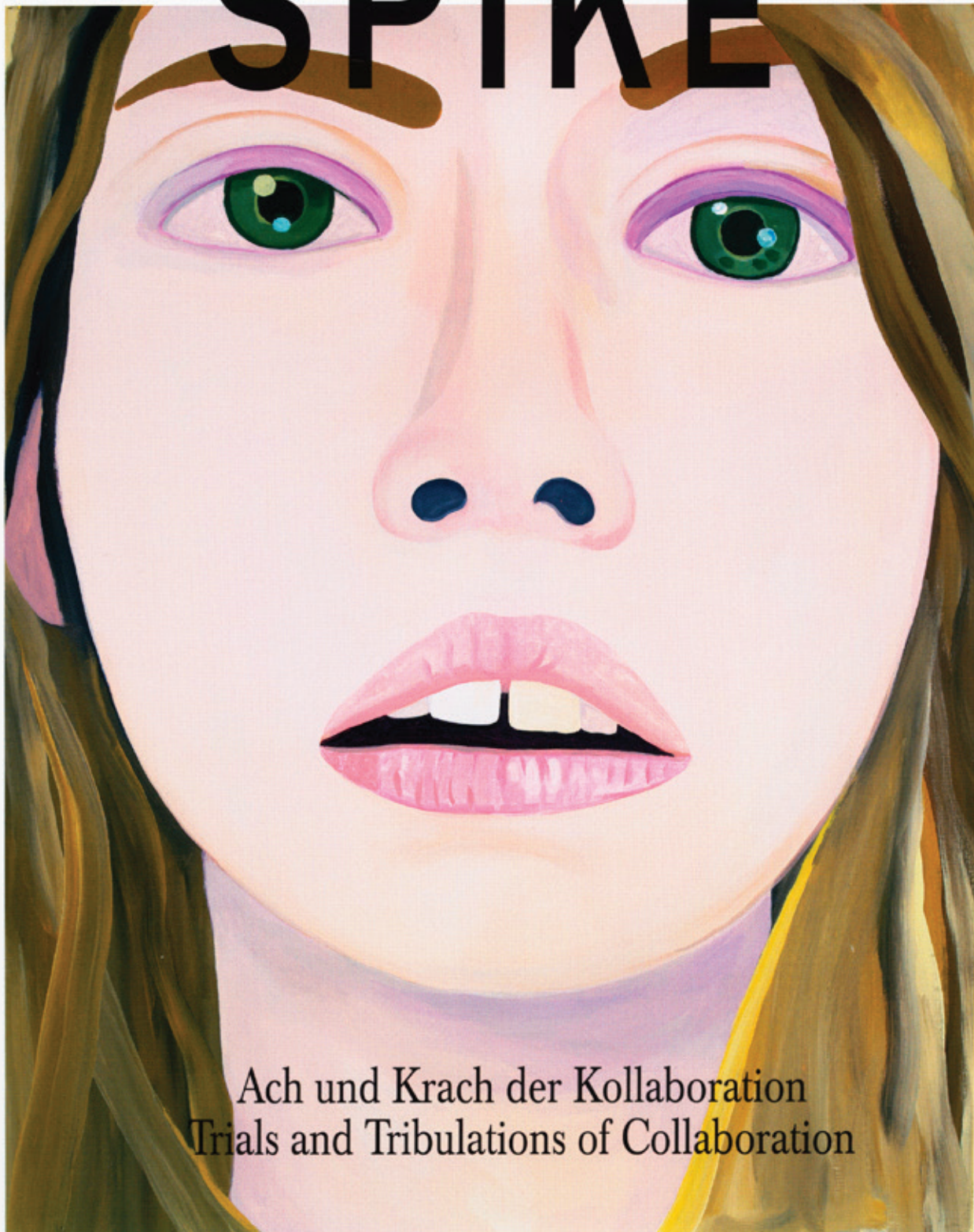
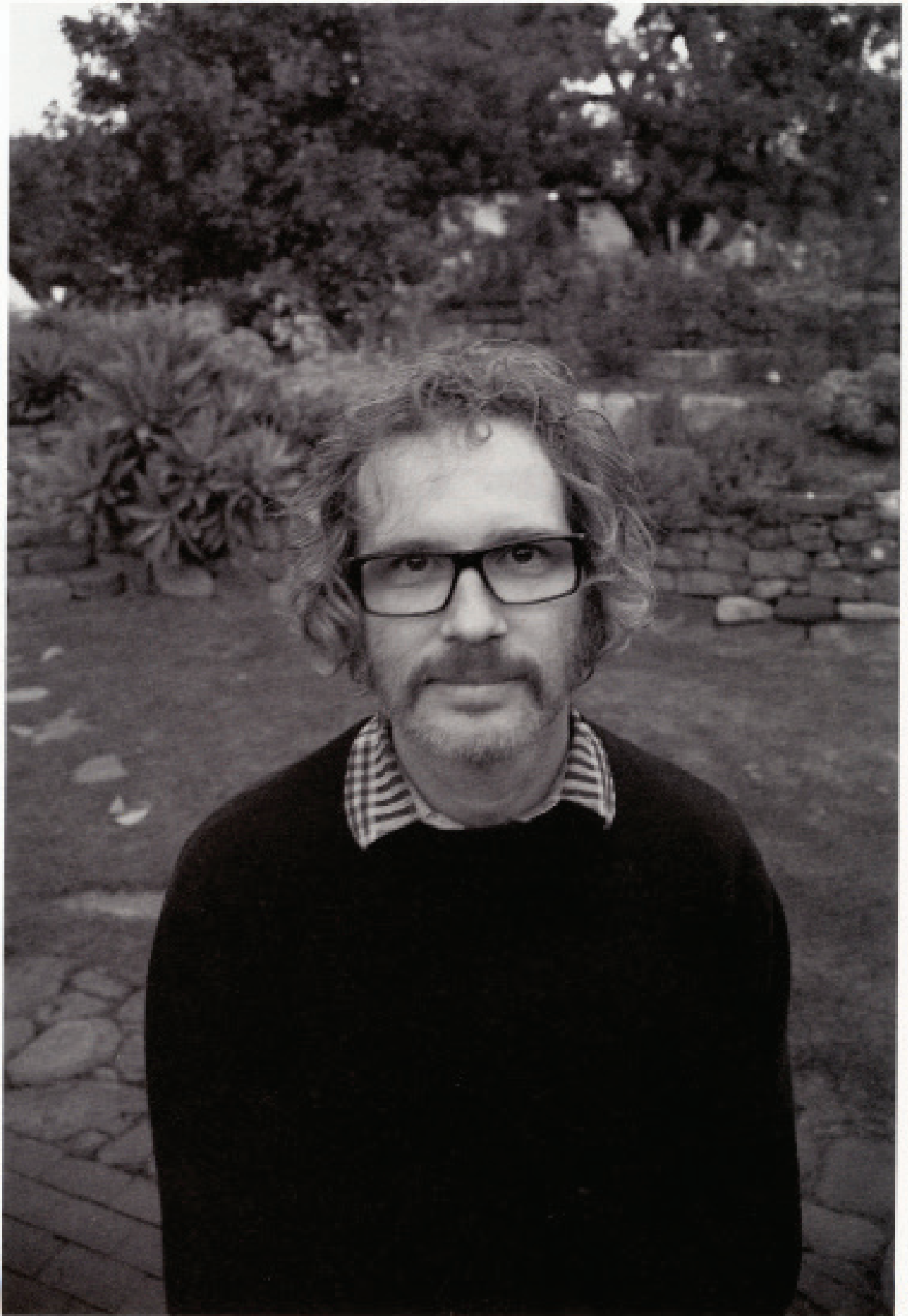


# SPIKE



Ach und Krach der Kollaboration  
Trials and Tribulations of Collaboration



# Sadgasm!

*Bruce Hainley* speaks with American painter **Brian Calvin** about thinking through painting, productive confusion, collaborating with fashion designer Raf Simons, and *The Simpsons*.

*Bruce Hainley* spricht mit dem amerikanischen Maler **Brian Calvin** über Denken durch Malen, produktive Planlosigkeit, seine Zusammenarbeit mit dem Modedesigner Raf Simons und die Simpsons.



*Memory of a Sister (Con)*, 2012  
Acrylic on canvas / Acryl auf Leinwand  
153 x 122 cm  
Courtesy Corvi-Mora, London

It seems that the go-to mode of what's considered »serious« painting right now is »abstraction«. Perhaps this has always been the case, which is as sad as it is ridiculous. Given the brutalities of daily life, strange that everyone hasn't already figured out that the figure and figuration are more »abstract« than any supposedly new language of abstraction or nonrepresentation. Years ago, Robert Irwin referred to Giorgio Morandi as the only truly great Abstract Expressionist in Europe. Morandi himself reported that »For me nothing is abstract; moreover, I believe that there is nothing more surreal, nothing more abstract, than reality.« Such wayward thoughts about »reality« and trying to deal with it aesthetically have a lot to do with why I love looking at Brian Calvin's work and my enthusiasm at the opportunity to have this conversation with him.

BRUCE HAINLEY: In his Spring/Summer 2013 menswear collection, Raf Simons used some of your paintings, like *Killer*, 2006, as the dominant print for many pieces – your figures' eyes and epic fingernails on t-shirts and long tunics, for example. You've made »chic« and the precise »look« that people present – from the elegant patterns and fabrics of the clothes they don to their fresh-from-the-beach or beautifully »dressed« hair – into an integral part of your work. This puts you in a noble tradition, since fashion has long fascinated painters, among others, Matisse, whose wife was a hat-maker. Did Simons' decision to use your paintings as part of his designs provide you with an opportunity to reflect on certain aspects of your work?

BRIAN CALVIN: I was very moved when Raf asked if I would be interested in the collaboration. Originally he was thinking of knitwear exclusively and that obviously involves a great deal of translation. Ultimately they decided to expand the collaboration until it was a pretty sizable element in the collection. He has always been so supportive of my work, but this situation gave me an opportunity to see my work from his incredibly unique perspective – an extraordinary gift, simultaneously humbling and mind-blowing. And yet, back in the studio, it is still pure confusion.

HAINLEY: Could you say something about that confusion? One large and somewhat recent change is your move from acrylic to oil paint. Although I don't paint, I still know that such a material switch has something to do with a conceptual shifting of gears in terms of

In contemplating »likeness« through observational painting, I am just striving to open things up, to keep things moving

Es sieht so aus, als ob derzeit die Abstraktion der Königsweg zu »ernsthafter« Malerei wäre. Vielleicht war sie das auch schon immer, was so bedauerlich wie lächerlich ist, scheint doch unser Alltag bereits so unfassbar abstrakt zu sein. Jeder, der versucht, damit zurechtzukommen, hat wohl schon lange erkannt hat, dass Figur und Figuration wahrscheinlich »abstrakter« sind, als es irgendeine vermeintlich neue abstrakte malerische Sprache oder Produktionsmethode erlaubt. Vor vielen Jahren behauptete Robert Irwin, dass Giorgio Morandi Europas einzig wahrer Abstrakter Expressionist sei. Morandi selbst sagt über seine Herangehensweise: »Für mich ist nichts abstrakt; darüber hinaus glaube ich, dass nichts surrealer, nichts abstrakter ist als die Realität.« Wegen so eigensinniger Gedanken über die »Realität« und des Versuchs, sich künstlerisch damit auseinanderzusetzen, freue ich mich besonders, mit Brian Calvin dieses Gespräch zu führen.

BRUCE HAINLEY: Raf Simons hat in seiner Herrenkollektion Frühjahr/Sommer 2013 einige deiner Malereien, zum Beispiel »Killer« (2006), als Motive für Prints verwendet – die Augen und unglaublichen Fingernägel deiner Figuren sind auf T-Shirts und Hemdkleidern zu sehen. Du hast den »Schick« und persönlichen »Look« von Menschen zu einem wesentlichen Teil deiner Arbeit gemacht – von den eleganten Mustern und Stoffen ihrer Kleider bis zu ihren strandnassen oder schön »gelegten« Haaren. Das stellt dich in eine berühmte Tradition, denn die Mode hat Maler schon immer fasziniert, etwa Matisse, dessen Frau Hutmacherin war. Hast du durch Raf Simons' Entwürfe einen neuen Blick auf bestimmte Aspekte deiner Malerei bekommen?

BRIAN CALVIN: Ich war sehr gerührt, als Raf mich nach einer Zusammenarbeit fragte. Er dachte zuerst ausschließlich an Strickwaren, was ganz offensichtlich ein hohes Maß an Umarbeitung bedeutet. Am Ende wurde entschieden, die Zusammenarbeit auszuweiten, bis sie zu einem ziemlich großen Element der Kollektion wurde. Raf hat meine Arbeit immer sehr unterstützt. Aber mit diesem Projekt hatte ich die Möglichkeit, meine Arbeit aus seiner ganz besonderen Perspektive wahrzunehmen – ein außerordentliches Geschenk. Es macht gleichzeitig bescheiden und haut einen um. Zurück im Atelier, bin ich so planlos wie immer.

HAINLEY: Erzähle mir etwas über diese Planlosigkeit. Ein großer Schritt war dein Wechsel von Acryl- zur Ölmalerei. Obwohl ich kein Maler bin, weiß ich, dass ein solcher Materialwechsel mit einem konzeptuellen Tempowechsel zu tun hat – wie schnell und wie weit ein Bild in einem durchgemalt werden kann. Bei meinen Atelierbesuchen in den letzten zwei, drei Jahren fiel mir auf, dass du neben den, sagen wir, reizenden Jungs und Mädels, die Simons so anziehend fand, jetzt auch Menschen aus



*Alta California, 2009*  
Acrylic on canvas/Acryl auf Leinwand  
152 x 122 cm  
Courtesy Anton Kern Gallery, New York; Corvi-Mora, London  
© the artist

81



Raf Simons' Spring/Summer 2013 menswear collection/Herrenkollektion Frühjahr/Sommer 2013  
Photo: Piero Cristofani



82

*Koller, 2006*  
Acrylic on canvas/Acryl auf Leinwand  
99 x 61 cm  
Courtesy Anton Kern Gallery, New York; Corvi-Mora, London  
© the artist

*Pinch*, 2009  
Acrylic on canvas / Acryl auf Leinwand  
152 x 122 cm  
Courtesy Anton Kern Gallery, New York; Corvi-Mora, London  
© the artist



*Two Youths*, 2010  
 Oil on canvas/Öl auf Leinwand  
 45 x 61 cm  
 Courtesy Corvi-Mora, London



speed – how quickly and to what extent a painting can be worked on all at once. Visiting your studio over the last two or three years, I've noticed that while you continue to make paintings that are peopled by, say, the lovely lads and lasses that attracted Simons to your work, you are now also making paintings that actually are portraits of people in your life – your wife and daughters, your cats. I wonder if this is part of the struggle and confusion, forging new ways of proceeding, risking something different. Were the portraits a response to your longstanding admiration for Alice Neel's and Fairfield Porter's work and their ongoing negotiation of the actual?

84

CALVIN: Productive confusion, yes! Before it is conducive to productivity, though, confusion is just confusion. I really don't know what I am doing or why I am doing it. Something ineffable stands in the way, so I start to experiment with how I go about making paintings. Certainly that was behind the shift to oil a few years back. I suppose that I am just looking for a sympathetic process to engage the confusion and to open things back up. In that sense, I don't think the portraits are responses to Neel or Porter or any other artist that I admire. But you are right that they are an attempt to negotiate the actual. I'm not sure how my paintings have come to look the way that they do. In contemplating »likeness« through observational painting, I am just striving to open things up, to keep things moving.

HAINLEY: »Observational« painting! That's a compelling, Schuyler-esque term. What is the relation between how the observational operates when you are drawing as opposed to when you are painting? Is drawing more like a journal or diary and painting like a poem or novel? Do you like when the two modes of observation remain starkly separate, or is there the hope of finding some golden mean between them?

CALVIN: I always keep an active sketchbook. Sometimes I breeze through it, and at other times one can last for months on end. When the going is slow, usually the painting is too. Probably I should then just push myself to draw more, but I also believe that it is important to respect periods of struggle or inactivity. It's the confusion again. I do correlate paintings with

deinem Leben porträtiert: deine Frau und deine Töchter, deine Katzen. Ist das Teil deiner Suche und Planlosigkeit, deines Wunsches, Neues zu probieren und zu riskieren? Sind die Porträts ein Ergebnis deiner langjährigen Bewunderung für die Arbeiten von Alice Neel und Fairfield Porter und deren unablässige Befragung der Wirklichkeit?

CALVIN: Ja, diese Planlosigkeit ist produktiv. Doch bevor sie produktiv wird, ist sie nur planlos. Ich weiß wirklich nicht, was ich mache und warum ich es mache. Irgendetwas Unbeschreibliches steht mir im Weg, also experimentiere ich mit meiner Maltechnik. Das war auch sicher der Grund, warum ich vor ein paar Jahren auf Öl umstieg. Ich glaube, im Prinzip suche ich nach der passenden Methode, die aus dieser Planlosigkeit heraus alles wieder ins Offene führt. In dem Sinn glaube ich nicht, dass die Porträts eine Reaktion auf Neel oder Porter oder einen anderen Künstler sind, den ich bewundere. Aber es stimmt, dass sie ein Versuch sind, die Wirklichkeit zu befragen. Ich weiß nicht, wie sich meine Malereien formal entwickelten. Im Nachdenken über das »Abbild« durch beobachtende Malerei versuche ich einfach, die Dinge offen und in Bewegung zu halten.

HAINLEY: »Beobachtende« Malerei, ein treffender schuyler-esker Begriff! Wie verhält sich das Beobachten zum Zeichnen im Vergleich zum Malen? Ist die Zeichnung wie ein Notiz- oder Tagebuch und die Malerei eher ein Gedicht oder Roman?

CALVIN: Ich zeichne ständig in mein Skizzenbuch. Manchmal ist es schnell voll, manchmal dauert es Monate. Wenn es langsam vorangeht, dann geht es meistens auch mit dem Malen langsam. Wahrscheinlich sollte ich mich einfach zwingen, mehr zu zeichnen, aber ich glaube, es sind auch die Zeiten wichtig, in denen man mit sich kämpft und untätig ist. Da sind wir wieder bei der Plan-



I fantasize about finding that golden  
mean: that's what gets me into the  
studio day after day

poems, absolutely. Paintings are poems, right? I'm certainly not trying to tell a story through images. Others may choose to construct a narrative, but that isn't what interests me. I fantasize about finding that golden mean that you mentioned: that's what gets me into the studio day after day. I look at the relationship between painting and drawing in Milton Avery's work, simultaneously direct and open, and I am just green with envy. The real world is in there, but the singularity of Avery's vision frames it all in a Whitman-esque way. I want that, but as of yet it is not mine to have.

HAINLEY: When you're thinking about the painters and paintings which mean a lot to you, without whom it would be difficult, perhaps, to want to keep painting, how do you think about »reference« or »nodding to« those exemplars? I mean, do certain things – a gesture or a quality of light – stick in your craw for years and then work themselves out? Or is it at times more »hot« and immediate, in that the solution to a studio problem is found in negotiation with some past work – by others as much as by you? Has your thinking about reference changed over the decades you've been working? Your acknowledgments remain remote, much more varied, and quietly slier than what can be fairly called demonstrative »appropriational« moves – both in terms of the technique (say, John Currin?) and »content« (um, Richard Phillips?) of many painters of your generation. I'm thinking about Piero della Francesca in terms of *Stream*, 2003, or Gerhard Richters *Kerze* [Candle], 1982, in relation to *Slow Burn*, 2001; David Hockney's *Mr and Mrs Clark and Percy*, 1970, engaging *When and Where*, 2004; or, say, both Cézanne's and Picasso's bathers deepening the goings-on of the new painting, *End of Messages*, in which, seemingly, a Cleopatra gives an assist to a yogi. How do you consider when and how acknowledgment happens?

CALVIN: For me, referencing other work has been more of an attempt to communicate with these other artists. I'm not opposed to appropriation or other painting strategies at all, but I must admit that they don't really hold much interest for me in practice. I'm not trying to communicate with or entertain anyone in particular. I want to connect to something transcendent through painting, but I don't know what that would be. The very act of painting combined with the act of looking creates a portal through which a lot can transpire. So I paint each day, trying to remain open enough to let that connection happen. I'm fully aware that this might sound naive or silly but for me this is the essence of the creative act. Through the act of painting, I am able to think through my connection to other artists. The connection is deep and real for me, even if the painter has been dead for over 500 years. It's not important that anyone else feel this connection or val-

losigkeit. Malereien sind ganz eindeutig mit Gedichten vergleichbar. Malereien sind Gedichte, oder? Ich versuche sicherlich nicht, mit Bildern eine Geschichte zu erzählen. Ich träume von der goldenen Mitte, die du erwähnt hast: Deshalb gehe ich jeden Tag ins Atelier. Wie Milton Avery die Malerei und die Zeichnung verbindet, so direkt und offen zugleich, macht mich neidisch. Die reale Welt ist darin enthalten, aber aus Averys zutiefst individueller, whitmanesker Sicht. Das würde ich auch gerne schaffen, aber dort bin ich leider noch nicht.

HAINLEY: Wenn du an die Maler und Bilder denkst, die dir etwas bedeuten, die du vielleicht brauchst, um weiterzumalen, wie gehst du ihnen gegenüber mit Zitaten und Hommagen um? Setzen sich gewisse Dinge – ein Ausdruck, ein bestimmtes Licht – über die Jahre in deinem Hinterkopf fest, bevor sie Gestalt annehmen? Oder läuft das direkter, »schneller«? Kann es vorkommen, dass du die Lösung für ein malerisches Problem in der Auseinandersetzung mit einem früheren Werk von dir oder jemand anderem findest? Hat sich dein Umgang mit kunsthistorischen Verweisen über die Jahre verändert? Deine Anspielungen sind indirekter, variieren stärker, sind unaufdringlich schlauer als die »Aneignungen« vieler anderer Maler deiner Generation – sowohl was Technik (sagen wir John Currin?) wie »Inhalt« (hm, Richard Phillips?) betrifft. Ich denke an Piero della Francesca bei »Stream« (2003), an Gerhard Richters »Kerze« (1982) bei »Slow Burn« (2001), an David Hockneys »Mr and Mrs Clark and Percy« (1970–1971) bei »When and Where« (2004) oder an die Badenden von Cézanne und Picasso als Inspiration für deine neue Arbeit »End of Messages« (2012), in der Kleopatra die Arme um einen Yogi legt. Wann und wie entscheidest du dich zu solchen Zitaten?

CALVIN: Mich auf einen anderen Künstler zu beziehen war immer eher ein Versuch, mit ihm zu kommunizieren. Ich habe überhaupt nichts gegen Appropriation oder andere Malereistrategien, aber in meiner praktischen Arbeit interessiert es mich nicht sehr. Es geht mir nicht darum, irgendwen Bestimmten anzusprechen oder zu unterhalten. Ich möchte durch die Malerei mit etwas Transzendente in Berührung kommen, ohne zu wissen was das sein könnte. Der Akt des Malens zusammen mit dem des Sehens öffnet ein Portal, durch das so einiges dringen kann. Ich male jeden Tag und bemühe mich dabei, möglichst offen zu bleiben, um diese Verbindung herzustellen. Ich weiß, wie naiv oder einfältig das klingt, aber für mich besteht darin die Essenz des schöpferischen Akts. Im Malen selbst durchdenke ich mein Verhältnis zu anderen Künstlern. Die Beziehung ist tief und echt, auch

Die Wahrheit ist, ich will kein  
Leben voller Assistenten, Produktionsteams  
und Atelierbesuche

The truth is that I don't want a life  
full of assistants, production teams  
and studio visits

ue it. In any given painting the process is like a journey, and from my perspective the referents normally suggest themselves. In the case of *End of Messages*, while I would acknowledge the larger influence of Cézanne and Picasso, the painting itself was a translation of an Egyptian sculpture of the dwarf Seneb from the Old Kingdom. Seneb supervised the royal wardrobe! In the execution, most of these moments will die on the vine and the painting will proceed in some other manner. Other times they really resonate, though, and I love that. It's kind of rare that people talk to me about any of this, so I'm kind of thrilled when someone senses the link. We all have some unique subjective connection to some other collective experience. Some may intuitively understand my connection and that is exciting.

HAINLEY: Your »references« have never struck me as having much truck with »appropriation« at all: I've always thought of them as the kind of acknowledgment that operates similarly to how anyone involved in »art« might strive to be beholden to something greater than any mere self (if that doesn't sound too highfalutin and abstract). Not to switch the topic – it may even continue it – but I assume that you listen to music while you're working. What have you been listening to recently, and how has music been an influence in terms of what you're endeavoring to do?

CALVIN: I don't know if you caught the David Carr piece on Neil Young last weekend [*New York Times*, September 19, 2012]? It included an excerpt from a note that Bob Dylan passed to Carr through his manager: »An artist like Neil always has the upper hand. It's the pop world that has to make adjustments. All the conventions of the pop world are only temporary and carry no weight. It's basically two different things that have nothing to do with each other.« I was particularly struck by the last two sentences, which made me think of painting and the »art world«. The contemporary art market is its own thing entirely and many people thrive within that system. But I don't want Coldplay. I don't want to know what Moby thinks about architecture. I don't know why I mention those two artists in particular. Perhaps because they absolutely adhere to »the conventions of the pop world« and yet think that they transcend them. This is the danger of trying to be relevant. For a while I wondered whether I was squandering the opportunities being provided to me, but the truth is that I don't want a life full of assistants, production teams and studio visits. I understand the appeal of all of that to a degree, but it's just not a model that I am interested in. What is the bit in »Within the Context of No Context« where George Trow talks about »false love« and the »Aesthetic of the Hit«? It's a mixed blessing to make your living with your art. I'm very

wenn der Maler seit mehr als fünfhundert Jahren tot ist. Ob andere das spüren oder schätzen, ist nicht wichtig. Jedes Bild ist wie eine Reise, und meiner Erfahrung nach kommen die meisten Verweise ganz von selbst. Im Fall von »End of Messages« gibt es sicher Einflüsse von Cézanne und Picasso, aber das Bild ist die malerische Umsetzung einer ägyptischen Skulptur des Zwerges Seneb aus dem Alten Reich. Seneb überwachte die königliche Garderobe! Während des Malens gehen die meisten dieser Momente verloren, und das Bild nimmt seinen eigenen Weg. Doch manchmal hallen sie im gesamten Werk nach, was mir sehr gefällt. Ich werde nicht oft darauf angesprochen, daher freut es mich, wenn jemand die Verbindung spürt. Wir alle haben unseren eigenen, subjektiven Zugang zu kollektiven Erfahrungen. Manche erahnen intuitiv meine Bezüge, das ist spannend.

HAINLEY: Ich dachte immer schon, dass deine Zitate nichts mit »Aneignung« zu tun haben. Sie sprechen eine Anerkennung aus, ähnlich wie ja auch jeder, der mit »Kunst« zu tun hat, sich etwas Größerem als dem bloßen Selbst verpflichtet fühlt. Ich hoffe, das klingt nicht zu hochtrabend und abstrakt. Um das Thema zu wechseln – oder fortzusetzen: Ich nehme an, du hörst bei der Arbeit Musik. Was hast du in letzter Zeit gehört, und welchen Einfluss hat die Musik auf deine künstlerische Entwicklung?

CALVIN: Hast du den Text von David Carr über Neil Young gelesen [*New York Times*, 19. September 2012]? Es wurde ein Brief zitiert, den Bob Dylan über seinen Manager an Carr schicken ließ: »Ein Künstler wie Neil ist am Ende immer der Stärkere. Es ist die Popwelt, die sich anpassen muss. Die Konventionen des Pop sind kurzlebig und oberflächlich. Das sind zwei verschiedene Dinge, die nichts miteinander zu tun haben.« Besonders die letzten beiden Sätze blieben mir hängen. Ich dachte an die Malerei und den Kunstbetrieb. Der zeitgenössische Kunstmarkt ist eine ganz eigene Welt, und viele Leute wissen, wie man von diesem System profitiert. Aber ich mag Coldplay nicht. Ich will nicht wissen, was Moby von Architektur hält. Keine Ahnung, warum mir gerade diese beiden Namen einfallen. Vielleicht weil sie sich exakt an die »Konventionen der Popwelt« halten und trotzdem glauben, sie würden darüber hinausgehen. Das ist die Gefahr, wenn man versucht, wichtig zu sein. Auch ich habe mich eine Zeit lang gefragt, ob ich Chancen verpasst habe, aber die Wahrheit ist, ich will kein Leben voller Assistenten, Produktionsteams und Atelierbesuche. Ich kann den Reiz von all dem bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen, aber für mich ist das einfach kein Modell. Wie war das noch mal in »Within the Context of No Context«, wo

Die Musik war meine erste  
Inspiration. Und noch immer ist sie  
meine Verbindung zur Kreativität



*End of Messages*, 2012  
Oil on canvas / Öl auf Leinwand  
102 x 81 cm  
Courtesy the artist



*LAX*, 2010  
Oil on canvas / Öl auf Leinwand  
30 x 30 cm  
Courtesy Corvi-Mora, London

*Mitsou Sleeping*, 2010  
Oil on canvas / Öl auf Leinwand  
31 x 30 cm  
Courtesy Corvi-Mora, London



*Music (Borrowed Tune)*, 2006  
Acrylic on canvas / Acryl auf Leinwand  
91 x 61 cm  
Courtesy Anton Kern Gallery, New York; Corvi-Mora, London  
© the artist



*Rose Gold*, 2007  
Acrylic on board / Acryl auf Karton  
91 x 61 cm  
Courtesy Corvi-Mora, London

thankful for the living that I have managed to make, but I am all too aware that it can disappear in an instant. I have considered Bob Dylan and Neil Young models of art-making since I was a teenager. In fact, music was the prism through which I could imagine a life spent making art. Through Dylan, Young, Alex Chilton and others, I grasped that the artist has no control over whether the work is celebrated or not. The artist can absolutely have control over the work, but you will never have control over its reception. And even as I say this I'm realizing that you can't even really have control over your work! I grew up in a small agricultural town in the central valley of California, and it was music that first sparked my imagination. And on a day-to-day basis, it is still music that connects me creatively. In heavy rotation at the moment is Bill Fay's gorgeous new LP *Life Is People*. There's a naked humanism to it that is quite compelling.

HAINLEY: Another example of an artist not controlling the reception would be Matt Groening and *The Simpsons*. We both have an abiding devotion and respect (awe?! for that supposedly cartoon family, and yet they at times – Homer in particular – seem so much more than merely animated »characters«. You've even made some paintings of Homer. Would you mind strutting some of your Simpsons love, in terms of the clarity and beauty of the drawing and other matters, perhaps sharing the reasons for a favorite episode or two?

CALVIN: Choosing a favorite episode is like choosing a favorite child, but I am particularly fond of the Michael Jackson episode, *Stark Raving Dad*, where Homer brings home a different fat bald yellow man from an insane asylum who thinks he is Michael Jackson. Everyone mocks him, of course, but he is actually voiced by Jackson (credited as John Jay Smith). And this man helps Bart write a song for Lisa's birthday. Of course the icing on the cake is that Jackson actually wrote the song but then had an impersonator do the singing on the episode! Of course there is also Linguo the grammar robot. Poochie. Sadgasm! It's just a sick, sick show, and I could go on and on and on. —

BRIAN CALVIN born/geboren 1969 in Visalia, California / Kalifornien. Lives/Lebt in Ventura, California / Kalifornien. Exhibitions/Ausstellungen: *We The People*, Robert Rauschenberg Foundation Project Space, New York (2012); *David Kordansky Gallery*, Los Angeles; *Dystopia*, CAPC Musée d'art Contemporain de Bordeaux; *Corbett vs. Dempsey*, Chicago (solo) (2011); *Corvi-Mora*, London (solo) (2010); *Head*, Anton Kern Gallery, New York (solo) (2009); *Pretty Ugly*, Gavin Brown's enterprise, Maccarone, New York; *Live Undead*, Transmission Gallery, Glasgow (2008); *Good Morning, Midnight*, Casey Kaplan, New York; *Marc Foxx*, Los Angeles (solo) (2007).

Represented by/Vertreten von *Corvi-Mora*, London; *Anton Kern Gallery*, New York

BRUCE HAINLEY lives in Los Angeles. The fifth issue of *Pep Talk* is dedicated to his writing. His book on Sturtevant, *Under the Sign of [sic]*, will be published in late 2013 by *Semiotext(e)*/lebt in Los Angeles. *Pep Talk* widmet sich in ihrer fünften Ausgabe seinen Texten. Sein Buch »*Under the Sign of [sic]*« über Sturtevant wird Ende 2013 bei *Semiotext(e)* herauskommen.

George Trow über »unechte Liebe« und die »Ästhetik des Hits« schrieb? Von seiner Kunst leben zu können hat nicht nur Vorteile. Ich bin dankbar für das, was ich bisher erreicht habe, aber ich weiß nur zu gut, dass es jederzeit wieder vorbei sein kann. Bob Dylan und Neil Young sind seit meiner Jugend Künstlervorbilder für mich. Musik war die Linse, durch die ich mir ein Leben als Künstler vorstellen konnte. Dylan, Young, Alex Chilton und andere haben mir gezeigt, dass ein Künstler keine Kontrolle darüber hat, ob seine Werke Erfolg haben oder nicht. Ein Künstler kann absolute Kontrolle über das Werk selbst haben, aber nicht über dessen Rezeption. In dem Moment, wo ich das sage, wird mir klar, dass wir nicht einmal unsere eigenen Werke völlig unter Kontrolle haben! Ich bin am Land im kalifornischen Central Valley aufgewachsen. Die Musik war meine erste Inspiration. Und noch immer ist sie meine Verbindung zur Kreativität. Im Moment höre ich pausenlos Bill Fays großartige LP »*Life Is People*«. Ihr reiner Humanismus berührt mich.

HAINLEY: Matt Groening mit seinen »Simpsons« ist ein anderer Künstler, der die Rezeption seines Werks nicht kontrolliert. Wir haben höchsten Respekt und Achtung (Ehrfurcht?! vor dieser Zeichentrickfamilie, deren Mitglieder, besonders Homer, manchmal so viel mehr sind als Comicfiguren. Du hast Bilder von Homer gemalt. Hast du eine Leidenschaft für die »Simpsons«, weil sie klar und schön gezeichnet sind? Gibt es eine Folge, die dir besonders gut gefallen hat?

CALVIN: Eine Lieblingsfolge zu nennen wäre so etwas wie ein Lieblingskind auszusuchen. Aber ganz oben steht sicher »Die Geburtstagsüberraschung« mit Michael Jackson. Homer bringt einen dicken, gelben Glatzkopf aus dem Irrenhaus nach Hause, der glaubt, er sei Michael Jackson. Alle machen sich über ihn lustig, aber er wird tatsächlich von Jackson (unter dem Pseudonym John Jay Smith) gesprochen. Der Glatzkopf hilft Bart, ein Geburtstagslied für Lisa zu schreiben. Das Beste daran ist, dass Jackson den Song geschrieben hat und in der Sendung von einem Imitator singen ließ. Nicht zu vergessen Linguo, der Grammatikroboter. Poochie. Sadgasm! Eine verrückte Serie, ich könnte stundenlang weiterreden. —

Aus dem Amerikanischen von Bernhard Geyer