

Raymond



*Which commands the windings of its wooded sandied shore,
and the calm of its fairest expanse of mirror wave, scarcely
broken here.*

Pettibon

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1995, ink and gouache on paper 14 x 22" / OHNE TITEL, Tusche und Gouache auf Papier, 35,6 x 55,9 cm. (PHOTOS: REGEN PROJECTS, LOS ANGELES)

Raymond Pettibon

JIM LEWIS

A Conversation with Raymond Pettibon

We need a new word for the kind of apprehending we bring to bear on a Pettibon drawing; our standard understanding of the eye's saccade and the mind's recreation of meaning just doesn't seem to be sufficient. Indeed, everything we do is opposite from its ordinary nature: We read the images as easily and immediately as if they were words, and let our eyes wander back and forth over the texts, piecing their meaning together the way we do the elements of a cubist painting. And no sooner has one finished than another drawing appears, and another, and another, a thousand Pettibons, each of them broodingly beautiful, subtle and complex, each to be admired for the fragility of its faith, its humor, its erudition. As much as any artist I can think of, Pettibon makes good on the promise of the Twentieth Century: that every scrap of culture counts for something, that the individual bits and pieces of our experience and our history can be reconstituted into some able story of our lives.

JIM LEWIS is a critic and a writer who lives in New York City.

JIM LEWIS: I always wondered what's important to you about the images in your drawings. Why didn't you just become a writer?

RAYMOND PETTIBON: You could ask the same question of a writer: You know, why doesn't he do what I do? I think it's as legitimate a form as any other; I always wondered why it wasn't exploited more often. It's not like the visual part is a crutch or anything. It's true, my primary interest has always been the writing part of it much more than the visual arts, but I don't think it stands by itself as writing: It's not literature, it's art.

JL: Do you think of the drawings as illustration of the text, or the text as commentary on the visuals?

RP: I don't really think of it in those terms at all. Sometimes I kind of play with the whole idea of illumination, as if the text was something that was passed down from God to the lowly monks, who spend the duration of their lives illuminating it. But that's just another way of placing the whole question in a context that makes it senseless. Sometimes I almost wish I could have some kind of contract with the devil, giving away my everyday life, if that would buy me the

thousand years I need to really begin to understand the work I'm doing.

JL: Can you give me a sense of the influences on the visual side of your work?

RP: When I started, they were derived from a kind of etching style, of, for instance, Whistler, or Samuel Palmer, or the style of Turner's paintings and his watercolors. Who else? John Sloane or Joseph Pennell, or Hopper. If you look at my earlier work, you can see Goya in it. Those are the kinds of the people who I learned to draw from. But as pure drawing my work didn't really amount to much; it probably still doesn't. The point about, for example, Pennell, is just that as an artist your influences aren't necessarily the people you admire the most, as a whole.

JL: The videos of yours that I've seen—the one about the *Weathermen*, for instance—are so much looser than the drawings, though I understand they're scripted down to the word. What's the relationship between the two media?

RP: In a sense the drawings are kind of like video stills; for a while I used to actually draw them from the video screen, by pausing a tape, usually some movie or something. I think that's how my style arose; it was kind of unintentional on my part, the film noir aspect of it.

I'd make more of my own videos, except that, even the way I do it—without a crew or anything—you still have to involve other people, and it's just a lot of trouble getting everyone on the same page. I'm not trying to be folksy and primitive; often I work in the form I do just for practical reasons. No aesthetic reasons at all. Money, time, talent, skill, the number of assistants I have, those can dictate the form.

JL: How much of the text in your drawings is your own and how much is quotation?

RP: I don't really know. It depends on the period. I remember going a few years at least just writing entirely on my own. But a lot of my work is a combination of both, and a lot of times neither the words nor the drawings are finished for several years. In the last year or so I've been borrowing a lot more, but overall maybe a third is borrowed. It might be more. It's hard to say; because it's not just borrowed, it's changed around sometimes. And I can revert, in my own writing, to the style I'm borrowing from; and

in any one drawing there might be any number of voices.

JL: I've always wondered how much Melville there is in them. You use the same sort of humor, the same very sly sentence structure. And you seem to like a certain exclamatory rhetoric; your people are always blurting out things.

RP: I like Melville a lot, but oddly enough there's very little of him in my work. I use the kind of blurting out that's caught off guard, very fragmentary expressions, rather than something that's fully formed. Shakespeare is another writer that I don't borrow from much, partly because the expressions in his plays are so fully formed. Whereas the writing of Marlowe, for instance, who's from the same period, lends itself a lot easier to what I'm doing. But my primary sources are the great prose writers, like Henry James and Proust and Ruskin and Pater. And Thomas Browne. If you read them you'll come across quite a bit.

JL: These are all writers with a very elaborate syntax.

RP: Right, they're very elaborate, and the sentence structure can elaborate itself into very long paragraphs. But in a fragmentary way. Their work, taken out of context, can mean something completely different, and at the same time it's so beautifully said.

JL: When you read, do you read fitfully, or do you sit down and read books all the way through, and then go back and pull out your favorite passages?

RP: That depends: Lately it's been fitfully. And even if I'm reading something cover to cover, it's very... fitful. I can't think of a better description. Because it's a type of reading that's always looking for something between the lines. And I kind of rewrite as I go. It's as if I bring myself to this universe or something, and... It's hard to explain. But it becomes the world you're living in or thinking in.

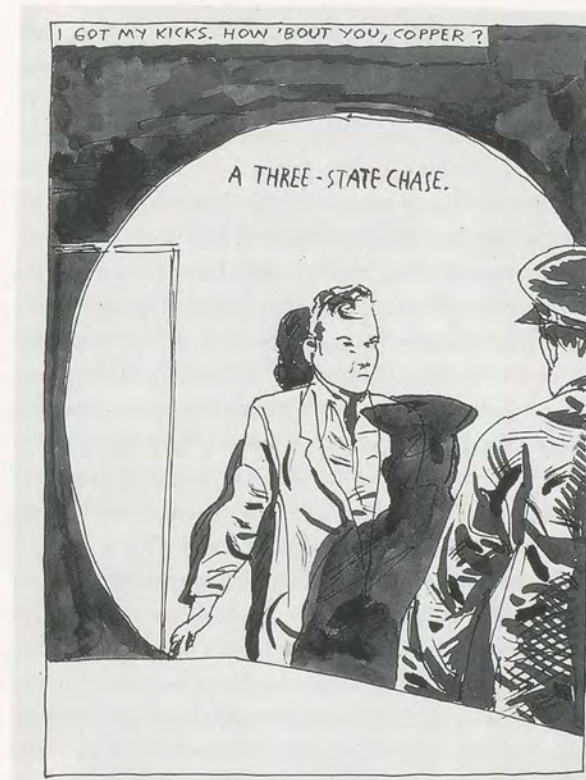
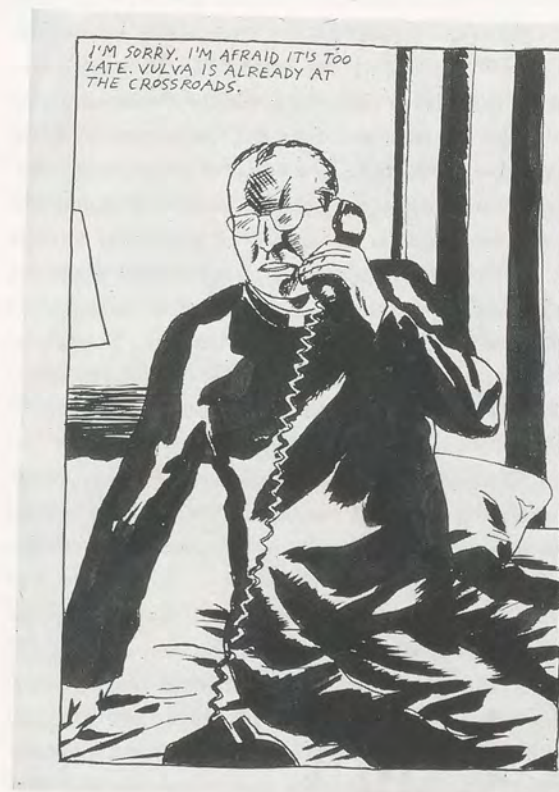
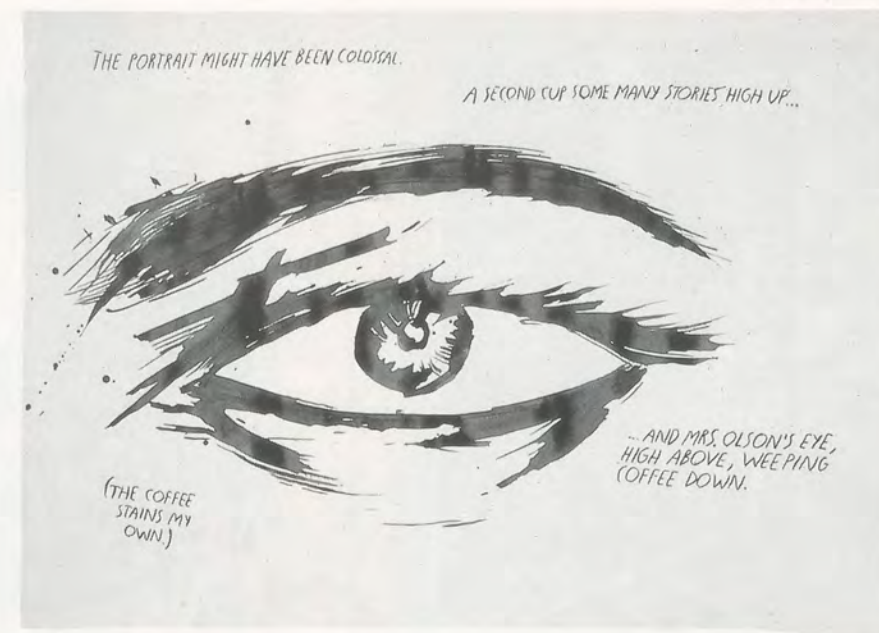
JL: What is it about James that appeals to you?

RP: James, especially late in his career, had such a complicated mind. He was writing in a narrative form, but he couldn't for the life of him look at the simplest thing without looking at it from many different views. He always writes out of an inner struggle between the dramatic form and narrative, and this wealth of ideas and information that's imploding in each sentence. If you read his notes, you see what he

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (THE PORTRAIT), 1992,
pen and ink on paper, 12 x 17" / OHNE TITEL (DAS PORTRÄT),
Feder und Tusche auf Papier, 30,5 x 43,2 cm.

— NO TITLE (I'M SORRY, I'M), 1985, 12 x 9" /
OHNE TITEL (TUT MIR LEID, ICH BIN), 30,5 x 22,9 cm.

— NO TITLE, 1986, 11 x 8,5" / OHNE TITEL, 28 x 21,6 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (THE FRIGHTENED), 1985,
pen and ink on paper, 14 x 10½" / OHNE TITEL (DIE ERSCHROK-
KENEN), Feder und Tusche auf Papier, 35,6 x 26,7 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (IF YOU CAN'T READ, MAKE),
1986, pen and ink on paper, 14 x 11" /
OHNE TITEL (WENN DU NICHT LESEN KANNST, ERFINDE),
Feder und Tusche auf Papier, 35,6 x 28 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (ALL THIS WE READ), 1989,
pen and ink on paper, 14 x 11" / OHNE TITEL (DAS ALLES LESEN
WIR), Feder und Tusche auf Papier, 35,6 x 28 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (STAY WITH ME), 1987,
pen and ink on paper, 14 x 11" / OHNE TITEL (BLEIB BEI MIR),
Feder und Tusche auf Papier, 35,6 x 28 cm.



goes through to keep to the narratives he sets up for himself, which start with these very simple ideas. They're kind of pathetic; it's like something you'd hear in a Disney story conference, these moral co-nundrums, or what-ifs, you know.

I have this funny image of him dictating to his old secretary and just going off on all this stuff, and trying desperately to maintain some kind of narrative, dramatic organization. And for a lot of people not really succeeding, which is why he's so difficult to read; you immediately lose the thread of the narrative, and it seems like he's meandering around in language. But he actually isn't. He's desperately trying to keep control. For the kind of reading I do, it's perfect. To me it's—I don't know if you'd say fun to read—but I guess I would.

JL: Do you find that it mimics thought patterns, or do you like it precisely because it is so mannered?

RP: The criticism of him is that it isn't real, that it's all mannerism, but it does mimic thought patterns. To me that's its appeal. I mean, people have always said that about me, too, that, you know, you don't want to get me started, I can't stick to the facts or the starting point without adding another tangent that I have to go off on. But I think that's a mimicking of the com-

plexity of thought and reality, and the relationship between the two, more than anything else. Whereas, to pretend to tell a simple story and tie everything up at the end is actually wrong, really. It's dishonest.

JL: Your work seems to me to be perfectly contemporary—not so much because you take on, for example, Elvis cults and Ronald Reagan, but because of the means of representation that you use, which is at once fragmentary and ephemeral, and very... lapidary. It's peculiar to find that the syntax and the structure of a Jamesian sentence can be so perfectly applied to a contemporary situation.

RP: Yeah, well that's what's fun about it. There's a sense of humor to it that has really found its audience in the art world. But I'm not a throwback; I think my work is contemporary.

JL: I find it striking that in some sense you're very much an American artist, even very much a California artist, and yet none of your sources in literature seem to be American.

RP: Well, that's not true. Hawthorne. Twain—sometimes he tries too hard to be funny, but sometimes, for some reason, just a phrase can seem really funny to me. I remember when I was young, reading Huck Finn, and this kid says, "Give me chaw tobacker, won't ye?" And for some reason I just thought the

image of that, the vernacular, and the context was just so funny. But I guess I do have more of an affinity with a British sense of humor; I think of someone like Pinter, or Anthony Powell, or Evelyn Waugh. As long as you don't take it as far as Monty Python, or British musical-hall comedy. I can be as vulgar as anyone, I guess, but even when I'm writing about Ronald Reagan's asshole or something, I try to have a measure of decorum.

JL: Are cartoons a context in which you're comfortable having your work seen?

RP: No. No. My work comes from a lot of traditions, including those, but I wouldn't say that cartoons or comics are that important. On the other hand, that's not a qualitative judgment; I'm not putting myself above them; I just think they're two different things.

JL: Are you so sure that there are no qualitative judgments to be made, based on a distinction between high and low art?

RP: That's a different question altogether. Is that to say that the best of George Herriman is automatically worse than the worst of Norman Mailer?

JL: No. On the other hand I am a little tired of the whole cultural studies thing. It seems as if the pendulum has swung so far in the opposite direction that it may be

time, people started wondering if maybe, for example, pop music really wasn't capable of expressing a very wide range of emotions, or capturing a very wide range of phenomena.

RP: I've wondered exactly about that myself. Sometimes I blame the times, and ask, what happened? All I can say is that I keep expecting something from people who work in the "lower" arts, because I don't think there's any innate reason why these forms can't encompass the same range of emotion and thought as anything else. But it doesn't seem to have happened, so maybe it's now necessary to say, no, they can't. And at the same time I keep thinking that, well, maybe, it's just that the right people aren't going into it.

And I also have to check myself sometimes, because I tend to apply literary standards to things that either don't need them or shouldn't. Rock and roll, for instance. It's something that doesn't have to translate to paper, to poetry, in the first place. I don't know. I mean, I like rock and roll, too, and I like some of it better than I like some poetry. So, the issue does get muddied up. All I can say is I'm fed up with the discussion and the uses it's put to. Most of the writers I like aren't even read anymore.

JIM LEWIS

Ein Gespräch mit Raymond Pettibon

Wir brauchen ein neues Wort für die Art, wie wir einer Zeichnung Pettibons zu Leibe rücken: Unser normales Verständnis des Vorganges als registrierendes Bewegen der Augen und Sinnrekonstruktion durch das Hirn erscheint einfach unzulänglich. Tatsächlich ist alles, was wir dabei tun, anders als sonst: Wir nehmen die Bilder so leicht und unmittelbar auf, als wären es Wörter, wir lassen unseren Blick über die Texte schweifen und stückeln ihre Bedeutung zusammen wie Elemente eines kubistischen Bildes. Und kaum sind wir soweit, taucht schon die nächste Zeichnung auf und noch eine und noch eine, tausend Pettibons, jeder einzelne tiefgründig schön, subtil und vielschichtig, jede einzelne Zeichnung bewundernswert ob der Zerbrechlichkeit ihrer Wahrheit, ihres Humors, ihrer Wissensfülle. Wie kaum ein anderer Künstler, der mir in den Sinn kommt, erfüllt Pettibon die Verheissung unseres Jahrhunderts, dass jedes Fetzen Kultur zu etwas gut ist, und dass sich aus den einzelnen Bruchstücken unserer Erfahrung und Geschichte jederzeit eine brauchbare, unser Dasein reflektierende Erzählung rekonstruieren lässt.

JIM LEWIS ist Kritiker und Schriftsteller und lebt in New York.

JIM LEWIS: Ich habe mich schon immer gefragt, warum dir die Bildelemente in deinen Zeichnungen so wichtig sind. Warum bist du nicht einfach Schriftsteller geworden?

RAYMOND PETTIBON: Das gleiche könntest du einen Schriftsteller fragen. Warum macht er nicht dasselbe wie ich? In meinen Augen ist es eine Ausdrucksform, die so legitim ist wie jede andere; ich habe mich schon immer gefragt, warum man sich ihrer nicht häufiger bedient hat. Das bildliche Element ist ja keine Krücke oder so was. Zugegeben, mein Hauptinteresse galt schon immer mehr dem Geschriebenen als der bildnerischen Seite meines Werkes, aber ich glaube nicht, dass das Geschriebene für sich steht: Es ist keine Literatur, es ist bildende Kunst.

JL: Begreifst du die Zeichnungen als Illustration des Textes oder den Text als Kommentar zu den Bildern?

RP: Eigentlich betrachte ich das Ganze überhaupt nicht unter diesem Gesichtspunkt. Manchmal liebäugle ich ein bisschen mit der Idee der Buchmalerei, so als hätte Gott den Text demütigen Mönchen eingegeben, die sich daraufhin ihr Leben lang seiner Illumination widmeten. Aber das ist nur eine der vielen Möglichkeiten, das Ganze in einen Zusammenhang zu stellen, der es jeden Sinnes beraubt. Manch-

LIFE? JUST ANOTHER BRIGHT IDEA.

UNTHINKABLE,
EXCEPT AS MOTHS
PLAYING IN THE
LIGHT OF HIS WORK.

MOTHS BROUGHT TO BURN
AT THE FLAME OF THE PURE
LIGHT OF THOUGHT.

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1992, ink on paper, 21 x 16,5" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 53,3 x 42 cm.

mal wünsche ich mir fast, ich könnte so was wie einen Pakt mit dem Teufel schliessen und mein Alltagsleben gegen die tausend Jahre abtreten, die ich bräuchte, um das, was ich mache, allmählich wirklich zu verstehen.

JL: Kannst du mir etwas zu den Einflüssen auf den bildlichen Teil deiner Arbeit sagen?

RP: Als ich anfing, war der Ausgangspunkt ein bestimmter Stil der Radierung, Whistler zum Beispiel oder Samuel Palmer, oder auch der Stil der Gemälde und Aquarelle Turners. Wer sonst noch? John Sloane etwa, oder Joseph Pennell. Oder Hopper. Wenn man mein früheres Werk anschaut, ist Goya darin auszumachen. Das sind die Leute, von denen ich zeichnen lernte. Aber rein zeichnerisch gibt mein Werk nicht viel her; wohl auch heute noch nicht. Die Sache mit Pennell zum Beispiel ist einfach die, dass man als Künstler nicht unbedingt von den Leuten am meisten beeinflusst ist, die man am meisten bewundert.

JL: Die Videos von dir, die ich gesehen habe – etwa das über die *Weathermen*¹⁾ –, sind so viel freier als die Zeichnungen, obgleich, wie ich erfahren habe, alles bis zur letzten Silbe vom Drehbuch vorgegeben ist. Wie verhalten sich diese beiden Ausdrucksmittel zueinander?

RP: Die Zeichnungen entsprechen sozusagen einzelnen Videostills: Eine Zeitlang zeichnete ich sie tatsächlich vom Bildschirm ab, indem ich das Band, meist irgendein Spielfilm oder so, anhält. So hat sich wohl mein Stil herausgeschält: Der *Film-noir*-Effekt ergab sich mehr oder weniger ungewollt.

Ich würde gern mehr eigene Videos machen, nur dass man, selbst wenn man so arbeitet wie ich, also ohne Drehteam oder so, trotzdem andere Leute hinzuziehen muss, und es ist einfach sehr mühsam, all die Leute unter einen Hut zu bringen. Ich will keine populäre und primitive Wirkung erzielen: Oft arbeite ich aus rein praktischen Gründen in einer bestimmten Art, ohne jeden ästhetischen Grund. Geld, Zeit, Talent, Können, die Zahl meiner Mitarbeiter, all das kann die Form diktieren.

JL: Wieviel vom Text in deinen Zeichnungen stammt von dir und wieviel ist Zitat?

RP: Ich weiss es eigentlich nicht. Das ist immer wieder anders. Ich erinnere mich, dass ich zumindest einige Jahre lang alles selbst geschrieben habe. Aber ein Grossteil meines Werkes ist eine Kombination von

beidem, und oft bleiben Text und Zeichnungen jahrelang unabgeschlossen. In den letzten ein, zwei Jahren habe ich wesentlich mehr Anleihen gemacht, insgesamt aber ist vielleicht ein Drittel Zitat. Möglicherweise auch mehr. Es lässt sich schwer sagen, weil es sich nicht um reine Zitate handelt: Manchmal findet eine Umarbeitung statt. Ausserdem kommt es vor, dass ich in meiner eigenen Schreibe auf den Stil zurückgreife, bei dem ich Anleihen mache; und in einer Zeichnung kann es eine beliebige Anzahl von Stimmen geben.

JL: Ich habe mich immer gefragt, wieviel von Melville drinsteckt. Du arbeitest mit der gleichen Art von Humor, dem gleichen, raffinierten Satzbau. Und du magst offenbar Ausrufesätze: Deine Figuren platzen immer mit irgend etwas heraus.

RP: Ich schätze Melville sehr, aber seltsamerweise steckt sehr wenig von ihm in meinem Werk. Ich arbeite mit unkontrollierten Äusserungen, die in einem unbedachten Moment fallen: meist Bruchstückhaftes, Unausgefeiltes. Auch Shakespeare ist so ein Autor, von dem ich wenig übernehme, unter anderem auch deshalb, weil seine Sprache so ausgefeilt ist. Wohingegen sich die Art, wie sein Zeitgenosse Marlowe schreibt, wesentlich besser eignet für das, was ich mache. Meine wichtigsten Quellen sind jedoch die grossen Prosaschriftsteller, Henry James und Proust, John Ruskin und Walter Pater. Und Thomas Browne. Wenn man die liest, findet man eine ganze Menge.

JL: Das sind alles Schriftsteller mit einer hochkomplexen Syntax.

RP: Genau, ihre Sprache ist sehr komplex, und einzelne Sätze können sich zu ganzen Absätzen auswachsen. Allerdings in einer bruchstückhaften Art und Weise. Ihre Aussagen können, aus dem Zusammenhang gerissen, eine völlig andere Bedeutung annehmen, und gleichzeitig sind sie wunderschön formuliert.

JL: Wenn du liest, pickst du dann einfach etwas heraus, oder setzt du dich hin, liest ein Buch ganz durch und gehst dann wieder zurück, um dir deine Lieblingsstellen herauszuschreiben?

RP: Das kommt drauf an: Neuerdings picke ich eher einfach etwas heraus. Und sogar wenn ich etwas von Anfang bis Ende lese, ist es eine sehr willkürliche

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (HEY BABY...), 1991,
pen and ink on paper, 22 x 18" / OHNE TITEL (HEY BABY...),
Feder und Tusche auf Papier, 55,9 x 45,7 cm.

– NO TITLE, 1992, 22 1/4 x 16" / OHNE TITEL, 56,5 x 40,6 cm.

– NO TITLE (I KNOW WHEN TO), 1985, 14" x 10 1/4" /
OHNE TITEL (ICH WEISS, WANN ICH), 35,6 x 26 cm.



Lektüre. Mir fällt keine passendere Bezeichnung ein. Denn es ist eine Art des Lesens, die stets nach etwas zwischen den Zeilen Ausschau hält. Ausserdem schreibe ich beim Lesen gewissermassen neu. Es ist, als brächte ich mich selbst in die jeweilige Welt ein oder so, und... Es lässt sich schwer erklären. Aber am Ende wird dieser «erlesene» Ort zur Welt, in der man lebt, in der man denkt.

JL: Was gefällt dir an Henry James?

RP: James war, besonders in seinem Spätwerk, ungemain kompliziert in seinem Denken. Er schrieb in Erzählform, aber er konnte nicht umhin, noch das Allereinfachste aus den verschiedensten Blickwinkeln zu betrachten. Er schreibt immer aus einem inneren Kampf zwischen Drama und Erzählung heraus, und dann ist da diese Fülle an Ideen und Einzelheiten in jedem einzelnen Satz. Wenn man seine persönlichen Aufzeichnungen liest, sieht man, was er alles unternimmt, um sich an die Erzählstrukturen zu halten, die er sich selbst vorgibt und die von ganz einfachen Gedanken ausgehen. Diese Aufzeichnungen haben etwas rührend Erbärmliches, wie etwas, das man vielleicht in einer Drehbuchkonferenz bei Disney zu hören bekäme: du weisst schon, von der Sorte «Moralische Zwickmühle» oder «Was-wäre-wenn».

Ich sehe das komische Bild vor mir, wie James, während er seiner alten Sekretärin diktiert, loslegt und den Stoff immer weiter ausspinnnt, dabei aber verzweifelt versucht, an irgendeiner Art von narrativer, dramatischer Organisation festzuhalten. Und zwar, nach Auffassung vieler Leute, ohne Erfolg, weshalb er eben so schwer zu lesen ist: Man verliert sofort den Faden der Erzählung, und es ist, als verliere er sich in der Sprache. Aber das stimmt nicht. Er versucht vielmehr verzweifelt die Übersicht zu behalten. Für meine Art zu lesen ist das ideal. Mir macht es Spass, ihn zu lesen.

JL: Erkennst du in seiner Art zu schreiben eine Nachahmung von Denkmustern, oder gefällt dir daran gerade das Manierierte?

RP: Ihm wird vorgeworfen, dass es nicht echt sei, sondern reiner Manierismus, tatsächlich aber ist es eine Nachahmung von Denkmustern. Darin liegt für mich der Reiz. Ich meine, man sagt das auch immer über mich, also, dass ich Gefahr laufe, mich zu ver-

zetteln, dass ich mich nicht an die Fakten oder den Ausgangspunkt halten könne, ohne einen weiteren Nebenstrang ins Spiel zu bringen, auf dem ich dann herumreiten müsse. In meinen Augen geht es dabei aber vor allen Dingen um ein Nachempfinden der Komplexität des Denkens und der Wirklichkeit sowie des Verhältnisses zwischen beiden. Dagegen ist es ein Fehler, so zu tun, als würde man eine einfache Geschichte erzählen, bei der am Ende alles aufgeht. Das ist unehrlich.

JL: Deine Arbeit erscheint mir ganz und gar zeitgemäss – nicht so sehr, weil du dich mit dem Elvis-Kult oder mit Ronald Reagan auseinandersetzt, sondern wegen der Darstellungsmittel, mit denen du arbeitest. Deine Darstellung ist fragmentarisch, ephemere und zugleich überaus... lapidar. Es ist verblüffend zu sehen, wie sehr die Syntax eines Satzes von Henry James der heutigen Situation angemessen sein kann.

RP: Ja, das ist eben das Lustige daran. Es spielt ein Sinn für Humor hinein, der im Bereich der Kunst tatsächlich sein Publikum gefunden hat. Ich bin aber kein Nostalgiker und betrachte mein Werk als zeitgenössisch.

JL: Mir fällt auf, dass du in gewisser Hinsicht ein sehr amerikanischer, ja sogar ein sehr kalifornischer Künstler bist, und doch scheint keine deiner literarischen Quellen amerikanisch zu sein.

RP: Also, das stimmt nicht. Hawthorne, Twain. Bei letzterem ist das Bemühen, witzig zu sein, mitunter zu angestrengt, manchmal aber gibt es eine einzige Wendung, die ich aus irgendeinem Grund zum Totlachen finde. Ich erinnere mich, wie ich als kleiner Junge *Huckleberry Finn* las, und da sagt dieser Knirps, «Give me chaw tobacker, won't ye». ²⁾ Irgendwie wirkten diese Vorstellung, die Mundart und die Umstände auf mich unheimlich komisch. Vermutlich fühle ich mich aber tatsächlich mehr dem britischen Sinn für Humor verbunden; ich denke da an jemanden wie Harold Pinter, Anthony Powell oder Evelyn Waugh. Aber nicht Monty Python oder die britische Variété-Komik. Ich schätze, ich kann auch ziemlich vulgär sein, aber selbst wenn ich über Ronald Reagans Arschloch schreibe, versuche ich doch ein gewisses Mass an Anstand zu wahren.

JL: Kannst du dich damit anfreunden, wenn man dein Werk in Zusammenhang mit Cartoons sieht?



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1992, ink on paper 12 x 21" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 30,5 x 53,3 cm.

RP: Nein. Nein. Mein Werk entspringt den verschiedensten Traditionen, darunter auch denen von Cartoon und Comic, aber ich würde nicht sagen, dass sie eine besonders grosse Rolle spielen. Andererseits ist damit kein wertendes Urteil verbunden: Ich stelle mich nicht darüber, ich glaube nur, dass es sich um zwei Paar Schuhe handelt.

JL: Bist du dir so sicher, dass sich keine Qualitätsurteile auf der Grundlage einer Unterscheidung zwischen E- und U-Kunst treffen lassen?

RP: Das ist eine völlig andere Frage. Soll das heissen, dass das Beste von George Herriman automatisch schlechter ist als das Schlechteste von Norman Mailer?

JL: Nein. Andererseits hängt mir das ganze kulturkritische Getue ein wenig zum Hals heraus. Das Pendel hat meines Erachtens dermassen weit in die entgegengesetzte Richtung ausgeschlagen, dass es vielleicht an der Zeit ist, sich einmal zu fragen, ob zum Beispiel die Popmusik vielleicht wirklich keine besonders grosse Bandbreite von Gefühlen oder Phänomenen auszudrücken oder zu erfassen vermochte.

RP: Eben darüber habe ich mir auch Gedanken gemacht. Manchmal schiebe ich es auf die Zeit und frage mich, was ist passiert? Ich kann nur sagen, dass ich nach wie vor Erwartungen habe an Leute, die im Bereich der U-Kunst tätig sind, weil ich nicht

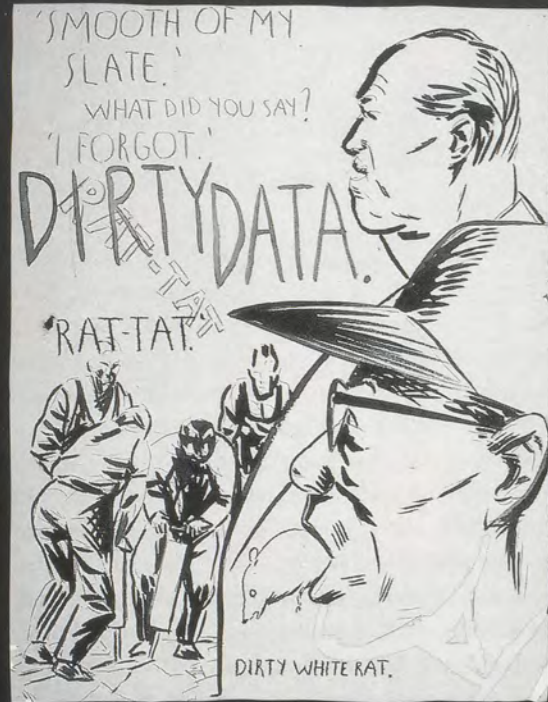
glaube, dass es irgendeinen triftigen Grund gibt, weshalb diese Ausdrucksformen nicht imstande sein sollten, dieselbe Bandbreite des Empfindens und Denkens abzudecken wie irgendwelche anderen. Aber es scheint bisher nicht der Fall zu sein, also muss man jetzt vielleicht sagen, nein, sie sind dazu nicht imstande. Gleichzeitig denke ich immer noch, dass es vielleicht daran liegt, dass da einfach nicht die richtigen Leute einsteigen.

Ausserdem muss ich manchmal mit mir selbst ins Gericht gehen, denn ich neige dazu, literarische Massstäbe an Dinge anzulegen, die das entweder gar nicht nötig haben oder nicht nötig haben sollten. Rock and Roll zum Beispiel. Das ist grundsätzlich nicht etwas, was sich auf Papier, in Dichtung übersetzen lassen muss. Ich weiss nicht. Ich meine, ich mag Rock and Roll ebenso, und manches davon gefällt mir besser als manche Dichtung. Die Sache wird also letztlich doch ziemlich verwickelt. Ich kann nur sagen, dass mir diese Debatte und deren Instrumentalisierung zum Hals heraushängt. Die meisten Schriftsteller, die ich wirklich mag, werden gar nicht mehr gelesen.

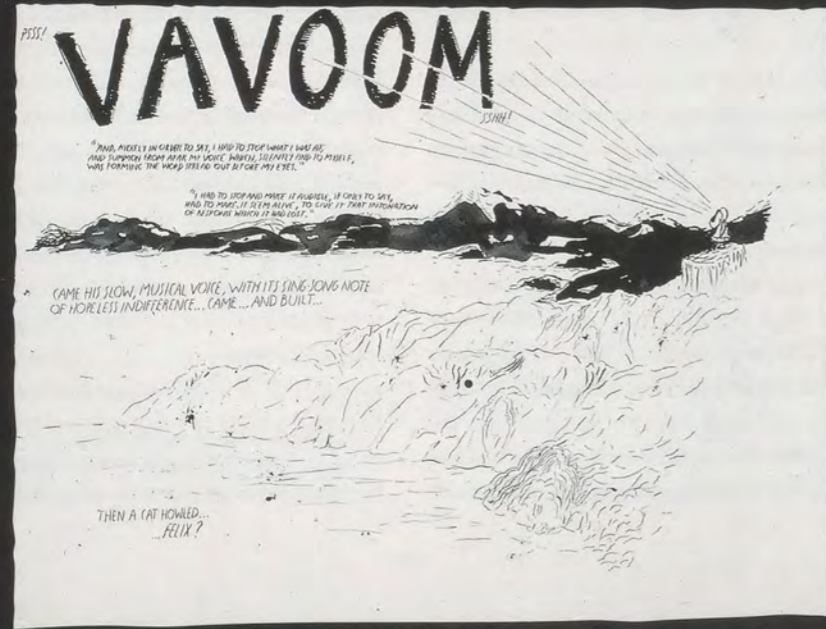
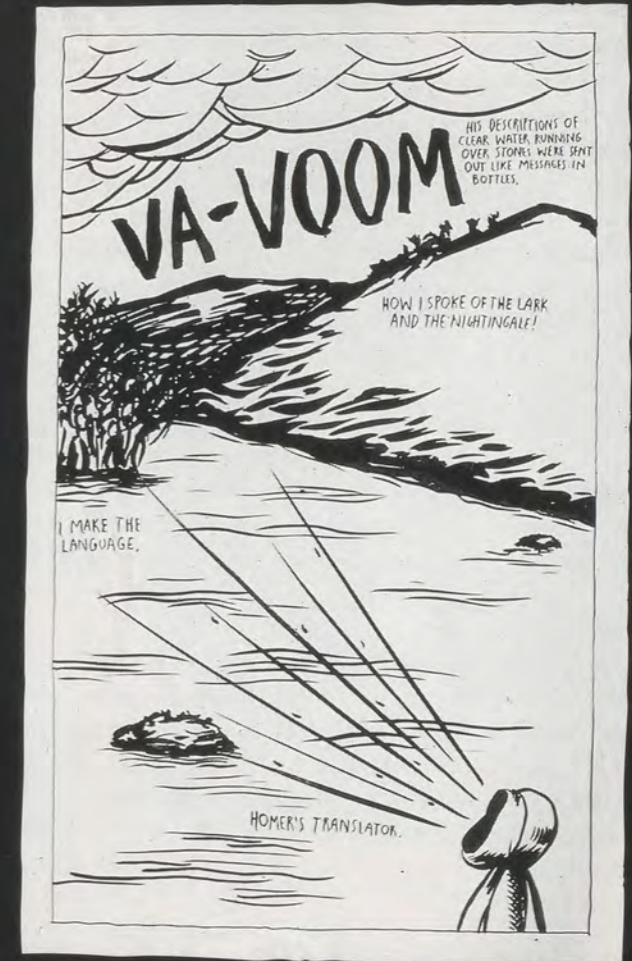
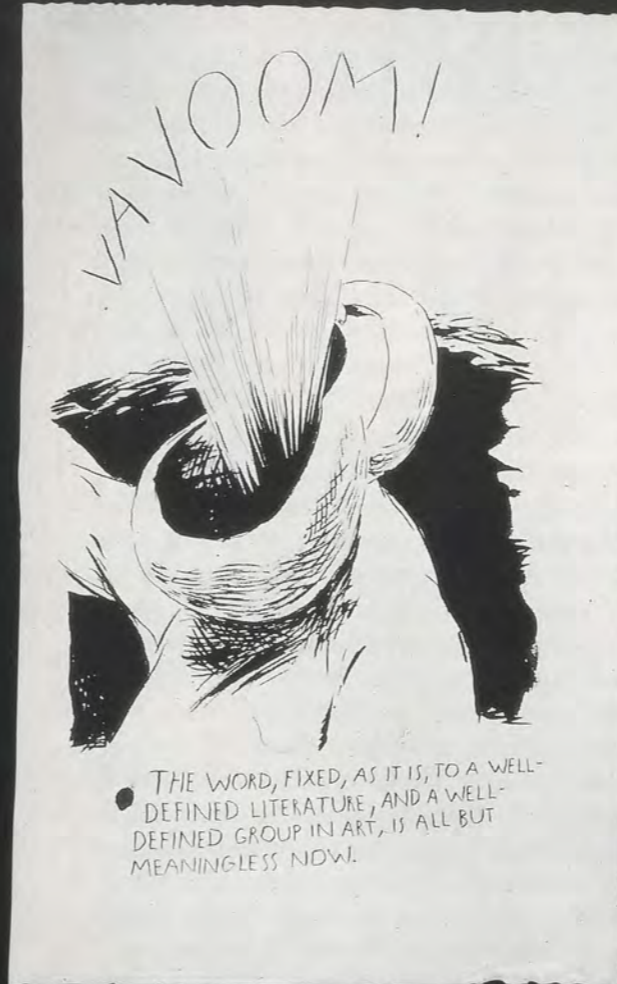
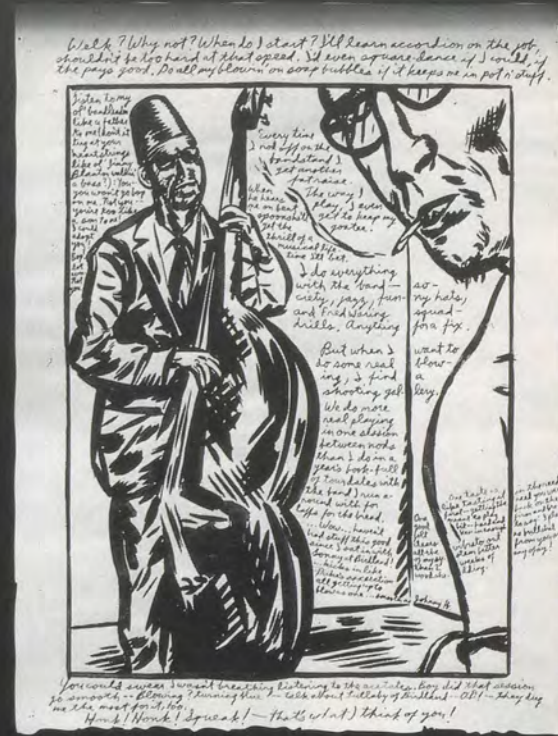
(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) Radikale Untergrundbewegung im Amerika der 60er Jahre, die gegen den Vietnamkrieg und für die Bürgerrechte kämpfte.
2) *chaw tobacker*: chewing tobacco = Kautabak.

RAYMOND PETTIBON,
NO TITLE (SMOOTH OF MY), 1992,
11 1/4 x 8 3/4" / 28,6 x 22,2 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE
(WELL? WHY NOT?), 1989,
14 x 11" / 35,6 x 28 cm.



RAYMOND PETTIBON, "Vavoom"-sheets, 1961-1993,
ink on paper, various sizes / "Vavoom"-Blätter, Tusche auf Papier,
verschiedene Größen.