT AUF PAPIER, 23 x 30 cm (*SPV)

AL TAYLOR, PIVOTING PISS STUDY, 1991, BLEISTIFT AUF PAPIER, 23 x 30 cm (*SPV)

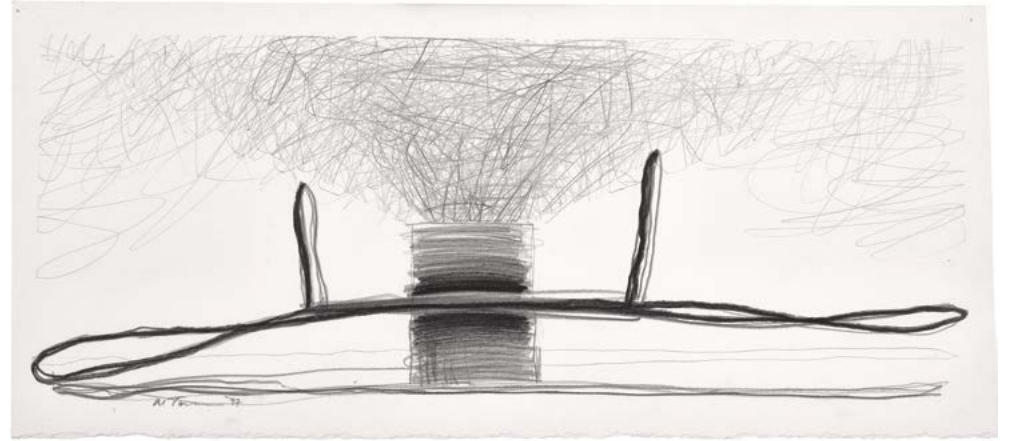
AL TAYLOR, PISS PIVOT STUDY, 1991, BLEISTIFT AUF PAPIER, 23 x 30 cm (*SM)



AL TAYLOR, PET STAIN REMOVAL DEVICE, 1989,
BLEISTIFT UND GOUACHE AUF PAPIER, 27.9 x 21.6 cm (*SM)



AL TAYLOR, O.T. (STUDY FOR A PET STAIN REMOVAL DEVICE), 1990,
BLEISTIFT UND GOUACHE AUF SECHS PAPIERSEITEN, COLLAGIERT MIT KLEBEBAND, 37.4 x 72.3 cm (*SM)



AL TAYLOR, BIG MACK ON MESA, 1997, BLEISTIFT UND KOHLE AUF PAPIER, 25,5 x 58 cm (*SPV)



AL TAYLOR, BIG MACK ON MESA, 1997, STAHL, GESCHWÄRZT, 115 x 35 x 53 cm (*SPV)



AL TAYLOR, DRAWING OF A BOTTLE, 1992, GRAPHIT, GOAUCHE
UND TIPP-EX AUF PAPIER, 27 x 21 cm (*SPV)

AL TAYLOR, UNTITLED #20, UNTITLED #12, TEST TUBE, TEST TUBE,
1990-91, PLASTIKFLASCHE UND DRAHT, 19 x 8 cm (*SPV)



AL TAYLOR, O.T., 1994 GOUACHE AUF PAPIER, 80 x 62,5 cm





AL TAYLOR, O.T., 1994 GOUACHE AUF PAPIER, 80 x 62,5 cm (*SPV)

AL TAYLOR, UNTITLED (AT01-001), 1994, BLEISTIFT UND GOUACHE AUF PAPIER, 56,5 x 46,5 cm (*SF)

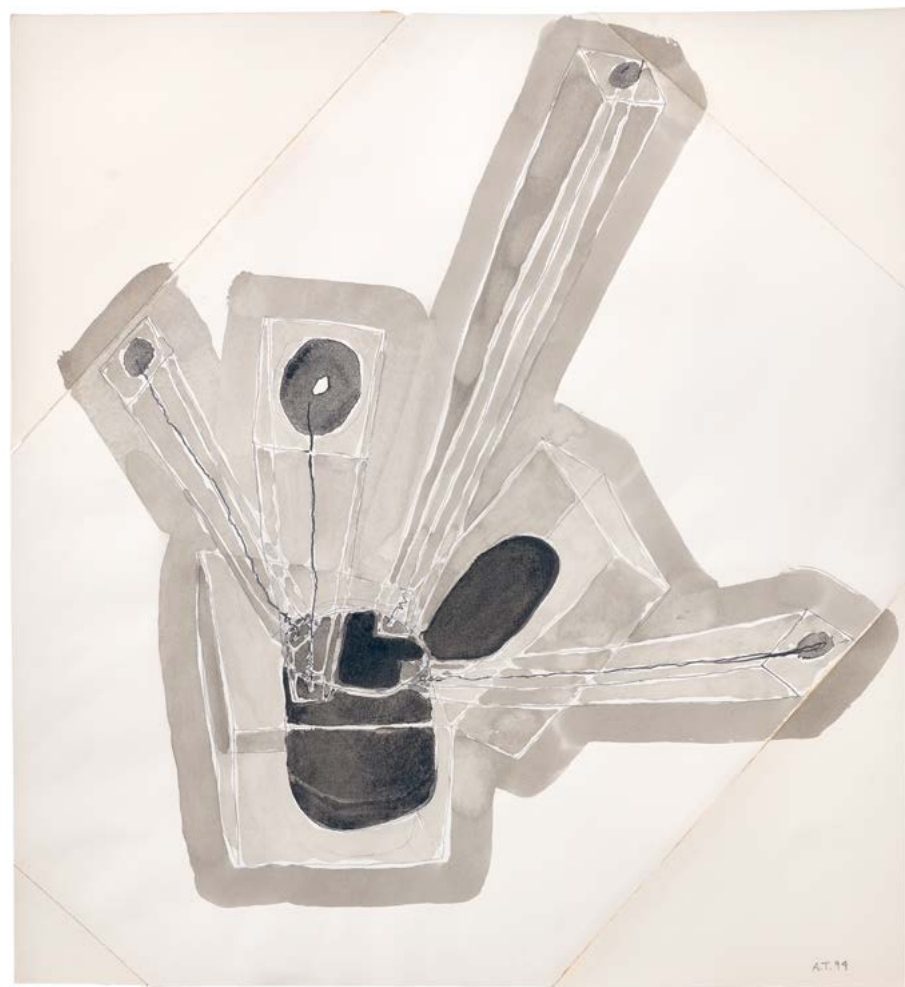
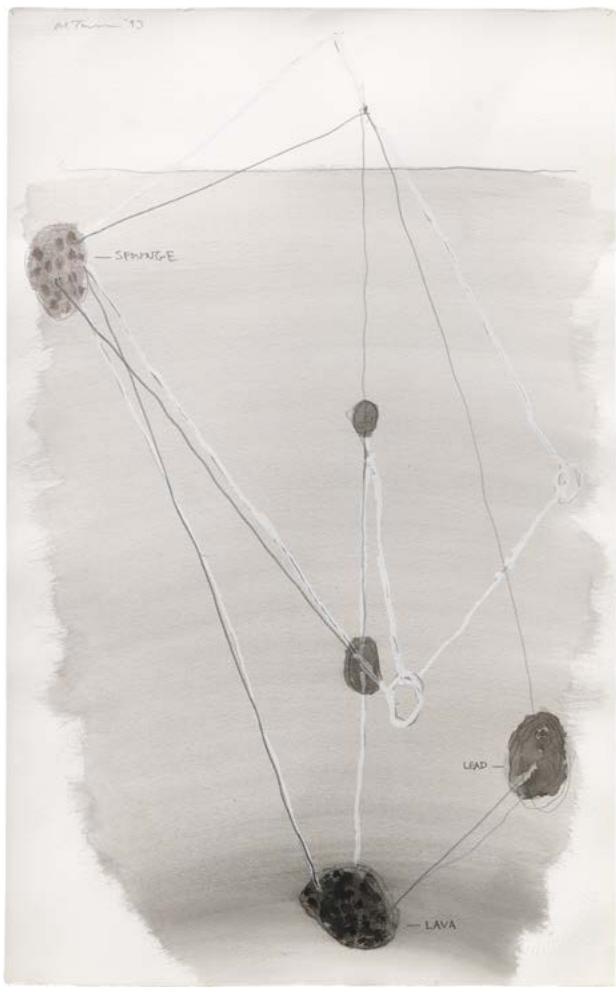
AL TAYLOR, O.T., 1994 GOUACHE AUF PAPIER, 80 x 62,5 cm (*SPV)

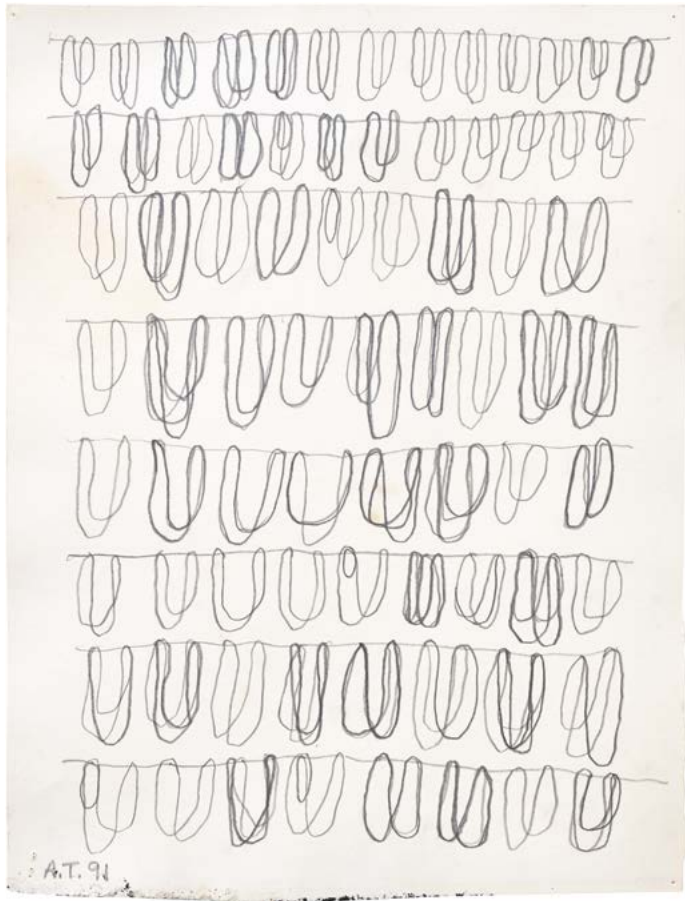
AL TAYLOR, BAR CODES (AT D-93-054), 1993, BLEISTIFT, GOUACHE UND ACRYL-GLITZERPASTE MIT COLLAGE AUF PAPIER, 53,3 x 35,7 cm (*SF)

auf Folgeseite:

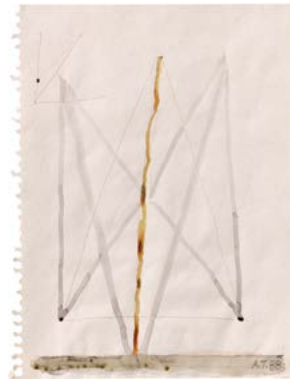
AL TAYLOR, SHRUNKEN HEADS, 1993, AQUARELL UND BLEISTIFT AUF PAPIER, 55,8 x 35,3 cm (*SPV)

AL TAYLOR, UNTITLED, 1994, BLEISTIFT UND BUNTSTIFT AUF PAPIER, 73 x 67 cm (*SM)





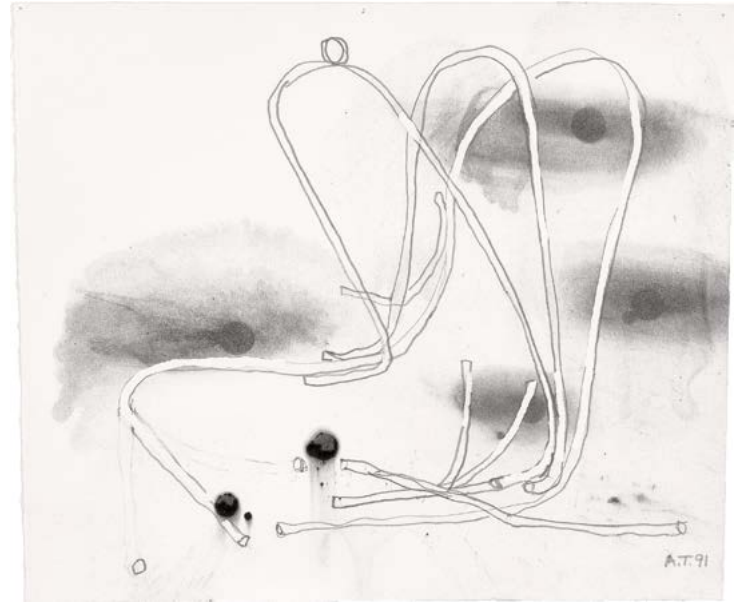
AL TAYLOR, DAYING PADDLES WITH BEAT JOICE, 1991, BLEISTIFT AUF PAPIER, 30 x 23cm (*SM)



AL TAYLOR, UNTITLED, 1988, TINTE AUF PAPIER, 29 x 21 cm (*SM)

AL TAYLOR, CHOPPER TUNE (WIRE INSTRUMENT), 1989,
TINTE, BLEISTIFT, KORREKTURFLÜSSIGKEIT, 30,5 x 23 cm (*SM)

AL TAYLOR, UNTITLED, 1990, BLEISTIFT, ROTER WACHSMALSTIFT,
CHINAMARKER; 30,5 x 23 cm (*SM)



AL TAYLOR, PASS THE PEAS, 1991, BLEISTIFT, MIT LÖSUNGSMITTEL FIXIERTER KOPIERTONER
UND KORREKTURFLÜSSIGKEIT AUF PAPIER, 22.2 x 26.7 cm (*SF)

AL TAYLOR

- 1948 Am 2. März als Alvin Curtis Taylor in Springfield, Missouri, geboren.
- 1958 Besucht bereits als Zehnjähriger Kurse in Zeichnen und Malen an der Art Association School in Wichita, Kansas.
- 1966–1970 Studiert am Kansas City Art Institute Kunstgeschichte, Malen, Zeichnen und graphische Drucktechniken. Abschluss als Bachelor of Fine Arts in Malerei und Druckgraphik. Anschließend Umzug nach New York.
- 1972 Erste Gruppenausstellung in New York, im Whitney Museum Art Resources Center.
- 1975 Wird Atelierassistent von Robert Rauschenberg und arbeitet bis 1982 für ihn. Lernt während dieser Zeit auch Cy Twombly und James Rosenquist kennen und ist mit beiden, wie mit Rauschenberg, zeit seines Lebens eng befreundet. Im Dezember Heirat mit Debbie Skorupa.
- 1984/85 Arbeitet mit der Choreographin und Tänzerin Meg Eginton zusammen und entwirft verschiedene Bühnenbilder für sie. Dabei entstehen seine ersten objekthaft gebauten, dreidimensionalen Arbeiten, die neben der Zeichnung künftig besonders bedeutsam sein werden.
- 1986/87 Erste Einzelausstellungen in den USA und Europa.
- 1988 Auszeichnung mit dem National Endowment for the Arts Individual Fellowship Grant im Bereich Skulptur.
- 1991 Lernt in seinem New Yorker Atelier in der Franklin Street Fred Jahn kennen, der ihn künftig vertritt und ausstellt.
- 1992 Erste Museumsausstellung in der Kunsthalle Bern, kuratiert von Ulrich Loock.
- 1998 Verbringt mit seiner Frau Debbie zu seinem 50. Geburtstag zwei Monate auf Kauai und der Hauptinsel Hawaii. Voller neuer Eindrücke, beginnt danach eine überaus intensive Arbeitsphase in New York. Es entstehen die Serien Rat Guards, Wave Theories, Floaters, Counting with Outriggers und Bondage Ducks.
- Im Dezember wird bei Al Taylor Lungenkrebs diagnostiziert. Es folgen mehrere Krankenhausaufenthalte und Operationen.
- 1999 Am 31. März stirbt Al Taylor im Alter von 51 Jahren in New York.

Zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen in den USA und in Europa.

AL TAYLOR

- 1948 Born on 2 March in Springfield, Missouri, as Alvin Curtis Taylor.
- 1958 At the age of 10, attends drawing and painting classes at the Art Association School in Wichita, Kansas.
- 1966–1970 Studies art history, painting, drawing and printmaking at the Kansas City Art Institute; graduates with a Bachelor of Fine Arts in painting and printmaking. Subsequently moves to New York.
- 1972 First group exhibition in New York at the Whitney Museum Art Resources Center.
- 1975 Becomes Robert Rauschenberg's studio assistant, working for him until 1982. Meets Cy Twombly and James Rosenquist; lifelong friendships with both, as well as with Rauschenberg. In December, marries Debbie Skorupa.
- 1984/85 Collaborates with the choreographer and dancer Meg Eginton, designing stage sets for her. This leads to his first sculptural, three-dimensional works, which become increasingly significant alongside his drawings.
- 1986/87 First solo exhibitions in the USA and Europe.
- 1988 Awarded a National Endowment for the Arts Individual Fellowship Grant in sculpture.
- 1991 Meets Fred Jahn at his New York studio on Franklin Street, who later represents him and exhibits his work.
- 1992 First museum exhibition at Kunsthalle Bern, curated by Ulrich Loock.
- 1998 To mark his 50th birthday, spends two months on Kauai and the island of Hawaii with his wife Debbie. On his return, begins an exceptionally intense period of work in New York, producing the series Rat Guards, Wave Theories, Floaters, Counting with Outriggers and Bondage Ducks.
- In December he is diagnosed with lung cancer; several hospital stays and operations follow.
- 1999 Dies on 31 March in New York at the age of 51.

Numerous solo and group exhibitions in the USA and Europe.

TEXT Dr. Michael Semff

REDAKTION Eva Tillig

GESTALTUNG Rose Pistola

FOTONACHWEIS Produktion Pitz

LEIHGEBER

Werke gekennzeichnet mit (*SM) sind Teil der Sammlung Michalke

Werke gekennzeichnet mit (*SF) sind Teil der Sammlung Fastrich

Werke gekennzeichnet mit (*SPV) sind Teil der Sammlung Presser-Velder

© 2026 Metropol Kunstraum, München

METROPOL KUNSTRAUM

Georgenstrasse 42

80799 München

ÖFFNUNGSZEITEN

Mittwochs 13.30 – 17.30 Uhr

und nach Vereinbarung

+49 176 7067 5153

info@metropolkunstraum.de

www.metropolkunstraum.de