Marlene Dumas : Leere und Übermass = the unfulfillment and the surfeit

Autor(en): **Tilroe, Anna / Böttner, Annegret / Cohen, Arnold**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 38: **Collaboration Ross Bleckner and Marlene Dumas**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681386

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ANNA TILROE

Leere und Übermass

Haben wir eigentlich jemals besessen, was uns heute den «grossen Verlust» empfinden lässt? Ich betrachte das kleine Bild SICK CHILD (Krankes Kind) (1992) von Marlene Dumas, sehe das kleine Wesen dort liegen, von dem nur der Kopf und die kurzen, molligen Ärmchen, die es steif vor dem Mund übereinandergeschlagen hat, unter der Decke hervorschauen, sehe die weit aufgerissenen, forschenden Augen, helle Öffnungen im dick aufgetragenen Grau und Lila, im Grüngelb des Fleisches, der Decken und des Bettes, und stechend fühle ich die Leere in mir aufsteigen.

Aber was ist es eigentlich, das uns fehlt?

Es ist die Unschuld, die wir verloren haben, lautet die übliche Antwort auf diese Frage. Eine Antwort, die man jedoch in Marlene Dumas' Werk nicht antreffen wird. In ihrem Weltbild – wenn ich all ihre Bilder so zusammenfassen darf – scheint Unschuld nicht vorzukommen. Sogar die Säuglinge, die sie gemalt und gezeichnet hat, haben ganz und gar nichts Unschuldiges an sich. Sie weinen, lachen, spielen, sind so nackt und glatt wie Frösche oder erinnern an das Durchsichtige und Wässrige des Fötus, wie Dumas ihn auf dem Gemälde BEFORE BIRTH (Vor der Geburt) (1989) dargestellt hat, ohne je die makellose Reinheit auszustrahlen, die wir gemeinhin mit Unschuld und in vielleicht noch grösserem Ausmass mit verlorener Unschuld assoziieren. Dafür ist ihre Präsenz viel zu übermässig und direkt, und es ist, als ob schon das sie beflecken würde.

ANNA TILROE ist Kunstkritikerin, Publizistin und Dozentin an der Rijksakademie voor Beeldende Kunst in Amsterdam.

Ein Übermass an Anwesenheit..., vielleicht rührt unser Gefühl der Leere daher.

Ich blättere in den Büchern, die versuchen, einen zeitlichen Gesamtüberblick von Marlene Dumas' Zeichnungen und Gemälden zu vermitteln. Ich kenne ihr Werk seit den ersten Ausstellungen in den Niederlanden zu Anfang der 80er Jahre. Ich weiss noch, wie begeistert ich damals war: Endlich eine Künstlerin, die die offene Konfrontation zwischen der Welt, die als Wirklichkeit bezeichnet wird, und ihrer inneren Welt sucht, zwischen der Welt der Formen und der formlosen Innenwelt. Dumas' Kunst schien mit dem Suchen in letzterer, im Instabilsten und Zauderndsten zu beginnen. Sie scheint nicht nach Einheit, Vollkommenheit und Zeitlosigkeit zu streben, sondern nach Anerkennung des Andersartigen, des Unvollkommenen und Aktuellen. Die Arbeiten auf Papier (die Gemälde sind späteren Datums) machen einen provisorischen und fragmentarischen Eindruck, als hätte jemand versucht, anhand zufällig aufgelesener Scherben das Geschehene zu rekonstruieren.

Man sieht Zeitungsausschnitte, allerlei Photographien, gefundene oder von ihr selbst verfasste Texte, mit feinen oder groben Zeichnungen kombiniert. In der Zusammenstellung verknüpft sie politische und soziale Fragen, wie z. B. die Zerrissenheit ihrer Heimat Südafrika, das Bild von Frauen in den Medien und das Bild derer, die wir jetzt so unglücklich «die Anderen» nennen, mit eigenen Gedanken über die Sehnsüchte des Fleisches, den Schmerz im Kopf. Jedesmal schien es, als seien die verschiedenen Fragmente von einer suchenden, einer tastenden Hand

zusammengestellt worden, die tiefstes Misstrauen gegen jede Definition und Verallgemeinerung hegt, gegen alles, was den Anspruch erhob, eine absolute Form und definitive Antwort zu finden. Doch aus den Zusammenhängen, die dort behutsam erprobt werden, spricht zugleich auch ein Glaube: der Glaube in die subversive Kraft des Fragens, auf störrische und unablässige Weise, als wäre in der Tat eine zufriedenstellende Antwort möglich. Und genau damit entkam Dumas der Falle des Zynismus und des falschen Pathos, in die andere, damals ebenfalls fragmentarisch arbeitende Künstler wie David Salle und Julian Schnabel gerieten.

Solidität, Empfindsamkeit und Undurchdringlichkeit wieder rekonstruiert zu sein. Je nach Befund werden in einer hellen oder dunklen, klaren oder trüben Farbe Markierungen angebracht. So entstehen Gesichter wie Landkarten, mit Bergen, Tälern, Flüssen, mit stark und kaum besiedelten Gebieten. Auch die *Terra incognita* in der Form weisser Nebel, unzugänglicher heller Ebenen und milchig schimmernder Seen ist vorhanden: möglicherweise Stellen, wo die Fragende im Gegenüber – wahrscheinlich jedoch zuerst und vor allem in sich selbst – unbekannte, unerwünschte oder unsichere Gefühle aufspürt.

MARLENE DUMAS, SICK CHILD, 1992, oil on canvas, 9½ x 11⅞" / KRANKES KIND, 1992, Öl auf Leinwand, 24 x 30 cm.

Weiterfragen. Anfänglich befragen Text und Bild einander, wobei der Text meist die Rolle des Ansagers erfüllt. Bei den gemalten Porträts besteht der Text nur noch aus dem Titel, der Akzent hat sich ganz auf das Bild verlagert, d. h. auf den Blick der Malerin. Sie scheint die Porträtierten nicht nur befragen, sondern auch in sie eindringen zu wollen.

Frappierend ist für mich, wie Dumas dabei das Fragmentarische einsetzt: Gesichter, Haut, Fleisch scheinen Zentimeter für Zentimeter von ihrem Röntgenblick abgetastet, zerlegt und entsprechend ihrer

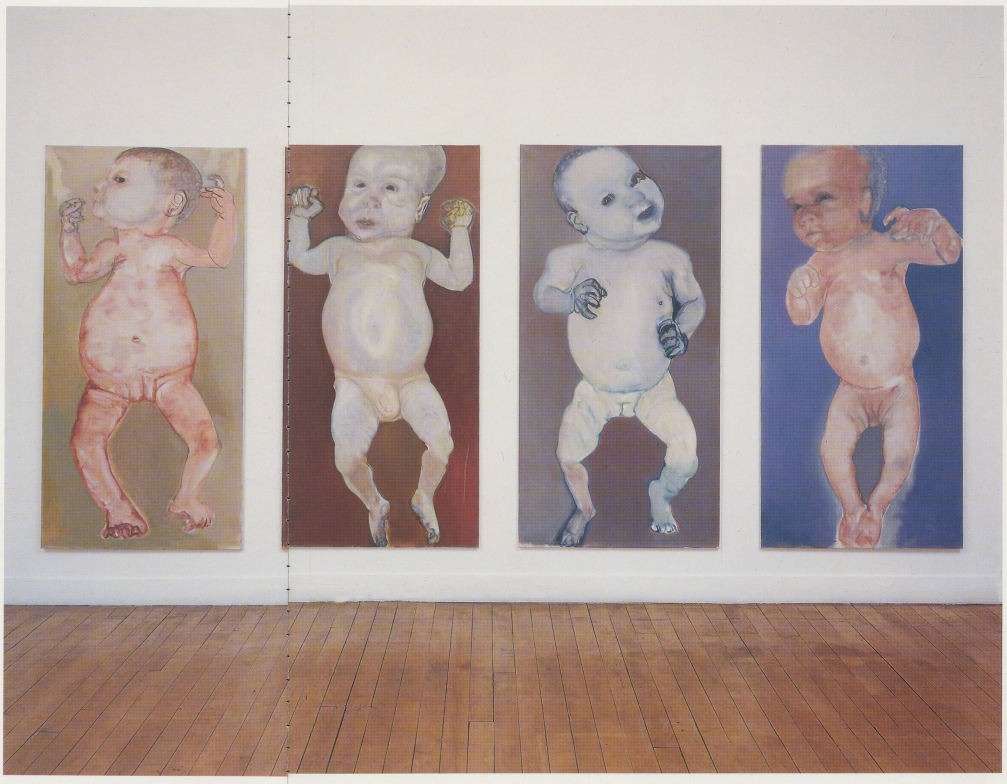
Mit den Porträts fand ein Element in Dumas' Werk Eingang, und es hat mittlerweile einen festen Platz bekommen: die beunruhigende Anwesenheit des Menschen. Auch hier ist Dumas, wie sie mit dem Selbstporträt HET KWAAD IS BANAAL (Das Böse ist banal) aus dem Jahre 1984 deutlich macht, Betrachterin und Betrachtete zugleich. Ich weiss nicht, ob sie Hannah Arendts Buch *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* kennt, denn die Frage, die Arendt darin stellt, könnte auch bei Dumas den Kern treffen: «Können wir nicht alle

unter bestimmten Umständen zu bösartigen Ungeheuern werden?»

Das ist nicht nur die schmerzhafteste, sondern auch die schwierigste Frage, denn wer weiterfragen will, muss sich zwangsläufig entscheiden, von welcher Perspektive bzw. welchen Normen und Werten man dabei ausgehen soll. Es ist kennzeichnend für Dumas, dass sie sich selbst so nahe wie möglich bleibt und jeweils von der eigenen Erfahrung ausgeht. Als ihr Kind geboren ist, malt und zeichnet sie Säuglinge auf eine Art, die keine Sentimentalität zulässt. Was wir auf dem vierteiligen Werk THE FIRST PEOPLE (Die ersten Menschen) (1991) sehen, sind vier Neugeborene, die in ihrer ganzen Unwissenheit, Nacktheit und Verletzlichkeit in erster Linie Körper sind. Körper, die in ihrer beängstigenden Zartheit keine Illusionen über ihr Schicksal zulassen. Das unterstreicht Dumas nochmals bei der ebenfalls vierteiligen Arbeit THE MESSENGERS (Die Boten) (1992), dem Porträt eines etwa dreijährigen Mädchens, dem drei Gemälde vorangehen, auf denen jeweils ein schwarzes Skelett auf einer Türschwelle steht – Botschafter und Wächter des «anderen Reiches».

Der Körper als schwindelerregende und traumatisierende Hülle: Mit ihm scheint Dumas immer wieder ihre Befragung des Menschlichen zu beginnen. Der Körper, der Teil von uns ist und sich uns zugleich immer wieder entzieht, der uns als Form in die Welt der Formen stellt und uns danach sofort wieder unserer inneren Formlosigkeit überlässt, der «ich» sagt und sogleich den Blick des anderen erfleht. Der Blick, genauer gesagt, die Wahrnehmung durch den anderen ist so unentbehrlich wie Essen und Trinken. Diese Wahrnehmung muss einen Ausweg bieten, vielleicht die Erlösung, denn nur sie scheint in der Lage, die Wahrnehmung, die wir von uns selbst haben, zu bestätigen. Botho Strauss sagt, man wende sich demjenigen zu, von dem man wahrgenommen wird. Eine skeptische Weise, die Liebe zu sehen; so könnte es auch Marlene Dumas gesagt haben.

Und was, wenn das Furchtbare, das Unvermeidliche eintritt, nämlich dass die Wahrnehmung durch den anderen ausbleibt oder nachlässt? Das kleine Bild WAITING (FOR MEANING) (Warten [auf Bedeu-



MARLENE DUMAS, THE FIRST PEOPLE (I–IV), 1990, oil on canvas, (4x) 70⅞ x 35½" / DIE ERSTEN MENSCHEN (I–IV), 1990, Öl auf Leinwand, (4x) 180 x 90 cm.

MARLENE DUMAS, LOSING (HER MEANING), 1988, oil on canvas, 19⅝ x 27½" / VERLIEREN (IHRE BEDEUTUNG), 1988, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm.

tung]) (1988) zeigt einen nackten, dunklen Körper, der rücklings auf einem Tisch mit einem weissen Tuch liegt. Die Beine hängen runter, die Arme sind neben dem Kopf ausgestreckt. Eine brennend rote Linie kriecht die Arme entlang zu Kopf und Bauch und wieder zurück. Beine und Füsse bleiben unberührt, kalt. Diese Leere, die zugleich ein Übermass an Körper ist, kennzeichnet die Atmosphäre aller Bilder von Dumas. Es ist ein «Warten auf Bedeutung», eine Sehnsucht ohne Ende, die all ihre Figuren mit ihrem Körper ausdrücken. Sie zeigen sie, während sie uns, ruhend, anschauen (THE PARTICULARITY OF NAKEDNESS, Die Eigentümlichkeit der Nacktheit, 1987), wenn sie mit dem Vertrauen eines Vogel Strauss den Kopf ins Meer stecken (LOSING [HER MEANING] Verlieren [ihre Bedeutung], 1988), wenn sie sexuelle Phantasien und Kapriolen zur Schau stellen (PORNO AS COLLAGE, 1993), als Schneewittchen (SNOW WHITE IN THE WRONG STORY, Schneewittchen in der falschen Geschichte, 1988) oder als Niemand (NO BODY, 1992). Dumas beobachtet es, beobachtet sie, benutzt ihr Material, um das, was sie sieht, hört und liest, zu befragen, schlägt eine eigene und eine allgemein anwendbare Interpretation vor. Indem sie erforscht, was Spiegelung ist und was echt, was Liebe, was Gewalt, was Schmerz, was Lust, was Anwesenheit, was Abwesenheit, konstruiert sie jeweils ein Gefühl, das einem Bauwerk gleicht mit Fluren, Türen, Zimmern und leeren Räumen, vielen leeren Räumen, aber ohne Ort für das Banale, das der Ausgangspunkt des Bösen sein könnte, der Banalität des Selbstbetrugs.

(Übersetzung: Annegret Böttner)

MARLENE DUMAS, HET KWAAD IS BANAAL (THE BANALITY OF EVIL / DAS BÖSE IST BANAL), 1984, oil on canvas, 49¼ x 41⅜" / Öl auf Leinwand, 125 x 105 cm (VAN ABBEMUSEUM, EINDHOVEN).

ANNA TILROE

The Unfulfillment and the Surfeit

Have we ever actually possessed what we experience as "the great loss"? I look at the small painting entitled SICK CHILD (1992) by Marlene Dumas, see the tiny person lying there under the blanket, invisible except for the head and short, round arms crossed stiffly over the mouth; I look at the wide open, questioning eyes, apertures of light in the massively painted grays, lilacs, green-yellows of the flesh, the blankets, and the bed, and the sense of loss spins around in me like a top.

But loss of what?

It is innocence that has been lost, they say as the usual answer to this question. But this is not the answer you will find in the work of Marlene Dumas. Innocence does not seem to exist in her world view, if I may so term her collective images. Even the babies she draws and paints fail to evoke the least impression of innocence. They cry, laugh, play, are naked and smooth as toads, or still close to the transparency and moistness of the foetus—as Dumas has depicted in the painting, BEFORE BIRTH (1989)—without ever showing us the immaculate purity we associate with innocence, and, perhaps to an even greater extent, with lost innocence. For this their presence is much too manifest, much too immediate, as if that quality in itself sullies them.

ANNA TILROE is an art critic, writer, and professor at the State Academy of Art in Amsterdam.

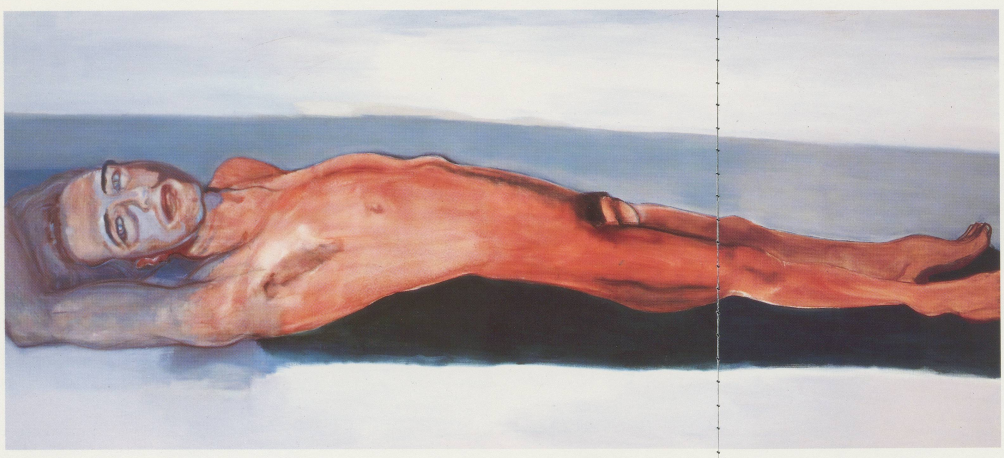
This excess of presence... perhaps the void we experience arises there.

I leaf through the books which attempt to compress the drawings and paintings of Dumas into an orderly chronological whole. I know this work from the first exhibitions in the Netherlands in the early 1980s. I can recall my excitement at the time: Finally here was an artist who aims at open confrontation between the world that is termed "reality" and the world inside her, between the world of forms and the formless world of the inner self. Dumas's art elicits the impression that her search begins in the latter, in the unstable and wavering. She does not seem to strive for unity, perfection, and timelessness, but for recognition of the heterogeneous, the imperfect, and the current. The works on paper (the paintings come later) have a provisional and fragmentary appearance, as if someone had attempted to reconstruct from the collected pieces what could have happened.

You see newspaper cuttings, assorted photos, texts assembled or written by Dumas herself, combined with delicately or coarsely made drawings. Their juxtaposition unites political and social questions, such as the disunity of her native country, South Africa, the image of women in the media and what we now so unhappily call "the Others," with personal thoughts about the pangs of the flesh, the throb of the head. Time and again these heterogeneous frag-

MARLENE DUMAS, NO BODY, 1992,
oil on canvas, 9½ x 7" /
KEIN KÖRPER, 1992,
Öl auf Leinwand, 24 x 18 cm.
(PHOTO: PETER SANDER)

MARLENE DUMAS, THE MESSENGERS, 1992,
oil on linen, 4 parts: 70⅞ x 35½" each / DIE BOTEN, 1992,
Öl auf Leinwand, 4teilig: je 180 x 90 cm.
(PHOTO: PETER SANDER)



ments are brought together by a searching and exploring hand that treats definition and generality—everything pretending to an absolute form and a definitive answer—with the greatest circumspection. And in the connections that are so cautiously tried out, you see at the same time belief: belief in the undermining power of asking questions stubbornly and relentlessly, as if a satisfactory answer were in fact possible. It is precisely in this way that Dumas escapes the pitfalls of cynicism and the falsely pathetic into which other artists similarly occupied with the fragmentary, such as David Salle and Julian Schnabel, fell.

Enquiring. Initially it is text and image that question each other, with the text often serving as ringmaster. In the painted portraits, the text is reduced to the title and all the emphasis focused on the image—that is, on the gaze of the painter. She seemed not only to want to interrogate the subjects, but to penetrate them. What struck me here is the way Dumas applied the fragmentary. The faces, the skin, the flesh seem to be interrogated inch by inch by her X-ray-like scrutiny and dissected and reconstructed according to their solidity, sensitivity, impenetrability. And on the strength of what is found, markings are applied with light or dark, bright or murky color. Thus faces are created resembling maps, with mountains, valleys, rivers, thinly and densely populated regions. There is also *terra incognita,* however, in the form of white mists, inaccessible light planes, milky opalescent lakes. It is possible that these are places where the interrogator

MARLENE DUMAS, THE PARTICULARITY OF NAKEDNESS, 1987, oil on canvas, 55⅛ x 118½" / DIE EIGENTÜMLICHKEIT DER NACKTHEIT, 1987, Öl auf Leinwand, 140 x 300 cm.

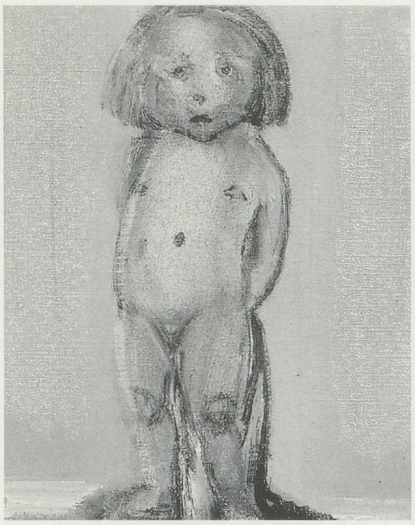
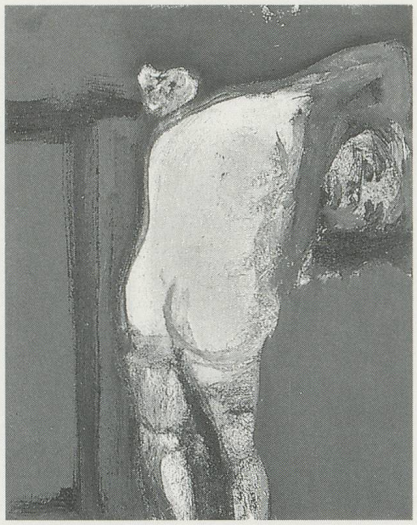
has encountered unknown, undesired or uncertain feelings in the other, but probably first and foremost in herself.

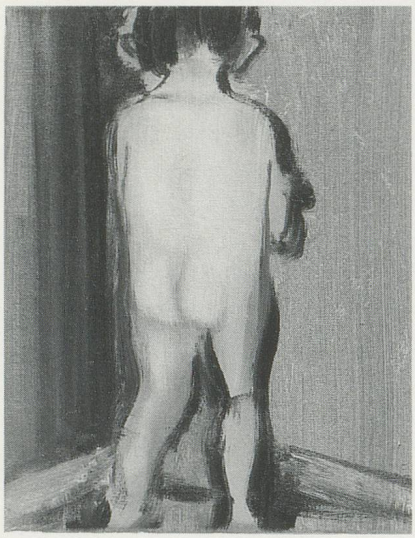
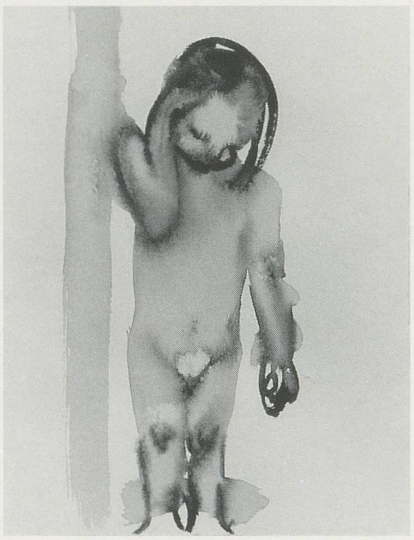
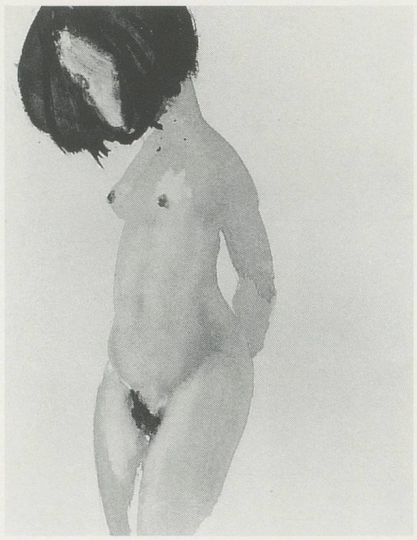
With the portraits, an element made its entrance which has since become a permanent feature of Dumas's work: the disturbing presence of people. Now, too, Dumas is both viewer and viewed, as she made clear in the self-portrait of 1984, EVIL IS BANAL. I do not know whether Dumas is familiar with the important book *The Banality of Evil* by the philosopher Hannah Arendt. But the question Arendt asks here surely could also be a central question for Dumas—"Are we all malicious monsters?"

Apart from being the most painful question, it is also the most difficult, since anyone wishing to respond with further queries is faced with the inescapable choice: which perspective, that is, which norms and values constitute your point of departure? It is typical of Dumas that she remains as close to herself as possible and continues to take her own experience as her starting point. When her child was born, she drew and painted babies in a way that entirely ruled out sentiment. What we see in her quadratych, THE FIRST PEOPLE (1991), are four newborn babies, which in all their ignorance, nakedness, and vulnerability are primarily a body. A body that in its terrifyingly tender youth leaves no illusion about its end. Dumas underlined this feeling yet again in another quadratych, THE MESSENGERS (1992), in which the portrait of a three-year-old girl is preceded by three canvases, each showing a black skeleton standing in a doorway—a harbinger and sentinel of "the other realm."

The body as dizzying and traumatizing packaging: This is where Dumas seems to start her enquiry into what is human; the body, which is part of us and at the same time withdraws from us, which makes us a form in the world of forms and then leaves us directly with our inner formlessness, which says "I" and immediately begs for the glance of the other. This gaze, or more specifically, the observation of the other, is as vital as food and water. It must offer a way out—salvation perhaps, because only this observation would seem to have the power to confirm our observation of ourselves. "You only devote yourself to the one by whom you feel observed," writes Botho Strauss. It is a skeptical way of talking about love: Dumas might have said so herself.

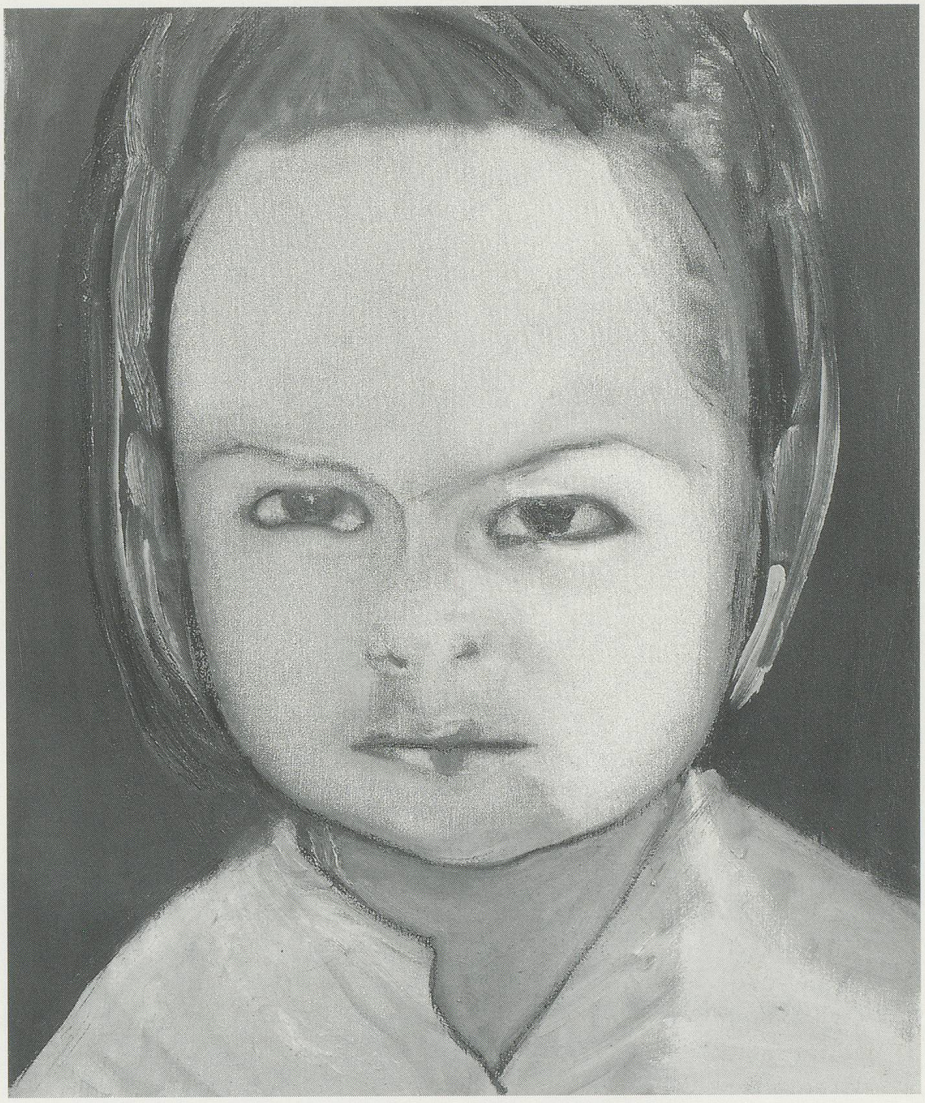
What if the most terrible thing happens that in fact always happens, that is, the absence or disappearance of observation by the other? The small painting WAITING (FOR MEANING) (1988) shows a naked, dark figure lying on its back on a table covered by a white cloth. The legs hang down, the arms are extended back by the head. A red line burns its way along the arms to the head and belly and back again. The legs and feet remain unaffected, cold.

This unfulfillment, which is at the same time the surfeit of the body, determines the temperature of all Dumas's paintings. It is a "waiting for meaning," a ceaseless longing that all her figures exhibit with their bodies. They show this as they quietly look out at us (THE PARTICULARITY OF NAKEDNESS, 1987), as they, with the faith of an ostrich, hide their face in the sea (LOSING [HER MEANING], 1988), as they exhibit their sexual capers and fantasies (PORNO AS COLLAGE, 1993), when they are Snow White (SNOW WHITE IN THE WRONG STORY, 1988) or no one (NO BODY, 1992). Dumas observes it, observes them, uses her material to interrogate what she sees, hears, and reads, gives her own interpretation of all this, and the generally applicable one. Ever-enquiring into what is reflection, what is real, what is love, what is violence, what is pain, what is lust, what is presence, what is absence, she constructs, like a piece of architecture, a feeling with corridors, doors, rooms, and empty spaces, many empty spaces, but without a single resting-place for the banal which is perhaps the beginning of evil: the banality of self-deception.

(Translation from the Dutch: Arnold Cohen)



MARLENE DUMAS, HELENA, 1992,
oil on canvas, 23⅜ x 19⅝" / Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm.

MARLENE DUMAS, from l. to r.:
UNTITLED, 1992; THE TURNING POINT, 1992;
NO EXIT, 1992; SOLO, 1992; HELENA STANDING, 1992;
DARK LOLITA, 1993, different small sizes /
von l. nach r.: OHNE TITEL, 1992; DER WENDEPUNKT, 1992;
KEIN AUSGANG, 1992; SOLO, 1992; STEHENDE HELENA, 1992;
SCHWARZE LOLITA, 1993; verschiedene Kleinformate.