

REBECCA WARREN

Parkett 78 – 2007

REBECCA WARREN





REBECCA WARREN, *She*, 2003, exhibition view Maureen Paley, London, from left to right: *INTITLED / HOMAGE TO R. CRUMB, MY FATHER / No. 6 / SOUTH KENT*. (ALL PHOTOS IF NOT OTHERWISE MENTIONED COURTESY MAUREEN PALEY, LONDON)

Mad and Ugly

NEAL BROWN

Rebecca Warren often seems to be in character in her work and this, in combination with the wryly detached or separated quality of her intonation, facilitates her success. Abstracted from the gravity of sensible analysis, the tragicomedy of life's misshapen pleasures and problems can then float deliriously free in the outer space of the artist's brave psychology. In this way, Warren overcomes the problem of how an artist, especially a female artist, can negotiate intimate bodily images while, at the same time, resisting an autobiographical interpretation. Everyone knows that to reference Edgar Degas, Pablo Picasso, Auguste Rodin, and Robert Crumb in your work, as Warren does, is to summon hard-core males whose artistic genius includes (subject to certain interpretative qualifications) rampant sexual triumphalism. But Warren holds her esteemed giants of art in critical abeyance, which is not that of Stockholm syndrome, nor that of the attitudinal fearlessness characteristic of the UK's current aristocracy of female artists like Sarah Lucas and Tracey Emin. Warren's interest in the trademark conquests made by the male artists that she gathers together—gender outrages of unlikely breasts and bodily objectification—seems to be in their reductive physicality as much as anything else, from which she squeezes something more universal and tragic than just sexual triumphalism.

Warren's narrative includes childhood themes shaped within the white, virginal clay she uses; it is a special, self-setting kind of clay related to the earthy brown clay of the potter but which never needs be fired in a kiln, and so it retains the delicate "skin" quality of its youth. The pretty pastel colors that the artist sometimes applies to this unsullied whiteness, the effete ribbons her figures sometimes wear, and the doll, toy, or cartoon quality that pervades many of her works, all relate to (a usually female) childhood. Materially, the white clay is

NEAL BROWN is an artist and writer based in London. He is the author of *Tracey Emin* (Tate 2006) and was curator of "To the Glory of God: New Religious Art" at the second Liverpool Biennial.

REBECCA WARREN, COME, HELGA, 2006, reinforced clay, paint, plinth, perspex, 84 5/8 x 24 x 60 7/8" / KOMM, HELGA, verstärkter Ton, Farbe, Sockel, Plexiglas, 215 x 61 x 154,5 cm.





REBECCA WARREN, *HOMMAGE TO R. CRUMB, MY FATHER*, 2003, reinforced clay, MDF, wheels, 83 7/8 x 32 1/8 x 32 1/8" /
HOMMAGE AN R. CRUMB, MEINEN VATER, verstärkter Ton, MDF, Räder, 213 x 81,5 x 81,5 cm.

related to children's modeling compounds but, stylistically, in Warren's hands, more to the anarchic little Plasticine sculptures, piles of mess, and spent chewing gum that children like to leave behind. Such discord is epitomized in Warren's appropriation of Degas' famous little ballerina (*LITTLE DANCER AGED FOURTEEN*, 1880–81), who she subverts in her own *THE TWINS* (2004) and *COME, HELGA* (2006) by displacing the ballerina's delicate, modest stance with a gauche, lumpy physicality, twice over.

As happens to lots of people, for lots of reasons—some biological, some socially ordained, some accidental—things go wrong when puberty signals the change from auto-acting childhood to the reacting self-consciousness of adolescence and adulthood. The consequences can include self-doubt, shame, insecurity, sadness, and fear. Although women are particularly diminished by gender expectation and fashion magazine perfectionism, there is a kind of disillusionment, if not perceptual collapse, that people have of their bodily selves that is not gender specific, and which relates to a lack of self-acceptance. This breakdown of bodily self-esteem affects men as well as women, for whom disordered equivalences between erotic or romantic sexuality, physical appearance, and identity can become overwhelming. These manifestations can be tragically comic, as well as catastrophic, and aspects of such dysphoric breakdowns can be seen in Warren's *DEUTSCHE BANK* (2002), *PRIVATE SCHMIDT* (2004), and *LOG LADY* (2003). Art—clay—is a very good way of interpreting or emphasizing bodily physicality, and the frenzied buttocks, vulvas, nipples, clitoral folds, and penises of Warren's work are part of a mad, discontinuous, physical hyphenism. Warren works her soft clay into something that is exultant, orgasmic, libidinous, fleshy, autoerotic, and pleasurable; her figures and plinth pieces are then fingered and improperly squeezed into something that is compulsively chaotic, masturbatory, fat, ugly, disgusted, repressed, incontinent, excretory, bestial, bulimic, collapsed, hung-over, unidentifiable, abject, debased, and self-critical. In other words, her work is a highly adjectival chaos of bodily regard: the pleasurable—less significant than the dysphoric.

Complex psychological inter-correlations between the Picasso that Warren summons in pieces like *SHE* (2003) and the Rembrandt that Picasso repeatedly summons in etchings from his 347 *SERIES* (1968) create an unlikely convergence between these three artists on the theme of failure. Picasso's 1968 etchings collectively depict wild, sexual, and other fantasies, in which he uses esteemed artists, such as Rembrandt, as avatars, casting himself as a voyeur. Rembrandt's own self-portraits equate to tragic physicality, the pain of his life's duress, deaths, and failures becoming the "gold" of his art, created from the mining of ignominious physiology—like Picasso, Rembrandt did not care for obvious beauty and can still shock people with his interest in what is considered "ugly." Picasso's depictions of Rembrandt within his etchings (he depicted Rembrandt many times during his career) were not just the honoring of an artist he revered; they were also meant to employ Rembrandt as a character player in the struggle between desire, propriety, ability, and failure. This was especially so towards the end of Picasso's life, as the artist's libido strutted and then crawled its way to the impotent death it feared so much. Rembrandt was, for Picasso, the acceptable representation of failure—the failure that Picasso so wished to avoid himself.

In *HELMUT CRUMB* (1998) and *HOMAGE TO R. CRUMB, MY FATHER* (2003), Warren references Robert Crumb, whose cartoons are another complex adjunct to this theme. Crumb's relationship with sexual failure and triumph is a horribly frank and funny one, which includes as much diminishment of women as any misogynist male (or misanthropist female) could wish for, but which also includes highly eroticized, appreciative affirmation of



REBECCA WARREN, *PRIVATE SCHMIDT*, 2004,
reinforced clay, MDF, wheels, 72 7/8 x 35 7/8 x 35 7/8" /
SOLDAT SCHMIDT, verstärkter Ton,
MDF, Räder, 185 x 91 x 91 cm.

the particular bodily types that are regarded so unfavorably in females these days: wide hips, thick goose-thighs, big bottoms, and general big-bonedness. Elements of many sexual *paraphilias* can be seen in Crumb's work, such as *Saliromania*, which is the deriving of erotic pleasure from soiling or spoiling the object of desire. (This may include tearing or damaging their clothing, covering them in mud or filth, or otherwise disheveling them—a fetish that can also involve the defacing of statues or pictures of attractive people, especially celebrities, and the forming of collections of defaced art.) Crumb, as a cartoonist, also summons ideas of *Schediaphilia* (more humorously known as *Toonophilia*), which is love or sexual arousal towards cartoon characters. Crumb's work, unlike Warren's, includes visceral hatreds, often towards conventionally beautiful women and the highly esteemed status they enjoy, and it is possible to consider Warren's appropriation of him as allusive of the need, or not, to "earn" or "deserve" love in this world—for men as well as women—much of it centered around exaggerated ideas of beauty.

Warren's work (as she has described it herself) is "mad and ugly" and conflicting feelings of the loveable and unlovable run throughout it. These feelings could include those of being unlovable but sexually desired, and of being attractive but deliberately repellent—both of these states being purposeful disruptions of the usual sense of things. A similar contrary principle can be seen in Warren's vitrines which, although usually peripheral to her work—they are always shown on the walls, never in the center of her exhibited works—display irregular aspirations. The strange contents of these containers are devoid of sense, purpose, or known

value, but are accorded a condition of damaged importance. They are highly deliberated presentations, to which a hard-won neutrality of intonation is critical—a “mad neutrality,” as important to her as a supposed even-handedness is to the institutional curator.

Even the wheeled plinths that support so many of Warren’s larger sculptures are implicated in her sense of contrary failure. The wheels imply carefree movement (skateboarding, roller-skating or whatever) but also emphasize the heavy fatness, bodily weight, and inertia of her figures, which would need to be overcome in order for movement to be possible. Inability and, by extension, disability could be invoked by this—possibly creating a familial relationship between the wheeled plinths and wheelchairs. And themes of disability could relate to the idea that Rembrandt’s *SLAUGHTERED OX* (1655)—a nude amputee, if ever there was one—is an art-historical antecedent for the potent category of expressive bodily limbleness in art, which would include works by Picasso, Warren, and Francis Bacon.

There are stylistic points of comparison between Warren and Bacon. These include a shared emphasis on reductive bodily physicality and truncated monstrousness, as well as similarities between Bacon’s spermy, Vaseline smearings and Warren’s slippery sexualizing of clay. That there could be “a female Francis Bacon” is a strangely appealing idea to consider, both in the abstract and in respect to Warren’s work. But it wouldn’t be correct to attempt to describe Warren as this impossible person. Unlike Bacon, her work is self-deprecating and not grandiose, and is infinitely wittier. More importantly, the idea of love—damaged and dysfunctional as this love might be—is not extinguished, and, in spite of all the debauchery and outrage, is characteristically the voice of Rebecca Warren.



REBECCA WARREN, *DEUTSCHE BANK*, 2002,
reinforced clay, MDF, wheels, 29¹/₈ x 29¹/₈ x 29¹/₈" /
verstärkter Ton, MDF, Räder, 166 x 74 x 74 cm.



REBECCA WARREN, ROBERT CRUMB, 1998, reinforced clay, MDF, stacked plinths, 77 1/2 x 12 x 12" / versterkter Ton, MDF, gestapelte Sochel, 196,9 x 30,5 x 30,5 cm.

Verrückt und hässlich

NEAL BROWN

Rebecca Warren bleibt mit ihren Arbeiten offenbar gern der eigenen Linie treu, und zusammen mit ihrem ironisch distanzierten oder dezidierten «Tonfall» begünstigt dies ihren Erfolg. Unbehelligt von der Ernsthaftigkeit rationaler Analyse kann sich die Tragikomödie missgestalter Lebensfreuden und -leiden im All von Warrens Unerschrockenheit in ekstatischer Schwerelosigkeit entfalten. Damit löst Warren auch das Problem, wie ein Künstler, und insbesondere eine Künstlerin, mit der Darstellung des nackten Körpers umgehen und gleichzeitig die autobiographische Deutung vermeiden kann. Es liegt auf der Hand, dass der Rückgriff auf Edgar Degas, Pablo Picasso, Auguste Rodin und Robert Crumb, den Warren in ihrer Arbeit wagt, auch bedeutet, Männer der härteren Sorte auf den Plan zu rufen, Männer, deren Künstlergenie mit einer (je nach Interpretationsweise) mehr oder weniger kruden Sexualprotzerei einhergeht. Aber Warren neutralisiert die von ihr verehrten Kunstgiganten durch eine kritische Distanz, die nichts mit dem Stockholm-Syndrom¹⁾ zu tun hat und auch nichts mit der furchtlosen Attitüde von Vertreterinnen der weiblichen Crème de la Crème der aktuellen britischen Kunst, wie Sarah Lucas oder Tracey Emin. Warrens Interesse für die von ihr zusammengetragenen klassischen Beuteobjekte männlicher Künstler – Übertreibungen des Geschlechtlichen in Gestalt unglaublicher Brüste und Körperobjekte – gewichtet dieses reduzierte Körperverständnis nicht stärker als alles Übrige, sodass etwas viel Universelleres und Traurigeres zum Vorschein kommt als nur sexuelle Triumphgebärden.

NEAL BROWN ist Künstler und Publizist und lebt in London. Er ist Autor des Katalogs *Tracey Emin* (Tate Modern, 2006) und kuratierte im Rahmen der Liverpool Biennial 2002 die Ausstellung «To the Glory of God: New Religious Art».

Zu Warrens Stoff gehören auch Kindheitsmotive, die sie in dem von ihr gerne verwendeten, jungfräulich weissen Ton umsetzt; es handelt sich um einen speziellen, selbsthärtenden Modellierton, der zwar mit der braunen Tonerde des Töpfers verwandt ist, aber nicht im Ofen gebrannt werden muss und daher seine feine Oberflächenbeschaffenheit beibehält. Die hübschen Pastellfarben, welche die Künstlerin manchmal auf dieses makellose Weiss aufträgt, die schlaffen Schleifen, welche ihre Figuren hin und wieder tragen, und die puppen-, spielzeug- oder trickfilmhafte Qualität zahlreicher Arbeiten, haben ihre Wurzeln in der Kindheit (einer zumeist weiblichen). Rein materiell ähnelt dieser weisse Ton gewissen Modelliermassen für Kinder, doch stilistisch gleicht er – in Warrens Händen – mehr den anarchischen kleinen Plastilinskulpturen, Krümelhaufen und Kaugummiresten, die Kinder gern zurücklassen. Ein solch Gestalt gewordener Missklang ist auch Warrens Appropriation von Degas' berühmter kleiner Ballerina, *PETITE DANSEUSE DE QUATORZE ANS* (Kleine vierzehnjährige Tänzerin, 1880–81), welche sie in den Arbeiten *THE TWINS* (Die Zwillinge, 2004) und *COME, HELGA* (Komm, Helga, 2006) selbst wiederum subversiv unterläuft, indem sie die sensible bescheidene Position der Ballerina gleich zweimal durch eine tölpelhafte, ungestalte körperliche Gestalt ersetzt.

Wie bei vielen Leuten und aus den verschiedensten Gründen – ob biologischen, sozialen, oder zufälligen – läuft manches schief, wenn die Pubertät den Übergang von der autonomen Aktivität des Kindes zum reaktiven Verhalten und Selbstbewusstsein des jugendlichen Erwachsenen ankündigt. Die Folgen können Selbstzweifel, Scham, Unsicherheit, Depression und Angst sein. Obwohl besonders Frauen unter geschlechtsspezifischen Erwartungen und dem Perfektionismus der Modezeitschriften zu leiden haben, gibt es eine Art von Desillusionierung und Kollaps der Selbstwahrnehmung in Bezug auf den eigenen Körper, die nicht geschlechtsspezifisch ist und auf mangelndes Selbstwertgefühl zurückgeht. Diese Krise der körperlichen Selbstachtung trifft Männer genauso wie Frauen, für welche die Störung des Gleichgewichts zwischen erotischer und romantischer Sexualität, äusserer Erscheinung und eigener Identität allerdings zu einer übermächtigen Erfahrung werden kann. Diese Vorgänge können auf tragische Weise komisch sein, aber auch katastrophale Folgen haben; Warrens *DEUTSCHE BANK* (2002), *PRIVATE SCHMIDT* (Soldat Schmidt, 2004) oder *LOG LADY* (Lady mit Baumstamm, 2003) weisen Aspekte solch dysphorischer Zusammenbrüche auf. Die Kunst – Lehm – ist als Medium sehr geeignet, um die physische Körperlichkeit darzustellen und zu überbieten: die rasenden Hinterbacken, Schamlippen, Brustwarzen, Klitorisfalten und Penisse in Warrens Arbeiten sind Teil einer verrückten, zusammenhanglosen, physischen Aneinanderreihung. Kaum ist der weiche Ton unter Warrens Händen zu etwas jubelnd-wollüstig-lustvoll-fleischlich-autoerotisch Genussvollem geraten, werden die Figuren und Sockelarbeiten mit den Fingern bearbeitet, misshandelt und zerquetscht, sodass etwas triebhaft-chaotisch-masturbatorisch-fett-hässlich-angewidert-unterdrückt-inkontinent-exkretorisch-bestialisch-bulimisch-zusammengebrochen-verkatert/heruntergekommen-unidentifizierbar-abscheulich Erniedrigtes und Selbstkritisches entsteht. Mit anderen Worten, ihre Kunst ist ein mit vielen Adjektiven befrachtetes Chaos zum Thema Körperlichkeit, wobei das Lustvolle weniger wichtig ist als das Freudlose.

Es gibt komplexe psychologische Entsprechungen zwischen dem Picasso, auf den Warren in Arbeiten wie *SHE* (Sie, 2003) Bezug nimmt, und dem Rembrandt, den Picasso in den Radierungen seiner *SERIE 347* (1968) mehrmals zitiert, und sie führen zu einer unwahrscheinlichen Übereinstimmung zwischen allen drei Künstlern im Hinblick auf das Thema des Scheiterns. Picassos Radierungen aus dem Jahr 1968 zeigen allesamt wilde sexuelle und

andere Phantasien, für die er von ihm geschätzte Künstler wie Rembrandt als Avatars benutzt und selbst in die Rolle des Voyeurs schlüpft. Rembrandts eigene Selbstporträts spiegeln die Tragik des Körperlichen, den Schmerz seines harten Lebens, wobei Todesfälle und Misserfolge zum Schatz seiner Kunst wurden, was er der Ausbeutung der schändlichen physiologischen Fakten verdankte; denn wie für Picasso barg das offensichtlich Schöne für Rembrandt keinen Reiz, und seine Vorliebe für das allgemein als hässlich Empfundene vermag die Leute bis heute vor den Kopf zu stossen. Die Darstellungen von Rembrandt in Picassos Radierungen (Picasso hat Rembrandt im Lauf seines Lebens mehrmals dargestellt) sind keine blossen Reverenz an den verehrten Künstler, sondern hatten auch die Funktion, Rembrandt eine tragende Rolle im Kampf zwischen Begehren, Anstand, Können und Scheitern spielen zu lassen. Das gilt insbesondere für Picassos letzten Lebensabschnitt, als die Libido des Künstlers sich nochmals aufbäumte, um dann doch dem so gefürchteten, impotenten Tod zu ergeben. Rembrandt war für Picasso ein akzeptables Bild des Scheiterns – eines Scheiterns, dem Picasso so verzweifelt zu entkommen suchte.

In HELMUT CRUMB (1998) und HOMAGE TO R. CRUMB, MY FATHER (Hommage an R. Crumb, meinen Vater, 2003) nimmt Warren Bezug auf Robert Crumb, dessen Cartoons ein weiteres komplexes Kapitel zum selben Thema darstellen. Crumbs Verhältnis zu sexuellem Versagen und Triumph ist erschreckend freimütig und lustig und so frauenfeindlich, wie ein männlicher Frauenfeind (oder eine menschenfeindliche Frau) es sich nur wünschen kann, es bringt jedoch auch eine hoch erotische Wertschätzung bestimmter Körpertypen zum Ausdruck, die heute gemeinhin nicht als vorteilhaft gelten: breite Hüften, fette Taillen, grosse Ärsche und einen derben Körperbau. In Crumbs Arbeiten finden sich zahlreiche Beispiele diverser abweichender sexueller Vorlieben, so etwa die *Saliromanie*, den erotischen Lustgewinn durch Besudeln oder Beflecken des begehrten Objektes. (Auch das Zerreißen oder Beschädigen der Kleidung kann dazu gehören, indem man sie mit Schmutz und Kot bekleckert oder sonstwie zerfleddert – eine Manie, die bis zum Schänden der Gesichter bei Statuen führen kann oder von Bildern attraktiver Leute, besonders von Berühmtheiten, oder gar zum Anlegen ganzer Sammlungen aus Kunstwerken mit zerstörten Gesichtern.) Crumb bringt in seinen Cartoons auch die Idee der *Schediaphilie* auf (von griech. *schediasma*, humoristisch auch *Toonophilie* bzw. *Cartoonophilie* genannt), die Liebe zu Comicfiguren bezie-



PABLO PICASSO,
from the 347 series, 1968, etching /
aus der Serie 347, Radierung



REBECCA WARREN, *THE TWINS*, 2004, reinforced clay, perspex vitrine, plinth, 78 ³/₄ x 52 x 14 ¹/₈" /
DIE ZWILLINGE, verstärkter Ton, Plexiglas-Vitrine und Sochel, 200, x 132 x 36 cm.

hungsweise die sexuelle Erregung durch dieselben. Anders als bei Warren gibt es bei Crumb abgrundtiefe Hassgefühle, die sich oft gegen konventionell schöne Frauen richten und gegen die hohe Wertschätzung, die sie geniessen; man könnte Warrens Rückgriff auf Crumb auch als Anspielung auf das Bedürfnis – von Männern wie Frauen – verstehen, schon auf dieser Welt Liebe zu «verdienen» (als verdienter Lohn oder moralisches Grundrecht), bei welchem übertriebene Schönheitsideale meist eine zentrale Rolle spielen.

Warrens Werk ist laut ihrer eigenen Beschreibung «verrückt und hässlich» und voller widerstreitender Gefühle darüber, was liebenswert ist und was nicht. Dazu könnte auch das Gefühl gehören, zwar nicht liebenswert, aber sexuell begehrenswert zu sein, oder das Gefühl, wohl attraktiv zu sein, sich aber bewusst abstossend zu verhalten: In beiden Fällen findet eine bewusste Störung des üblichen Sachverhalts statt. Ein ähnliches Widerspruchsprinzip ist in Warrens Vitrinen zu erkennen, die, obwohl sie im Gesamtwerk eine eher periphere Rolle spielen – sie werden immer entlang von Wänden gezeigt und stehen nie im Zentrum einer Ausstellung –, Bestrebungen zeigen, die aus dem Rahmen fallen. Die seltsamen Inhalte dieser Behälter sind jeglichen Sinns, Zwecks oder erkennbaren Wertes beraubt, und doch wird ihnen eine leicht verminderte Bedeutung zugebilligt. Es handelt sich um extrem ausgeklügelte Präsentationen, bei denen ein hart erarbeiteter neutraler «Tonfall» entscheidend ist – eine verrückte Neutralität, die der Künstlerin so wichtig ist, wie dem Museumskurator seine vorgebliche Unvoreingenommenheit.

Selbst die mit Rollen bestückten Sockel, auf denen viele von Warrens grösseren Skulpturen stehen, hängen mit ihrem Sinn für das widerspenstige Scheitern zusammen. Die Rollen implizieren sorglose Bewegung (Skateboardfahren, Rollschuhlaufen oder was auch immer), unterstreichen jedoch gleichzeitig die Grösse und Schwere, das Körpergewicht und die Unbeweglichkeit ihrer Figuren, die es zu überwinden gilt, wenn man sie bewegen will. Damit ist vielleicht ein an Behinderung grenzendes Unvermögen angesprochen – womit eine direkte Verwandtschaft zwischen den Rollsockeln und Rollstühlen angedeutet wird. Körperliche Behinderung als Thema bringt einen zudem auf den Gedanken, dass Rembrandts GESCHLACHTETER OCHSE (1655), ein nackter amputierter Körper par excellence, ein kunsthistorischer Vorläufer der potenten Kategorie expressiver Körperdarstellungen mit fehlenden Gliedmassen sein könnte, zu der auch Werke von Picasso, Warren und Francis Bacon gehören.

Es gibt stilistische Vergleichspunkte zwischen Warren und Bacon. Dazu gehören die gemeinsame Betonung einer aufs Physische reduzierten Körperlichkeit und einer verstümmelten Monstrosität ebenso wie die Ähnlichkeiten zwischen Bacons an Sperma erinnerndes Vaseline-Geschmiere und Warrens schlüpfriger Sexualisierung der Modelliermasse. Dass es tatsächlich einen «weiblichen Francis Bacon» geben könnte, ist eine seltsam ansprechende Idee, sowohl abstrakt betrachtet als auch mit Hinblick auf Warrens Werk. Doch es wäre nicht richtig, Warren als diese unmögliche Person beschreiben zu wollen. Im Gegensatz zu Bacons Werk ist ihres bescheiden, nicht pompös und weitaus witziger. Aber wichtiger noch: Die Idee der Liebe – wie beschädigt und gestört diese Liebe auch sein mag – wird nicht ausgelöscht und ist trotz aller Ausschweifungen und Übertreibungen kennzeichnend für die Stimme von Rebecca Warren.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) *Stockholm-Syndrom*: das psychologische Phänomen, dass Opfer ein positives emotionales Verhältnis zum Täter aufbauen und mit ihm sympathisieren, kooperieren, ja sich vielleicht sogar in ihn verlieben.