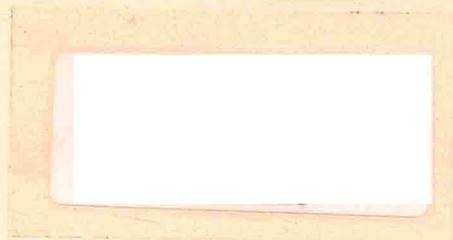


Rebecca War

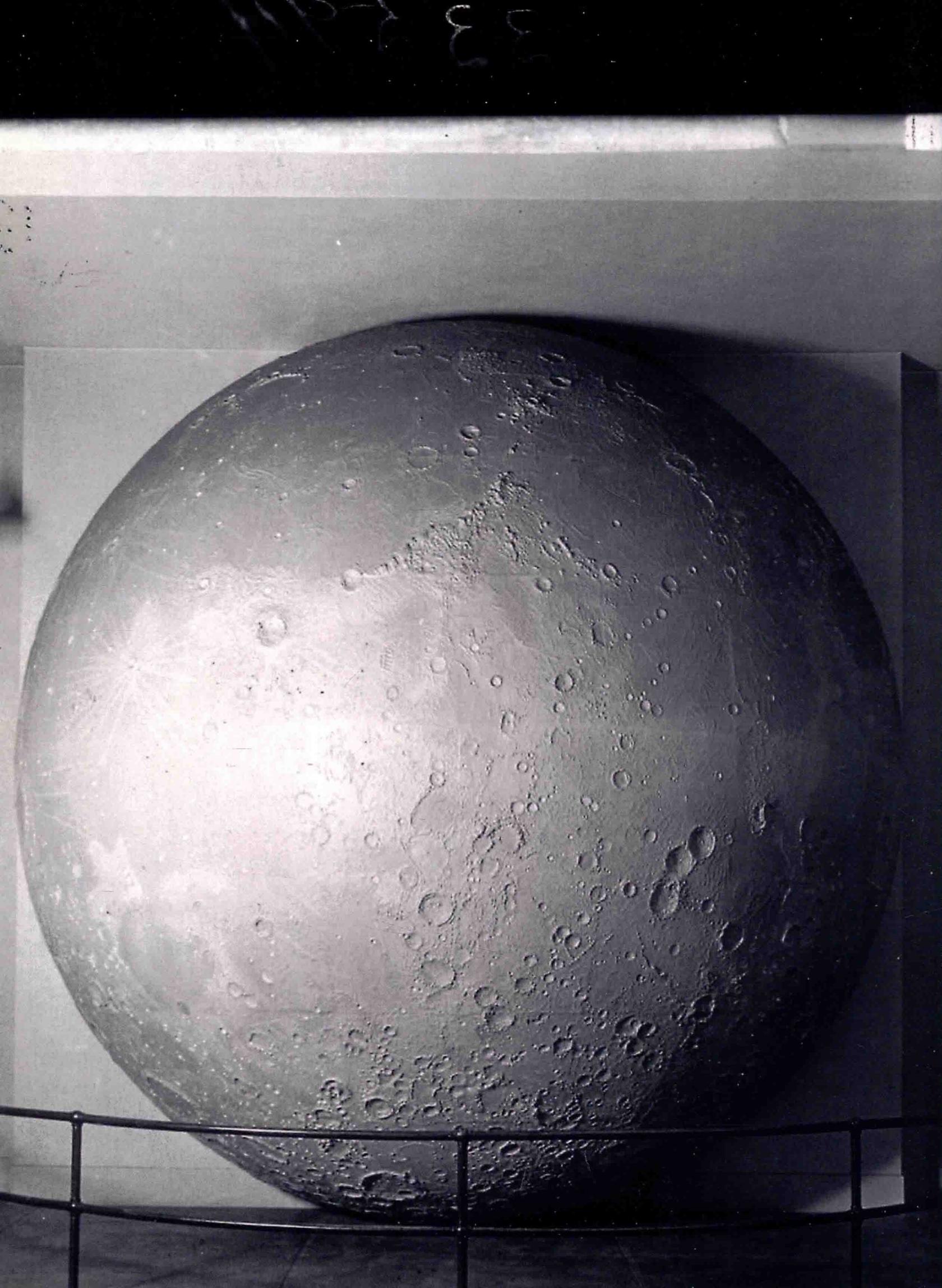
THE

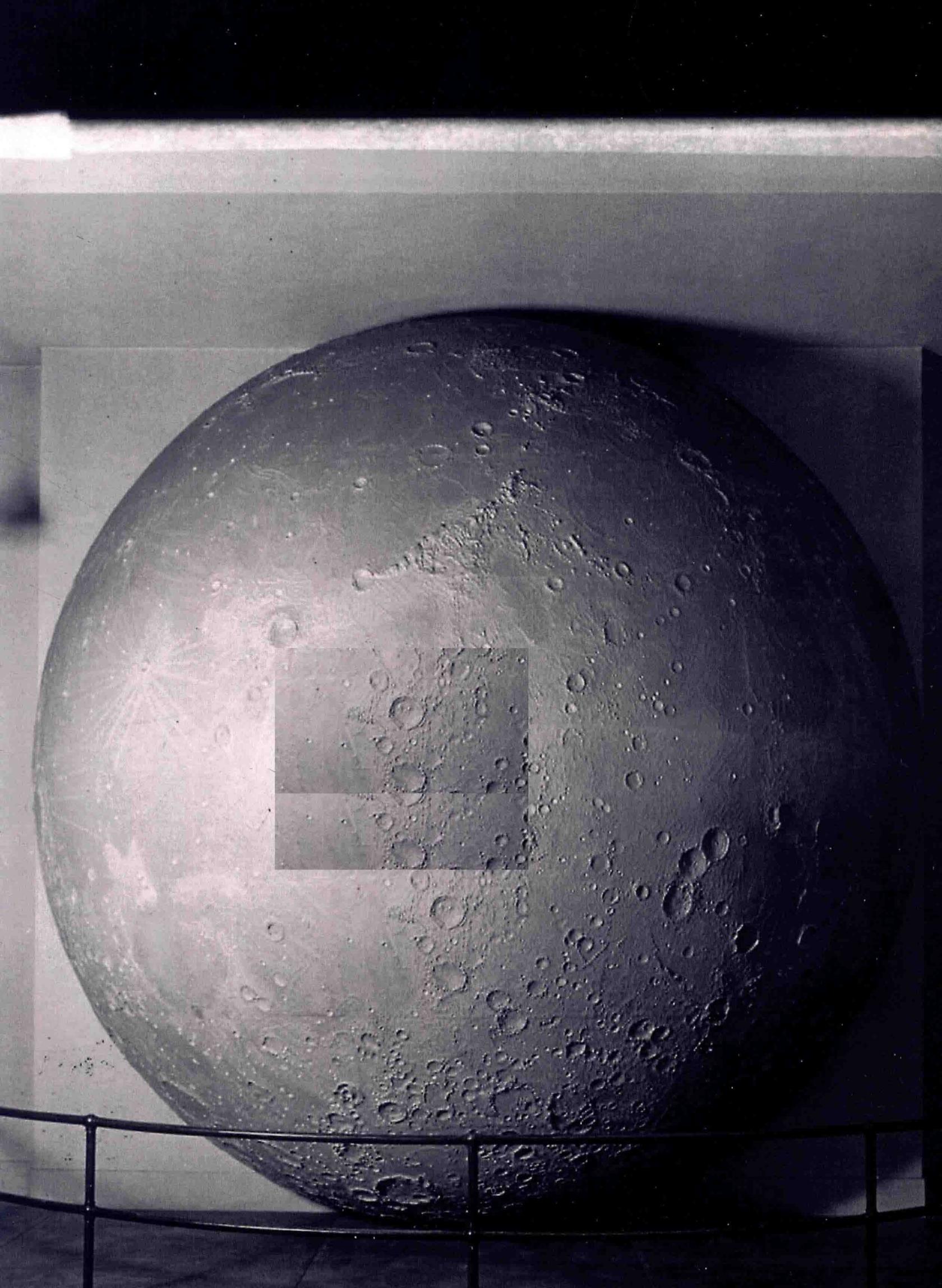
LIVIN



J331 (1)

1





Gespräch zwischen Bart van der Heide und Rebecca Warren, das während der Vorbereitung ihrer Ausstellung im Kunstverein München stattfand.

Bart van der Heide: Ich möchte in unserem Gespräch auf die unterschiedlichen Vorgehensweisen eingehen, mit denen in deinen Arbeiten das Motiv der Verdoppelung (oder Spiegelung) untersucht wird, wie Martin Herbert das in seinem Essay *Re-Animator* im Zusammenhang mit deiner Ausstellung in der Serpentine Gallery 2009 genannt hat. Es entsteht zum einen durch die Abguss- und Kopierprozesse, die mit der Herstellung zusammenhängen, und zum anderen, indem du ein Originalwerk und dessen Kopie in unmittelbarer Nähe zueinander ausstellst. Damit wird ein Original – oder eine Form von Originalität – konstruiert, die nicht auf ein einziges Objekt oder eine Momentaufnahme beschränkt ist.

In derselben Ausstellung gab es aber auch eindeutige Beispiele, in denen die Verdoppelung im Zusammenspiel mit der Präsentation zu einer eher trügerischen Form von Originalität führte; in einigen Fällen wurde das Original sogar von seiner Kopie ausgestochen. So wurde beispielsweise eine größere Skulptur in ein kleineres Format kopiert, mit Rostflecken versehen, die wie Patina anmuteten, und in einer Vitrine ausgestellt, als handele es sich um ein Relikt oder die antike Version des Originals. Zugleich wurden in dieser Ausstellung erstmals deine Metallstrukturen gezeigt. Bei diesen Skulpturen handelt es sich um metallene Nachbildungen von MDF-Konstruktionen, die du in deinem Atelier gebaut hast. In der Ausstellungssituation erinnerten sie an die skulpturale Formensprache berühmter männlicher Künstler wie etwa Anthony Caro oder Richard Serra, während aber die eigentlichen, ziemlich empfindlichen originalen Konstruktionen aus den Holzfaserplatten nirgendwo auftauchten.

Im Kunstverein München scheinst du dieses eindrückliche Vertauschen von Original und Kopie durch kulturelle Bezüge, mit denen du dich während der Ausstellungsvorbereitungen beschäftigt hast, fortzuführen. Dazu zählen der Film *Die Frauen von Stepford* und die Person der Künstlerin Karen Carpenter (sie war zunächst Schlagzeugin und wurde dann zur Leadsängerin der Popband The Carpenters). Beide Beispiele stehen für eine Art von Körperdysmorphie, also eine

Interview between Bart van der Heide and Rebecca Warren, conducted during the preparation of her exhibition at Kunstverein München.

Bart van der Heide: I would like to frame this interview around the different ways in which your works explore the motif of doubling (or mirroring), as mentioned by Martin Herbert in his essay *Re-Animator* for your Serpentine exhibition in 2009. This appears both through the casting and copying processes involved in their making and also when you exhibit both an original artwork and a copy in close proximity to each other. As such, an original, or form of originality, is constructed that cannot be fixed to one object or to one moment in time.

This same exhibition featured clear examples in which this doubling, together with display, caused an elusive form of originality; in some cases the original was even overruled by its copy. For example, a large sculpture was copied into a smaller size, which in turn was rust spattered like patina and displayed in a vitrine like a relic or antique version of the original. At the same time, this show featured your metal structures for the first time. These sculptures are metal copies of MDF constructions you built in your studio. Displayed, they were comparable to the well known sculptural language of male artists such as Anthony Caro or Richard Serra, while their original precarious wooden constructions were nowhere to be found.

At Kunstverein München this theatrical interchange of original and copy seems to be continued through cultural references that have engaged you while developing your installation, such as the film *The Stepford Wives* and the persona of Karen Carpenter (drummer turned lead singer of pop band The Carpenters). Both of these examples feature a type of body dysmorphia that is constructed in order to erase an original. In case of *The Stepford Wives*, a female figure is cloned and killed, while her copies remain alive.

Could you elaborate on this antagonistic form of mirroring in relation to originality?

Rebecca Warren: Rather than mirroring I think a more accurate word for it might be diffusion. The initial impulse, or set of impulses start the process of making

exzessive Fixierung auf angebliche Mängel des äußeren Erscheinungsbildes, die entwickelt wird, um das Original auszulöschen. Im Falle der *Frauen von Stepford* wird eine Frau geklont und umgebracht, während ihre Kopien am Leben bleiben.

Könntest du diese antagonistische Form der Spiegelung in ihrem Verhältnis zur Originalität erläutern?

Rebecca Warren: Statt Spiegelung scheint mir der Begriff der Diffusion zutreffender. Der Herstellungsprozess der Skulpturen wird zunächst durch einen oder mehrere Anfangsimpulse ausgelöst. Oft entsteht dann das Bedürfnis, bestimmte Merkmale neu zu entwickeln oder rückgängig zu machen (was in etwas Neues münden oder zu einer Ausdifferenzierung des bereits Vorhandenen führen kann). Manchmal besteht die skulpturale Lösung auch darin, eine zweite ähnliche Form zu machen (die ihrerseits als Echo oder Weiterentwicklung der bereits vorhandenen Form oder als etwas Neues fungiert). In diesem Prozess passieren viele Dinge. Am interessantesten ist aber, was dabei mit der Zeit passiert – die Zeit hat sich bewegt.

Das Auslöschung oder Ersetzen durch eine Zweitaufgabe des Originals (wie im Falle des verhungerten Körpers der magersüchtigen Karen Carpenter oder der mechanischen Versionen der Frauen von Stepford) wirft ein Licht auf diesen Prozess: Dabei geht es um die Vorstellung, Dinge dadurch zu perfektionieren, indem man ihnen eine zerstörerische Missachtung entgegenbringt.

Im Fall meiner Skulpturen gibt es immer eine etwas eigentümliche Vorstellung von Ganzheit, die zum Vorschein kommen will und dafür paradoxerweise zwischen zwei „Versionen“ schwanken muss. Insofern wird die zerstörerische Missachtung des Gegenstandes durch die Missachtung von allem – außer eben dem Gegenstand selbst – abgelöst (was aber niemals exakt oder vollständig mit dem äußerlichen Erscheinungsbild der Skulptur übereinstimmt).

BvdH: Wie du über deinen Arbeitsprozess sprichst, erinnert mich an das, was du über den Einsatz von Film in deiner Arbeit gesagt hast: Dabei handelt es sich ebenfalls um ein Medium, das nachbearbeitet wird und seine Ausbreitung über

the sculptures. Often there is then a need to rewind or retract some of the features of this, (which of course may be the result of something new or a refinement of something already existing). Sometimes the sculptural solution is to make a second similar form (which itself is then an echo or a refinement of an existing form, or something new). Lots of things happen in this process, but one of the most interesting is what happens to Time – Time has moved.

The erasure or supersedence of a second run at an original (as in Karen Carpenter's starved body, or mechanical versions of Stepford wives) sheds light on this process: these are ideas of perfection of the thing via destructive disregard for the thing.

In the case of my sculptures, there is always some peculiar entity that wants to emerge, which may need to hover paradoxically between two 'versions'. So the destructive disregard of the thing is replaced by disregard for everything except the thing (which is never exactly, or fully identifiable with, the physical stuff of the sculpture).

BvdH: The way you describe your working process makes me recall when you spoke about introducing film into your practice. This is also a medium that is subject to editing and diffusion over time, which can but doesn't necessarily have to be narrative. Could we discuss your aforementioned interest in the medium of film?

RW: When I say time has moved, I mean something specifically different from narrative time. I mean that in the curious 'duplications' of these sculptures a whole body of time seems also to be displaced to a new location.

Although film appears to move things, more importantly it holds them still. Think of those fascinating sequences in films (which are different sequences for different people) they become like fixed entities in your head. This relates to the potentially obsessional nature of film, which is a two-way street – they have to give it before we can take it. In that way, by fixing key sequences, film works with the elementary materials of human relationships.

die Zeit erfährt. Film kann, muss aber nicht erzählerisch sein. Können wir über das von dir erwähnte Interesse am Medium Film sprechen?

RW: Wenn ich sage, dass die Zeit sich bewegt hat, meine ich etwas ganz anderes als die Erzählzeit. Ich meine damit vielmehr, dass in der merkwürdigen „Verdoppelung“ dieser Skulpturen auch die ganze Zeitlichkeit an einen neuen Ort verrückt worden zu sein scheint.

Auch wenn der Film den Anschein erweckt, er bewege Dinge, ist es doch viel wichtiger, dass er sie in Stillstand versetzt. Denk doch nur an bestimmte faszinierende Filmsequenzen (die natürlich bei jedem andere sind), die in deinem Kopf zu etwas Unverrückbarem werden. Das hat mit dem potenziell obsessiven Charakter des Mediums Film zu tun, der in zwei Richtungen funktioniert – sie müssen uns etwas geben, bevor wir es annehmen können. Das heißt: Indem der Film solche Schlüsselsequenzen anlegt, arbeitet er mit den elementaren Bestandteilen menschlicher Beziehungen.

BvdH: Obwohl die Ausstellung im Kunstverein München deine erste institutionelle Ausstellung in Deutschland ist, taucht die deutsche Sprache schon vorher in deinen Arbeiten auf. Bei einer früheren Ausstellung in London mit dem Titel *Fleischvater* (2002) erschien die Presseerklärung beispielsweise nur auf Deutsch. Außerdem haben einige deiner Skulpturen Titel wie *Lustmord* (2004), *Altes Liebespaar* (2004), *Der Krieg* (2004) und *Sylvesternacht* (2006). Wie würdest du das Verhältnis zwischen deinen Skulpturen und ihren Titeln beschreiben? Worin besteht die Motivation, eine Fremdsprache zu wählen, wenn es dabei um eine Art von Spiegelverhältnis zwischen dem Material und der erzählerischen Komponente geht?

RW: Ich glaube, man hat keine große Auswahl: Man kann einen Titel wählen oder eben keinen, oder man kann die Arbeiten nummerieren. Wenn man auf einen Titel verzichtet, landet man bei irgendwelchen Varianten von „Ohne Titel“, was so etwas merkwürdig Geheimbündlerisches an sich hat. Man könnte sie auch fortlaufend auf 1, 2, 3, 4, 5 und so weiter taufen, was aber zu der Frage führen

BvdH: Although your exhibition at Kunstverein München is your first institutional exhibition in Germany the German language is not unfamiliar to your work. For an early exhibition in London, *Fleischvater* (2002), the press release was written only in German. In addition, some of your sculptures have titles such as *Lust Mord* (2004), *Altes Liebespar* (2004), *Der Krieg* (2004) and *Sylvesternacht* (2006). Can you elaborate on the relation between your sculptures and their titles? If this relation could be described as a form of mirroring between material and narration, what are the motivations behind choosing a language other than your own native English?

RW: I think you are stuck with a small number of choices – title, or no title, or use a number. Using no title always ends up being some variation of ‘no title’ which creates a sort of unnecessary web of intrigue. You could call them 1,2,3,4,5 etc. sequentially but this option makes you wonder how much the works are beings that need names... I like finding titles that attach and detach themselves to some aspect of the thing and its context that keeps us in the realm of looking and thinking about this particular thing. Sometimes a kind of ‘French’ or ‘German’ or ‘Russian’ comes into this mix which can add unexpected but pertinent banks of reference or meaning.

BvdH: Other titles include *Totem* (2009) and *Totem und Taboo* (2009), of which the latter is also the title of a book by Sigmund Freud from 1913. In addition, you have used a group portrait of a committee of loyalists toward psychoanalytic theory formed by Ernest Jones in 1922, which included Freud, before as a visual image in your studio. These references suggest a form of mirroring similar to the ways in which post-colonial feminist theory took on psychoanalysis to reframe both female and male artists in art history.

RW: That's not a particularly strong interest here. The matters that make their way into my sculptures come through various routes. In that tangled web something about women and men does happen and therefore inevitably something about women's art and men's art. But, I think it's easy to make all sorts of false moves in this area.

würde, inwieweit diese Arbeiten Wesen sind, die einen Namen brauchen. Ich mag Titel, durch die ein bestimmter Aspekt des Gegenstandes und seines Kontextes zum Tragen kommt oder zum Verschwinden gebracht wird. Das versetzt uns in den Zustand, dass wir hinschauen und über diesen speziellen Gegenstand nachdenken. Manchmal schleicht sich in diese Mixtur eine Art von „Französisch“, „Deutsch“ oder „Russisch“ ein, durch das unerwartete, aber stimmige Bezugs- und Bedeutungsfelder ins Spiel kommen.

BvdH: Es gibt auch Titel wie *Totem* (2009) und *Totem und Tabu* (2009), wobei letzterer zugleich der Titel eines Buches von Sigmund Freud von 1913 ist. Außerdem hast du davor schon einmal in deinem Atelier als Bild ein Gruppenporträt benutzt, das einen 1922 von Ernest Jones gegründeten Verein von Anhängern der Psychoanalyse zeigt, auf dem auch Freud zu sehen ist. Diese Bezüge erinnern an eine Art von Spiegelung, die den Methoden der postkolonialistischen feministischen Theorie ähnelt, wo die Psychoanalyse dazu dient, die Rolle weiblicher und männlicher Künstler innerhalb der Kunstgeschichte neu zu bewerten.

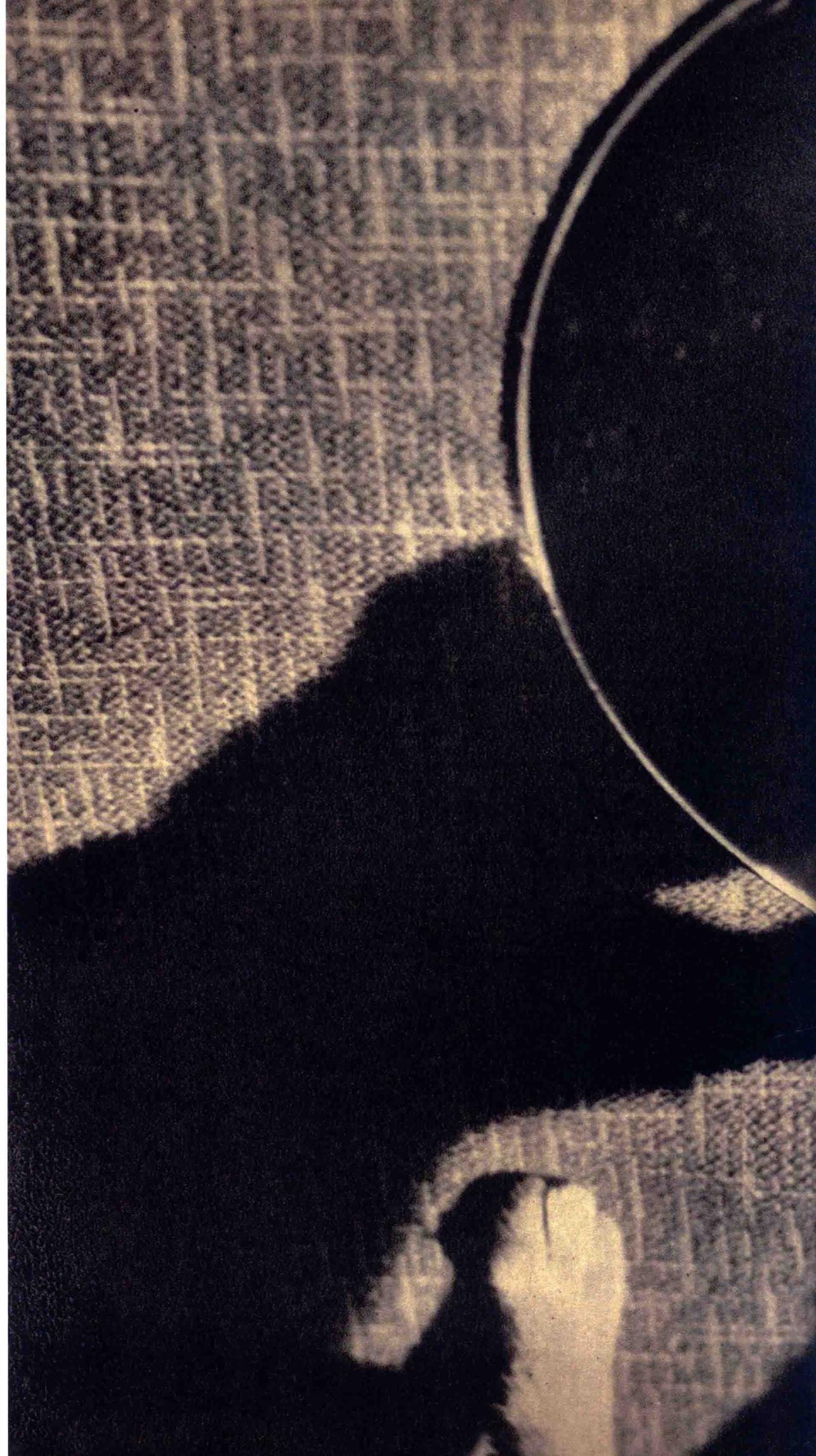
RW: Nein, das interessiert mich hier nicht so sehr. Die Themen, die Eingang in meine Skulpturen finden, kommen aus ganz verschiedenen Ecken. In diesem komplexen Beziehungsgeflecht geht es dann auch um Frauen und Männer und damit zwangsläufig um die Kunst von Frauen und Männern. Mir scheint allerdings, dass die Gefahr groß ist, in diesem sensiblen Bereich alles Mögliche verkehrt zu machen.

Die speziellen Bilder, die ich als Katalogcover, für gelegentliche Bilder und Einladungskarten auswähle, haben immer eine zweite oder gar dritte Bedeutungsebene. Das Bild von Freud habe ich als Einladungskarte für die Preview der Ausstellung *SHE* (2003) benutzt. Sein Vorhandensein ist nicht völlig bedeutungslos, es ist eine Art Zugabe. Mich amüsiert die Vorstellung, dass das Bild einen Ausgangspunkt darstellt: Bedeutet das, dass dadurch die Ausstellung zustande kam? Hat diese Truppe von Psychoanalytikern mich dazu gebracht, sie zu machen?



Still from *The Stepford Wives* (1975)

There tends to be a double- or triple-take in the particular images I choose for catalogue covers, incidental illustrations, and for invite cards. The Freud image was shown as a private view invitation for the show *SHE* (2003). It's there because it's not entirely irrelevant, but it is extra. To me it's funny to think – if this came first... did it make this (the show) happen? Did they (a band of psychoanalysts) make me do that?





Page 17: **Zwei**
2013 hand-painted bronze 210 x 29 x 29 cm - 82 5/8 x 11 3/8 x 11 3/8 inches

Page 19: **Drei**
2013 hand-painted bronze 209 x 28 x 28 cm - 82 1/4 x 11 x 11 inches

Page 20: **Vier**
2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

Page 21: **Vier**
2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

Page 23: **Sechs**
2013 hand-painted bronze 211 x 28 x 28 cm - 83 1/8 x 11 x 11 inches

Page 24: **Fünf**
2013 hand-painted bronze 208 x 30 x 30 cm - 81 7/8 x 11 3/4 x 11 3/4 inches

Page 25: **Fünf**
2013 hand-painted bronze 208 x 30 x 30 cm - 81 7/8 x 11 3/4 x 11 3/4 inches

Page 27: **Eins**
2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

Page 28: **Sieben**
2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

Page 29: **Sieben**
2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

Pages 30-31
(left to right): **Zwei**
2013 hand-painted bronze 210 x 29 x 29 cm - 82 5/8 x 11 3/8 x 11 3/8 inches

Drei
2013 hand-painted bronze 209 x 28 x 28 cm - 82 1/4 x 11 x 11 inches

Vier

2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

Sechs

2013 hand-painted bronze 211 x 28 x 28 cm - 83 1/8 x 11 x 11 inches

Fünf

2013 hand-painted bronze 208 x 30 x 30 cm - 81 7/8 x 11 3/4 x 11 3/4 inches

Eins

2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

Sieben

2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

Page 33
(left to right):

Zwei

2013 hand-painted bronze 210 x 29 x 29 cm - 82 5/8 x 11 3/8 x 11 3/8 inches

Drei

2013 hand-painted bronze 209 x 28 x 28 cm - 82 1/4 x 11 x 11 inches

Vier

2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

Sechs

2013 hand-painted bronze 211 x 28 x 28 cm - 83 1/8 x 11 x 11 inches

Fünf

2013 hand-painted bronze 208 x 30 x 30 cm - 81 7/8 x 11 3/4 x 11 3/4 inches

Eins

2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

Sieben

2013 hand-painted bronze 208 x 28 x 28 cm - 81 7/8 x 11 x 11 inches

