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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

Heft: 47: Collaborations Tony Oursler, Raymond Pettibon, Thomas Schütte

Artikel: Raymond Pettibon : surfing with Raymond nobody rides for free = Wellenreiten mit Raymond - kein Spaziergang

Autor: Rugoff, Ralph / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680812

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: 09.07.2025

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

RALPH RUGOFF

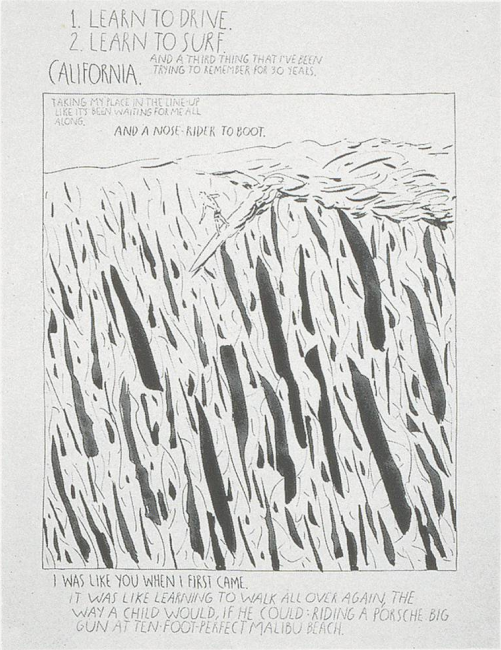
Surfing with Raymond Nobody Rides for Free

Beginning with his dauntingly fabulous exhibitions during the late 1980s and early 90s, Raymond Pettibon has invented a new medium. Although on the surface his materials of paper and ink could not be more traditional, and his mixing of pictures and words conjure precedents from the comic strip to Blake, Pettibon presents his work in a significantly novel way, cluttering walls with hundreds of drawings of varying sizes, bombarding the viewer with far more to read and look at than could ever be absorbed. As if mimicking the ceaseless maelstrom of our mass-media landscape, these shows engulf you in a whirlpool of words and images; yet unlike the media, they generate unexpected layers of meaning, black humor, and barbed lyricism, while surfing across a seemingly haphazard cross section of cultural history.

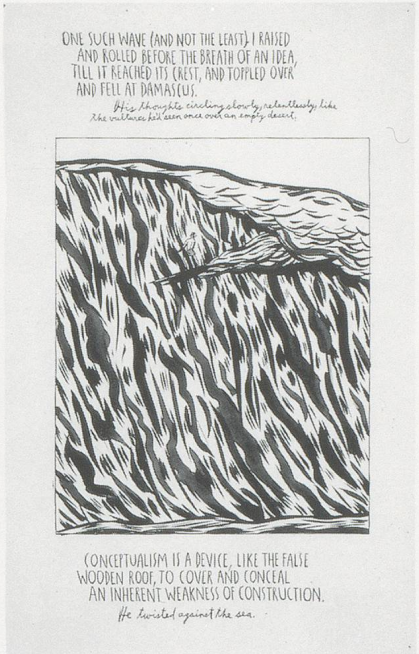
Though composed of individual drawings, a wall-to-wall display by Pettibon functions like a single work, a discordant symphony where leitmotifs repeat themselves in unpredictable rhythms. Amid the multitude of pictures and scrawled texts, half a dozen major themes may gradually emerge, weaving across the walls. While an exhibition never lapses into randomness, it never totally resolves itself, either; instead, it teases you along cresting waves of delirium, and just when you feel utterly overwhelmed and about to drown, a half-formed riptide or partially delineated current spins you to the next drawing, towards a new thematic connection.

This kind of installation is a labyrinth. There is no real sense of escape in a Pettibon show, because you're continually confronted by the work of reading and rereading, deciphering and searching. You can take on as much or as little as you like, of course; but in the end, nobody rides for free. Pettibon enlists you, Dear Reader, in the pleasures of his endless spidery activity, and the web in which you find yourself is astonishingly far-reaching. Ingeniously plundering everything within reach of his eclectic sensibility, Pettibon seamlessly slips in references from Ruskin to Felix the Cat, from baseball trivia to Henry James, from Charles Manson to Gumby and Ad Reinhard—sometimes all in a single work. Probing dark subcultural pools, cosmic assholes, and

RALPH RUGOFF is the author of *Circus Americanus* (Verso) and *Through the Eye of the Needle,* a monograph on microminiature sculptor Hagap Sandaljian (Museum of Jurassic Technology Press). He is the curator of the exhibition "Scene of the Crime," which will open at the Armand Hammer Museum in Los Angeles in 1997.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1990, ink on paper, 22 x 17" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 55,9 x 43,2 cm.



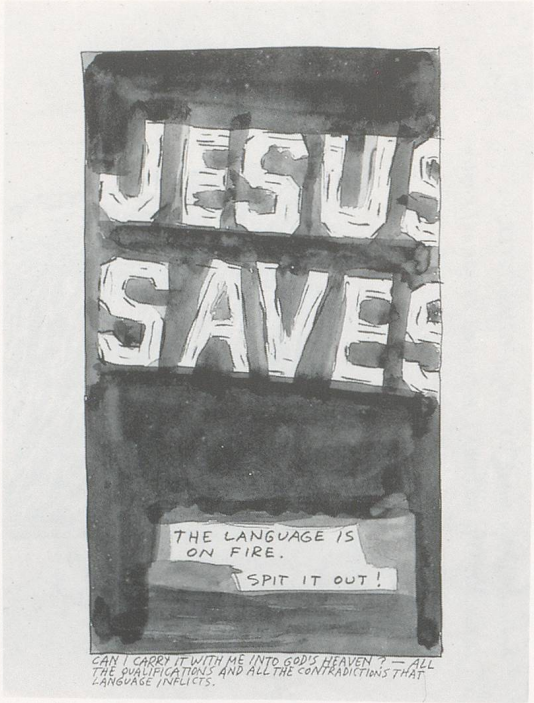
RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (ONE SUCH WAVE), 1990, pen and ink on paper, 23 x 14" / OHNE TITEL (EINE DIESER WELLEN), Feder und Tusche auf Papier, 58,4 x 35,6 cm.

nightmarish conflations of history (in one drawing, William Kennedy Smith rapes a girl on the grassy knoll), the artist's erratic pen leaves a wake of churning cartoon thought-bubbles.

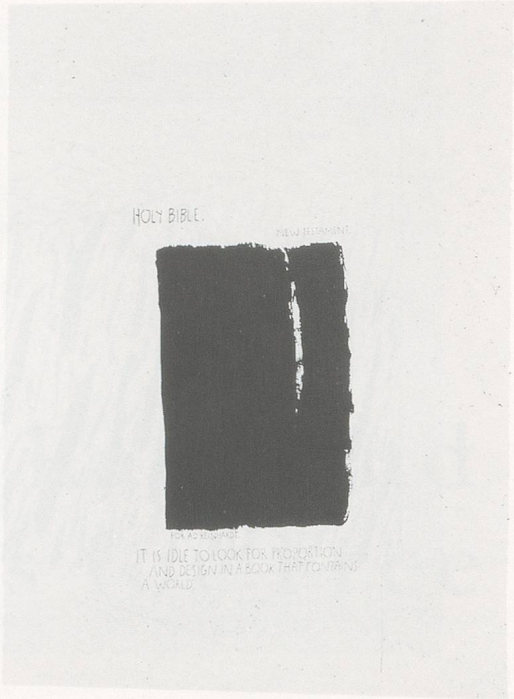
In a Pettibon installation, as brilliant as certain individual pieces might be, one is inevitably reminded that it's not the pearls that make the necklace, but the thread. In the fugitive associations between sentences, phrases, and images, Pettibon's art traces the contingent motions of thought itself, the unrepeatable ride across waves of meaning impossible to anchor. This same propulsive diffusion characterizes not only Pettibon's large-scale installations, but also his single works. A medley of dark quips, philosophical queries, acerbic asides, and literary quotes may swirl around a given image, not illustrating so much as reframing it. If certain visual motifs recur in the oeuvre—fires, trains, clocks, surfers, Gumby, hearts, and mushroom clouds—it's because Pettibon's work is a lesson in context. Even the barest icon, a sparsely sketched lightbulb, takes on endless resonance when coupled with his shrewdly evocative texts.

Pettibon's drawing style is often characterized as illustrational or generic, which is odd considering how idiosyncratic and psychologically charged it is. What distinguishes it is less any particular technique than the artist's conception of imagery: Pettibon's pictures are simple enough to seem immediately accessible, yet on closer inspection they often remain curiously elusive. They seem to be less representations, per se, than metaphoric emblems, black boxes of displaced meaning. Even Pettibon's self-portraits are essentially metaphorical images—instead of providing insights into their creator, they tell us about the fiction of the artist, the gulf separating representation and subject, author and reader. It is precisely into this gap that Pettibon's art plunges, extending an offer to play, rather than merely to "communicate." Indeed, Pettibon doesn't communicate with the reader, he communicates with the inexpressible; hence the sense of loss and absence that haunts his art as a whole.

Unlike his pictures, Pettibon's words address us in a motley array of styles, drastically shifting tone, grammatical structure, and tense, gliding from first to second to third person as his pen travels across a page. Quieting this multiphrenic din, his words, whether borrowed or original, are all forged in the same handwriting, an obsessive scrawl that suggests jottings from a private notebook, the record perhaps of a mind assailed by its own inner chorus, but nevertheless the record, at least apparently, of a single mind.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (JESUS SAVES), 1986, pen and ink on paper, 14 x 10½" / OHNE TITEL (JESUS ERLÖST), Feder und Tusche auf Papier, 35,6 x 26,7 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1991, ink on paper, 30¼ x 22½" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 76,8 x 57,2 cm.

Pettibon elaborates on this faux intimacy with his penchant for addressing his "Dear Reader," evoking a bond of trust as well as our own fictitious role as innocent viewer. But the contract of good faith that allows us to inhabit the secure structures of traditional eighteenth- and nineteenth-century literature is difficult to maintain with so splintered a voice; and besides the reader is rarely treated genteelly: a slight snarl, a hint of nastiness, implications of less cordial relations sometimes creep into Pettibon's direct appeals. In a 1992 self-portrait, a first person text warns that the artist cannot be trusted because the voices he repeats belong neither to his muse nor to the man himself.

By wryly calling attention to the conventions of our respective roles, Pettibon prompts us to step back and re-imagine the rules of our communication, to see the border between producer and consumer as infinitely flexible. Given his own repositioning of purloined texts, reading, especially rereading, starts to seem like an art form itself, an act of creative interpretation where even a single word—like "Vavoom!", the sublimely inarticulate call that dwarfs its very speaker in Pettibon's drawings—is capable of promiscuously shifting nuance and connotation with every changed context.

In *The Tragic Muse,* Henry James observes that there are two "affections"—that which "isolates and simplifies its object" and that which "seeks communication and contacts for it." Pettibon's generous art clearly embodies the latter affection: In derailing trains of conventional thought, his work consistently forges contacts where none before existed. It moves us towards the open sea and away from the fixed shore. Indeed, consistency represents a kind of death in Pettibon's aesthetic, a conceptual rigor mortis; the price of growth, on the other hand, is uncertainty and a rigorous resistance to our habitual modes of interpretation. In this way, Pettibon qualifies as a moral visionary—not a bluenose, certainly, but an artist whose freedom of style seems to guarantee the purity of his credo.

RALPH RUGOFF

Wellenreiten mit Raymond – kein Spaziergang

Mit seinen geradezu überwältigend erfolgreichen Ausstellungen in den späten 80er und 90er Jahren hat Raymond Pettibon ein neues Medium geschaffen. Auch wenn seine Materialien – Papier und Tinte – auf den ersten Blick traditioneller nicht sein könnten und seine Kombination von Wort und Bild an zahlreiche Vorgänger, vom Comic strip bis zu William Blake, denken lässt, präsentiert Pettibon seine Arbeit auf eine völlig neue Art. Indem er die Wände mit Hunderten von Bildern verschiedener Grösse förmlich zukleistert, bombardiert er die Betrachter mit einer Masse von Texten und Bildern, die sie nie und nimmer vollständig zu rezipieren vermögen. Als ahmten sie die uferlose Reizüberflutung durch die Massenmedien nach, ziehen uns diese Ausstellungen in einen Strudel der Worte und Bilder; aber anders als die Massenmedien erschliessen sie unerwartete Bedeutungsschichten voll schwarzen Humors und beissender Poesie, während sie einen scheinbar zufälligen Querschnitt durch die Kulturgeschichte offenlegen.

Obwohl die raumfüllenden Arbeiten Pettibons aus vielen einzelnen Zeichnungen bestehen, funktionieren sie als ein Ganzes, als dissonante Symphonie, in der die Leitmotive in unregelmässigen Abständen wiederkehren. Innerhalb der Fülle von Bildern und hingekritzelten Texten mögen sich dabei nach und nach ein halbes Dutzend zentrale Themen herauskristallisieren, die sich über ganze Wände hinziehen. Die Präsentation gleitet nie ins Willkürliche ab, aber sie ist auch niemals völlig zu entschlüsseln; statt dessen lotst und lockt sie den Betrachter den sich kräuselnden Brechern des Deliriums entlang, und just wenn man sich endlich überwältigt glaubt und drauf und dran ist unterzugehen, gerät man in den Sog

RALPH RUGOFF ist der Autor von *Circus Americanus* und *Through the Eye of the Needle,* einer Monographie über den Microminiatur-Bildhauer Hagap Sandaljian (Museum of Jurassic Technology Press). Er ist Kurator der Ausstellung «Scene of the Crime», die 1997 im Armand Hammer Museum in Los Angeles eröffnet wird.

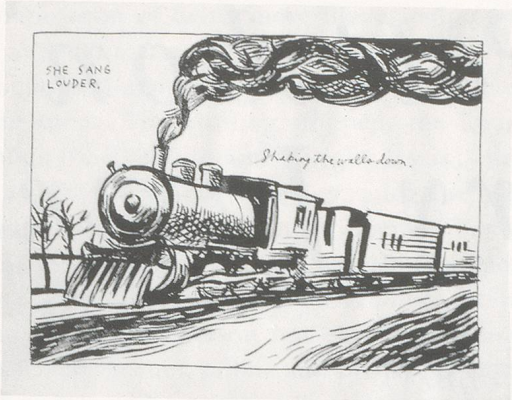
einer anderen Strömung und driftet ab zur nächsten Zeichnung und zu einer anderen thematischen Verknüpfung.

Pettibons Installationen sind eigentliche Labyrinthe. Für die Besucher der Ausstellungen gibt es kein Entkommen und keinen Ausweg: Ununterbrochen ist man mit der Arbeit des Lesens und Wiederlesens konfrontiert, man entziffert und rätselt. Dabei kann man sich natürlich so viel oder so wenig anstrengen, wie man will; nur geschenkt wird einem nichts. Pettibon verstrickt dich, lieber Leser, liebe Leserin, in die Freuden seiner endlosen spinnenähnlichen Aktivität, und das Netz, in dem du dich wiederfindest, hat erstaunliche Ausmasse. In einem geschickten Raubzug auf alles in Reichweite seiner eklektischen Sensibilität flicht Pettibon übergangslos Anspielungen auf alles mögliche mit ein, von Ruskin[1)] bis Felix the Cat, von Baseballtrivialitäten bis Henry James, von Charles Manson bis Gumby[2)] und Ad Reinhard – manchmal alles in einer einzigen Arbeit. Der sprunghafte Stift des Künstlers durchmisst dabei dunkle subkulturelle Tümpel, kosmische Arschlöcher und alptraumhafte Verdichtungen zeitgeschichtlicher Ereignisse (in einer Zeichnung vergewaltigt William Kennedy Smith ein Mädchen auf einer kleinen Graskuppe, «on the grassy knoll» – ein Ort, der mit den Ermittlungen über den Mord an John F. Kennedy verknüpft ist) und erzeugt eine Bugwelle aufschäumender Comic-Denkblasen.

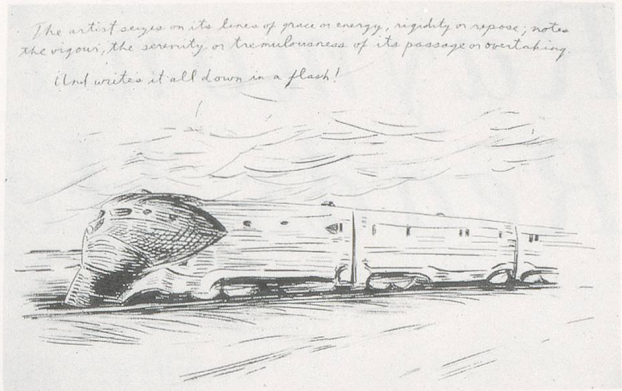
Wie brillant auch manche der einzelnen Zeichnungen sein mögen, eine Pettibon-Installation macht einem unweigerlich klar, dass es nicht die Perlen sind, die das Halsband ausmachen, sondern die Schnur. In den flüchtigen Assoziationen zwischen den Sätzen, Wendungen und Bildern spürt Pettibons Kunst die zufälligen Bewegungen des Denkens selbst auf, den nicht wiederholbaren Ritt auf den Wellen der Bedeutungen, die nirgends festzumachen sind. Diese nach vorn und in die Weite gerichtete Bewegung kennzeichnet nicht nur Pettibons grosse Installationen, sondern auch seine Einzelwerke. Um ein einziges Bild kann ein Gemisch aus dunklen Wortspielen, philosophischen Fragen, bitterbösen Zwischenbemerkungen und literarischen Zitaten schwirren, die die Zeichnung weniger erläutern, als vielmehr in einen neuen Bezugsrahmen stellen. Wenn einzelne visuelle Motive innerhalb des Werks öfter wiederkehren – Feuer, Züge, Uhren, Surfer, Gumby, Herzen und Atompilze –, so deshalb, weil Pettibons Werk uns eine Lektion in Sachen Kontext erteilt. Noch sein kümmerlichstes Requisit, eine knapp skizzierte nackte Glühbirne, weckt endlose Resonanzen durch die Verbindung mit raffiniert alles mögliche heraufbeschwörenden Texten.

Pettibons Zeichnungsstil wird oft als illustratorisch oder leicht verständlich charakterisiert, was merkwürdig anmutet, wenn man bedenkt, mit welcher Sensibilität er arbeitet und wie psychologisch durchdacht alles ist. Was diesen Stil auszeichnet, ist nicht eine bestimmte Technik, sondern Pettibons Bildsprache: Seine Bilder sind einfach genug, um unmittelbar zugänglich zu erscheinen, doch bei näherem Hinsehen bleiben sie oft merkwürdig unergründlich. Sie scheinen weniger eigentliche Darstellungen von etwas zu sein als vielmehr metaphorische Symbole, *black boxes* voll entwurzelter Bedeutungen. Sogar Pettibons Selbstporträts sind im wesentlichen metaphorisch: Statt uns ihren Urheber zu präsentieren, erzählen sie von der Fiktion des Künstlers, von der Kluft zwischen Darstellung und Gegenstand, zwischen Autor und Leser. Es ist genau diese Kluft, in die sich Pettibons Kunst stürzt, indem sie uns das Angebot macht mitzuspielen, statt bloss zu «kommunizieren». Tatsächlich kommuniziert Pettibon nicht mit dem Leser, sondern mit dem Unaussprechlichen; daher rührt auch das Gefühl von Verlust und Leere, das seine Kunst vermittelt.

Anders als seine Bilder wenden sich Pettibons Worte in einem wilden Stilgemisch an uns. Da gibt es drastische Wechsel in der Tonlage, in der Satzgrammatik und der Zeitenfolge; von der ersten geht's zur zweiten und zur dritten Person, während die Feder über das Papier gleitet. Es hat eine beruhigende Wirkung auf dieses laute Stimmengewirr, dass Pettibons Worte, egal ob geborgt oder original, alle in derselben Handschrift erscheinen; sie wirkt wie ein Tagebuchgekritzel und lässt uns an persönliche Notizen denken oder an die Aufzeichnungen eines Geistes, der von einem Chor innerer Stimmen heimgesucht wird, aber es sind immer noch, so scheint es wenigstens, die Aufzeichnungen eines Einzelnen.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (SHE SANG LOUDER), 1986, pen and ink on paper, 11 x 14" / OHNE TITEL (SIE SANG LAUTER), Feder und Tusche auf Papier, 28 x 35,6 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1992, ink on paper, 11 x 17" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 28 x 43,2 cm.

Pettibon steigert diesen Eindruck des Intimen noch, indem er sein Gegenüber mit Vorliebe direkt mit «lieber Leser» anredet und dadurch eine Vertrauensbeziehung herstellt, die uns zugleich in die fiktive Rolle eines unschuldigen Betrachters versetzt. Aber der Vertrag gegenseitigen Vertrauens, der es uns erlaubt, uns in den sicheren Erzählstrukturen der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts zu bewegen, ist für eine derart brüchige Stimme schwer einzuhalten; im übrigen wird der Leser gar nicht etwa besonders höflich behandelt: Ein grimmiger Unterton, eine Prise Bosheit als Hinweise auf ein weniger freundliches Verhältnis schleichen sich des öfteren in Pettibons direkte Anreden ein. In einem Selbstporträt von 1992 warnt ein in der ersten Person gehaltener Text davor, dem Autor zu trauen, da die Stimmen, die er wiedergebe, weder die seinen seien noch diejenigen seiner Muse.

Dadurch, dass er uns in seiner trockenen Art auf die Konventionen unserer jeweiligen Rolle aufmerksam macht, bringt er uns dazu, Abstand zu nehmen, uns der Regeln unserer Kommunikation bewusst zu werden und zu erkennen, dass die Grenzen zwischen Produzent und Konsument unendlich dehnbar sind. Sein Umgang mit fremden, entlehnten Texten lässt das Lesen und vor allem das Wiederlesen beinah als eine neue, eigene Kunstform erscheinen, als einen Akt schöpferischer Interpretation, wo selbst ein einzelnes Wort imstande ist, Bedeutungsnuancen und Konnotationen, je nach Kontext, beliebig zu wechseln – wie etwa «Vavoom!», der sublim unartikulierte Ausruf, der den jeweiligen Sprecher in Pettibons Zeichnungen winzig erscheinen lässt.

In *The Tragic Muse* bemerkt Henry James, es gebe zwei «Haltungen» – eine, die «ihr Objekt isoliert und vereinfacht darstellt», und eine andere, die «das Gespräch sucht und dafür Kontakte knüpft».[3] Pettibons grosszügige Kunst ist ein klares Beispiel für die zweite Haltung: Indem es die Schienen konventionellen Denkens verlässt, schafft sein Werk fortwährend Kontakte, wo vorher keine waren. Es führt uns auf das offene Meer, weg vom Festland. Tatsächlich stehen Sicherheit und Beständigkeit in Pettibons Ästhetik für eine Art Tod, eine geistige Todesstarre; der Preis des Wachstums andrerseits ist die Unsicherheit und ein strikter Widerstand gegen alle bestehenden Interpretationsgewohnheiten. Pettibon entpuppt sich so als ein visionärer Moralist – sicher kein Puritaner, aber ein Künstler, dessen Ungebundenheit in Sachen Stil für die Reinheit und Unbestechlichkeit seines Credos spricht.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) John Ruskin, 1819–1900, britischer Schriftsteller und Kunstkritiker, der vor allem jene Gemälde für gross hielt, die dem Betrachter eine grosse Idee vermittelten.
2) Felix the Cat und Gumby: Amerikanische Comicfiguren für Kinder.
3) Übersetzung des Zitats durch die Redaktion.