Marlene Dumas : dial 970-Muse Marlene Dumas's pornographic mirror = Telephon 970-Muse : Marlene Dumas' pornographischer Spiegel

Autor(en): **Schaffner, Ingrid / Nansen**

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-681387

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

INGRID SCHAFFNER

DIAL 970-MUSE

MARLENE DUMAS'S PORNOGRAPHIC MIRROR

Sex without sentiment, pornography has come to be seen—in collusion with the camera—as erotic kitsch. In the pornographic pictures Marlene Dumas paints and draws, women supplicate before an eye that is shown to be male and mechanical. Striking burlesque poses, they make themselves endlessly available to the gaze and all its scopophilic urges and pleasures. Frequently, these recent works are composed like contact sheets with serial images ordered into neat grids of orgiastic scenes; at other times they are single shots. Suck, lick, stick (click), turn. Again.

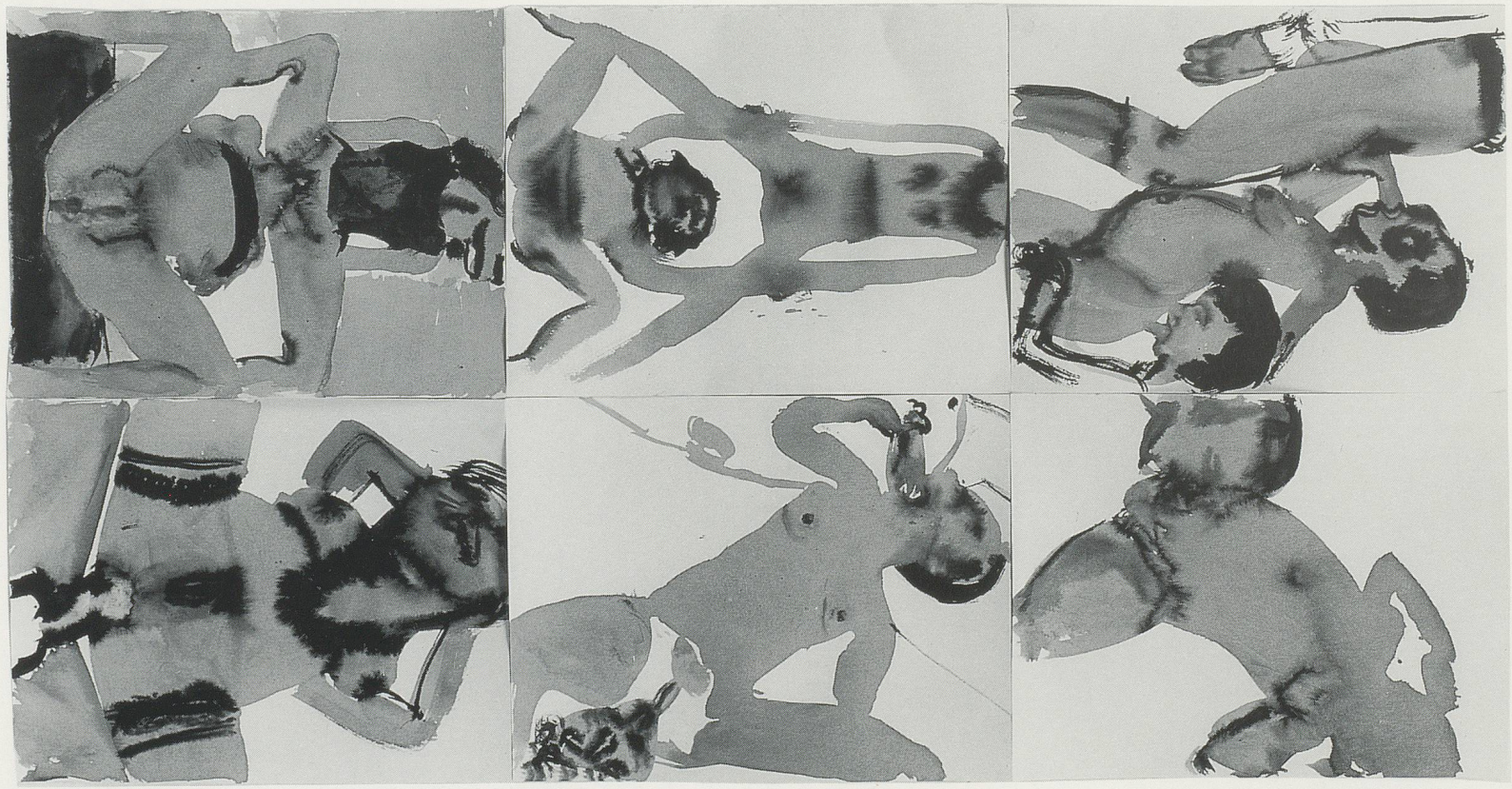
With this, the erotic energy coursing throughout the ten-year-old body of the artist's mature oeuvre trespasses into sheer pornography, a disturbing realm particularly for women. Though Marlene Dumas is not the first woman to enter this space. During the seventies, at the peak of the women's movement, artists such as Lynda Benglis, Carolee Schneeman, and Hannah Wilke used their own bodies to make work deemed "pornographic." As such their art was hustled off into the margins of avant-garde art history and critically suppressed.[1] Ostensibly deepening the offense, Dumas's work differs substantively from her porno-precursors for focusing not on her own body but on those of other women, making her transgressive imagery that much more difficult to navigate. Do her obscene images mimic or kowtow to the masculine point of view which they seem to adopt? Is Dumas's pornography critical or collaborative? Thus confronted, one feels forced to throw down the gauntlet and simply demand, "Madam, what are your intentions?" To which her work teasingly invites, "Look and see."

A libertine pursuit, pornography was once a smoldering brand of satire capable of inciting dissent by (literally) leveling figures of power—particularly members of the clergy and aristocracy—with copulatory glee. In her essay, "Pornography and the French Revolution," Lynn Hunt depicts a populace whipped to empowerment by images of indecency which achieved their absurd apogee with the writings of the Marquis de Sade.[2] Madame de Saint-Ange, in de Sade's *Philosophy of the Bedroom,* utters this abject cry of freedom, "Behold, my love, behold all that I simultaneously do: scandal, seduction, bad example, incest, adultery, sodomy! Oh Satan!" Stirring revolt even in the heart of the rebellion, de Sade's work was censored, the author imprisoned.

Out of the ebb tide of The Terror rose the modern forms of democracy and pornography.[3] The codes of the latter are reproduced in Dumas's POR-

INGRID SCHAFFNER is an independent curator and writer living in New York.

MARLENE DUMAS, PORNO AS COLLAGE, 1993, ink on paper, 39⅜ x 19⅝" / PORNO ALS COLLAGE, 1993, Tusche auf Papier, 100 x 50 cm. (PHOTO: PETER COX)



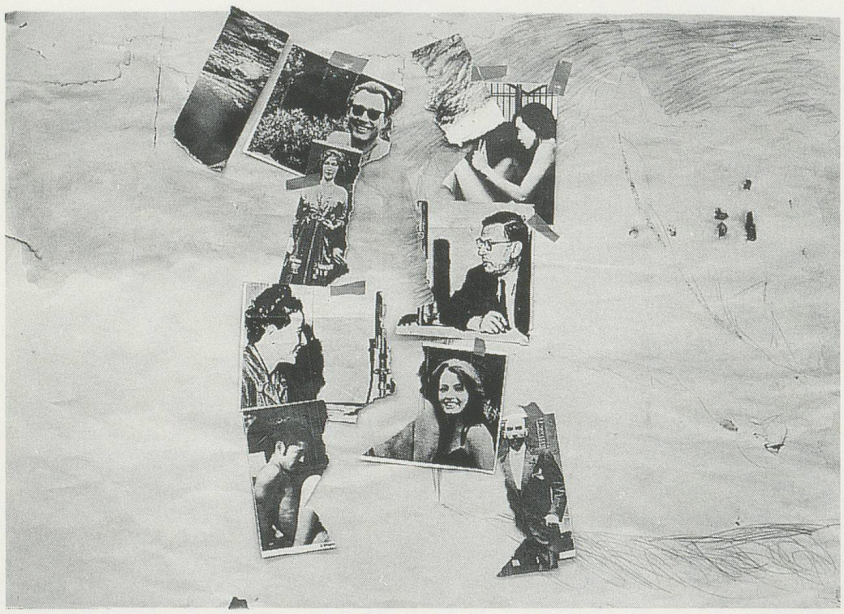
NO AS COLLAGE (1993), a concert in six parts of women, linked like sausages, performing sexual acts upon one another for the pleasure of a male audience member. His presence is established in the first frame, where he's standing with his pants down around his knees while enjoying a blow-job and the scene spread out before him. To work his pleasure—and conceal the possibility of their own—the women avert their eyes, turn their heads away, hold their legs open to make for a better view. Therein lies the rub. Stripped of its satirical art, the politics of today's pornography are strictly those of oppression. Rendered powerless, its subjects (chiefly women, though children do play a part) are mere spectacles, without a voice, or a point of view. Thus degraded, they submit to a sense of shame—oppression's most insidious prop—and are quieted by their own conviction, by guilt.[4)]

The women in Dumas's collage may be silent partners, but the artist herself is not. Stepping into the role of omniscient "author" Dumas disrupts the normal one-way current of the pornographic gaze to create an unladylike hitch which is—in part—comparable to Cindy Sherman's recent photographs of prostheses. Snagging the eye with their seductive gloss, these grotesque images brutalize the viewer's sense of decorum and decency, which is further aggravated by the artist's manipulative presence. Moreover, in Dumas's pornographic pictures, her off-screen appearance marks her own resistance to the dunning shame that these images enforce. Trespassing guilt, she looks hard in order to expose pornography's oppressive and incriminating silence.

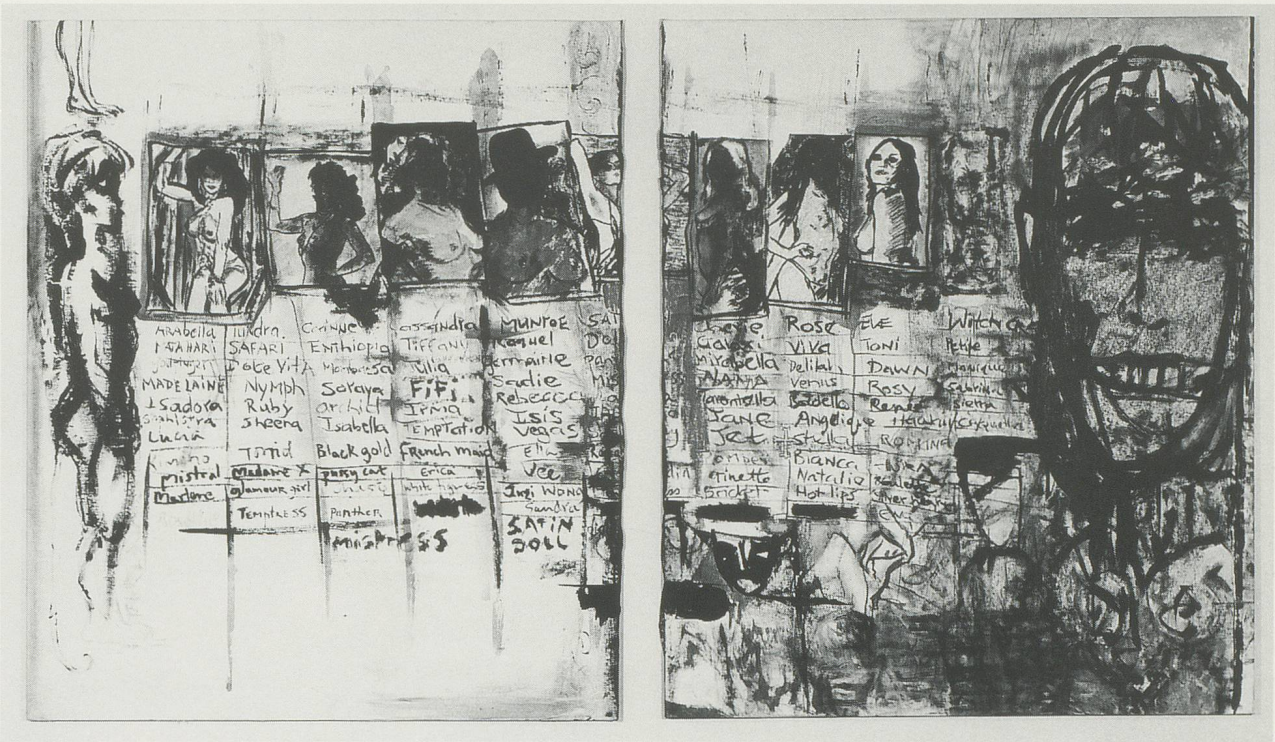
All the better to see with—with the exception of one snatch-shot—the women in Dumas's PORNO-BLUES (1993) pose with their thighs agape atop that instrument of sacred and profane pornographic lore, the mirror. As depicted by Tintoretto, Susanna, indulging in the erotic pleasure of bathing before a mirror, innocently provided the Elders with the pornographic pleasure of gazing on her body.[5)] This being the Bible, her reputation was jeopardized by their voyeuristic lust. But in the annals of sixteenth century pornographic poetry, a woman's vagina so viscerally reflected desire, it earned these (vulgar) laurels:

Open your thighs so I can look straight
At your beautiful ass and cunt in my face...
And I seem to myself more handsome than Narcissus
In the mirror that keeps my prick erect.[6)]

Dumas's reflections appear neither glorified nor vilified. Framed in psychoanalytical terms, the woman's vagina is the throne of masculine desire and repulsion. By flashing its image back at the viewer, Dumas's little mirror-stage redoubles the gaze with



MARLENE DUMAS, COUPLES, 1978, drawing and collage on paper, 19¼ x 26½" / PAARE, 1978, Zeichnung und Collage auf Papier, 49 x 67,5 cm. (PHOTO: PAUL TH. ANDRIESSE)



MARLENE DUMAS, EXOTIC LINGERIE, 1983, acrylic on cardboard, 2 parts: 51⅛ x 43⅜" / EXOTISCHE WÄSCHE, 1983, Acryl auf Karton, 2teilig: 130 x 110 cm.

an explicitly feminine look that, here, expresses more boredom than threat. The dreaded surreal *vagina dentata,* with its curled lips and sharp teeth, is simply denuded by Dumas's soft wet drawing. Under the pall of the PORNOBLUES these women suggest (with all their parts) the banality of modern pornography. This is the explicit subject of Dumas's "Housewife Pornography."[7)]

Like sexual fantasies for the unimaginative, these fast and loose drawings show un-idealized women in various states of deshabillé or costume get-up, aping the glamour of gentleman's magazines for the sake of hubby's hobby or, perhaps, some extra purse money. In either case, the photographer is a popular mechanic, whose apparatus in THE LENS/LENS butts into the picture-frame. In another shot, a big milkmaid, dressed in little more than her milk pail, appears less naughty than embarrassed. Giddy inscriptions, like "Blowing Smoke Signals," "Girl with Glasses," "Big Eyed Girl" sound more like baleful epithets than piquant turn-ons. If there is a utopian penthouse of our imaginations—what Steven Marcus dubbed "Pornotopia"—these are the suburbs.[8)]

Not to infer that the drawing itself is anything but sensuous. Dumas's pleasure in these portrayals is obvious, as well as paradoxical. Simultaneously indulging in and deriding the pleasures of prohibition, the artist takes all her pornographic pictures—as well as the rest of her art—from photographs.[9)] Spurred on by speed and urgency, Dumas works at a pace that can be heard to pick up the "beat" Rosalind Krauss sounds out in her essay, "The Im/Pulse to See."[10)] Detected in the early modernist works of Max Ernst and Marcel Duchamp, among others, this erotic and uncontainable rhythm is counter-tuned to the pure and simple strains of the modernist edict. Mimicking the speed of a camera shutter and throbbing like a strobe, this beat aims, like Bataille's

informe, to blot out modernism's supposed "autonomy of vision" in a blur of ocular overload. Popping the track from Krauss's discussion of form and abstraction in early modernist art to Dumas's postmodern and figurative painting, one senses a similarly disruptive force at work.

Writing in 1986, Marlene Dumas determined her position as follows:

> *At the moment my art is situated between the pornographic tendency to reveal everything and the erotic inclination to hide what it's all about.*[11)]

At that time, the distance between these two poles was palpable. Compare the passive (correct) painting of a man painted without malice, THE PARTICULARITY OF NAKEDNESS (1987), to satirical images of the female body by Dumas's male peers, Salle, Fischl, Baselitz, in a series of aggressive (guilty) drawings, DEFINING IN THE NEGATIVE (1988). Listen to the Muse screaming in the wings, a multiple personality wearing EXOTIC LINGERIE (1983), whose personae range from sweet—"Bianca"—to predatory—"White Tigress." More recently, "The Muse is tired."[12)] The poles have collapsed. The conflict appears mediated, though not resolved, through a visceral mix of perverted abstraction and promiscuous archetype.

Stepping out of Dumas's recent works, the model appears at her most relaxed, even traditional.[13)] Relative to earlier guises, she's not looking particularly pressed for meaning. She bends, she lies down, falls

MARLENE DUMAS, HIERARCHY, 1992, oil on canvas, 15¾ x 21⅝" / Öl auf Leinwand, 40 x 55 cm.

MARLENE DUMAS, THE IMAGE AS BURDEN, 1993, oil on canvas, 15¾ x 19⅝" / DAS BILD ALS LAST, 1993, 40 x 50 cm.
(PHOTOS: PETER COX)

MARLENE DUMAS, LIBERTY, 1992, oil on canvas, 15¾ x 11¾" / FREIHEIT, 1992, Öl auf Leinwand, 40 x 40 cm.

into parade with other models for GROUP SHOW (1993). She opens her drapery to GIVE THE PEOPLE WHAT THEY WANT (1992). Rolls over, THE BLONDE, THE BRUNETTE, AND THE BLACK WOMAN (1992). Shrugs, LIBERTY (1992). Dons a blindfold, JUSTICE (1992). Rolling in a naked man's arms, THE IMAGE AS BURDEN, appears to have no weight at all. The painting itself is loose, casually overtaken by the virtuosity of Dumas's drawing. Raw canvas peeks and winks between brushstrokes. The stark picture grounds are greasy color fields.

In what sounds like an anachronistic echo of Clement Greenberg's celebration of the physical limitations of the picture plane, Dumas claims she paints, "because the world is flat."[14] Indeed, armed with her photographic sources, Marlene Dumas has set up camp within the modernist paradigm. However (like a latter-day Guston) her reductivist tendencies accord with none of its rules. She crowds her abstractions with a populace of figures who muck around in Greenberg's pure pastures free from the elevated primitive urges of a Jungian collective. Dumas's archetypes are in fact a grotesque bunch. Assembled around a pop patch of Warhol*ian* flora in THE GARDEN (1993), they include, like Mme de Ange's libertine litany, Lucifer himself.

Abstract and articulate, Marlene Dumas's current works have the immediacy of action painting, without its reservations. Everything—base and kitsch, mannered and gorgeous—is admitted in order to disturb, deeply, the possibility of attaining quiet resolution. Allying the relationship between artist and model to photographer and pin-up, Dumas returns pornography to its pre-modern form. Satirical and grotesque, confusingly pleasurable and ethically disarming, these images inflect Dumas's art with the ability to render from the simplest poses pictures of the hardest complexity.

1) Leslie C. Jones discusses this work and its reception in her essay "Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies," *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art, Selection from the Permanent Collection,* Whitney Museum of American Art, New York, 1993, pp. 33–57. Jones points out the irony that while such work by women artists was condemned as offensive to public decency and good taste, performances by male artists featuring images of masturbation and explicit sexuality—by Bruce Nauman and Vito Acconci, for example—were condoned as intriguing private investigations worthy of further critique (see p. 50).

2) Lynn Hunt, "Pornography and the French Revolution," *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity 1500–1800* (ed. Lynn Hunt), Zone Books, New York, 1993. The precepts of the modern and pre-modern pornographic forms set forth in this collection of essays are those which I draw on here.

3) Ibid., Hunt discusses in the above the impact of de Sade's novels and transition into modern pornography, pp. 330–39.

4) Born in Capetown, South Africa, and raised in an environment of racial apartheid, Dumas's understanding of the economy of oppression comes from firsthand experience and is integral to her art. See my essay, "Snow White in the Wrong Story: Paintings and Drawings by Marlene Dumas," *Arts Magazine,* March 1991, pp. 59–63.

5) Tintoretto, SUSANNA AND THE ELDERS, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

6) Passage from the eleventh *Sonnetti lussuriosi* (1527) by Pietro Aretino in Paula Findlen, "Humanism, Politics and Pornography" in *The Invention of Pornography...,* op. cit., p. 69.

7) To my knowledge, although there are drawings inscribed with this title, the artist does not consider these as a series per se. I've extended the title here to describe any number of the artist's images of unglamorized porn.

8) Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England,* New York, 1974, quoted in Lynn Hunt (Introduction), op. cit., p. 39.

9) Dumas's process of appropriation and reproduction is discussed further in my essay in *Arts Magazine,* pp. 60–61. The erotic aspect of her art is treated in my essay, "'Erotic Displays of Mental Confusions': Marlene Dumas at the Van Abbemuseum," *Kunst & Museumjournaal,* 6, 1992, pp. 26–35.

10) Rosalind Krauss, "The Im/Pulse to See," *Vision and Visuality: DIA Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 2,* Bay Press, Seattle, 1988, pp. 51–75. My reference here assumes a liberal reading of this essay which focuses on the early part of the century and aims away from and against the corporeal and narrative towards a transgressive force more akin with Bataille's *informe.* Dumas's contemporary corporeal art obviously operates (well) outside the intent of Krauss's discussion.

11) Artist's statement quoted in the exhibition catalog, *Marlene Dumas,* Bonner Kunstverein and Institute of Contemporary Arts, London, 1993, p. 56.

12) Artist's statement entitled "The Muse is Exhausted," ibid., pp. 28–29.

13) These recent works are the subject of the artist's statement in dialogue with my untitled essay in the exhibition catalog, *"Der Zerbrochene Spiegel," Positionen zur Malerei,* Kunsthalle, Vienna, 1993, pp. 154–156.

14) Artist's statement entitled "The World is Flat" (1990), quoted in *Marlene Dumas,* op. cit., pp. 24–27.

INGRID SCHAFFNER

TELEPHON 970-MUSE:

MARLENE DUMAS' PORNOGRAPHISCHER SPIEGEL

Pornographie, Sex ohne Gefühl gilt – in Verbindung mit der Kamera – als erotischer Kitsch. In den pornographischen Bildern, die Marlene Dumas malt und zeichnet, gerieren sich Frauen vor einem männlich-mechanischen Auge. In skurrilen Posen bieten sie sich unaufhörlich dem Blick mit all seinen skopophilen Begierden und Lüsten dar. Die neueren Arbeiten sind oft wie Kontaktbögen zusammengesetzt, Bildreihen von orgiastischen Szenen, fein säuberlich in Rastern angeordnet; manchmal handelt es sich auch um Einzelaufnahmen. Saugen, lecken, stecken (klicken), umdrehen. Und nochmal.

Die erotische Energie, die im gesamten, zehn Jahre alten reiferen Werk der Künstlerin spürbar ist, überschreitet damit die Grenze zur reinen Pornographie, ein vor allem für Frauen irritierendes Feld. Gleichwohl ist Marlene Dumas nicht die erste Frau, die diesen Schritt tut. In den 70er Jahren, auf dem Höhepunkt der Frauenbewegung, benutzten Künstlerinnen wie Lynda Benglis, Carolee Schneeman und Hannah Wilke ihren eigenen Körper, um damit scheinbar «pornographische» Kunst zu machen. Als solche wurden sie denn auch an den Rand der Avantgarde-Kunstgeschichte gedrängt und von der Kritik unterdrückt.[1] Doch bei Dumas scheint die Attacke tiefer zu gehen. Sie unterscheidet sich von ihren Porno-Vorläuferinnen dadurch, dass sie nicht ihren eigenen Körper, sondern den anderer Frauen in den Blickpunkt rückt; um so schwerer lassen sich die anstössigen Szenen austarieren. Imitieren ihre obszönen Bilder die männliche Sicht, die sie zu übernehmen scheinen, biedern sie sich ihr an? Ist Dumas' Pornographie kritisch oder kollaborativ? Derart provoziert, fühlt man sich gezwungen, ihr den Fehdehandschuh hinzuwerfen und einfach zu fragen: «Madame, was haben Sie im Sinn?» Worauf ihr Werk spöttisch zurückgibt: «Komm und sieh.»

Als freizügiges Ansinnen war Pornographie einst eine glühende Art von Satire, die Konflikte zu provozieren vermochte, indem sie Machtträger – vor allem Mitglieder aus Klerus und Aristokratie – mit kopulativer Schadenfreude in die (buchstäblich) gleiche Lage brachte. In ihrem Aufsatz «Pornography and the French Revolution» beschreibt Lynn Hunt, wie ein Volk sich von Obszönitäten aufpeitschen lässt, die ihren absurden Höhepunkt in den Schriften des Marquis de Sade erreichten.[2] In dessen *Philosophie dans le boudoir* stösst Madame de Saint-Ange jenen verworfenen Schrei der Freiheit aus: «Sieh nur, Liebster, was ich alles gleichzeitig tue: Skandal, Verführung, schlechtes Beispiel, Inzest, Ehebruch,

INGRID SCHAFFNER ist unabhängige Kuratorin und Publizistin. Sie lebt in New York.

Sodomie! O Satan!» Selbst im Herzen der Revolution stiess de Sades Werk auf Widerspruch; es wurde zensiert, der Autor kam ins Gefängnis.

Aus dem Abgrund der französischen Schreckensherrschaft erwuchsen die modernen Formen der Demokratie und der Pornographie.[3] Den Kode der Pornographie hat Dumas in ihrem PORNO AS COLLAGE (Porno als Collage) (1993) wiedergegeben, einem Stück in sechs Teilen, in dem Frauen, die wie Würstchen zusammenhängen, es zum Vergnügen eines männlichen Zuschauers miteinander treiben. Im ersten Bild steht er da mit heruntergelassenen Hosen, lässt sich einen blasen und geniesst den Blick auf die Szene, die sich vor ihm abspielt. Um seine Lust zu erhöhen – und ihre eigene zu verbergen –, wenden die Frauen ihre Augen ab, drehen den Kopf zur Seite und öffnen die Beine, damit man alles gut sehen kann. Und da haben wir den Punkt. Bar jeder satirischen Qualität ist die Pornographie heute pure Unterdrückung. Deren Objekte (Frauen meist, wiewohl auch Kinder eine Rolle spielen) sind machtlos, blosse Schaustücke ohne Stimme oder Standpunkt. In dieser Entwürdigung empfinden sie Scham – jene heimtückischste Begleiterscheinung der Unterdrückung – und werden stumm aus Selbstverurteilung, aus Schuldgefühl.[4]

Die Frauen in Dumas' Collage mögen stille Partner sein, die Künstlerin selbst ist es nicht. Indem sie in die Rolle der allwissenden «Schöpferin» schlüpft, bricht Dumas die Einseitigkeit des pornographischen Blicks auf und schafft einen gar nicht damenhaften Haken, der zum Teil mit Cindy Shermans neuen Prothesenphotos vergleichbar ist. Mit ihrem verführerischen Glanz stellen diese grotesken Bilder dem Auge eine Falle und brutalisieren des Betrachters Gefühl von Anstand und Würde; die manipulative Präsenz der Künstlerin tut das ihre. Die Tatsache, dass Dumas in ihren pornographischen Bildern gewissermassen nur hinter der Bühne agiert, verrät darüber hinaus ihre Abwehr gegen das quälende Schamgefühl, das diese Bilder bewirken. Sie setzt sich über das Schuldgefühl hinweg und schaut genau hin, um das unterdrückend-anklagende Schweigen der Pornographie spürbar zu machen.

Viel besser wird die Sicht – mit Ausnahme von einem Mösen-Schnappschuss – für die Frauen in Dumas' PORNOBLUES (1993), die mit offenen Schenkeln über dem Instrument der heiligen und profanen pornographischen Lehre, dem Spiegel, posieren. Bei Tintoretto schwelgt Susanna in der erotischen Lust eines Bades vor dem Spiegel und verschafft damit ganz unschuldig den alten Männern das pornographische Vergnügen, sie dabei zu beobachten.[5] Da es sich hier um biblische Geschichte handelt, geriet ihr Ruf durch die voyeuristische Lust der Männer in Gefahr. Doch in den Annalen pornographischer Dichtung aus dem 16. Jahrhundert widerspiegelt die Vagina so unverhüllt Begehren, dass sie die folgenden (vulgären) Lorbeeren erntete:

Die Beine breit! Damit genau ich sehe
Den schönen Hintern und die süsse Möse...
Und ich finde mich schöner als Narziss
In dem Spiegel, der meinen Schwanz stehen
lässt.[6]

Dumas' Spiegelungen wirken weder rühmlich noch schmählich. In psychoanalytischer Sicht ist die Vagina das Ziel männlicher Sehnsucht und Abscheu. Indem Dumas' kleine Spiegelbühne deren Abbild auf den Betrachter zurückwirft, verdoppelt sie den Blick in ausdrücklich weiblicher Sicht, die hier mehr Langeweile als Bedrohung zum Ausdruck bringt. Die surreal-bedrohliche *vagina dentata* mit ihren aufgeworfenen Lippen und scharfen Zähnen wird in Dumas' weicher, nasser Zeichnung einfach entblösst. Unter dem Mantel von PORNOBLUES demonstrieren diese Frauen (mit all ihren Körperteilen) die Banalität der modernen Pornographie. Genau darum geht es in Dumas' «Hausfrauen-Pornographie».[7]

Wie sexuelle Phantasien für den Phantasielosen zeigen diese schnellen, lockeren Zeichnungen unidealisierte Frauen in verschiedenen Formen von Entblössung oder Kostümierung; sie ahmen den Glamour der Herrenmagazine nach, um Papi eine Freude zu machen oder das Taschengeld ein bisschen aufzubessern. In jedem Fall ist der Photograph ein ganz gewöhnlicher Bastler, dessen Apparat in THE LENS/LENS ins Bild ragt. In einer anderen Aufnahme wirkt ein dickes Milchmädchen, das kaum mehr als eine Milchkanne trägt, eher verlegen als liederlich. Lockere Titel wie «Blowing Smoke Signals»

JACOPO TINTORETTO (1518–1594), SUSANNA AND THE ELDERS / SUSANNA IM BADE. (KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, WIEN)

(Rauchsignale blasen), «Girl with Glasses» (Mädchen mit Brille) oder «Big Eyed Girl» (Mädchen mit grossen Augen) klingen wie dürftige Beschreibung, und nicht wie pikante Anmache. Wenn es ein utopisches Penthouse für unsere Phantasien gibt – Steven Marcus nannte es «Pornotopia» –, dann sind das hier die Vororte.[8)]

Das heisst aber keineswegs, dass die Zeichnungen selbst unsinnlich wären. Dumas' Vergnügen an diesen Darstellungen ist ebenso offensichtlich wie paradox. Die Künstlerin bezieht alle ihre pornographischen Bilder – wie auch ihre übrige Kunst – aus Photos, während sie die Freuden des Verbotenen zugleich geniesst und verhöhnt.[9)] Getrieben von äusserstem Drang, arbeitet Dumas in einem «Rhythmus», den Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz «The Im/Pulse to See» aufspürt.[10)] Dieser erotische, unkontrollierbare Rhythmus tauchte zum ersten Mal unter anderem im Werk von Max Ernst und Marcel Duchamp auf und kontrapunktierte die puristisch-schlichten Züge des modernistischen Edikts. Er imitiert die Geschwindigkeit des Kameraverschlusses und pulsiert wie ein Röhrenblitz; wie Batailles *informe* versucht er, die scheinbare «Autonomie des Blicks» der Moderne durch eine visuelle Überlastung der Augen zu verwischen. Spinnt man den Faden der Diskussion von Rosalind Krauss über Form und Abstraktion in der Kunst der frühen Moderne weiter zu Dumas' postmodern-figurativer Malerei, so fühlt man eine ähnlich explosive Kraft am Werk.

1986 beschrieb Marlene Dumas ihre Position folgendermassen:

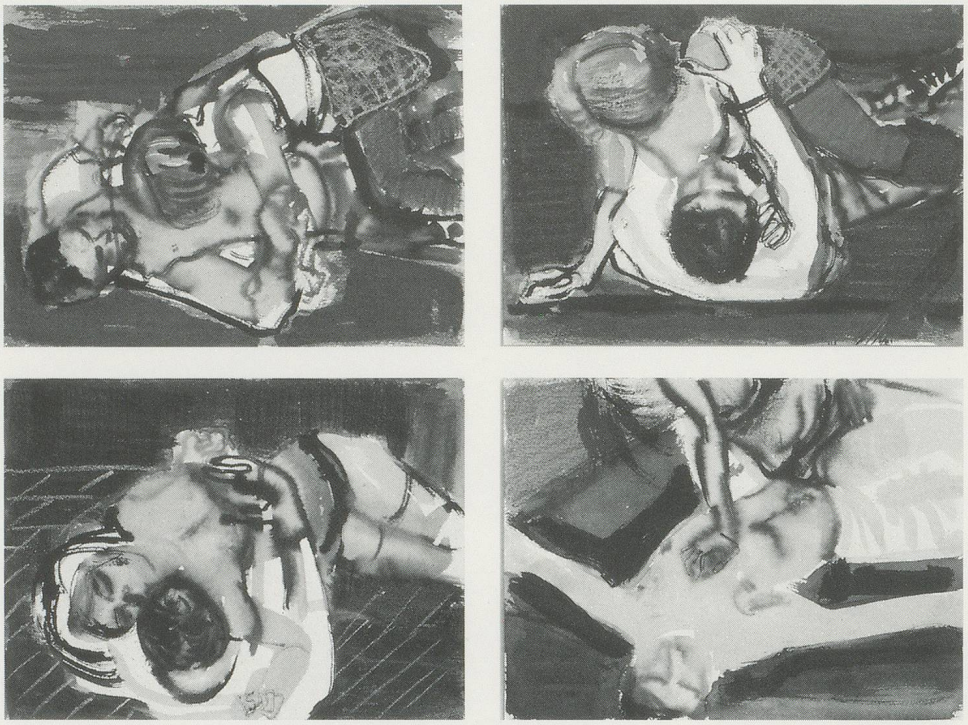
> *Zur Zeit befindet sich meine Kunst zwischen der pornographischen Tendenz, alles zu enthüllen, und der erotischen Neigung, das Eigentliche zu verbergen.*[11)]

Damals war die Distanz zwischen den beiden Polen augenfällig. Vergleichen wir zum Beispiel das passive (korrekte) Bild eines Mannes THE PARTICULARITY OF NAKEDNESS (Die Eigentümlichkeit der Nacktheit) (1987), das ohne jede Boshaftigkeit gemalt ist, mit den satirischen Darstellungen des weiblichen Körpers, wie wir sie bei Dumas' männlichen Kollegen Salle, Fischl und Baselitz in einer Reihe von aggressiven (schuldbewussten) Zeichnungen mit dem Titel DEFINING IN THE NEGATIVE (Negativbestimmt) (1988) finden. Hör den Schrei der Muse in den Kulissen, eine multiple Persönlichkeit in EXOTIC LINGERIE (Exotische Wäsche) (1988), deren Personen von der süssen Bianca bis zur räuberischen «White Tigress» (Weisse Tigerin) reichen. Neuerdings ist die Muse allerdings müde («The Muse is tired»).[12)] Die Polarisierung ist aufgehoben. Der Konflikt scheint entschärft, wiewohl nicht gelöst durch ein viszerales Gemisch aus pervertierter Abstraktion und unterschiedslosem Archetypus.

In Dumas' neuesten Werken begegnet uns ein völlig entspanntes, ja traditionelles Modell.[13)] Im Vergleich zu früheren Erscheinungsbildern scheint sie keineswegs mehr besonders auf Bedeutung aus zu sein. Sie krümmt sich, legt sich, defiliert in GROUP

MARLENE DUMAS, THE LONELINESS OF ONE'S OWN HAND, 1983, mixed media on paper, 29½ x 39⅜" / DIE EINSAMKEIT DER EIGENEN HAND, 1983, Mischtechnik auf Papier, 76 x 100 cm. (PHOTO: PETER COX)

109/1



MARLENE DUMAS, CHECKERED SKIRT, 1993,
mixed media on paper (4x) 9½ x 12⅞" / KARIERTER ROCK, 1993,
Mischtechnik auf Papier, (4x) 24 x 32 cm.

SHOW (1993). GIVE THE PEOPLE WHAT THEY WANT (Gib den Leuten, was sie wollen) (1992) ist das Motto, wenn sie ihre Kleider öffnet. Sie dreht sich um, THE BLONDE, THE BRUNETTE, AND THE BLACK WOMAN (1992). Sie zuckt die Achseln, LIBERTY (Freiheit) (1992). Trägt eine Augenbinde, JUSTICE (Justitia) (1992). Räkelt sich in den Armen eines nackten Mannes, THE IMAGE AS BURDEN (Das Bild als Last), scheint vollkommen gewichtlos zu sein. Die Malerei selbst ist locker, gelegentlich eingeholt von der Virtuosität der Dumasschen Zeichnung. Zwischen den Pinselstrichen lugt rohe Leinwand hervor. Die blanken Bildgründe sind satte Farbfelder.

Es kommt schon fast einem anachronistischen Echo von Clement Greenbergs Begeisterung für die physischen Grenzen der Bildebene zu, wenn Dumas behauptet, sie male, «weil die Welt flach ist».[14] Ausgestattet mit ihren photographischen Quellen, hat Marlene Dumas tatsächlich im Paradigma der Moderne ihr Lager aufgeschlagen. Doch (wie beim späten Guston) entsprechen ihre reduktionistischen Tendenzen keiner der dazugehörigen modernistischen Regeln. Sie bevölkert ihre Abstraktionen mit einem Haufen von Figuren, die in Greenbergs reinen Weidegründen herumlungern, unbehelligt von den sublimierten Urbedürfnissen eines Jungschen Kollektivs. Dumas' Archetypen sind in der Tat ein groteskes Gemisch. In THE GARDEN (Der Garten) (1993) sind sie um ein Warholsches Pop-Blumenbeet versammelt, und wie in Mme de Anges Wüstlingslitanei befindet sich in ihrer Mitte Luzifer persönlich.

Abstrakt und deutlich zugleich, verfügt Marlene Dumas' gegenwärtige Arbeit über die Unmittelbarkeit des Action-painting, jedoch ohne dessen Vorbehalte. Alles – Einfaches und Kitsch, Manieriertes und Protziges – ist erlaubt, auf dass die Möglichkeit einer stillen Lösung mit Stumpf und Stiel vernichtet werde. Indem sie die Beziehung zwischen Künstler und Modell mit derjenigen zwischen Photograph und Pin-up-Girl in Verbindung bringt, führt Dumas die Pornographie auf ihre prämoderne Form zurück. Dumas' Bilder sind satirisch und grotesk, betörend lüstern und moralisch entwaffnend; ihre Kunst vermag dadurch aus einfachsten Posen Bilder von äusserster Komplexität entstehen zu lassen.

(Übersetzung: Nansen)

1) Leslie C. Jones diskutiert diese Arbeit und ihre Rezeption in dem Aufsatz «Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies», *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art, Selection from the Permanent Collection,* New York, Whitney Museum of American Art, 1993, S. 33–57. Jones verweist auf die Ironie der Tatsache, dass solche Arbeiten als Angriff auf das öffentliche Sittlichkeitsempfinden und den guten Geschmack verurteilt wurden, wenn sie von Künstlerinnen stammten; wenn hingegen männliche Künstler Bilder von Masturbation und unverhohlener Sexualität zeigten – Bruce Nauman und Vito Acconci zum Beispiel –, dann verzieh man sie als interessante private Untersuchungen, die sich die Kritik durchaus angelegen sein liess (s. S. 50).

2) Lynn Hunt, «Pornography and the French Revolution», *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity 1500–1800* (Lynn Hunt, Hrsg.), New York, Zone Books, 1993. Ich beziehe mich hier auf die Regeln moderner und prämoderner Formen von Pornographie, die in dieser Aufsatzsammlung beschrieben sind.

3) Ebd. Hunt erörtert den Einfluss von de Sades Romanen auf die moderne Pornographie. S. 330–339.

4) Dumas wurde im südafrikanischen Kapstadt geboren und wuchs inmitten von Rassendiskriminierung auf. Sie kennt die Ökonomie der Unterdrückung also aus unmittelbarer Anschauung und lässt sie in ihre Arbeit mit einfliessen. Siehe dazu auch meinen Aufsatz «Snow White in the Wrong Story: Paintings and Drawings by Marlene Dumas», *Arts Magazine,* 65, Nr. 7, März 1991, S. 59–63.

5) Tintoretto, SUSANNA UND DIE ALTEN, Kunsthistorisches Museum, Wien.

6) Passage aus der elften der *Sonnetti lussuriosi* (1527) von Pietro Aretino, zitiert nach Paula Findlen, «Humanism, Politics and Pornography», *The Invention of Pornography* ..., op. cit., S. 69.

7) Zwar gibt es einige Zeichnungen unter diesem Titel, doch soweit ich weiss, betrachtet die Künstlerin sie nicht als Werkreihe. Ich habe den Titel hier auf alle Bilder der Künstlerin ausgedehnt, die mit glanzlosen Pornos zu tun haben.

8) Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England,* 1974, zitiert nach Lynn Hunt (Einleitung), op. cit., S. 39.

9) Aneignung und Reproduktion bei Marlene Dumas habe ich auch erörtert in einem Aufsatz in *Arts Magazine,* op. cit., S. 60–61. Den erotischen Aspekt in ihrer Kunst behandle ich in meinem Aufsatz «‹Erotic Displays of Mental Confusions›: Marlene Dumas at the Van Abbemuseum», *Kunst & Museumjournaal,* 3, 6, 1992, S. 26–35.

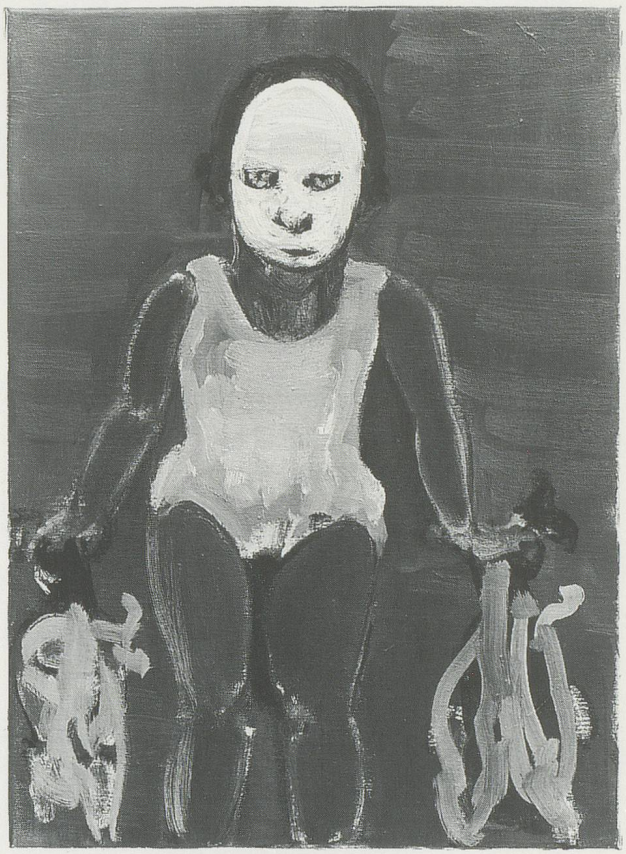
10) Rosalind Krauss, «The Im/Pulse to See», *Vision and Visuality: DIA Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 2,* Seattle, Bay Press, 1988, S. 51–75. Ich gehe hier von einer freien Interpretation dieses Aufsatzes aus, der sich auf den Anfang unseres Jahrhunderts bezieht und weniger auf das Körperliche und Inhaltliche zielt, als vielmehr auf eine überschreitende Kraft wie etwa bei Batailles *informe.* Dumas' zeitgenössische Körper-Kunst funktioniert offensichtlich (gut) ausserhalb der Kraussschen Zielsetzung.

11) Äusserung der Künstlerin, zitiert im Ausstellungskatalog *Marlene Dumas,* Bonner Kunstverein und Institute of Contemporary Arts, London, 1993, S. 56.

12) Äusserung der Künstlerin: «The Muse is Exhausted» (Die Muse ist erschöpft), zitiert ebd., S. 28–29.

13) Um diese neueren Arbeiten geht es in Äusserungen der Künstlerin zu meinem unbetitelten Aufsatz im Ausstellungskatalog *«Der Zerbrochene Spiegel», Positionen zur Malerei,* Kunsthalle Wien, 1993, S. 154–156.

14) Äusserung der Künstlerin: «The World is Flat» (Die Welt ist flach), 1990, zitiert in *Marlene Dumas,* op. cit., S. 24–27.



MARLENE DUMAS, EQUALITY, 1993,
oil on canvas, 21⅞ x 15¾" / GLEICHHEIT, 1993,
Öl auf Leinwand, 55 x 40 cm. (PHOTO: PETER COX)