

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 Doigs Jetzt = Peter Doig's now

Autor: Ruf, Beatrix / Elliott, Fiona

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680011>

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: 04.04.2026

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

Peter Doigs J E T Z T

BEATRIX RUF

Peter Doigs Gemälde können zugleich faszinieren und irritieren, wie es der Blick in eine Schachtel oder ins Archiv eines unbekanntes aber begnadeten, weil mit einer individuellen Bildauffassung agierenden Amateurphotographen auslösen kann: Warum wurde gerade dieses Bildmotiv gewählt? Was ist vor diesem Bild, was danach passiert? Was zeigt die Szene, was verbirgt sie? Wer sind die Menschen, welche Architekturen, Landschaften sind dies? Eine Nervosität stellt sich ein, man möchte den Ausschnitt zurechtrücken, die die Sicht versperrenden Vordergrundmotive wegschieben, etwas aus dem Hintergrund heranzoomen oder die Präsenz eines Details aus dem Blickwinkel schieben, um mehr zu erfahren. Und regelmässig stellt sich eine Bewegung, weg vom Motiv und der Unruhe, hin zu einer nicht weniger aufregenden, aber im Bild bleibenden Betrachtung und Begegnung mit Formen und Farben und den davon ausgelösten Stimmungen ein, die eine ausschliessliche Begegnung mit der Präsenz von Malerei ist.

Diese «Bewegung», das Variieren des Blickwinkels, das Verschieben von Vorder- und Hintergrund oder das Ins-Zentrum-Rücken eines anderen Details, einer anderen Stimmung des Bildmotivs, findet sich auch im Werk des Künstlers selbst. In Peter Doigs Ausstellungen begegnet man regelmässig alten Bekannten, Bildsujets und Bildern, denen man in früheren Ausstellungen oder Katalogen des Künstlers bereits begegnet ist, aber auch Bildern, die man zu kennen meint oder die zumindest den Geschmack erinnerbarer Bilder aus dem eigenen Archiv an Bildern und Vorstellungen tragen. Diese wiederkehren-

den Bildmotive im Werk des Künstlers sind Variationen, so wie wir sie aus der Geschichte des gemalten Bildes, der Kunst allgemein kennen, aber auch aus der Musik, der Literatur oder den Remakes der Filmgeschichte: Varianten, jeweils anders gestimmte und aktualisierte Interpretationen. Sie sind nie gleich; Farben, Blickwinkel, Maltechniken und Bildanlagen wechseln: Dies hat mit der Anlage von Doigs Bildern generell zu tun, welche die Gleichzeitigkeit unseres kollektiven Bildarchivs als eine Kontinuität von Themen, ein Wiederaufnehmen des Gleichen in einem anderen Sinne, einer anderen Stimmung, einer anderen Erinnerungsversion, als grundlegende Erfahrungen unserer Gegenwart formulieren. In seinen Gemälden überlagern sie sich und generieren Gegenwart als Zusammenführung von Orten, Zeiten, Vorstellungen und Stilen.

Das Initialmaterial für Peter Doigs Gemälde besteht – das wurde im Zusammenhang mit seinem Werk immer wieder beschrieben – aus einem grossen Archiv oder Arsenal gefundener oder von ihm selbst photographierter Bilder. Es speist sich aus der Musik und Musikgeschichte inklusive deren visuellen Beigaben, wie Schallplattencover und der bebilderten Geschichte des Pop; es gründet in der Kenntnis des Kinos sowie der Kultur- und Kunstgeschichte und ist sowohl von der medial vermittelten wie, man wagt es kaum zu sagen weil so banal, von der menschlichen Erfahrung von Natur und Kultur «informiert». All dies dient ihm nicht als Vorlage, sondern als immer wieder neu kombinier- und sampelbarer Auslöser oder Reisekick einer malerischen Praxis, die eindeutig und erkennbar die Praxis eines zeitgenössischen Künstlers und einer Person ist, deren Identität sich

BEATRIX RUF ist Direktorin der Kunsthalle Zürich.



PETER DOIG, *CONCRETE CABIN (WEST SIDE)*, 1993, oil on canvas, 78³/₄ x 108¹/₄" / Öl auf Leinwand, 200 x 275 cm.

in den letzten Dekaden des zwanzigsten Jahrhunderts gebildet hat.

Auf der Ebene der Komposition der Gemälde von Peter Doig sind alle Bilderzeugungsmethoden aus Photographie, Film, Malerei und den Reproduktionstechniken der Malerei mit einbezogen: Perspektiven, Größenverhältnisse, Ausschnitte sind von den Verfremdungseffekten der optischen und technischen Medien «informiert»; die Maltechnik benutzt sämtliche Kunstgriffe der Geschichte der Malerei. Die unterschiedlichen malerischen Darstellungstechniken und Stile lässt Doig in einem Bild gleichzeitig

anwesend sein. Es geht dabei aber nicht um eine kunsthistorische oder gar konzeptuell strategische Diskussion postmoderner Stilvielfalt oder neuerer künstlerischer Retro-Stil-Strategien, sondern um die Variation von Wahrnehmungsebenen und -zuständen, so wie unsere Erinnerung und die unterschiedlichen Ebenen unserer Erinnerungen in je verschiedener Weise von einem Geruch, von Stimmen, die wir in Gesprächen hören, von einer Musik, der Ähnlichkeit bekannter Orte mit Orten, die wir zum ersten Mal sehen, sowie von Bildern, Photographien oder Filmen dazu angeregt wird, gegenwärtige Stimmungen, Ge-

fühle, Geschichten und damit auch Wirklichkeiten zu realisieren. Auch die gesamte Breite abstrakter und figürlicher Darstellungsarten – formale Aspekte, die Doig in seinen Bildern zum Tragen kommen lässt – bewirken Ähnliches: Sie zielen nicht auf einen kunsthistorischen Strategienstreit oder etwa die Auseinandersetzung der Malerei mit der Photographie, sondern «leeren» die Gemälde von den Irritationen, die diese Diskussionen vor die Wahrnehmung des Bildes und seine eigentliche Präsenz stellen könnten.

In COUNTRY ROCK (2000–2002) blickt man von einer Landstrasse aus auf entfernt im Hintergrund liegende, modernistisch aussehende Industriegebäude. Dazwischen sind Wiesen, Gebüsch und Bäume sowie ein auffälliger Regenbogen, der eigenartig und unangemessen ein Emblem in die Landschaft setzt – er erinnert an Pop-Art, aber auch an romantische Landschaftsgemälde, in denen der Regenbogen als verheissungsvolles Element die Präsenz gottgegebener Schönheit der Natur transportiert; er erinnert an subkulturelle Aktivitäten, die Homosexuellenkultur, an Schallplattencover der 60er und 70er Jahre und vieles andere mehr. COUNTRY ROCK geht von einer Photographie aus, die Peter Doig in Kanada gemacht hat, und den Regenbogen gibt es tatsächlich als reale Bemalung eines Tunnels in einer ebenso realen Landschaft. Im Gemälde geht es nicht um diesen präzisen Ort oder das Wiedererkennen einer realen Szene, aber sicherlich um das Zusammenspiel kompositorischer und dargestellter Elemente zu einem Bild, das uns sowohl in der Geschichte des Reisens durch Landschaften, des Kontakts von Natur und Zivilisation, der gleichzeitigen Vertrautheit und Beunruhigung dieser Begegnung wie der individuellen Filme, die wir mit unserer eigenen Erinnerung verknüpfen, innehalten lässt. Die Leitplanken und Sicherheitslinien der Strasse sind ebenso wie der Regenbogen beinahe «unkünstlerisch» direkt gemalt: Wiesen, Bäume und Architektur, in Öl ausgeführt, erinnern an Aquarelltechnik, impressionistische Stimmungen und eine durch Hitze, Träume oder Phantasien veränderte Farbigkeit. Auch das Bildmotiv von COUNTRY ROCK kommt bei Peter Doig in zahlreichen Variationen vor. Zuweilen heissen die Bilder auch UNTITLED (HIGH WAY). Sie haben unterschiedliche Regenbogenfarbenverläufe, divers aus-

geführte Farbigkeiten der Landschaft und der Architektur, sie zeigen unterschiedliche Blickwinkel von der Strasse aus auf die Szene – zentralperspektivisch, diagonal angeschnitten, mit oder ohne Blick in den Seitenspiegel des an der Szene verweilenden oder vorbeirauschenden Autos –, aber immer mit dem dunklen, leeren Sog des Tunnels, der im Bild durch reines Schwarz dargestellt ist, das den Blick und die Assoziationen in einen nicht dargestellten Raum in, unter oder hinter der Szene zieht. COUNTRY ROCK und HIGH WAY sind angesiedelt an einer im Werk des Künstlers immer wieder thematisierten, heimlich-unheimlichen Schnittstelle der Begegnung von Mensch und Natur beziehungsweise Kultur und Natur, die uns in seinen Waldstücken, See- und Berglandschaften, Freizeit- und Sportszenen sowie in den Bildern von Wohngegenden und Strassenszenen entgegentritt. In CONCRETE CABIN WEST SIDE (Betonpferch Westside, 1994), BRIEY (1994) oder auch ALMOST GROWN (2000) blickt man verstellt durch Natur auf modernistische Architekturen und Architekturelemente. In den COUNTRY ROCK- und Architekturbildern des Künstlers ist die menschliche Figur als abwesende Referenz in den Bildern zentral. Die Serie der Kanu-Bilder operiert dagegen mit einem komplexen Spiel von An- und Abwesenheit des Menschen in der Natur, durchgespielt am Motiv des einsamen Bootes auf einer Wasserfläche oder in einer Seelandschaft: In CANOE LAKE (Kanu-See, 1997–1998) treibt eine traurig-versunkene Figur in einem giftfarbigen Boot auf einer ebenso giftfarbigen Wasserfläche in einer bedrohlich anmutenden, leeren Stimmungslage entlang einer Uferböschung. In weiteren Versionen sehen wir die Szene als farbdichte Sumpfversion (SWAMPED, 1990), als nächtliche Fischerei-Szene (NIGHT FISHING, 1993) oder aber in mehreren Versionen mit der Figur des zwischen Hippie, Alt-Rockstar und eigenbrötlerischem Outcast angesiedelten, bärtigen Langhaars in 100 YEARS AGO (Vor 100 Jahren, 2000) oder 100 YEARS AGO (CARRERA) (2001), wo uns die Figur gelassen und abwartend aus der Bildmitte entgegenblickt, einsam auf einem See treibend, in der Ferne eine Insel, von der wir nicht wissen, ob sie Ziel oder Fluchort sein soll. Mehrere Versionen von Kanu-Bildern hat Peter Doig auch in Drucken umgesetzt. In der Druckver-

Peter Doig

sion der bärtigen Figur im Boot – 100 YEARS AGO (2000–2001) – hat er die Szene rechts und links extrem beschnitten, so dass beinahe nur noch die aufrecht sitzende Figur zu sehen ist: Sie schaut uns aus dem Zentrum des Bildes unvermittelt an, während das Boot schon leicht nach rechts aus dem Bild zu treiben scheint. Auch die Schattenwürfe des Kanus drohen demnächst zu verschwinden, und dennoch hält sich die Ausrichtung des Bildes wie auch die im Bild erzählte Zeit des Geschehens im Zentrum des Blickes der Figur und auch im Zentrum unseres Blickens auf das Bild, das durch die gleichzeitig vertikalen wie horizontalen Richtungsgebungen im Bild eine Beruhigung erfährt.

Die Strukturierung der Bilder durch horizontale Streifen oder Bereiche in der horizontalen Dimension oder auch tiefendimensionale Ebenen scheint bei Peter Doig immer wieder als formale wie inhaltliche Dimension auf. Die Gemälde sind visuell entwe-

der in horizontalen Streifen oder Balken organisiert oder legen inhaltliche und formale Schichten in die Tiefe des Bildes oder kombinieren die beiden Bewegungsrichtungen. THE HOUSE THAT JACQUES BUILT (Das Haus, das Jacques gebaut hat, 1992) besteht aus drei horizontalen Bändern, die unterschiedliche Fern- und Nahansichten und zeitliche Wahrnehmungsebenen des gleichen Bildes parallel setzen: Eine im Close-Up herangeholte gemauerte Hauswand (die Wand des Landhauses?); das Landhaus in nächtlicher Landschaft, umgrenzt von Lichterketten; ein abstrakt anmutender Streifen impressionistischer Lichteindrücke, der auch ein Close-Up der zwischen den Bäumen aufgespannten Lichterketten sein könnte...

Häufig operieren die Bilder mit drei Bereichen oder Strukturfeldern. (Mit drei beginnt die Serie, also können auch unendlich viele weitere gemeint sein.) Sehr häufig sind sie horizontal angelegt, als



PETER DOIG, THE HOUSE THAT JACQUES BUILT, 1992,
oil on canvas, 78 3/4 x 98 7/16" / Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm.

Streifen, die wie parallele Ebenen oder Erzählungen auftreten und so auch parallele Geschwindigkeiten, Lesarten, Entwicklungen in Gang setzen, womit sie vor allem als lineare zeitliche Bewegungen wirken. In anderen Bildern sind die Schichtungen so angelegt, dass sie eine räumliche Gleichzeitigkeit von Lesarten zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund des Bildes herstellen und zeitliche Erfahrung als Tiefenbewegung «an Ort» initiieren. In beiden Versionen aktualisiert sich in der statischen Materialisierung der Malerei eine filmische Bewegung von Bildern, die eine Bewegung der Erinnerung ist und die individuellen Assoziationen und Geschichten der Betrachter in Gang setzt.

Die zeitliche Bewegung, die die Bilder evozieren, aber ebenso die Zeit, die sie für den Betrachter realisieren, scheint auch für das Verhältnis von Realzeit und Übersetzung ins Bild sowie die Erfahrung und Produktion des Künstlers wichtig zu sein. Peter Doig

hat in einem Interview einmal gesagt, dass man die Gegenwart nicht malen muss, weil sie ja da ist. In die Gegenwart gebracht werden in seinen Bildern aber immer wieder die Eigenschaften der Malerei selbst und die Räume, die das Verhältnis von Bildern, Realität und Imagination für Künstler und Betrachter erzeugen können. So wie es Peter Doig in seiner Praxis angelegt hat, als Überlagerung, Ein- und Umschichtung von Zeiten, Orten und damit einer Re-Aktualisierung der Beziehung zu den Orten unserer Imagination und Erfahrung: «Ich male mehrere Versionen, weil ich glaube, dass die besten noch nicht gemacht sind – man will noch einmal zurück und will mehr, wie in vielen anderen Lebensbereichen... mehr. Man will mehr sehen, mehr hören, mehr erfahren und hofft bei alledem auch wieder auf dieselben Empfindungen...»¹⁾

1) Peter Doig am 8. März 2003 in einer E-Mail an die Autorin.

PETER DOIG, NIGHT FISHING, 1993, oil on canvas,
78 3/4 x 98" / Öl auf Leinwand, 200 x 249 cm.



Peter Doig's NOW

BEATRIX RUF

Peter Doig's paintings can be both fascinating and mildly aggravating, not unlike the contents of a box of photographs or archives of some unknown amateur photographer who has the advantage of operating with a completely individual pictorial concept. Why was this motif chosen? What happened just before this picture, what happened afterwards? What does this scene show, what is it hiding? Who are the people, what are those buildings, landscapes? A nervous reaction sets in, it is as though we would like to adjust the angle of the shot, push aside foreground motifs blocking our view, zoom in on something in the background or get rid of a detail obstructing our line of vision, so that we can find out more. But then we regularly find ourselves moving away from the motif and the accompanying sense of unease to a no less engaging mode of observation rooted in the image, an encounter with forms and colors and the moods that these induce, which is in fact an undiluted encounter with the presence of painting.

These "movements," varying the angle, adjusting foregrounds and backgrounds or centralizing a different detail, a different aspect of the pictorial motif—all these occur in the artist's own work, too. In Peter Doig's exhibitions, we often meet old acquaintances, pictorial subjects and images that we already know from earlier exhibitions and catalogues of his work, but we also come across images that we think we recognize or which at least have the flavor of images we can remember from our own fund of pictures and ideas. These recurrent pictorial motifs in



PETER DOIG, *BRIEY*, 1994–1996, oil on canvas,
107¼ x 78¾ / Öl auf Leinwand, 272 x 200 cm.

BEATRIX RUF is Director of the Kunsthalle Zürich.

Doig's works are variations on themes we know from the history of painted pictures and art in general, but also from music, literature and remakes from the history of film: variations, each with its own atmosphere and interpreted anew. They are never the same—colors, angles, paint techniques, pictorial approach. This has to do on a more general level with Doig's basic approach: his pictures articulate the simultaneity of our collective pictorial archive as a continuity of themes, a reappraisal of the "same" in a different light, in a different mood, in a different remembered version as experiences that are fundamental to our present existence. Such experiences pile up on top of each other in his paintings generating a presence that conflates places, times, ideas, and styles.

The initial material for Peter Doig's paintings, as has often been said in connection with his work, is drawn from a vast archive, an arsenal of photographs either found or taken by himself. This archive is also fed by music and the history of music, including all the visual trappings like record sleeves and illustrations charting the history of pop music; his archive is founded on his knowledge of the cinema, cultural history, and the history of art, and is additionally informed both by medially transmitted images of nature and culture and—although one hardly dare make such a banal statement—by our human experience of the same phenomena. All these are not merely sources for his work, but serve instead as touch papers that can be constantly combined and sampled anew or serve as a kick-start for his praxis as a painter—which is very recognizably the praxis of a contemporary artist and of a person whose identity formed in the closing decades of the twentieth century.

As compositions, Peter Doig's paintings incorporate the full range of image-creation methods from photography, film, and cinema as well as the reproduction techniques used for painting: perspectives, proportions, and frames are informed by the alienation effects of various optical and technical media; as a painter he draws on all the technical tricks developed during the history of painting. He combines different painterly techniques and styles in a single painting. But Doig's work is not out to kindle an art-historical or even a conceptual discussion of postmodern stylistic variety or of more recent retro-

styles as artistic strategies, instead it is about the various levels and states our perception is capable of, in just the same way that our memories and the different strata of our memories receive different impulses from smells, from voices heard in conversation, from music, from the similarity of familiar places to others seen for the first time, from pictures, photographs or films, and are jogged into creating new moods, feelings, stories, and—hence—realities. The full range of abstract and figurative modes of representation, the formal features of the work, which come fully into their own in Doig's work, have a similar effect. Their purpose is not to initiate a debate on art-historical strategies or on the contest between painting and photography; instead they "empty" the paintings of any irritants, which discussions of that kind might put in the way of the perception of the picture and its actual presence.

In *COUNTRY ROCK* (2000–2002), we look from a country road towards seemingly modernist industrial structures in the distant background. In the middle ground there are meadows, bushes and trees, and a striking rainbow, which strangely and inappropriately looks like an emblem set in the landscape—it calls to mind thoughts of Pop Art, but also of Romantic landscape paintings where the rainbow, redolent with promise, conveys the presence of the God-given beauty of nature. The rainbow also has echoes of subculture activities, the culture of homosexuals, record sleeves from the sixties and seventies, and much more. The starting point for *COUNTRY ROCK* was a photograph taken by Peter Doig in Canada, and the rainbow existed in reality as the design painted on a tunnel in an equally real landscape. The painting is not about a precise location or about recognizing a real scene, but rather about the interplay of compositional and depicted elements, creating a picture that allows us to linger in the history of traveling through landscapes, in the contact between nature and civilization and the simultaneous familiarity and unease of this encounter, in the individual films that we associate with our own memories. Like the rainbow, the crash barriers and the road markings are painted with almost inartistic directness—meadows, trees, and architecture, executed in oils, recall watercolor techniques, Impressionist moods

and colors that mutate with the heat, with dreams and fantasies. In fact, the pictorial motif of COUNTRY ROCK occurs in numerous variations in the work of Peter Doig. Sometimes they are called UNTITLED (HIGH WAY). The color sequences in the rainbows are different, landscapes and buildings are colored in various ways, the view from the road over the scene as a whole is set at different angles—with a central perspective, cut across diagonally, with or without a glimpse into the wing mirror of the car either idling in the landscape or rushing by—but always with the dark, empty vortex of the tunnel, represented in the painting by pure black, drawing our gaze and our associations into a space somewhere out of sight in, beneath or behind the scene. COUNTRY ROCK and HIGH WAY occupy a position—which itself has frequently preoccupied the artist—on the canny-uncanny interface of the encounter between humankind and nature, that is between human culture and nature as we see it in his woodland scenes, lake lands and mountain landscapes, in his depictions of sports and leisure pursuits, of residential areas and street scenes. In CONCRETE CABIN WEST SIDE (1993), BRIEY (1994–1996) or even ALMOST GROWN (2000), our view of modernist buildings and architectural elements is distorted by nature. In his COUNTRY ROCK and architectural paintings, the human figure plays a central role as an absent reference point. By contrast, his series of canoe pictures instigates a complex game of human presence and absence in nature, played out with the motif of a single boat, alone on a stretch of water or in a lake-land setting. In CANOE LAKE (1997/1998), a melancholy figure drifts along a sloping shoreline in a poisonous-colored boat on an equally poisonous-colored stretch of water in a seemingly foreboding, empty landscape. In other versions of the same subject, we see it as intensely colored swampland (SWAMPED, 1990), as a nocturnal fishing scene (NIGHT FISHING, 1993), or in several versions with the figure long-haired and bearded, somewhere between a hippie, an old rock star, and a reclusive outcast, as in 100 YEARS AGO (2000) or in 100 YEARS AGO (CARRERA) (2001), where the figure looks calmly out at us from the center of the painting, just waiting, drifting alone on a lake, with an island in the distance that we are unable

to identify as either his goal or the place he has fled. Peter Doig has also made several versions of his canoe pictures as prints. In the printed version of the bearded figure in a boat—100 YEARS AGO (2000–2001)—he cropped the scene to right and to left so severely that the upright, seated figure is almost all there is to be seen: the man gazes directly out of the center of the image, while the boat already seems to be floating gently left to right, out of the picture. The shadows cast by the canoe are also threatening to disappear any minute now, and yet the underlying thrust of the picture—like the narrative time of the events depicted—maintains its position in the center of the figure's gaze and also in the center of our gazing at the image, which is itself calmed by the vertical and horizontal pointers in the picture itself.

Peter Doig's use of structural horizontal bands or predominantly horizontal areas, and also of depth-creating layers, frequently adds a dimension that is concerned both with form and with content. Certain paintings are organized, on an optical level, into horizontal bands or beams; others situate formal layers and layers of meaning in the depths of the picture, or combine movements in both directions. THE HOUSE THAT JACQUES BUILT (1992) consists of three horizontal renditions of the same subject matter perceived in different depths and at different times. The bottom shows a close-up of a masonry wall (the wall of the country house?); the middle, the country house in a nocturnal landscape with strings of lights; and the top, an almost abstract, Impressionist panorama of lights, which could also be a close-up of the lights strung between the trees...

Often Doig's pictures operate with three realms or structural fields. (The series begins with three, so infinitely more could be intended.) Often they are arranged horizontally, as bands, which appear like parallel levels or narratives, consequently setting in motion parallel speeds, modes of reading and other developments, although above all they create the effect of linear temporal movements. In other pictures, the layers are so arranged that they induce a spatial simultaneity in our reading of the foreground, the middle ground and the background, and generate a sense of time as an "on site" movement into the depth. In both versions, the static materialization of

painting gives rise to a filmic flow of images, which is in fact the memory in motion, starting up individual associations and narratives in the viewer's mind.

The temporal movement that the pictures evoke, but also the time that they realize for the viewer, also seem to be of importance for the relationship of real time and its translation into an image, as well as for the artist's experience and subsequent production of the image. In an interview, Peter Doig once said that one doesn't have to paint the present simply because it's there. Instead, again and again his pictures depict the characteristics of painting itself and the spaces that can establish a relationship between pictures, reality and imagination for the artist and the

viewer—just as he has presented it in practice, as multiple layers, as interlocking, shifting times and places, thereby re-actualizing our own connection to the places of our imagination and experience. "I paint versions because I think that the best ones are never done—one desires to go back for more, like in lots of other areas of life... more. One wants to see more, hear more, experience more and also hope for the same sensations again in all of the above..."¹⁾

(Translation: Fiona Elliott)

1) Peter Doig in an E-mail to the author, sent on March 8, 2003.

PETER DOIG, CANOE LAKE, 1997–98, oil on canvas, 78³/₄ x 118¹/₈" / Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.

