

Elizabeth Peyton : a tender trap = eine samtene Falle

Autor(en): **Liebmann, Lisa / Schmidt, Susanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 53: **Collaborations Tracey Moffatt, Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680860>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

A Tender Trap

LISA LIEBMANN

The seduction appears to be complete. Elizabeth Peyton's lusciously painted, glamorously effete portraits of idols and friends—those vanquished angels from the pages of history books and photographers' contact sheets—not to mention her poignant, charming drawings, have over the last couple of years elicited something like a collective swoon of rapture from their beholders. How sorely we must have needed Peyton's lovestruck, louche odes to the fleeting perfections of *la jeunesse dorée*, framed so adoringly by *la vie de bohème* and its attendant characters. We've felt this way before, of course, some twenty-five years ago...

As do many things these days, Peyton's portraits carry our thoughts back to the late sixties and early seventies (early adolescence in my case), when English Aestheticism in all its forms last enjoyed a significant revival, and an all-embracing hippie-Pop enthusiasm for the Pre-Raphaelites—druggy, lush, and androgynous, yet somehow removed from human touch—was followed (or was it sparked?) by an earnest, scholarly reconsideration of Oscar Wilde, Walter Pater, and Aubrey Beardsley. In the art-for-art's-sake lexicon of my teenage years, an all-consuming love for the British *fin de siècle* was followed by a searching reexamination of the more or less modernish "Bloomsberries"—both literary and visual—and of their decorative spin-offs in the Omega Workshop design. A taste for Vanessa Bell and Vanessa Redgrave (cool in *Blow Up*, hot in the movie version of *Camelot*) affected everything from neo-Arthurian rich-hippie dresses by Thea Porter to Olde English folk tunes by the of-late-lamented English rock band

Traffic, whose lead guitarist-singer, Stevie Winwood, looked like the reincarnation of a Burne-Jones ephebe.

Peyton's male odalisques and *hommes blessés*—whether the devastating horizontal expanse of PIOTR (1997) or the reedy depictions of a normally sturdy-looking David Hockney—all partake of this double-barreled Aesthetic Movement revival. Peyton, furthermore, is not alone in such enthusiasms, although she gives them a distinctive, and perhaps distinctively female lover's gaze. This violet-tinted bacchante's worldview may well draw some of its art-historical and literary color from the example of Virginia Woolf, and the antics of her time-traveling, gender-switching Orlando (recently revived for the screen by Sally Potter, starring the cultish androgyne, Tilda Swinton). Other contemporary maestros of the lilt-ing touch have focused on other precedents: Jane Kaplowitz's *schwach* paintings of mid-century decorators and *Death in Venice* characters; Billy Sullivan's plummy, impatiently rendered demimonde; and Karen Kilimnik's graphic paeans to Kate Moss and the sixties modeling sensation, Twiggy. All these waifish archetypes were released, like the bulls of Pamplona, by Nan Goldin's photographic portraits of wasted friends.

Peyton's penchant for things British must also be seen in terms of a larger contemporary cultural phenomenon. Although it should be pointed out that not all her sources and affinities derive from this. When considering her society portraits, I am reminded of the Dutch-born Parisian artist Kees van Dongen, whose nacreous twenties renderings of sloe-eyed, elongated temptresses posit a liberated International Style of zombie beauty. Then there is the more claustrophobic precedent of Marie Laurencin, whose fussy-looking *femmes d'intérieur* suggest a forebear for

LISA LIEBMANN is a writer and critic. She is the co-author, with her husband Brooks Adams, of the text for *Young Americans 2* (London: The Saatchi Gallery).



ELIZABETH PEYTON, *PIOTR*, 1996.
oil on canvas, 38 x 86" /
Öl auf Leinwand, 96,5 x 218,4 cm.

Peyton's canny-female mode of elegy. This genre, it should be remembered, has a long history in portraiture that reaches back to the breathtakingly successful Madame Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, who worked for nearly all the European monarchies during the late eighteenth and early nineteenth centuries—viz. Peyton's MARIE-ANTOINETTE drawings.

But it still is the sceptered isle, from Walter Sickert to Britpop, that seems to exert a particular pull on Peyton's work, if only in iconographic terms. What other artist would risk a fracas with the English tabloids by daring to paint Prince Harry so soon after Diana's death? Who but this same artist would take

David Hockney's images from the early days of gay lib and subsume them into her own "adoring" work? Peyton's strikes are preemptive, and her acts of love take archer's aim. Her intimist icons galvanize their surroundings, and nary an English lad is left standing.

Peyton's brush is her most potent weapon. The brushwork is her ego, and recently it has taken leaps in both scale and bravura. She is unafraid to push fat daubs of paint across small canvases (particularly along their edges) and to let these imbalances hold as strengths. Sometimes her scruffy slightness is reminiscent of Gwen John.¹ But the juicy textures

increasingly suggest Howard Hodgkin's swooshing, clotted colors that are his memories of bohemian cadres and friends in the salons of Bloomsbury and Notting Hill. Likewise, Peyton expresses emotion in the movement and saturatedness of her wonderful, nightclubbish colors—her pinks with reds, purples, browns, oranges, and greens.

If Hodgkin, friend to Hockney since the swinging sixties, has emerged as a surprise avatar for the carnal qualities of Peyton's painting, Alice Neel might prove to be a homegrown source for an acute form of figuration. For example, a painting such as Peyton's LIAM AND NOEL IN THE 70S (1997) recalls any num-

ber of the feisty Neel's great child portraits. Peyton may, after all, belong to an American Scene tradition that started with John Singer Sargent and Robert Henri, continued through Walt Kuhn and Edward Hopper, and on to Neel. There is plenty of grit and grit here: Peyton's fey young things may be but her momentary subjects. She, however, is the wielder of the brush, the powerful one, the still point of the turning room. Her art, as intimated in the title of her recent picture-book, may well "live forever."

¹ Gwen John, sister of the Victorian society portraitist, Augustus John, an artist-member of the Bloomsbury group, was known for her casually intimate, *schibohemian* portraits and interiors.



ELIZABETH PEYTON, DAVID HOCKNEY, 1997,
ink on paper, 11 x 8½" /
Tusche auf Papier, 27,9 x 21,6 cm.

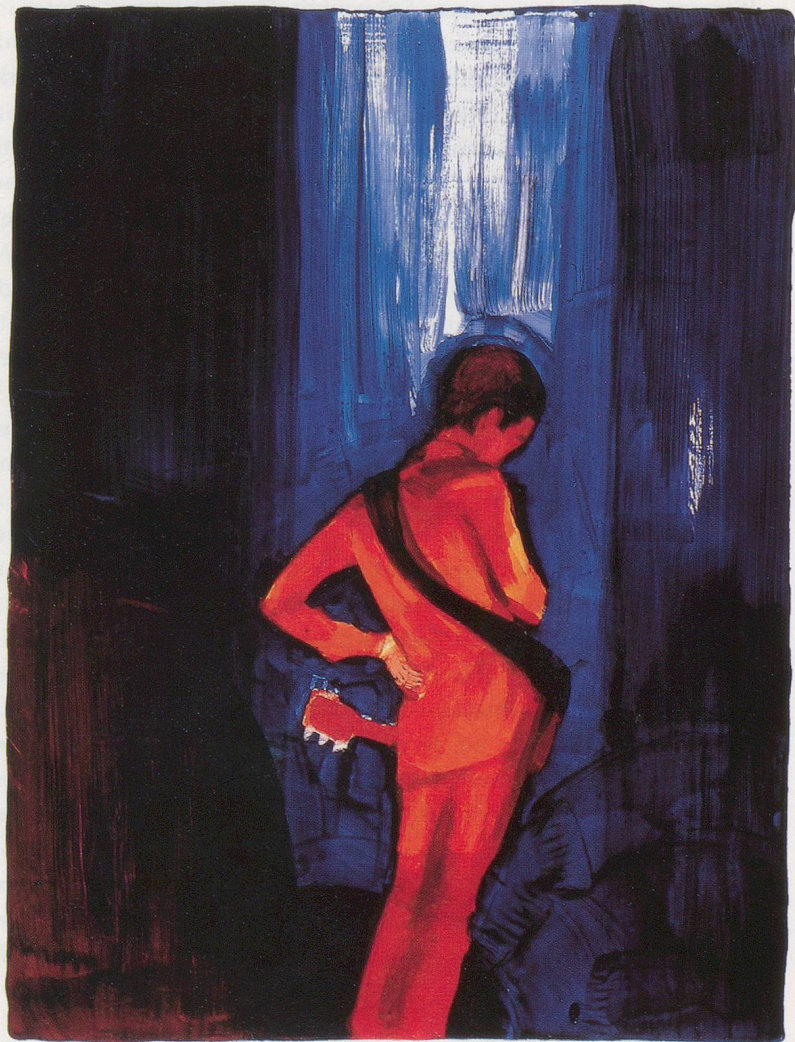
ELIZABETH PEYTON, JARVIS, 1996,
oil on masonite, 11 x 14" /
Öl auf Sperrholz, 27,9 x 35,6 cm.





ELIZABETH PEYTON,
STEPHEN MALKMUS, ROSELAND BALLROOM, 1997,
color photograph / Farbphotographie.

ELIZABETH PEYTON, ROSELAND, 1997,
oil on MDF, 12 x 7" /
Öl auf MDF-Platte, 30,5 x 17,8 cm.



Eine samtene Falle

LISA LIEBMANN

Die Verführung scheint vollkommen gelungen zu sein. In den letzten Jahren haben Elizabeth Peytons lustvoll gemalte, glamourös dekadente Porträts von Idolfiguren und Freunden, jene uns von Geschichtsbüchern oder Photographien vertrauten gefallenen Engel – gar nicht zu reden von ihren präzisen, bezaubernden Zeichnungen –, bei ihren Besitzern so etwas wie einen kollektiven Begeisterungsrausch ausgelöst. Wie verzehrend muss unsere Sehnsucht gewesen sein nach Peytons liebeskranken, schillernden Oden an die kurzlebigen Momente der Perfektion einer Jeunesse dorée, die von der Bohème und ihrem Personal mit so viel Hingabe inszeniert wurden. Das Gefühl kommt uns bekannt vor, natürlich, es ist etwa fünf- undzwanzig Jahre her ...

Wie so viele Dinge heute versetzen uns Peytons Porträts gedanklich in die späten 60er und frühen 70er Jahre zurück (in meinem Fall die frühe Adoleszenz), als der englische Ästhetizismus in all seinen Ausprägungen sein letztes grosses Revival erlebte und die allumfassende Begeisterung der Hippie- und Popgeneration für die Präraffaeliten – morphium-süchtig, sinnlich, androgyn und irgendwie nicht ganz von dieser Welt – abgelöst (oder erst richtig in Schuss gebracht?) wurde von einer neuen, ernsthaften und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Oscar Wilde, Walter Pater und Aubrey Beardsley. In meinem Teenager-Vokabular der reinen Kunstbegeisterung folgte auf die uneingeschränkte Bewunderung des britischen Fin de Siècle eine kritische Überprüfung der mehr oder weniger modernistischen «Bloomsberries» (der Literaten und bildenden Künstler)

LISA LIEBMANN ist Publizistin und Kunstkritikerin. Zusammen mit ihrem Mann, Brooks Adams, ist sie Mitautorin des Textes zu *Young Americans 2*, erschienen bei The Saatchi Gallery, London.



ELIZABETH PEYTON,
MARK (SMOKING), 1996,
watercolor on paper, 12 x 9" /
MARK (RAUCHEND),
Aquarell auf Papier,
30,5 x 22,9 cm.

samt ihren dekorativen Nebenerzeugnissen im Omega-Workshop-Design. Eine Vorliebe für Vanessa Bell und Vanessa Redgrave (cool in *Blow up*, heiss in der Filmversion von *Camelot*) beeinflusste damals alles, von Thea Porters Luxus-Hippiemode im Neo-«Artus und seine Tafelrunde»-Look bis zu den altenglischen Volksliedern der erst kürzlich in die Brüche gegangenen englischen Rockband Traffic, deren Leadgitarrist und -sänger, Stevie Winwood, aussah wie die Reinkarnation eines Epheben von Burne-Jones.¹⁾

Peytons männliche Odaliskinnen und Verletzte – ob der umwerfende breitformatig hingestreckte PIOTR (1997) oder die schwächlichen Abbilder des gewöhnlich recht solid wirkenden David Hockney – haben allesamt Teil an dieser zweifachen Auferstehung des Ästhetizismus. Peyton steht zudem nicht allein da mit ihren Huldigungen, auch wenn sie diese mit ihrem spezifischen, vielleicht spezifisch weiblichen Blick einer Liebenden vollzieht. Diese veilchenfarbenen bacchantische Sicht der Welt verdankt wohl tatsächlich zum Teil ihre kunsthistorische und literarische Stimmung dem Vorbild Virginia Woolfs und den Extravaganzen ihrer zeitreisenden und das Geschlecht wechselnden Romanfigur Orlando. (Der Roman wurde 1993 von Sally Potter mit der Kultschauspielerinnen Tilda Swinton verfilmt.) Andere zeitgenössische Meister der leichten Hand beziehen sich auf andere Vor-

läufer: Jane Kaplowitz' herzerreissende Bilder von Handwerker-Künstlern aus der Jahrhundertmitte und von *Tod in Venedig*-Figuren; Billy Sullivans üppige, flüchtig hingeworfene Halbweitszenen; Karen Kilimniks gezeichnete Oden an Kate Moss und das sensationelle Model der 60er Jahre, Twiggy. Es waren Nan Goldins Photoporträts ihrer todgeweihten Freunde, die all diese Archetypen des Verlorenen freigesetzt und losgelassen haben wie die Stiere in Pamplona.

Peytons Hang zum Britischen muss man auch in einem grösseren kulturellen Zusammenhang sehen, obwohl deutlich gesagt werden muss, dass nicht alle ihre Quellen und Vorlieben daher stammen. Wenn ich ihre Gesellschaftsporträts betrachte, fühle ich mich an den aus Holland stammenden Pariser Künstler Kees van Dongen erinnert, dessen perlmutterfarbene 20er-Jahre-Bilder von hoch gewachsenen Vamps mit schräg stehenden Augen einen freizügigen internationalen Stil der leblosen Schönheit ins Leben riefen. Sodann gibt es die etwas klaustrophobischere Vorgängerin Marie Laurencin, deren kapriziös wirkende *femmes d'intérieur* man als Vorboten von Peytons karger weiblicher Spielart der Schwermut betrachten könnte. Immerhin sollte man nicht vergessen, dass dieses Genre eine lange Geschichte hat, welche bis zu der atemberaubend erfolgreichen Madame Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun zurückreicht, die im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert für beinahe sämtliche Königshöfe Europas tätig war. Man vergleiche dazu Peytons Zeichnungen von MARIE-ANTOINETTE.

Dennoch ist es nach wie vor die Monarcheninsel Britannien, von Walter Sickert bis zum britischen Pop, die einen besonderen Einfluss auf Peytons Werk ausübt, allein schon ikonographisch betrachtet. Welch anderer Künstler würde es schon wagen, derart kurz nach Dianas Tod Prinz Harry zu porträtieren und damit einen Aufruhr in der englischen Boulevardpresse zu riskieren (oder zu provozieren)? Wer, ausser ebendieser jungen Frau, würde David Hockneys Bilder aus der Frühzeit der Schwulenbewegung nehmen und sie in die eigenen Huldigungsbilder einbeziehen? Peytons Schläge sind Erstschläge und ihre Liebe trifft wie ein guter Bogenschütze. Die intimen Bildnisse elektrisieren ihr Umfeld, so dass selbst der sprödeste Engländer nicht unberührt bleibt.

Peytons Pinsel ist ihre stärkste Waffe. Der Pinselstrich ist ihr Ego und in jüngster Zeit hat dieses an Format und Intensität stark zugelegt. Unerschrocken bewegt sie grosse Farbmengen über kleine Leinwände (insbesondere entlang den Rändern) und kann die entstehenden Unausgeglichenheiten als Stärke des Bildes stehen lassen. Manchmal erinnert dieses sorglos Flüchtige an Gwen John.²⁾ Aber die satten Texturen verweisen je länger, je mehr auf Howard Hodgkins üppige, klumpende Farben, in denen er seine Erinnerungen an die Boheme-Cliquen und Freunde in den Salons von Bloomsbury und Notting Hill festhielt. Ähnlich entfalten sich auch bei Peyton die Emotionen in der Bewegung und der Satttheit ihrer wunderbaren, nachtclubhaften Farben – den Rosas mit Rot-, Violett-, Braun-, Orange- und Grüntönen.

Liefert Hodgkin, übrigens seit den Swinging Sixties ein Freund von Hockney, ein überraschendes Vorbild für die sinnlichen Qualitäten von Peytons Malerei, so könnte Alice Neel als einheimische Quelle für die klare Formensprache herhalten. So erinnert zum Beispiel ein Bild wie Peytons LIAM AND NOEL (70S) (Liam und Noel, 70er Jahre, 1997) an unzählige der grossartigen Kinderporträts der sensibel-nervösen Neel. Vielleicht gehört Peyton eben doch in die Tradition jener amerikanischen Szene, die mit John Singer Sargent und Robert Henri begann und über Walt Kuhn und Edward Hopper bis zu Neel reicht. Und da gibt es mehr als genug Stoff um sich die Zähne dran auszubeissen: Peytons schwächliche junge Dinger sind nur ihre vorübergehenden Sujets. Sie selbst jedoch hat den Pinsel in der Hand, sie ist stark, ein ruhender Pol im sich drehenden Raum und ihre Kunst könnte – wie das der Titel ihres kürzlich erschienenen Bildbandes auch andeutet – durchaus «ewig leben».

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Sir Edward Coley Burne-Jones (1833–1898), englischer Maler und Mitglied der 1848 gegründeten Präraffaeliten-Vereinigung, bekannt für die mystisch traumartigen Szenen seiner Gemälde und Arbeiten in Glas.

2) Gwen John, Schwester von Augustus John, dem Porträtisten der viktorianischen Gesellschaft, gehörte zum Bloomsbury-Kreis und war bekannt für ihre unaufdringlich intimen, echt bohemischen Porträts und Interieurs.