

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2006)

**Heft:** 78: Collaborations Olaf Nicolai, Ernesto Neto, Rebecca Warren

**Artikel:** Rebecca Warren : pressure zone = Druckstellen

**Autor:** Herbert, Martin / Schmidt, Suzanne

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-681322>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.01.2026

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

# PRESSURE ZONE

*MARTIN HERBERT*

BoBo came home in bad shape. Cigarettes had been stubbed out on his body, hot tea spilled down his back. His previously sharp contours had gone soft and incoherent, due to endless sluicings of water over his powdery skin. Parts of him had been snapped off and tossed in the box alongside his ravaged body when the technicians sent him back from the foundry. To be fair, it wasn't their job to take care of him—he was, after all, merely the raw clay cast for a bronze sculpture, and assumedly expendable—and, to be fairer, he'd arrived in bad shape, thanks to the ministrations of his maker, Rebecca Warren.

The resultant bronze, BOBO (2006), Warren's latest stab at the medium, makes that clear enough. It is, on one level, a burlesque of a commemorative statue, the subject wearing a patriarchal beard, a serious expression, and his neck angled just so: dreaming of posterity. But some inner ridiculousness or pomp (and here it is perhaps worth noting that while Warren won't say where the title came from, "BoBo" is a moderately recent neologism designating a "bourgeois bohemian") appears to be rising up and wrecking his big moment, making him appear hysterically unworthy of an everlasting memorial. His body is contorted and gnarled like ancient roots. His single

foot—faint shades of Giacometti—is clodhopping, huge, its big toe pointing skyward. He seems to be wearing a skirt and a conical party hat. A final bathetic touch: His warped, outstretched arm supports a precariously balanced twig.

In Warren's art, however, what you can hold onto in iconographical terms counts for less than what you can't, and what matters most are the implications and effects of her refusals. When she got back the ruined cast of BOBO, for example, she began working back into it, piling more febrile, finger-worked masses of clay onto its already-exploited armature—generally speaking this is not done, but Warren never saw a restriction she didn't immediately want to transgress—and the result was given a title intentionally difficult to pronounce: DOU DOU CHÉ (2006). The lower half, particularly the huge foot and upraised toe, is recognizable from its predecessor. From thereon up, however, the figure has turned appreciably ladylike, notwithstanding the tartan cloth covering her chest. She wears a bow in her hair, which has been colored; this, as with the applied textile, feels like something of a formal no-no. She is a touch more graceful than BOBO, but still a wreck.

As such, she joins the parade of unlovely female figures that have emerged from Warren's studio since 1998's HELMUT CRUMB, an architectonic merger of imagery by counterculture cartoonist

*MARTIN HERBERT* is a writer and critic based in Tunbridge Wells, Kent.



REBECCA WARREN, *DOU DOU CHÉ*, 2006, bronze,  $47\frac{1}{4} \times 15\frac{3}{4} \times 17\frac{3}{4}$  in. / Bronze, 126 x 43 x 37 cm.



REBECCA WARREN, "Dark Passage", 2004, exhibition view Kunsthalle Zurich, from left to right: LOG LADY, THE LIGHT OF THE WORLD, TEACHER (M.B.), PRIVATE SCHMIDT / Ausstellungsansicht, von links nach rechts: BAUMSTAMM-FRAU, DAS LICHT DER WELT, LEHRER (M.B.), SOLDAT SCHMIDT.

Robert Crumb and the photographer Helmut Newton that bluntly objectifies the female form. Malignly wishful representations of women by male artists have long been in the foreground of her art (as, to an extent, have others by Hollywood cinema: see the 2003 series collectively entitled *She*, after the 1965 film starring Ursula Andress, and the gold-painted recumbent figure SAPERSTEIN, 2004, named in tribute to the Satanist doctor in *Rosemary's Baby*). One extended engagement has been with Edgar

Degas' wax fetish of a pubescent ballerina, the LITTLE DANCER AGED FOURTEEN (1880–81), which was never cast by the artist during his lifetime but kept close to hand in his studio. Its phantasmal presence—proportions inflated into Crumb-like voluptuousness—haunts Warren's PONY (2003) and the double sculpture THE TWINS (2004), and is distantly echoed in DOU DOU CHÉ and several other recent bronzes. It is insufficient to say, however, that as a female artist appropriating such imagery she is

simply charging these males with a predatory sexism. Her art is not *a priori* analytic in that way (and nor can those practitioners' undeniable artistry be so easily separated from their attitudes—a confliction that propels Warren's own art). Rather it is a tool for treating external forces with some kind of disguised grace under pressure, whether they be those of sexual inequality, the seductive authority of an artistic forebear who may also appear unreconstructed, or the latent conventions of art-making.

In responding to these anxieties, Warren's practice, while it seems superficially aggressive, might be more correctly read as a sophisticated, modular system of circumventions and defenses against them—and against a symbolic possession through total comprehension. Take LOG LADY (2003), a headless and armless cracked-clay female figure wearing what appears to be a billowing skirt, a densely branched log balanced on her gravity-defying breasts. Crumb, the notorious woman-decapitator (see, for example, his 1991 comic strip *A Bitchin' Bod!*, which even the cartoonist claims to find discomfiting), is once again in there. So is David Lynch's television series *Twin Peaks* (1990–91), in which the Log Lady was a character, one brimful of secrets. Beyond this, in intent the work remains something of an enigma—indeed, you could almost imagine it in a De Chirico painting—resisting positioning in a conceptual schema. Aspects of it seem on the cusp of transformation, as when one begins to discern miniaturized legs in the dress. LOG LADY seems monumental but also, due to the seemingly fragile medium, on the verge of falling

apart; she sits there, a quandary. The sculpture rests on chipboard fitted with castors, as if its own lack of conceptual fixity, its mobility, were being analogized on a material level.

You don't know, as you never really know with Warren, what this work expresses about her feelings on any of its reference points, or on gender politics, but you can sense her own current not-knowing and desire for clarification, perhaps aided by making such an obtuse object. A work such as this is, on one level, a hand raised, requesting forbearance while she works it out. In the meantime, Warren places you in the midst of flux and provisionality. In 1914, Sigmund Freud (whose photograph appeared on the cover of her Kunsthalle Zurich catalogue in 2004, and who is not only one of many looming father figures in her art but also, of course, formulator of the Oedipus Complex) characterized his psychoanalytic method in terms of "remembering, repeating, and working through." This doesn't seem irrelevant to Warren's reactive, performative methodology. For a



ROBERT CRUMB, from *A Bitchin' Bod!* /  
*Ein Hurenstück!*, 1992. (COPYRIGHT BY ROBERT CRUMB, 1992)



REBECCA WARREN, *PONY*, 2003, reinforced clay,  
acrylic paint, plinth,  $37 \times 10 \frac{5}{8} \times 22 \frac{1}{2}$ " /  
Verstärkter Ton, Acrylfarbe, Sockel,  $94 \times 27 \times 57$  cm.

long time, her work has involved something resembling an inquisitive inhabiting of artistic practices of the past—trying them on for size and often trying several on at once, as if rifling through a dress-up box found in a dusty attic.

There are signs, however, that she's starting to drop these borrowed mantles. For evidence one might note the increased prevalence in her oeuvre of the parallel stream of small-scale sculptural arrangements—mixtures of preserved studio detritus, swirls of neon, and crafted chunks of clay—that Warren inaugurated in 1996 with *EVERY ASPECT OF BITCH MAGIC*. A slightly later example, *BITCH MAGIC: THE MUSICAL* (2001–03) serves to illustrate how these fragile systems work. With its apparently painstaking-

ly arranged, almost painterly composition of painted clay forms and a loop of rosy neon inside a glassed plinth, it at first suggests some kind of feminine voodoo or gris-gris. But it can also be interpreted as a set of narrative feints in relation to sculptural display, as a confidence trick (What are these unlovely fragments worth, after all?), and, furthermore, as a display of bloody-mindedness: Warren, as so often, coyly places one part of the grouping on top of the glass, rather than inside it.

But this is also a model of layering which the work consequently performs in terms of tone: Spend time with *BITCH MAGIC* ... and a mood of protectiveness and sympathy towards its constituents comes through; you can imagine Warren having somehow saved them from oblivion, irrelevance, lack of use,



REBECCA WARREN, *BUNNY*, 2002, reinforced clay,  
plinth,  $28 \frac{7}{8} \times 15 \times 13 \frac{5}{8}$ " /  
Verstärkter Ton, Sockel,  $73,5 \times 38 \times 34,5$  cm.

just as she saved BOBO's cast from the studio dustbin. These are tender emotions, and Warren clearly wants them to be a facet of her work. In order to smuggle them in, however—because, appearances to the contrary, there are powerful criteria concerning what is and isn't acceptable in a work of contemporary art, and part of Warren's renegade praxis is to expose them—she has perforce become a tactician.

This demonstrative autonomy inflects her figure sculptures too. They have become increasingly twitchy with life (compare the clean contours of HELMUT CRUMB with the raw and frantic surfaces of the fellatio scenario, THE PEARLS OF SWITZERLAND, 2004, seemingly produced from rolled and ripped up lengths of clay), their handcrafted surfaces privileging a fervent and nowadays verboten expressivity. That mortal connection, you feel, is something that Warren—who began to make art when the ruling dogma of detachment held that one had an idea first, then phoned up an artisan to realize it—loves and wanted to rescue. To accommodate it, she needed to set up an acceptable, superficial lattice of irony and abjection in relation to earlier art. Progressively, however, that armature is being dismantled, albeit without sacrificing an iota of the work's slippery ability to evade narrow categorizations. DOU DOU CHÉ et al may contain fleeting afterimages of other art (some of them impressively opaque: BOBO's balanced twig, for example, stems from similarly incongruous juxtapositions Warren saw in Rodin's studio), but they are finally answerable only to themselves.

All of which suggests that the artist has, to some extent, "worked through" her artistic crushes, shifting her focus to other pressures—what's expected of her as an artist in mid-career with a recognizable "style," for example; or what one should or shouldn't do with a particular medium; or how a female artist should represent the female form. It is in her response to this last example, and the friction she thereby sets up, that Warren's profoundest objective might, I believe, be glimpsed. Think again of Degas' LITTLE DANCER, of the advanced art of his era as a whole, its edge now blunted by familiarity and all that came after; try, so far as it is possible, to imagine that earlier era in all its bright and dangerous newness. If Warren's sculptures desire to echo anything

from the past, it is that moment: the electric frisson of the modern in its nascence, transliterated here through the most irreducible aspects of the contemporary—a potent cocktail of ugly female strength, formal grotesquery, radical ambivalence of attitude, and generalized inconclusiveness—and leading to fundamental uncertainty punctuated by awkward laughter. To echo that moment and ensure that it reverberates for as long as possible remains an exhilarating problem—for her, and for us.



REBECCA WARREN, BOBO, 2006, bronze, acrylic paint, branch,  $51\frac{1}{8} \times 14\frac{1}{8} \times 13"$  / Bronze, Acrylfarbe, Ast,  $130 \times 36 \times 33$  cm.



REBECCA WARREN, *The Turner Prize*,  
exhibition view, Tate Britain, 2005 /  
Ausstellungsansicht, Turner-Preis.

# DRUCKSTELLEN

MARTIN HERBERT

BoBo kam übel zugerichtet nach Hause. Auf seinem Körper waren Zigaretten ausgedrückt und heißer Tee über seinen Rücken verschüttet worden. Seine ursprünglich klaren Konturen waren jetzt weich und aufgelöst, da die bröckelige Haut wiederholt mit Wasser abgespritzt wurde. Teile von ihm waren abgebrochen und in die Kiste neben seinen verwüsteten Körper geworfen worden, als die Arbeiter ihn aus der Giesserei zurückschickten. Um fair zu sein, muss man zugeben, dass es nicht ihre Aufgabe war, sich um ihn zu kümmern – schliesslich war er nur ein rohes Tonmodell für eine Bronzeskulptur und daher wohl Wegwerfware –, und um noch fairer zu sein, er war dort bereits in schlechtem Zustand angekommen, dafür hatte nämlich seine Schöpferin, Rebecca Warren, gesorgt.

In der daraus hervorgegangenen Bronze, BOBO (2006), Warrens erstem Versuch in diesem Medium, wird das mehr als deutlich. In gewissem Mass ist sie die Karikatur eines Denkmalstandbildes: Mit ihrem Patriarchenbart, dem ernsten Ausdruck und gestrecktem Nacken scheint sie von der Nachwelt zu träumen. Doch eine innere Lächerlichkeit oder Pomposität scheint sich gegen die Figur zu wenden, ihr grosses Moment zu zerstören und lässt sie, als eines für die Ewigkeit bestimmten Denkmals, ekla-

tant unwürdig erscheinen (dabei dürfte es aufschlussreich sein, anzumerken, dass «BoBo» ein nicht mehr ganz neuer Neologismus für den «bourgeois bohemian», den bürgerlichen Bohemien, ist, obwohl Warren nicht verraten will, wie sie auf den Titel kam). BOBOs Körper ist krumm und knorrig wie altes Wurzelgeflecht. Sein einziger Fuss – eine vage Erinnerung an Giacometti – ist ungestalt, riesig, der grosse Zeh zeigt himmelwärts. Er scheint einen Rock zu tragen und einen Spitzhut aus Pappe. Und ein definitiv lächerlicher Zug: Sein knorriger, ausgestreckter Arm balanciert einen Zweig, der jeden Moment herunterzufallen droht.

Bei Warrens Werken kommt es jedoch weniger darauf an, worauf man sich in ikonographischer Hinsicht verlassen kann, als worauf man sich nicht verlassen kann, und am wichtigsten sind die Implikationen und Auswirkungen ihrer Verweigerungen. Als sie beispielsweise das kaputte Modell von BOBO zurückbekam, begann sie es zu bearbeiten und klatschte noch febrilere, mit den Fingern bearbeitete Tonmassen auf die schon einmal benutzte Armierung – im Allgemeinen tut man das nicht, aber Warren ist noch auf keine Einschränkung gestossen, über die sie sich nicht flugs hinweggesetzt hätte; das Resultat, das einen bewusst schwierig auszusprechenden Titel bekam, war DOU DOU CHÉ (2006). Die untere Hälfte, besonders der riesige Fuss und der aufgestellte grosse Zeh, stammt erkennbar vom Vor-

MARTIN HERBERT ist Autor und Kritiker. Er lebt in Tunbridge Wells, Kent.



REBECCA WARREN, THE PEARLS OF SWITZERLAND, 2004, reinforced clay, acrylic paint,  $14\frac{5}{8} \times 15\frac{3}{4} \times 9\frac{1}{2}$  /  
DIE PERLEN DER SCHWEIZ, verstärkter Ton, Acrylfarbe,  $37 \times 40 \times 24$  cm.

gänger. Doch im oberen Teil ist die Figur merklich damenhafter geworden, ungeachtet des über die Brust gelegten Tuchs aus Schottenstoff. Sie trägt eine Schleife im gefärbten Haar; das erweckt, genau wie das hinzugefügte Stoffteil, den Eindruck eines formalen Tabubruchs. Sie ist um eine Nuance graziöser als BOBO, aber noch immer ein Wrack.

Als solches fügt sie sich nahtlos ein in die Parade unattraktiver Frauenfiguren, die aus Warrens Atelier entsprungen sind, angefangen bei HELMUT CRUMB 1998, einer architektonischen Verschmelzung der Bildsprachen von Subkultur-Cartoonist Robert Crumb und Photograph Helmut Newton, beide degradier-

ten die weibliche Gestalt in ausgesprochen kruder Weise zum Objekt. Unsägliche Frauenwunschbilder männlicher Künstler standen lange im Vordergrund von Warrens Arbeit. (Bis zu einem gewissen Grad gilt das auch für solche aus der Filmfabrik Hollywoods: etwa im Fall der Serie aus dem Jahr 2003 mit dem Titel *She* (Sie) – nach dem gleichnamigen Film von 1965 mit Ursula Andress in der Hauptrolle – oder im Fall der golden bemalten, liegenden Figur, SAPERSTEIN, 2004, benannt nach dem satanistischen Arzt in *Rosemary's Baby*.) Auch mit Edgar Degas' Wachsfetisch einer pubertierenden Ballerina hat sie sich eingehend auseinandergesetzt: Die PETITE

Rebecca Warren



REBECCA WARREN, *The Turner Prize*, exhibition view, Tate Britain, 2005 / Ausstellungsansicht, Turner-Preis.

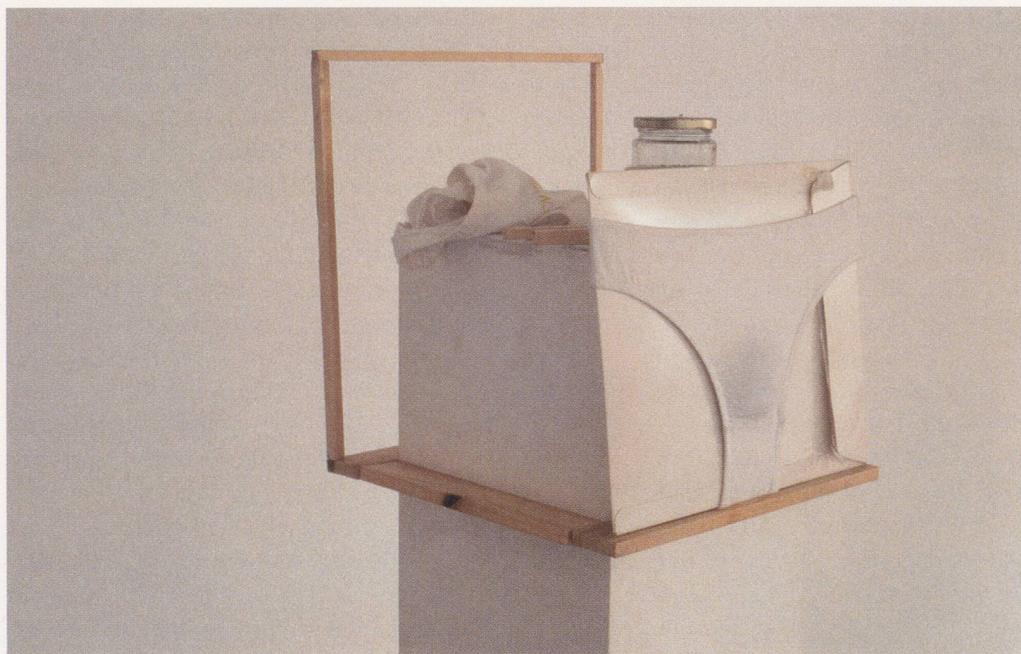
DANSEUSE DE QUATORZE ANS (1880–81) hat der Künstler zu Lebzeiten nie giessen lassen, sondern stets bei sich im Atelier behalten. Zu einer Üppigkeit aufgeblasen, die an Crumb gemahnt, ist sie gespöttisch präsent in Warren's PONY (2003) sowie in der Doppelskulptur THE TWINS (Die Zwillinge, 2004); von ferne klingt sie auch in DOU DOU CHÉ und weiteren neueren Bronzen an. Mit der Feststellung, dass Warren als weibliche Künstlerin diese Männer schlicht der sexuellen Ausbeutung anklagt, indem sie sich ihrer Bildsprache bemächtigt, ist es jedoch nicht getan. Ihre Kunst ist nicht in dieser Weise *a priori* analytisch (doch die unbestrittene Kunstfertigkeit dieser Männer kann nicht losgelöst von ihren Ansichten betrachtet werden, ein Konflikt, der Warrens Arbeit antreibt); sie ist vielmehr ein Instrument, um unter Druck mit einer Art maskierter Anmut gegen äussere Zwänge vorzugehen, egal, ob es sich dabei um die geschlechtliche Ungleichheit handelt oder um die verführerische Autorität eines künstlerischen Vorfahren, dessen Haltung überholt sein mag, oder aber um unterschwellige Konventionen der Produktion von Kunst an sich.

Da sie auf solche Ängste eingeht, sollte man Warrens Kunst, auch wenn sie oberflächlich betrachtet aggressiv wirkt, wohl eher als differenziertes modulares Umgehungs- und Abwehrsystem gegen diese Ängste verstehen – aber auch gegen die symbolische Besessenheit eines allumfassenden Verstehen-Wollens. Betrachten wir etwa LOG LADY (Baumstamm-Frau, 2003), eine kopf- und armlose weibliche Figur in rissigem Ton, die anscheinend einen sich bauschenden Rock trägt und auf ihren der Schwerkraft trotzenden Brüsten einen dicht mit Ästen bestückten Baumstamm balanciert. Hier begegnen wir einmal mehr dem notorischen Frauen-Enthaupter Crumb (man denke etwa an den Comic *A Bitching' Bod! / Ein Hurenstück!* aus dem Jahr 1991, bei dem es sogar dem Zeichner selbst, wie er sagt, etwas mulmig wurde), aber auch David Lynchs Fernsehserie *Twin Peaks* (1990–91), in der eine äusserst geheimnisvolle Lady mit Baumstamm vorkommt. Darüber hinaus, hinsichtlich seiner Intention, bleibt das Werk ziemlich rätselhaft – tatsächlich könnte man es sich beinah in einem Bild von De Chirico vorstellen –, und es widersteht jeglicher schematischen

begrifflichen Einordnung. Einzelne Elemente scheinen unmittelbar vor einer Verwandlung zu stehen, etwa da, wo man im Kleid winzige Beine zu erahnen beginnt. LOG LADY wirkt monumental, droht aber wegen des offensichtlich fragilen Materials auch jeden Moment auseinander zu brechen; da sitzt sie – ein echtes Dilemma. Die Skulptur steht auf einer mit Rollen versehenen Spanplatte, als würde ihr Mangel an begrifflicher Beständigkeit, analog auf der materiellen Ebene zum Ausdruck gebracht.

Wie immer bei Warren, weiss man nicht, was dieses Werk über ihre Gefühle hinsichtlich seiner Bezugspunkte oder über den politischen Umgang mit Geschlechterfragen aussagt, aber man spürt ihre gegenwärtige Unsicherheit und den Wunsch nach Klärung, zu der vielleicht die Schaffung eines derart dumpf wirkenden Objektes beitragen kann. Ein derartiges Werk ist wie eine erhobene Hand, die um etwas Geduld bittet, bis die Lösung gefunden ist. Inzwischen versetzt uns Warren ins Zentrum des Fliessenden und Provisorischen. Sigmund Freud – dessen Photographie den Umschlag des Katalogs zu ihrer Ausstellung in der Kunsthalle Zürich 2004 zierte und der nicht nur eine von vielen übermächtigen Vaterfiguren in ihrer Kunst ist, sondern natürlich auch als erster den Ödipuskomplex beschrieb – charakterisiert seine psychoanalytische Methode mit den Begriffen "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten"<sup>1)</sup>. Das scheint für Warrens reaktive, performative Vorgehensweise nicht unwesentlich zu sein. Über einen langen Zeitraum war eine Art neugierige Aneignung künstlerischer Praktiken der Vergangenheit Bestandteil ihrer Arbeit – gleichsam ein Anprobieren, oft von mehreren Stilen gleichzeitig, als würde sie auf einem verstaubten Dachboden in einer Kostümtruhe stöbern.

Es gibt jedoch Anzeichen dafür, dass sie beginnt, diese geborgten Hülle fallen zu lassen. Ein Indiz könnte die wachsende Bedeutung der parallel laufenden Produktion von kleinformatigen plastischen Arrangements sein – Kombinationen aus aufbewahrten Atelierabfällen, Neonleuchtkabeln und von Hand bearbeiteten Lehmbrocken –, welche Warren mit EVERY ASPECT OF BITCH MAGIC (Ludermagie in all ihren Aspekten, 1996) in Angriff nahm. Ein etwas späteres Beispiel, BITCH MAGIC: THE MUSICAL



REBECCA WARREN, *EVERY ASPECT OF BITCH MAGIC*, 1996, mixed media,  $52 \times 11 \frac{3}{4} \times 11 \frac{3}{4}$  " /  
*LUDERMAGIE IN ALLEN ASPEKTEN*, verschiedene Materialien,  $132 \times 30 \times 30$  cm.

(Ludermagie: das Musical, 2001–2003), mag illustrieren, wie diese fragilen Systeme funktionieren. Mit ihrer offenbar sorgfältig arrangierten, fast schon malerischen Komposition aus bemalten Lehmformen und einer rosig leuchtenden Neonkabelschlalfe auf einem Sockel unter Glas erinnert die Arbeit zunächst an eine Art weiblichen Voodoo- oder Gris-gris-Zauber. Doch man kann sie auch als Set narrativer Simulationen zur Präsentation plastischer Kunst verstehen, als Schwinderei (denn was sind diese unschönen Fragmente schon wert?) und zudem auch als Demonstration ihrer Widerspenstigkeit: Denn wie so oft legt Warren ein Element des Ensembles neckisch auf die Glashaube statt darunter.

Die Arbeit ist aber auch ein Beispiel für atmosphärisch konsequent umgesetzte Mehrschichtigkeit: Man muss nur ein bisschen bei BITCH MAGIC verweilen, und schon kommt Fürsorge und Sympathie für die einzelnen Elemente auf; man kann sich vorstellen, dass Warren sie irgendwie dem Vergessen,

der Irrelevanz, dem Nichtgebrauch entreissen wollte, genau wie sie das Gussmodell Bobos davor bewahrt hat, in den Abfall zu wandern. Es sind zarte Empfindungen, die Warren offensichtlich als Facette in ihre Arbeit einbinden will. Um sie jedoch einschmuggeln zu können, musste sie zwangsläufig gewiefte Taktiken entwickeln. Denn – obwohl das Gegenteil der Fall zu sein scheint – es gibt strenge Regeln, was bei einem zeitgenössischen Kunstwerk akzeptabel ist und was nicht, und diese sichtbar zu machen, ist Teil ihres rebellischen Treibens.

Dieselbe Demonstration von Autonomie beutelt auch ihre grossen Figuren. Sie zucken zunehmend vor Lebendigkeit (man vergleiche etwa die klaren Konturen von HELMUT CRUMB mit den rauen und wilden Oberflächen der Fellatioszene, THE PEARLS OF SWITZERLAND (Die Perlen der Schweiz, 2004), die offenbar aus gerollten und aufgerissenen Lehmwürsten bestehen), denn die von Hand gestalteten Oberflächen begünstigen eine heftige, heutzutage

verpönte Expressivität. Man hat den Eindruck, dass Warren – die zu einer Zeit Kunst zu machen begann, als das herrschende Dogma Distanziertheit vorschrieb: also zuerst eine Idee zu entwickeln, um deren Umsetzung einem Kunsthändler zu überlassen – diesen Kontakt zum Sterblichen liebt und bewahren wollte. Um ihm Platz einzuräumen, musste sie als Oberfläche zunächst ein akzeptables Gitternetz aus Ironie und Abscheu gegenüber der älteren Kunst aufbauen. Dieser Schutzpanzer wird jedoch mehr und mehr abgebaut; dennoch geht dadurch kein Iota der schlüpfrigen Wendigkeit dieser Werke

verloren, ihrer Geschicklichkeit sich einengenden Kategorisierungsversuchen zu entziehen. DOU DOU CHÉ mag flüchtige Reminiszenzen an andere Kunstwerke enthalten (manche davon unerhört dunkel: So geht beispielsweise der Ast, den BOBO balanciert, auf ähnlich unvereinbare Kombinationen zurück, die Warren in Rodins Atelier gesehen hat), aber letztlich erschliessen sich Warrens Werke nur durch sich selbst.

All das legt nahe, dass die Künstlerin ihre künstlerischen Vorlieben «durchgearbeitet» hat, indem sie ihre Aufmerksamkeit auf andere Dringlichkeiten verlagerte. Beispielsweise darauf, was man von ihr als Künstlerin mit erkennbarem «Stil» in der Mitte ihrer Laufbahn erwartet, oder darauf, was man mit einem bestimmten Medium tun darf oder nicht oder wie eine Künstlerin die weibliche Gestalt darstellen soll. Ich glaube, in ihrer Antwort auf diese letzte Frage und in der Reibung, die sie damit erzeugt, wird vielleicht Warrens tiefstes Anliegen erkennbar. Rufen wir uns nochmals Degas' PETITE DANSEUSE in Erinnerung und die hoch entwickelte Kunst jener Epoche insgesamt, deren Wirkung sich mittlerweile durch die Vertrautheit und alles, was danach kam, abgestumpft hat; versuchen wir uns, soweit möglich, diese vergangene Epoche in ihrer ganzen strahlenden und bedrohlichen Neuartigkeit vorzustellen. Wenn Warrens Skulpturen irgendetwas aus der Vergangenheit aufleben lassen wollen, so ist es dieser Moment: Der elektrisierende Schauder des Modernen im Augenblick seiner Geburt, hier übersetzt durch auf das Minimalste reduzierte Elemente des Zeitgenössischen – eine wirksame Mischung aus hässlicher weiblicher Stärke, formaler Groteske, einer radikal ambivalenten Haltung und der generellen Abwesenheit jeglicher Schlüssigkeit –, in eine fundamentale Unsicherheit mündend, die allein von hilflosem Lachen unterbrochen wird. Diesen Moment also gilt es noch einmal aufleben zu lassen und dafür zu sorgen, dass er als heiteres Problem so lange wie möglich nachhält: in ihr und in uns.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Titel des gleichnamigen Essays in: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. X, Frankfurt am Main 1981, S. 129.

