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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 67: [Collaborations] John Bock, Peter Doig, Fred Tomaselli

Artikel: Peter Doig : a partial record = Erinnerungssplitter

Autor: Bonaventura, Paul / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680009

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

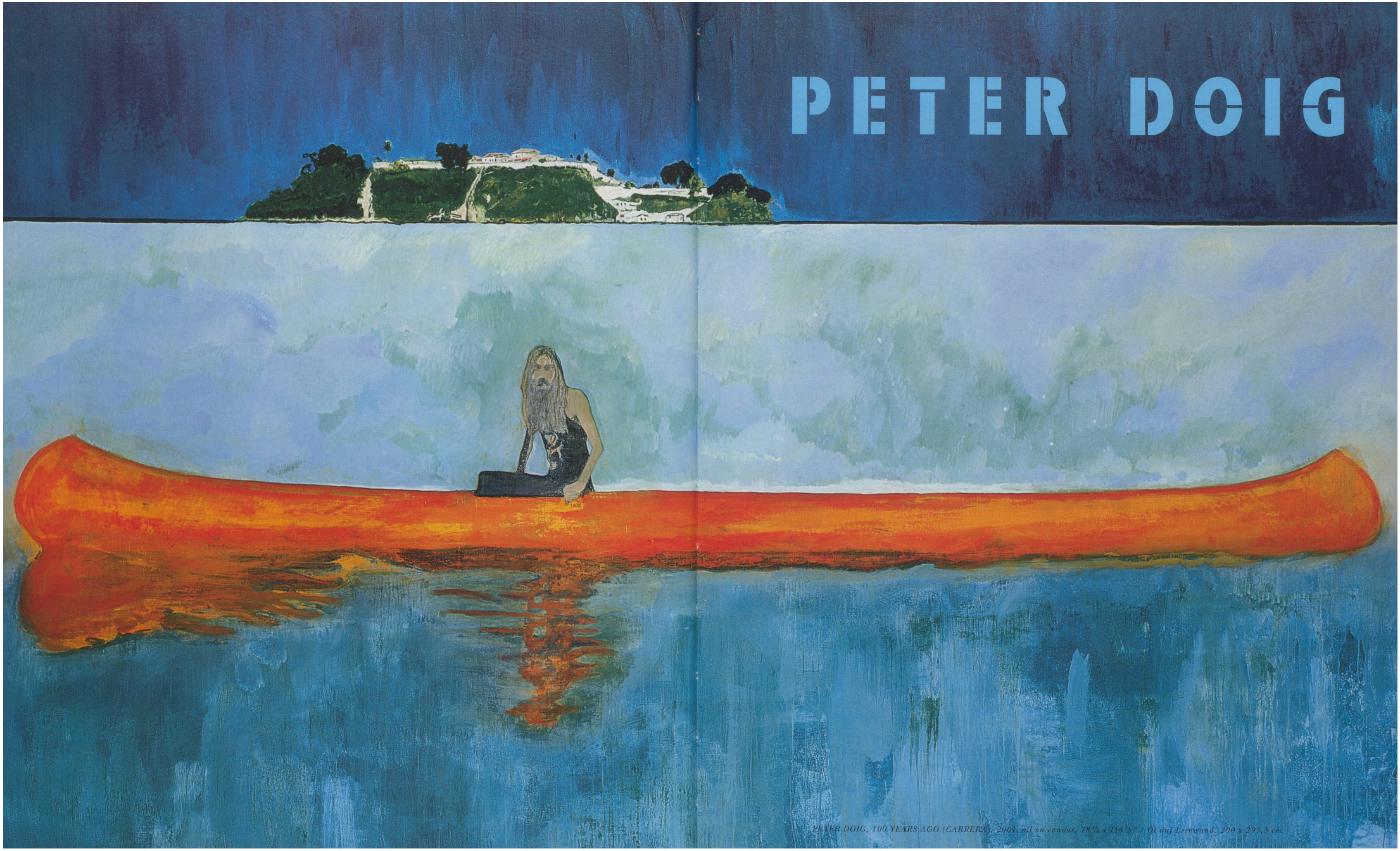
Terms of use

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

PETER DOIG



PETER DOIG, 100 YEARS AGO (CARRERA), 2001, oil on canvas, 78 3/4 x 116 1/8" / Öl auf Leinwand, 200 x 295,5 cm.

PETER DOIG: *A Partial Record*

PAUL BONAVENTURA

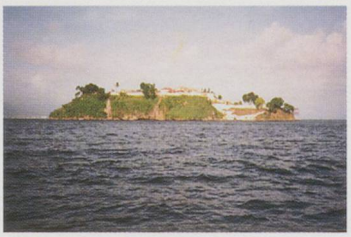
NOVEMBER 8

As the Philadelphia Museum of Art cowers under a lowering afternoon sky, Susan conducts me into the basement, a never-ending labyrinth of passageways and storerooms. We turn a corner and come face-to-face with a strangely unsettling expanse of pink and green paint. It's Peter's FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II (1998–1999).

Susan mentions Peter's mastery of staining and posits a connection with Morris Louis. There is a connection in their work—something to do with staining and scale and things floating in space—and the similarities are made all the more palpable when I search out Louis's BETH (1960) in the galleries upstairs. For Doig's hooded personage read Louis's polychromatic mandala.

Heading home to New York on a stuffy commuter train, I recall a conversation I once had with Peter in London when he confessed that he's nearly always torn between retaining the motif and undermining it. I start wondering how far he could push the issue of likeness before his paintings begin to fall apart entirely and whether one day he might produce something wholly abstract. FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II certainly seems to be leaning in that direction.

NOVEMBER 12



(PHOTO: PETER DOIG)

FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II has been preying on my mind these past few days and I've decided that I want to talk to Peter about his work in more detail. In order to do that I'll need to fly to Trinidad. Peter relocated there about two months ago, renting a house with his family in Port of Spain and setting up a studio in the same building as Caribbean Contemporary Arts.

The move, after 23 years of living and working in central London, is a bit of an experiment. Peter spent much of his infancy in Trinidad and returned in 2000 for a one-month residency at the CCA. Now he's gone back again, this time for an indefinite period.

PAUL BONAVENTURA is the Senior Research Fellow in Fine Art Studies at the University of Oxford and a Visiting Scholar at the New York Academy of Art.

PETER DOIG, FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II, 1998–99, oil on canvas, 90 1/8 x 141 3/8" / Öl auf Leinwand, 229 x 359 cm.

NOVEMBER 17

Day one in Trinidad and the seven of us cram into Peter's car and set off for Maracas. The afternoon goes by in a haze of body surfing, bake and shark,[1] stray kittens, and *soca*. DJs have erected massive, totem-like sound systems at either end of the bay and the local youth are wining.[2] The US seems an awfully long way off.

Peter admits that Trinidad is just too daunting to deal with right now. Also, it's too early for him to say exactly why he's come back here to live. Recent paintings such as DRIFTWOOD (2001–2002), GRANDE RIVIERE (2001–2002) and 100 YEARS AGO (CARRERA) (2001), with their locally-inspired subject matter, relate to photographs that Peter took during his residency two years ago, but emerged from his London studio. I may be wrong, but I've got a hunch that Trinidad won't properly recur in his work until he gets some distance on it by moving elsewhere.

NOVEMBER 18

It's a soggy morning and we're lounging by the sea at Macqueripe, talking about photography. Peter began using photography as an aid around 1980, partly as a means of apprehending his subject matter, and partly in order to establish some distance between himself and his chosen motif. His canvases tend to derive from more than one photographic source. A few, like DRIFTWOOD, can trace their pedigree to a unique image, but generally that isn't the case.

Peter chooses to work with certain photographs because they contain information that he can build on rather than duplicate. Sometimes he'll have a photograph pinned up next to the canvas as a guide, but more often than not, it has to be discarded for the good of the painting. At which point, he explains, the canvas takes on a life of its own.

This is clearly what happened with DRIFTWOOD. The two figures are distantly there in the original

PETER DOIG, DRIFTWOOD, 2001–2002, oil on canvas, 130 x 78¾" / Öl auf Leinwand, 330 x 200 cm.

snapshot of Yarra Beach, but in the painting Peter has re-positioned them and made their relationship more ambiguous. In the process, they've become almost spectral.

NOVEMBER 19

Being on an island, surrounded by water, makes me want to talk to Peter about canoeing. Canoes appear in any number of his paintings, sometimes as a linking device between two sections of a canvas, and I'm shocked to learn that he knows little about them. Peter hasn't done much canoeing. Nonetheless, he loves the simplicity of canoes, the way they float. For Peter, canoes come with none of the psychological baggage of boats. They're provisional things, just like cabins.

The first painting to feature a canoe was GIRL IN CANOE (1987). That painting took its lead from photographs that Peter took when Sean Cunningham's cult movie *Friday the 13th* appeared on Canadian television, but he says that if the photographs didn't have the atmosphere they did then he wouldn't have used them. Peter didn't watch the film with the intention of making a painting. It was when his snapshots came back from the processors that he suddenly saw their potential.

With MILKY WAY (1989–1990) and SWAMPED (1990), both of which incorporate canoes, Peter's work started to become much more expansive. The impetus for that transformation came when Peter returned to college in the late eighties and found himself amongst a lot of other painters. Someone at Chelsea School of Art pointed out that a certain painting of Peter's was very internalized and he says that this was one of the most important things anyone ever said about his work as a student; that everything he did was self-contained. There wasn't room for the viewer to bring anything to the painting because the narrative was too strong. MILKY WAY and SWAMPED were attempts to break out of that mold. They were about seeing how far you could spin a narrative painting and still end up with something coherent.

NOVEMBER 20

On the way from Blanchisseuse to Yarra, Peter tells me that he doesn't know what's going to happen when he embarks on a new work, but that he does want his paintings to have a life that extends beyond figuration. For him that's what makes them resonate. Maybe that's why he's interested in other painters whose output isn't exclusively figurative. Peter is fascinated by how other painters go about creating atmosphere and believes it's pretty difficult to achieve if you're only drawing on life. His work is very much about how a painting evolves on the surface of the canvas. It's not about having an idea of what it's going to be like when he starts out. Peter's paintings have to make progress on their own terms.

PETER DOIG, GRANDE RIVIERE, 2001–2002, oil on canvas, 90½ x 141¾" / Öl auf Leinwand, 230 x 360 cm.

NOVEMBER 21

We're in the studio when Peter says that he never consciously took photographs in London in order to turn them into paintings, and that originally he didn't do that in Canada either, but then came BLOTTER (1993). BLOTTER was made in reaction to POND LIFE (1993), and POND LIFE was made from a photograph which wasn't taken to make a painting. Peter explains that the photograph that led to POND LIFE was just a beautiful image with these three figures walking across the ice, three figures with a dog, but that he got rid of the dog because it looked too corny. And then there was this cabin and some woods and that was about it. It wasn't until he'd been painting POND LIFE for about three months that he reflected the figure group. The painting wasn't working so he generated this completely fake reflection and got very excited because the mirroring opened up another world. It went from being something like a recognizable reality to something more magical.

When he next went back to Canada, Peter thought he'd do another painting of reflections, but instead of faking it he'd set it up. He and his brother were flooding a pond to skate on it. They made a hole in the ice and were pumping water onto the ice to get a

(PHOTO: PETER DOIG)

smooth surface when Peter noticed this incredible reflection of his brother, so he took some photographs with a painting in mind. That painting turned out to be BLOTTER.

NOVEMBER 22

Peter proposes that we stop by the panyard[3] in the village. A steel band is practicing hard for Carnival and the tightly orchestrated tune is hugely infectious.

I've never really thought that there might be any direct relationship between the music Peter listens to and his work, even with a painting like 100 YEARS AGO (CARRERA). That painting isn't about the Allman Brothers Band—Peter adapted the figure in the canoe from one of their album covers. It's about the fact that that figure works in that canoe against that backdrop of Carrera.

Peter loves the vacuity on the face of the figure, the way he looks straight through you, and tells me that the inspiration for his canvas came from Matisse's BATHERS WITH A TURTLE (1908). He's got a book with him which is all about the making of that painting, a painting he saw when he had a show at the Saint Louis Art Museum in 2000. Peter declares that BATHERS WITH A TURTLE is one of the most extraordinary paintings he's ever seen. He says it's so unspecific it seems to defy time.

I suggest to Peter, and he agrees, that the tripartite structure of 100 YEARS AGO (CARRERA) is not so very different from the tripartite arrangements of some of his work from the early nineties, like THE HITCHHIKER (1990) and THE HOUSE THAT JACQUES BUILT (1992), and that the division of the painting into zones gives him the opportunity to negotiate neighboring areas of the same composition quite separately. This is also something that Matisse did in his BATHERS WITH A TURTLE.

NOVEMBER 23

We're back at Macqueripe. I ask Peter about his daughters and he tells me that they do feed into his work, but that it's not an active collaboration. He says that in some ways having children has made him think more about his own past. His children have given him permission to think back on memories and images from the selfsame period in his own life.

I half-suspect that the wraith-like girl in GIRL IN WHITE IN TREES (2001–2002) might be one of Peter's daughters, but I never find out whether or not I'm right. By the time I get 'round to formulating the question I'm on a plane heading back to New York.

1) Bake and shark: a fried dough pocket filled with shark nuggets.
2) "Wining" is an extremely erotic dance, but it is not necessarily about sex. For instance, dancers will "wine" with one partner and then move on to the next partner, without the previous one feeling at all jilted. The dance involves rotating the waist and hips in a suggestive manner. In Trinidad, local youths "wine" with each other in groups.
3) A "panyard" is an open-air enclosure where a steel band practices and plays—they are usually in local communities within the cities and countryside of Trinidad. "Pan" is another word for steel drum.

MORRIS LOUIS, BETH, 1960, acrylic resin on canvas, 105 x 106¼" / Acrylharz auf Leinwand, 267 x 270 cm.
(PHOTO: GRAYDON WOOD / PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

PETER DOIG, SWAMPED, 1990, oil on canvas, 77½ x 94⅞" / Öl auf Leinwand, 197 x 241 cm.

PETER DOIG, MILKY WAY, 1989–90, oil on canvas, 59⅞ x 80⅛" / Öl auf Leinwand, 152 x 203,5 cm.

PETER DOIG: *Erinnerungssplitter*

PAUL BONAVENTURA

8. NOVEMBER

Das Philadelphia Museum of Art duckt sich unter einem finsteren Nachmittagshimmel, als Susan mich ins Kellergeschoss hinunterführt, in ein endloses Labyrinth von Gängen und Lagerräumen. Wir gehen um eine Ecke und sehen uns plötzlich einer seltsam beunruhigenden Fläche in Rosa und Grün gegenüber. Es handelt sich um Peter Doigs FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II (Figur in Berglandschaft II, 1998–99).

Susan spricht von Peters Meisterschaft im Setzen von Farbakzenten und stellt eine Verbindung mit Morris Louis her. Tatsächlich haben die Werke der beiden etwas Verwandtes – es hängt mit Farbgebung, Grössenverhältnissen und mit dem Schweben der Dinge im Raum zusammen. Und die Ähnlichkeiten sind geradezu mit Händen zu greifen, als ich mir Louis' BETH (1960) in den Ausstellungsräumen im oberen Stock anschaue. An die Stelle der verhüllten Personen bei Doig tritt bei Louis das polychrome Mandala.

In einem stickigen Pendlerzug auf dem Heimweg nach New York erinnere ich mich an ein Gespräch mit Peter in London, in dem er gestand, dass er fast immer zwischen dem Beibehalten und Unterlaufen eines Motivs hin und her gerissen sei. Ich beginne mich zu fragen, wie weit er es mit der Ähnlichkeit

PAUL BONAVENTURA ist Senior Research Fellow in Fine Art Studies an der Universität Oxford und Gastdozent an der New York Academy of Art.

treiben könnte, bis seine Bilder sich völlig aufzulösen begännen, und ob er wohl eines Tages etwas ganz und gar Abstraktes hervorbringen würde. Zweifellos weist FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II in diese Richtung.

12. NOVEMBER

In den letzten Tagen hat mir FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II keine Ruhe gelassen und so beschloss ich, mit Peter etwas ausführlicher über dieses Bild zu sprechen. Zu diesem Zweck werde ich nach Trinidad fliegen müssen. Peter ist vor etwa zwei Monaten dorthin gezogen, er hat für sich und seine Familie in Port of Spain ein Haus gemietet und sich im selben Gebäude wie Caribbean Contemporary Arts (CCA) ein Atelier eingerichtet.

Dieser Umzug nach 23 Jahren Leben und Arbeiten im Zentrum Londons ist ein gewagtes Experiment. Peter verbrachte einen guten Teil seiner Kindheit in Trinidad und kehrte im Jahr 2000 für einen einmonatigen Stipendienaufenthalt am CCA dorthin zurück. Jetzt ist er erneut zurückgekehrt, diesmal auf unbestimmte Zeit.

(PHOTO: PETER DOIG)

17. NOVEMBER

Der erste Tag in Trinidad und wir sieben quetschen uns in Peters Auto und brechen nach Maracas auf. Der Nachmittag verstreicht in einem flimmernden Tagtraum aus Wellenreiten, Bake & Shark (Teigtasche mit Haiklösschen), streunenden Kätzchen und *Soca*-Rhythmen. DJs haben an beiden Enden der Bucht riesige, totemartige Lautsprechertürme aufgebaut und die einheimische Jugend wiegt sich im Wine.[1] Die USA scheinen in weite Ferne gerückt.

Peter gibt zu, dass Trinidad schlicht zu überwältigend ist um sich gleich ernsthaft damit zu befassen. Es ist für ihn auch noch zu früh, um sagen zu können, weshalb er hierher zurückgekehrt ist. Neuere Bilder wie DRIFTWOOD (Treibholz, 2001–2002), GRANDE RIVIERE (2001–2002) oder 100 YEARS AGO (CARRERA) – Vor 100 Jahren (Carrera), 2001 – beziehen sich in ihrer lokal inspirierten Thematik auf Photos, welche Peter zwar während seines Aufenthalts vor zwei Jahren hier gemacht hat, die jedoch aus seiner Londoner Atelierarbeit heraus entstanden sind. Vielleicht liege ich falsch, aber ich vermute, dass Trinidad in seinem Werk nicht direkt auftauchen wird, bevor er nicht etwas Distanz dazu gewonnen hat und woanders hingezogen sein wird.

18. NOVEMBER

Es ist ein feuchter Morgen und wir schlendern in Macqueripe dem Meer entlang und reden über Photographie. Peter begann um 1980 mithilfe von Photographien zu arbeiten, zum Teil um sich damit an sein Thema heranzutasten, zum Teil auch um eine gewisse Distanz zwischen sich und dem gewählten Motiv zu schaffen. Seine Gemälde gehen in der Regel auf mehr als ein photographisches Vorbild zurück. Bei einigen, etwa bei DRIFTWOOD, lässt sich die Herkunft bis zu einem einzigen Bild zurückverfolgen, gewöhnlich ist dies aber nicht der Fall.

Peter arbeitet mit Photographien, weil sie Informationen enthalten, auf denen er aufbauen kann, und nicht um sie abzubilden. Manchmal hängt er ein Photo als Orientierungshilfe neben seine Leinwand, aber meistens muss er es zugunsten des entstehenden Bildes aufgeben. An diesem Punkt, erklärt er, gewinne die Leinwand ein Eigenleben.

Genau dies ist bei DRIFTWOOD offensichtlich geschehen. Die beiden Figuren sind auf dem ursprünglichen Schnappschuss von Yarra Beach in der Ferne zu sehen, aber auf der Leinwand hat Peter sie anders positioniert und lässt ihre Beziehung zwiespältiger wirken. Dadurch haben sie einen beinah gespenstischen Charakter erhalten.

19. NOVEMBER

Da wir uns auf einer Insel befinden, rundum von Wasser umgeben, möchte ich mit Peter übers Kanufahren sprechen. Kanus tauchen in zahllosen seiner Bilder auf, manchmal als Bindeglied zwischen verschiedenen Bildzonen, und ich bin verblüfft zu hören, wie wenig er über sie weiss. Peter war nicht oft im Kanu unterwegs. Nichtsdestotrotz liebt er das Einfache des Kanus, die Art wie es dahintreibt. Für Peter sind Kanus frei vom psychologischen Deutungsballast, den man allgemein mit Schiffen verbindet. Sie haben provisorischen Charakter, genau wie Hütten.

Das erste Bild, in dem ein Kanu vorkam, war GIRL IN CANOE (Mädchen im Kanu, 1987). Dieses Bild entstand anhand von Photos, die Peter machte, als Sean Cunninghams Kultfilm *Freitag, der dreizehnte* im kanadischen Fernsehen lief, aber er sagt, wenn die Photographien nicht diese gewisse Atmosphäre gehabt hätten, hätte er sie nicht verwendet. Peter hat den Film nicht in der Absicht angeschaut, daraus ein Bild zu machen. Erst als die Schnappschüsse aus dem Labor kamen, erkannte er plötzlich ihr Potenzial.

Mit MILKY WAY (Milchstrasse, 1989–1990) und SWAMPED (Überschwemmt, 1990), in denen Kanus dargestellt sind, wurde Peters Arbeit expansiver. Der Anstoss für diese Veränderung kam, als Peter Ende der 80er Jahre ins College zurückkehrte und sich unter vielen anderen Malern wiederfand. Jemand an der Chelsea School of Art bemerkte, dass ein bestimmtes Bild von Peter stark in sich gekehrt wirke, und er meint, das sei etwas vom Wichtigsten gewesen, was in seiner Studienzeit je über seine Arbeit gesagt wurde; alles, was er machte, war in sich geschlossen. Da blieb kein Platz für den Betrachter irgendetwas zum Bild beizusteuern, weil der innere Bildzusammenhang zu stark war. MILKY WAY und SWAMPED waren Versuche, dieses Muster zu durchbrechen. Sie handeln davon, wie weit man einen Bildinhalt ausfransen lassen kann, ohne die Kohärenz ganz zu verlieren.

20. November

Auf dem Weg von Blanchisseuse nach Yarra erzählt mir Peter, dass er jeweils nicht weiss, was geschehen

PETER DOIG, BLOTTER, 1993, oil on canvas, 98 x 78 3/8" / Öl auf Leinwand, 249 x 199 cm.

PETER DOIG, POND LIFE, 1993, oil on canvas, 72 13/16 x 94 1/2" / Öl auf Leinwand, 185 x 240 cm.

wird, wenn er eine neue Arbeit beginnt, dass er jedoch will, dass seine Bilder ein Leben jenseits des Figurativen haben. Für ihn ist es dies, was ihnen Resonanz verleiht. Vielleicht interessiert er sich deshalb für Maler, deren Produktion nicht ausschliesslich figurativ ist. Peter ist fasziniert davon, wie Maler Atmosphäre zu erzeugen versuchen, und er glaubt, dass das sehr schwierig ist, wenn man allein vom lebenden Motiv oder Modell ausgeht. Sein Werk handelt im Wesentlichen davon, wie sich ein Bild auf der Leinwandfläche entwickelt. Es geht nicht um die Idee, die er hat, wenn er mit seiner Arbeit beginnt. Peters Bilder müssen sich im Rahmen ihrer eigenen Voraussetzungen entwickeln.

21. November

Wir befinden uns im Atelier, als Peter sagt, dass er in London nie bewusst Aufnahmen gemacht habe, um

PETER DOIG, THE HITCH-HIKER, 1989–90, oil on sack cloth, 59 13/16 x 89" / Öl auf Sackleinen, 152 x 226 cm.

sie in Bilder zu verwandeln, und dass er das in Kanada zunächst auch nicht gemacht habe, aber dann sei BLOTTER (Schutzschicht, 1993) entstanden. BLOTTER war eine Reaktion auf POND LIFE (Teichleben, 1993) und POND LIFE entstand anhand einer Photographie, die nicht gemacht wurde, um daraus ein Gemälde zu entwickeln. Peter erklärt, dass das Photo, das POND LIFE zugrunde liegt, einfach ein schönes Bild gewesen sei mit diesen drei Gestalten, die übers Eis gingen, eigentlich drei Gestalten und ein Hund, aber den Hund habe er weggelassen, weil das zu abgedroschen wirkte. Dann waren da noch diese Hütte und einige Sträucher, voilà. Er hatte bereits drei Monate an POND LIFE gearbeitet, bevor er darauf kam, die Figurengruppe sich spiegeln zu lassen. Das Bild funktionierte nicht, deshalb schuf er das falsche Spiegelbild und geriet in grösste Aufregung, weil sich durch diese Spiegelung eine völlig neue Welt auftat. Statt nur der Wirklichkeit zu gleichen hatte es plötzlich etwas Magisches hinzugewonnen.

Als er das nächste Mal nach Kanada zurückging, trug sich Peter mit dem Gedanken, ein weiteres Bild mit Reflexionen zu machen, aber statt sie bloss nachträglich hinzuzufügen, wollte er sie diesmal richtig inszenieren. Er und sein Bruder richteten einen Teich her, um darauf Eislaufen zu können. Sie bohrten ein Loch ins Eis und pumpten Wasser auf die Oberfläche um ein schön glattes Eisfeld zu erhalten,

da bemerkte Peter dieses unglaubliche Spiegelbild seines Bruders: Also machte er ein paar Photos im Hinblick auf ein späteres Bild. Daraus entstand dann BLOTTER.

22. November

Peter schlägt vor im Panyard[2] des Dorfes vorbeizuschauen. Eine Steelband übt gerade eifrig für den Karneval und die komplex orchestrierte Melodie wirkt höchst ansteckend.

Ich habe nie ernsthaft geglaubt, dass eine direkte Verbindung zwischen der Musik, die Peter hört, und seiner Arbeit existiert, auch nicht bei einem Bild wie 100 YEARS AGO (CARRERA). In diesem Bild geht es nicht etwa um die Allman Brothers Band – Peter hat die Gestalt im Kanu einer ihrer Plattenhüllen entnommen –, sondern es geht darum, dass diese Figur im Kanu auf dem Hintergrund von Carrera funktioniert.

Peter mag das Geistesabwesende im Gesicht der Figur, die Art wie sie direkt durch einen hindurchschaut, und er verrät mir, dass die Inspiration zu diesem Bild von Matisse' BADENDEN MIT SCHILDKRÖTE (1908) stammt. Er hat ein Buch dabei, das die Entstehung dieses Bildes schildert, welches er zu Gesicht bekam, als er im Jahr 2000 seine Ausstellung im Saint Louis Art Museum hatte. Peter behauptet, dass BADENDE MIT SCHILDKRÖTE das bemerkenswerteste Stück Malerei sei, das er je gesehen habe. Er sagt, es sei so unbestimmt, dass es über die Zeit zu triumphieren scheine.

Ich meine, und Peter stimmt mir zu, dass die dreiteilige Struktur von 100 YEARS AGO (CARRERA) sich nicht so sehr unterscheide von der Dreiteiligkeit anderer Arbeiten aus den frühen 90er Jahren, etwa THE HITCH-HIKER (Der Anhalter, 1990) oder THE HOUSE THAT JACQUES BUILT (Das Haus, das Jacques gebaut hat, 1992), und dass die Unterteilung des Bildes in verschiedene Zonen ihm Gelegenheit gebe, benachbarte Bereiche innerhalb derselben Komposition ganz unterschiedlich zu behandeln. Das hat übrigens auch Matisse in seinem Bild BADENDE MIT SCHILDKRÖTE getan.

23. November

Wir sind zurück in Macqueripe. Ich frage Peter nach seinen Töchtern und er erzählt mir, dass auch sie in seinem Werk eine Rolle spielten, dass es aber keine aktive Zusammenarbeit sei. Er meint, dass die Tatsache Kinder zu haben ihn mehr über seine eigene Vergangenheit nachdenken lasse. Seine Kinder haben es ihm erlaubt, sich an Gedanken und Bilder aus seiner eigenen Kinderzeit zu erinnern.

Ich hege den Verdacht, dass die geisterhafte Erscheinung in GIRL IN WHITE IN TREES (Mädchen in Weiss in Bäumen, 2001–2002) eine von Peters Töchtern sein könnte, aber ich habe nie herausgefunden, ob ich Recht habe oder nicht. Als ich es endlich schaffe, diese Frage zu formulieren, sitze ich bereits wieder im Flugzeug zurück nach New York.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) «Wining» ist ein extrem erotischer Tanz, bei dem es nicht unbedingt um Sex geht. So tanzt man mit einem Partner und wechselt dann zum nächsten, ohne dass sich der erste sitzen gelassen fühlt. Der Tanz besteht aus einer anzüglichen Drehbewegung von Taille und Hüften. In Trinidad tanzt die einheimische Jugend den Wine gruppenweise (nicht paarweise).

2) Ein «Panyard» ist ein Platz im Freien, wo eine Steelband übt und spielt. Gewöhnlich gehören sie lokalen Vereinen in Trinidads Stadt- und Landgemeinden. «Pan» ist ein anderes Wort für Steeldrum.

(PHOTO: PETER DOIG)