

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 : contemporary fragility = zeitgenössische Fragilität

Autor: Fuchs, Rudi / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680010>

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: 03.04.2026

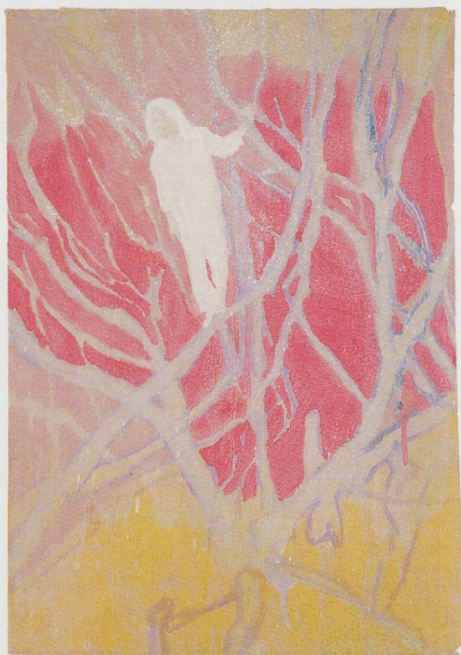
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Contemporary Fragility

RUDI FUCHS

The first impression of Peter Doig's work leaves me with a sense of strange fragility in form as well as handling, or even a seductive fragility that can be as dangerous in art as sweet melodies that enchant beyond reason, the Sirens' song. The beauty of the small paintings is obvious and satisfying and confusing. In attempting to decipher and describe what happens, I will draw an analogy with certain poetry. In order to get closer to the intimate details of sentiment (as close as lying on one's belly in the grass and looking at flowers of different colors), poets had to get around traditionally high-minded classical verse with its patterned, regulated meter and rhyme, as in the evocative and epic outcry of John Milton in *Paradise Lost*. That is poetry of grand design and allegory, composed from a lofty, distant viewpoint, for, ideally, it is noble perception that encompasses all the world. Poetry is not about things seen in all their varied distinctness and individuality. In the sonorous baroque paintings of, say, Rubens, figures, plot and the general *mise-en-scène* are rendered in stiff, theatrical formality. The grand scale of the design tends to make details unimportant and even invisible, such as the "dappled things" for which the poet Gerard Manley Hopkins gave praise to God: *For skies of couple-colour as a brinded cow, / For rose-moles all in stipple upon trout that swim; / Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings; / Landscape plotted and pieced, fold, fallow and plough, / And all trades, their gear and tackle and trim.* Such detail, and hence the differentiation it implies, was useless to Milton because he had no place for it in his purpose and style. With painters, this works differently. When Rubens puts figures in a landscape, for whatever reason, he has to paint trees and clouds and shrubs and flowers, as well as postures and movements of hands and the glance of an eye. These can be observed from a distance and then drawn as in shorthand, but only after he has seen them in detail; Rubens' drawings and sketches after nature document his keen sensitivity to the details of the world. In the finished pictures, however, such detail fades.

RUDI FUCHS is a guest lecturer in Art Practice at Amsterdam University. He was the Artistic Director of the Stedelijk Museum, Amsterdam, for ten years (until December, 2002).



PETER DOIG, GIRL IN TREE, 2001, oil on paper,
22 x 15³/₈" / Öl auf Papier, 56 x 39 cm.

The fragment from Hopkins demonstrates that his poetry, focused on the refined, visual qualities of “dappled” things, invests each word with a distinct and precise individuality. A wonderful love, a devotion and attention to small details makes us look at things again: at their color, shade, and shape. The entire poem is an accumulation of detailed observation. It is in the closeness to things that the poem’s precision is located, in its small, intimate, and precise words. Once this closeness has been discovered as an attitude, words become very important, not in what they suggest but in what they actually say. All words are real, not just the lofty and noble ones. This reminds me of early snapshot photography introduced at about the same time that Hopkins wrote his poems. It is often said that photography began to flower when people became interested in the detail and the reality and the sentiment conveyed by photographs. The words of Hopkins and the intimacy of photographic snapshots (and, for that matter, the minute narrative of nineteenth-century novels) share a common interest: the wish to desist from heroic fantasies and return to the comfortable reality of the every-day world, to things that can be touched and understood.

I look at Peter Doig’s small paintings and, after the long interlude of abstract, geometrically oriented art, I see a renewed desire to employ narrative as an artistic plot, which has led, in Doig’s case, to a fragile, loose, and lyrical pictorial practice. I believe we have happily reached a point of return: the various positions that have defined the practice of painting for decades past are now bearing fruit. As different as these positions are in the hands of Robert Ryman or Georg Baselitz or Robert Mangold or Sigmar Polke or Arnulf Rainer or Gerhard Richter, they are all brilliant and outstanding; and there are many more, such as Per Kirkeby or the young Günther Förg. Despite their differences, they have one thing in common: they began life in a time of great artistic debate—the debate about the right and the wrong picture, about change and tradition, abstraction and figuration, Europe and America. The conflict was further complicated by the rise of new media that made painting look antique and obsolete. Without elaborating on the intelligence or the motives of that *Bilderstreit*, I would like to suggest that painting then was largely argumentative in nature. Acutely aware that their particular painting could be seen as lending momentum to the ongoing debate, the above-mentioned artists, and others as well, put great emphasis on style and the need to proclaim that style. Their paintings, with few exceptions, were correspondingly large in scale, and the urgency of their statement left little room for such qualities as intimacy and fragility. The argumentative style of the fathers was strict, stern, and hence a potential obstacle; it did not allow tentative detours to lyrical and sentimental territory.

A favorite picture of mine is Antoine Watteau’s *A LADY AT HER TOILET* (ca. 1716–19) in the Wallace Collection in London. Measuring approximately 18x15”, it is a small piece. The subject is of little account, a perfectly traditional anecdote, an erotic *galanterie*, such as those churned out by the thousands in France. We see a young lady on her bed putting on (or taking off?) her white chemise. Behind her, among red curtains, is her maid with a robe in her hands. There is also a small lapdog. What makes the vignette so exceptional is not only the way in which Watteau uses the young lady’s movement to great advantage in displaying her seductive nudity, but also the physical handling. In many paintings, the ordinary subject matter is but an excuse for painters to express their intense artistic and pictorial concerns. Here it is the areas of white: the bed sheets, the chemise, and the maid’s cap. They are painted quite loosely as Watteau allows tender brushstrokes to swirl about, constituting fragile patterns of paint that make me think of Robert Ryman. This is surely a personal lyricism that Watteau discovered while painting his tiny picture in the wake of the grandiloquent baroque

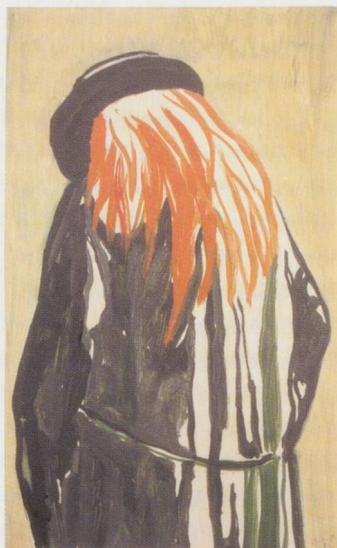
Peter Doig

style of his predecessors and imbuing it with a poetry that could only be realized on a small scale. Similarly, Peter Doig sought a new lyricism of his own after the fiercely argumentative painting of recent decades. He began by making his painting fragile. That's different from loose. Impressionism cultivated loose painting, which lingered on with bravura. The Impressionist practice arose from the need to paint fast in order to finish the painting in daylight. But Peter Doig's pictures are tentative. They are painted slowly. Doig takes a motif, usually a personal snapshot, and explores it slowly and contemplatively until he fixes on certain details that then become the picture's focal point—its fragile, lyrical center—just as Gerard Manley Hopkins hangs on certain words to maintain the discrete microcosm of his observation. This method allows the artist to appropriate aspects of the work and beauty of other artists, from Watteau to Ryman and Richter, while preserving the privacy of his own self-contained world. Contemporary fragility takes a lyrical turn to find out how far it may go in discovering the unknown and as yet unseen.

PETER DOIG, *HAUS DER BILDER*, 2000–2002,
oil on canvas, 76³/₄ x 116¹/₈" / Öl auf Leinwand, 195 x 295 cm.



PETER DOIG, HAUS DER BILDER, 2002,
oil on paper, 20 x 11" / Öl auf Papier, 53 x 30 cm.



Zeitgenössische Fragilität

RUDI FUCHS

Der erste Eindruck, den Peter Doigs Werk in mir hervorruft, ist der einer seltsamen Fragilität in Form und Durchführung, vielleicht sogar einer verführerischen Fragilität, die in der Kunst so gefährlich sein kann wie süsse Melodien, die uns wie Sirenengesang so sehr bezaubern, dass wir den Verstand verlieren. Die Schönheit der kleinen Bilder ist offensichtlich und befriedigt und verwirrt zugleich. Für meinen Versuch, zu entziffern und zu beschreiben, was hier passiert, will ich bestimmte Gedichte zum Vergleich heranziehen. Um an intime Gefühlsregungen heranzukommen (so nah, wie wenn man auf dem Bauch im Gras liegend verschiedenfarbige Blumen betrachtet), mussten die Dichter den traditionell eher steifen, klassischen Vers mit seinem streng geregelten Versmass und Reim umgehen, wie er etwa im bedeutungsschweren epischen Aufschrei von John Miltons *Paradise Lost* zu finden ist. Das ist hohe Dichtung, sowohl was die Form wie was die allegorische Bedeutung angeht, geschrieben von einer hohen, fernen Warte aus, denn dem Ideal zufolge ist es ein vornehm erhebener Blick, der die ganze Welt umfasst. Die klassische Dichtung behandelt die Dinge nicht in ihrer ganzen Vielfalt und Individualität. In den sonoren Barockgemälden, sagen wir eines

RUDI FUCHS ist heute Gastdozent an der Universität Amsterdam, nachdem er zehn Jahre lang (bis Dezember 2002) Künstlerischer Direktor des Stedelijk Museum Amsterdam war.

Rubens, sind Figuren, Handlung und allgemeine *Mis en scène* eher auf steife, theatralisch formelle Art wiedergegeben. Der grosse Massstab der Zeichnung bewirkt, dass Einzelheiten eher unwichtig, ja sogar unsichtbar werden wie die «gesprenkelten» Dinge, für die Gerard Manley Hopkins Gott lobte: *Für Himmel, vielfarbig, wie Vieh gefleckt; / Für schwimmende Forellen mit rosigen Stellen übersät; / Finkenflügel; Kastaniensfall wie Funkenflug; / Pferch und Flug – Flur in Flicker gestreckt; / Und alle Gewerbe, ihr Gewand und Geschirr und Gerät.*¹⁾ Solche Genauigkeit und die damit verbundene Differenzierung waren Milton nicht dienlich, sie passten weder zu seinem Vorhaben noch seinem Stil. In der Malerei ist das anders. Wenn Rubens Figuren in eine Landschaft setzt, egal warum, muss er Bäume malen und Wolken und Büsche und Blumen, und auch Haltungen, Handbewegungen und den Blick eines Auges. Diese können aus der Ferne gesehen oder flüchtig hingeworfen sein, aber erst, nachdem er sie genau betrachtet hat; Rubens' Zeichnungen und Skizzen nach der Natur belegen seine feine Wahrnehmung der Einzelheiten dieser Welt. Im fertigen Bild dagegen verblassen solche Details.

Der Auszug aus dem Gedicht von Hopkins zeigt, dass seine Dichtkunst, die auf die feineren sichtbaren Qualitäten der «gesprenkelten» Dinge gerichtet ist, jedem Wort eine klare und präzise Individualität verleiht. Eine wunderbare Zuneigung, eine Hingabe und Aufmerksamkeit für das kleine Detail lässt uns die Dinge wieder anschauen in all ihren Farben, Tonwerten und Formen. Das ganze Gedicht ist eine Anhäufung genauer Beobachtungen. Die Präzision des Gedichts liegt in seiner Nähe zu den Dingen, in seinen kleinen, vertrauten und genauen Worten. Sobald diese Nähe als Haltung erst einmal entdeckt war, wurden Worte ungeheuer wichtig, nicht durch das, was sie andeuteten, sondern durch das, was sie wirklich aussagten. Alle Worte waren real, nicht nur die erhabenen und edlen. Das erinnert mich an die frühe Schnappschuss-Photographie, die ungefähr zu der Zeit aufkam, als Hopkins seine Gedichte schrieb. Es wird oft gesagt, dass die Photographie aufzublühen begann, als die Menschen sich für das Detail und die Realität zu interessieren begannen sowie für die Gefühle, die Photographien vermitteln. Die Worte von Hopkins und die Vertraulichkeit photographischer Schnappschüsse (und natürlich auch die minutiöse Erzählweise der Romane des neunzehnten Jahrhunderts) haben ein gemeinsames Ziel: Sie wollen weg von heroischen Phantasiewelten, zurück in die bequemere Realität der Alltagswelt, zu Dingen, die man berühren und verstehen kann.

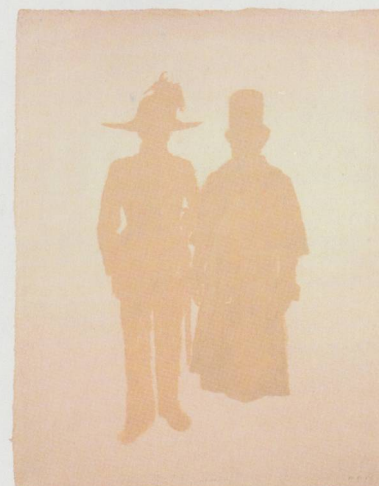
Ich schaue mir Peter Doigs relativ kleine Bilder an und erkenne nach einem längeren Zeitraum abstrakter, geometrisch orientierter Kunst erneut den Wunsch, das Narrative als künstlerische Strategie einzusetzen; das hat im Fall von Doig zu einer fragilen, zwanglosen und lyrischen Malerei geführt. Ich glaube, wir sind glücklich an einem Wendepunkt angelangt: Die unterschiedlichen Positionen, welche die Malerei der letzten Jahrzehnte bestimmt haben, beginnen Früchte zu tragen. So verschieden diese Positionen auch aussehen mögen in den Händen eines Robert Ryman oder Georg Baselitz oder Robert Mangold oder Sigmar Polke oder Arnulf Rainer oder Gerhard Richter, sie sind allesamt brillant und von hervorragender Qualität; natürlich gibt es noch viele andere, etwa Per Kirkeby oder den jungen Günther Förg. Trotz aller Unterschiede haben sie eines gemeinsam: Sie haben ihr Leben in einer Zeit grosser künstlerischer Auseinandersetzungen begonnen – zur Zeit der Debatte um das richtige und das falsche Bild, um Wandel und Tradition, Abstraktion und Figuration, Europa und Amerika. Dieser Konflikt wurde noch komplizierter durch das Aufkommen der neuen Medien, die die Malerei antiquiert und obsolet erscheinen liessen. Ohne mich über die Intelligenz oder die Motive dieses Bilderstreits auslassen zu wollen möchte ich doch behaupten, dass die Malerei damals weitgehend argumentativen Charakter hatte. Im deutlichen Bewusst-

sein, dass ihre spezifische Malerei als Beitrag zur laufenden Debatte verstanden werden könnte, legten die Künstler grossen Wert auf den Stil und die Notwendigkeit eben diesen Stil zu vertreten. Ihre Bilder waren mit wenigen Ausnahmen von entsprechender Grösse, und die Dringlichkeit ihrer Aussage liess wenig Raum für Eigenschaften wie Intimität und Fragilität. Der argumentative Stil der Väter war rigoros, streng und daher potenziell ein Hindernis; er erlaubte keine experimentellen Ausflüge in lyrische und sentimentale Gefilde.

Eines meiner Lieblingsbilder ist Antoine Watteaus *LA TOILETTE* (ca. 1716–19) in der Wallace Collection in London. Mit seinen 45,2 x 37,8 cm ist es ein eher kleines Werk. Das Motiv ist nicht weiter von Belang, vollkommen traditionell und anekdotisch, eine erotische Galanterie, wie sie in Frankreich zu Tausenden produziert wurden. Man sieht eine junge Dame auf ihrem Bett sitzend, wie sie ihr weisses Hemd überstreift (oder abstreift?). Hinter ihr, zwischen den roten Vorhängen steht ihre Magd mit einem Kleid in den Händen. Dann ist da auch noch ein kleines Schosshündchen. Was die Vignette so aussergewöhnlich macht, ist nicht nur die Art, wie Watteau die Bewegung der jungen Frau geschickt nützt, um ihren verführerischen nackten Körper zu zeigen, sondern auch die physische Ausführung. Es gibt viele Bilder, in denen ein unspektakuläres Motiv dem Künstler lediglich als Vorwand dient, um seine dringenden künstlerischen und malerischen Anliegen auszudrücken. In diesem Fall sind es die weissen Flächen: die Bettlaken, das Hemd und die Haube der Magd. Sie sind ziemlich zwanglos gemalt, Watteau lässt die zarten Pinselstriche wirbeln, so dass sich feine Muster innerhalb der Farbe ergeben, die mich an Robert Ryman erinnern. Das ist mit Sicherheit ein ganz persönlicher lyrischer Zug, den Watteau – noch im Kielwasser des grossspürigen barocken Stils seiner Vorgänger – beim Malen dieses kleinen Bildes entdeckte, ein lyrischer Zug, der dem Bild eine Poesie verlieh, die nur in diesem kleinen Format möglich war. Ähnlich war wohl auch Peter Doig nach der heftigen argumentativen Malerei der letzten Jahrzehnte auf der Suche nach einer neuen, eigenen lyrischen Qualität. Er begann damit, seine Bilder fragil werden zu lassen. Das ist etwas anderes als zwanglos. Der Impressionismus kultivierte eine Zwanglosigkeit der malerischen Praxis, die sich tapfer gehalten hat. Die impressionistische Technik entstand aus der Notwendigkeit schnell zu malen, um das Bild noch bei Tageslicht zu vollenden. Peter Doigs Bilder dagegen haben Versuchscharakter. Sie sind langsam gemalt. Doig wählt ein Motiv, gewöhnlich einen privaten Schnappschuss, und untersucht ihn langsam und kontemplativ, bis er sich auf bestimmte Details festlegt, die dann zum Brennpunkt des Bildes werden – zu seinem fragilen, lyrischen Zentrum –, genau wie Gerard Manley Hopkins sich auf bestimmte Worte verlässt, um den diskreten Mikrokosmos seiner Beobachtung aufrechtzuerhalten. Dieses Vorgehen erlaubt es dem Künstler, sich Aspekte der Werke und der Schönheit anderer Künstler anzueignen, von Watteau bis Ryman und Richter, während er zugleich die Privatsphäre seiner eigenen in sich geschlossenen Welt bewahrt. Die zeitgenössische Fragilität nimmt eine lyrische Wendung um herauszufinden, wie weit sie gehen kann in ihrer Erforschung und Entdeckung des Unbekannten und bisher nicht Gesehenen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Aus dem Gedicht von Gerard Manley Hopkins «Pied Beauty / Gescheckte Schönheit», in der Übersetzung von Henryk Halender im gleichnamigen (zweisprachigen) Gedichtband, Edition Qwert Zui Opü, Galrev, Berlin 1995 (im Internet unter: www.galrev.com/material/seiten/hopkins.html).



PETER DOIG, *GASTHOF*, 2002, oil on paper, 25 x 19" / Öl auf Papier, 65,5 x 50,5 cm.

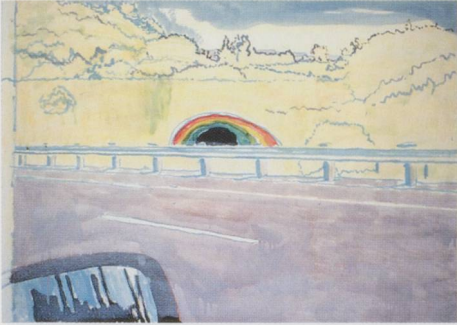


Peter Doig

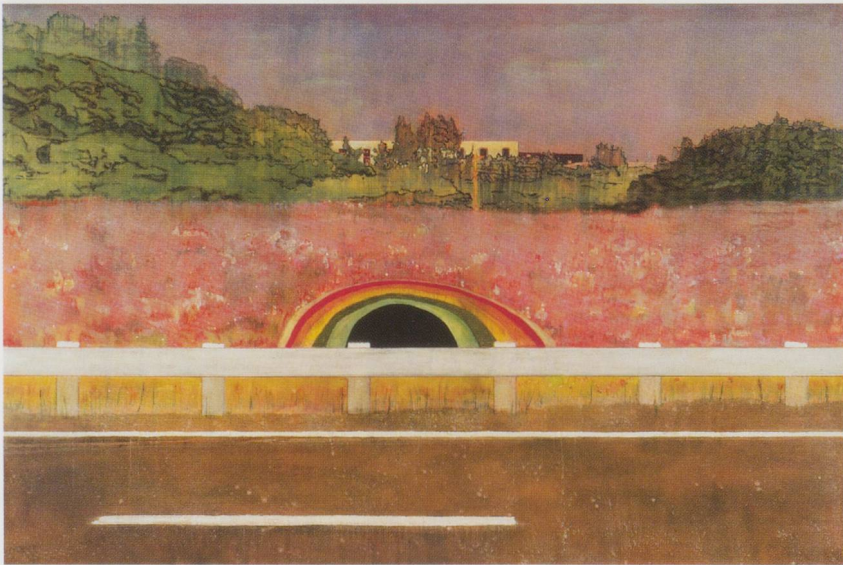
PETER DOIG, GASTHOF ZUR MULDENTALSPERRE, 2000, oil on canvas, 77 1/8 x 116 1/2" / Öl auf Leinwand, 196 x 296 cm.

Peter Doig

PETER DOIG, UNTITLED (HIGH WAY 2), 1999,
oil on paper, 20 $\frac{1}{2}$ x 23 $\frac{1}{2}$ " / Öl auf Papier,
42 x 59,5 cm.



COUNTRY ROCK VERSION, 2001–2002, oil on canvas,
74 $\frac{13}{16}$ x 108 $\frac{1}{4}$ " / Öl auf Leinwand, 190 x 275 cm.



COUNTRY ROCK, 1998–99, oil on canvas,
78 $\frac{3}{4}$ x 118 $\frac{1}{8}$ " / Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.

UNTITLED (HIGH WAY), 1999,
watercolor on paper, 16 $\frac{1}{8}$ x 23 $\frac{1}{2}$ " /
Aquarell auf Papier, 41 x 59,5 cm.

