

רײַמונד פּטיבון :

סיבות לרישום



מוזיאון תל אביב לאמנות
מנכ"לית: טניה כהן־עוזיאלי
אוצר ראשי: דורון רבינא

ריימונד פטיבון: סיבות לרישום
21 בנובמבר 2019 – 25 באפריל 2020

גלריה לרישום והדפס מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות
גלריה לורנס גראף לאמנות עכשווית
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה

אוצרת: אירית הדר
עוזרת לאוצרת: נעמה בר־אור
ראש אגף שירותי אוצרות: רפאל רדובן
רכזת אגף שירותי אוצרות: איריס ירושלמי
תלייה: אורן הלל, דניאל לב
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, איתי דוברין
רישום: שושנה פרנקל, סיון בלון־קמחי, הדר אורן־בצלאל, עפרה שושתרי
שימור: ניל מקמנוס

קטלוג

עורכת: אירית הדר
עיצוב והפקה: גיא שניא, סטודיו שועל
עריכת טקסט ותרגום לעברית: דפנה רז
נוסח אנגלי: דריה קסובסקי
תצלומים: © ריימונד פטיבון, אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר (עמ' 34-39, 41-42, 44-45, 50, 54-55, 57-58, 66-67, 74, 75 למעלה, 76 למטה, 79, 81, 86-89, 92-93, 101, 110-111, 115, 122-123, 127, 130-131, 133-134, 136-139); © ריימונד פטיבון, באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס (עמ' 32, 43, 47, 49, 56, 60-62, 68-72, 75 למטה, 76 למעלה, 77-78, 80, 84-85, 90-91, 94, 98-99, 102-107, 113-114, 116, 124-126, 128-129, 135, 143)
הדפסה: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה

על העטיפה

צד עברי: ללא כותרת (חתך הנייר...), 2004, אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר
צד אנגלי: ללא כותרת (ואוּם / הכל...), 1987, אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

© 2019, מוזיאון תל אביב לאמנות
קט' 9/2019
מסת"ב 0-180-539-965-978

6

פתח דבר טניה כהן־עוזיאלי

8

"אחרי! – אני האמן. לא חושב שנפגשנו" אירית הדר

18

מדבר בשפות לא נודעות: ראיון עם ריימונד פטיבון מסימיליאנו ג'וני

29

עבודות

142

רשימת העבודות בתערוכה

אנו אסירי תודה למשאילים, שניאותו להיפרד מהעבודות שבאוספיהם לתקופת התערוכה: רבקה ומרטין אייזנברג, מנדי וקליף איינשטיין, רוזט דלוג, קרולין וג'ון דיימר, אלן הרגוט וקורט שפרד, מוריס מרציאנו, פרנק מור, דאגלס פולי, בת' סופורד, סם ושנית שוורץ, ומשאילים שביקשו להישאר בעילום שם. הוצאת פיידון ועורכת הפרויקטים ברידג'ט מקארתי איפשרו את תרגומה לעברית ופרסומה של שיחה שערך מסימיליאנו ג'וני עם ריימונד פטיבון ב-2017, ואנו מודים לה ולמסימיליאנו ג'וני על נדיבותם.

לאירית הדר, אוצרת התערוכה ועורכת הקטלוג, שלוחה תודה והערכה רבה על התשוקה להציג את עבודותיו של פטיבון, על העלאת הרעיון ועל מימושו. תודה לנעמה בר-אור, עוזרת לאוצרת, על השותפות בתהליך; לדורון רבינא, האוצר הראשי, על התמיכה; לגיא שגיא על עיצובו הקשוב וההולם של הקטלוג; לדפנה רז על העריכה המשובחת כתמיד ועל התרגום לעברית; ולדריה קסובסקי על הנוסח האנגלי האיכותי. תודה לשרה להט, מנהלת הפיתוח של אגודת הידידים האמריקאים של המוזיאון; לרפאל רדובן, ראש אגף שירותי אוצרות; לברברה אורדנטליך, מתאמת השילוח, לילי כהן מ"גלובוס" וג'סיקה לוונטל פיירס מ-USArt על התושייה בארגון ייבואן של העבודות; וכן לשושנה פרנקל ולמחלקת הרישום ולחברים רבים נוספים מצוות המוזיאון, שתרמו כולם מכישוריהם להקמת התערוכה.

טניה כהן-עוזיאל

מוזיאון תל-אביב לאמנות שמח בתערוכתו של ריימונד פטיבון, המציגה לראשונה לקהל הישראלי מבחר משמעותי מעבודתו המורכבת של אחד האמנים החשובים בעשורים האחרונים. ביצירתו הרישומית הייחודית בוחן פטיבון את התרבות האמריקאית על רבדיה התרבותיים וההיסטוריים, הקהל באתוסים מכוננים וכלה בתת-תרבויות של מחוזות השוליים. אלה נבחנים ביצירתו מבעד לפערי הזמן ובתזמון פרובוקטיבי המכוון להווה.

ברישומיו הראשונים הציג פטיבון את צדה האפל של אמריקה. כנופיות של גזענים, אלכוהוליסטים, שוטרים אלימים ונוער מנוכר גדשו את עטיפות התקליטים, הפלאאירים והפנזינים שלו, שנקשרו בסצנת הפאנק הקליפורני של סוף שנות ה-70. בשני העשורים הבאים בחן פטיבון את שקיעתה של תרבות ההיפים ואת תופעת צ'ארלס מנסון, היבטים של אמונה וקפיטליזם או עקרונות ממשל הקשורים בנשיאים כג'ון קנדי, ריצ'רד ניקסון ורונלד ריגן, כאשר "ציטוטים" של תרבות חזותית משמשים להמחשת החלום האמריקאי ושביריו.

אבל לב העניין ברישומיו של פטיבון הוא היחס הדינמי בין דימוי וטקסט, שפוער מרווח של מחשבה על דפוסי התנהגות והתניות תרבותיות. מתוך המרווח הזה עולות תובנות על הרגע התרבותי שבו אנחנו חיים, ולא רק באמריקה. במציאות הישראלית העכשווית יש לדעתנו עניין מיוחד בחידוד המחשבה על היבטים שונים של תרבות, כפי שעושה עבודתו של פטיבון, העומדת על הצורך ללמוד מאירועי העבר תוך בחינה מתמדת של מיתוסים מכוננים ומוסכמות כובלות. בראש ובראשונה ברצוננו להודות לריימונד פטיבון, על יצירתו המרתקת ועל שיתוף הפעולה. תודה גדולה לשון קיילי רגן מרגן פרוג'קטס, לוס-אנג'לס, שליוותה את פטיבון מהשלבים המוקדמים של דרכו, על היענותה האוהדת לרעיון התערוכה במוזיאון ויצירת הקשרים הראשונים. תודה חמה שלוחה לקתי מקינון, מנהלת הגלריה, על הקשב, העזרה הרבה ונועם ההליכות, וכן לאירינה סטארק, טרה הדיברטה וצוות הגלריה. תודות מקרב לב לדיוויד זורנר, אנדריאה קשמן, מרי האוורד וסטפני דניאל מגלריה דיוויד זורנר, ניו-יורק — העיר שבה פטיבון מתגורר ועובד בשנים האחרונות — על העניין שגילו בפרויקט, התקשורת היומיומית והעזרה העצומה. התערוכה והקטלוג לא היו מתאפשרים לולא עזרתן החיונית של שתי הגלריות, שהשאילו עבודות מאוספיהן, סייעו באיתור משאילים וביצירת הקשר הראשוני עמם, והעמידו לרשותנו את הדימויים לקטלוג.

”אחרי! – אני האמן. לא חושב שנפגשנו”

אירית הדר

”לגרום לדברים לנוע באופן חלק, לעבוד כדי להגיע למצב של העדר התנגדות – זה ההפך ממהות האמנות, זה ההפך מחוכמה, המתבססת על עצירה, מכוונת או מוכתבת בידי גורם אחר. לכן נשאלת השאלה: מה אתה בוחר, את התנועה, שהיא קרובה לחיים, או את המקום שמחוץ לתנועה, שבו נמצאת האמנות, אבל גם, במובן מסוים, המוות?”
קרל אובה קנאוסגורד¹

בגיליון חורף 2008 של כתב העת *אוקטובר*, התפרסמו 42 תגובות לשאלון של שש שאלות, שנשלח ביוני 2007 למאה אנשי רוח, אמנים, סופרים, אנשי אקדמיה אוצרים ומבקרים.² השאלון תהה על היעדרה של התנגדות פומבית למלחמת עיראק בקרב יוצרים פעילים בתחומי התרבות החזותית, על רקע הסתירה שהתגלעה בין תמונת המצב בשטח לבין הסקרים, שהראו כי רוב האמריקאים מתנגדים למלחמה. תגובת הציבור למלחמת עיראק היתה חסרה את העוצמה החיונית ואת הנראות הציבורית שאפיינו, למשל, את תנועת ההתנגדות למלחמת וייטנאם, או את תגובת האינטלקטואלים להתערבות של ממשל רונלד ריגן בנעשה במדינות מרכז אמריקה. עורכי השאלון ביקשו לברר מה גרם לשינוי שחל בתפיסת האחריות החברתית-פוליטית בקרב אנשי תרבות; והאם הנשאלים, אמנים ואנשי אקדמיה, מאמינים עדיין בכוחה של העשייה התרבותית לתקשר ולהנחיל רעיונות פורצי גבולות; ומה יכולים אינטלקטואלים ואמנים לעשות, אם בכלל, כדי שהתנגדותם למלחמה תהיה אפקטיבית יותר.

בעמודי התגובה של ריימונד פטיבון, שלושה במספר, מופיעים שלושה רישומים זה תאריך (2007), כאשר מתחת לרישום החותם את הרצף מופיע, כנהוג, מידע על המחבר: “ריימונד פטיבון חי ועובד בהרמוסה-ביץ’, קליפורניה”.³ שניים מהרישומים מתייחסים להתנהלות ממשלו השמרני של ג’ורג’ בוש הבן בשני מקרים, ומעידים על השיח הפוליטי הכוזב שנקשר במלחמה בעירק. הרישום האחד

מציג את הצהרתו כי “המשימה הושלמה”, ובאחר – ללא כותרת (אתה הרגת-רצחת--)) [עמ' 85] — מתואר טקס בנוכחות פמליה של פקידי ממשל סביב ארון עטוף בדגל, וזעקת אֵם שכולה המטיחה בנשיא בוש את האשמה: “אתה הרגת--רצחת--את בני”. הפקידים שמעבר לארון מתייחסים לדברי האֵם כאיום הסודק את מופע הכבוד האחרון שחולק הממשל לחללי מלחמותיו. דבריהם נאמרים בשפה הצינית-מניפולטיבית המנוסחת על-ידי דוברים מקצועיים ונסמכת על קהל-יעד שבוי וצייתן, חסר מודעות ביקורתית ואולי לא רוצה לדעת.⁴ קארל רוב מניף יד, מטיל ספק בשפיותה של הזעקת ומתווה טיעון הגנה מפוקפק, למקרה הצורך: “היא משוגעת! זו היתה אש ידידותית”; דיק צ’ייני מייפץ לנשיא לא להקשיב לאֵם השכולה, שהרי סמכותה אינה משתווה לזו של בית המשפט הבינלאומי; קונדוליסה רייס מבטלת כל אפשרות של אשמה וחותרת את הדיון המשפטי בטרם החל, באומרה: “היא יכולה להאשים, אבל לא להגיש כתב אישום”; ואילו הנשיא פוטר את זעקת האֵם כמעשה של אדם בצערו: “את פגועה כי איבדת / את בנך”.⁵ הרישום נשכני וביקורתי בלי שיידרש לאמירה ישירה מצד המחבר, ומזמן למתבונן סיטואציה היסטורית שלקחה רלוונטי לכל עת ומקום. ייתכן שהסצנה מבוססת על תצלומים שתיעדו אירוע שהיה — אך שפת הרישום בייצוגו על-ידי פטיבון היא שדוחקת את האירוע לחלל דחוס של סיטואציה אפלה שכמו מוארת בזרקור. מנקודת מבט שמחוץ לסצנה, הנקודה שבה עמד האמן הרושם וכעת ניצב בה המתבונן, נופל אור הזרקור על קיר לבן המשמש מצע לדברים הכתובים — דברי האֵם ושתיים מן התגובות — ומוחזר משם אל שורת הפמליה ואל שאר התגובות הכתובות. צבעי הדגל (שהנשיא מנכס לעצמו בהנחת יד) והפרחים הצבעוניים הפרושים עליו בולטים בעוצמה בתוך השחור-לבן המבְּנה את החלל. הדברים שאומרים כל אנשי הנשיא ברישום מטיחים אפוא גם בפני המתבונן רטוריקה פוליטית השעונה על עובדות אלטרנטיביות ומידע כוזב, ספינים ושקרים. נוכח הדיאלוג הביקורתי הנמשך שמקיים פטיבון בעבודותיו עם אירועים מן המציאות, כמעט בכל ראיון עמו מועלות שאלות על מעורבותו החברתית-פוליטית. התשובות שהוא נותן עקביות בתפיסת האמנות כמרחב הפעולה היחיד לאמן בעת הזו. ב-2005 הבהיר שכוח ההשפעה של האמנות נתון תמיד לוויכוח — ועדיין, בכוחה לשמש מקור מידע: “העדות — זה משהו שהאמנות יכולה לעשות... גם אם האנשים האלה מתים שמנים ומרוצים, אתה יודע, לפחות שיהיה תיעוד של דעה מתנגדת. כי הוושנינגטון פוסט והניו-יורק טיימס וכל השאר לא יעשו את זה, ולכן צריך לעשות את זה”.⁶

4 ראו: Benjamin H.D. Buchloh, *Raymond Pettibon: Here's Your Irony Back. Political Works, 1975-2013* (Berlin, New York & Los Angeles: Hatje Cantz, David Zwirner & Regen Projects, 2013), pp. 34-45.
5 בנג'מין בוכלו מדגיש שהשימוש במלה lost בסוף השורה, הנקטעת לפני השלמת המשפט ("את בנך"), מאפשר לקרוא בין השורות את האמירה הצינית וערלת הלב "את פגועה כי הפסדת" במשחק כלשהו [שם, עמ' 36].
6 בוכלו, שם עמ' 26, מצטט את פטיבון בראיון לאהרון רוז [ANP Quarterly no. 2, 2005].

1 קרל אובה קנאוסגורד, *גבר מאוהב*, תרגמה מנורווגית: דנה כספי (בן-שמן: מודו, 2016), עמ' 485.
2 Benjamin H.D. Buchloh and Rachel Churner (eds.), “Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the US-Led Invasion and Occupation of Iraq,” *October*, 123 (Winter 2008), pp. 122-124.
3 כיום פטיבון מתגורר ועובד בניו-יורק.

עם זאת, פטיבון מקפיד להתבונן על אירועי השעה ממרחק הזמן. על הדעת עולה אחריתם של נסיונות עבר להתערב באקטואליה באמצעי האמנות — למשל המקרה של מקס בקמן, שהציב מראָה מול פני החברה של רפובליקת ויימאר באלבומי הדפסים כמו מסע לברלין ויריד שנת, שבהם העיד על המתרחש בכלים שעמדו לרשותו. אמנים גרמנים מעורבים כדוגמתו עשו אז שימוש מקיף בהדפס, על שום תפוצתו הרחבה יחסית שהפכה אותו למדיום הרלוונטי של התקופה — ועדיין, עשייתם נתחמה במרחבים המוגדרים של האמנות ולא פרצה את החיץ בין האמנות לבין האקטואליה החברתית והפוליטית. מי מאמני הביקורת החברתית של שלהי רפובליקת ויימאר שביקשו למצוא לעצמם מקום במפלגות השמאל, התוודעו לפיצול ולעוינות בין הפלגים השונים ונתקלו ביחס חשדני מצד הפוליטיקאים המקצועיים.

בראיון מ-2008 הסביר פטיבון ש"אמנות באה לאחר מעשה, כעדות לדברים שקרו. יש בזה מידה של דחיפות".⁷ אלא שדחיפות זו אינה גלומה בעצם התגובה מצד עדים למעשה — אלא במבט הייחודי שמאפשר מרחב האמנות. לאמנות דוקטרינרית־מגויסת, הפונה לקהל הרחב, יש השפעה שלילית על המסר, ופטיבון מבקש להימנע מכך. הפעמים הספורות שבהן חש כי הוא מדבר אל ציבור רחב מפלטפורמה פופולרית, היו כאשר הציג בתערוכות ענק כמו הדוקומנטה בקאסל (ב-2002) או הביאנלה בוונציה (ב-2007). "היה שווה לעשות עבודות פוליטיות רק כדי לראות אם אני יכול לגשת לנושא ולעבוד עליו בשפה שאינה מתנשאת, אינפנטילית וקריקטורית כשפת הפוליטיקה של ימינו".⁸ האמנות מודרת מראש בנסיבות התרבותיות של הקפיטליזם המאוחר ושל מניפולציית ההמונים המבוססת על מסרים פשוטים — אך פטיבון מוצא יתרון מסוים בהתכנסות המתריסה של אמנותו אל מרחב הנראות הטבעי והמצומצם של הסטודיו, אוספי האמנות, הגלריות והמוזיאונים וכתבי־העת לאמנות. אלה מאפשרים חשיפה חפה מתיווך מרדד, למתבוננים יחידים המתמסרים להפוגה מהיומיום ולקריאת מה שבין השורות, ומה שבינן לבין הדימוי.⁹

איך ובאילו הקשרים משתקף תחום האמנות במראָה שמציב פטיבון? איך מוצגים בה הוויית האמן והליכי היצירה, דמות האמן ודיוקנו? הרישומים שעניינם אמנות משמשים ציר ראשי בתערוכה ובקטלוג, ציר המסתעף ומתרחב בנקודות מסוימות להכלת מגוון של מובלעות נושאיות.¹⁰ במערך זה גלום ניסיון לפעור את

7 p. 19, Interview Magazine (November 2008), "Raymond Pettibon," Max Blagg; ראו גם פטיבון בראיון למסיתיליאנו ג'וני, כאן.
8 שם, שם.
9 חרף התסכול המסוים הנלווה לפנייה לקהל של משוכנעים, וראו: Denis Cooper in conversation with Raymond Pettibon, in Raymond Pettibon, eds. Robert Storr, Denis Cooper and Ulrich Loock (New York: Phaidon, 2001), pp. 13-14.
10 המצאי שמתוכו נדלו העבודות הנדונות כאן אינו כלל העבודות המטא־אמנותיות של פטיבון, אלא הסך שנבחר לתערוכה מתוך מאות דימויים שנשלחו אלי באדיבות הגלריות דיוויד זוורנר, ניו־יורק, ורגן פרוג'קט, לוס־אנג'לס. המבחר מייצג כמובן רבים מהמוטיבים החוזרים ביצירתו, ביניהם ספר התנ"ך, הפטרייה האטומית, אש, אותיות, חרב הבוקעת מבין העננים, זקפות, רכבות, שחקני בייסבול, גולשים, "הלם ומורא" (דוקטרינה צבאית שעיקרה

העיון באירועי השעה אל הפרספקטיבה ההיסטורית והתרבותית שמקנה נקודת המבט הייחודית של האמנות.

ברישום ללא כותרת (זה בלתי נמנע...),¹¹ 2002 [עמ' 37], נגלל הפער בין המיוחל או העשוי־להיות לבין המציאות שאליה מתייחס פטיבון בראיונות. הדימוי, הלוכד מיד את העין, הוא נושא הלפיד הרץ לקראתנו ומחולל התרחשות — וזו מומחשת במשיכות מכחול חפוזות, קווים וכתמים, אורות וצללים המתאבכים על הדף ומבטאים את התנועה במחוות של קו וצבע. אמצעי המבע של פטיבון התגונו והשתכללו לאורך השנים ליצירת דימויים אפקטיביים. הם נסמכים על ניב רישומי, שפותל למעין פארודיה עצמית. ברישום זה, למשל, מושכות את העין שתי נזילות של צבע שחור אל שוליו הריקים של הנייר ואולי אל מחוץ לגבולותיו — עוד קונוונציה מוכרת, המטעינה את הרישום בישראל ספונטנית כאילו היה חלק מרצף פעולות רחב יותר, ובכך כמו משחררת את חומרי הרישום מאחיזתו. אלא שספונטניות לא עולה על הדעת למראה שתי הזליגות הסדורות והאחידות, זליגות "מנומסות", שכמו מלעיגות על ביטויי הסובייקטיביות והמבע הפרוץ המזהים עם הנוסח הרישומי הזה. העין המורגלת בראייה־קריאה של רצפי דימויים נעים משנים של צפייה בקולנוע ובטלוויזיה, סורקת בה־בעת גם את הכתוב־מצויר, ומגלה שני משפטים סותרניים המסמרים את מרחב הדימוי לא רק אל מרחב הדף — אלא גם אל תחומי חוסר ההיתכנות.

על פני השטח, הדימוי והטקסט אינם עולים בקנה אחד. הם פוערים פער בין הנראה לנקרא, פער שאליו נקראים הקוראים להיכנס. בניגוד לכתוביות התרגום בקולנוע, לבלוני הטקסט בקומיקס או לדימויים המתויגים של תקשורת ההמונים — הקריאה והפיענוח של רישומי פטיבון נתונים בידי המתבונן, וכבר פטיבון עצמו דוחה את הצבת הכוונה האמנותית כסמכות הפרשנית העליונה. לדבריו, האמן עשוי להעיד על נסיבות היצירה לבדן — ואילו המתבונן נדרש למהלך יצירתי משלו,¹¹ בבחינת "מחבר וקורא הם שווים לפני היצירה ובתוכה".¹² המשפט הראשון, ששלוש מילותיו הראשונות נגזרו לשימוש כלא־כותרת (בסוגריים),¹³ פותח בחזון — "זה בלתי נמנע" — ומסתיים עם "ביום מן הימים זה חייב לקרות". בין לבין שזורה המלה "אולי" ושלוש נקודות, המשבשות את הנחרצות ומטעינות את הנאמר בספק. המשפט השני משורבט למטה בדיו שהחוויר, כמו כדי לצוין דיבור שקט יותר (אולי מחמת הספק), וגם הוא מתחיל

הפעלת כוח רב במטרה לדכא פסיכולוגית את התנגדות היריב; כך נקרא גם המבצע הצבאי שפתח את הפלישה לעיראק).
11 פטיבון בראיון למסיתיליאנו ג'וני, כאן.
12 ראו מוריס בלאנשו, "היצירה והתקשורת: לקרוא", הספר העתיד לבוא: אסופה, תרגמה מצרפתית: מיכל בן־נפתלי (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, הצרפתים, 2011) עמ' 155.
13 כותרות רישומיו של פטיבון מזהירות הסתייגות מהגדרה מסכמת ומהכוונת המתבונן. כולם "ללא כותרת", אך ללא־כותרת זו נלווים תמיד סוגריים ובהם המילים הראשונות (בדרך כלל שלוש) הרשומות על הדף — אמצעי זיהוי נהוג במקרה של שירים חסרי כותרת. ראו: Sarah Lehrer-Graiwer, "Pettibon Notebook: Word (Nec)romancer," in: Massimiliano Gioni and Gary Carrion-Murayari, Pettibon: A Pen of All Works (New York: Phaidon & the New Museum, 2017), p. 27

בגדולות "אחרי!" אך מסתיים ב"אני האמן. לא חושב שנפגשנו" — נוסח של התוודעות מנומסת השייך לשדות חברתיים אחרים, נאמר מפגש אקראי בפתיחת תערוכה, שבה האמן מציג את עצמו בפני מבקרים.¹⁴ בניגוד ליחס הברור בין הדמויות והטקסט ברישום ללא כותרת (אתה הרגת--רצחת--)) — כאן זהות הדוברים אינה ברורה. מיהו הדובר או הדוברים? מי סבור שזה בלתי נמנע, אולי... ומי מכריז "אחרי!" כמנהיג או מפקד, ומיד אחר כך מציית לכללי ההתנהגות החברתית כנדרש מאנשי תרבות? והרי קשה לעצור חיוך מר כאשר משייכים את המשפט הזה לנושא הליפיד. מבין השורות מבצבץ כאן נראטיב של תשוקה, ספק, ואז ויתור המשווין אולי לשדה האמנות, כרמיזה לכך שגם האמן כפוף לסדר החברתי ולשיטה השלטת — אך זוהי, כמובן, רק קריאה אפשרית אחת של הנראטיב הרישומי.

והפרט מעיד על הכלל. באחד מהראיונות עם פטיבון תוהה דניס קופר אם הצגת כל עבודותיו בסדר כרונולוגי תחשוף בִּמְכָלול מובן נסתר כלשהו. פטיבון שולל את האפשרות לקרוא בעבודתו נראטיב ליניארי סדור — ועם זאת, "לפעמים אני חושב שאפשר להסתכל בעבודתי וללמוד הרבה על החברה האמריקאית, אבל זה לא באמת מה שאני מנסה לעשות; זו תהיה הסתערות פסיכו־לשונית על העבודה. [...] אפשר אולי לשרשר את כל עבודותי בקו אחד ולחשוב עליהן ככה, ועדיין הקו יהיה מפותל ומשוטט".¹⁵ ההתפתלות הזאת היא עקרונית וסובייקטיבית בעת ובעונה אחת, והיא אולי תולדה של מדיום הרישום כהליך של יצירה ידנית, לא טכנולוגית, של היחיד מול הדף הריק. פטיבון מציב אלה לצד אלה עדויות על אירועים, ועורך אותן באופן אינטואיטיבי תוך שהוא גורף אל תחום האמנות נושאים תרבותיים וחברתיים מזמנים היסטוריים מובחנים.

פטיבון מתבונן במציאות מבעד לשפות השונות הנדברות בה, בדימויים ובמילים: טווח עשיר של שפות רישום, משדות הגבוה והנמוך; מובאות ספרותיות בז'אנרים ובמשלבים שונים; כתיבה בניבים המאפיינים קבוצות חברתיות מסוימות. ההטרוגניות הזאת מייתרת אבחנות קטגוריאליות המבדילות ספרות מאמנות, ניכוס מהמצאה, דימוי מטקסט והתבוננות מקריאה.¹⁶ כך מאבחן אוקווי אנוויזור מודלים של ייצוג באמנות בת־הזמן: העדויות אינן ניתנות בקולו הפרטי של האמן — אבל הוא כאן ה"מחבר", מי שמלקט עדויות חלקיות של דוברים רבים ושונים וטווה מהן את אופן הצגת הדברים ואת הצירופים המייחדים את מבעו. "עבודתי עוסקת ביצירת אסוציאציות. אפשר, ככל הנראה, לפתח תוכנת מחשב שתעשה זאת; בעצם זה כבר נעשה, אבל חסרה שם פרספקטיבה מקורית".¹⁷

14 הצבעים השונים של שורות הטקסט ברישום זה מעידים כי הדברים לא נכתבו בנשימה אחת. במהלך העבודה בסטודיו, פטיבון חוזר אל רישומים בהפרשי זמן ניכרים, באופן המצביע על קולות של דוברים שונים המנהלים דיאלוג או נשמעים בו־זמנית. ראו: Raymond Pettibon (New York: Rizzoli with Regen Projects, 2013), p. 160 & Los Angeles: Rizzoli with Regen Projects, 2013), p. 160. פטיבון בשיחה עם דניס קופר, לעיל הערה 9, שם עמ' 27.
15 Okwui Enwezor, *Mirror's Edge* (Umeå University, Sweden: Bild Museet, 1999), p. 13.
16 פטיבון בשיחה עם דניס קופר, לעיל הערה 9, שם עמ' 12.
17

במשך השנים עיבד פטיבון איקונוגרפיה מובהקת בטווח לא קטן של מוטיבים ודימויים, שחלקם הופיע בעבודתו לזמן קצוב בהקשרים נקודתיים — וחלקם מתמיד לאורך השנים.¹⁸ המוטיבים — למשל צ'ארלס מנסון, סופרמן, הפטרייה האטומית — טעונים וממוקשרים מלכתחילה בתודעה הקולקטיבית, והם נולדים מחדש, על כל מורכבותם הנתונה, בהקשרים חדשים ושונים. ההשגות המטא־אמנותיות אינן מוגבלות לנושאים כמו דיוקן עצמי, המשווין לתחום מלכתחילה, או לדמויות כוואום וגאמבי, המופרות כבבואות של האמן. האמנות נדונה בכל הערה על תהליך היצירה, בכל מחשבה שבין האמן לבין עצמו באשר למה שמתהווה לנגד עיניו על הדף ונשזר במוטיבים האחרים.

הרישום ללא כותרת (הייתי צריך...), 1997 [עמ' 61], מציג את סיפורו של גולש, שגלים עצומים כמעט הכריעוהו אך הוא חוזר ומתייצב על גלשנו. הכתוב נפרט לארבעה מקבצים שכמו מציגים את מחשבותיו־שלו, בקולו המתנשם, בשעת מעשה. אבל נוסח הטקסט במקבץ האחרון — "שם אתה לומד להתקדם בהירות כי גל של משמעות עלול לחזור ולהציף אותך ולשנות הכל" — מְזַמֵן קריאה מחדש של הקטעים הקודמים, בהנחה שהדובר הוא למעשה אמן המתלבט בינו לבין עצמו לגבי הרישום ההולך ומתקדם על הדף. בדיבור הפנימי הזה עולה הצורך לרסן את הרגשות, תוך הרהור על הסכנות הטמונות בשדה האמנות ועל הדרכים לשרוד בו. דיבור מטא־אמנותי (או פנים־אמנותי) עם הדף ועם מה שכבר נרשם עליו, מתפענח כמדומה גם ברישום ללא כותרת (זה פשע...), 2000 בקירוב [עמ' 124], שבו נראית שורה של פסלוני אוסקר (סמל של הוקרה והתקבלות חברתית) המעֵלָה על הדעת את פסלי המואי באיי הפסחא — גופי ענק מונוליטיים שנחצבו בסלע והועמדו בשורה על החוף, שם הם כמו צופים אל הים, ממתינים. הסברה הרווחת היא שתפקידם הפולחני היה שימור כוחות החיים של אבות השבט הקדומים והנחלתם לדורות הבאים, ולאחרונה הם עלו לכותרות בשל הצורך הדחוף בשימורם נוכח נזקי מזג האוויר והתיירות. ראשי־מואי הם אחד המוטיבים החוזרים ביצירתו של פטיבון,¹⁹ שמנצל את נוכחותם האנונימית והשותקת המאפשרת לו לדובב אותם ולדבר מפיהם את המתרחש בעבודתו. ההתוויה העדינה של פסלי האוסקר ברישום מוכתמת בהדגשים של משיכות מכחול מהירות ומטפטפות, כתמי צל שכמו ממחישים בנייר הלבן בוחק שמש כמעט מטריד. הנייר גם מהוֹך ומקומט פה ושם, ודומה שכל אלה מתכנסים לכיתוב הגורס כי "זה פשע לשחרר אותך לעולם במצב כזה", שהרי האמנות, כמו יצירת אובייקטים, מחייבת דיוק, מיומנות ומצוינות. אמירה דומה נשזרת ברישום ללא כותרת (הרגשתי שאני...), 2017 [עמ' 110], העוסק בבייסבול ובהקשריו התרבותיים כספורט הלאומי וכמייצג נאמן

18 קטלוג תערוכתו המקיפה "Homo Americanus" ערוך בסדר כרונולוגי של פרקים נושאים, שכל אחד מהם נפתח בהתייחסותו של פטיבון לנושא או למוטיב המסוים. דברי אולריק לוק על כל אחד מהמוטיבים מובאים בסוף הספר: Raymond Pettibon: *Homo Americanus*, ed. Ulrich Loock (New York: David Zwirner Books & Deichtorhallen Hamburg, 2016). ראו שם עמ' 419, 579.
19

של עקרונות השוויון וההזדמנות באתוס האמריקאי.²⁰ "הרגשתי שאני חייב לבחון את עצמי ברמה הגבוהה ביותר של משחק או של עבודת אמנות", אומר שם מישוהו.

עולמה של כריסטינה — ציורו האיקוני של אנדרו ווייאת' (Wyeth, 1948, אוסף המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק) — נמנה אף הוא עם סמלי הרוח האמריקאית. בציור נראית נערה שרועה בשדה המביטה לעבר בית גדול. מתוארת בו כריסטינה אולסון, שכנתו הנכה של ווייאת', הזוחלת בשדה אל ביתה עם חזרתה מליקוט אוכמניות, כמנהגה מדי בוקר.²¹ מבטו של ווייאת' טען בסצנה איכות פואטית ומסתורית, שהנכיחה את המרחבים של אמריקה תוך עמעום הכאב שבסיפור האמיתי. בגרסתו של פטיבון, ללא כותרת (עולמה של כריסטינה), 2009 [עמ' 94], הנערה עומדת בקדמת הנוף המעובד, בגבה אלינו ובראש מורכן, כאשר בעומק השדה נראית הפטרייה האטומית. העדכון של פטיבון מקפל ביצירתו ה"ריאליסטית" של ווייאת' את האירוע הנורא, כקו פרשת מים המסמן את העולם העכשווי כעולם שאחרי.

ללא כותרת (עולמה של כריסטינה) היא דוגמא לדרכו של פטיבון לרתום עבודות אמנות מן העבר, על שלל ההקשרים ההיסטוריים והתרבותיים הטעונים בהן, לעיון בסוגיות בתרבות או באירועים היסטוריים אחרים. העיסוק החוזר ונשנה במוטיב הפטרייה האטומית משקף אולי את חזרתו המאיימת לסדר היום בתקופת כהונתם של נשיאים כרונלד ריגן וג'ורג' בוש (האב והבן), ונוכח ניסוחן של דוקטרינות צבאיות מסוג "הלם ומורא", המסגירות עיוורון לסבלם של הקורבנות בעצם החתירה למטרה וקידוש האמצעים. ההיסטוריה אכן חוזרת ופורשת לעינינו מבט רחב, כאשר הרחקת העדות והביקורת אל העבר מאפשרת הפקת לקחים בהווה, הנדמה סבוכ מדי לביקורת. גם הקשב השונה שמזמנת חוויות האמנות עשוי לחולל במתבונן את תובנת הקשר בין האירועים.

בעשורים האחרונים ניכרת ביצירתו של פטיבון העדפה לרישום עשיר וצבעוני. דומה שהעושר הצבעוני והאיכות הציורית ברישומי "הלם ומורא" ומלחמת עיראק [עמ' 85, 90-93] נועדו לחדד את המחשת הדברים ולכפות אותם על מי שמעדיפים לא לדעת. ברישומי הגולשים נלווה לעושר הצבעוני גם ממד של גודל: רבים מהם מצוירים בשנים האחרונות על דפים גדולי ממדים, כאשר מרחביו הלבנים של הנייר נשזרים בקווקוו צולב המתווה את הגלים והמים בצבעי הים. גם במקבצי הגולשים, פעולת הרישום הדינאמית כמו מחדירה בנייר את תוויו רבי-העוצמה של הטבע — וזאת בגודל טבעי, כחוויה של הלם ומורא [עמ' 62].

20 מוטיב הבייטבול, מסמלי התרבות האמריקאית, רווח באמנותו של פטיבון. השחקנים הנראים ברישומיו הם דמויות מפתח מעידן החובטים הגדולים, מושי הערצה וסמלי הפטריזם האמריקאי, השולחים את המתבונן לימים ההגונים שלפני תקופת הסטרואידיים של שנות ה-80 ה-90. עם זאת, תור הזהב של המשחק לקה, למשל, בהדרה ממוסדת של שחורים, שהוטלו לליגות משלהם ולא הורשו לקחת חלק בבייטבול מקצועני (רק ב-1947 התקבל לראשונה לליגה המקצוענית השחקן השחור ג'קי רובינסון).

21 כריסטינה עצמה, אז בת 46, היתה המודל לפלג הגוף התחתון של הנערה, ואילו החלק העליון נרשם בדמות אשתו הצעירה של ווייאת'.

רישומים דוגמת ללא כותרת (הכחול של זה היה...), 1990 [עמ' 36], או ללא כותרת (והתפוח...), 2017 [עמ' 122] — מציגים התענגות אומניפוטנטית על העשייה, המאובחנת גם ברישום קטן-ממדים ומוקדם יותר של ים, ללא כותרת (תמיד בחיפוש אחר...), 2001 [עמ' 50], הנעוץ באמצע הדרך בין רישומי הגולשים המוקדמים בשחור-לבן, שעסקו בהקשרים החברתיים של הפעילות הספורטיבית, לבין רישומי הענק הצבעוניים שדמויות הגולשים בהם מצטמצמות ונעלמות. מבין הגלים ומלאכת הבנייתם ככוח טבע, מסתננת לראש מחשבה על יציאת הרישום מהסטודיו ועל הפיכתו לאובייקט סחיר בשוק האמנות. ההחלפה ההומופונית של המלה sail (מפרש או הפלגה) במלה sale, שצלילה זהה אך הוראתה שונה, מעידה על הדומה והשונה בחוויית הכוחות הגדולים הללו ועל המרחק הפעור בין העולם שבו האמנות נוצרת לבין זה שבו היא נסחרת.²²

הדמויות ואוּם (Vavoom) וגאמבי (Gumby), שנוכסו מן התרבות הפופולרית, מזוהות כאלטר-אגו של האמן וכאפיק לבחינת עמדתו כיוצר. את ואוּם יצר האנימטור, הכותב והבמאי ג'ו אורילו (Oriolo, 1913-1985) בשנות ה-50, כדמות בסדרת הקומיקס והאנימציה פליקס החתול, שהוחזרה לחיים בשנות ה-80 על-ידי בנו, דון אורילו — ואילו גאמבי הוא יציר רוחו של ארט קלוקי (Clokey, 1921-2010), חלוץ אנימציה הסטופ-מושן בחמר ובפלסטלינה, בסרטו הנסיוני Gumbasia (1955) ובסדרת הטלוויזיה הרפתקאות גאמבי (1957-1968). כמו ואוּם, גם גאמבי הוחזר לחיים בשנות ה-80 בקולנוע.²³

הדמויות ואוּם וגאמבי — קטנות, צנועות ושחורות טוב, שניחנו ביכולת לחולל שינוי — טעונות שתיהן בראיית העולם הבינארית והמפשטת האופיינית לתרבות הפופולרית באמריקה של שנות ה-50 וה-60, שאחזה עדיין במושגי החלום האמריקאי. ואוּם — דמות שכולה פה פעור — מסוגל לעקור הרים ולהעתיקם כשהוא צועק את המלה האחת שבפיו. ברישומים של פטיבון הוא לעולם לא ישתמש לרעה בכוחו העצום. ואוּם מגלם את כוחה של המלה (או הצעקה הראשיתית?) הפורצת מגרוננו ומתאבכת בנוף רחב ידיים, ככוח נגדי לאיתני הטבע וכמלה שאפשר לקרוא בה כל דבר. ברישום כמו ללא כותרת (ואוּם / הייתי...), 1994 [עמ' 32], הוא מתואר במילים הבאות: "הוא לא נשלח לתת קול לטבעו שלו, הוא נשלח לדבר בשם האל" / "כשאני שומע את דבריו אני חושב שזו ההשראה שלי! כי הוא נותן קול למחשבותי" / "הייתי נותן הרבה כדי לשמוע אותו עכשיו, לאחר שלמדתי להעריך את הקריאה שלו; ועם זאת אני יכול לשמוע אותו, תוך כדי כתיבה, ולדעת באיזה שיעור אבחר".

יש בדמותו הקטנה של ואוּם, הניצבת מול מרחבי היקום ויכולה להם, כדי להטעין גם את דמות האמן בנימה רומנטית-הירואית, הקושרת לכוחה של המלה (כמו לתיאורי הטבע ברישומי הגולשים הגדולים) את הילת הנשגב, שאינו נעדר

22 ברישום ללא כותרת (בגלריה...), 2006 [עמ' 47], מתוארות העבודות כפרפרים יפים ומתים, שהאמן אינו לוקח חלק בטקס נעיצתם-חלייתם בגלריה.

23 ב-1988 יצא לאקרנים הסרט הרפתקאות גאמבי, וב-1995 הופק סרט נוסף בשם גאמבי: הסרט.

מעולמו של פטיבון. הצורך להאמין בקיומו של כוח מיטיב כזה, בניגוד לצווים של עקרון המציאות, עומד אולי מאחורי האלטר־אגו ואווים, שאליו פונה האמן בכותבו: "החזר לי את מילותי עם הד מרשים ובתוספת מובן". גם ואווים, איש המלה, לא בהכרח מחצין את רגשותיו,²⁴ אבל בניגוד לאמן יש לו יכולת לשנות, בעולם ובשפה של מלה אחת, הפתוחה לפרשנות אך תמיד אפקטיבית ומוחלטת. בהקשר שבו פועל פטיבון, פנטזיה כזו על כוח מתקן הנתון בידיים שוחרות טוב מעידה בהפוך־על־הפוך על עולם מפורד, שבו אפילו השפה היתה לכלי מניפולטיבי ומתעתע.

אלטר־אגו נוסף של דמות האמן הוא גאמבי, שבסדרת הטלוויזיה שממנה נשאב הוא משתובב בחברת פוקי הפוני ופריקל הדינוזאור וחומק ממזימותיהם של הראשים הסתומים המתאנים לו. כהד לעבודתו של פטיבון, המרבה לשאוב ממקורות ספרותיים, גאמבי הגמיש יכול להיכנס לכל ספר ולהיעשות חלק ממנו. כמו האמן המשמיע בעבודתו קולות של אחרים, גם גאמבי שוזר את עצמו בעלילות כתובות ומסוכמות ומשמש סוכן של שינוי במבטו הרענן. גאמבי חודר לחוגי האמנות ומתערה בהם בלי להזדקק לקשרים חברתיים או להשכלה פורמלית,²⁵ אך בניגוד לדמות חסרת המין מהמקור הטלוויזיוני — גאמבי של פטיבון הוא יצרי ומיני, והוא אף יצר לעצמו מגוש חמר, כמעשה של בריאה, חברה בשם גו (Go) [עמ' 133]. מהרישום ללא כותרת (אנשים אמיתיים — מ...), תאריך לא ידוע [עמ' 139], עולה שחיוו בספרים וכוח היצירה של גאמבי מרחיקים אותו מהמציאות — מהאנשים האמיתיים המעלים על דעתו את הראשים הסתומים, את אויביו. עם זאת יש לציין שיכולתו לפעול לשינוי המציאות אחוזה בעצם קיומו כדמות בדיונית ובשייכותו לעולם האמנות.

דומה שטיפולו של פטיבון בסוגת הדיוקן העצמי עשוי לשפוך אור על סוגיה אחרונה זו. הגם שרישומי הדיוקן מקרבים אותנו אל האמן גופו — עניינו המוצהר של פטיבון אינו בחזותו המשתנה עם הזמן, באישיותו או בחיפוש עצמי כלשהו, אלא בסוגה, "בטענה התרבותית לסובייקטיביות אינדיווידואלית וטרנסצנדנטלית", כדבריו.²⁶ בעצם ההתייחסות לסוגה מקופלת הנחה בדבר קיומן ההיסטורי־תרבותי של קונוונציות. תולדות הדיוקן העצמי חושפות את השתנותם של מושגי האמן באשר לתדמיתו, מעמדו, מעגלי ההתייחסות החברתיים שלו ועוד. בנוסף, האמן המתווה את דיוקנו העצמי צופה ונצפה בעת ובעונה אחת, והמצויר הוא פיסת מציאות ובה־בעת גם מושא המבט שלו ושל אחרים. האקספרסיה המודרנית, שדובבה סובייקטיביות פנימית ואוטונומית, חוללה סטייה מהדיוקן

הנטורליסטי של הנראה לעין, תוך עיוות ושיבוש של דומות "חיצונית" לטובת דיוקו של המבע הסובייקטיבי (ובהקשר זה נוכל לחשוב על ואווים כקלישאה של דיוקן עצמי אקספרסיבי). ברבים מהדיוקנאות העצמיים ה"ישירים" של פטיבון, שעבודותיו מציבות מראָה מול פני המציאות, הוא ניצב בעצמו מול מראָה — אך הסובייקטיביות הנדברת בהם אינה טרנסצנדנטלית אלא כזו המצויה בדיאלוג מתמיד עם סובייקטים אחרים ועם מוסכמות זהותיות הנפוצות בחברה רוויית המדיה של ימינו.

מעל דיוקנו ברישום ללא כותרת (אני אחד...), 1990 [עמ' 39], כתוב: "אני אחד מהטיפוסים האלה שמסתכלים על עצמם במראָה בזמן שהם כותבים". הדיוקן, התחום במסגרת, אכן נראה כרישומה של השתקפות במראָה. מעיד על כך הריכוז במבטו של הנרשם, שהוא גם הרשם המתבונן במראָה כדי ללכוד את מושא ההתבוננות. באי־אחידותו, קו המתאר של הדמות שונה מזה המתווה את המסגרת ואת הכתוב, כהד לקונוונציה המודרניסטית המחפשת בָּקוּ ייצוג של משך ההתבוננות ושל תהליך הרישום, מול מושא חמקמק שאינו נצפה תמיד מאותה זווית ובאותה שעה. בדף שלפנינו, הקו הזה מעצים את הממד האל־חומרי והערטילאי של ההשתקפות. לכאורה לפנינו הדברים כפשוטם: אמן מול מראָה, המציגה את בבואתו. אבל הכתוב, המתייחס להתבוננות במראָה בעת כתיבה, מציע מראָה מטאפורית שאינה בהכרח חפץ בעולם, כתיבה הנובעת מהתבוננות עצמית ומוליכה אליה. כבכל רישום אחר, שבו משתקפת במראָה של פטיבון פיסת מציאות חיצונית — גם ברישום זה נתבע המתבונן לעמוד בנקודה שבה ניצב האמן מול המראָה. המתבונן הוא הנמען, והשאלה המופנית אליו היא: באיזו עמדה ניצב היחיד נוכח אירועי המציאות בת־הזמן.

כמי שאמנותו מתקפלת תמיד על החיים, כותב פטיבון ברישום שבו ראשו כמו צץ מתוך הילה של שופכין: "חקו את חיי ולא את אמנותי" [עמ' 140].

24 פטיבון מורגל בהדיפת אבחנות בדבר זיקה ביוגרפית או הבעת רגש בעבודותיו: "אני איכשהו בחוץ. [...] זה לא מושך אש באותה מידה. במובן מסוים זה משקף כנראה את האישיות שלי, אני מניח"; פטיבון בשיחה עם דניס קופר, לעיל הערה 9, שם עמ' 19-20.

25 ראו ללא כותרת (בלי ה...), 2017 [עמ' 48]. בשנים האחרונות, פטיבון מחדיר את האות y במקומות לא קרואים באמצע מילים — כאן, למשל, במשפט As without the... — אולי כהד של מבט זר, ואולי לשם הטלת ספק בכתוב ובכוח.

26 ראו לוק, לעיל הערה 18, שם עמ' 679.

מדבר בשפות לא נודעות: ראיון עם ריימונד פטיבון*

מסימיליאנו ג'וני

מסימיליאנו ג'וני: מתי ידעת שתהיה אמן? נדמה לי שזו שאלה רלוונטית לתערוכה שבה אנחנו מציגים גם כמה רישומי ילדות שלך.

ריימונד פטיבון: הייתי אומר שזה היה סביב גיל 18. למדתי כלכלה, אבל אז כבר הרגשתי שזה לא הייעוד שלי וגם לא התעניינתי בהוראה. את העבודה המוקדמת ביותר שלי, אם נוציא מכלל זה את הרישומים שעשיתי כילד, אפשר לתארך לסוף גיל העשרה. המילון שלי התעצב אז בצורה של דו־שיח או מאבק בין מילים ודימויים, וזה במידה רבה מה שאני ממשיך לעשות עד היום.

מ"ג: ברור שלא מדובר בבחירה מתוכננת ומודעת, אבל האם היתה נקודה מסוימת שבה החלטת שהרישום הוא המדיום שלך, או שבחרת באופן כללי יותר במסורת הקריקטורה, הקומיקס והאיור?

מ"ג: מעולם לא עשיתי איורים. בראשית הדרך עשיתי קצת קריקטורות פוליטיות, אבל יותר מכל דבר אחר הן נגעו ביחסים בין דימוי ומלה. עדיין, היה לי ברור שההבדל בין האמנות שלי לבין קריקטורות פוליטיות הוא שהעבודה שלי, אחרי הכל, אינה ישירה כל כך. היא לא נעשית כדי להוכיח או להבהיר נקודה מסוימת: היא לא כיתוב בספר; הקצוות שלה פרומים.

מ"ג: זו היתה תגובה למה שעשו אמנים אחרים באותה תקופה? או בעצם, הגדרת לעצמך איזשהו פנתיאון או סביבת התייחסות של אמנים, שכאילו עבדו אתך או נתנו לך אישור לעשות מה שאתה עושה?

מ"ג: ברור שהיו תקדימים שהייתי מודע להם, כמו גוויא ודומייה (Daumier), למשל. הרי מה שעשיתי לא היה המצאה מקורית; הוא היה חלק ממסורת. קרוב יותר לימינו התעניינתי בצלם דוויין מייקלס (Michals), ואחר כך פגשתי את מייק קלי (Kelley).

* המקור: Massimiliano Gioni, "Speaking in Tongues: An Interview with Raymond Pettibon," cat. *Raymond Pettibon: A Pen of All Work* (New York: The New Museum of Contemporary Art & Phaidon, 2017), pp. 49-54

מ"ג: הגדירו אותך לא־פעם כאמן קליפורני מובהק. באותם ימים, הרגשת קרוב במיוחד לאמן כלשהו ממסורת האמנות הקליפורנית? בהקשר של עבודתך קשה שלא לחשוב על אד רושה (Ruscha). האמנות שלכם שונה באופן קיצוני — אבל שניכם הופכים מילים לאובייקטים ולתמונות.

מ"ג: כן, אהבתי את רושה, ומובן שהכרתי את האמנות המושגית של הזמן. אפילו במינימליזם גיליתי עניין רב. היו לי ערמות של גליונות *Artforum* ומגזינים אחרים משנות ה-60 וה-70, כך שהייתי מודע לנעשה. אתה רואה, אני לא איזה אאוטסיידר. אני יודע שזה לא מה שאנשים רוצים לשמוע, אבל אני לא בא מאיזו רגישות טהורה, מבודדת, כמו אמנים אאוטסיידרים או חנונים חובבי קומיקס. אני חושב שזה מיתוס.

מ"ג: הרגשת חלק מההילה של אמנים אחרים שפעלו באותו זמן?

מ"ג: לא ממש. לא רבים עשו את מה שאני עשיתי. אז לא, לא הייתי חלק מקבוצה או מההילה, לפחות לא במובן החברתי.

מ"ג: אחזור רגע לאחור, אל מה שאמרת על ההבדל בין קריקטורות פוליטיות לבין העבודה שלך. אני מבין שאתה לא רואה בעבודה שלך פרשנות ישירה למשהו — אבל תמיד מרגישים בה רצון להתערב במציאות, או אפילו להיות מעורב בעולם. אולי שיבוץ הטקסט הוא שעושה את העבודה נסיבתית יותר, כאילו היא הצבעה ישירה על המציאות. כשאני עומד מול רישומים שלך, אין לי תחושה שאלה רק תמונות, מושא למבט: במובן מסוים הם תמיד "פועל יוצא"; הם טעונים בדחיפות, כאילו נוצרו כדי לשנות את השקפת העולם שלי. אולי זה נובע מהקרבה למסורת הפרשנות החברתית, שמישהו כמו דומייה היה חלק ממנה.

מ"ג: כן, אבל אני חושב שבמקרה של דומייה — בכל זאת היתה לו מידה מסוימת של כוח להשפיע על דברים. במקרה שלי, מעולם לא היו לי שאיפות כאלה ומעולם לא חשבתי שזה אפשרי. לו היה לי כוח שמאפשר התערבות במציאות, למשל אם הייתי נשיא ארצות־הברית — אז אוקיי, הייתי לוקח על עצמי את האחריות הזאת; אבל אני לא חושב שלהיות אמן בימינו זו עמדה של כוח או פלטפורמה לשינוי. אם בכלל, ההשפעה של האמנות עשויה להיות שלילית: אנשים רק יתנגדו נחרצות לעמדה שלך... תהיה אשר תהיה המטרה שאתה מבקש לקדם — השירות שתעשה לה יהיה שלילי, כי תפקיד האמן, כפי שעוצב בנקודת הזמן הנוכחית, אינו מאפשר מעורבות כזו.

מ"ג: אם מדברים על מעורבות, בשלב מוקדם למדי בעבודתך התחלת לעשות פנזינים: הראשון היה *Captive Chains* שפורסם ב-1978. אפשר להבין את זה כרשת הפצה אישית ונסיונית, כאילו יצרת לעצמך מערכת מדיה עצמאית משלך. בנג'מין בוכלו אמר שהעבודה שלך הופכת את הכמות לאיכות, שיצרת מין מדיום ארטיזנלי או מתקפה מלאכת־יד על המדיה של הזרם

המרכזי. עצם הבחירה בפורמט הפנזין מצטיירת כהחלטה אסטרטגית: זו דרך להיות מעורב במה שמתרחש בעולם, להפיץ ולהזריע את העבודה שלך ברחבי העולם.

ר"פ: אבל הפנזינים היו כישלון חרוץ. *Captive Chains*, נדמה לי, מכר גיליון אחד בלבד.

מ"ג: איך עבדה ההפצה, או בעצם, איך לא עבדה ההפצה?

ר"פ: היתה פרסומת במגזין פאנק, וזהו, פחות או יותר. אתה לא יכול לדבר על הפצה או שיווק: לא היה דבר כזה. כל פנזין נדפס ב-500 עותקים, במקרה הטוב — ומספר העותקים הממוצע שנשאר מהם היום קטן בהרבה, כי בנקודה מסוימת השמדתי את רובם כדי שלא יסתמו לי את הסטודיו. הם הפכו לפרטי אספנות רק בשלב הרבה יותר מאוחר. מעולם לא שיחקתי קשה להשגה או תכנתתי איך להפוך אותם לפרטי אספנות. להפך, רציתי שהפנזינים ייקראו, אבל זה לא עניין אף אחד במשך די הרבה זמן.

מ"ג: רצית שיותר אנשים יראו את העבודה שלך?

ר"פ: ברור, וגם היום אני רוצה. מצד שני, אני לא יכול להתעסק בזה. בשביל זה יש גלריות, מו"לים ומוזיאונים. אם הייתי נשאר כלכלן, הייתי כנראה איש עסקים או איש שיווק איום ונורא. לא הלכתי ללמוד כלכלה בשביל להשתלב בעולם העסקים. ובכלל, ברגע שאני גומר עבודה, אני לא רוצה לחשוב עליה: או שהיא מוצאת לעצמה מקום בעולם, או שלא. במקרה שלי זה הצליח במידה מסוימת, אבל לא בזכות תוכניות עסקיות מחוכמות, מהלכים מפוקפקים או אסטרטגיות שיווקיות.

מ"ג: כשעבדת על *Captive Chains*, חשבת עליו כעל מחזור רישומים? הרי ידעת מלכתחילה שזה יהיה פנזין.

ר"פ: כן ולא: לא היתה שם יותר מדי מחשבה תחילה, ואם היתה, זה היה הופך לכישלון מהדהד. לא היו לי מטרות מוגדרות ולא ראיתי לאן הדבר הזה הולך. וגם, מעולם לא יצאתי אל עולם האמנות ודפקתי על דלתות, חמוש בתיקי עבודות. זמן ארוך מאוד לא היה לעבודה שלי שוק או עניין כלשהו, ולא היה מודל עסקי. אולי כתוצאה מהכוח של העבודה, עם הזמן אנשים התחילו להציג אותה ולהתעניין בה. אמנים צעירים וכל מיני אחרים שואלים אותי איך עשיתי את זה, איך הצלחתי. הלוואי שהיה לי מה להגיד להם, אבל בדרך כלל העצה שלי היא רק "אל תעשו מה שאני עשיתי", כי המסלול שלי הוא בשום אופן לא מודל להצלחה. אנשים חושבים שיש שם איזה סוד, שאתה צריך להיות חבר באיזו כת של מוארים עם תקיעת כף סודית, או שאתה צריך למצוץ למישהו, אם להתנסח בבוטות. אבל מובן שאין שום סוד כזה, וכל הפראנויה רק מרחיקה אותך מהעבודה עצמה. אם

זו עבודה גדולה — היא תזכה בסופו של דבר לתשומת לב. מה גם שכיום הרבה יותר קשה לפעול מתחת לרדאר בלי שיבחינו בך. קשה להסתתר, אפילו אם אתה רוצה.

מ"ג: קראת פנזינים אחרים באותו זמן? איך הגעת לבחירה במדיום הזה? היו פנזינים שעניינו אותך? אולי כאלה שיצרו אמני קומיקס?

ר"פ: בקומיקס, כן, יש מסורת ארוכה של פנזינים. משם כנראה זה התחיל. אבל אפשר להגיד שגם עלי עשב של וולט וויטמן היה פנזין, במובן מסוים. הוצאה עצמית היתה מאז ומעולם. פרוסט הדפיס כתבים בהוצאה עצמית. אני אמנם שואל מהקומיקס משהו מהסגנון החזותי שלי — אבל מעולם לא הייתי חלק מהעולם הזה. אני מניח שהדבר הכי קרוב יהיה פנזינים של פאנק, שהיו בסביבה באותה תקופה, אבל שם הגשר בין אמנות ומוזיקה לא באמת משרת את העבודה, כי הוא הולך בכיוון אחד. מעולם לא קיבלתי תמיכה של ממש מפאנק־רוקרים או מעולם המוזיקה. הקישור הזה נוצר רק בדיעבד.

מ"ג: חשבת על הפנזינים שלך כעל סיפורים עם התחלה, אמצע וסוף? ב-*Captive Chains* אני אוהב שהסיפור מתפוגג ונעלם לאטו והעבודה הולכת ונעשית יותר ויותר חזותית.

ר"פ: טוב, ב-*Captive Chains* יש סיפור אחד, וסיפור תמיד חשוב לי. באותו זמן רציתי לעשות משהו בסגנון של ג'יימס פארל (Farrell), שבטרילוגיה *Studs Lonigan* שאב מהז'אנר הזה של סיפורים על כנופיות נערים בניו־יורק. אתה יודע איך במאי קולנוע גדולים מוצאים דרכים לאזכר קולנוענים אחרים בלי להכביד על העבודה שלהם עם ציטוטים? ניסיתי לעשות משהו כזה ב-*Captive Chains*. אתה יכול למצוא שם, למשל, השפעות של אמנים חזותיים אמריקאים, בייחוד של רג'ינלד מארש (Marsh), אדוארד הופר (Hopper) וג'ון סלואן (Sloan), וגם לא מעט אזכורים קולנועיים. אני עושה סרטים — או עבודות וידיאו, אם תרצה לדייק מבחינה טכנית — כך שזה קשור במידה רבה לעבודה שלי: הדימוי הקולנועי והדיאלוג, או הסרט האילם עם הכתוביות — כל אלה דברים שחשבתי עליהם הרבה בעבודה שלי. אז אפילו כשיש רק רישום אחד — הוא עדיין יכול להיות נראטיבי. אם נשלוף תמונת סטיל מתוך סרט נע, בין שראית את הסרט השלם ובין שלא, התמונה הבודדה מחזיקה בתוכה אלמנט נראטיבי; היא תצלום־בזק שנשלף מרצף הזמן; יש לה עבר ועתיד, ולא רק הווה.

מ"ג: האיכות הזאת היא אולי אחד המאפיינים שמגדירים את העבודה שלך. אפילו בעבודות התמונותיות ביותר שלך — אני, כצופה, מרגיש תמיד עד למשהו שהוא חלק מסיפור גדול יותר, להתרחשות נקודתית מתוך רצף של אירועים. התמונה כמו לוכדת את האירוע בקליימקס שלו או ממש שנייה לפניו, כך שהיא תמיד תמונת־סטיל, קפואה ומוגדלת, שנחתכה מתוך סדרה של אירועים.

באיטלקית אומרים שמהו נלכד in flagrante, כלומר בעיצומו של ביצוע הפשע. זה מה שהתמונות שלך מעוררות בי.

ר"פ: בז'רגון המשפטי אומרים in flagrante delicto. אבל הדבר הגדול הוא שאפילו הדימוי הקפוא המדויק ביותר — נשאר תמיד פתוח ורב־משמעי. כשצופים, למשל, בסרטון שצילם זפרודר (Zapruder) בזמן רצח קנדי — מה האורך שלו, כמה שניות? — וכמה נראטיבים נרקמו סביב הפריימים הבודדים האלה... כמה ספרים שמתיימרים לספר לנו מה באמת קרה שם יצאו עד היום? אני בטוח שיש אלפים כאלה. כל פריים נותח ופורש באינספור דרכים. דבר דומה קורה היום סביב כל מקרה של ירי משטרתי: כל תמונת סטיל נושאת משמעות שונה לחלוטין ומידה של אמת, בהתאם לצד שלך ולעמדה שלך. בספורט נעזרים בכלי ההילוך החוזר, ואפילו זה נתון תמיד לפרשנות. העבודות שלי לא טוענות לאמת מוחלטת, וזה אולי ההבדל הכי גדול בין לבין קריקטורות פוליטיות. העבודה שלי לא ארוזה ואחוצה בשורה תחתונה.

מ"ג: אז במובן מסוים אתה מנסה לפתוח ריבוי של קריאות לעבודה שלך. זו עוד איכות שמייחדת אותה: היא ישירה — אבל לעולם לא חד־ממדית, וזה מתקשר בבירור לקולות ברישומים. מי באמת מדבר ברישומים שלך?

ר"פ: לפעמים יש כמה מספרים ברישום אחד, ולפעמים אני מבהיר את זה. במקרים אחרים אני יכול לחזור למהו שעשיתי לפני עשרים שנה. אתה יכול לזהות את מעבר הזמן לפי כתב היד, צבע הדיו, או אם האותיות מוטות או לא. זה פשוט משהו שאני מניח שאנשים יודעים. כלומר, העבודה היא דיאלוג נמשך עם עצמה, קדימה ואחורה בזמן. אין מספר אולימפי אחד, כל־יודע. לוחות הברית לא ירדו מהשמים. זה קרוב יותר להבחנות של וויליאם אמפסון (Empson) ב־Seven Types of Ambiguity, שאומצו על־ידי הביקורת החדשה בספרות (New Criticism). אחת הדרכים ליצור רב־משמעות היא להיות ישיר לכאורה. אתה יכול לדבר ברור ועדיין לפתוח את הדברים לריבוי של קריאות. אתה נותן לעבודה, בין שהיא דימוי חזותי או כתיבה, לדבר בשם עצמה.

בסופו של דבר, מה שיש לי להגיד על העבודה שלי אינו קרוב לאמת יותר מהפרשנות של כל אחד אחר. אני יכול, כמובן, לומר מה חשבתי בזמן שעבדתי על רישום מסוים, אבל כשאני עובד אני לא חושב על המקום שבו אני עומד. לעבוד בשפה מסוימת — זו לא איזו נקודת תצפית אולימפית. אני לא מציץ מאחורי הכתף של עצמי כשאני עובד.

מ"ג: בטקסט שכתבה עליך האמנית פרנסס סטארק (Stark), היא נדרשת להרולד בלום ולספרו *The Anxiety of Influence* ומציעה קריאה דקונסטרוקטיביסטית של עבודתך. היא טוענת שהטקסטים שלך מתייחסים תמיד לטקסטים אחרים, כפי שכל ספר עוסק בסופו של דבר בספרים שנכתבו לפניו. אז

אין מחבר או מספר כל־יודע בעבודה שלך, אבל יש סוג של קורא כל־יודע: נדמה שהמחבר המובלע בעבודה קרא את כל הספרים שקיימים.

אחת התגליות שהיו לי כשעבדנו על התערוכה במוזיאון החדש בניו־יורק, היתה הכרה טובה יותר של השפה ברישומים שלך, שהיא בעת ובעונה אחת יצוקה בבטון ותהליכית וזורמת בזמן. יש טקסטים שעבדת עליהם במשך שנים, פשוט כמשמעו — למשל בגזירת קטעים מספרים, שאז אתה כותב אותם מחדש או מתקן או מתערב בהם, ובסופו של דבר, שנים לאחר מכן, הם מוצאים את מקומם ברישומים. יש בזה משהו פוליפוני, ריבוי של קולות וסגנונות.

ר"פ: כן, אפשר לומר שאני שואל הרבה מתקדימים. זה תמיד היה ככה, אם באופן ישיר ואם באופן עקיף. בעצם, כנראה תמיד באופן עקיף, כי כל הקולות השונים הללו עוברים תמורה כשאני מחדיר אותם למה שאני עושה. אני חושב ש"חרדת ההשפעה" היא תפיסה פשטנית מדי: היא מניחה שהיחסים בין דורות של אמנים וסופרים הם תחרותיים או פרוידיאניים, מין רצח־אב כזה... העבודה שלי לא צמחה מקריאה לעומתית של ספרות: אני ניגש לספרות בקריאה קרובה כל כך, עד שנראטיב־העל כמעט מתפוגג. אבל היא יכולה לצמוח גם מקריאה של סתם תפריט במסעדה, או מיירוט של פטפוט בשולחן הסמוך.

מ"ג: שכללת את כישורי השפה שלך בקריאה או בהאזנה? בטקסטים שלך יש משהו פתגמי, משהו מוחלט וסופי. זה בא מספרות?

ר"פ: זה פשוט מה שעובד. אבל יש כמובן טריקים של המקצוע, כמו שיטת המגזרות או אמצעים להניע זרם של אסוציאציות. אמני קריקטורות עושים את זה. סטנדאפיסטים עושים את זה. משוררים עושים את זה. מעולם לא למדתי את זה באופן שיטתי, אבל אני משתמש בשיטות כאלה מראשית הדרך, ורק כעבור שנים שמעתי על אחרים שנעזרים בהן. יש שיטות מופרות לחידוד הכישורים הרטוריים שלך, ובדיעבד הבנתי שאני עושה דברים כאלה רוב חייו. סופרים, נואמים, פוליטיקאים, מגידי עתידות, מטיפים ומרפאים עממיים — כולם עושים את זה: הם לומדים כיצד לקרוא את הקהל שלהם, לפעמים באופן פשטני ולפעמים באופן דק ומורכב יותר.

מ"ג: היתה לך אי־פעם תמונה ברורה של הקהל שלך, או מי שהוא צריך להיות? שוב אני נדרש למושגים מתורת הספרות, והפעם זה ה"קורא לדוגמא" של אומברטו אקו, הקורא האידיאלי שהטקסט מדמיין ויוצר. היה לך פעם בראש מין "קורא לדוגמא" כזה?

ר"פ: זה משהו שבצעם תמיד חשבתי עליו. ברור שהקורא הזה אינו מוצר־מדף או משהו שמוצע למכירה בשוק. קודם כל אני יודע שהקורא הזה אינו אני, הוא השלכה. "קורא אידיאלי" הוא ניסוח טוב, ונוכל גם לדבר על ה"צופה חסר הפניות" של אדם סמית ולראות את הקורא המובלע בעבודה כמצפן מוסרי או כמצפון, כמו

בקריקטורות, שמאחורי הכתפיים שלו מציצים שטן מצד אחד ומלאך מצד שני. אבל זו מחשבה מופנמת במידה רבה. אני הרי לא מדמיין לעצמי "קורא לדוגמא" כשאני ניגש לעבודה חדשה. בעצם, רוב הזמן לא היה לי בכלל קהל ממשי, ואולי בגלל זה הייתי צריך לפתח לעצמי קורא אידיאלי. מעולם לא היה לי עורך או מו"ל, כך שאף אחד לא כפה עלי למקד את העבודה שלי או להבהיר אותה. לא הייתי מסוגל לעבוד במסגרת המגבלות שמוטלות על אמן מסחרי, וזה מה שאיפשר לעבודה שלי להיות אמורפית יותר. אז הקורא האידיאלי, מי שזה לא יהיה, הוא תמיד זה שיגרום לי לשאוף גבוה יותר.

מ"ג: ברגע נתון בזמן, העבודה שלך נקשרת עם קהל מסוים מאוד: תנועת ההארד־קור פאנק של לוס־אנג'לס וסביבתה. אני סקרן לדעת מה חשבת על ההתקבלות הזאת ואם פנית לקהל הזה במודע, למשל ברישומי הפאנקיסטים שלך.

ר"פ: אף פאנקיסט לא קנה את העבודה שלי או התעניין בה. ואני לא אומר את זה כדי להרחיק את עצמי מהפאנק. עשיתי חצי־תריסר עטיפות של אלבומים וכמה פלאיירים פאנקיסטיים כי אח שלי היה חבר בלהקת Black Flag. אין בי כעס על כך, אבל אם אנשים היו מכירים את הנסיבות של להקות כמו Black Flag והפאנק־רוק בכלל, אני חושב שהיתה להם תפיסה שונה לגמרי של העבודה שלי ביחסה לתנועה הזאת. ב-1989 עשיתי סרט שנקרא *Sir Drone*, שעוסק בסצנת הפאנק־רוק בלוס־אנג'לס בשנים 1977 ו-1978. הכוונה היתה ליצור קומדיה, אבל מה שיצא הוא הדבר הכי קרוב לתיעוד שעשיתי אי־פעם בנושא. במקרה הייתי קרוב לתנועת הפאנק — אבל האם יש לכך באמת קשר לאמנות שלי? האם היתה כאן הזנה דו־סטרית? אני לא חושב. הייתי חלק מהפאנק, אבל לא כאמן. אני לא באמת מחזיק מהסוג הזה של תפיסה היסטורית זולה, שקשרה לי דמות בדיונית של אמן פאנק.

מ"ג: אנשים יכולים להשליך עליך, כיוצר, דימויים רבים ושונים בדיוק משום שיש בעבודתך ריבוי כזה של קולות ומראי־מקום. הם יכולים לדמיין אותך כדמויות שונות בגלל כל המחברים המובלעים בסובייקטים השונים שמדברים ברישומים שלך, בגוף ראשון.

ר"פ: אני לא משווה, אבל זה דומה למה שקרה עם שייקספיר: יש כל כך הרבה תשובות לשאלה מי הוא היה, כי הוא שלט באופן מופתי בכל קול וקול.

מ"ג: לאחר סקירה של אלפי רישומים, פשוטו כמשמעו, אני יכול לסכם שיש משהו כמעט מסחרר ונשגב ברוחב היריעה שלך. ההרגשה היא שאתה מדבר בשפות לא נודעות... רוחב היריעה הזה — האם חל בו שינוי לאורך השנים? האם ה"קול" שלך התגוון?

ר"פ: לפני כמה שנים ראיתי הצגה על פי מחזה של כריסטופר מארלו, ובנקודה מסוימת זיהיתי שורה שממנה שאבתי את השם *Captive Chains*. כבר לא זכרתי

מאין היא באה במקור — אבל ברגע ששמעתי אותה, היא החזירה אותי לתקופת העבודה על הפנזין. העניין הוא שאין לעבודה שלי חותמת אישית. היא לא וידוית: אני לא מדבר מהלב. אם בוחנים את גוף העבודה השלם שלי — אולי אפשר לזהות תווים מסוימים של אישיות ורגישות, אבל אפילו לגבי זה אני לא בטוח. מכל מקום, זו לא הנקודה. אני לא מבקש להטביע בעולם את החותם האישי שלי או את הדיוקן העצמי שלי.

מ"ג: ועדיין, במקרים מסוימים — ואני חושב על עבודות שעשית על ונגד המלחמות בעיראק ובאפגניסטן — אפשר לחשוב שהקול שלך הוא זה שבוקע מהרישומים, ושאתה מי שמנסה להתערב בעולם ולחולל שינוי תודעתי כלשהו, באופן די חזיתי וישיר.

ר"פ: אילו יכולתי — הייתי עושה משהו, אבל אין לי אשליות בעניין. העשייה שלי היא בעיקר תיעוד ומסמך. אידיאלי ככל שזה נשמע, אני כאילו מכין הוכחות שיעידו "טוב, אוקיי, צדקתי", או אפילו רק "טוב, נקטתי עמדה". וגם זה אידיאלי למדי, אני יודע, אז אני מקווה שזה יוצא מורכב יותר מאיך שזה נשמע. במהלך העבודה על הרישומים האלה, נדמה היה לי שלא נשמע בהם קול אחר מלבד רחש של המוני אדם שמניפים דגלים ועושים רוח. בתוך הריק חסר הדעת הזה, חשבתי שהגיע הזמן לעשות משהו בתחום הפוליטיקה — ובה־בעת ידעתי שזה לא הולך לגעת בלבבות ולשנות תודעות ולהשפיע על אנשים או משהו כזה. אז כשאתה קורא את הטקסטים או שומע את הקולות שברישומים, צריך להיות ברור שלא הקול שלי הוא שמדבר בעבודה.

מ"ג: מפעם לפעם העבודה שלך מצטיירת כתגובה על אירועים היסטוריים.

ר"פ: זה קורה בדיעבד; לא הייתי בסביבה כשההיפים היו שם או כשמנסון והקנדים היו שם. העניין הוא שההיסטוריה חוזרת על עצמה בלי הפוגה, וזה די מדכא. אז עצירת השטף הזה ואצירתו בפרויים אחד של תמונת סטיל — מאפשרות להבין דברים טוב יותר.

יש לי ערמות של רישומים מימי ג'ורג' בוש הבן, למשל, שמדי פעם אני חוזר אליהם ושם, נגיד, את הפרצוף של אובמה על זה של בוש, ועדיין הוא אומר אותם דברים בדיוק. הייתי מעדיף לעשות דברים אחרים מאשר להתעסק בנשיאים, אבל הדברים חוזרים על עצמם פעם אחר פעם. כלומר, יש לנו את הקלינטונים, והטראמפים, ועוד עשר שנים צ'לסי קלינטון היא שתרוץ לנשיאות ותתמודד נגד אחד מהבושים או מהאובמאים, או מי שלא יהיה.

מ"ג: מה שאתה אומר על החזרה לרישומים שעשית בעבר ועל קיפול הזמן היה עוד תגלית מפתיעה עבורי. לרבים נדמה שאתה עובד מהר מאוד ומייצר אלפי רישומים באופן אימפולסיבי; זה אחד מהמיתוסים שאופפים אותך ואת העבודה שלך. לכן הופתעתי להתוודע להיקפי העריכה והעריכה מחדש בפרקטיקה שלך.

ר"פ: הייתי יכול, כנראה, לעשות חמישים רישומים ביום. אבל לשם מה — את זה אני לא באמת יודע. לפעמים צריך פשוט לעשות, להגיע למצב של זרימה, כמו המאסטרים האלה של הקליגרפיה שיכולים לבצע רישום תוך כמה שניות בחסכנות מדהימה של קווים, פשוט מפני שהשקיעו חמישים, שישים, שבעים, שמונים שנות אימון כדי להגיע לנקודה הזאת. אני, בעצם, עדיין לא הגעתי לרהיטות הזאת. כל פעם מחדש אני נאבק כדי להתחיל, ואז מחרבש הכל ומתחיל מחדש. אני לא מקל על עצמי, ולפעמים זה גובל בנוירוזה. אנשים חושבים כנראה שאני פשוט פולט מתוכי את הדבר הזה, אבל אני לא.

מ"ג: היית אומר שחלו שינויים דרמטיים בסגנון שלך לאורך השנים?

ר"פ: אני לא יודע. הדעה הרווחת תהיה כנראה הפוכה, כלומר, שאני עושה את אותו הדבר שוב ושוב ושוב. לי אישית נדמה שציר ההתפתחות הוא אבולוציוני ולא בנוי על שינויים דרמטיים. בספר הראשון שעשיתי היה נראטיב ארוך יחסית: הוא היה יותר סיפור. העיסוק שלי בנראטיב לא נעלם, אבל פיתחתי שיטות שונות לעבד אותו. הוא יכול להיות קטוע והטרוגני, למשל. וגם קנה־המידה של העבודה השתנה, וזה רלוונטי במובן מסוים, כי לפעמים הרבה יותר קל לעבוד בגדול מאשר בקטן. אפשר גם לומר שהרישומים שלי על נייר נעשו ציוריים יותר, לטוב או לרע, אבל גם זה משתנה פה ושם.

מ"ג: לאחרונה התחלת להשתמש בתערוכה עצמה כמדיום. אני חושב על העבודות שלך לדוקומנטה בקאסל ב-2002, או לביאנלה בוונציה ב-2007, או על התערוכות האחרונות אצל דיוויד זוורנר, שלא־פעם כללו מופעים של ציור־קיר, גראפיטי או התערבות בקנה־מידה סביבתי.

ר"פ: מאחורי הבחירות הללו מסתתרים לפעמים שיקולים פרקטיים ופרגמטיים. למשל, את רישומי־הקיר הראשונים עשיתי כי לא רציתי שהגלריות יגנבו את העבודה שלי. אתה יודע, גלריות כמו Zero One או Ace — רציתי להיות זהיר. רישומי־הקיר צמחו מתוך זה במובן מסוים, בהתחלה.

מ"ג: אבל יש גם משהו ציבורי יותר ברישומי־הקיר שלך. אולי מופרך להידרש כאן למסורת של ציור־הקיר, אבל רישומי־הקיר הם בפירוש הצהרתיים יותר.

ר"פ: כן, זה ניסוח טוב. אבל גם זה משתנה: הרישום יכול להתייחס למקום, לאתר, לגלריה, למוזיאון, לנסיבות. בסופו של דבר, לפעמים מה שחשוב הוא לא מה שאתה אומר אלא איך אתה אומר. השפה עולה באש, ואתה רק יורק אותה החוצה.



38



36



34



32



37



35

36

ללא כותרת (הכחול של זה היה...), 1990

עט ודיו על נייר, 34.3x32.4

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Its blue was...), 1990

Pen and ink on paper, 34.3x32.4

Private collection courtesy of David Zwirner

37

ללא כותרת (זה בלתי נמנע...), 2002

דיו וצבע מים על נייר, 57.2x39.4

אוסף מור, ניר-דורק

No Title (It's inevitable...), 2002

Ink and watercolor on paper, 57.2x39.4

Moore Collection, New York

38

ללא כותרת (הדמות הראשית...), 1996

דיו על נייר, 30.5x22.9

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (The prime character...), 1996

Ink on paper, 30.5x22.9

Private collection courtesy of David Zwirner

32

ללא כותרת (ואוום / הייתי...), 1994

עט ודיו על נייר, 40.6x54.6

אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס-אנג'לס

No Title (Vavoom / I would...), 1994

Pen and ink on paper, 40.6x54.6

Private collection courtesy of Regen Projects,
Los Angeles

34

ללא כותרת (אני שולח מבט זהיר...), 2017

דיו, צבע מים ואקריליק על נייר, 43.2x35.6

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I glance cautiously...), 2017

Ink, watercolor, and acrylic on paper, 43.2x35.6

Private collection courtesy of David Zwirner

35

ללא כותרת (ואוום / הכל...), 1987

דיו על נייר, 57.2x44.5

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

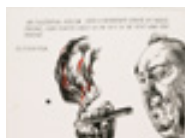
No Title (Vavoom / the whole...), 1987

Ink on paper, 57.2x44.5

Private collection courtesy of David Zwirner



50



49



48



45



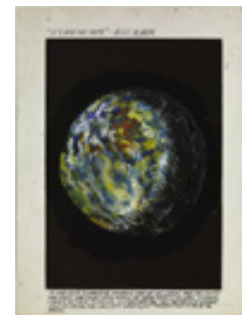
47



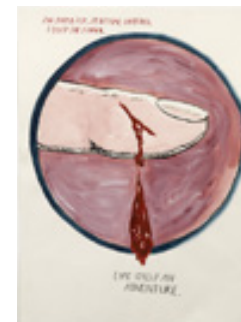
44



44



43



42



39



41

49

ללא כותרת (ספורטאי מהולל...), 1997

עט ודיו על נייר, 27.9x38.1

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (An illustrious athlete...), 1997

Pen and ink on paper, 27.9x38.1

Private collection courtesy of David Zwirner

50

ללא כותרת (תמיד בחיפוש אחר...), 2001

דיו על נייר, 19.4x45.7

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Ever looking for...), 2001

Ink on paper, 19.4x45.7

Private collection courtesy of David Zwirner

45

ללא כותרת (זה יאפשר...), 2013

דיו וגרפיט על נייר, 57.5x75.9

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (That will let...), 2013

Ink and graphite on paper, 57.5x75.9

Private collection courtesy of David Zwirner

47

ללא כותרת (בגלריה...), 2006

עט ודיו על נייר, 50.8x38.7

אוסף בת' סופורד

No Title (At the gallery...), 2006

Pen and ink on paper, 50.8x38.7

Collection of Beth Swofford

48

ללא כותרת (בלי ה...), 2017

דיו, צבע מים וגואש על נייר, 55.9x76.2

אוסף דאגלס פולי

No Title (As without the...), 2017

Ink, watercolor, and gouache on paper, 55.9x76.2

Collection of Douglas M. Polley

43

ללא כותרת (זה לא ה...), 2007

עט, דיו, גואש ואקריליק על הדפס אבן, 75.6x56.5

אוסף מור, ניו-יורק

No Title (It's not the...), 2007

Pen, ink, gouache, and acrylic on lithograph, 75.6x56.5

Moore Collection, New York

44

ללא כותרת (והנה לך...), 1985

צבע מים ודיו על נייר, 37.1x26.4

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (There is your...), 1985

Watercolor and ink on paper, 37.1x26.4

Private collection courtesy of David Zwirner

44

ללא כותרת (אלוים אתה בוודאי...), 1995 בקירוב

דיו ועט על נייר, 35.6x27.6

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Elvis you sure...), ca. 1995

Pen and ink on paper, 35.6x27.6

Private collection courtesy of David Zwirner

39

ללא כותרת (אני אחד...), 1990

עט ודיו על נייר, 43.2x31.4

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I am one...), 1990

Pen and ink on paper, 43.2x31.4

Private collection courtesy of David Zwirner

41

ללא כותרת (אני רואה אותם...), 1990

עט ודיו על נייר, 55.9x43.2

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I see them...), 1990

Pen and ink on paper, 55.9x43.2

Private collection courtesy of David Zwirner

42

ללא כותרת (חתך הנייר...), 2004

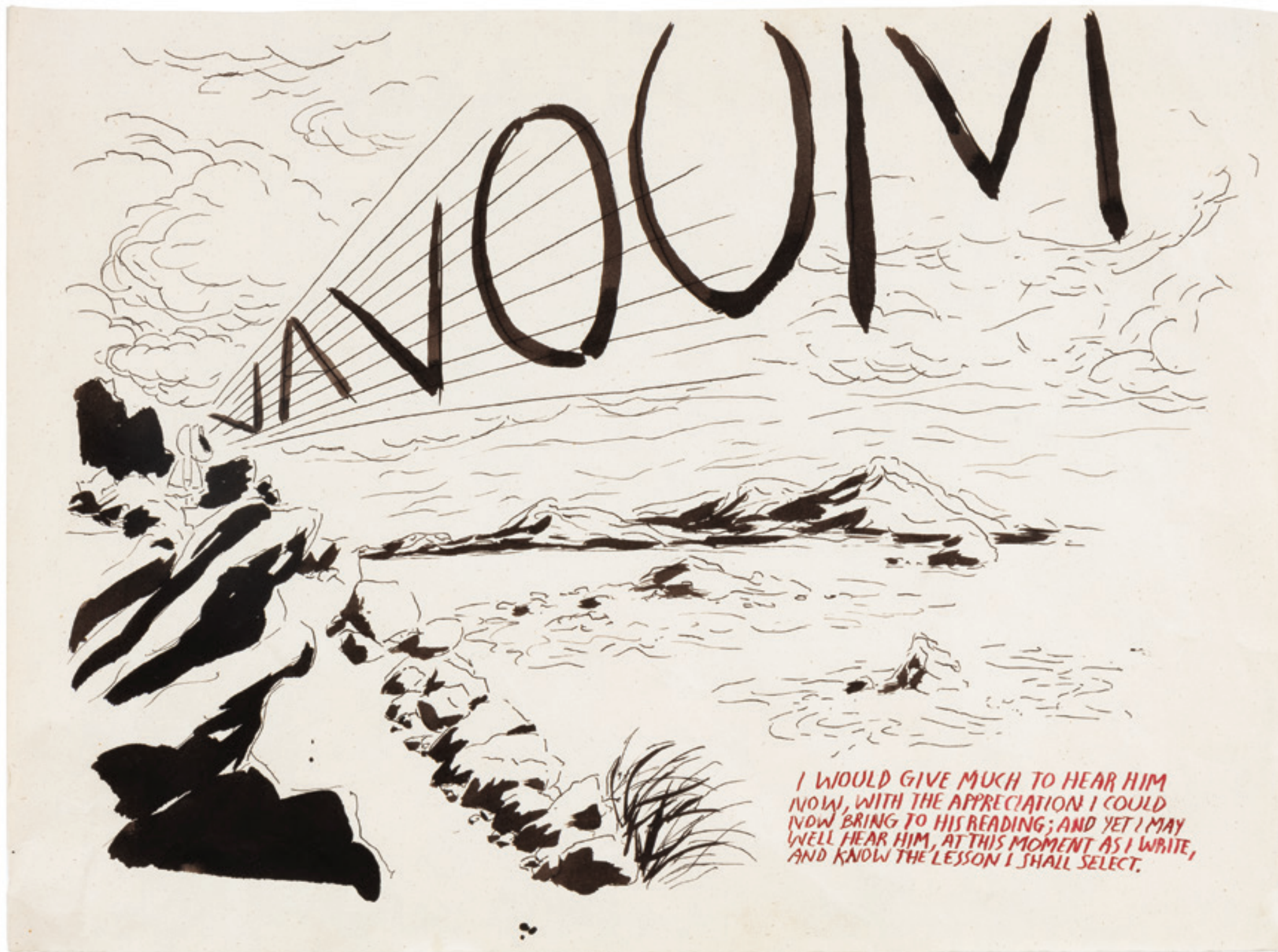
גואש ודיו על נייר, 76.2x56.8

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (The paper cut...), 2004

Gouache and ink on paper, 76.2x56.8

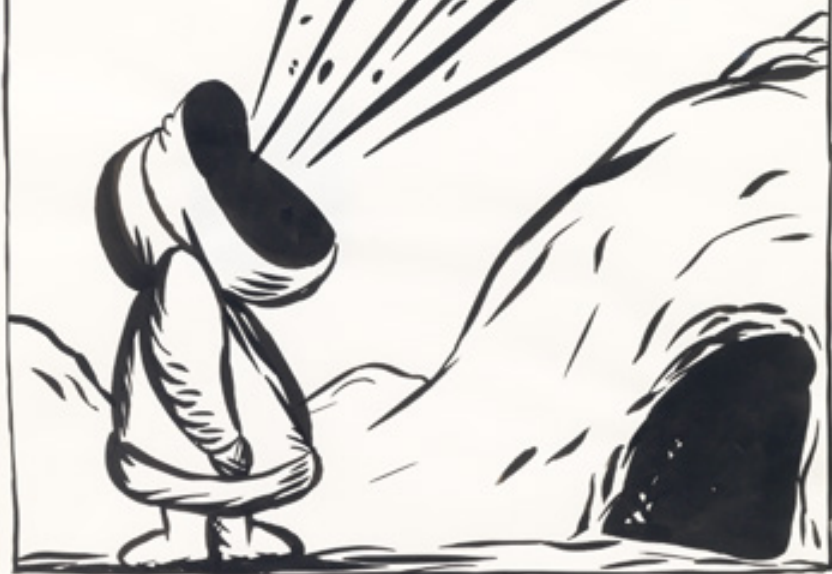
Private collection courtesy of David Zwirner



I WOULD GIVE MUCH TO HEAR HIM
NOW, WITH THE APPRECIATION I COULD
NOW BRING TO HIS READING; AND YET I MAY
WELL HEAR HIM, AT THIS MOMENT AS I WRITE,
AND KNOW THE LESSON I SHALL SELECT.

VAVOOM

The whole
mountain, we
are told, trembles
and bursts
into psalmody.



I GLANCE CAUTIOUS-
LY AROUND THE ROOM
TO NOTE THE SUBDUED
VOICES AND THE ABSENCE
OF THE USUAL BANTER
AND BOISTEROUS NEEDLING.



I AM ONE OF THOSE FELLOWS WHO WATCH THEMSELVES IN
A MIRROR WHILE THEY ARE WRITING.



THE PRIME CHARACTER OF A LIVING THING IS THAT IT GROWS, BY
A SELF-STARTING PROCESS WHICH ASSIMILATES DIVERSE MATERIALS AND OR-
GANIZES THEM BY AN INHERENT HOLINESS INTO AN ORGANIC WHOLE: IT
SHAPES, AS COLERIDGE SAYS, AS IT DEVELOPS ITSELF FROM WITHIN, AND THE
FULNESS OF ITS DEVELOPMENT IS ONE AND THE SAME WITH THE PERFECTION OF ITS
OUTWARD FORM. SUCH IS THE LIFE, SUCH THE FORM.

BAUDELAIRE WOULD HAVE
APPROVED.

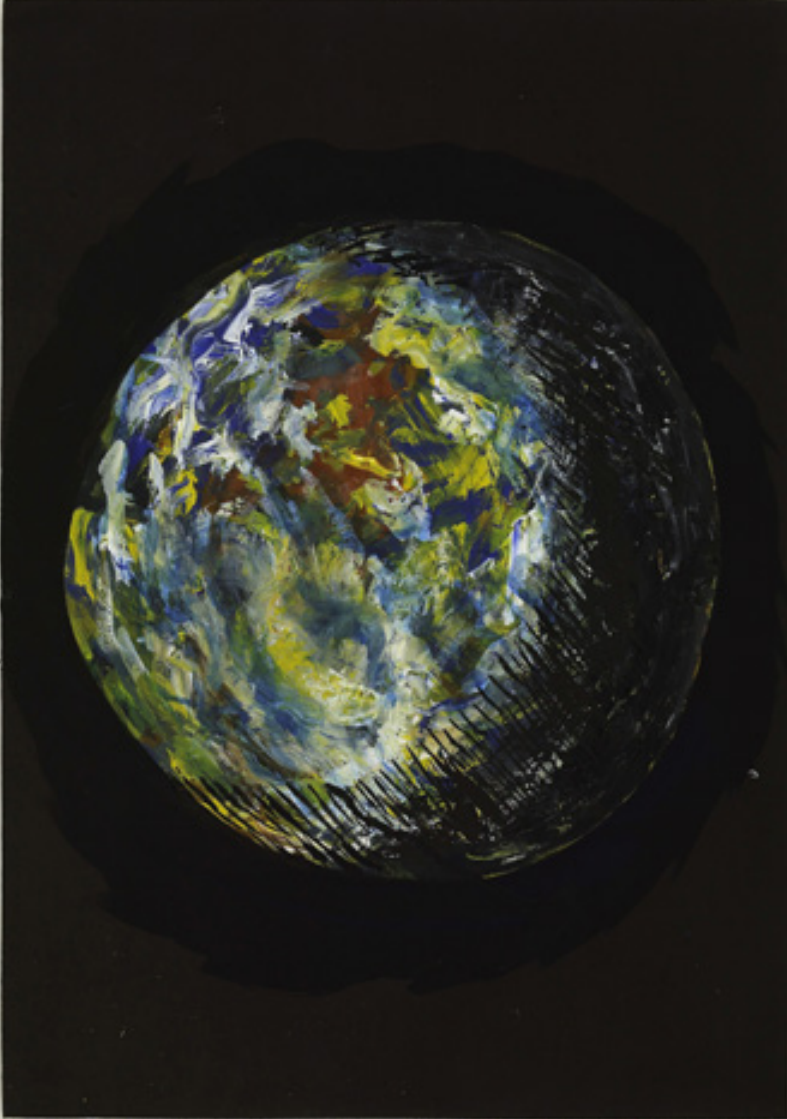
WHICH TURN UP REPEATEDLY AND
PROMINENTLY.

IT WOULD SEEM FROM THIS
THAT I HAVE BEEN NOT SO
MUCH HUMBLD AS PUFFED UP.



I SEE THEM COMPLETE,
COLOR, TEXTURE,
EVERYTHING.

"IT'S NOT THE SAME."--BUZZ ALDRIN.



OF THAT GREAT ASSIMILATIVE ORGANISM THAT WE CALL EARTH, AND THE LIGHTS AND SHADES AND COLORS WITH WHICH SHE SHOWS HERSELF IN SPACE, LOOMING LARGEST OF THESE, TO MY EYE, IS A GREENISH HUE, NOT THE GREEN OF VERDANT HILLS IN SPRING AND WELL-KEPT GARDENS, BUT WANNISH AND FLESHY AS THE MOON.

THE PAPER CUT, IT BECAME INFECTED,
I LOST THE FINGER.



LIFE ITSELF AN
ADVENTURE.

THAT WILL LET YOU KNOW THAT I AM NOW IMPERSONAL AND NO LONGER THE RAYMOND THAT YOU KNEW — BUT A CAPACITY POSSESSED BY THE UNIVERSE TO SEE ITSELF AND DEVELOP ITSELF, THROUGH WHAT WAS ONCE ME.

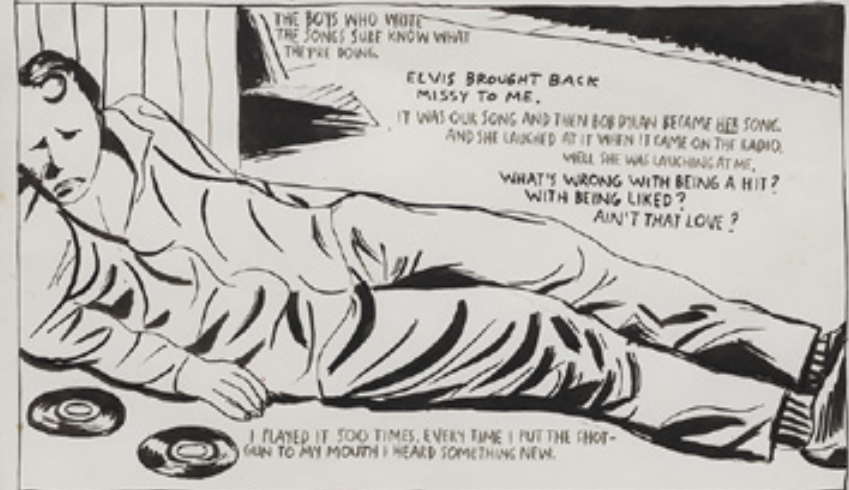


WHO RATTED? NOYT RAYNES OR LIL B.



THERE IS YOUR BOOK. GO TO IT!

ELVIS YOU SURE KNOW HOW TO PICK 'EM.



THE BOYS WHO MADE THE SONGS SURE KNOW WHAT THEY'RE DOING.

ELVIS BROUGHT BACK MISSY TO ME.

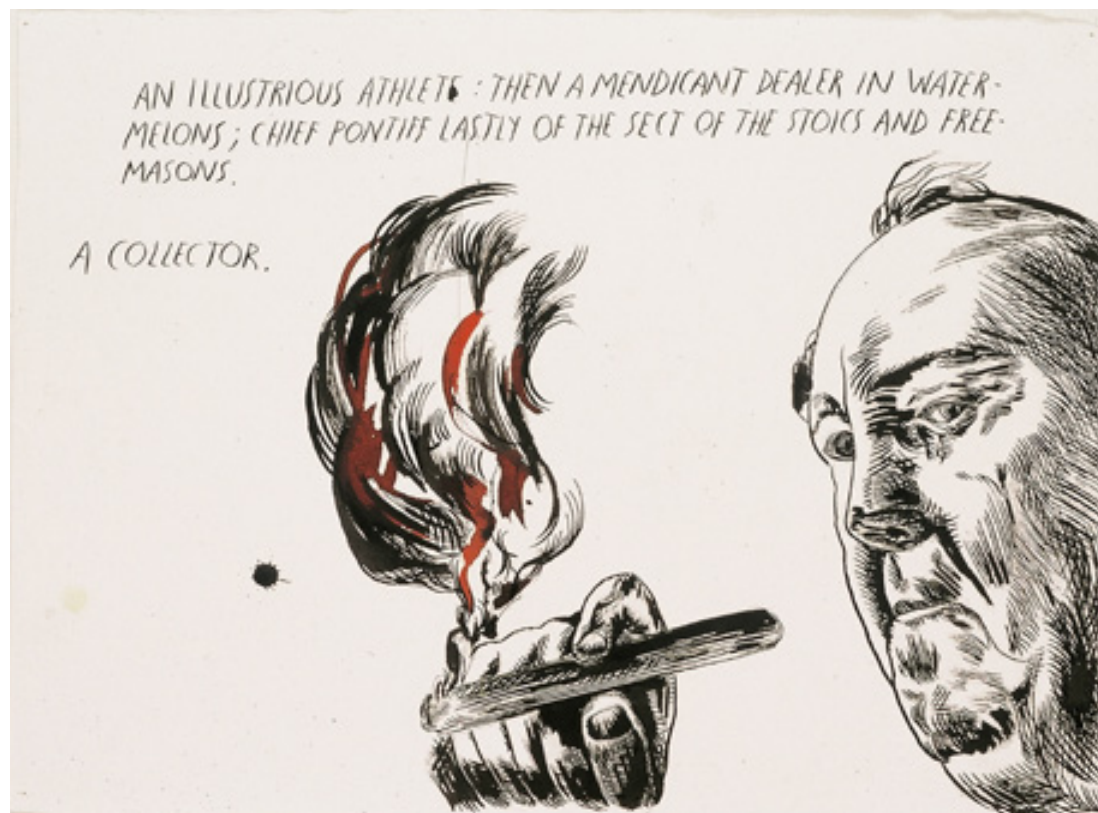
IT WAS OUR SONG AND THEN BOB DYLAN BECAME HER SONG. AND SHE LAUGHED AT IT WHEN IT CAME ON THE RADIO.

WELL SHE WAS LAUGHING AT ME.

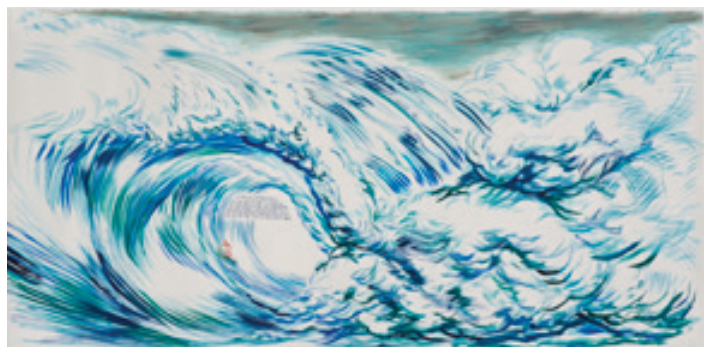
WHAT'S WRONG WITH BEING A HIT? WITH BEING LIKED? AIN'T THAT LOVE?

I PLAYED IT 500 TIMES, EVERY TIME I PUT THE PHOTOGUN TO MY MOUTH I HEARD SOMETHING NEW.









62



61



60



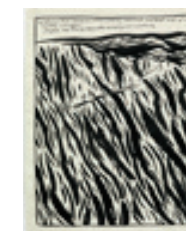
58



55



54



57



56

60

ללא כותרת (שממנו היא...), 2002

דיו וצבע מים על נייר, 61x45.7

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (From which she...), 2002

Ink and watercolor on paper, 61x45.7

Private collection courtesy of David Zwirner

61

ללא כותרת (הייתי צריך...), 1997

דיו ועט על נייר, 58.4x45.1

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I should have...), 1997

Ink and pen on paper, 58.4x45.1

Private collection courtesy of David Zwirner

62

ללא כותרת (הרשו לי לומר...), 2012

דיו וגואש על נייר, 114.3x236.2

אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס-אנג'לס

No Title (Let me say...), 2012

Ink and gouache on paper, 114.3x236.2

Private collection courtesy of Regen Projects, Los Angeles

57

ללא כותרת (אני מאמין ש...), 1987

דיו על נייר, 74x60

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I believe that...), 1987

Ink on paper, 74x60

Private collection courtesy of David Zwirner

58

ללא כותרת (הסקס יוצא למרחב...), 2017

עיפרון, עפרונות צבעוניים, דיו, צבע מים, גואש,

אקריליק וקולאז' על נייר, 119.4x160

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Procreation extended to...), 2017

Pencil, colored pencils, ink, watercolor, gouache,

acrylic, and collage on paper, 119.4x160

Private collection courtesy of David Zwirner

54

ללא כותרת (אחר כך הוא היה...), 2008

אקריליק על נייר, 76.2x56.5

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Later he could...), 2008

Acrylic on paper, 76.2x56.5

Private collection courtesy of David Zwirner

55

ללא כותרת (הקירות...), 1997

דיו ועט על נייר, 76.2x57.2

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (The walls are...), 1997

Ink and pen on paper, 76.2x57.2

Private collection courtesy of David Zwirner

56

ללא כותרת (נקודות קטנות עדינות...), 2000

דיו ועט על נייר, 68.8x48.3

אוסף סם ושנית שוורץ

No Title (Small, mild points...), 2000

Pen and ink on paper, 68.8x48.3

Collection of Sam and Shani Schwartz

LATER HE COULD BE SEEN IN THE BEACH PARKING LOT, BEHIND HIS VAN, A TOWEL
WRAPPED AROUND HIS MIDDLE, CHANGING OUT OF HIS WET SUMMER SUIT.

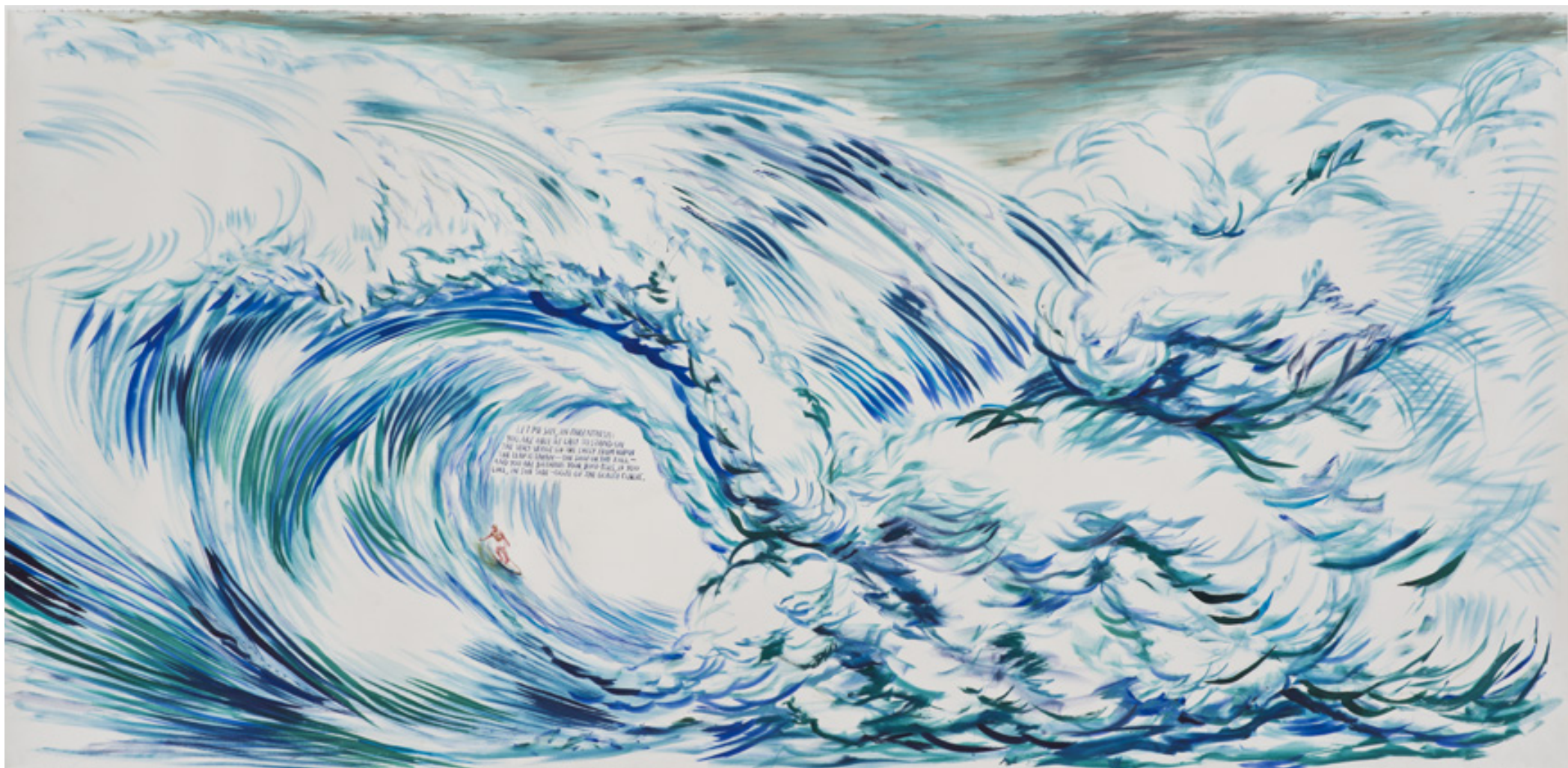


THE WALLS ARE EMBOSSED WITH PINK AND GOLD WAVES: A ROOM THAT NEVER LETS YOU
CRASH TO THE PAVEMENT.











80



78



79



81



77



76



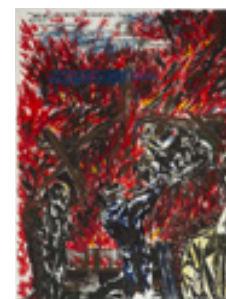
75



76



75



72



71



70



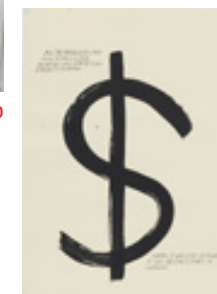
68



66



69



67



74

75
ללא כותרת (יש לי...), 1984
 דיו על נייר, 36.2x26
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I've got a...), 1984
 Ink on paper, 36.2x26
 Private collection courtesy of David Zwirner

75
ללא כותרת (כן, אבל בלי...), 2001
 עט ודיו על נייר, 34.3x25.4
 אוסף אלן הרגוט וקורט שפרד

No Title (Yes, but without...), 2001
 Pen and ink on paper, 34.3x25.4
 Collection of Alan Hergott and Curt Shepard

76
ללא כותרת (לקוחות, הכל למכירה...), 1996
 דיו על נייר, 35.6x27.9
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Customers, for...), 1996
 Ink on paper, 35.6x27.9
 Private collection courtesy of David Zwirner

76
ללא כותרת (הכל היה כל כך...), 1995
 עט ודיו על נייר, 58.4x34.3
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Everything was so...), 1995
 Pen and ink on paper, 58.4x34.3
 Private collection courtesy of David Zwirner

77
ללא כותרת (נדמה ש...), 1990
 עט ודיו על נייר, 39.4x22.9
 אוסף מנדי וקליף איינשטיין

No Title (There seems a...), 1990
 Pen and ink on paper, 39.4x22.9
 Collection of Mandy and Cliff Einstein

70
ללא כותרת (בשביל מה...), 1995
 עט ודיו על נייר, 127x96.5
 אוסף מנדי וקליף איינשטיין

No Title (To do what...), 1995
 Pen and ink on paper, 127x96.5
 Collection of Mandy and Cliff Einstein

71
ללא כותרת (המאהב שלה, מ...), 2007
 דיו וצבע מים על נייר, 76.2x55.9
 אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס-אנג'לס

No Title (Her lover, of), 2007
 Ink and watercolor on paper, 76.2x55.9
 Private collection courtesy of Regen Projects, Los Angeles

72
ללא כותרת (למה עשיתי...), 2006
 עט, דיו וקולאז' על נייר, 76.2x56.5
 אוסף רוזט דלוג, לוס-אנג'לס

No Title (Why did I...), 2006
 Pen, ink, and collage on paper, 76.2x56.5
 Collection of Rosette Delug, Los Angeles

74
ללא כותרת (צבוס לי בתחת...), 1991
 עט ודיו על נייר, 43.2x28.9
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר
No Title (Pinch my ass...), 1991
 Pen and ink on paper, 43.2x28.9
 Private collection courtesy of David Zwirner

66
ללא כותרת (הלוואי שיכולתי...), 1993
 צבע מים ודיו על נייר, 35.2x26.7
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I wish I could...), 1993
 Watercolor and ink on paper, 35.2x26.7
 Private collection courtesy of David Zwirner

67
ללא כותרת (כל המטריאליזם...), 1991
 עט ודיו על נייר, 76.2x56.5
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (All the materialism...), 1991
 Pen and ink on paper, 76.2x56.5
 Private collection courtesy of David Zwirner

68
ללא כותרת (האסיד תפס אותי...), 1986
 דיו על נייר, 35.6x27.9
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Acid got me...), 1986
 Ink on paper, 35.6x27.9
 Private collection courtesy of David Zwirner

69
ללא כותרת (ניצלה מטביעה...), 1986
 עט ודיו על נייר, 35.6x27.9
 אוסף מנדי וקליף איינשטיין

No Title (Saved from drowning...), 1986
 Pen and ink on paper, 35.6x27.9
 Collection of Mandy and Cliff Einstein

78
ללא כותרת (הייתי מאוד...), 2000
 עט ודיו על נייר, 75.6x56.5
 אוסף רוזט דלוג, לוס-אנג'לס

No Title (I was very...), 2000
 Pen and ink on paper, 75.6x56.5
 Collection of Rosette Delug, Los Angeles

79
ללא כותרת (אם יפלו השמים...), 1987
 דיו על נייר, 65.1x45.4
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

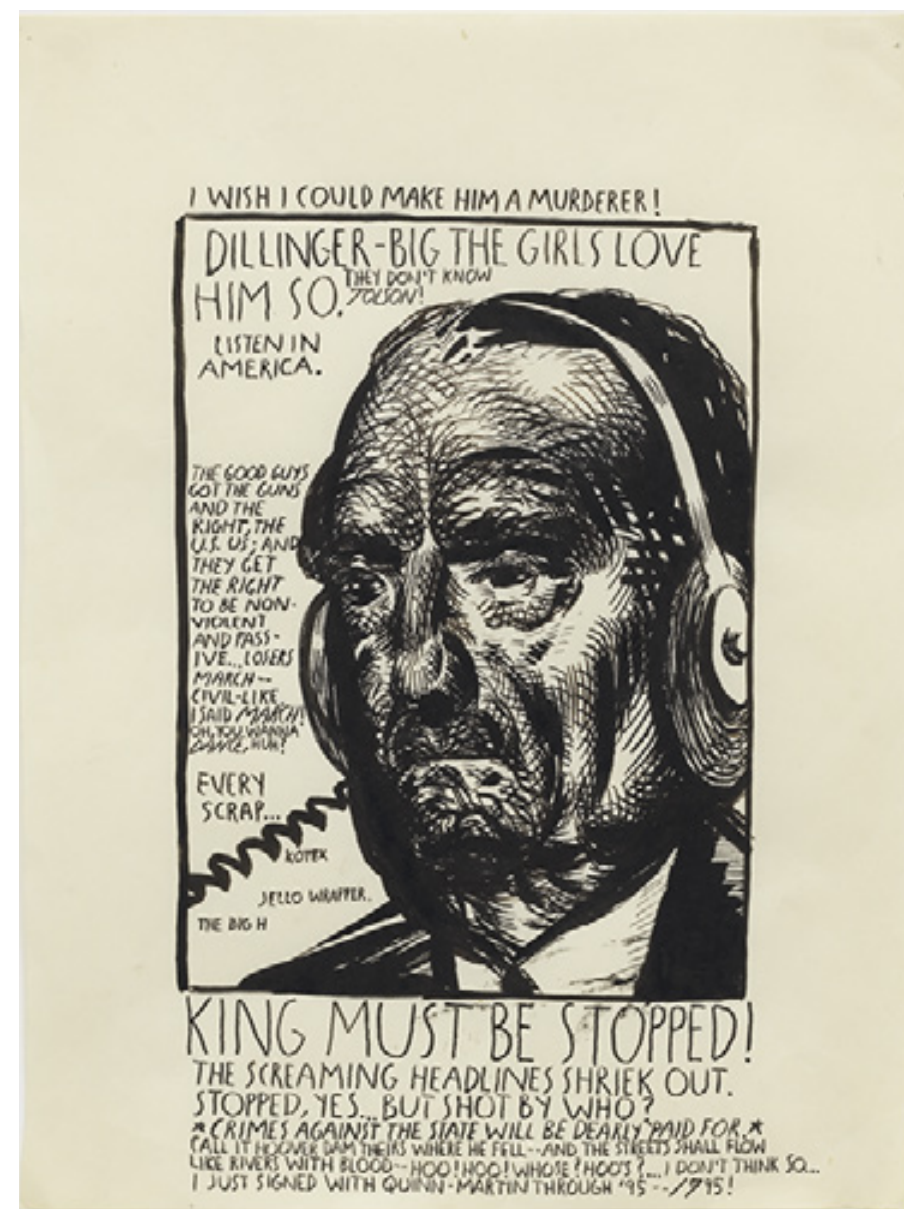
No Title (If heaven falls...), 1987
 Ink on paper, 65.1x45.4
 Private collection courtesy of David Zwirner

80
ללא כותרת (העיר, העיר...), 2006
 עט ודיו על נייר, 76.2x56.5
 אוסף בת' סופרד

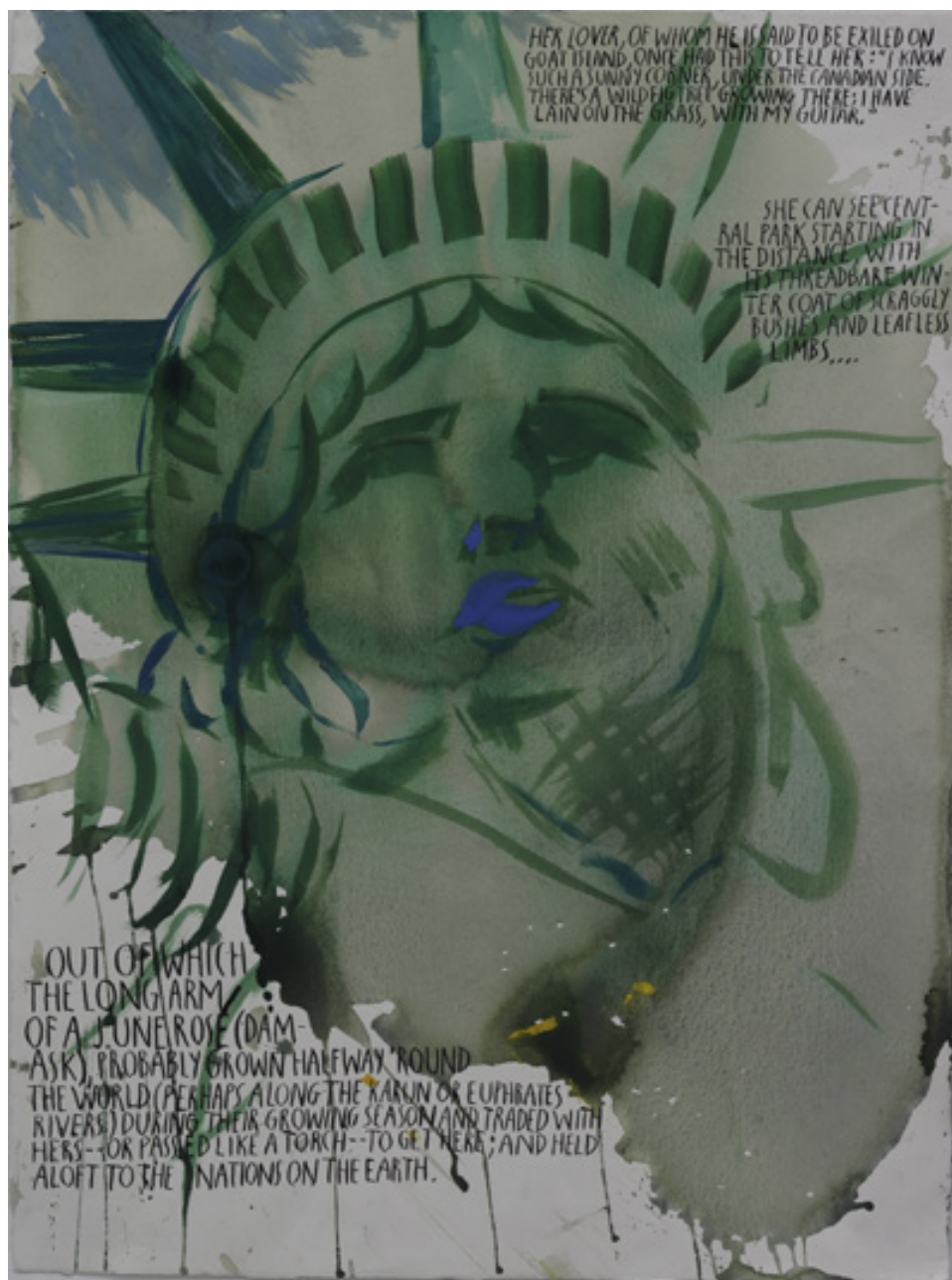
No Title (The town, the...), 2006
 Pen and ink on paper, 76.2x56.5
 Collection of Beth Swofford

81
ללא כותרת (אם הם...), 2010
 עט, דיו, וגואש על נייר, 77.5x57.8
 אוסף מרטין ורביקה אייזנברג

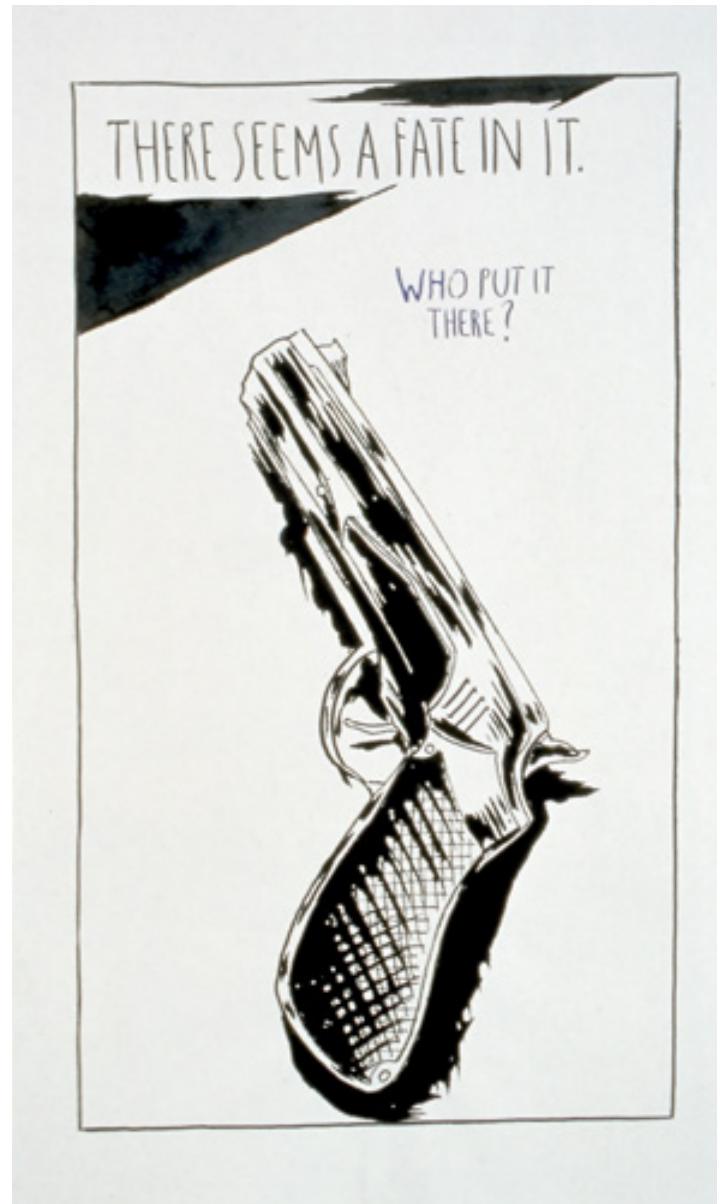
No Title (If they are...), 2010
 Pen, ink, and gouache on paper, 77.5x57.8
 Collection of Martin and Rebecca Eisenberg



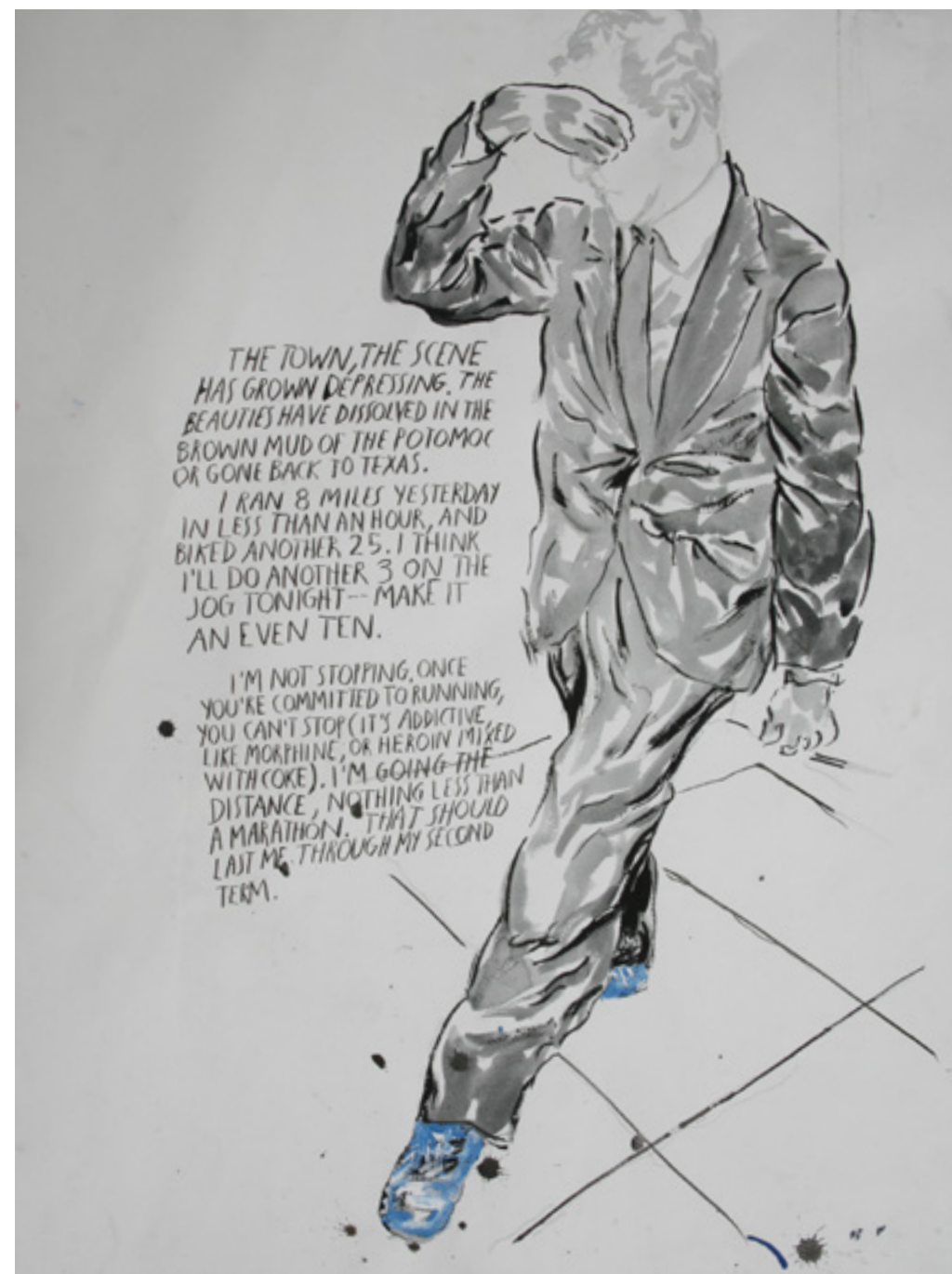


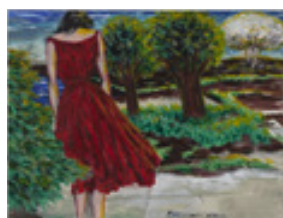












94



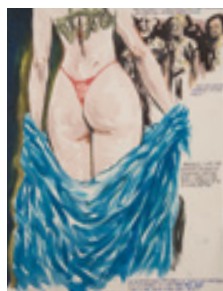
92



93



91



90



89



88



87



86



85



84

92

ללא כותרת (ראית אותם...), 2007
עט, דיו וגואש על נייר, 57.2x75.6
אוסף סוזן וליאונרד פיינשטיין

No Title (You saw them...), 2007
Pen, ink, and gouache on paper, 57.2x75.6
Collection of Susan and Leonard Feinstein

93

ללא כותרת (הקרב שלנו...), 2007
עט, דיו וגואש על נייר, 51.4x48.3
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

No Title (Our battle is...), 2007
Pen, ink, and gouache on paper, 51.4x48.3
Private collection courtesy of David Zwirner

94

ללא כותרת (עולמה של כריסטינה), 2009
עט, דיו, גואש ואקריליק על נייר, 45.7x60.3
אוסף סטיב רות', לוס-אנג'לס

No Title (Christina's world), 2009
Pen, ink, gouache, and acrylic on paper, 45.7x60.3
Collection of Steve F. Roth, Los Angeles

89

ללא כותרת (המדע מתפתח), שנות ה-80
עט ודיו על נייר, 27.9x21.6
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

No Title (Science grows up), 1980s
Pen and ink on paper, 27.9x21.6
Private collection courtesy of David Zwirner

90

ללא כותרת (הפרח של...), 2005
עט ודיו על נייר, 55.9x43.2
אוסף רוזט דלוג, לוס-אנג'לס

No Title (The flower of...), 2005
Pen and ink on paper, 55.9x43.2
Collection of Rosette Delug, Los Angeles

91

ללא כותרת (הם נראים טוב...), 2007
עט, דיו, גואש, קולאז' וגרפיט על נייר, 61x62.9
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

No Title (They seem especially...), 2007
Pen, ink, gouache, collage, and graphite on paper, 61x62.9
Private collection courtesy of David Zwirner

87

ללא כותרת (הוציאו את החברים שלנו...), 1983
עט ודיו על נייר, 35.6x26
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

No Title (Get our boyfriends...), 1983
Pen and ink on paper, 35.6x26
Private collection courtesy of David Zwirner

88

ללא כותרת (חייב להיות...), 1987
עט ודיו על נייר, 60x45.7
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

No Title (There must be...), 1987
Pen and ink on paper, 60x45.7
Private collection courtesy of David Zwirner

84

ללא כותרת (היו גם לבנים...), 1987
עט ודיו על נייר, 35.6x27.9
אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס-אנג'לס

No Title (White people were...), 1987
Pen and ink on paper, 35.6x27.9
Private collection courtesy of Regen Projects, Los Angeles

85

ללא כותרת (אתה הרגת--רצחת--), 2007
עט, דיו וגואש על נייר, 76.2x57.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

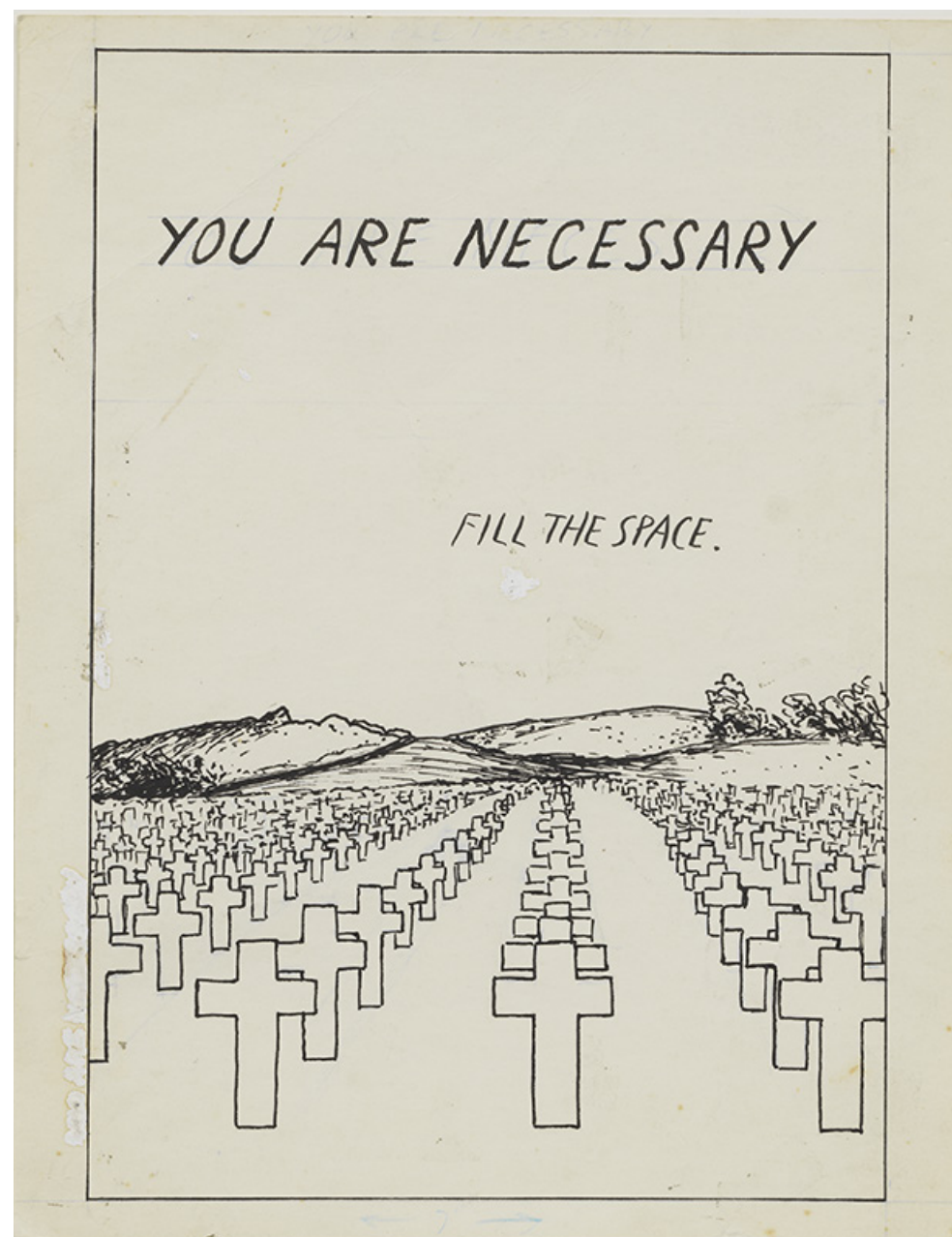
No Title (You killed--murdered--), 2007
Pen, ink, and gouache on paper, 76.2x57.2
Private collection courtesy of David Zwirner

86

ללא כותרת (אתה נחוץ...), 1980
עט ודיו על נייר, 27.9x21.6
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

No Title (You are necessary...), 1980
Pen and ink on paper, 27.9x21.6
Private collection courtesy of David Zwirner













107



106



105



104



104



103



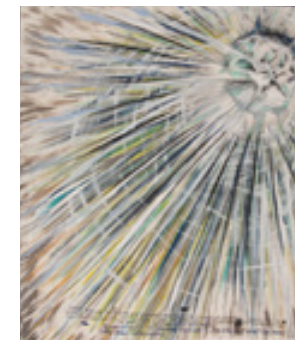
102



101



99



98

105

ללא כותרת (אור ה...), 1988

עט ודיו על נייר, 61x45.7
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

No Title (The light of...), 1988

Pen and ink on paper, 61x45.7

Private collection courtesy of David Zwirner

106

ללא כותרת (החיים בנסיבות...), 1989

עט ודיו על נייר, 35.6x27.9
אוסף פרטי, לוס־אנג'לס

No Title (Life at these...), 1989

Pen and ink on paper, 35.6x27.9

Private collection, Los Angeles

107

ללא כותרת (שוכנעתי...), 1995

עט ודיו על נייר, 29.8x41.9
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

No Title (I was persuaded ...), 1995

Pen and ink on paper, 29.8x41.9

Private collection courtesy of David Zwirner

103

ללא כותרת (כמו מחק...), 1987

עט ודיו על נייר, 57.2x44.5
אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס

No Title (Like an eraser...), 1987

Pen and ink on paper, 57.2x44.5

Private collection courtesy of Regen Projects,
Los Angeles

104

ללא כותרת (צ'ארלי, מוטב ש...), 1983

עט ודיו על נייר, 27.9x22.9
אוסף מנדי וקליף איינשטיין

No Title (Charlie you better...), 1983

Pen and ink on paper, 27.9x22.9

Collection of Mandy and Cliff Einstein

104

ללא כותרת (אני לא מתעסק...), 1982

עט ודיו על נייר, 27.9x21.6
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

No Title (I don't fool...), 1982

Pen and ink on paper, 27.9x21.6

Private collection courtesy of David Zwirner

102

ללא כותרת (הילד הוא...), 1989

עט ודיו על נייר, 35.6x27.9
אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס

No Title (The child is...), 1989

Pen and ink on paper, 35.6x27.9

Private collection courtesy of Regen Projects,
Los Angeles

98

ללא כותרת (בעוד שלה היה...), 2005

עט ודיו על נייר, 66x56.5
אוסף רוזט דלוג, לוס־אנג'לס

No Title (While hers had...), 2005

Pen and ink on paper, 66x56.5

Collection of Rosette Delug, Los Angeles

99

ללא כותרת (כולם כל כך...), 2010

אקריליק וקולאז' על נייר, 66.7x76.2
אוסף מור, ניו-יורק

No Title (They are all...), 2010

Acrylic and collage on paper, 66.7x76.2

Moore Collection, New York

101

ללא כותרת (בא לי...), 1984

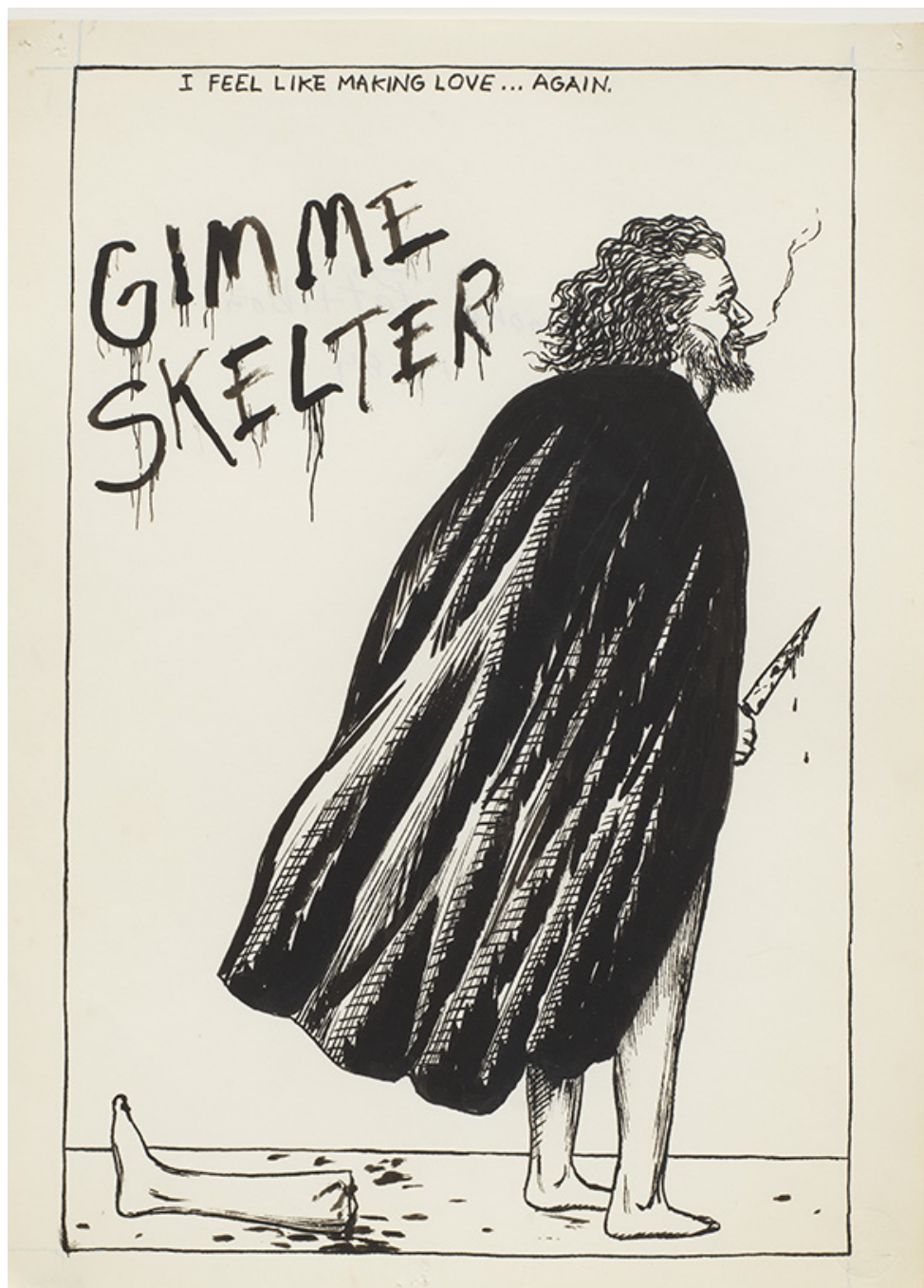
עט ודיו על נייר, 36.8x26.7
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זורנר

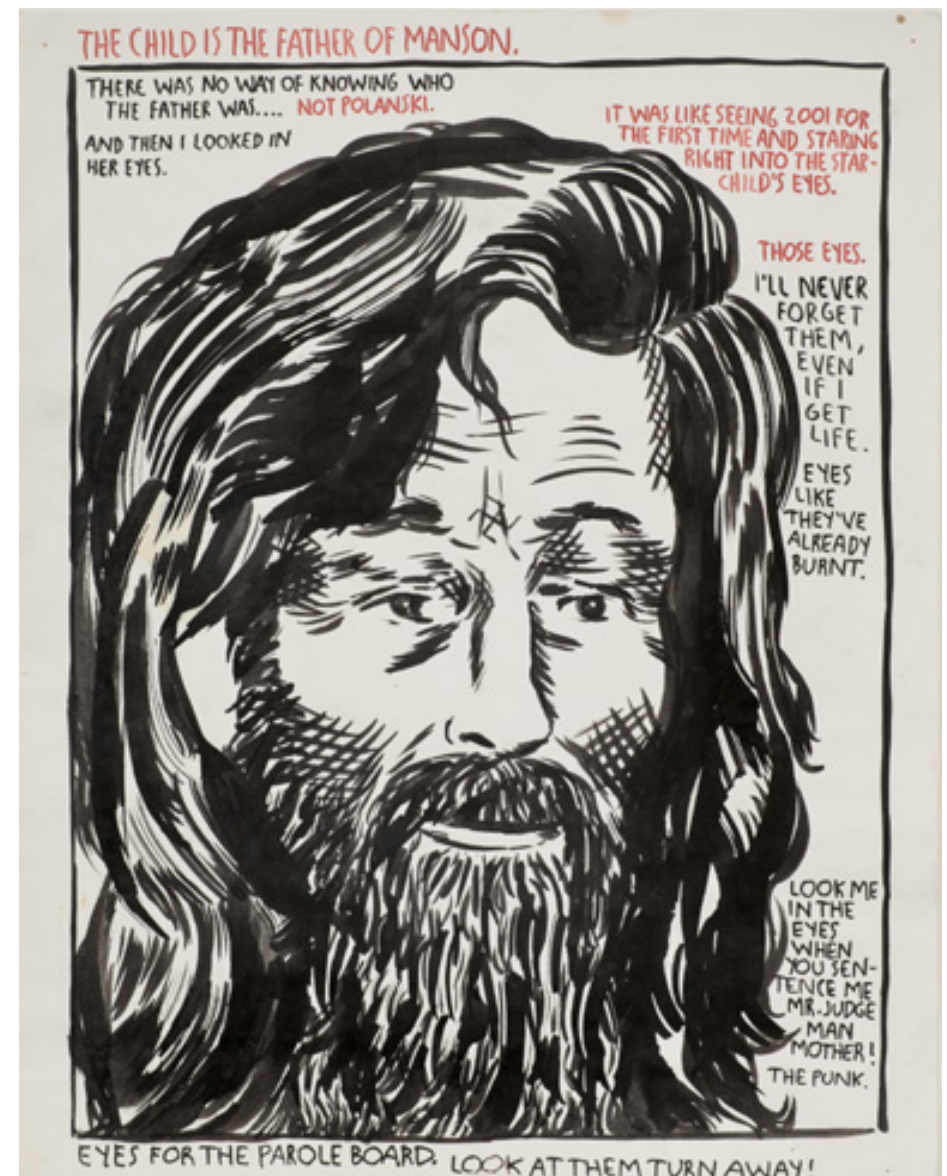
No Title (I feel like...), 1984

Pen and ink on paper, 36.8x26.7

Private collection courtesy of David Zwirner









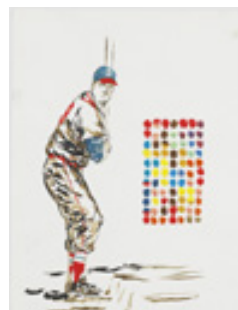




115



113



111



110



116



114

114

ללא כותרת (לחשוב פאסטבול, לראות...), 1997

עט ודיו על נייר, 50.8x30.5

אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס-אנג'לס

No Title (Thinking fastball seeing...), 1997

Pen and ink on paper, 50.8x30.5

Private collection courtesy of Regen Projects,
Los Angeles

115

ללא כותרת (חבטה כל כך...), 1999

עט ודיו על נייר, 58.4x38.1

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (A swing so much...), ca. 1999

Pen and ink on paper, 58.4x38.1

Private collection courtesy of David Zwirner

116

ללא כותרת (בטוח! טוב, זה...), 2001

עט ודיו על נייר, 30.5x45.7

אוסף אלן הרגוט וקורט שפרד

No Title (Safe! Well, that's...), 2001

Pen and ink on paper, 30.5x45.7

Collection of Alan Hergott and Curt Shepard

110

ללא כותרת (הרגשתי שאני...), 2017

עיפרון, דיו, וצבע מים על נייר, 179.4x131.4

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I felt I...), 2017

Pencil, ink, and watercolor on paper, 179.4x131.4

Private collection courtesy of David Zwirner

111

ללא כותרת, 2004

עט ודיו על נייר, 76.2x57.1

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title, 2004

Pen and ink on paper, 76.2x57.1

Private collection courtesy of David Zwirner

113

ללא כותרת (063. יהודים לא חובטים!), 2000

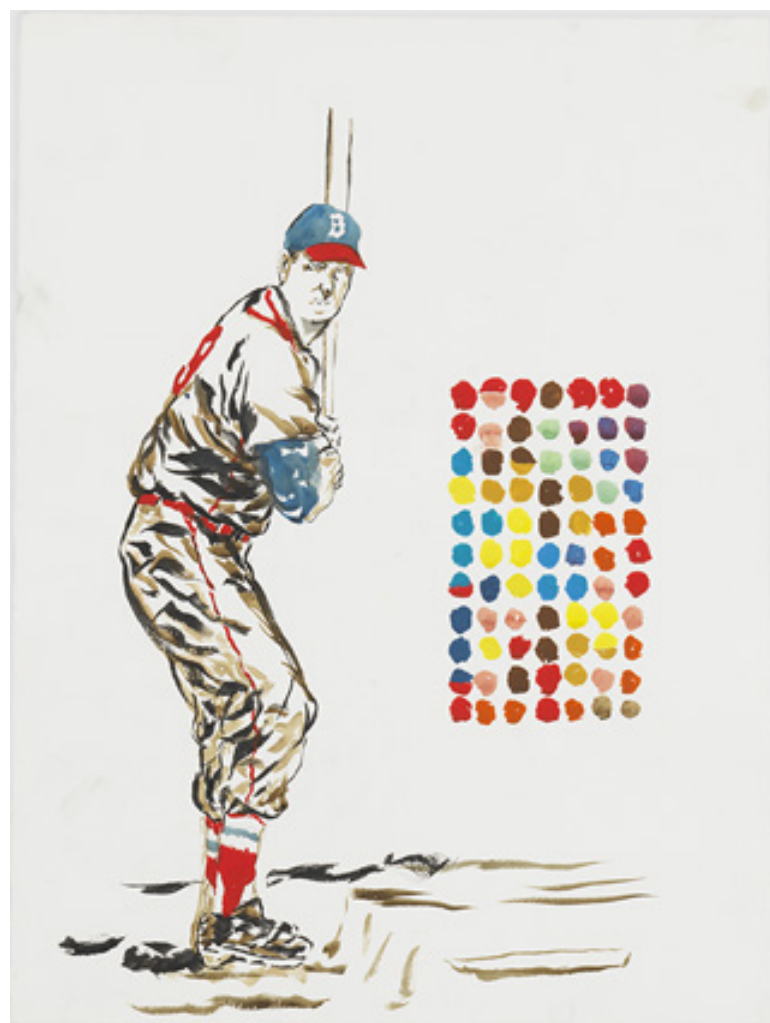
עט ודיו על נייר, 45.7x30.5

אוסף סם ושנית שוורץ

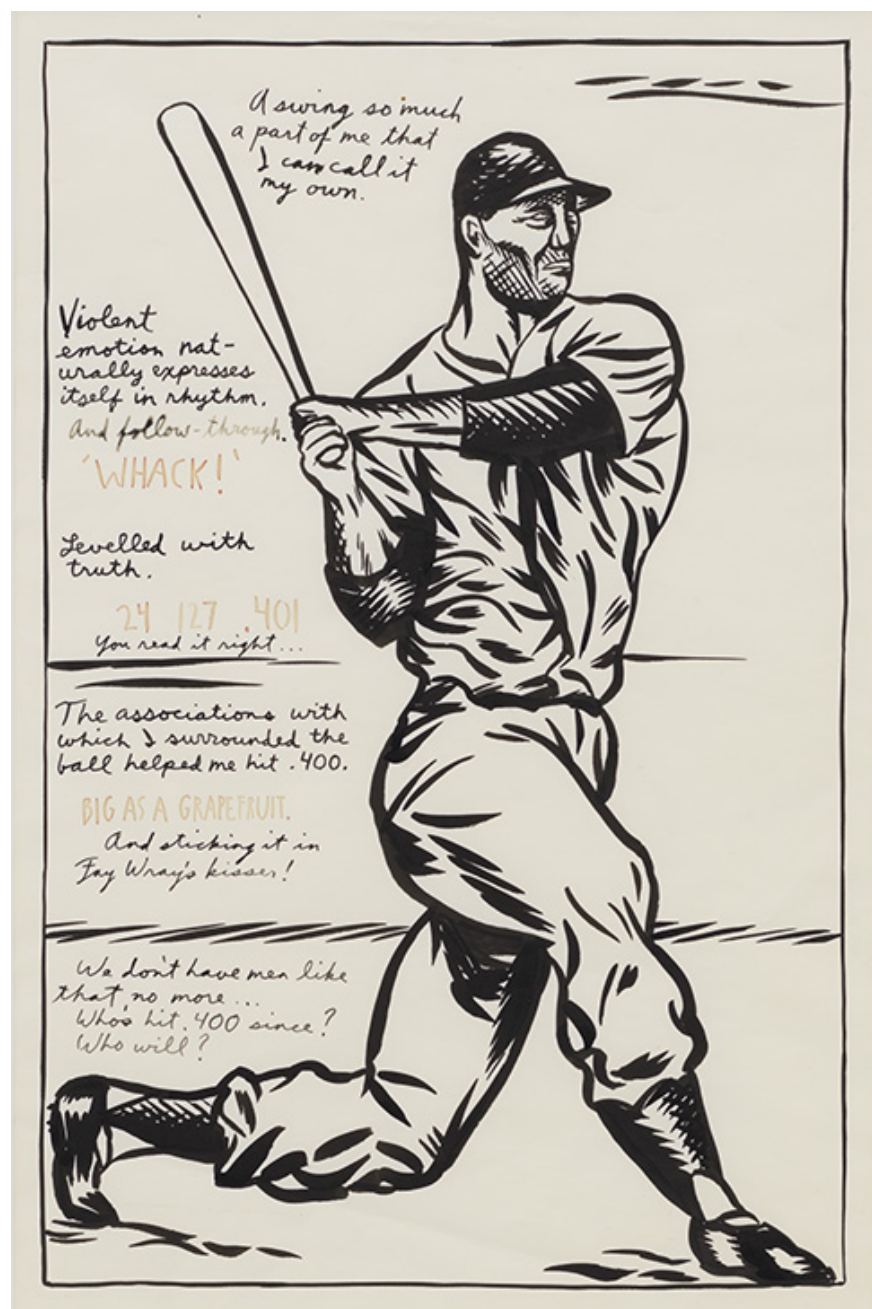
No Title (063. Jews can't hit!), 2000

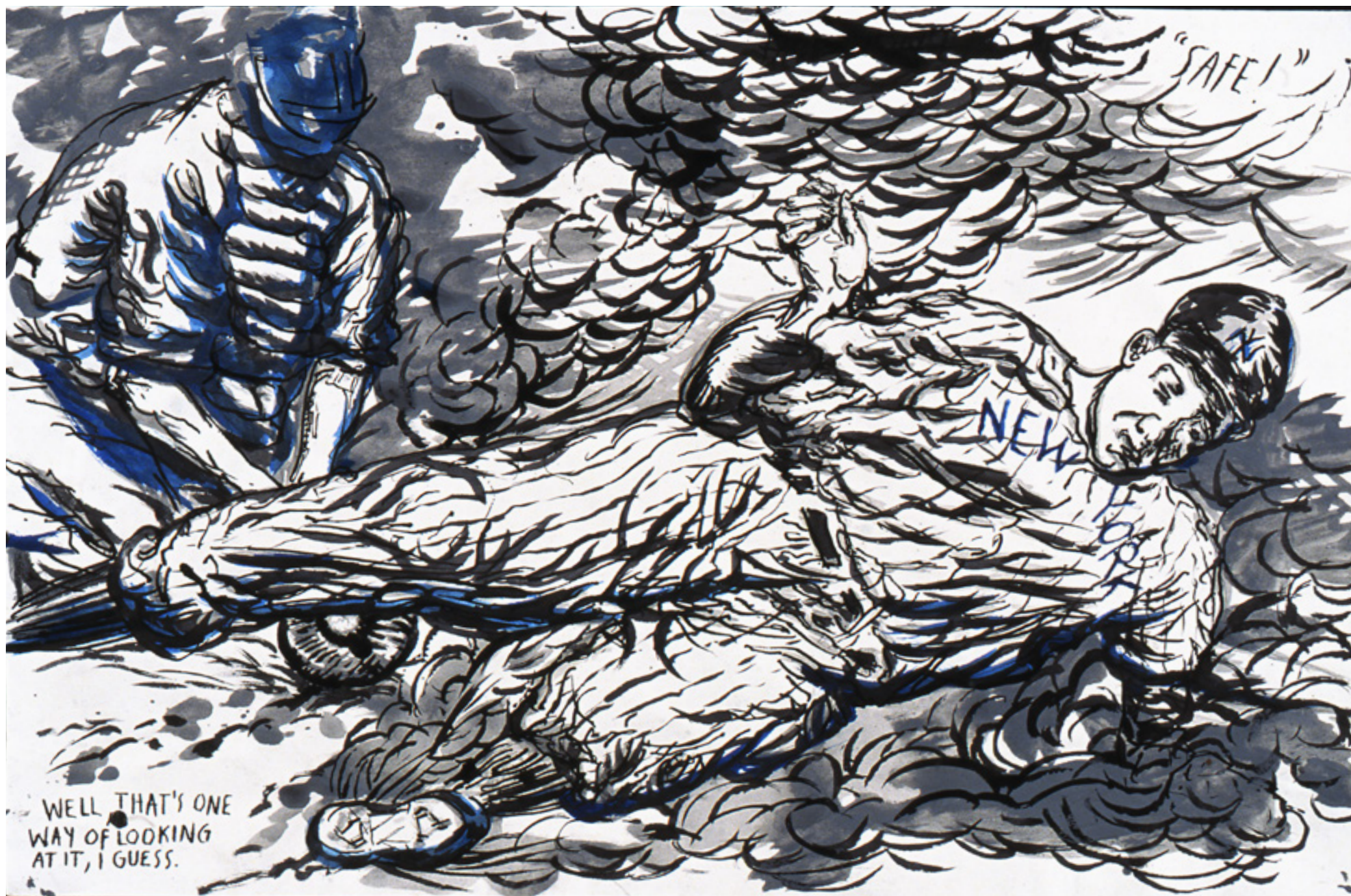
Pen and ink on paper, 45.7x30.5

Collection of Sam and Shani Schwartz











126



127



125



123



122



124

125

ללא כותרת (הגיבור, שאת...), 2000

דיו ועט על נייר, 64.8x50.2

אוסף סם ושנית שוורץ

No Title (The hero, whose...), 2000

Pen and ink on paper, 64.8x50.2

Collection of Sam and Shanit Schwartz

126

ללא כותרת (חזיונות הם דבר נדיר;

צריך להישיר מבט כדי לראות אותם), 1986

דיו על נייר, 49.5x34.9

אוסף מור, ניו־יורק

No Title (Visions are rare;

we have to look to see them), 1986

Ink on paper, 49.5x34.9

Moore Collection, New York

127

ללא כותרת (שהמושא שלו הוא...), 1990

אקריליק על בד, 29.2x36.8

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (That its object is the...), 1990

Acrylic on canvas, 29.2x36.8

Private collection courtesy of David Zwirner

122

ללא כותרת (והתפוח...), 2017

צבע מים, גואש ואקריליק על נייר, 76.2x57.2

אוסף פרטי, ניו־ג'רזי

No Title (And the apple...), 2017

Watercolor, gouache, and acrylic on paper, 76.2x57.2

Private collection, New Jersey

123

ללא כותרת (הרוחות של...), 2017

דיו, צבע מים, גואש ואקריליק על נייר, 76.2x57.2

אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (The ghosts of...), 2017

Ink, watercolor, gouache, and acrylic on paper,

76.2x57.2

Private collection courtesy of David Zwirner

124

ללא כותרת (זה פשע...), 2000 בקירוב

דיו ועט על נייר, 64.5x101

אוסף סם ושנית שוורץ

No Title (It's a crime...), ca. 2000

Pen and ink on paper, 64.5x101

Collection of Sam and Shanit Schwartz



137
ללא כותרת (כשבאתי...), 1995
 עט ודיו על נייר, 46.4x36.8
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר
No Title (When I came...), 1995
 Pen and ink on paper, 46.4x36.8
 Private collection courtesy of David Zwirner

138
ללא כותרת (האיורים של דורה הרסו...), 1990
 עט ודיו על נייר, 61x45.7
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר
No Title (Doré's illustrations ruined...), 1990
 Pen and ink on paper, 61x45.7
 Private collection courtesy of David Zwirner

139
ללא כותרת (אנשים אמיתיים – מי...), לא מתוארך
 עט ודיו על נייר, 31.4x31.4
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר
No Title (Real people – who the...), undated
 Pen and ink on paper, 31.4x31.4
 Private collection courtesy of David Zwirner

140
ללא כותרת (חקו את חיי...), 1996
 עט ודיו על נייר, 33.7x26
 אוסף מרטין ורבעה אייזנברג
No title (Imitate my life...), 1996
 Pen and ink on paper, 33.7x26
 Collection of Martin and Rebecca Eisenberg

134
ללא כותרת (אז הוא התחיל...), 1990
 עט ודיו על נייר, 55.9x43.2
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר
No Title (Then he began...), 1990
 Pen and ink on paper, 55.9x43.2
 Private collection courtesy of David Zwirner

134
ללא כותרת (איפשהו ב...), 1997
 עט ודיו על נייר, 27.9x38.1
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר
No Title (Somewhere in the...), 1997
 Pen and ink on paper, 27.9x38.1
 Private collection courtesy of David Zwirner

135
ללא כותרת (כאיש ספר...), 2001
 עט ודיו על נייר, 33x32.4
 אוסף אלן הרגוט וקורט שפרד
No Title (As a bookman...), 2001
 Pen and ink on paper, 33x32.4
 Collection of Alan Hergott and Curt Shepard

136
ללא כותרת (זה היה ה...), 2000
 דיו וגואש על נייר, 35.9x23.5
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר
No Title (It was the...), 2000
 Ink and gouache on paper, 35.9x23.5
 Private collection courtesy of David Zwirner

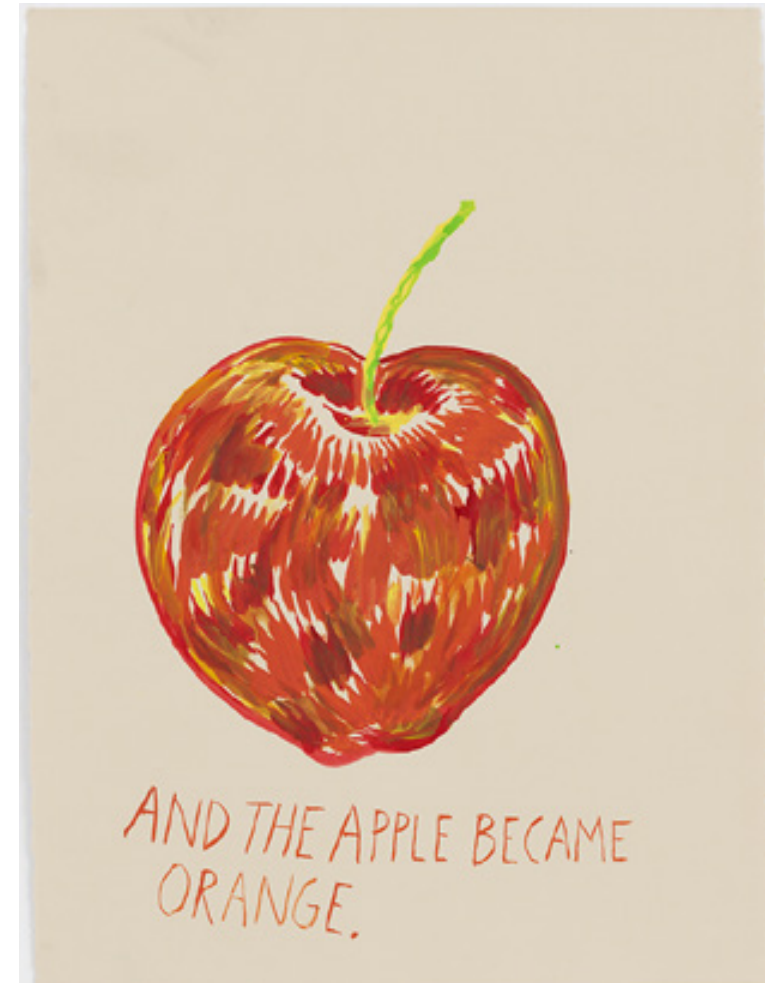
131
ללא כותרת (למחשבה המשתהה...), 1991
 עט ודיו על נייר, 35.6x48.3
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר
No Title (To the lingering ...), 1991
 Pen and ink on paper, 35.6x48.3
 Private collection courtesy of David Zwirner

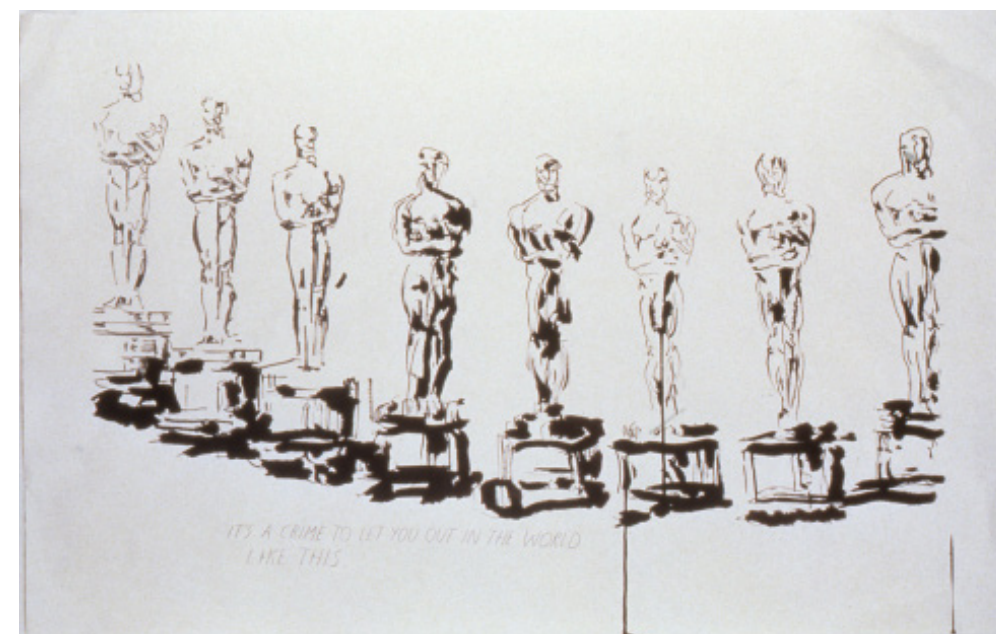
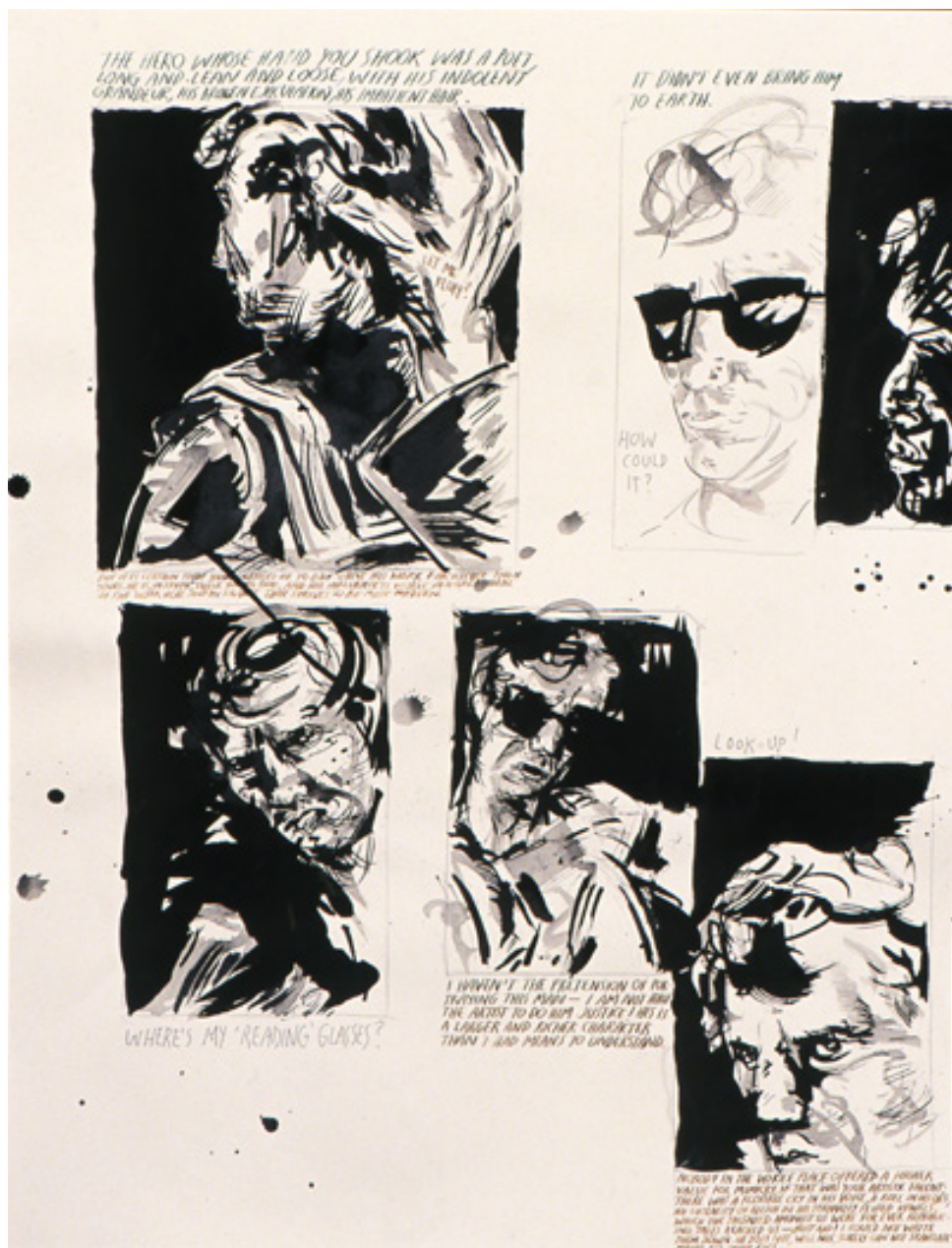
133
ללא כותרת (תעסוקה כזו...), 1996
 עט ודיו על נייר, 76.2x56.5
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר
No Title (Such an employment...), 1996
 Pen and ink on paper, 76.2x56.5
 Private collection courtesy of David Zwirner

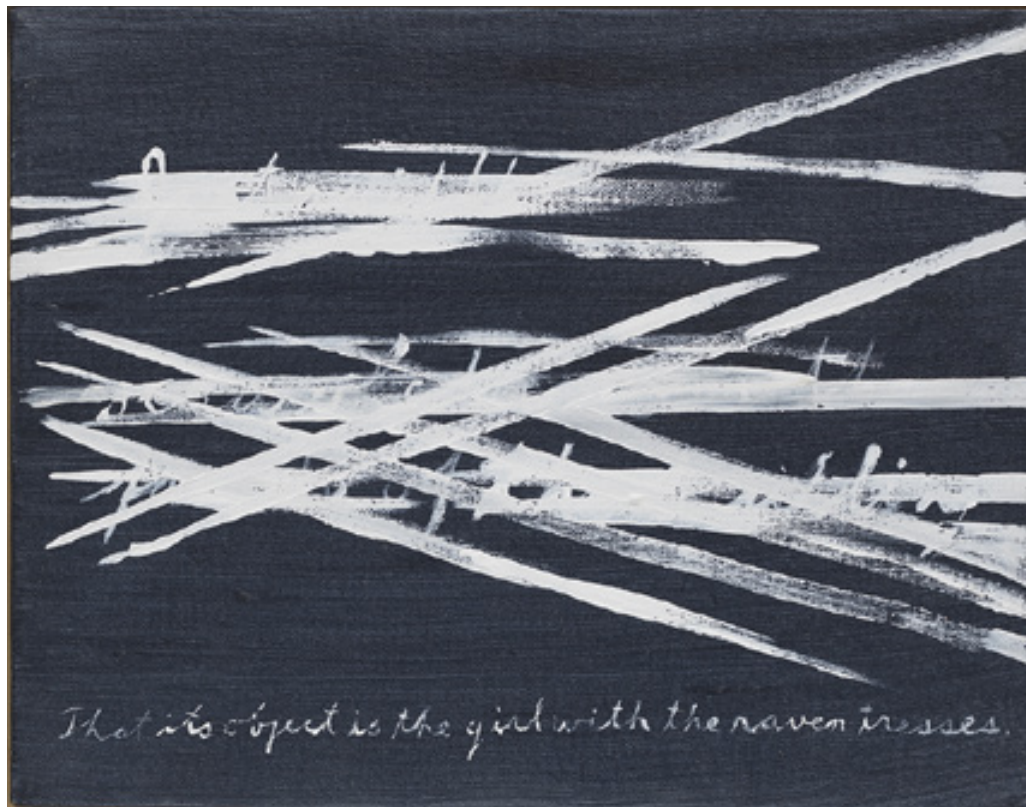
128
ללא כותרת (צמר גפן מתוק ו...), 2013
 דיו, גואש ואקריליק על נייר, 139.7x221
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר
No Title (Cotton candies and...), 2013
 Ink, gouache, and acrylic on paper, 139.7x221
 Private collection courtesy of David Zwirner

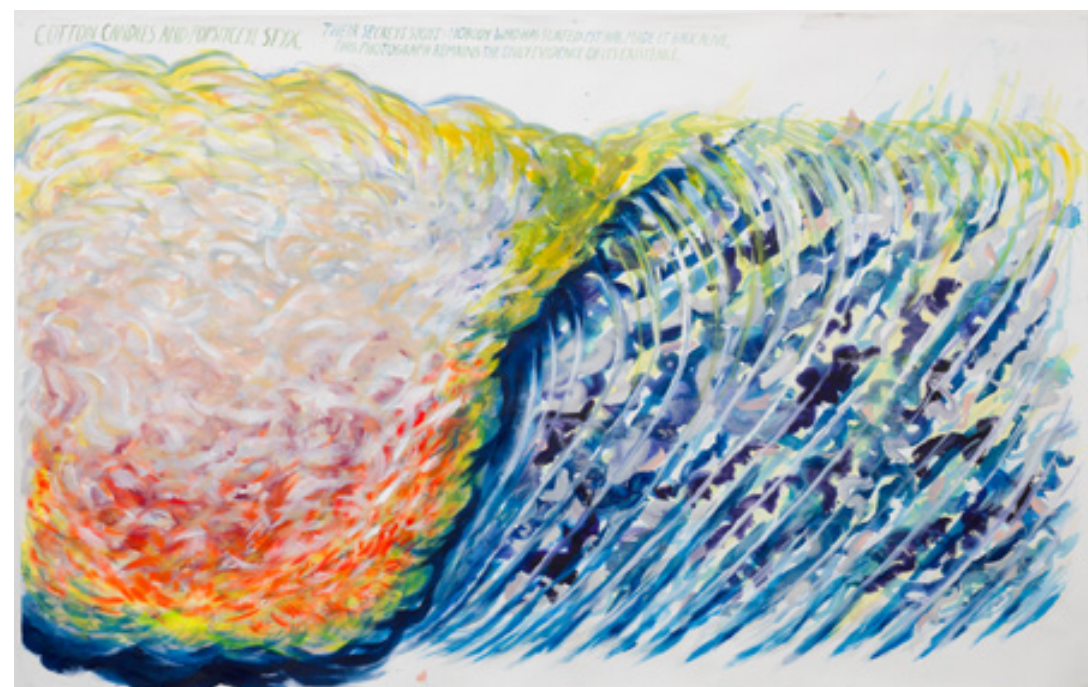
129
ללא כותרת (האם זו לא...), 2011
 עט, דיו ואקריליק על נייר, 88.9x120
 אוסף מוריס מרציאנו, לוס-אנג'לס
No Title (Is that not...), 2011
 Pen, ink, and acrylic on paper, 88.9x120
 Collection of Maurice Marciano, Los Angeles

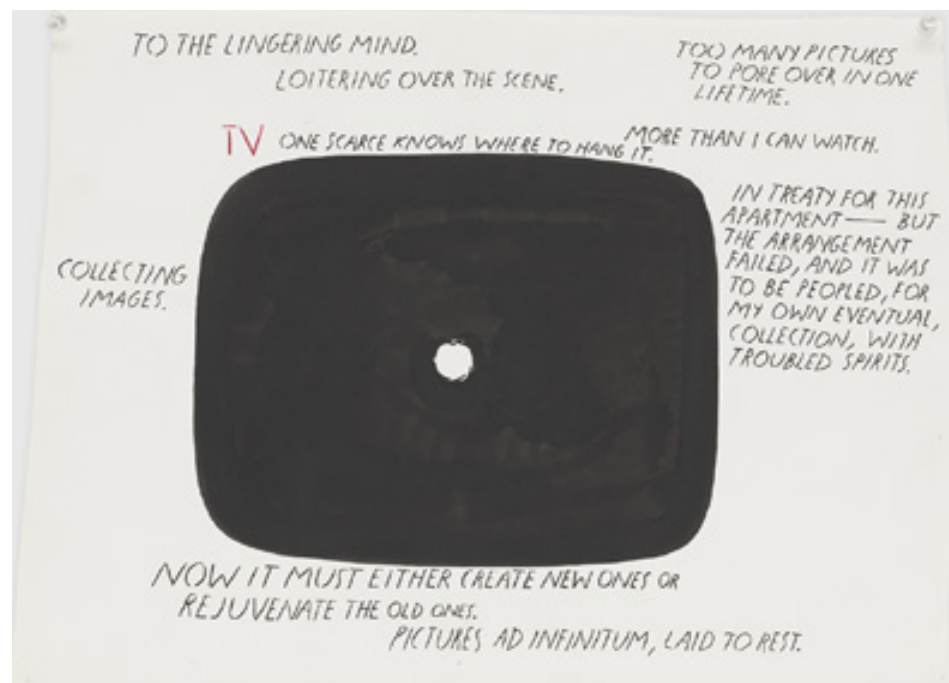
130
ללא כותרת (מי מתקרב?), 2004
 דיו על נייר, 56.5x76.2
 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר
No Title (Who draws near?), 2004
 Ink on paper, 56.5x76.2
 Private collection courtesy of David Zwirner







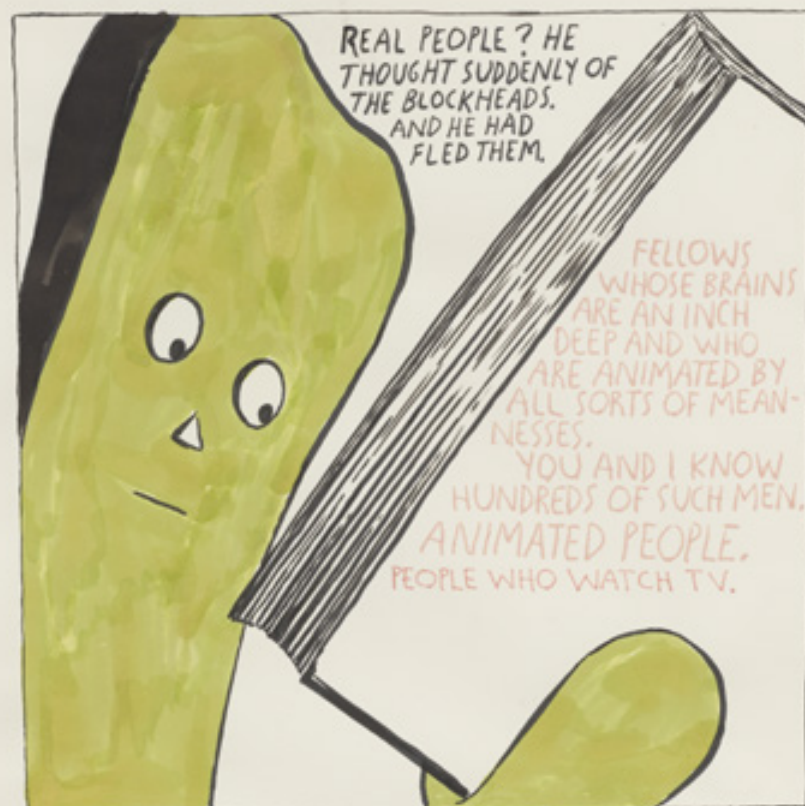






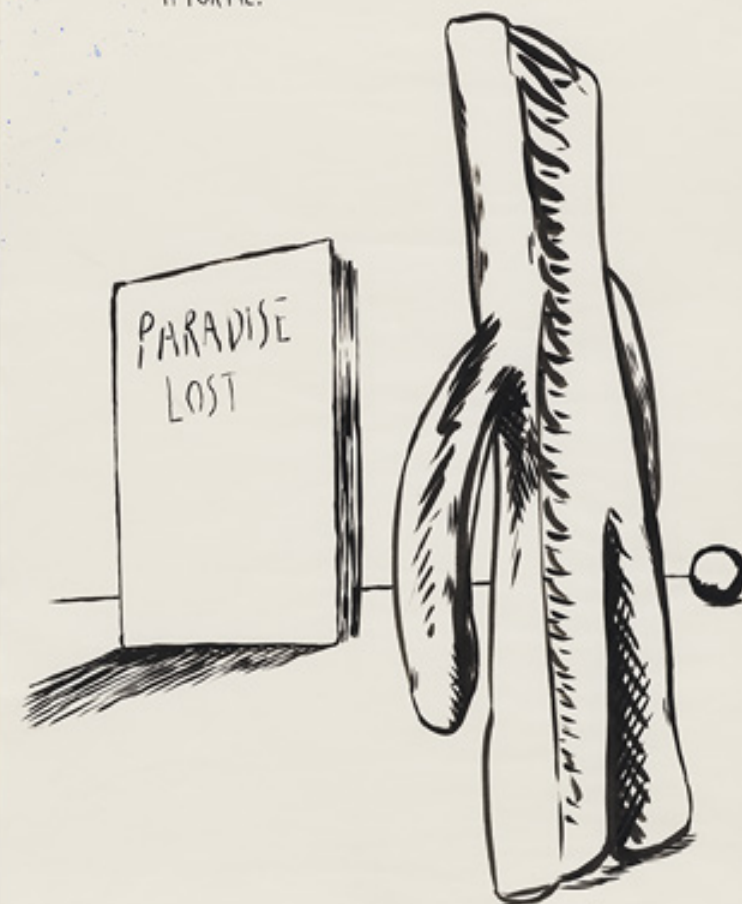


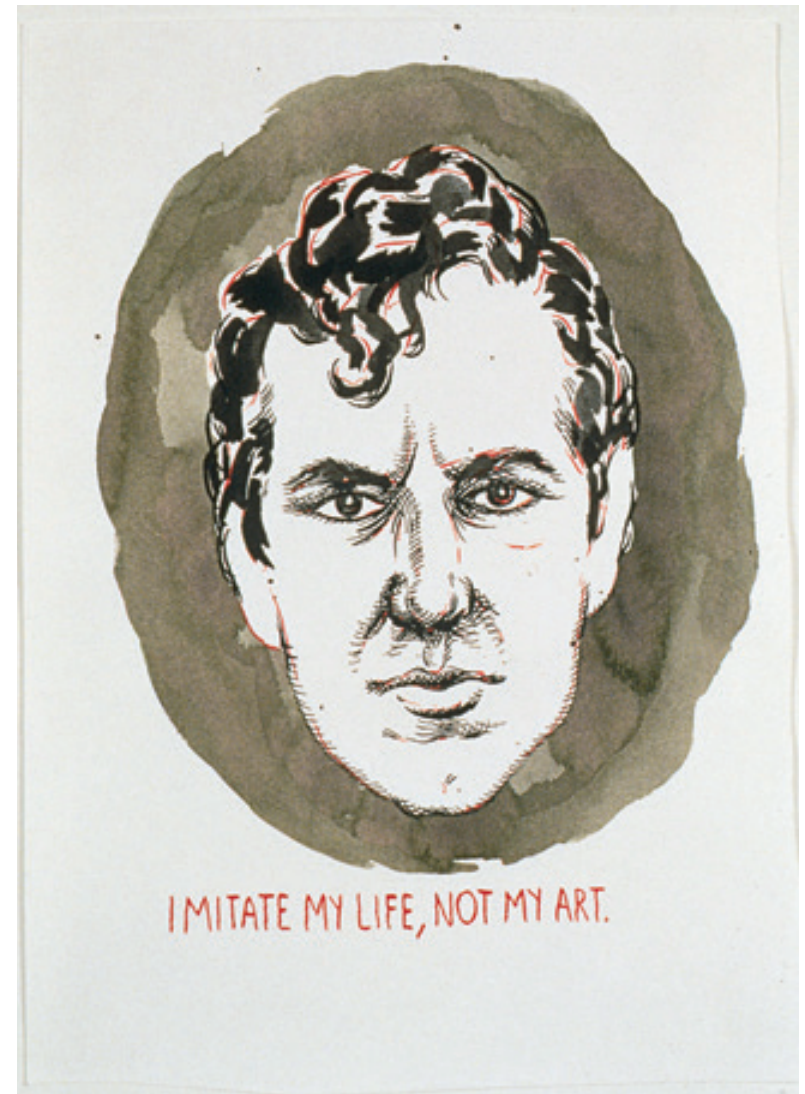
REAL PEOPLE-WHO THE FUCK CARES!



ART- I MEAN CLOKEY- HE'S NOT REAL IS HE?
NO- HE CAN'T BE.

DORÉ'S ILLUSTRATIONS RUINED
IT FOR ME.





רשימת העבודות בתערוכה
List of Exhibited Works

ללא כותרת (תחזיר לי... / ואוום), 1989
דיו על נייר, 27.9x43.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Give me back... / Vavoom), 1989
Ink on paper, 27.9x43.2
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (ואוום / הייתי...), 1994
עט ודיו על נייר, 40.6x54.6
אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס

No Title (Vavoom / I would...), 1994
Pen and ink on paper, 40.6x54.6
Private collection courtesy of Regen Projects, Los Angeles

ללא כותרת (ואוום / הכל...), 1987
דיו על נייר, 57.2x44.5
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Vavoom / the whole...), 1987
Ink on paper, 57.2x44.5
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אני שולח מבט זהיר...), 2017
דיו, צבע מים ואקריליק על נייר, 43.2x35.6
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I glance cautiously...), 2017
Ink, watercolor, and acrylic on paper, 43.2x35.6
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (זה יאפשר...), 2013
דיו וגרפיט על נייר, 57.5x75.9
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (That will let...), 2013
Ink and graphite on paper, 57.5x75.9
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (הדמות הראשית...), 1996
דיו על נייר, 30.5x22.9
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (The prime character...), 1996
Ink on paper, 30.5x22.9
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (זה הרבה יותר...), לא מתוארך
עט ודיו על נייר, 45.7x30.5
אוסף אלן הרגוט וקורט שפרד

No Title (It is far more...), undated
Pen and ink on paper, 45.7x30.5
Collection of Alan Hergott and Curt Shepard

ללא כותרת (אקח את ה...), 1987
עט ודיו על נייר, 44.5x30.5
אוסף אלן הרגוט וקורט שפרד

No Title (I'll take the...), 1987
Pen and ink on paper, 44.5x30.5
Collection of Alan Hergott and Curt Shepard

ללא כותרת (חקו את חיי...), 1996
עט ודיו על נייר, 33.7x26
אוסף מרטין ורבעה אייזנברג

No title (Imitate my life...), 1996
Pen and ink on paper, 33.7x26
Collection of Martin and Rebecca Eisenberg

ללא כותרת (אני רואה אותם...), 1990
עט ודיו על נייר, 55.9x43.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I see them...), 1990
Pen and ink on paper, 55.9x43.2
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אלוייס אתה בוודאי...), 1995 בקירוב
דיו ועט על נייר, 35.6x27.6
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Elvis you sure...), ca. 1995
Pen and ink on paper, 35.6x27.6
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (חור תחת, אני אומר...), 1991
דיו על נייר, 55.9x43.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Asshole, I tell...), 1991
Ink on paper, 55.9x43.2
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (והנה לך...), 1985
צבע מים ודיו על נייר, 37.1x26.4
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (There is your...), 1985
Watercolor and ink on paper, 37.1x26.4
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (הכחול של זה היה...), 1990
עט ודיו על נייר, 34.3x32.4
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Its blue was...), 1990
Pen and ink on paper, 34.3x32.4
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (זה לא ה...), 2007
עט, דיו, גואש ואקריליק על הדפס אבן, 75.6x56.5
אוסף מור, ניו־יורק

No Title (It's not the...), 2007
Pen, ink, gouache, and acrylic on lithograph, 75.6x56.5
Moore Collection, New York

ללא כותרת (נקודות קטנות עדינות...), 2000
דיו ועט על נייר, 68.8x48.3
אוסף סם ושנית שוורץ

No Title (Small, mild points...), 2000
Pen and ink on paper, 68.8x48.3
Collection of Sam and Shanit Schwartz

ללא כותרת (ועמוד זקוף...), 1998
עט ודיו על נייר, 38.1x56.5
אוסף קרולין וג'ון דיימר

No Title (And stand up...), 1998
Pen and ink on paper, 38.1x56.5
Collection of Carolyn and John Diemer

ללא כותרת (הסקס יוצא למרחב...), 2017
עיפרון, עפרונות צבעוניים, דיו, צבע מים, גואש, אקריליק וקולאז' על נייר, 119.4x160
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Procreation extended to...), 2017
Pencil, colored pencils, ink, watercolor, gouache, acrylic, and collage on paper, 119.4x160
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (הרשו לי לומר...), 2012
דיו וגואש על נייר, 114.3x236.2
אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס

No Title (Let me say...), 2012
Ink and gouache on paper, 114.3x236.2
Private collection courtesy of Regen Projects, Los Angeles

ללא כותרת (השאלה היא...), 1987
דיו על נייר, 56.8x44.1
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (The question is...), 1987
Ink on paper, 56.8x44.1
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (תמיד בחיפוש אחר...), 2001
דיו על נייר, 19.4x45.7
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Ever looking for...), 2001
Ink on paper, 19.4x45.7
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (ספורטאי מהולל...), 1997
עט ודיו על נייר, 27.9x38.1
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (An illustrious athlete...), 1997
Pen and ink on paper, 27.9x38.1
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (בגלריה...), 2006
עט ודיו על נייר, 50.8x38.7
אוסף בת' סופורד

No Title (At the gallery...), 2006
Pen and ink on paper, 50.8x38.7
Collection of Beth Swofford

ללא כותרת (הייתי מאוד...), 2000
עט ודיו על נייר, 75.6x56.5
אוסף רוזט דלוג, לוס־אנג'לס

No Title (I was very...), 2000
Pen and ink on paper, 75.6x56.5
Collection of Rosette Delug, Los Angeles

ללא כותרת (אמץ לך אגדה...), 1983
עט ודיו על נייר, 33x24.1
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Own a legend...), 1983
Pen and ink on paper, 33x24.1
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (הלוואי שיכולתי...), 1993
צבע מים ודיו על נייר, 35.2x26.7
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I wish I could...), 1993
Watercolor and ink on paper, 35.2x26.7
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (לקוחות, הכל למכירה...), 1996
דיו על נייר, 35.6x27.9
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Customers, for...), 1996
Ink on paper, 35.6x27.9
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (היה שם...), 1990
עט ודיו על נייר, 55.9x43.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (There was a...), 1990
Pen and ink on paper, 55.9x43.2
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אם יפלו השמים...), 1987
דיו על נייר, 65.1x45.4
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (If heaven falls...), 1987
Ink on paper, 65.1x45.4
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (הכל היה כל כך...), 1995
עט ודיו על נייר, 58.4x34.3
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Everything was so...), 1995
Pen and ink on paper, 58.4x34.3
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (המאהב שלה, מ...), 2007
דיו וצבע מים על נייר, 76.2x55.9
אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס

No Title (Her lover, of), 2007
Ink and watercolor on paper, 76.2x55.9
Private collection courtesy of Regen Projects, Los Angeles

ללא כותרת (צבוט לי בתחת...), 1991
עט ודיו על נייר, 43.2x28.9
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Pinch my ass...), 1991
Pen and ink on paper, 43.2x28.9
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (כל המטריאליזם...), 1991
עט ודיו על נייר, 76.2x56.5
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (All the materialism...), 1991
Pen and ink on paper, 76.2x56.5
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אם הם...), 2010
עט, דיו, וגואש על נייר, 77.5x57.8
אוסף מרטין ורבקה אייזנברג

No Title (If they are...), 2010
Pen, ink, and gouache on paper, 77.5x57.8
Collection of Martin and Rebecca Eisenberg

ללא כותרת (למה עשיתי...), 2006
עט, דיו וקולאז' על נייר, 76.2x56.5
אוסף רוזט דלוג, לוס־אנג'לס

No Title (Why did I...), 2006
Pen, ink, and collage on paper, 76.2x56.5
Collection of Rosette Delug, Los Angeles

ללא כותרת (חייב להיות...), 1987
עט ודיו על נייר, 60x45.7
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (There must be...), 1987
Pen and ink on paper, 60x45.7
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (המדע מתפתח), שנות ה־80
עט ודיו על נייר, 27.9x21.6
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Science grows up), 1980s
Pen and ink on paper, 27.9x21.6
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אחד שלא מזזי לו...), 1982
עט ודיו על נייר, 27.9x21.6
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Uncaring individual in...), 1982
Pen and ink on paper, 27.9x21.6
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (היו גם לבנים...), 1987
עט, דיו, וגואש על נייר, 35.6x27.9
אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס

No Title (White people were...), 1987
Pen and ink on paper, 35.6x27.9
Private collection courtesy of Regen Projects, Los Angeles

ללא כותרת (יש לי...), 1984
דיו על נייר, 36.2x26
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I've got a...), 1984
Ink on paper, 36.2x26
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (הוציאו את החברים שלנו...), 1983
עט ודיו על נייר, 35.6x26
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Get our boyfriends...), 1983
Pen and ink on paper, 35.6x26
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (Popularizer), 1983
עט ודיו על נייר, 33.7x24.1
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Popularizer), 1983
Pen and ink on paper, 33.7x24.1
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אתה הרגת--רצחת--), 2007
עט, דיו וגואש על נייר, 76.2x57.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (You killed--murdered--), 2007
Pen, ink, and gouache on paper, 76.2x57.2
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (ביום הזיכרון...), 2007
עט, דיו, וגואש וקולאז' על נייר, 57.2x76.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (On Memorial Day...), 2007
Pen, ink, gouache, and collage on paper, 57.2x76.2
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אתה נחוץ...), 1980
עט ודיו על נייר, 27.9x21.6
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (You are necessary...), 1980
Pen and ink on paper, 27.9x21.6
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (הם נראים טוב...), 2007
עט, דיו, וגואש, קולאז' וגרפיט על נייר, 61x62.9
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (They seem especially...), 2007
Pen, ink, gouache, collage, and graphite on paper, 61x62.9
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (הפרח שלנו...), 2005
עט ודיו על נייר, 55.9x43.2
אוסף רוזט דלוג, לוס־אנג'לס

No Title (The flower of...), 2005
Pen and ink on paper, 55.9x43.2
Collection of Rosette Delug, Los Angeles

ללא כותרת (הקרב שלנו...), 2007
עט, דיו וגואש על נייר, 51.4x48.3
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (Our battle is...), 2007
Pen, ink, and gouache on paper, 51.4x48.3
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (כולם כל כך...), 2010
אקריליק וקולאז' על נייר, 66.7x76.2
אוסף מור, ניו־יורק

No Title (They are all...), 2010
Acrylic and collage on paper, 66.7x76.2
Moore Collection, New York

ללא כותרת (מה עוד אפשר...), 2011
דיו וגרפיט על נייר, 76.2x56.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (What more could...), 2011
Ink and graphite on paper, 76.2x56.2
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (צ'ארלי, מוטב ש...), 1983
עט ודיו על נייר, 27.9x22.9
אוסף מנדי וקליף איינשטיין

No Title (Charlie you better...), 1983
Pen and ink on paper, 27.9x22.9
Collection of Mandy and Cliff Einstein

ללא כותרת (הילד הוא...), 1989
עט ודיו על נייר, 35.6x27.9
אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס

No Title (The child is...), 1989
Pen and ink on paper, 35.6x27.9
Private collection courtesy of Regen Projects, Los Angeles

ללא כותרת (אני לא מתעסק...), 1982
עט ודיו על נייר, 27.9x21.6
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I don't fool...), 1982
Pen and ink on paper, 27.9x21.6
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (בא לי...), 1984
עט ודיו על נייר, 36.8x26.7
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (I feel like...), 1984
Pen and ink on paper, 36.8x26.7
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (הביטלס שינו...), 1990
דיו על נייר, 35.6x27.9
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*The Beatles changed...*), 1990
Ink on paper, 35.6x27.9
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אני מרגיש בסדר...), 1985
דיו על נייר, 30.5x22.9
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*I feel all right...*), 1985
Ink on paper, 30.5x22.9
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (החיים בנסיבות...), 1989
עט ודיו על נייר, 35.6x27.9
אוסף פרטי, לוס־אנג'לס

No Title (*Life at these...*), 1989
Pen and ink on paper, 35.6x27.9
Private collection, Los Angeles

ללא כותרת (המחבר ו...), 2002
דיו וצבע מים על נייר, 40.6x45.7
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*The author and...*), 2002
Ink and watercolor on paper, 40.6x45.7
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אור ה...), 1988
עט ודיו על נייר, 61x45.7
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*The light of...*), 1988
Pen and ink on paper, 61x45.7
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (בעוד שלה היה...), 2005
עט ודיו על נייר, 66x56.5
אוסף רוזט דלוג, לוס־אנג'לס

No Title (*While hers had...*), 2005
Pen and ink on paper, 66x56.5
Collection of Rosette Delug, Los Angeles

ללא כותרת (שוכנעתי...), 1995
עט ודיו על נייר, 29.8x41.9
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*I was persuaded ...*), 1995
Pen and ink on paper, 29.8x41.9
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אל תתעסק עם...), 1985
עט ודיו על נייר, 36.2x26.7
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*Don't fuck with...*), 1985
Pen and ink on paper, 36.2x26.7
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (כמו מחק...), 1987
עט ודיו על נייר, 57.2x44.5
אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס

No Title (*Like an eraser...*), 1987
Pen and ink on paper, 57.2x44.5
Private collection courtesy of Regen Projects, Los Angeles

ללא כותרת (אני שמח לראות...), 1981
דיו על נייר, 27.9x21.6
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*I'm glad to see...*), 1981
Ink on paper, 27.9x21.6
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (איפשהו ב...), 1997
עט ודיו על נייר, 27.9x38.1
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*Somewhere in the...*), 1997
Pen and ink on paper, 27.9x38.1
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (מי מתקרב?), 2004
דיו על נייר, 56.5x76.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*Who draws near?*), 2004
Ink on paper, 56.5x76.2
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (חתך הנייר...), 2004
גואש ודיו על נייר, 76.2x56.8
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*The paper cut...*), 2004
Gouache and ink on paper, 76.2x56.8
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (והתפוח...), 2017
צבע מים, גואש ואקריליק על נייר, 76.2x57.2
אוסף פרטי, ניו־ג'רזי

No Title (*And the apple...*), 2017
Watercolor, gouache, and acrylic on paper, 76.2x57.2
Private collection, New Jersey

ללא כותרת (הרגשתי שאני...), 2017
עיפרון, דיו, וצבע מים על נייר, 179.4x131.4
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*I felt I...*), 2017
Pencil, ink, and watercolor on paper, 179.4x131.4
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת, 2004
עט ודיו על נייר, 76.2x57.1
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title, 2004
Pen and ink on paper, 76.2x57.1
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (בטוח! טוב, זה...), 2001
עט ודיו על נייר, 30.5x45.7
אוסף אלן הרגוט וקרט שפרד

No Title (*Safe! Well, that's...*), 2001
Pen and ink on paper, 30.5x45.7
Collection of Alan Hergott and Curt Shepard

ללא כותרת (חבטה כל כך...), 1999 בקירוב
עט ודיו על נייר, 58.4x38.1
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*A swing so much...*), ca. 1999
Pen and ink on paper, 58.4x38.1
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (שלח לי אחד), 1989
עט ודיו על נייר, 57.2x44.5
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*Groove me one*), 1989
Pen and ink on paper, 57.2x44.5
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (לחשוב פאסטבול, לראות...), 1997
עט ודיו על נייר, 50.8x30.5
אוסף פרטי באדיבות רגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס

No Title (*Thinking fastball seeing...*), 1997
Pen and ink on paper, 50.8x30.5
Private collection courtesy of Regen Projects, Los Angeles

ללא כותרת 063. יהודים לא חובטים!), 2000
עט ודיו על נייר, 45.7x30.5
אוסף סם ושנית שוורץ

No Title (*063. Jews can't hit!*), 2000
Pen and ink on paper, 45.7x30.5
Collection of Sam and Shanit Schwartz

ללא כותרת (בקשה אחת מ...), 1987
דיו על נייר, 58.4x33
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*One request of...*), 1987
Ink on paper, 58.4x33
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (הרוחות של...), 2017
דיו, צבע מים, גואש ואקריליק על נייר, 76.2x57.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*The ghosts of...*), 2017
Ink, watercolor, gouache, and acrylic on paper, 76.2x57.2
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (זה פשע...), 2000 בקירוב
דיו ועט על נייר, 64.5x101
אוסף סם ושנית שוורץ

No Title (*It's a crime...*), ca. 2000
Pen and ink on paper, 64.5x101
Collection of Sam and Shanit Schwartz

ללא כותרת (שהמושא שלו הוא...), 1990
אקריליק על בד, 29.2x36.8
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*That its object is the...*), 1990
Acrylic on canvas, 29.2x36.8
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (סאד בילה שני...), 1990
עט ודיו על נייר, 31.1x31.1
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*Sade spent two...*), 1990
Pen and ink on paper, 31.1x31.1
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (למחשבה המשתהה...), 1991
עט ודיו על נייר, 35.6x48.3
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*To the lingering ...*), 1991
Pen and ink on paper, 35.6x48.3
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (חזיונות הם דבר נדיר; צריך להישיר מבט כדי לראות אותם), 1986
דיו על נייר, 49.5x34.9
אוסף מור, ניו־יורק

No Title (*Visions are rare; we have to look to see them*), 1986
Ink on paper, 49.5x34.9
Moore Collection, New York

ללא כותרת (הגיבור, שאת...), 2000
דיו ועט על נייר, 64.8x50.2
אוסף סם ושנית שוורץ

No Title (*The hero, whose...*), 2000
Pen and ink on paper, 64.8x50.2
Collection of Sam and Shanit Schwartz

ללא כותרת (בלי ה...), 2017
דיו, צבע מים וגואש על נייר, 55.9x76.2
אוסף דאגלס פולי

No Title (*As without the...*), 2017
Ink, watercolor, and gouache on paper, 55.9x76.2
Collection of Douglas M. Polley

ללא כותרת (כשבאתי...), 1995
עט ודיו על נייר, 46.4x36.8
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*When I came...*), 1995
Pen and ink on paper, 46.4x36.8
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אנשים אמיתיים – מי...), לא מתוארך
עט ודיו על נייר, 31.4x31.4
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*Real people – who the...*), undated
Pen and ink on paper, 31.4x31.4
Private collection courtesy of David Zwirner

ללא כותרת (אז הוא התחיל...), 1990
עט ודיו על נייר, 55.9x43.2
אוסף פרטי באדיבות דיוויד זוורנר

No Title (*Then he began...*), 1990
Pen and ink on paper, 55.9x43.2
Private collection courtesy of David Zwirner

<p>ללא כותרת (תעסוקה כזו...), 1996 עט ודיו על נייר, 76.2x56.5 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר</p> <p>No Title (Such an employment...), 1996 Pen and ink on paper, 76.2x56.5 Private collection courtesy of David Zwirner</p>	<p>ללא כותרת (האיורים של דוֹרָה הרסו...), 1990 עט ודיו על נייר, 61x45.7 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר</p> <p>No Title (Doré's illustrations ruined...), 1990 Pen and ink on paper, 61x45.7 Private collection courtesy of David Zwirner</p>	<p>ללא כותרת (כאיש ספר...), 2001 עט ודיו על נייר, 33x32.4 אוסף אלן הרגוט וקורט שפרד</p> <p>No Title (As a bookman...), 2001 Pen and ink on paper, 33x32.4 Collection of Alan Hergott and Curt Shepard</p>	<p>ללא כותרת (זה היה ה...), 2000 דיו וגואש על נייר, 35.9x23.5 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר</p> <p>No Title (It was the...), 2000 Ink and gouache on paper, 35.9x23.5 Private collection courtesy of David Zwirner</p>	<p>ללא כותרת (האם זו לא...), 2011 עט, דיו ואקריליק על נייר, 88.9x120 אוסף מוריס מרציאנו, לוס־אנג'לס</p> <p>No Title (Is that not...), 2011 Pen, ink, and acrylic on paper, 88.9x120 Collection of Maurice Marciano, Los Angeles</p>	<p>ללא כותרת (צמר גפן מתוק ו...), 2013 דיו, גואש ואקריליק על נייר, 139.7x221 אוסף פרטי באדיבות דיוויד זווירנר</p> <p>No Title (Cotton candies and...), 2013 Ink, gouache, and acrylic on paper, 139.7x221 Private collection courtesy of David Zwirner</p>	<p>ללא כותרת (הם נותנים את...), 2003 עט ודיו על נייר, 47.6x61.6 אוסף קרולין וג'ון דיימר</p> <p>No Title (They give their...), 2003 Pen and ink on paper, 47.6x61.6 Collection of Carolyn and John Diemer</p>	<p>וידאו Video</p> <p>תיאטרון יום הדין: ספר מנסון, 1989 וידאו + סאונד, 79 דקות באדיבות האמן ורגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס</p> <p>Judgement Day Theater: The Book of Manson, 1989 Video + sound, 79 min Courtesy of the artist and Regen Projects, Los Angeles</p>	<p>האזרחית טניה: כפי שסופר לריימונד פטיבון, 1989 וידאו + סאונד, 86 דקות באדיבות האמן ורגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס</p> <p>Citizen Tania: As told to Raymond Pettibon, 1989 Video + sound, 86 min Courtesy of the artist and Regen Projects, Los Angeles</p>	<p>ליל ראשון ובוקר שבת, 2005 אנימציה דיגיטלית + סאונד, 16:45 דקות באדיבות האמן ורגן פרוג'קטס, לוס־אנג'לס</p> <p>Sunday Night and Saturday Morning, 2005 Digital animation + sound, 16:45 min Courtesy of the artist and Regen Projects, Los Angeles</p>
---	--	---	---	---	--	--	--	---	---

over again. I mean, we have the Clintons, the Trumps, and it will be Chelsea Clinton running in ten years. And she will be up against one of the Bushes or Obamas, whatever.

MG: What you are saying about returning to certain drawings across time was another quite suRPrising revelation for me. I think many people have the impression that you just work very fast and very impulsively, producing thousands of drawings; it's one of the many myths that surround you and your work. But I was suRPrised to learn how much more editing and revising and revisiting of your own work goes into your practice.

RP: I could probably do fifty drawings a day. For what puRPose I don't know though. But I guess I could. Sometimes you have to do it, to get to a state of fluency, like those calligraphy masters who can execute a drawing in a few seconds, with such an economy of lines, simply because they put in fifty, sixty, seventy, eighty years of practice to get to that point. In actuality, I still don't have that fluency. Each time it is really a struggle to start. I mess it up and start it over. I don't make it easy on myself; sometimes it nearly borders on neurosis, even. People probably think I can just crank this stuff out, but I can't.

MG: Would you say there have been dramatic changes in your style throughout the years?

RP: I don't know about that. I think the consensus would be to the contrary, that I am doing the same thing over and over and over. To me personally it seems that the scale of growth is more evolutionary than based on dramatic changes. The first book I did had a relatively long narrative: it was more of a story. My relation to the narrative has never left me, but I have developed various ways of working it out. Collage can stop the flow of narration. It can be disjunctive. And the scale of the work itself, that has changed, but in a way it's irrelevant because sometimes it's a hell of a lot easier to work large than to work small. And I guess you can say my drawings on paper have become more painterly, for better or worse, but that changes every now and then.

MG: More recently you have started using the exhibition itself as a medium. I am thinking of your pieces for the 2002 Documenta, or for

the Venice Biennale in 2007, or the recent series of shows at David Zwirner, which often involved some form of wall painting, graffiti, or intervention on an environmental scale.

RP: There can be practical and pragmatic solutions behind all these kinds of choices. For example, I did the very first wall drawings because I didn't want the galleries to steal my work. You know, galleries like Zero One or Ace Gallery — I wanted to be careful. So in a way, the wall drawings really grew out of that initially.

MG: But all of your wall paintings also feel more public. I am not sure if it is a stretch to evoke the tradition of muralism, but the wall drawings certainly feel more declamatory.

RP: Yeah, that's a good way to put it. But each time it's different: it can be related to the place, the locale, the gallery, the museum, the circumstances. In the end, sometimes it's not what you are saying but how you say it that really matters. The language is on fire and you just spit it out.

MG: At a certain moment in time, a very specific type of audience became associated with your work: the whole punk, hardcore movement in Los Angeles and beyond. I am curious to know how you felt about that reception and whether you consciously addressed it in your own work, for example with your drawings about and against punks.

RP: No punk ever bought or really cared about my work. And I am not trying to distance myself in any way. I did half a dozen album covers and I did some flyers because my brother was in Black Flag. I don't harbor any resentment, but if people knew the circumstances, with SST and Black Flag and punk rock in general, I think they would have a very different perception of my work in relation to that movement. In 1989, I made a film called *Sir Drone*, which is about the punk rock scene in LA in 1977 and 1978. It was meant as a comedy, but it's the closest thing to a documentary as has ever been done on that subject. I happened to be close to the punk movement, I guess you can say that, but did it really relate to my art? Was there any communication back and forth? I don't think so. I was part of the punk thing, but not as an artist. I am not really interested in this kind of cheap historicity, which has ended up constructing a fiction of myself as a punk author.

MG: Because your work contains such a multiplicity of voices and references, I think that people can project different images on you as an author. They can imagine you as different characters, because there are all these different authors evoked by the many subjects who seem to be speaking in the first person in your drawings.

RP: Not that I am drawing any comparison, but it's the same thing that happens with Shakespeare: there are so many interpretations of who he was because he could master every voice.

MG: As we have gone through literally thousands of your drawings, there is almost something vertiginous and sublime in the vastness of your range: it's like you are speaking in tongues.... Do you think your range has changed through time? Have you expanded your tonality?

RP: I saw one of Marlowe's plays a few years ago. And at one point I recognized the line that had given the title to my *Captive Chains*. You

see, I didn't even remember anymore where it had originally come from, but when I heard it, it brought me back to the time when I was working on it. The thing is that there is not so much of a personal stamp on my work. It's not confessional: I am not speaking from the heart. If it is taken as a whole, perhaps you can see some kind of personality and sensibility. But I am not even sure about that. That's not the point, anyway. I am not looking to put my personal stamp or my self-portrait on the world.

MG: And yet in some cases — and I am thinking of your more recent work about and against the wars in Iraq and Afghanistan — one could really think that it is you speaking through those drawings and that you are actively trying to intervene in the world and change people's minds, quite frontally and directly.

RP: If I could, I would, but I don't have any delusions of grandeur on that part. It's more about going on the record and, as lame as that might sound, it's about saying, "Well, okay, I was right." Or even just saying, "Well, I took a position." And that's pretty lame too, I know, so I hope it's more complicated than that. But when I was working on those drawings, it seemed to me there was no other voice heard except a lot of flag-waving and blustering. So within this void of opinion, I just thought it was time to do something in politics, but I knew I wasn't going to change hearts and minds and influence people or anything. And then when you actually read the texts or hear the voices in the drawings, it is clear that it is not simply me speaking through the work.

MG: You have periodically used your work as a commentary on history.

RP: Often I have done so after the fact; I wasn't around when the hippies were there or when Manson and the Kennedys were there. The fact is that history just repeats itself, relentlessly, which is kind of depressing. So to put a stop on it for just one frame, isolating a still, as we were saying earlier, that lets you understand things better. I have piles of drawings of the George W. Bush era, for example, which sometimes I have gone back to and put just Obama's face over George W. Bush's face and it says the same thing. I'd rather do other things than deal with presidents, but things repeat over and

up to multiple readings. And you let the work, whether it's a visual image or the writing, speak for itself.

Ultimately what I have to say about my own work doesn't have any more access to the truth about my work than anyone else's reading of it. Of course, I can try to say what I was thinking or doing when I was working on a specific drawing, but when I am working I am not thinking about where I stand. Working in a language, it's not some grand overview. I am not looking over my shoulder as I work.

MG: In a text about your work by artist Frances Stark, she brings up Harold Bloom and his book *The Anxiety of Influence* and proposes a sort of deconstructivist reading of your work: she suggests that your texts are always about other texts, in the way that each book is ultimately about all the other books that came before. So there is no omniscient author in your work, but there is a type of omniscient reader: the author that is inscribed in your work seems to have read all the books out there.

One of the revelations I had as we were working on this exhibition was getting to know better the process in which the language in your drawings is both cemented and produced over time. There are texts you have worked on literally for years, in some cases cutting out excerpts from books, which you then rewrite or correct or intervene on, and which eventually find their place in drawings many years later. There is something inherently polyphonic in your work, a multitude of voices and styles.

RP: Yes, you could say I borrow quite a lot. I always did. However directly or indirectly. Or I guess it's always indirect, because I transform all these different voices into what I do. I think that the concept of the anxiety of influence is very crude: it presumes an idea of influence and relation to other artists and writers that is almost competitive or Freudian, the kill-your-father thing.... Most of my work does come from reading in one way or another. It can come from reading literature so closely that the overall narrative almost dissolves, but it can also come from just reading a restaurant menu or capturing the chatter from the table next to you.

MG: Did you develop your ear for language through reading or through listening? There is always a gnomic quality to your texts,

something definitive and final. Is that something you learned from literature?

RP: Really it is just whatever works. But of course there are also some tricks of the trade, so to speak — for instance, the cut-up method, or just ways to start the flow of associations. Cartoonists do this. Stand-up comedians do this. Poets do this. I was never taught any of it systematically; I never studied it, but I have been using similar methods for years and only heard about other people using them much later. There are certain things you can do to improve your ear for language, and eventually I realized I've been doing this sort of thing for most of my life. Writers, public speakers, politicians, fortune-tellers, preachers, and faith healers, they all do it: they learn how to read their audience. Sometimes it's pretty crass, other times it's more refined.

MG: Did you ever have a clear idea of who your audience is or should be? Again, borrowing from literary theory, we could use Umberto Eco's notion of the model reader, that is the ideal reader that the text imagines and produces. Did you ever have such a thing as an ideal reader in mind?

RP: Actually that's something I always thought of. And, I should be clear, it wasn't pitched at as a market. But, in the most basic terms, I know that the reader is not myself, it is a projection. "Ideal reader" is a good way to put it. Or we could speak of what Adam Smith called the impartial spectator, which is a way of saying that the reader inscribed in the work can be a moral compass or a conscience, like in cartoons, when they have the devil and the angel on either shoulder.

All this thinking though is very much internalized. It's not like I imagine a model reader every time I make a new work. Actually for the longest time I didn't have an actual audience at all. Maybe that's why I had to develop an ideal reader, because there was no real audience. Interestingly enough I never had an editor or a publisher, so there was nobody forcing me to narrow down my work or make sense of it. I could never work with the constrictions of being a commercial artist, which allowed my work to be more amorphous. So the ideal reader, whoever that may be, is the one who will make you reach higher.

MG: Were you reading other fanzines at the time? How did you come to the choice of that medium? Were there other fanzines that you cared about, by comic artists perhaps?

RP: In comics, yes, they have a long tradition of fanzine. That's probably where it started. But you could say *Leaves of Grass* by Walt Whitman is a fanzine in a way. Self-publishing has been around forever. Proust self-published. Although I seemed to borrow my style visually from comics, I wasn't part of the comic-book world. I guess the closest would be punk fanzines that were around at that time, but then the bridge between art and music is not really accommodating, and it runs only in one direction. I never had any real support from punk rockers or music. That's all way, way after the fact.

MG: Were you thinking of your fanzines as complete narratives? In *Captive Chains*, I love how the story slowly disappears and the work becomes progressively more visual.

RP: Well, there is one story in *Captive Chains*, and narrative was important for me. At the time I wanted to do something in the style of James T. Farrell, who did *Studs Lonigan* in the style of teenage New York gang novels. You know how great filmmakers find ways to reference other filmmakers without burdening their work with quotations? I was trying to do a lot of that in *Captive Chains*. So, for example, you can find all these visual-art influences, especially Reginald Marsh, Edward Hopper, John Sloan, and also a fair amount of filmmaking references. I make films — or videos, if you want to be technical about it — so that has a lot to do with my work: the film image and the dialogue, or the silent film where you had the subtitles, all these are things I thought a lot about in relation to my work. So even if there is one single drawing, it still can be very much about narratives. If we take a still out of a motion picture, whether you have seen the whole movie or not, that single picture retains a narrative element; it's a snapshot taken out of time — it has a past, a future, as well as a present.

MG: That quality is perhaps one of the defining traits of your work. Even in your most pictorial pieces, as a viewer you always have the sense that you are witnessing something that is either part of a larger narrative or that is happening at a precise moment in a flow of

events. The picture seems to capture the event in its climax or just before its occurrence, so it is always a still — frozen and enlarged, cut from a series of events. In Italian we say that someone is caught “*in flagrante*,” meaning at the very moment in which the crime is consummated. That's what your pictures always make me think of.

RP: Yes, “*in flagrante delicto*,” we say in legal jargon. But the great thing is that even the most precise, frozen image always remains open and ambiguous. If you look at the Zapruder film of Kennedy's assassination — which is, I don't know, how long? just a couple of minutes — so many narratives have been woven around those single images. How many books claiming to come to some conclusion about Kennedy's assassination are there? I'm sure there are thousands. Every frame has been analyzed and interpreted in myriad ways. The same still happens today with every police shooting, for instance; depending on what side you are on, each still carries a completely different meaning and degree of truth. In sports, you have instant replay, and even that is always a matter of interpretation and can also be opened up to more misreading or ambiguity. My works don't claim to have an absolute veracity, and that's perhaps the biggest difference between political cartoons and my work. My work is not wrapped up in a punch line.

MG: So in a way, as you make your drawings, you try to open up multiple readings of your work. That's another specific quality of your work: it is direct but never mono-dimensional, which I think relates very clearly to the voices in your drawings. Who is really speaking in your drawings?

RP: Sometimes there are several narrators within a single drawing. Sometimes I make that clear. And other times I can even go back to something twenty years later. You can tell by the handwriting, the color of the ink, or whether it's cursive or not. That's just something I assume that people know. In a way, the work is in a continuous dialogue with itself, back and forth. There isn't one universal god of a speaker. The tablets don't come from heaven. It is closer to William Empson and his *Seven Types of Ambiguity*, which was very important to New Criticism. One of the ways of being ambiguous is by being apparently direct. You can be straightforward and still open things

the world. Maybe this is simply a type of attitude your work shares with the tradition of social commentary that someone like Daumier was part of.

RP: Yes, but I think in Daumier's case, he did have a measure of power in affecting things. In my case, I never had grand ambitions that such a thing was possible in my work. So if I were capable of intervening, if I were the President of the United States, then okay, I would take that responsibility — but I don't think being an artist in this day and age has any position of power as a platform. If anything, that would be a negative: people would outright oppose your position.... Whatever cause you're working for, you'd be doing it a disservice because the role of the artist, as it has been shaped at this point in time, doesn't allow for that type of engagement.

MG: Speaking of engagement, quite early on in your work, you started making fanzines: *Captive Chains* was the first one and was published in 1978. One could read this not only as a very personal and experimental distribution network, but almost as though you were setting up your own media system. Benjamin Buchloh has said that, through the sheer quantity of your own work, you have unleashed a kind of artisanal media network, a handmade assault on mainstream media. The very choice of the format of the fanzine seems to be a strategic decision: it's a way to be very much engaged with the state of the world, to disseminate your own work into the world.

RP: But the fanzines were utterly a failure, though. Of *Captive Chains*, I think I sold one copy.

MG: How did the distribution work, or, better, how didn't it work?

RP: There was an advertisement in a punk magazine, and that was pretty much it. But you can't really speak of distribution or of marketing: there was nothing like that. At the most, for each fanzine there were five hundred copies, and sometimes quite less. And now I think the average amount of extant copies is much smaller because at one point I destroyed most of them so they wouldn't clutter up my place. They became collectible at a later date. Personally, I wasn't

playing hard to get or looking to make things scarce or to make a collectible out of them. On the contrary, I wanted the fanzines to be read, but nobody seemed to care for quite some time.

MG: Did you want more people to see your work?

RP: Sure, that's still the point today. On the other hand, I can't concern myself with that sort of thing. That's what you have galleries, publishers, and museums for. As an economist, I would make a terrible businessman or marketer. The point of my studies was not to delve into the business world. And in general, as soon as I finish the work, I don't want to think about it. It either finds a place in the world or it doesn't. In my case, it eventually did to a degree, but that wasn't by maneuverings or backhanded deals or marketing strategies or anything like that.

MG: But when you were working on *Captive Chains*, had you thought of it as a complete cycle? You knew right from the start that it would exist as a fanzine.

RP: Yes and no: there wasn't a lot of forethought involved. And if there was, that became a crashing failure. I didn't have set goals or ambitions for where any of this would land. I never went out to the art world and knocked on doors with portfolios either. For the longest time, there wasn't a market for or even an interest in what I was doing. There wasn't a business model either. I guess it was by the force of the work that eventually people started showing it and caring about it. I am asked often by young artists and whomever about how I did it or made it. I wish I had something to tell them, but usually my advice is to say, "just don't do what I did," because my path isn't really a model of success. And the underlying assumption is that people think that there is some kind of secret, that you have to be part of the illuminati or know the secret handshakes, or you have to suck cock, to be crude. And of course there is no such thing as a secret, and all this paranoia takes everything away from the work itself. If it's a great work, you will get attention for it eventually. Nowadays it's actually probably much more difficult not to be noticed. It's hard to hide even if you want to.

Speaking in Tongues: An Interview with Raymond Pettibon*

Massimiliano Gioni

Massimiliano Gioni: When would you say that you knew you were going to be an artist? I think it is a relevant question particularly because we are including some of your childhood drawings in this exhibition.

Raymond Pettibon: I would say when I was eighteen or so. I was studying economics, and I had already been quite disengaged from that as far as vocation goes. And I was no longer interested in teaching and so forth. My earliest work, discounting the drawings I did as a child, I think can be dated to my late teens, when my vocabulary took shape and form as a dialogue or a struggle between words and images — pretty much what I continue to do.

MG: I know it is never a planned, clear-cut choice, but did you decide at one point that you would be working mostly in drawing or, more broadly, that you would be making or consciously engaging with the tradition of cartoons, comics, and illustrations?

RP: I never made illustrations. I did some political cartoons early on, and that comes down to the relationship between the word and the image more than anything else. But to me it was apparent that the difference between my art and political cartoons was that my work is not so direct after all. It's not made to make a point: It's not a caption in a book. It is much more open-ended.

MG: Were you reacting against other artists at that moment? Or were there artists who formed your pantheon, so to speak — who

* Source: Massimiliano Gioni, "Speaking in Tongues: An Interview with Raymond Pettibon," cat. *Raymond Pettibon: A Pen of All Work* (New York: The New Museum & Phaidon, 2017), pp. 49–54.

you felt were working with you or somehow giving you permission to do what you were doing?

RP: There were certainly precedents I was aware of, like Goya and Daumier, for example. In a sense, what I was doing was not a completely original departure from everything else: It was part of a tradition. And, closer in time to now, I remember I was interested in the photographer Duane Michals, and later I met Mike Kelley.

MG: A lot has been said about you being a quintessential Californian artist. At the time, was there an artist within the tradition of Californian art that you felt closer to? Obviously one cannot avoid thinking of Ed Ruscha in relation to your work: even though you are extremely different, you both have turned words into objects and pictures.

RP: Yes, of course, I loved Ruscha and, more generally, I knew the Conceptual art of the time. And I was very interested in Minimalism even. I used to have piles of *Artforum* and other magazines from the '60s and '70s. So I was aware of what was going on. You see, I'm not some outlier or outsider. I know it is not what people want to hear, but it's not that my approach was coming out of some pure, isolated sensibility, like that of outsider artists or of comic-books nerds. I think that's a myth.

MG: Did you feel part of a community with other artists at that time?

RP: Not really. There weren't many people who were doing what I was doing. So no, I was not part of a group or a community, not in a social sense at least.

MG: I want to go back to what you were saying about the difference between political cartoons and your work. I understand you don't think of your work as an immediate commentary, but one can always sense in your work that you want to intervene on reality or, more generally, you want to engage with the world. Perhaps it's just the insertion of text, which makes the work more deictic, like it was directly pointing toward reality. Standing in front of your drawings, I never have a sense that they are just pictures to be looked at: they are always transitive, in a sense; they are charged with a sense of urgency. It is as though they were constructed to change my view of

changing reality is integral to his very existence as a fictive character and his affiliation with the art world.

Pettibon's treatment of the genre of self-portrait may shed light on this latter question. Although the portrait drawings bring us closer to the artist himself, Pettibon's avowed interest is not its appearance which changes over time, its personality, or some soul searching, but rather the genre itself, "the cultural claim to individual and transcendental subjectivity," as he puts it.²⁶ The very reference to the genre conceals an assumption about the cultural-historical existence of conventions. The history of the self-portrait exposes the metamorphosis of the artist's perception of his image, status, social reference circles, etc. Furthermore, the artist outlining his self-image is both observer and observed, and the drawing is a piece of reality and at the same time also the object of his and others' gaze. Modern expression, which encouraged an autonomous, internal subjectivity, has generated a deviation from the naturalistic precision of the visible, while distorting and interrupting an "external" likeness in favor of the precision of subjective expression (in this context we may consider Vavoom as a cliché of expressive self-portrait). In many of the "direct" self-portraits created by Pettibon, whose works place a mirror to reality, the artist himself is seen in front of a mirror — but the subjectivity communicated in them is not transcendental, but rather one which engages in a constant dialogue with other subjects and with identity conventions widespread in today's media-saturated society.

The text above his portrait in the drawing *No Title (I am one...)*, 1990 [p. 39], reads: "I am one of those fellows who watch themselves in a mirror while they are writing." The portrait, delimited with a frame, indeed appears like the drawing of a mirror reflection. This is indicated by the concentrated gaze of the drawn subject, who is also the one drawing, looking in the mirror to capture the object of observation. In its non-uniformity, the figure's contour differs from the one outlining the frame and the written text, echoing the modernist convention which seeks a representation of the observation duration and the drawing process in the drawn line, vis-à-vis an elusive subject that is not always viewed from the

same angle at the exact same time. In the work in question, this line reinforces the intangible, immaterial aspect of the reflection. To all appearances, we are faced with things as they are: an artist facing the mirror, which presents his reflection. The written text, however, which refers to the act of looking in the mirror while writing, proposes a metaphoric mirror which is not necessarily an object in the world; writing that stems from self-observation and leads thereto. As in other drawings where Pettibon's mirror reflects an external slice of reality, here too, the viewer is asked to stand at the point where the artist stood in front of the mirror. The viewer is the addressee, and the question turned to him is, what position does the individual take in view of the current reality.

As someone whose art always folds in on life, in a drawing where his head seems to emerge from an aura of sewage, Pettibon writes: "imitate my life, not my art" [p. 140].

26 See Loock, p. 679.

in the experience of these grand forces, and the distance gaped between the world in which art is created and the one in which it is traded.²²

The figures of Vavoom and Gumby, expropriated from popular culture, are identified as the artist's alter ego and as a channel through which to examine his position as an artist. Vavoom was created by animator, writer, and director Joe Orilio (1913–1985) in the 1950s, as a character in the *Felix the Cat* comic and animated series resuscitated in the 1980s by his son, Don Orilio, whereas Gumby is the creation of Art Clokey (1921–2010), the pioneer of stop motion clay and plasticine animation, in his experimental movie *Gumbasia* (1955) and the televised series *Gumby Adventures* (1957–1968). Like Vavoom, Gumby, too, was brought back to life in the 1980s in the cinema.²³

The figures of Vavoom and Gumby — small, modest, and benevolent, who possess the ability to effect change — are both charged with the simplifying, binary world view typical of American popular culture in the 1950s and 1960s, which still adhered to the notions of the American dream. Vavoom — essentially a great big open mouth — can lift mountains and move them away, while shouting the only word he knows. In Pettibon's drawings he never abuses his great power. Vavoom discovers the power of the word (the primeval scream?) erupting from his throat, billowing in a vast landscape, as a force antithetical to the natural forces and as a word into which anything can be read. In the drawing *No Title (Vavoom / I would...)*, 1994 [p. 32], he is described as follows: "He was not sent to give voice to his own nature; he was sent to speak in God's name" / "When I hear his utterances I revere them as my own inspiration! for he voices my own thoughts" / "I would give much to hear him now, with the appreciation I could now bring to his reading; and yet I may well hear him, at the moment as I write, and know the lesson I shall select."

Vavoom's tiny figure, facing the expanses of the universe and prevailing, charges the figure of the artist, too, with a romantic-

22 The drawing *No Title (At the gallery...)*, 2006 [p. 47], portrays the works as beautiful dead butterflies in whose pinning-hanging in the gallery the artist has no part.

23 In 1988 the movie *Gumby Adventures* was released, and in 1995, another film—*Gumby—The Movie*.

heroic air. It ties the aura of the sublime — which is not absent in Pettibon's world — with the power of the word (and the landscape depictions in the large-scale surfer drawings). The need to believe in the existence of such a benevolent force, in contradistinction to the edicts of the reality principle, may underlie the alter-ego Vavoom, to whom the artist turns when he writes "Give me back my words with an impressive echo and an increment of meaning." A wordsmith, Vavoom, too, does not necessarily externalize his feelings,²⁴ but unlike the artist, he has the power to change, in a world and a language of a single word, which is open to interpretation, but is always effective and absolute. In the context in which Pettibon operates, such fantasy about a remedial power in benevolent hands attests, by inversion, to a divided world where even language has become a misleading, manipulative device.

Another alter-ego of the artist's figure is Gumby, who in the TV series from which he was extracted, frolics with Pokey the pony and Prickle the dinosaur, avoiding the cunning schemes of the Blockheads trying to provoke him. As an echo of Pettibon's work, who often draws on literary sources, the flexible Gumby can enter into any book and become a part of it. Like the artist, who utters the voices of others in his work, Gumby, too, weaves himself into written, given plots, where he operates as an agent of change with his fresh outlook. Gumby penetrates and assimilates in the art circles without requiring social contacts or formal education,²⁵ but as opposed to the sexless figure from the televised source, Pettibon's Gumby is sensual and sexual, and has even created a girlfriend named Goo for himself from a lump of clay, as an act of Creation [p. 133]. The drawing *No Title (Real people — who...)*, date unknown [p. 139], indicates that Gumby's life in books and his creative power distance him from reality — from the real people who make him think of the Blockheads, his adversaries. Nevertheless, one ought to note that his ability to work toward

24 Pettibon is accustomed to dismissing observations regarding autobiographical affinities or the articulation of emotion in his works: "I'm on the outside in a way. My art [...] doesn't really draw up that much heat, personally. Partly that's a reflection of my personality, I guess"; Pettibon, conversation with Dennis Cooper, pp. 19–20.

25 See *No Title (As without the...)*, 2017 [p. 48]. In recent years, Pettibon has been introducing the letter "y" in unnecessary places in the middle of words—here, for instance, in the sentence "As without the"—perhaps as an echo of some foreign accent, or possibly to put both text the writer in doubt.

heads are a recurring motif in Pettibon's oeuvre,¹⁹ who uses their anonymous silent presence, which enables him to make them speak and convey the occurrences in his work through them. The fine outlining of the Oscar statuettes in the drawing is stained with accents made by quick, dripping brush strokes, blotches of shade, which seem to illustrate a near-disturbing bright sun on the glowing white paper. The paper is worn and creased at certain points, and it seems that all these come together in the caption maintaining that "It's a crime to let you out in the world like this," because art, like the creation of objects, requires precision, dexterity and excellence. A similar statement is woven into the drawing *No Title (I felt I...)*, 2017 [p. 110], which is centered on baseball and its cultural contexts as the national pastime and a faithful representation of the principles of equality and opportunity in the American ethos.²⁰ "I felt I must test myself at the highest level of play or work of art," someone says there.

Christina's World — Andrew Wyeth's iconic painting (1948, Coll. The Museum of Modern Art, New York) — is another emblem of the American spirit. It portrays a young woman sprawled in a field, looking towards a big house. The woman is Christina Olson, Wyeth's disabled neighbor, crawling through the field on her way home, after picking blueberries, as she did every morning.²¹ Wyeth's gaze charged the scene with a mysterious, poetic quality, introducing America's expanses, while muffling the pain innate to the real story. In Pettibon's variation, *No Title (Christina's World)*, 2009 [p. 94], the young woman stands at the foreground of a cultivated landscape, with her back to us, her head cast down, while the atomic mushroom cloud is seen in the depth of the field. Pettibon's update conceals the terrible event in Wyeth's "realistic" work as a watershed which signifies the contemporary world as the world after.

19 See *ibid.*, pp. 419, 579.

20 The motif of baseball, one of the emblems of American culture, is prevalent in Pettibon's work. The players featured in his drawings are key figures from the age of great hitters, objects of admiration and symbols of American patriotism, who shift the viewer to decent times before the 1980s and 1990s steroid period. At the same time, the game's Golden Age also suffered from exclusion of African Americans, who were made to play in separate leagues and were not allowed to participate in professional baseball (it was only in 1947 that an African American player, Jackie Robinson, was admitted to the Major Leagues).

21 Christina herself, 46 years old at the time, was the model for the young woman's lower body, whereas the upper body was drawn after Wyeth's young wife.

No Title (Christina's World) exemplifies Pettibon's habit of harnessing past artworks, with their myriad historical and cultural contexts, for perusal of cultural issues or other historical events. The repeated engagement with the motif of the atomic mushroom cloud may reflect its disconcerting return to the agenda in the terms of such presidents as Ronald Reagan and the George Bushes, and in view of the formulation of military doctrines of the "shock and awe" type, which surrender a blindness to the suffering of victims by striving for a goal regardless of the cost. History indeed unfurls a broad view once again, when the decision to shift the testimony and criticism to the past enables drawing lessons for the present, which seems too tangled to criticize. By the same token, the different type of attention enabled by the experience of art may trigger an insight in the viewer about the link between the events.

In recent decades Pettibon's work has shown a preference for rich color drawing. The colorful wealth and painterly quality in the "shock and awe" and the Iraq war drawings [pp. 85, 90-93] were intended to reinforce the illustration of the remarks and to force them on those who prefer not to know. In the surfer drawings, the colorful wealth is supplemented by a dimension of size: many of them have been painted in recent years on large sheets of paper, while the white expanses of the paper are interwoven with crosshatching which outlines the waves and the water in sea colors. In the surfer clusters, too, the dynamic act of drawing seemingly infuses the paper with nature's powerful features — in life size, as an experience of awe and shock [p. 62].

Drawings such as *No Title (Its blue was...)*, 1990 [p. 36], or *No Title (And the apple...)*, 2017 [p. 122], present omnipotent indulging in the art-making process. This may also be diagnosed in an earlier small drawing of a seascape, *No Title (Ever looking for...)*, 2001 [p. 50], halfway between the early, black-and-white surfer drawings that addressed the social contexts of sporting, and the monumental color drawings, in which the surfer figures gradually contract and dissolve. From amid the waves and their construction as a force of nature, a thought creeps in about the emergence of drawing from the studio and its becoming a commodity on the art market. The homophonous replacement of the word "sail" with "sale," whose sound is identical but its denotation different, attests to the similarities and differences

And the detail indeed attests to the whole. In a conversation with Pettibon, Denis Cooper wonders whether displaying all his work together chronologically would reveal some hidden larger meaning. Pettibon dismisses the ability to read an orderly linear narrative in his work, yet admits: “[S]ometimes I think you could look at my work and learn a great deal about American society. That’s not really what I’m attempting to do, and that’s verbal psycho-storming a work. But that has its own interest, too. So I think you could line up all my drawings in order, and think about them that way, but it would still be a tortuous, meandering line.”¹⁵ This tortuous quality is fundamental and subjective at the same time, and may be a result of the medium of drawing as a manual, non-technological creative procedure of an individual facing the blank paper. Pettibon juxtaposes testimonies about events, which he edits intuitively, while sweeping cultural and social subject matter from differentiated historical times into the art field.

He observes reality through the various languages spoken in it via images and words: a rich spectrum of drawing languages, both high and low; literary allusions in diverse genres and registers; writing in dialects characteristic of certain social groups. This heterogeneity redundifies categorical distinctions between literature and art, appropriation and invention, image and text, viewing and reading.¹⁶ This is compatible with the way Okwui Enwezor diagnoses models of representation in contemporary art: the evidence is not presented in the artist’s private voice, but he is the “author” here, the one who weaves the way in which it is presented and the combinations unique to his expression from the partial testimonies of the multiple, different speakers. “[M]y work is about making associations. You could probably write a computer program to do that. I mean, that’s actually been done. But there is an original sense of perspective lacking there.”¹⁷

Over the years Pettibon has refined a quintessential iconography spanning a rather large scope of motifs and images, some of which appeared in his work for fixed durations in specific contexts, while

others have persisted throughout the years.¹⁸ The motifs — e.g. Charles Manson, Superman, the atomic mushroom cloud — are a-priori charged and contextualized in collective consciousness, and they are reborn, with all their given intricacy, in new, different contexts. The meta-artistic thoughts are not limited to themes such as self-portrait, which is automatically associated with the field, or to figures such as Vavoom and Gumby, familiar as the artist’s reflections. Art is discussed in every comment about the artistic process, in every thought the artist has regarding what evolves on the paper before him and is interwoven with other motifs.

The drawing *No Title (I should have...)*, 1997 [p. 61], unfolds the story of a surfer, who is nearly defeated by giant waves, but manages to regain his balance on the surfboard. The text is divided into four clusters, which ostensibly present his thoughts, in his gasping voice, during the action. The text in the final cluster, however — “where you learn to proceed with caution because a wave of meaning may flow back over you and alter everything” — calls for a reconsideration of all the previous sections, assuming that the speaker is, in fact, an artist deliberating about the drawing taking shape on the paper. This inner speech indicates the need to restrain one’s feelings, while contemplating the dangers inherent to the artistic field and the ways to survive in it.

Meta-artistic (or intra-artistic) speech conversing with the paper and with what has already been inscribed on it is likewise identified in *No Title (It’s a crime...)*, ca. 2000 [p. 124], presenting a row of Oscar statuettes (a symbol of prestige and social acceptance) which calls to mind the Moai sculptures in Easter Island — monumental monolithic bodies carved in rock and lined up on the beach, where they ostensibly overlook the sea in anticipation. Common view has it that their ritual function was to preserve the life forces of the tribe’s ancient ancestors and to bequeath them to the next generations; recently they have made the headlines on account of the urgent need to restore them due to weather and tourism damages. Moai

15 Pettibon, conversation with Dennis Cooper, p. 27.

16 Okwui Enwezor, *Mirror’s Edge* (Umeå University, Sweden: Bildmuseet, 1999), p. 13.

17 Pettibon, conversation with Dennis Cooper, p. 12.

18 The catalogue of Pettibon’s comprehensive exhibition “Homo Americanus” is arranged chronologically by thematic chapters, each beginning with the artist’s reference to a given subject or motif. Ulrich Loock’s discussion of each motif is included at the end of the book; see *Raymond Pettibon: Homo Americanus, Collected Works*, ed. Ulrich Loock (New York: David Zwirner Books & Deichtorhallen Hamburg, 2016).

up the examination of current events to the historical and cultural perspective, which introduces art's unique vantage point.

In the drawing *No Title (It's inevitable...)*, 2002 [p. 37], the gap between the desired or probable and the reality to which Pettibon refers in interviews is unfolded. The image, which instantly captures the eye, is that of the torch bearer running towards us, generating an occurrence which is illustrated with swift brush strokes, lines and stains, lights and shadows, billowing on the paper, conveying the movement via line and color gestures. Pettibon's expressive means have elaborated and become more diversified over the years, producing effective images. They rely on a drawing idiom, twisted into a self-parody of sorts. In this drawing, for instance, attention is drawn to two drips of black paint running onto the empty margins of the paper or, possibly, outside its bounds — another familiar convention which charges the drawing with a spontaneous directness as if it were a part of a larger sequence of actions, thus ostensibly freeing the drawing materials from the drawing's grasp. Spontaneity, however, does not spring to mind at the sight of these two orderly, uniform drips; "polite" trickles which seem to ridicule the expressions of subjectivity and the open-ended utterance associated with this drawing mode. The eye, which is accustomed to observing-reading sequences of moving images from years of movie and television viewing, simultaneously scans the written-painted, revealing two contradictory sentences which restrict the image not only to the paper's dimensions, but also to the sphere of infeasibility.

At first sight, image and text appear incongruent. They introduce a discrepancy between the visible and the legible, a gap into which readers are asked to enter. As opposed to movie subtitles, text balloons in comics, or the tagged images of mass media — reading and deciphering Pettibon's drawings is reserved to the beholder, and Pettibon himself a-priori rejects all artistic intention as the deciding exegetic authority. He maintains that the artist alone can attest to the work's circumstances, whereas the viewer requires an artistic

motifs recurring in his oeuvre, including the Bible, the atomic mushroom cloud, fire, letters, a sword emanating from the clouds, erections, trains, baseball players, surfers, Shock and Awe (a military doctrine whose essence is based on the use of overwhelming power to break the enemy's spirit, and the name given to the initial military campaign launched in the war in Iraq).

process of his own,¹¹ as if indicating that "author and reader are equals with respect to the work and in it."¹²

The first sentence, whose first three words were cut to be used in the identifying parenthesis accompanying the *No Title*,¹³ begins with the vision "it's inevitable" and ends with "someday it is bound to happen!"; interwoven in between is the word "perhaps" and an ellipsis, which interfere with the decisiveness, charging the spoken words with doubt. The second sentence is scribbled at the bottom with faded ink, as if to note quieter speech (possibly due to doubt), and it, too, begins with the grand "Follow me!" yet ends on a lower key with "I'm the artist. I don't think we've met" — a polite acquaintance phrase which belongs in other social fields, such as a random encounter at an exhibition opening, where the artist presents himself to visitors.¹⁴ As opposed to the clear relationship between the figures and the text in *No Title (You killed — murdered —)*, here the identity of the speakers is unclear. Who are they? Who believes that it is inevitable, perhaps... and who declares "Follow me!" like a leader or a commander, and immediately thereafter obeys the rules of social conduct as required of men of culture? It is hard to stifle a bitter smile when ascribing this sentence to the torch bearer. From between the lines emerges a narrative of passion, doubt, and then resignation possibly associated with the art field, implying that the artist, too, is subordinated to the social order and the ruling system — but this is, of course, only one possible reading of the drawn narrative.

11 Pettibon in a conversation with Gioni in this catalogue.

12 See Maurice Blanchot, "Communication and the Work: Reading," *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982), p. 227.

13 The titles of Pettibon's drawings declare a reservation about a conclusive definition and about guiding the viewer. They are all untitled, but the "No Title" is always accompanied by parentheses containing the first (usually three) words written inside the work—a customary convention of identification in the case of untitled poems. See Sarah Lehrer-Graiwer, "Pettibon Notebook: Word (Nec)romancer," in Massimiliano Gioni and Gary Carrion-Murayari, *Pettibon: A Pen of All Works* (New York: Phaidon & the New Museum, 2017), p. 27.

14 The differently colored lines of text in this drawing are evidence that they were not written in a single sitting. While working in the studio, Pettibon revisits his drawings at long intervals, in such a manner that indicates the voices of different speakers in a dialogue or ones who are heard simultaneously; see Raymond Pettibon Interviewed by Mike Kelley, in: Ralph Rugoff (ed.), *Raymond Pettibon* (New York & Los Angeles: Rizzoli & Regen Projects, 2013), p. 160.

as though it were illuminated by a spotlight. From a point of view external to the scene, the point where the drawing artist stood and where the viewer now stands, the spotlight falls on a white wall which functions as a surface for the written remarks — the words of the mother and two of the responses. From there it is returned to the entourage line and to the rest of the written responses. The colors of the flag (which the president appropriates for himself with a hand gesture) and the colorful wreaths spread on it stand out intensely within the black-and-white which structures the space. The words uttered by the president's men in the drawing thus cast political rhetoric, founded on alternative facts, false information, spins, and lies, in the viewer's face, too.

In view of Pettibon's ongoing critical dialogue with current events, virtually every interview with him involves questions about his socio-political involvement. His answers are consistent with the perception of art as the artist's only sphere of action in this period. In 2005 he stated that art's power to influence is always debatable, but it can still function as a source of information: "...the evidence, that's something art can do.... Even if these people die fat and happy, you know, just to make a record of a dissenting opinion. Because the *Washington Post* and *The New York Times* and all the rest are not going to do it, you know? So to that extent it's worth doing."⁶

At the same time, Pettibon always observes current affairs from the distance of time. This calls to mind the outcome of past attempts to intervene in current events via art — e.g. Max Beckmann who put a mirror before the Weimar Republic society in print albums such as *Trip to Berlin* and *Annual Fair (Jahrmarkt)*, where he attested to the events with the tools at his disposal. Similarly involved German artists at the time turned extensively to the medium of printmaking, due to its relatively wide circulation, which made it the relevant medium of the time, but their practice remained limited by art's boundaries and did not breach the barrier between art and current social and political affairs. Those among the social critique artists of the late Weimar Republic days who attempted to find their place in leftist parties, became aware of the schism and

⁶ Buchloh, *ibid.*, p. 26, quotes Pettibon interviewed by Aaron Rose [*ANP Quarterly* no. 2, 2005].

hostility among various factions and met with suspicion on the part of professional politicians.

In a 2008 interview Pettibon explained that "art comes after the fact, as a witness to certain things that have happened. There's an urgency in it."⁷ This urgency, however, is not embodied in the response of witnesses to the event, but rather in the unique gaze which is made possible by the artistic sphere. Recruited-doctrinaire art which turns to the public at large has a negative effect on the message, and Pettibon wishes to avoid it. The few times in which he felt that he was turning to a wide public from a popular platform, were when he exhibited in large-scale shows such as the Documenta in Kassel (2002) or the Venice Biennale (2007). "It was worth doing political works, just to see if I could approach the subject and do it in a way that's not the condescending, infantile, cartoon-like language of politics that we have today."⁸ Under the cultural circumstances of Late Capitalism and the manipulation of the masses via simple messages, art is a-priori excluded, but Pettibon finds a certain advantage in the defiant gathering of his art into the restricted natural sphere of visibility offered by the studio, by art collections, galleries, museums, and art magazines. These make for exposure which is free of shallowing mediation for individual viewers who devote themselves to a break from the everyday, and are willing to read between the lines and delve into the interstice between text and image.⁹

How and in what contexts is the art world reflected in Pettibon's mirror? How are the artist's life and work processes, figure and portrait presented in it? The drawings centered on art serve as a central axis in the exhibition and catalogue, an axis which branches and expands at certain points to include a range of thematic enclaves.¹⁰ This layout embodies an attempt to open

⁷ Max Blagg, "Raymond Pettibon," *Interview Magazine* (Nov. 2008), p. 19; see also the conversation with Massimiliano Gioni in this catalogue.

⁸ *Ibid.*, *ibid.*

⁹ Despite the certain frustration involved in preaching to the choir, see Denis Cooper in conversation with Raymond Pettibon, in *Raymond Pettibon*, eds. Robert Storr, Dennis Cooper, and Ulrich Loock (New York: Phaidon, 2001), pp. 13-14.

¹⁰ The inventory from which the discussed works were extracted is not Pettibon's entire body of meta-artistic works, but only the sum total chosen for the exhibition from hundreds of images sent to me courtesy of David Zwirner, New York and Regen Projects, Los Angeles. The selection represents many of the

"Follow Me! — I'm the Artist. I Don't Think we've Met"

Irith Hadar

Getting things to run smoothly, working to achieve a lack of resistance, this is the antithesis of art's essence, it is the antithesis of wisdom, which is based on restricting or being restricted. So the question is: what do you choose? Movement, which is close to life, or the area beyond movement, which is where art is located, but also, in a certain sense, death?

Karl Ove Knausgård¹

The winter 2008 issue of *October* magazine published 42 responses to a 6-question questionnaire sent to one hundred intellectuals, artists, writers, academics, curators, and critics in June 2007.² The questionnaire wondered about the lack of public resistance to the war in Iraq among visual artists, in light of the discrepancy between the actual state of affairs and the polls, which indicated that the majority of Americans objected to the war. The public response to the war in Iraq lacked the vital intensity and public visibility which characterized, for instance, the anti-Vietnam War movement or the intellectuals' response to the Reagan administration's involvement in Central America. The questionnaire writers wanted to learn what caused the change in the perception of social-political responsibility among cultural figures, whether the respondents — artists and academics — still believed in the ability of cultural practice to communicate and bequeath transgressive ideas, and what, if anything, intellectuals and artists can do to make their objection to the war more effective.

1 Karl Ove Knausgård, *A Man in Love—My Struggle: 2*, trans. Don Bartlett (London: Harvill Secker, 2013), p. 462.

2 Benjamin H.D. Buchloh and Rachel Churner (eds.), "Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the US-Led Invasion and Occupation of Iraq," *October* 123 (Winter 2008), pp. 3-184.

Raymond Pettibon's response pages, three in total, feature three drawings bearing an identical date (2007), with information about the artist appearing, as customary, under the drawing concluding the sequence: "Raymond Pettibon lives and works in Hermosa Beach, California."³ Two of the drawings refer to the conduct of George Bush Junior's conservative administration in two instances, attesting to the false political discourse tied with the war in Iraq. One drawing presents his statement "Mission Accomplished," while the other — *No Title (You killed — murdered —)* [p. 85] — depicts a ceremony held in the presence of an entourage of officials standing around a coffin draped in a flag, and the cry of a mother in mourning accusing President Bush: "You killed — murdered — my son!" The officials on the other side of the coffin regard the mother's words as a threat which cracks the last show of respect the administration pays its fallen troops. Their words are uttered in the manipulative-cynical language formulated by professional spokespersons and based on a captive, obedient target audience, which lacks critical awareness, or doesn't want to know.⁴ Karl Rove raises a hand, casting doubt on the grieving mother's sanity and outlining a dubious defense, just in case: "She's crazy! It was friendly fire"; Vice President Dick Cheney advises the President not to listen to the bereaved mother, because she has no more authority over him than the World Court; Condoleeza Rice dismisses all possibility of guilt, closing the case before it ever opens, saying: "She can accuse, but she can't indict"; whereas the president himself dismisses the mother's cry as an act of a grieving person: "You're just sore because you lost... your son!"⁵

The drawing is biting and critical without providing a direct statement by the author, confronting the viewer with a historical situation whose lesson is relevant to all places and all times. The scene may be based on photographs which document an actual event, but it is the language of drawing, as represent by Pettibon, that pushes the event into the compressed space of a dark situation,

3 Today Pettibon lives and works in New York.

4 See Benjamin H.D. Buchloh, *Raymond Pettibon: Here's Your Irony Back. Political Works, 1975-2013* (Berlin, New York & Los Angeles: Hatje Cantz, David Zwirner & Regen Projects, 2013), pp. 34-45.

5 Buchloh stresses that the use of the word "lost" at the end of the line, which is cut off before the sentence is completed ("your son"), allows one to read the cynical, heartless statement between the lines: "You're just sore because you lost" in some game [ibid., p. 36].

Irina Stark, Tara Hadibrata, and the gallery's entire staffs. Heartfelt thanks to David Zwirner, Andrea Cashman, Mary Howard, and Stephanie Daniel of David Zwirner, New York — the city in which Pettibon has lived and worked in recent years — for their interest in the project, the daily communication, and tremendous help. The exhibition and catalogue would not have been possible without the vital help of both galleries, which put works from their collections on loan, assisted in tracing other collectors and initiating contact with them, and provided us with the images for the catalogue.

We are grateful to the collectors, who were willing to part with their works for the duration of the show: Rebecca and Martin Eisenberg, Mandy and Cliff Einstein, Rosette Delug, Carolyn and John Diemer, Alan Hergott and Curt Shepard, Maurice Marciano, Frank Moore, Douglas M. Polley, Beth Swofford, Sam and Shanit Schwartz, and others who wish to remain anonymous. Phaidon Press and project editor Bridget McCarthy gave us permission to translate and publish Massimiliano Gioni's 2017 conversation with Pettibon, and we extend our thanks to her and to Gioni for their generosity.

Thanks and appreciation to Irith Hadar, the curator of the exhibition and editor of the catalogue, for the passion to exhibit Pettibon's works, for raising the idea and following it through. Thanks to Naama Bar-Or, assistant curator, for her partnership; to Doron Rabina, TAMA's Chief Curator, for supporting the project; to Guy Saggee for the catalogue's attentive, painstaking design; to Daphna Raz for the always superb text and the Hebrew translation; and to Daria Kassovsky for the meticulous English translation. Thanks to Sarah Lehat, Director of Development, Tel Aviv Museum of Art American Friends; to Raphael Radovan, Head of Curatorial Services; to Barbara Ordentlich, shipping coordinator, Lili Cohen of Globus, and Jessica Leventhal Pierce of USArt for the resourcefulness in organizing the works' shipment. Thanks also to Shoshana Frankel and the Registration department, and to all the other members of the Museum staff who contributed their skills to implement the exhibition.

Tania Coen-Uzzielli

Foreword

Tel Aviv Museum of Art is pleased to present Raymond Pettibon's exhibition, showcasing a substantial selection of his intricate work for the first time in Israel. One of the prime artists in recent decades, Pettibon's unique drawings probe America and its cultural and historical strata, from formative ethoses to marginal subcultures. These are examined through temporal gaps and timed provocatively to aim at the present moment.

Pettibon's early drawings portrayed America's dark side. Bands of racists, alcoholics, violent policemen, and alienated youth crowded his album covers, flyers, and fanzines, which were tied with punk culture in late 1970s California. Over the next two decades he delved into the decline of hippie culture and the phenomenon of Charles Manson, faith and capitalism, as well as governmental principles associated with such presidents as John F. Kennedy, Richard Nixon, and Ronald Reagan, using visual culture "quotation" to illustrate the American dream and its dissolution.

The core of Pettibon's drawings, however, is the dynamic relationship between image and text, introducing a space for reflection of behavioral patterns and cultural conditioning, and offering insights about the cultural moment in which we live, and not only in America. In the current Israeli reality there is particular interest in bringing the contemplation of various aspects of culture into sharper focus, as does Pettibon's work, which addresses the need to learn from the past, while constantly challenging seminal myths and limiting conventions.

First and foremost, I would like to thank Raymond Pettibon for his fascinating work and for his cooperation. Sincere thanks to Shaun Caley Regen of Regen Projects, Los Angeles, who has accompanied Pettibon from the outset of his career, for responding readily and positively to the concept of the exhibition and making the first contacts. Warm thanks to Katy McKinnon, Director of Regen Projects, for her attentiveness, invaluable assistance, and kindness, and to



Tel Aviv Museum of Art

Director: Tania Coen-Uzzielli

Chief curator: Doron Rabina

Raymond Pettibon: And What is Drawing for?

21 November 2019 – 25 April 2020

Prints and Drawings Gallery, the Gallery of the
German Friends of Tel Aviv Museum of Art
Laurence Graff Contemporary Art Gallery
Herta and Paul Amir Building

Exhibition

Curator: Irith Hadar

Assistant curator: Naama Bar-Or

Head of curatorial services: Raphael Radovan

Exhibitions and projects coordinator: Iris Yerushalmi

Hanging: Oren Hillel, Daniel Lev

Lighting: Lior Gabai, Assaf Menachem, Itay Dobrin

Registration: Shoshana Frankel, Sivan Bloch-Kimhi, Hadar Oren-Bezalel, Ofra Shoshtari

Conservation: Neill McManus

Catalogue

Editor: Irith Hadar

Design and production: Guy Saggee — Studio Shual

Text editing and Hebrew translation: Daphna Raz

English translation: Daria Kassovsky

Photographs © Raymond Pettibon, private collection courtesy of David Zwirner (pp. 34–39, 41–42, 44–45, 50, 54–55, 57–58, 66–67, 74, 75 top, 76 bottom, 79, 81, 86–89, 92–93, 101, 110–111, 115, 122–123, 127, 130–131, 133–134, 136–139); © Raymond Pettibon, courtesy of Regen Projects, Los Angeles (pp. 32, 43, 47, 49, 56, 60–62, 68–72, 75 bottom, 76 top, 77–78, 80, 84–85, 90–91, 94, 98–99, 102–107, 113–114, 116, 124–126, 128–129, 135, 143)

Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Measurements are given in centimeters, height x width

English cover: *No Title (Vavoom the whole...)*, 1987, private collection courtesy of David Zwirner

Hebrew cover: *No Title (The paper cut...)*, 2004, private collection courtesy of David Zwirner

© 2019, Tel Aviv Museum of Art

Cat. 9/2019 ISBN 978-965-539-180-0

178

Foreword Tania Coen-Uzzielli

175

"Follow Me! — I'm the Artist. I Don't Think we've Met" Irith Hadar

161

Speaking in Tongues: An Interview with Raymond Pettibon Massimiliano Gioni

142

List of Exhibited Works

29

Works

Page numbering in ascending Hebrew order; the Exhibited Works section (pp. 29–140) follows the Hebrew reading direction, from right to left

Raymond Pettibon:

*And What
is Drawing for?*

