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 : trying it on I suppose = vermutlich ein probeweises Hineinschlüpfen

Autor: Lampert, Catherine / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681363

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: 07.01.2026

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

Trying it on I suppose

CATHERINE LAMPERT

A few years ago, when I encountered Rebecca Warren's sculptures in the venues where serious art is exhibited and debated, it was a pleasure to witness their frolicking, reckless qualities. But it was natural to be nervous; something that is hand-made and invites intimacy might prove an anachronistic confection, one that is especially upsetting if the viewer has an abiding attachment to the observation-based, figurative sculpture of Rodin, Giacometti, and others. Subsequent exposure to the tall, standing figures set in rows like chorus girls at Matthew Marks Gallery in late 2005 gave me enough reason to suggest a studio visit in connection with a film Jake Auerbach and I were planning to make—its subject: living British artists talking about Rodin (part of the exhibition I was curating for the Royal Academy).[1] When we finished recording for the film, the single common experience amongst our eight participants turned out to be that they had all responded emphatically to Rodin (and the Musée Rodin in Paris) when they were teenagers; however, as they'd developed and thought about their own options, they'd each begun to see this artist-giant as too expressive and too emotional. When Warren was a student at Goldsmiths College from 1989 to 1992, she explains that "life-drawing wasn't encouraged, it was old-fashioned … expressionism was talked about in a disparaging way."[2] Nevertheless, a few years later, she began to look seriously at Degas, Rodin, and Rosso, principally in reproductions. (I can imagine Rebecca thinking to herself, "That's not bad.")

As soon as Rodin received his first public commission in 1880—monumental doors for a planned decorative arts museum—he decided to model figures, each about forty centimeters high, that would illustrate narrative episodes from Dante's *The Divine Comedy*. In a matter of five years, he had assembled some two-hundred figures, drifting ever closer to Baudelaire's archetypal erotic, degraded lovers. Visitors to the studio on the rue de l'Université would have seen someone intoxicated with the spirit of spontaneous creation—a "countless host of damned women came into being and writhed in his fingers. Some of them lived for a few hours before being returned to the mass of reworked clay."[3] Nevertheless, in his well-organized studio, with its complement of technicians, many figures were cast in plas-

CATHERINE LAMPERT was Director of the Whitechapel Art Gallery until 2001 and is now a free-lance curator and art historian. Recent books and exhibitions include *Francis Alÿs: The Prophet and the Fly* and *Rodin* at the Royal Academy. *Euan Uglow: The Complete Paintings* will be published by Yale University Press in 2007.

REBECCA WARREN, HUNDEMEISTER (Dog Master), 2004, reinforced clay, acrylic paint, 19 1/4 x 9 x 8 1/4" / verstärkter Ton, Acrylfarbe, 49 x 23 x 21 cm.

REBECCA WARREN, P.E., 2005, bronze,
62 1/4 x 26 3/8 x 24 3/4" / Bronze, 158 x 67 x 63 cm.

REBECCA WARREN, LIGHT OF THE WORLD, 2004,
reinforced clay, acrylic paint, pom pom,
44 1/8 x 13 3/8 x 13 3/8" / LICHT DER WELT, verstärkter Ton,
Acrylfarbe, Pompon, 112 x 34 x 34 cm.

ter, the piece-molds sometimes re-filled with fresh clay, the originals and the variations remaining in Rodin's possession for the rest of his life.

Retrospectively, we credit Rodin's work with both advancing and destroying the integrity of figurative sculpture. Depending on one's argument, one is apt to isolate examples of Rodin's focus on process, his exploitation of the expressive power of fragments, the simulation of movement and a kind of burgeoning cubism, his myopic eyes and the successive profiles they recorded. The liberties that Rodin took with his figures brings to mind the painted facets and *insouciant* sexual markers that Warren has been imposing on her new bronzes and her "doubles" (the first cast's twin—its adaptation). On the other hand, Rodin avoided claiming formal or gender-bound milestones; indeed, he continually and sincerely protected himself and his ambition from ridicule and censorship by repeating, like a mantra, that his core daily experience came from what was "real," or what he observed while watching models pose. They were "nature"—various, amoral, and suggestive as trees, rocks, and animals.[4)] Rodin's rapport with individual models led him to record a specific moment involving one of his favorite girls, Adèle Abruzzesi, who was encouraged to remain still while holding a most vulgar crouching pose—one hand on her breast, the other on her foot—a gesture readily understood by a French audience as a metaphor for orgasm. Stepping into the female experience of arousal was thus Rodin's goal. At the end of his life, he made another CROUCHING WOMAN (1895)—a lumpy pseudo-

dancer with split legs. Our eyes and feelings travel over this work's rugged, pruned terrain, peering in through the gapping knife-cut aperture under the left arm and contemplating the brutal, but tender, contortions in the sculpture's face.

It is impossible for Warren, or perhaps for any intelligent living artist, to treat the making of figurative images as a wholesome, centered occupation.[5] Warren uses the word "ludicrous" to describe her treatment of her subject, as did Willem de Kooning in a 1960 interview with David Sylvester. The critic questioned whether the impetus to paint the *Women* series came from a moral decision, a theoretical decision, or only desire. De Kooning skirted around such ponderous notions, protesting how "that word 'figure' becomes such a ridiculous omen." "It's really absurd to make an image, like a human image...but then all of a sudden it was even more absurd not to do it," said De Kooning. "Indeed, the ludicrous personage hijacks the creative process," he continued. "I put it [the woman] in the center of the canvas, you know, because there was no reason to put it a bit on the side—do you see what I mean? So I thought I might as well stick to the idea that it's got two eyes, a nose and mouth and neck ... I felt myself almost getting flustered. ... the idea that it really is very funny, you know, to get stuck with a woman's knees, for instance." De Kooning downgraded content—making it more "a glimpse of something"—before adding a further disclaimer: "It's very tiny, very tiny, content." The character of both De Kooning's women and Warren's is a bit brazen; when we circle her figures we understand what De Kooning meant when he fancied being in conversation with them in the studio, "like they were ladies of Gertrude Stein. Like one of them would say: how do you like me?"[6] When Warren sees her figures return from the foundry a bit battered and coarse, she builds in the changes before they re-emerge.

With hindsight, De Kooning admitted that his images of women were somewhat "vociferous and ferocious," especially those women sporting grins achieved by collaging mouths cut from printed mass media, for he agreed that this feature made them appear more "like Mesopotamian idols ... astonished about the forces of nature." Tate curator Clarrie Wallis, writing in the Tate Triennial catalogue, found Warren's SHE (2003)—a figure with ample breasts and buttocks—reminiscent of "Mesopotamian fertility figurines."[7] Warren accepts that she amasses "all sorts of influences from all sorts of different places...trying [them] on for size ..." One might see her approach as using some delay and refractory tactics, and this is literally the case, as a work will be positioned so that its back faces the entrance to the gallery. Being less self-conscious is, in Warren's words, simply "better."[8]

Pots boiling

In the studio, Warren likens her activity to watching several pots boiling at the same time. In the gallery, it is a struggle for even the most aware visitor to absorb the collective identity of the series. Going from one figure to the next in the Tate's Turner Prize show (a context of general restlessness), reading names in her works' titles (WILLIAM, PAULINE, DOU DOU CHÉ), I found that, due to their quality and finesse, her works demanded even more thorough viewing than in the studio. The gawky, ostrich-like figures stood on narrow plinths—some pinkish, others white—set at heights where the heads of the tallest were visible above the crowd of museum-goers. The unpatinated bronze, rubbed with wax, looked garish, like jewelry, bumped and twisted, deliberately superfluously—until a random look brought a flash of something. It occurred to me that the armature of these upright figures—a steel pole—was analogous to the creatures on carousels, pumping up and down. One can appreciate an innate flair in Warren's sensibility—the sporty, acrylic-patterned fabric she uses for capes, the passages of applied makeup.

The forms in her unfired clay pieces are more tumbling and soft, like bouquets, with poetic names. One is titled GARDEN OF MY SPOUSE (2006) but I am reluctant to elicit facts about this work. After all, it is art, so its associations can be evocative for me without merely belonging to the artist's stream-of-consciousness. Here I glean a special quality, that of Arshile Gorky's *Garden in Sochi* series—take, for example, the nostalgia of the most resolved gouache, one with a yellow ground, sharp slipper shapes, and floating objects.[9]

REBECCA WARREN, LOULOU, 2006, painted reinforced clay, plinth, 16 1/2 x 13 3/4 x 13" / bemalter verstärkter Ton, Sockel, 42 x 35 x 33 cm.

Critical projection

One of the few especially clichéd reviews of the Royal Academy exhibition I curated was written by Germaine Greer, entitled "Are Rodin's bronzes erotic? Hardly—but they do tell us a lot about the sculptor's womanizing." Greer asserts that "sculpture is monumental, immobile and, in our necropolitan museum system, out of reach. Its silent statement is that of a *Playboy* bunny. 'Look, fantasize, but don't touch.'" Greer imagines a squalid session, where Rodin poses the model he has chosen to represent IRIS (1890/91) on her back (which is correct), and then "models her, with head and left arm missing, in clay," intimating that the amputation was done in the presence of the model/victim, rather than what really happened—the more risky editing of a form already cast and marked by seams and plaster drips. Greer leaves readers with the advice that "intimidation is not usually associated with the raising of desire."[10] Living on one's nerves and conflicted emotions can offer rich possibilities for artists, but biographical voyeurism can cast their protagonists in trivial roles. One hears a fresh, non-feminist note in Warren's language, as she occasionally has admitted: "I'm interested in making sculpture that perhaps looks like it was made by a male artist"—using the word "pervy" as an incentive.[11]

Michael Craig-Martin taught artists of Warren's generation at Goldsmiths College (although Warren was not there during Craig-Martin's tenure) and has spoken of the outstanding 70s artists who were his contemporaries—especially Bruce Nauman—who, as he sees it, marked a significant change: "Art isn't about representing things, it is about acting things out." They acted out "the problem of being an artist in the world."[12] Occasionally such an art-historical emphasis concertinas into the critic-friendly strategy of referencing. Lately, I've detected a reluctance to be constricted by twenty-first century "referencing" disclaimers. A curator of similar age to Warren describes her as being "at odds with the position of mastery and authority assumed by her predecessors." Although Warren herself maintains that it may be pointless to aspire to be a virtuoso modeler, it seems just as disingenuous, in her case, to pretend to be indifferent to the quality of the forms.[13] I recently overheard a Tate tour guide facing the Warren vitrines intoning names as if by pedigree: "She positions herself within a tradition of artists ... Beuys, Cornell ..." Warren explains that these influences can indeed be "overwhelming, but it is pointless to try and hide them ..." Warren describes herself as a "book flickerer," but in conversation, when she mentions something that arrests her attention, you nod and see it in your mind. Take, for example, how for a magazine feature on portraits of women, she selected an image of Maria Callas being served a writ from a Diane Vreeland book—and then a clay monsteress appears.

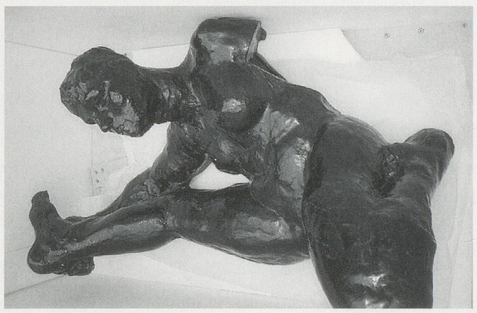
As she becomes a better and better artist, Warren's teasing engagement with hindrances and palliatives is honed. Different zones—Perspex a size too small—time marked by titles like *2001, 2002, 2004, or*

2005—it's as if the installation scheme anticipates the mores and ethos proffered by a particular art institution. *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), Robert Bresson's film, is amongst those to which Warren relates. A man sentenced to death by the Gestapo escapes, or goes where the wind takes him. In the cinematography, the details are exaggerated and sounds reverberate. A slow developer, Warren wants to keep her options open while trying to "get to the bottom" of what it means to make art. "I've not found it an easy thing to achieve. At first. You get some kind of love, in some sense, from the things that you're doing."

1) "Rodin at the Royal Academy," 26 September 2006–1 January 2007 and then the Kunsthaus Zurich, 9 February–13 May 2007.
2) This quote and subsequent ones not given other references are from the recording in Warren's studio on 18 May 2006 for *Rodin: The Sculptors' View,* directed by Jake Auerbach, and notes from a previous conversation in the studio on 11 April 2006.
3) Hughes le Roux, "La Vie à Paris," *Le Temps*, Paris, 20 June 1889.
4) A typical quote is "Nature offers symbols and synthesis on the breast of the strictest reality. It suffices to know how to read them," Camille Mauclair, *Auguste Rodin. The Man—His Ideas—His Works*, trans. Clementina Black (London: Duckworth and Co., 1905), p. 53.
5) "amplifying it, exaggerating the hole and the bumps so as to give them more light," Rodin, *Le Journal*, Paris, 12 May 1898.
6) David Sylvester, *Interviews with American Artists* (London: Chatto & Windus, 2001), pp. 48–53.
7) Clarrie Wallis, Tate Triennial 2006, "New British Art," Tate Britain, 1 March–14 May 2006, p. 138.
8) Rebecca Warren speaking on the film produced by the Tate for the Turner Prize 2006.
9) Arshile Gorky, GARDEN IN SOCHI, 1940–41, gouache on board, 22 x 28", purchase with bequest of C. Donald Belcher, High Museum of Art, Atlanta.
10) Germaine Greer, "Are Rodin's bronzes erotic? Hardly—but they do tell us a lot about the sculptor's womanizing," *The Guardian*, 9 October 2006, p. 24.
11) Tate Turner Prize film, 2006. One thinks of the dismal male physiques and libido in John Coplans, Paul McCarthy, etc., Nevertheless the British critics rail against her subject matter, Adrian Searle "bored," by her "big-assed and -breasted clay floozies," (*The Guardian*, 3 October 2006), several complaining about a "feminist message." Julian Keeling, in his article, "Shapes of things to come," *Harper's Bazaar*, November 2006, p. 200, explains with charm that his efforts to turn the conversation into personal territory are rebuffed "with a discourse on art" or another distraction.
12) Michael Craig-Martin, "The Power of Now," *The Guardian*, 14 October 2006, p. 11.
13) Lizzie Carey-Thomas, Brochure, *Turner Prize 2006*, Tate Britain 2006.

AUGUSTE RODIN, standing figures and THE GATE OF HELL, Musée Rodin, Meudon / Skulpturen und HÖLLENTOR. (PHOTO: COURTESY OF IVOR HEAL)

WILLEM DE KOONING, LARGE TORSO, 1974, bronze, 36 x 36 x 26 1/2" / GROSSER TORSO, Bronze, 91,5 x 91,5 x 67,3 cm.



AUGUSTE RODIN, CROUCHING WOMAN, ca.1895, bronze, 20 3/4 x 13 3/8" / KAUERNDE FRAU, Bronze, 53 x 34 cm. (PHOTO: COURTESY OF IVOR HEAL)

Vermutlich ein probeweises Hineinschlüpfen

CATHERINE LAMPERT

Als man vor wenigen Jahren an Orten, wo ernst zu nehmende Kunst ausgestellt und diskutiert wird, auf Rebecca Warrens Skulpturen stiess, war es eine wahre Lust, die Ausgelassenheit und Sorglosigkeit zu sehen, die in ihnen steckte. Aber es war nur natürlich, auch etwas nervös zu reagieren: Etwas Handgefertigtes, das Gefahr läuft, allzu vertraut zu wirken, und sich im Nachhinein auch als anachronistische Konserve entpuppen könnte, und zwar als eine besonders ärgerliche für jene Betrachter, die den auf Naturbeobachtung basierenden figurativen Skulpturen von Rodin, Giacometti und anderen nach wie vor einiges abgewinnen können. Die nächste Begegnung mit den wie Tänzerinnen aufgereihten, stehenden Figuren in der Matthew Marks Gallery, Ende 2005, war für mich Grund genug, einen Atelierbesuch in Erwägung zu ziehen, und zwar im Zusammenhang mit einem Film, den Jake Auerbach und ich drehen wollten. Sein Thema: lebende englische Künstler, die über Rodin sprechen (als Bestandteil der Ausstellung in der Royal Academy, die ich damals vorbereitete).[1] Als wir mit den Aufnahmen fertig waren, stellte sich heraus, dass die einzige allen acht Teilnehmenden gemeinsame Erfahrung darin bestand, dass sie als Teenager lebhaft auf Rodin (und das Musée Rodin in Paris) reagiert hatten; doch später, als sie ihre eigenen Ansichten entwickelten und reflektierten, erschien ihnen dieser Gigant allzu expressiv und emotional. Als Warren 1989–1992 am Goldsmith College studierte, sagt sie, «wurde das Zeichnen nach dem lebenden Modell nicht unterstützt, es galt als altmodisch … alles Expressionistische wurde heruntergemacht.»[2] Dennoch hat sie sich wenige Jahre später Degas, Rodin und Rosso angeschaut, vorwiegend auf Abbildungen. (Ich kann mir vorstellen, wie Rebecca dachte: «Gar nicht mal schlecht.»)

Kaum hatte Rodin 1880 seinen ersten öffentlichen Auftrag erhalten – monumentale Türen für ein geplantes Museum der dekorativen Künste –, beschloss er Figuren zu modellieren, die, je etwa vierzig Zentimeter hoch, Szenen aus Dantes *Divina*

CATHERINE LAMPERT war bis 2001 Direktorin der Whitechapel Gallery und ist nun als freie Kuratorin und Kunsthistorikerin tätig. Zu ihren jüngsten Publikationen/Ausstellungen gehören *Francis Alÿs. The Prophet and the Fly* (2003), *Rodin* (Royal Academy, 2006) sowie *Euan Uglow: The Complete Paintings*, ein Catalogue raisonné, der 2007 erscheint (Yale University Press).

REBECCA WARREN, exhibition view, Donald Young Gallery, Chicago, 2003, from left to right: TEACHER (M.B), TEACHER (W), TEACHER (R) / Ausstellungsansicht, von links nach rechts: LEHRER (M.B.), LEHRER (W), LEHRER (R).

REBECCA WARREN, DER TOTSCHLÄGER (The Manslayer), 2002, self-firing, painted clay, plinth, 12 1/4 x 12 1/4 x 8 5/8 " / selbsttrocknender, bemalter Ton, Sockel, 31 x 31 x 22 cm.

Commedia illustrieren sollten. In ungefähr fünf Jahren hatte er rund zweihundert Figuren beisammen, die Baudelaires erotischen, dekadenten Liebenden immer ähnlicher sahen. Ein Besucher des Ateliers an der Rue de l'Université hätte einen vom Geist der spontanen Kreation Besessenen, ja Vergifteten erblickt. Ein «unermessliches Heer todgeweihter Frauen wurde zum Leben erweckt und wand sich in seinen Händen. Einige lebten ein paar Stunden, bevor sie wieder in die Masse des stetig neu verarbeiteten Tons eingingen.»[3] Dennoch wurden in diesem gut organisierten Atelier, in dem eine Reihe technischer Spezialisten zu Gange waren, viele Figuren in Gips gegossen und Negativformen manchmal wieder mit frischem Ton gefüllt, obwohl Rodin sämtliche Originale und Variationen für den Rest seines Lebens bei sich behielt.

Im Rückblick müssen wir Rodins Werk zugutehalten, dass es die Integrität der figürlichen Bildhauerei ebenso vorangetrieben wie zerstört hat. Je nach Argumentationsbedarf greifen wir Beispiele für Rodins Prozessorientiertheit, seine Ausbeutung der expressiven Kraft des Fragmenthaften, seine Simulation von Bewegung oder eine Art aufkeimenden Kubismus heraus und stellen uns vor, wie seine kurzsichtigen Augen die wechselnden Profile registrierten. Die Freiheiten, die sich Rodin bei seinen Figuren herausnimmt, erinnern an die bemalten Details und die frech hingeklatschten Geschlechtsmerkmale von Warrens neuen Bronzen und deren Doubles (dem ersten Abguss und seinem Zwilling, dem bearbeiteten Abguss). Andrerseits hat Rodin es vermieden, formale oder geschlechtsspezifische Marksteine zu setzen; tatsächlich hat er sich selbst und sein Ansinnen unaufhörlich und offen vor Spott und Kritik geschützt, indem er wie ein Mantra unermüdlich wiederholte, dass seine zentrale, tägliche Erfahrung sich aus dem zusammensetze, was «real» sei oder was er bei der Beobachtung seiner Modelle sehe. Sie waren «Natur» – mannigfaltig, amoralisch und so anregend wie Bäume, Steine und Tiere.[4] Rodins intime Beziehung zu einzelnen Modellen brachte ihn darauf, einen besonderen Moment festzuhalten: Eines seiner Lieblingsmodelle, Adèle Abruzzesi, hielt er dazu an, reglos in einer äusserst vulgären, kauernden Pose zu verharren, eine Hand an der Brust, die andere am Fuss – eine Haltung, die ein französisches Publikum als Metapher für den Orgasmus zu verstehen wusste. Rodin will also die Erfahrung des weiblichen Orgasmus nachvollziehen. Gegen Ende seines Lebens schuf er noch einmal eine KAUERNDE FRAU (1895), eine schlaffe Pseudotänzerin mit gespreizten Beinen. Unser Blick und unsere Gefühle wandern über die raue, zerklüftete Oberfläche dieses Werks, spähen durch die klaffende, messerscharfe Öffnung unter dem linken Arm und betrachten die grausamen und dennoch zarten Verzerrungen des Gesichts.

Für Warren und vielleicht für jeden intelligenten lebenden Künstler ist es undenkbar, das Schaffen figürlicher Darstellungen als gesunde, ausgewogene Beschäftigung zu betrachten.[5] Wie Willem de Kooning verwendet Warren das Wort «lächerlich» zur Beschreibung ihres Umgangs mit dem Thema. Wenn man David Sylvesters Interview von 1960 mit de Kooning liest, hören wir ihn fragen, ob der Impuls zur Serie *Women* aus einer moralischen oder theoretischen Entscheidung oder einfach aus einem Wunsch heraus entstanden sei. De Kooning vermied derart schwerfällige Begriffe und protestierte, dass «das Wort ‹Figur› so lächerlich ominös geworden sei». «Es ist wirklich absurd, ein Bild zu malen, etwa das Bild eines Menschen», bekennt de Kooning, «... doch dann erschien es plötzlich noch absurder, es nicht zu tun.» Tatsächlich torpediert die Lächerlichkeit des Persönlichen den kreativen Prozess. De Kooning fährt fort: «Ich setzte sie in die Mitte der Leinwand, nun ja, weil es keinen Grund gab, sie mehr seitlich zu platzieren – sehen Sie, was ich meine? Also dachte ich, ich könnte geradeso gut daran festhalten, dass sie zwei Augen, Nase, Mund und Hals hat ... Ich konnte beinah fühlen, wie ich nervös wurde ... der Gedanke, dass es wirklich sehr drollig ist, na ja, beispielsweise an den Knien einer Frau zu scheitern.» De Kooning reduzierte den Inhalt, liess ihn mehr wie «einen flüchtigen Eindruck von etwas» erscheinen, fügte dann aber einen weiteren Rückzieher hinzu: «er ist sehr winzig, sehr winzig, der Inhalt.» Der Charakter der Frauen bei de Kooning wie bei Warren ist etwas dreist; wenn wir um Warrens Figuren herumgehen, verstehen wir, was de Kooning meinte, als er sich vorstellte, im Atelier mit ihnen zu sprechen, «als wären es Frauenfiguren von Gertrude Stein. Als würde eine von ihnen sagen: Wie gefalle ich dir?»[6] Warren sieht ihre Figuren leicht angeschlagen und lädiert aus der Giesserei zurückkommen und baut die Veränderungen ein, bevor sie sie wieder aus dem Atelier entlässt.

Im Rückblick gab de Kooning zu, dass seine Frauenbilder etwas «lautstark und wild» waren, besonders jene Frauen, die ein Grinsen im Gesicht trugen, das mittels Collage aus den Printmedien entliehen war; er gab zu, dass dieses Element sie eher aussehen liess wie «über die Naturkräfte staunende Idole mesopotamischer Gottheiten». Tate-Kuratorin Clarrie Wallis fand (im Tate Triennial-Katalog 2006), dass Warrens SHE (Sie, 2003) – eine Figur mit üppigen Brüsten und Hinterbacken – an «mesopotamische Fruchtbarkeitsidole» erinnere.[7] Warren stimmt zu, dass sie «allerlei Einflüsse verschiedenster Herkunft» aufnimmt ... «vermutlich ein probeweises Hineinschlüpfen und Schauen ob die Grösse passt». Man könnte ihr Vorgehen auch so interpretieren, dass sie Verzögerungs- und Widerstandstaktiken anwendet; dies ganz wörtlich, denn oft ist vom Eingang des Ausstellungsraums her nur die Rückansicht ihrer Arbeiten zu sehen. Etwas weniger Befangenheit ist, um ihre Worte zu gebrauchen, «besser».[8]

Dampfende Töpfe

Im Atelier vergleicht Warren ihre Tätigkeit mit dem Beobachten mehrerer dampfender Töpfe auf dem Herd. In der Ausstellung kämpft selbst der aufgeweckteste Besucher damit, die kollektive Identität der Serie zu verkraften. Als ich in der Ausstellung zum Turner Prize von einer Figur zur nächsten ging und die Titel der Arbeiten las – WILLIAM, PAULINE, DOU DOU CHÉ –, schien mir, dass diese Arbeiten, aufgrund ihrer Qualität und Raffinesse, im Kontext der allgemeinen Ruhelosigkeit nach einer eingehenderen Betrachtung rufen. Die ungelenken, straussenähnlichen Gestalten standen auf schmalen Sockeln, manche blassrosa, andere weiss, in einer Höhe platziert, dass die Köpfe der grössten Figuren jene der Besucher überragten. Die unpatinierte, mit Wachs eingeriebene Bronze leuchtete grell, wie Schmuck, absichtlich und völlig unnötig gebeutelt und verrenkt, bis ein zufälliger Blick etwas aufblitzen liess. Die Armatur dieser aufrechten Figuren, eine Eisenstange, hätte zu den auf und ab tanzenden Kreaturen auf einem Karussell gepasst. Ein angeborenes, sensibles Flair fällt angenehm auf, die Einführung sportlicher Acrylmuster-Stoffe für die Capes, die Stellen mit Make-up.

Die Formen der Arbeiten in ungebranntem Ton sind taumelnder und weich, wie Bouquets mit poetischen Namen. Eine trägt den Titel GARDEN OF MY SPOUCE (Garten meines/r Lebensgefährten/in, 2006), doch ich schrecke davor zurück, diesem Werk irgendwelche Fakten zu entlocken. Schliesslich ist es

Kunst, also können die damit verbundenen Assoziationen in mir etwas wecken, was nicht unbedingt mit dem Bewusstseinsstrom der Künstlerin zusammenhängt. Ich erkenne darin eine spezielle Qualität aus Arshile Gorkys Serie *Garden in Sochi* (Garten in Sochi, 1940–41) wieder. Man denke etwa an die Wehmut der am stärksten aufgelösten Gouache, eine mit gelbem Grund, scharf umrissenen Pantoffelformen und schwebenden Objekten.[9)]

Kritische Projektion

Eine der wenigen extrem klischeehaften Kritiken zu der (von mir kuratierten) Rodin-Ausstellung in der Royal Academy, stammte von Germaine Greer und trug den Titel, «Sind Rodins Bronzen erotisch? Kaum – doch sie verraten uns eine Menge über das Verhältnis dieses Bildhauers zu den Frauen.» Greer behauptet, «Skulpturen sind monumental, unbeweglich und, in unseren Nekropolen gleichenden Museen, ausser Reichweite. Ihre stumme Aussage ist die eines *Playboy*-Bunnys: ‹Schau, träume, aber rühr mich nicht an.›» Greer stellt sich eine schmuddelige Szene vor, in der Rodin das Modell für IRIS (1890/91) auf den Rücken legt (was zutrifft) und dann «ohne Kopf und linken Arm in Ton modelliert», womit sie andeutet, dass er die Amputation in Gegenwart des Modells/Opfers vornahm, statt offen zu sagen, wie sie in Wirklichkeit zustande kam – nämlich durch eine ziemlich heikle Überarbeitung einer bereits gegossenen Form, die Gussnähte und Gipsspritzer aufwies. Schliesslich gibt Greer ihren Lesern noch zu bedenken, dass «Einschüchterung in der Regel nicht mit dem Wecken von Begierde zusammengeht».[10)] Das Ausbeuten der eigenen nervösen Befindlichkeit und widerstreitenden Gefühle hat Künstlern ein weites Feld eröffnet, aber der biographische Voyeurismus schiebt den Protagonisten oft eine allzu triviale Rolle zu. Aus Warrens Sprache hört man einen frischen, nicht-feministischen Ton heraus, und gelegentlich hat sie auch zugegeben, «ich möchte eine Skulptur schaffen, die möglicherweise aussieht, als ob sie von einem Mann gemacht worden sei», und hat dabei das Wort «pervy» (pervers) in positiv anregendem Sinn verwendet.[11)]

Michael Craig-Martin hat Künstler aus Warrens Generation am Goldsmith College unterrichtet.

REBECCA WARREN, MORD (Murder), 2002, reinforced clay, plinth, 43 1/4 x 29 1/8 x 29 1/8" / verstärkter Ton, Sockel, 110 x 74 x 74 cm.

(Warren selbst studierte allerdings erst später dort und nicht während Craig-Martins Professur.) Von den herausragenden Künstlern der 70er Jahre – seiner eigenen Generation – und insbesondere von Bruce Nauman sagte er, sie stünden für einen Umbruch in der Kunst: «In der Kunst geht es nicht um das Darstellen von Dingen, sondern um das Ausleben von Dingen ...», um das Ausleben des Problems, «ein Künstler in der Welt zu sein».[12)] Diese kunsthistorische Akzentuierung der Optionen beim Herstellen eines unnützen Objekts geht manchmal in das kritikerfreundliche Verfahren des Verweisens über. In jüngster Zeit habe ich an mir einen Widerwillen entdeckt, mich vom «Verweisverbot» des einundzwanzigsten Jahrhunderts einschränken zu lassen. Ein Kurator, etwa im Alter von Warren, beschreibt sie als eine Künstlerin «im Konflikt mit der Position der Meisterschaft und Autorität, die ihre Vorgänger eingenommen haben». Auch wenn Warren selbst darauf besteht, dass es sinnlos sei, ein virtuoser Modelleur sein zu wollen, so erscheint es mir in ihrem Fall genauso unredlich, so zu tun, als pfeife sie auf die Qualität der Formen.[13)] Kürzlich habe ich gehört, wie ein Führer der Tate einer Besuchergruppe vor Warrens Vitrinen Namen herunterbetete, als handle es sich um einen Stammbaum: «Sie sieht sich selbst in einer Tradition von Künstlern ...

Beuys, Cornell ...» Warren erklärt, dass diese Einflüsse tatsächlich «überwältigend» sein können, «aber es ist zwecklos, sie verstecken zu wollen ... [als wolle man zu verstehen geben] ... ‹Ich habe das gerade eben erfunden.›» Warren beschreibt sich selbst als jemanden, der in Büchern stöbert. Wenn sie jedoch etwas erwähnt, das ihre Aufmerksamkeit fesselt, nickt man und sieht es im Geiste vor sich. So hat sie etwa für einen Magazinbeitrag über Frauenporträts ein Bild von Maria Callas gewählt, auf dem ihr eine Stelle aus einem Buch von Diana Vreeland präsentiert wird – und dann tritt ein weibliches Lehmmonster auf.

Je besser sie als Künstlerin wird, desto mehr verfeinert sich ihr neckischer Umgang mit Hindernissen und Beschönigungen. Unterschiedliche Zonen – Perspexhauben, die eine Nummer zu klein sind – zeitlich bezeichnet mit einem Titel wie 2001, 2002, 2004 oder 2005: Es ist, als ob die Installationsanordnung die Sitten und Bräuche der jeweiligen Institution vorweg mit einbezöge. Robert Bressons *Un condamné à mort s'est échappé (Ein zum Tode Verurteilter ist entkommen)* ist einer der Filme, auf die Warren Bezug nimmt. Ein von der Gestapo zum Tode Verurteilter flieht oder geht dahin, wo der Wind ihn hinträgt; da ist ein Fluchtseil, lang und dünn; im Film sind die Details übertrieben und die Geräusche hallen nach. Als Spätentwicklerin will Warren sich alle Optionen offenhalten und gleichwohl dem «auf den Grund gehen», was es heisst, Kunst zu machen. «Das ist mir nicht leicht gefallen. Zunächst. In gewissem Sinn erfährt man eine Art Liebe von den Dingen, die man tut.»

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) «Rodin at the Royal Academy», 26. Sept. 2006–1. Jan. 2007, danach im Kunsthaus Zürich (9. Feb.–13. Mai 2007).
2) Dieses Zitat und alle folgenden Zitate ohne anderslautende Angaben stammen aus der Aufnahme für Jake Auerbachs Film, *Rodin: The Sculptors' View,* vom 18. Mai 2006 in Warrens Atelier, oder aus schriftlichen Notizen von einer früheren Unterhaltung im Atelier der Künstlerin am 11. April 2006.
3) Hugues Le Roux, «La Vie à Paris», *Le Temps,* 20. Juni 1889. (Zitat aus dem Engl. übers.)
4) Ein klassisches Zitat lautet: «Wenn man der Natur folgt, findet man alles. (...) Es handelt sich also nicht darum, Neues zu erschaffen ... In dem, was uns umgibt, ist alles enthalten.» Camille Mauclair, *Auguste Rodin, Leben und Werk,* Simon & Wahl, Egweil, o.J., S. 66–67.
5) «es noch verstärken, indem man die Vertiefung und die Buckel übertreibt, damit mehr Licht darauf fällt», Rodin, *Le Journal,* Paris, 12. Mai 1898. (Zitat hier aus dem Engl. übers.)
6) David Sylvester, *Interviews with American Artists,* Chatto & Windus, London 2001, S. 48–53. (Zitat aus dem Engl. übers.)
7) *Tate Triennial 2006: New British Art,* hrsg. v. Clarrie Wallis und Beatrix Ruf, Tate Britain, 2006, S. 138.
8) Rebecca Warren im Gespräch über den Film, den die Tate Gallery anlässlich der Turner-Prize-Verleihung 2006 produzierte.
9) Arshile Gorky, GARDEN IN SOCHI (1940–41), Gouache auf Karton, 55,9 x 71,1 cm.
10) Germaine Greer, «Are Rodin's bronzes erotic? Hardly – but they do tell us a lot about the sculptor's womanizing», *The Guardian,* 9. Oktober 2006, S. 24. (Zitat im Text aus dem Engl. übers.)
11) Film der Tate Gallery zum Turner Prize 2006. Man denkt dabei an die trostlosen Darstellungen männlicher Physis und Sexualität bei John Coplans, Paul McCarthy etc., und dennoch laufen die Kritiker Sturm gegen Warrens Sujets: Adrian Searle erklärt sich «gelangweilt» von ihren «fettarschigen und -brüstigen Lehmnutten» (*The Guardian,* 3. Okt. 2006); mehrere beklagen eine «feministische Botschaft». Julian Keeling beschreibt in seinem Artikel, «Shapes of things to come» (Harper's Bazaar, November 2006, S. 200), charmant, wie seine Bemühungen, das Gespräch in persönlichere Bahnen zu lenken, «mit einem Vortrag über Kunst» oder einem anderen Ablenkungsmanöver pariert wurden.
12) Michael Craig-Martin, «The Power of Now», *The Guardian,* 14. Okt. 2006, S. 11.
13) Lizzie Carey-Thomas, *Turner Prize 2006,* Broschüre der Tate Britain, 2006.

REBECCA WARREN, MADDER ROSE, 2003, self-firing, painted clay, plinth, 14 5/8 x 11 x 10 5/8" / VERRÜCKTERE ROSE, selbsttrocknender Ton, Sockel, 37 x 28 x 27 cm.