

Rebecca Warren : She

Autor(en): **Hilty, Greg / Parker, Wilma**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2004)**

Heft 70: **Collaborations Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679811>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

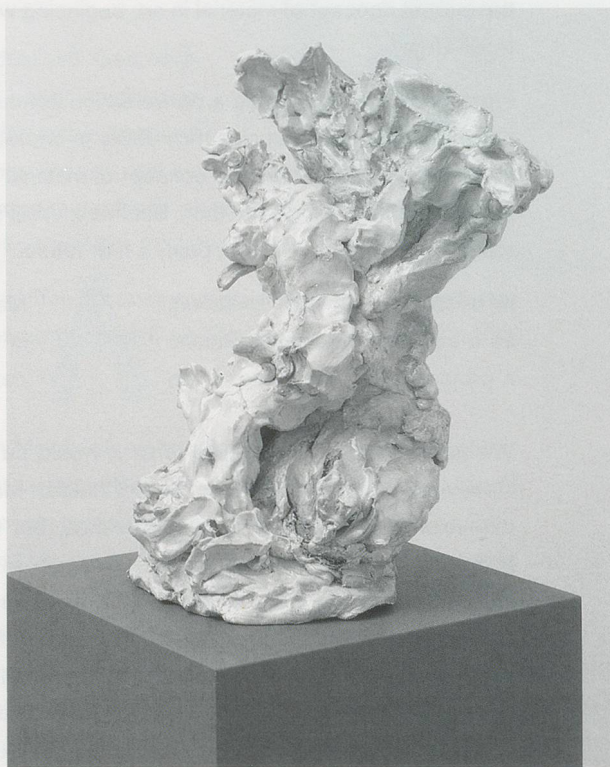
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GREG HILTY

Rebecca Warren: SHE

EVERY ASPECT OF BITCH MAGIC (1996) was one of Rebecca Warren's earliest artworks to come to wide public attention and it remains a touchstone for what has followed. I observed her install the piece in an exhibition, "Material Culture," which I co-curated with Michael Archer at the Hayward Gallery in London in 1997. The show considered different approaches to the object in British art of the past two decades. Even among such a deliberately heterodox assortment, Warren's approach commanded special notice. She had created the work in her bedroom over a period of three months. This biographical information is relevant since the work's contents and meanings are intimate and compacted. She started with a white plinth onto which she placed and replaced a selection of objects that were variously to hand. These included a jar containing a dead bee that a friend had brought to her. A scrunchie (an elastic band used to hold back hair) was stretched over the jar for safekeeping. Other items that came to rest on the plinth's surface included a shell, a shard of green glass, a pair of underpants, and a safety pin. Warren constructed a wooden frame as a sketch for a Perspex cover. She never made the cover but kept the indicative frame. On it rested a large white envelope over which she had stretched another pair of



REBECCA WARREN, 10-4, 2000,
unfired painted clay and plinth, 7 1/8 x 7 1/8 x 11 7/8" /
ungebrannter bemalter Ton mit Sockel, 18 x 18 x 30 cm.
(PHOTOS: MAUREEN PALEY INTERIM ART, LONDON)

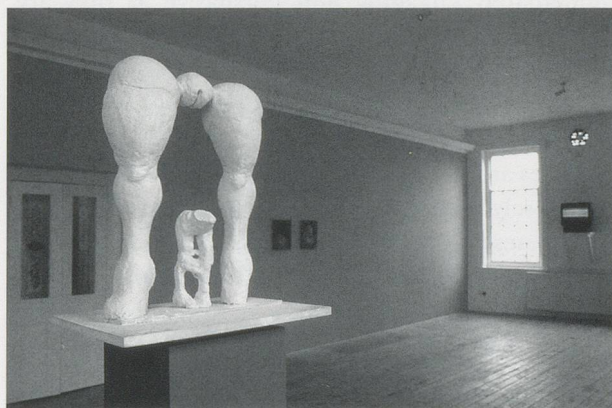
GREG HILTY is a curator and writer and currently Director of Visual Arts & Literature at Arts Council England in London.

underpants, its crotch gently padded with fluff from a washing machine. The envelope itself was also padded out with slides of the artist's work.

Description is not criticism and accumulation is in itself not art. Warren's accretion of apparently incidental elements, just described, nevertheless conjured up both the completeness and the "bitch magic" of her title. The work betrays an urge to art that pre-dates that of mimesis or symbolism: the impulse to endow raw matter with spirit or meaning and so to transform it. Such a process, which might as well be called "magic," depends as much on the nature of the transformative act as on its objects. Warren took pains to make her collection as simple as she could while avoiding the simply mundane. Her efforts were repeated in the exhibition installation, which took about a week. Warren clocked in daily at the gallery to spend hours tweaking the relative position of her sculptural ingredients. One sensed strongly that she was searching not for any formal or conceptual resolution to the piece but rather a conclusion of the opportunity available to work on it. This is not a trivial motive. It was clear that she took her role as a creative maker seriously and that the work would not be finished until the role was over, rather than the other way around.

Last summer, Warren unveiled her latest work in her second gallery show at Maureen Paley Interim Art in London. The show was intriguingly titled "SHE" and was introduced with two overt references. First, the 1887 novel of the same name by Rider Haggard and the Hammer Studios film based on it, starring Ursula Andress as the eponymous embodiment of female power and beauty. Second, a black and white photograph reproduced on the exhibition's invitation, showing Sigmund Freud among a gathering of besuited and bespectacled professional colleagues. Neither reference explains the works shown but both act as allusive counterpoints. The show comprised six large sculptures in unfired clay. These sculptures are approximately life-sized and female but wildly free in their anatomical exaggeration, abbreviation, and expressiveness. Breasts, buttocks, and hands appear as prominent focal points. Heads seem to have fallen victim to evolutionary redundancy. In spite of or because of their deformities the figures

possess an uncanny psycho-physiological rectitude and a purposeful energy. Their surfaces are rough and at times seem barely modeled from the raw blocks of clay out of which they emerge. "SHE" unashamedly evokes and engages with a powerful history of expressive figurative sculpture stretching from Degas and Rodin through Boccioni to Fontana, taking in Picasso and the German expressionists for good measure. Warren seems to want to grapple with this lineage of male masters on their own terms, rather than women sculptors of the female form such as Elizabeth Frink. Warren's references to popular culture and to psychology show that she is culturally conscious, but neither irony nor critique is a significant motive behind these works. They can be elucidated by comparisons but they cannot be read as essays. They are not hewn from lard or chocolate nor will they disintegrate through sustained exposure to the climate of East London. Their most up-to-date feature is their placement on studio trolleys. This gives the sculptures an added measure of dynamism (they could scoot off anywhere) and informality (they are not rooted) but was initially a practical step on the part of the artist (they cannot otherwise be moved).



REBECCA WARREN, *HELMUT CRUMB*, 1998, installation view, "It's a Curse, It's a Burden" at The Approach, London, 1999.



REBECCA WARREN, *EVERY ASPECT OF BITCH MAGIC*, 1996, mixed media, 52 x 11⁷/₈ x 11⁷/₈" /

LUDERMAGIE IN ALL IHREN ASPEKTEN, 132 x 30 x 30 cm.

Immediately engaging and persuasive as they are, these sculptures challenge us to place them in a contemporary context and to connect with the signs sent out from *EVERY ASPECT OF BITCH MAGIC* seven years earlier.

Clues are provided by two groups of works that relate closely to that work and to *SHE* respectively while also possessing their own integrity. Examples of each were displayed together, for the first time, in Warren's exhibition last autumn at the Donald Young Gallery in Chicago. The first is a series of collages, approached like the surface of the *BITCH MAGIC* plinth turned vertically and hung on the wall. Their contents are perhaps more abstract and even more allusive than those of the earlier work: pieces of wood, wire, pompoms. They evoke however the same mental landscape of everyday arcana, the resonance of abstracted conversations where much is revealed by talking about small subjects close to hand. The

emotional range of these works is extended in wall assemblages like *FRAUENSCHADE* or *F.S.1* (both 2003) that introduce a more sculptural third dimension along with features including small neon lights. The piece that connects them all is *BITCH MAGIC: THE MUSICAL* (2001–2003), a delightful reprise of the early work but this time with the absurd sumptuousness of a full-length Perspex sheath and sharp injections of color: the electric red of a neon tube and a pompom, a gold-painted plaster off-cast that lies like a molten ingot on top of the Perspex cover. With more than a hint of wry self-awareness Warren the bedroom magician parades her skills as a gallery virtuoso.

The second relevant group consists of a series of unfired clay figurines, collectively titled *TOTEMS* (2002). They resemble the *SHE* series in their material and free modeling but are smaller, designed for display on plinths and decorated with painted glazes. Rather than single figures they suggest pairs or

groups, though engaged in such close erotic coupling that they more often appear unitary clumps of merged matter. Color is used in a manner privileged to porcelain as erogenous indicator, more spice than sustenance. Warren has continued making work in this vein since her surprising 1998 presentation of the piece *HELMUT CRUMB*, an appropriately obscene hybrid inspired by Helmut Newton and Robert Crumb. The genre was further developed in "The Agony and the Ecstasy," her wide-ranging playful first show at Maureen Paley Interim Art in 2000. The somewhat larger single figures *DEUTSCHE BANK* (2002–2003) and *BUNNY* (2003) later paved the way for the *SHE* series and for the similar group of three works, *TEACHER (M.B.)*, *TEACHER (R.)*, and *TEACHER (W.)*, all 2003, included in her Chicago show.

Warren maintains an odd but revealing fiction about these figure works. She would like us to imagine them as having been made by a mildly perverted teacher at a regional English art college. This image conveys (rightly or wrongly) the impression of both artistic and sexual frustration. Repression and liberation characterize and justify most erotic art, both good and bad. Somewhere in between are the films of Russ Meyer, particularly his *Supervixens* series in which spectacularly over-endowed women maintain a droning narrative of withheld desire while periodically bursting out across the screen and each other. The particular relevance to Warren's work is that they do so against a background of blasted desert landscapes strewn with run-down shacks and jeeps and populated with feckless men who talk big but deliver little. While by no means the same as Warren's world, Meyer's mundane mythologizing helps illustrate the profound layers of desire and restraint that run through her work.

Warren's alter ego is a curiously powerful and positive proxy for a young woman artist working today to invoke. It carries certain resonances of Salvador Dalí's obsession with "putrefaction" in the mid-twenties; Warren's posture, like Dalí's, consciously mingles disdain and admiration for her artistic antecedents. This in turn leads to sophisticated, if apparently aberrant, strategies for producing new work faced with all that have come before. Dalí wrote, in terms that seem directly relevant to Warren's artistic proj-

ect, "Form is always the product of an inquisitorial process of matter—the specific reaction of matter when subjected to the terrible coercion of space choking it on all sides, pressing and squeezing it out, producing the swellings that burst from its life to the exact limits of the rigorous contours of its own originality of reaction."¹ However Warren defines the physical and historical contours of her originality, her impetus to exceed those limits remains consistently compelling.

1) Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, trans. Haakon M. Chevalier (1942), (London: Vision Press, 1968), p. 3.

REBECCA WARREN, *BITCH MAGIC*:

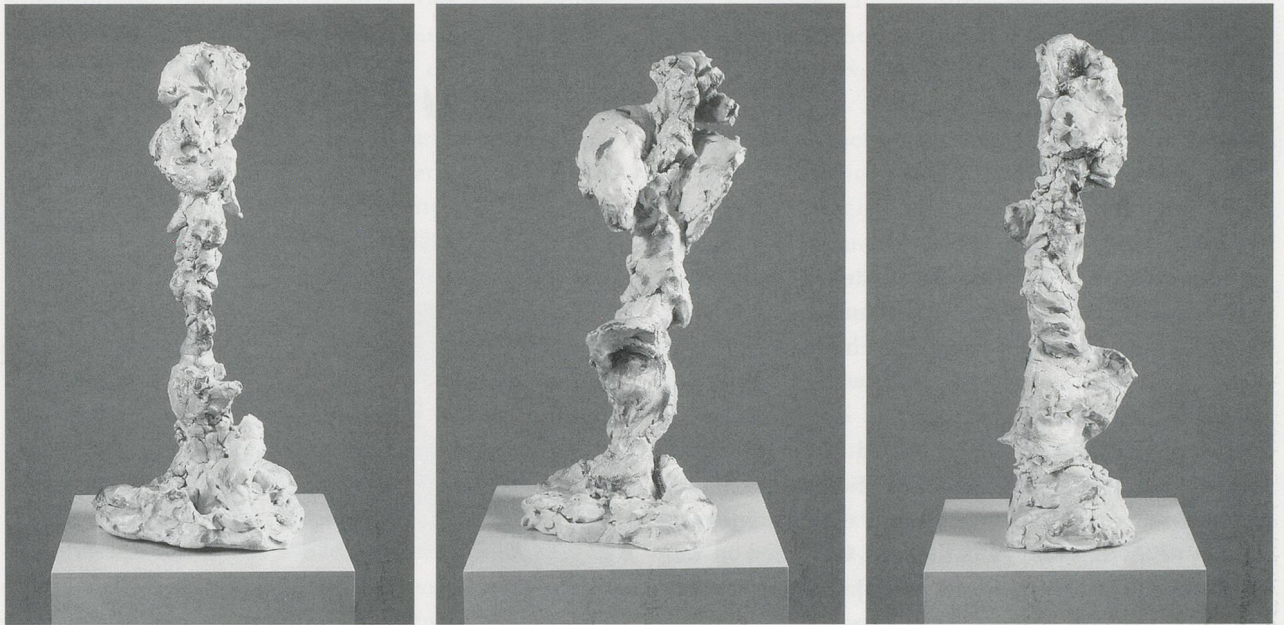
THE MUSICAL, 2001–2003, mixed media and plinth /

LUDERMAGIE: DAS MUSICAL, diverse Materialien mit Sockel.





REBECCA WARREN, "SHE," 2003, installation view at Maureen Paley Interim Art, London; clockwise from left: HOMAGE TO R. CRUMB; MY FATHER; SOUTH KENT; NO. 6 / im Uhrzeigersinn von links: HOMMAGE AN R. CRUMB; MEIN VATER; SOUTH KENT; NR. 6.



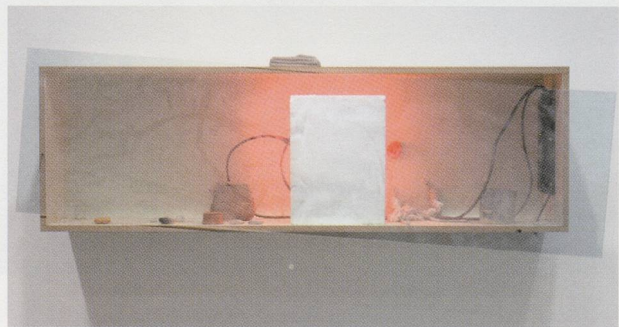
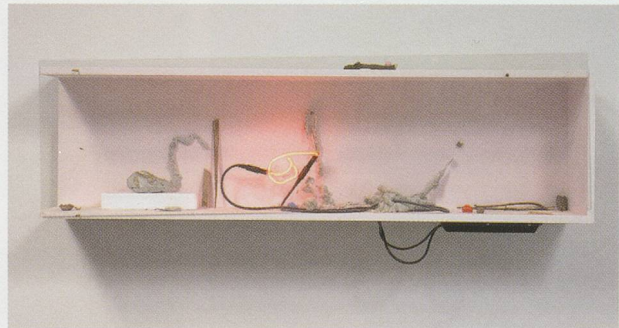
REBECCA WARREN, TOTEMS, 2003, self-hardening clay; height: a) 23½", b) 22", c) 25½" /
selbsthärtender Ton; Höhe: a) 60 cm, b) 56 cm, c) 64,8 cm.

GREG HILTY

Rebecca Warren: SHE

EVERY ASPECT OF BITCH MAGIC (Ludermagie in all ihren Aspekten, 1996) war eines der ersten Werke von Rebecca Warren, das bei einem breiteren Publikum Beachtung fand, es bleibt ein Markstein für alles, was danach kam. Ich sah zu, wie sie die Arbeit installierte, und zwar im Rahmen der Ausstellung «Material Culture» in der Hayward Gallery in London 1997, die ich gemeinsam mit Michael Archer als Kurator betreute. Die Ausstellung untersuchte verschiedene Arten des Umgangs mit Objekten in der britischen Kunst der letzten zwei Jahrzehnte. Aber selbst in einem so betont heterogenen Umfeld blieb Warrens Vorgehen auffällig. Sie hatte die Arbeit im Lauf von drei Monaten in ihrem Schlafzimmer geschaffen. Dieser biographische Hintergrund ist wichtig, weil Inhalt und Bedeutung des Werks sehr persönlich und kompakt sind. Sie begann mit einem weissen Sockel, auf den sie allerlei Objekte, die gerade verfügbar waren, stellte und wieder auswechselte. Darunter war auch ein Marmeladeglas mit einer toten Biene drin, das Geschenk einer Freundin. Zur Sicherheit war ein elastisches Haarband darüber gespannt. Andere Gegenstände, die ihren Platz auf dem Sockel fanden, waren eine Muschel, eine grüne Glasscherbe, ein Paar Unterhosen und eine Sicherheitsnadel. Als Entwurf für eine Plexiglashaube

GREG HILTY ist Publizist und Kurator sowie Director of Visual Arts and Literature des Arts Council England in London.



Top / Oben: REBECCA WARREN, FRAUENSCHADE, 2003, mixed media, 16 3/4 x 54 5/16 x 11 1/4" / 42,5 x 138 x 28,5 cm.

Bottom / Unten: F.S.I., 2003, mixed media, 17 1/4 x 53 1/2 x 11 1/4" / 43,8 x 135,9 x 28,5 cm.

(PHOTOS: MAUREEN PALEY INTERIM ART, LONDON)

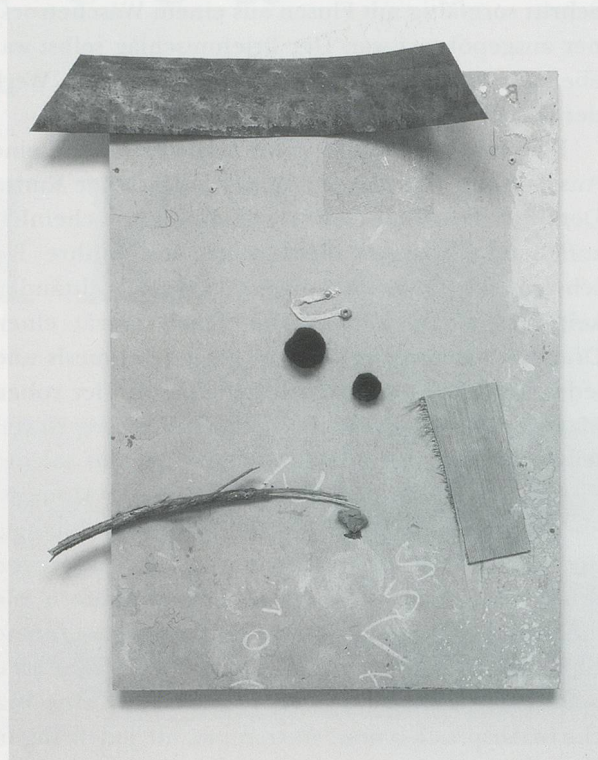
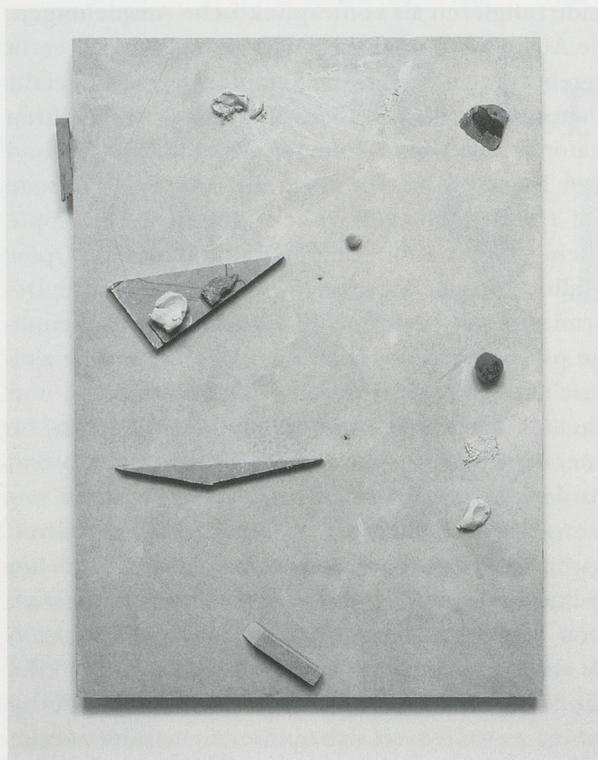
baute Warren einen Holzrahmen dazu. Diese Haube stellte sie dann nie her, aber den stellvertretenden Rahmen behielt sie bei. Auf dem Rahmen lag ein grosser weisser Briefumschlag, über den sie wiederum ein Paar Unterhosen gespannt hatte, deren Schritt sorgfältig mit Flusen aus einem Wäschetrockner ausgepolstert war. Der Briefumschlag selbst war ebenfalls ausgestopft, und zwar mit Dias vom Werk der Künstlerin.

Eine Beschreibung ist noch keine Kritik und eine Ansammlung von Dingen an sich noch keine Kunst. Dennoch beschwor Warrens Anhäufung scheinbar zufälliger Elemente allein schon durch ihre Beschreibung die im Titel angesprochene Vollständigkeit und Magie herauf. Die Arbeit verrät einen Drang zur Kunst, der älter ist als jede Mimesis und jeder Symbolismus: nämlich den Impuls, der rohen Materie Geist einzuhauchen oder Bedeutung zu verleihen und sie dadurch zu verwandeln. Ein solcher Prozess, den man auch «magisch» nennen kann, ist ebenso von der Art des Verwandlungsaktes abhängig wie von den zu verwandelnden Objekten. Warren setzte alles daran, ihre Sammlung so einfach wie möglich zu halten und gleichzeitig das allzu Profane zu vermeiden. Diese Anstrengung wiederholte sich beim Einrichten der Ausstellung, das etwa eine Woche in Anspruch nahm. Warren tauchte jeden Tag in den Ausstellungsräumen auf und verbrachte Stunden damit, die skulpturalen Elemente ihrer Arbeit im richtigen Verhältnis zueinander zu platzieren. Es war deutlich zu spüren, dass sie nicht nach einer formalen oder konzeptuellen Lösung suchte, sondern nach einem Abschluss der Möglichkeit daran zu arbeiten. Das ist kein trivialer Beweggrund. Es war klar, dass sie ihre kreative Rolle ernst nahm und dass das Werk nicht vollendet sein würde, bis sie diese Rolle erfüllt hätte, und nicht etwa umgekehrt.

Letzten Sommer enthüllte Warren ihr jüngstes Werk in ihrer zweiten Galerieausstellung bei Maureen Paley Interim Art in London. Die Ausstellung trug den verführerischen Titel «SHE» (Sie) und stand unter dem Zeichen zweier offensichtlicher Referenzen: erstens, des gleichnamigen Romans von Rider Haggard und seiner Verfilmung durch die Hammer Studios, mit Ursula Andress als Verkörperung weiblicher Macht und Schönheit in der Hauptrolle; zwei-

tens, einer Schwarzweissphotographie, die auf der Einladungskarte abgebildet war und Sigmund Freud in einer Versammlung Brillen tragender Professorenkollegen in schwarzen Anzügen zeigte. Keine dieser Referenzen erklärt die ausgestellten Werke, aber beide fungieren als kontrapunktische Anspielungen. Die Ausstellung umfasste sechs grosse Skulpturen in ungebranntem Ton. Diese Skulpturen sind ungefähr lebensgross, weiblich, aber völlig frei, ja wild in ihren anatomischen Übertreibungen, Vereinfachungen und ihrer Expressivität. Vor allem die Brüste, Hinterteile und Hände ziehen die Blicke auf sich. Die Köpfe scheinen einer evolutionären Redundanz zum Opfer gefallen zu sein. Trotz oder gerade wegen ihrer Deformierungen besitzen die Figuren eine unheimliche psycho-physiologische Richtigkeit und eine zielgerichtete Energie. Ihre Oberflächen sind rau und scheinen manchmal kaum modelliert, das heisst, sie unterscheiden sich kaum von den rohen Tonklötzen, aus denen sie entstanden sind. Unerschrocken verweist «SHE» auf die grosse Tradition der expressiven figurativen Bildhauerei von Degas und Rodin bis hin zu Boccioni und Fontana und schliesst auch gleich noch Picasso samt den deutschen Expressionisten mit ein. Warren scheint lieber mit dieser Ahnenreihe männlicher Meister zu deren Bedingungen fertig werden zu wollen, als sich auf weibliche Bildhauerinnen wie etwa Elizabeth Frink zu beziehen. Warrens Verweise auf die Populärkultur und Psychologie zeigen, dass sie kulturell bewandert ist, aber weder Ironie noch Kulturkritik bilden ein wesentliches Motiv ihrer Arbeiten. Sie lassen sich durch Vergleiche erhellen, können aber nicht als Essays verstanden werden. Sie sind weder aus Speck oder Schokolade gehauen, noch werden sie sich auflösen, wenn man sie über längere Zeit dem Klima East Londons aussetzt. Das einzig offensichtlich Zeitgenössische an ihnen ist ihre Platzierung auf Rollsockeln. Dies verleiht den Skulpturen eine zusätzliche Dynamik (sie könnten irgendwohin wegflitzen) und Zwanglosigkeit (sie sind nicht verwurzelt), war ursprünglich jedoch eine rein praktische Massnahme der Künstlerin (weil sich die Figuren nur so bewegen lassen).

So unmittelbar einnehmend und überzeugend diese Skulpturen sind, wir sind aufgefordert, sie in einen zeitgenössischen Kontext einzuordnen und



Left / Links: REBECCA WARREN, COLLAGE, 2003, mixed media on MDF, 24 x 20 x 5" / diverse Materialien auf MDF, 61 x 51 x 12,7 cm.

Right / Rechts: COLLAGE, 2003, 24 1/2 x 16 x 1 3/4" / 62,2 x 40,7 x 4,5 cm.

eine Verbindung zu jenen Zeichen herzustellen, welche die sieben Jahre früher entstandene Arbeit EVERY ASPECT OF BITCH MAGIC gesetzt hat.

Hinweise dazu liefern zwei Gruppen von Werken, die eine gleichermassen enge Beziehung zu jener Arbeit und zu «SHE» aufweisen und dabei gleichzeitig über eine eigene Integrität verfügen. Beispiele beider Gruppen waren erstmals im letzten Herbst zusammen ausgestellt, und zwar im Rahmen von War-

rens Ausstellung bei Donald Young in Chicago. Die erste ist eine Serie von Collagen, die gleichsam die in die Vertikale gekippte und an die Wand gehängte Oberfläche des BITCH-MAGIC-Sockels zeigen. Ihr Inhalt ist vielleicht abstrakter und sogar noch anspielericher als jener des älteren Werks: Holzstücke, Draht, Pompons. Beide beschwören jedoch dieselbe geistige Landschaft aus Alltagsmysterien, ein Nachhallen zerstreuter Unterhaltungen, in denen vieles

REBECCA WARREN, DEUTSCHE BANK, 2002, unfired clay, MDF and wheels, 26 x 29 1/8 x 29 1/8" / ungebrannter Ton, MDF und Räder, 66 x 74 x 74 cm.



beim Sprechen über kleine und nahe liegende Dinge offenbar wird. Die emotionale Bandbreite dieser Arbeiten wird noch erweitert in Wandassemblagen wie FRAUENSCHADE oder F.S.1 (beide 2003), die noch deutlicher eine plastische dritte Dimension einführen und Dinge wie kleine Neonlampen. Das Werk, das alles miteinander verbindet, ist BITCH MAGIC: THE MUSICAL (2001–2003), eine vergnügliche Wiederaufnahme der früheren Arbeit, aber diesmal mit der absurden Luxuriosität einer umfassenden Plexiglasverkleidung und knalligen Farbtupfern: dem elektrisierenden Rot einer Neonröhre und eines Pompons; einem golden bemalten Gipsabguss, der wie ein echter Goldbarren auf der Plexiglashaube liegt. Mit mehr als nur einem Hauch Selbstironie demonstriert Warren, die Magierin des Schlafzimmers, ihre Virtuosität beim Bespielen der Galerie.

Die zweite wichtige Werkgruppe besteht in einer Serie ungebrannter Tonfiguren mit dem gemeinsamen Titel TOTEMS (2002). Sie ähneln den Figuren der SHE-Serie, was Material und Freiheit des Modellierens angeht, aber sie sind kleiner, für das Ausstellen auf Sockeln gedacht, obwohl sie oft in so enger erotischer Umarmung begriffen sind, dass sie meist eher wie ein einziger Klumpen verschmolzener Materie wirken. Farbe wird auf eine Weise eingesetzt, die sonst dem Porzellan vorbehalten ist, als erogenes Signal, mehr würzige Zutat denn wesentlicher Bestandteil. Warren pflegt diese Werklinie seit ihrer überraschenden Präsentation von HELMUT CRUMB (1998), einer angemessen obszönen Kreuzung von Helmut Newton und Robert Crumb. Dasselbe Genre entwickelte sie weiter in «The Agony and the Ecstasy», ihrer vielseitig verspielten ersten Ausstellung bei Maureen Paley Interim Art im Jahr 2000. Die etwas grösseren Einzelfiguren DEUTSCHE BANK (2002–2003) und BUNNY (2003) bereiteten den Weg für die Serie SHE sowie eine ähnliche Dreiergruppe – TEACHER (M.B.), TEACHER (B.) und TEACHER (W.), alle 2003 –, die ebenfalls in Chicago zu sehen war.

Warren hat eine seltsame, aber aufschlussreiche Phantasie zu diesen figurativen Werken. Sie möchte, dass wir uns vorstellen, sie stammten von einem leicht perversen Lehrer an einer englischen Kunstschule in der Provinz. Dieses Bild erweckt (ob zu Recht oder zu Unrecht) den Eindruck künstlerischer

und sexueller Frustration. Unterdrückung und Befreiung kennzeichnen und rechtfertigen fast jede erotische Kunst, egal ob sie gut oder schlecht ist. Irgendwo dazwischen sind die Filme von Russ Meyer, insbesondere seine *Supervixens*-Serie, in der spektakulär üppig ausgestattete Frauen eine eintönige Handlung unterdrückten Begehrens in Gang halten, das immer wieder ausbricht, indem sie die Leinwand zu sprengen drohen und übereinander herfallen. Der Bezug zu Warrens Arbeit liegt darin, dass dies vor verbrannten Wüstenlandschaften stattfindet, die mit baufälligen Schuppen und Jeeps übersät sind und bevölkert von kraftlosen Männern, die zwar das Maul aufreissen, aber sonst nicht viel taugen. Und obwohl ihre Welten ganz und gar nicht dieselben sind, liefert Meyers profane Mythologie eine hilfreiche Illustration der tieferen Schichten von Begehren und Unterdrückung, denen wir in Warrens Werk begegnen.

Warrens Alter Ego ist ein seltsam kraftvoller und konkreter Stellvertreter für eine junge Künstlerin unserer Tage. Es erinnert ein bisschen an Salvador Dalí «Fäulnis»-Fimmel Mitte der 20er Jahre; wie Dalí vereint Warren Verachtung und Bewunderung für ihre künstlerischen Vorläufer ganz bewusst. Das führt zu raffinierten, wenn auch scheinbar ausgefallenen Strategien der Produktion neuer Werke angesichts all jener, die vorangegangen sind. Dalí schrieb, in Worten, die einen direkten Bezug zu Warrens künstlerischer Tätigkeit zu haben scheinen, «Form ist immer das Produkt eines inquisitorischen Prozesses der Materie – die spezifische Reaktion von Materie, die dem schrecklichen Zwang des Raumes unterworfen wird, der sie von allen Seiten würgt, presst und ausquetscht und die Beulen hervortreibt, die sich aus ihrem Leben bis exakt zu den Grenzen der strengen Konturen ihrer Reaktionseigenart entladen.»¹⁾ Warren definiert jedoch die physischen und historischen Konturen ihrer eigenen Ursprünglichkeit, und ihr Impuls diese Grenzen zu überschreiten ist und bleibt überzeugend.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Salvador Dalí, *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, Übers. Ralf Schiebler, Schirmer/Mosel, München 1990, S. 12–14.