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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 38: Collaboration Ross Bleckner and Marlene Dumas

Rubrik: Collaboration Ross Bleckner & Marlene Dumas

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

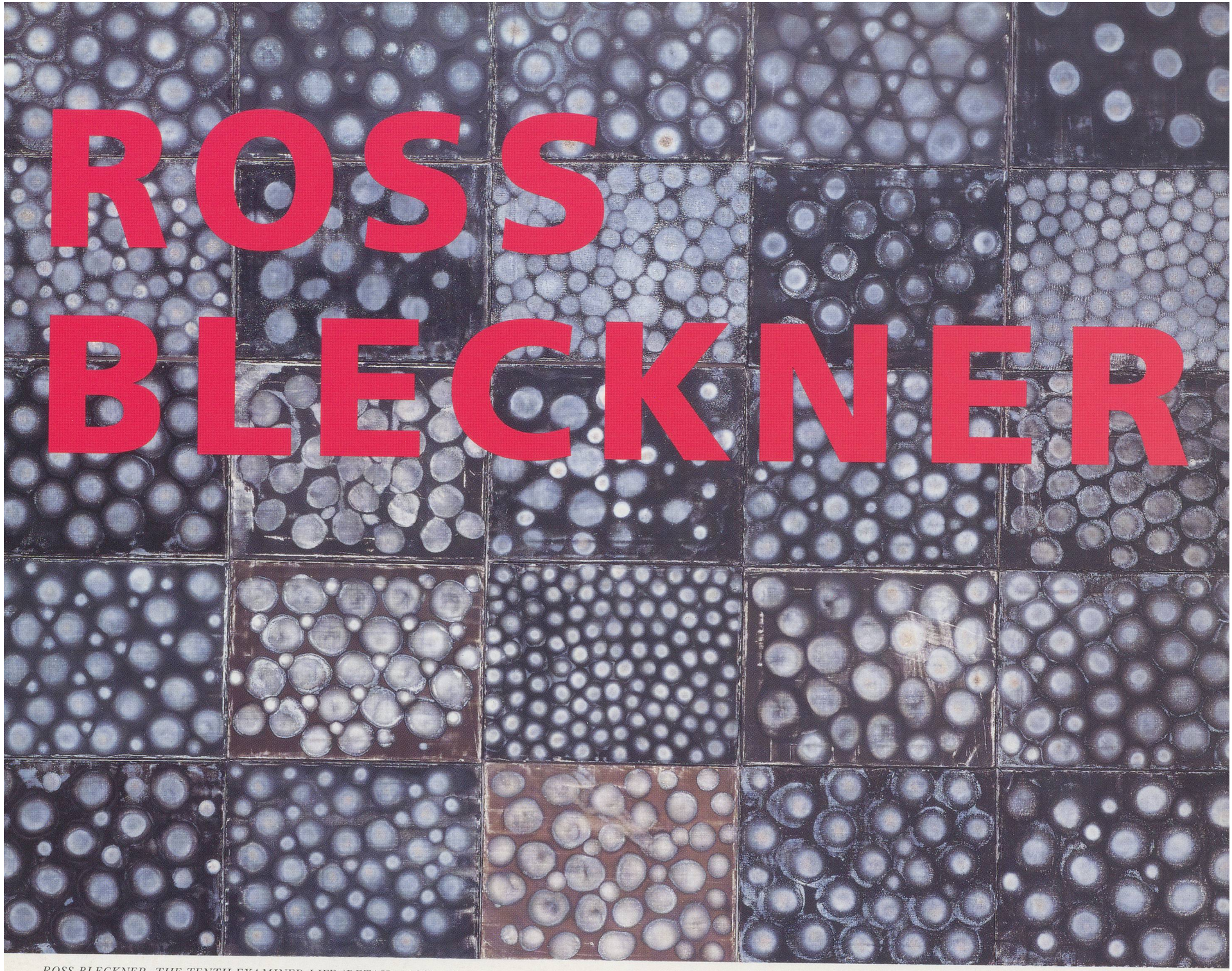
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ROSS BLECKNER



ROSS BLECKNER, THE TENTH EXAMINED LIFE (DETAIL), 1991, oil on canvas, 90 x 99" (18 x 14" each panel) / DAS ZEHNTE UNTERSUCHTE LEBEN, 1991, Öl auf Leinwand,

MARLENE DUMAS

EDMUND WHITE

Ross Bleckner's Icons

(PHOTOS: ROSS BLECKNER)

Ross Bleckner's work is taut with contradictions. His paintings are among the most spiritual we have (though he shies away from the word), yet at the same time the surfaces are visceral, pocked and bubbling with oils, wax and metallic pigments and built up through superimposed layers of paint. He resurrected years too late (or too early) Op Art, a movement that was stillborn in any event, and yet he seems devoid of irony and incapable of camp and outright hostile to historicism. ("Everybody's so exhausted that nobody can really imagine making art that has even a glint of originality left in it," he once said disapprovingly. "I don't think that's why one should retreat into past art.")

Despite this resistance to history, his own paintings make sense only when read in a context of—or as allusions to—predecessors as diverse as Barnett Newman, Odilon Redon, El Greco, and Veronese. He declared recently, "If these paintings one day bring me love, it will be what they mean. If they don't, then they will have failed me at the deepest level." He has alternately denied he is a figurative painter and avowed that only the outside world interests him, as though he were both a scientific realist and a Romantic visionary. He has both praised and damned the art market.

Some of these contradictions are real and animate his work, whereas others are only apparent and are due more to our prior (and unsuitable) categories than to a genuine antinomy inherent in the paintings or the painter. Imagine if someone had demanded of the Douanier Rousseau whether he was a Romanticist or a Classicist. Since his favorite painter was the academic Gérôme he might well have said Classicist, but those terms engage with nothing in his images of sleeping gypsies and War on horseback. Similarly the question of whether Bleckner is an abstractionist or an expressionist completely misses the point: that he is avid to demonstrate the most intimate pulse of consciousness lurking behind a veil of abstract energy—"dematerialized life," as he calls it. Or he can call painting "a language to think thought..."

EDMUND WHITE, a novelist living in Paris, is the author of the newly published biography, *Genet*.

The spiritual is not at war with the material, a truth Bleckner has thoroughly grasped. Éliade has written, "No religious experience can take place without the intervention of the senses," just as St. John of the Cross believed that the soul could know of spiritual reality only through the senses, which he called "the windows of its prison." In Bleckner's Op Art canvases of 1988–89, the all-over regularity of his alternating bars of light and shadow may suggest the exhaustion of entropy, the heat death that awaits the universe when temperature will be uniform throughout the system, the absolutely even distribution of energy that is equivalent to sterility and immobility. But traveling behind those bars are spots of colored lights, so like the flames described in the Luricanic Kabbalah, those rising entities seeking to rejoin the godhead.

If Bleckner calls these paintings the *Sex of Angels* he is inviting us to think the unthinkable, since we have been told that angels are sexless; his koan is far from absurd, however, much less ironic, since it obliges us to admit how limited and anthropocentric is our understanding of the *au-delà*. Even Dante, who takes up St. Anselm's comparison of angels to bees in their constant flight between the flowers of earth and the hive of heaven, tells us that the angelic faces are flames, their wings gold and their bodies purest white.

Dante's great metaphor for heaven is light—braided light, pulsing light, shadowless light unbroken by any opaque object, light flowing like a river, living radiance, a light emanating from the million thrones that is reflected back upon itself, the *lumen gloriae* by which the sense-bound human being is able to see God. The Dantean heaven comprises several corporeal spheres, one inside the other; the ultimate, outermost sphere is the Empyrean, the true Paradise, immaterial, a flood of unbodied, intellectual light. This is the metaphysical sphere invoked by Bleckner's series, *Architecture of the Sky* (1988–89), more abstract and rigorous than the *Nights without Knights* (1988–89) or *Nights with Knights* (1988–89) series and far less fanciful. In *Nights with Knights* birds that are themselves nuclei of light ascend and descend, but they are local events, individual denizens of the air, whereas the *Architecture of the Sky* paintings are long shots, star maps, overviews of a galactic system rather than close-ups of a particular energy exchange. As Bleckner says of his paintings, "They manufacture light."

These maps may be astronomical but they are also a hologram of an inner mental universe. Was it Husserl who said that the only remaining use for metaphysics is as a way to track or provoke mental events, ones that would otherwise go dormant if not manipulated by this otherwise meaningless vocabulary? Sometimes Bleckner sounds almost like a John Ashbery poem when he discusses his intentions. He says he wants to draw a map of elliptical consciousness, or he refers to the "almost continual light that courses from inside," or he says of his work, "It corresponds to a certain kind of mental life. Drawings really describe a whole process of feeling." Although Bleckner is obsessed by death he, like Ashbery, has replaced any tropism toward final things with a free, thorough excavation of the present—its associations, its sensations, its tone, even its consequences. Don't forget that Ashbery's favorite connective is "meanwhile."

If death is not the last act by which one can judge the preceding play, if it is not the ultimate sum rung up on the heavenly cash register, then it counts not as a finish but as a socially shared occasion for remembering—precisely the use Bleckner makes of it. He paints chandeliers or mysterious vessels as rich booty for the dead. He heaps up trophies before graves, just as the Romans piled up beside a tree trunk the spoils of war, the armor of the vanquished, empty helmets and breast plates, or as hunters later made trophies out of stag antlers and boars' heads. Violence (or at least brutal triumph and violent sacrifice) is subsumed in the idea of a trophy.

A trophy is the opposite of a quilt. The Quilt Project may be the history of thousands of specific individuals, but the materials and sentiments are suspect and the artifact itself somehow tacky, as evanescent

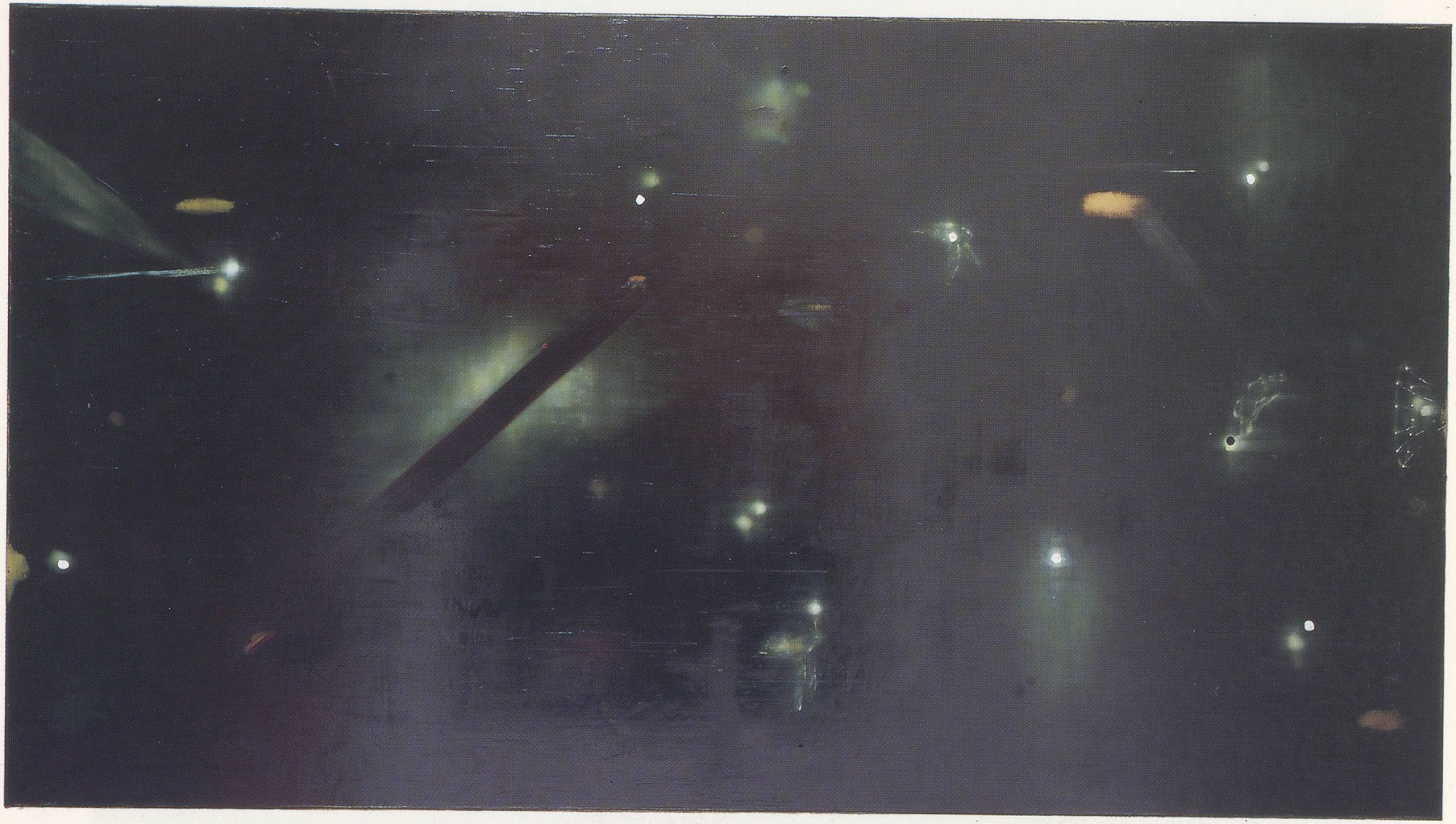
ROSS BLECKNER,
LIGHT AND DARK WORLD, 1989,
oil on canvas, 48 x 40" /
HELLE UND DUNKLE WELT, 1989,
Öl auf Leinwand, 122 x 101,6 cm.
(PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)

as the life it so poignantly sums up. Impersonality is the price paid for the universality, the respectability and the durability of Bleckner's monuments, including his monuments to AIDS. A trophy such as LIGHT AND DARK WORLD (1989) invokes not only a death but Death and installs it within a complex matrix of references to the universe (the double map of longitude and latitude lines behind the silver award), art history (the allusion to Monet's water lilies), and an overall Zoroastrian dichotomy between the sunlit realm of Ahura Mazda and the dark empire of his evil twin, Ahriman.

But if Bleckner is impersonal he is also ardent. More than once he has emphasized that all his work is inspired by love. In a typically involuted statement that touches on both his ardor and his sense of decorum he has said: "I have always thought of paintings as skin, in a sense holding things back, in place, existing tensely over that that it represses. The painter then x-rays parts that the skin covers and uncovers them. The metaphor is figurative (skin protecting the fragility of that that it conceals) but I want the result to be abstract: it transforms itself in the making from the idea of an organ (like a throbbing close to the chest) into an idea about just throbbing."

This throbbing of course takes us back to the very origins of art. According to one Greek legend, sculpture began when a young woman saw the impression her beloved had made by leaning up against a clay wall. She asked her father for permission to build up a bas relief that would render the contour of her lover's body. But sculpture is idolatry; Bleckner is a maker of paintings, of icons, if an icon is a spiritual portrait that looks at us and floods us with light only if we are worthy of it.

ROSS BLECKNER, NIGHTS WITHOUT KNIGHTS, 1988, oil on canvas, 9 x 6" / NÄCHTE OHNE RITTER, 1988, Öl auf Leinwand, 274,3 x 183 cm.



ROSS BLECKNER, WIND, 1991, oil on canvas, 9 x 6" / Öl auf Leinwand, 274,5 x 183 cm.

ROSS BLECKNER, ARCHITECTURE OF THE SKY, 1990, oil on canvas, 106 x 92" / ARCHITEKTUR DES HIMMELS, 1990, Öl auf Leinwand, 269,2 x 233,7 cm.

(PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)

EDMUND WHITE

Die Ikonen des *Ross Bleckner*

Das Schaffen Ross Bleckners strotzt vor Widersprüchen. Seine Bilder sind wie kaum irgendeine heutige Malerei vergeistigt (auch wenn er dieses Wort scheut), zugleich jedoch erinnert ihre mit pockigen, schwärigen Öl-, Wachs- und metallischen Pigmenttupfen übersäte und aus übereinandergelegten Farbschichten zusammengesetzte Oberfläche an blossliegendes Gedärm. Er hat um Jahre zu spät (oder zu früh) die Op-art wiederauferstehen lassen, eine Richtung, die, wie man es auch dreht und wendet, eine Totgeburt war, und dennoch ist er offenbar frei von Ironie, unfähig zu Camp und dem Historismus ausgesprochen abgeneigt. («Alle sind so ausgelaugt, dass sich keiner mehr wirklich vorstellen kann, Kunst zu schaffen, die auch nur einen letzten Schimmer von Originalität in sich birgt», meinte er einmal kritisch. «In meinen Augen ist das kein Grund, sich auf vergangene Kunst zurückzuziehen.»)

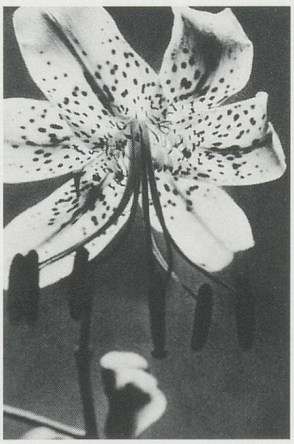
EDMUND WHITE ist Romanschriftsteller und lebt in Paris. Sein jüngstes Buch, eine Biographie über Jean Genet, ist soeben auf Deutsch erschienen.

Trotz dieser Abneigung gegen Geschichte ergeben seine eigenen Bilder nur einen Sinn, wenn man sie in Bezugnahme – bzw. selbst als indirekten Bezug – auf so verschiedenartige Vorgänger wie Barnett Newman, Odilon Redon, El Greco und Veronese betrachtet. «Wenn mir diese Bilder», erklärte er vor kurzem, «eines Tages Liebe bringen, so wird das ihre Bedeutung sein. Wenn nicht, so sind sie mir von Grund auf misslungen.» Er hat einerseits abgestritten, ein figürlicher Maler zu sein, und andererseits versichert, ihn interessiere allein die äussere Wirklichkeit, so, als sei er wissenschaftlicher Realist und romantischer Visionär in einem. Den Kunstmarkt hat er gleichermassen gerühmt und verwünscht.

Einige dieser Widersprüche sind real und inspirieren seine Arbeit, andere hingegen existieren nur scheinbar und liegen eher in unseren vorgefassten (und untauglichen) Begriffskategorien begründet als in einer etwaigen genuinen Antinomie, die den Bildern innewohnte oder dem Maler eigen wäre. Man stelle sich vor, jemand hätte vom Douanier Rousseau eine Antwort verlangt auf die Frage, ob er

Romantiker oder Klassizist sei. Da sein Lieblingsmaler der Akademiker Gérôme war, wäre es durchaus denkbar, dass er Klassizist geantwortet hätte, doch diese Begriffe finden in seinen Darstellungen schlafender Zigeuner und des personifizierten Krieges zu Pferd keinerlei Anhaltspunkt. In gleicher Weise verfehlt die Frage, ob Bleckner ein abstrakter Maler oder ein Expressionist sei, völlig den eigentlichen Punkt, dass er nämlich den innersten Bewusstseinsimpuls aufzeigen möchte, der hinter einem Schleier abstrakter Energie lauert – «entmaterialisiertes Leben», wie er es nennt. Oder er spricht auch von der Malerei als «einer Sprache zum Denken von Gedanken…».

Das Geistige und das Materielle bilden keinen Antagonismus, eine Wahrheit, die Bleckner zutiefst erfasst hat. Mircea Eliade schreibt: «Keine religiöse Erfahrung kann ohne Vermittlung der Sinne stattfinden»; ebenso glaubte der hl. Johannes vom Kreuz, Kenntnis geistiger Wirklichkeit könne die Seele nur durch die Sinne erlangen, die er als «die Fenster ihres Kerkers» bezeichnete. In Ross Bleckners Op-art-Bildern von 1988/89 beschwört die bildübergreifende Regelmässigkeit seiner sich abwechselnden Licht- und Schattenstreifen womöglich den entropischen Erschöpfungszustand, den Hitzetod, der das Universum erwartet, wenn im gesamten System die Temperatur gleichmässig ist – jene absolut gleichmässige Energieverteilung, die gleichbedeutend ist mit Sterilität und Bewegungslosigkeit. Doch hinter diesen Bahnen bewegen sich farbige Lichtflecken, ganz wie die in der lurianischen Kabbala beschriebenen versprengten Lichtfunken, die danach streben, sich wieder mit Gott zu vereinigen.



(PHOTOS: ROSS BLECKNER)

Wenn Bleckner diese Bilder *Sex of Angels* betitelt, will er uns dazu verführen, das Undenkbare zu denken, denn uns wurde ja gesagt, Engel seien geschlechtslos. Sein «koan» ist jedoch alles andere als absurd und schon gar nicht ironisch, da es uns dazu zwingt, zuzugeben, wie beschränkt und anthro-pozentrisch unser Verständnis des «au-delà» ist. Selbst Dante, der des hl. Anselms Vergleich der Engel mit Bienen in ihrem ewigen Flug zwischen den Blumen der Erde und dem Bienenstock des Himmels aufgreift, erklärt uns, die Engelsgesichter seien flammengleich, ihre Flügel golden und ihre Körper von unbeflecktestem Weiss.

Dantes grosse Metapher für den Himmel ist Licht – verbrämtes Licht, vibrierendes Licht, schattenloses Licht, von keinem opaken Gegenstand unterbrochen, Licht, das wie ein Strom fliesst, lebender, strahlender Glanz, ein von den Millionen von Thronen ausströmendes Licht, das auf sich selbst zurückgeworfen wird, das «lumen gloriae», durch das der sinnengebundene Mensch Gott zu erschauen vermag. Der Danteske Himmel besteht aus mehreren körperhaften Sphären, die jeweils einander einbeschrieben sind; die letzte, äusserste Sphäre ist das Empyrium, das wahre Paradies, immateriell, eine Kaskade körperlosen, geistigen Lichts. Ebendiese metaphysische Sphäre beschwört Bleckners Bilderserie *Architecture of the Sky* (Himmelsarchitektur) von 1988/89, die abstrakter und strenger ist als die in den gleichen Jahren entstandenen Bilderzyklen *Nights without Knights* (Nächte ohne Ritter) und *Nights with Knights* (Nächte mit Rittern) und weitaus weniger skurril. In *Nights with Knights* steigen Vögel, die selbst Lichtnuklei sind, empor und herab, doch sie bilden lokal versprengte Ereignisse, sind einzelne Bewohner der Lüfte, während die Bilder des Zyklus *Architecture of the Sky* keine Nahaufnahmen irgendeines bestimmten Energieaustauschs sind, sondern vielmehr lange Einstellungen, Sternkarten, ja Panoramaaufnahmen eines galaktischen Systems. «Sie erzeugen Licht», wie Bleckner über seine Bilder sagt.

Diese Karten mögen den Sternenhimmel darstellen, sie sind aber auch das Hologramm einer Innen-, einer Geisteswelt. War es Husserl, der gesagt hat, der einzig verbliebene Verwendungszweck für die Metaphysik sei der, geistigen Vorgängen nachzuspüren oder sie auszulösen, und zwar solche Vorgänge, die andernfalls verborgen blieben, sofern sie nicht durch dieses ansonsten bedeutungslos gewordene Vokabular manipuliert würden? Wenn Bleckner über

seine Intentionen spricht, hören sich seine Formulierungen manchmal beinahe wie ein Gedicht von John Ashbery an. Er sagt, er möchte elliptisches Bewusstsein kartographisch aufzeichnen, oder er spricht vom «nahezu ununterbrochenen Licht, das von innen her seine Bahn zieht». Oder er sagt über sein Werk: «Es entspricht einer bestimmten Art von Innenleben. Zeichnungen beschreiben im Grunde einen ganzen Empfindungsvorgang.» Obgleich besessen vom Tod, hat Bleckner ebenso wie Ashbery jedwede Neigung zu letzten Dingen verdrängt durch eine freie, gründliche Sichtung des Gegenwärtigen – seiner Assoziationen, seiner Eindrücke, seiner Stimmung, ja sogar seiner Konsequenzen. Man bedenke, dass Ashberys Lieblingsbindewort «unterdessen» ist.

Wenn der Tod nicht der letzte Akt ist, der es einem ermöglicht, sich über das vorangegangene Stück ein Urteil zu bilden, wenn er nicht die Endsumme ist, die die himmlische Registrierkasse klingeln lässt, dann zählt er nicht als ein Ende, sondern als ein gemeinschaftlich begangener Anlass zur Erinnerung – und genau in diesem Sinn setzt Bleckner ihn auch ein. Er malt Kandelaber oder geheimnisvolle Gefässe als eine reiche Beute für die Toten. Er häuft Trophäen vor Gräbern auf, genauso wie die Römer neben einem Baumstamm die Kriegsbeute, die Rüstungen der Besiegten, leere Helme und Brustharnische, aufzuhäufen pflegten oder wie Jäger später Hirschgeweihe und Eberköpfe zu Trophäen machten. Gewalt (oder zumindest brutaler Triumph und gewalttätige Opferung) ist in den Begriff der Trophäe immer schon mit eingeflossen.

Eine Trophäe ist das Gegenteil eines Quilts. Das *Quilt Project* kann die Geschichte Tausender von Einzelpersonen sein, das Material und die Gesinnung jedoch sind suspekt, und das Kunstprodukt selbst ist irgendwie geschmacklos, ebenso vergänglich wie das Leben, dessen Summe es darstellt. Unpersönlichkeit ist der Preis für die Allgemeingültigkeit, die Ehrbarkeit und Beständigkeit der Denkmäler Bleckners, seine Aids-Denkmäler eingeschlossen. Eine Trophäe wie LIGHT AND DARK WORLD (Helle und dunkle Welt) von 1989 beschwört nicht nur einen Tod, sondern den Tod an sich und stellt ihn in einen komplexen Bezugsrahmen, welcher Verbindungen zum Universum (die doppelte Karte der Längen- und Breitengrade hinter der silbernen Trophäe), zur Kunstgeschichte (die Anspielung auf Monets Wasserlilien) und eine übergeordnete zoroastrische Dichotomie zwischen dem sonnendurchfluteten Reich des guten Gottes Ahura Masda und dem dunklen Reich seines bösen Widersachers Ahriman herstellt.

Mag Bleckner auch unpersönlich sein, so ist er doch zugleich leidenschaftlich. Mehr als einmal hat er nachdrücklich darauf hingewiesen, dass sein ganzes Schaffen von der Liebe inspiriert ist. In einem typischerweise von Einschiebseln durchsetzten Statement, das sowohl seine Inbrunst wie sein Gefühl für Schicklichkeit anklingen lässt, meinte er: «Ich habe Bilder stets als eine Art Haut betrachtet, die gleichsam Dinge zurück-, das heisst an ihrem Platz hält und sich straff über das von ihr Zurückgehaltene spannt. Der Maler röntgt dann Teile, die von der Haut bedeckt werden, und legt sie frei. Die Metapher ist bildlich (Haut, die die Zartheit dessen schützt, was sie verbirgt), doch das Endprodukt sollte nach meiner Vorstellung abstrakt sein: Es verwandelt sich im Entstehen von der Vorstellung eines Organs (wie ein Pochen in der Brustgegend) in eine Vorstellung von reinem Pochen an sich.»

Dieses Pochen führt uns natürlich zurück zu den Ursprüngen der Kunst schlechthin. Einer griechischen Legende zufolge wurde die Skulptur geboren, als eine junge Frau den Abdruck ihres Geliebten erblickte, den dieser beim Anlehnen an eine Lehmmauer hinterlassen hatte. Sie bat ihren Vater, ihr zu erlauben, ein Flachrelief zu schaffen, das die Umrisse des Körpers ihres Geliebten wiedergeben würde. Doch Skulptur ist Götzendienst; Ross Bleckner ist ein Schöpfer von Gemälden, von Ikonen, sofern eine Ikone ein geistiges Abbild ist, das auf uns blickt und uns nur dann mit Licht übergiesst, wenn wir uns dessen als würdig erweisen.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

Tiffany's

THE NEW YORK TIMES **INTERNATIONAL** TUESDAY, SEPTEMBER 21, 1993

Reuters

nd Bosnia and Herzegovina's 17 months of war, funerals and mourning continue. At one of seven funerals Sunday in itar, Drazena Perkovic, center, grieved for her husband, a Bosnian Croat commander who was killed in the fighting.

in, Bosnian Peace Talks Appear to Crumble

Eternal Brilliance
Tiffany "Swirls" of diamonds set in platinum.
Ear-clips, $10,750. Brooch, $7,800.
Also available in larger and smaller sizes.

TIFFANY & CO.
NEW YORK • FIFTH AVENUE AND 57TH STREET

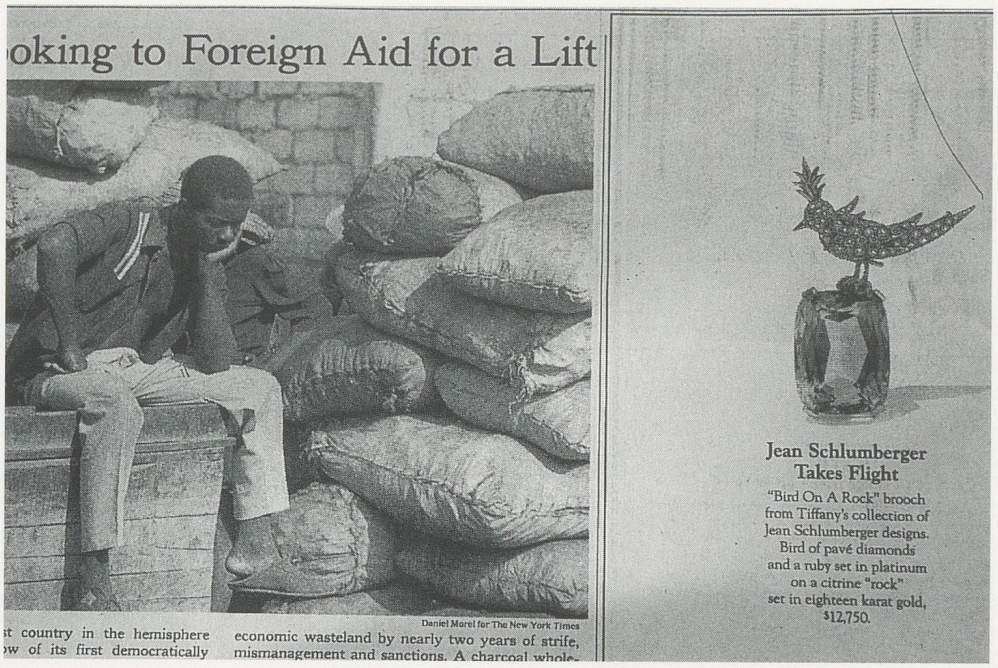
THE NEW YORK TIMES **INTERNATIONAL** FRIDAY, MARCH 26, 1993

d as Trying to Placate the West

Kevin Carter

placate the West, the Sudanese ing parts of the country's fam- it could be too late. A little girl, weakened from hunger, collapsed recently along the trail to a

Elephant Tale
"Baby Elephant" by Gene Moore
from his collection of enameled sterling silver
circus figures. 2½" high. $1,050



oking to Foreign Aid for a Lift

Daniel Morel for The New York Times

t country in the hemisphere economic wasteland by nearly two years of strife,
w of its first democratically mismanagement and sanctions. A charcoal whole-

Jean Schlumberger Takes Flight

"Bird On A Rock" brooch from Tiffany's collection of Jean Schlumberger designs. Bird of pavé diamonds and a ruby set in platinum on a citrine "rock" set in eighteen karat gold, $12,750.

THE NEW YORK TIMES **INTERNATIONAL** TUESDAY, SEPTEMBER 14, 1993

Associated Press

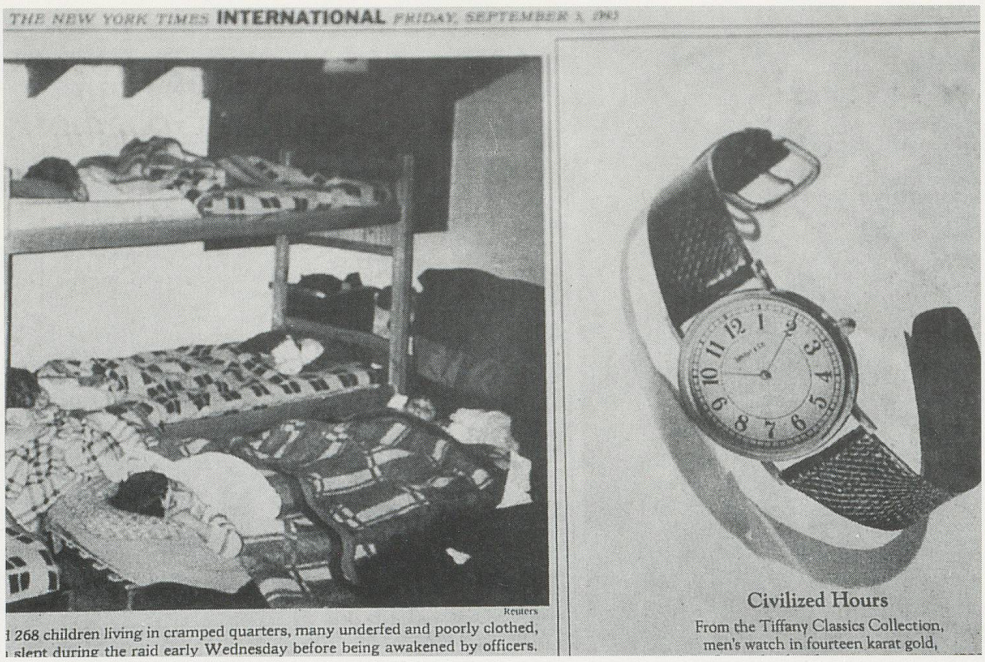
adishu yesterday after United Nations forces came under attack from Somali gunmen.

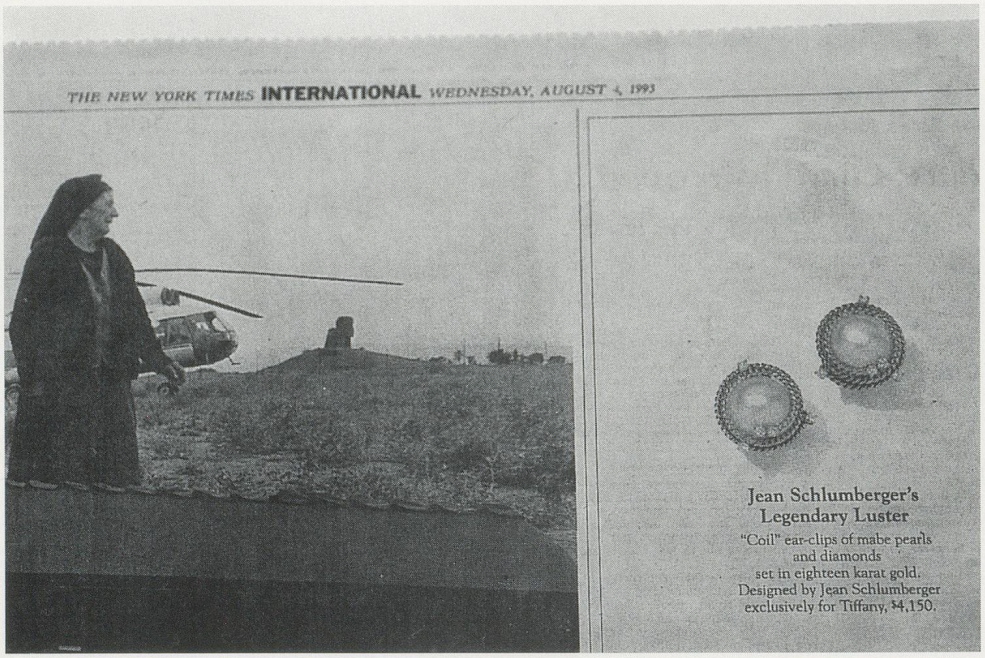
With Somali General's Militia

STREAMERICA

Transportation and Industry

Tiffany introduces Streamerica, a new collection of masculine accessories and timepieces in brushed steel, inspired by the aerodynamic designs and unbridled optimism of America's streamline age. Shown: "Carapace" pocket knife, $150. "Porthole" key ring, $150.


THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL FRIDAY, SEPTEMBER
Reuters
1 268 children living in cramped quarters, many underfed and poorly clothed,
slept during the raid early Wednesday before being awakened by officers.
Civilized Hours
From the Tiffany Classics Collection,
men's watch in fourteen karat gold,


THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL WEDNESDAY, AUGUST 4, 1993
Jean Schlumberger's
Legendary Luster
"Coil" ear-clips of mabe pearls
and diamonds
set in eighteen karat gold.
Designed by Jean Schlumberger
exclusively for Tiffany, $4,150.

SIMON WATNEY

MEMORIALISING AIDS: The Work of Ross Bleckner

In the medieval parish church of St. Oswald in the old Derbyshire market town of Ashbourne there is an especially fine monument by the sculptor Thomas Banks (1735–1805). It commemorates a child named Penelope Boothby, and was erected by her bereaved parents in 1793. Penelope is depicted lying asleep, more or less life-size, in her long Napoleonic dress, atop a magnificent Roman-style sarcophagus. It is a memorial image which derives directly from Etruscan precedents.[1] The white marble is highly glossed, lending a slightly unpleasant air of confectionery sugar to the crisply modelled figure and its carved support. It is frequently cited as one of the finest examples of British neoclassical sculpture.[2] Queen Charlotte and her daughters are said to have wept on seeing it exhibited at the Royal Academy.

On the front of the monument are two inscriptions in Italian from Dante, whilst on the back, more or less hidden from view, are two more inscriptions in English. The lower records that: *She was in form and intellect most exquisite. The unfortunate parents ventured their all on this frail bark. And the wreck was total.*

SIMON WATNEY is a London-based critic and writer. His most recent book is *Practices of Freedom: Selected Writings on HIV/AIDS* (London: Rivers Oram Press, 1993). He is the director of the Red Hot AIDS Charitable Trust.

Still more shockingly frank is the single line which runs beneath the mattress on which the child reclines: *I was not in safety. Neither had I rest. And the trouble came.*

This latter inscription is not referred to in the standard accounts of the monument, perhaps because of its stark contrast with the figure of the sleeping child. Certainly, it is a devastating message, and the Boothby monument provides no crumb of comfort or consolation. Rather, it speaks almost too directly of the arbitrariness of life, its deceptions and dangers. The death of Penelope Boothby as a child in the 1790s, though sad, is unlikely to move us deeply; however, her monument succeeds to the extent that it articulates something of the shattering emotional experience of death and dying in our lives. It does so by cathecting the idealised image of the child as she was in life to a sharp sense of the desolation her death occasioned.

The tomb of Penelope Boothby stands in the mainstream of a tradition of public funeral art which in Europe stretches back uninterrupted to antiquity. Certainly the towns of Roman and Saxon Britain were served by contingent cemeteries, just as the cities of ancient Greece were entered by streets lined with monuments to the dead, usually in the form of upright stelae. These depict the dead in carved

relief, sometimes alone, sometimes in couples, and sometimes with attendant slaves or mourners. So elaborate had some of these monuments become by the second half of the fourth century B.C. in Athens that Demetrius of Phaleron introduced a sumptuary law restricting their size, and the amount of time that could be expended on their construction.[3] By its nature, funeral art seeks a durability of materials and iconography which will outlive the society and period which produced it. Hence the paradox explored most fully by Sir Thomas Browne in the seventeenth century, that monuments often survive in the absence of the name of the person commemorated. As he observed in 1658,

> "The iniquity of oblivion blindely scattereth her poppy, and deals with the memory of men without distinction to merit of perpetuity. Who can but pity the founder of the Pyramids? Herostratus lives that burnt the Temple of Diana, he is almost lost that built it: Time hath spared the Epitaph of Adrian's horse, confounded that of himself. In vain we compute our felicities by the advantage of our good names, since bad have equall durations; and Thersites is like to live as long as Agamemnon, Who knows whether the best of men be known? or whether there be not more remarkable persons forgot, than any that stand remembered in the known account of time?"[4]

The forms and iconography of modern funeral art have emerged slowly over the course of many centuries, and there are no "clean breaks" in the history of memorial art. As one recent historian of death has pointed out, such "collective representations change slowly, and even when they do, stratifications take place, so that old attitudes survive alongside new ones."[5]

Penelope Boothby's tomb marks the early stages of a gradual shift amongst the landed aristocracy in Britain away from the grand, heraldic monuments which had dominated British funeral sculpture since the sixteenth century. By the late seventeenth century, new commercial undertakers had begun successfully to challenge the authority of the College of Heralds in defining and legitimating the dominant visual culture of death, with all its complex attendant emblems, heraldic devices, inscriptions, and so on. Rather than being the site of active intercession on behalf of the deceased that had been such an important function of pre-Reformation tombs, monuments became increasingly limited to public display of civic and other virtues, and secular mourning. It is in this same period that there emerges the modern, secular iconography of urns, ivy, vases, broken columns, and standing figures (usually female), their heads bent in grief.[6] These have remained the most common forms through which death is figured to this day.

In his account of the changing culture of death and grief in modern Britain, historian David Cannadine has distinguished two strands of response to the losses of the First World War. On the one hand, there was an explosion of interest in spiritualism, which in effect denied the reality of death, whilst on the other, a series of public war memorials throughout Britain permitted and encouraged the nation to acknowledge its losses, and to honour and mourn its dead.[7] Moreover, Cannadine is refreshingly impatient of the widely accepted notion that the twentieth century has somehow "lost touch" with some vital dimension of cultural and personal mourning. As he concludes, "It is no solution to our very real contemporary problems to try to put the clock back to some idealized, mythical and non-existent nineteenth century golden age, where it is erroneously supposed that these matters were coped with so much more effectively than they are by us today." [8]

Certainly there seem to be close parallels between Cannadine's picture of conflicting responses to the losses of war in the early twentieth century, and responses to the losses inflicted by HIV since the 1980s. Thus, for example, we may initially distinguish between the widespread proliferation of New Ageism, and what I will proceed to describe as "AIDS kitsch," alongside the most serious attempts to memorialise those who have generally been excluded from recognition as valuable members of civil society. What is specific to the mourning rites emerging in response to HIV is closely connected not so much to the denial of death, as to the denial of value to the living. As Douglas Crimp points out, "For anyone living daily with the AIDS crisis, ruthless interference with our bereavement is as ordinary an occurrence as reading the *New York Times*. The violence we encounter is relentless, the violence of silence and omission almost as impossible to endure

as the violence of unleashed hatred and outright murder. Because this violence also desecrates the memories of our dead, we rise in anger to vindicate them."[9]

In other words, we might say that AIDS is a disaster which has been systematically denied the cultural status of tragedy. As long ago as 1986, journalist Richard Goldstein noted of the epidemic in New York that "straight folks seem like tourists, oblivious to the blitz."[10] Whilst there has long been saturation publicity given to the epidemic in the mass media, one rarely if ever gets any sense of how the epidemic is actually lived on a day-to-day, year-to-year basis, by members of the worst affected social constituencies. This is especially the case for gay men, who continue to make up by far the greatest number of cases of HIV and AIDS in most parts of the developed world. Thus, as of July 1993 there have been 310,680 cases of AIDS among adults and adolescents in the United States. Of these, 36,690 have been women. Of the 273,990 cases among American men, no less than 191,642 have been gay or bisexual, or 70% of the total male caseload.[11] How in such circumstances might one register the private, accumulating sense of shock at the scale of protracted illness and death in one's immediate intimate network of friends, let alone in the public domain? These are questions which artists have now begun to grapple with, as the struggle over the "popular memory" of the epidemic intensifies.

Individuals and collectives such as Gran Fury have generated an AIDS activist culture which is avowedly didactic. This art aims to provide graphically striking and accessible information on a wide range of topics, from local government scandals to the time and place of forthcoming demonstrations, pickets, and so on. At the same time other artists (and sometimes the same ones) have also been involved in attempts to register the psychic reality of the epidemic. These different approaches should not be thought of as mutually exclusive, public or private. On the contrary, they lock together in constantly changing and unpredictable ways. Thus Donald Moffett has worked with Gran Fury to produce many of their most memorable images, whilst at the same time working on his own as an artist and printmaker, as in his powerfully laconic 1990 memorial picture for the

THOMAS BANKS, MONUMENT TO PENELOPE BOOTHBY, 1793, Ashbourne, Derbyshire, England.

GRAN FURY, Poster, 1990.

late Ethyl Eichelberger of the Theatre of the Ridiculous, which consists simply of the two words, "Oh, Ethyl," together with the date of his death "8–12–90." Such work belongs to what I have described elsewhere as an emergent "poetics of AIDS."[12] Sometimes the didactic and the poetic combine, as in the remarkable example of the New York lamp store near the junction of Hudson and Christopher streets, where for several years the windows have contained a constantly changing display of memorials to local people who have died of AIDS, as well as others such as the black transvestite veteran of the original 1969 Stonewall riot, Marsha Johnson, who was murdered in 1992.

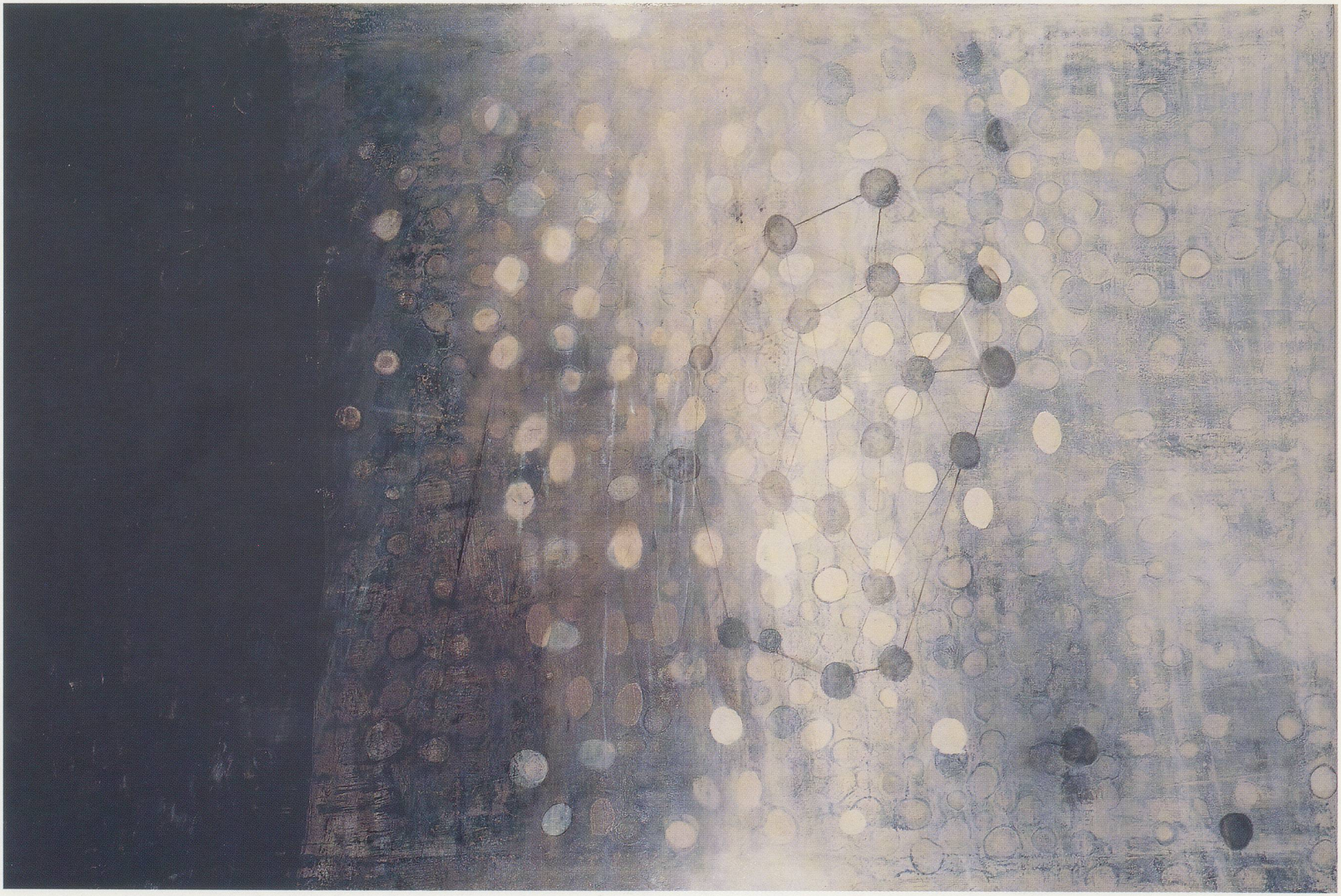
Of all the artists who have responded to the AIDS crisis in their work, Ross Bleckner has been the most consistently intelligent and daring. As he himself has explained, "The way I chose to address it was by making certain elements of my work act as memorials. Not just for the people I've known, but also to make sure that they form a historical record—which is what I think an artist does, by commemorating what it was like to be alive at a certain time (...) For me as an artist, the most important thing is not that we focus on death, but on the ability to be productive in life. I try to think about it in a way that documents images that are symbolic of the loss we feel—the loss of people and the loss of a certain relationship to culture."[13]

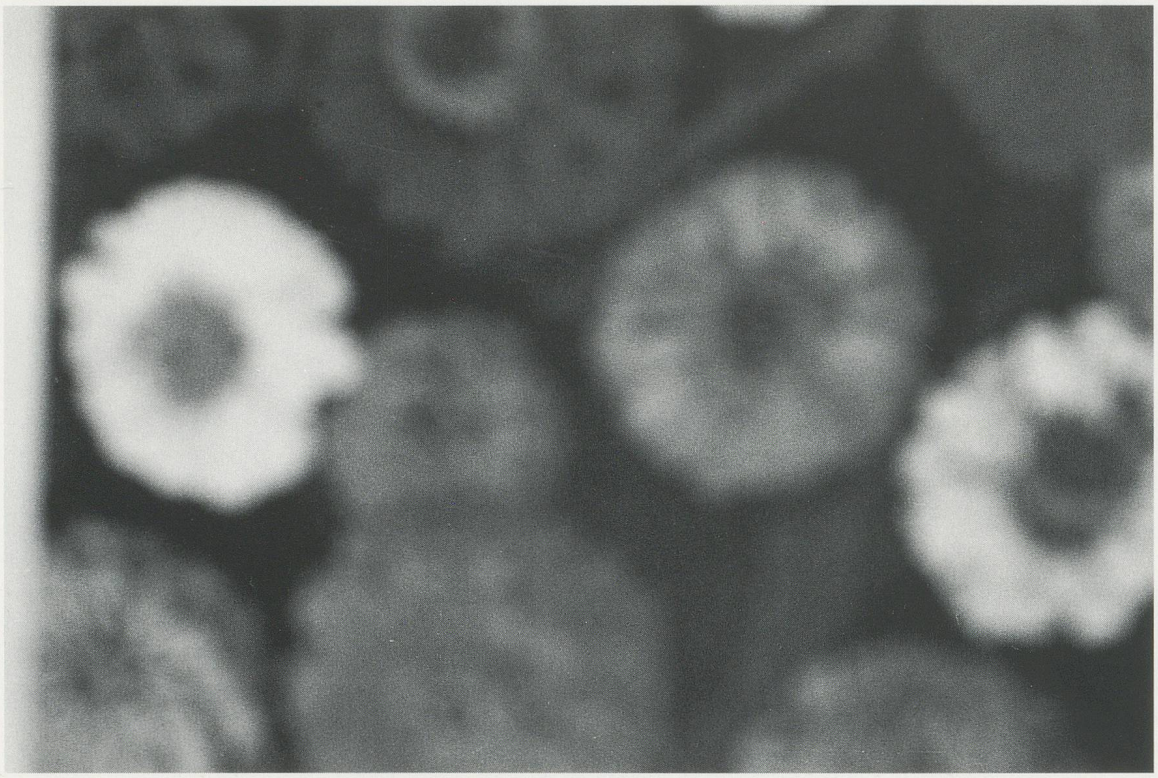
Bleckner's paintings resist any simple unitary readings. They are almost defiantly over-determined at the levels of process and of wider cultural associations. Always, however, they dramatise the tenebrist conflict between darkness and light, the building of an image out of darkness, and the fundamental question of visibility in an epidemic whose effects are so frequently invisible because they are hidden or unrecognised. His paintings always involve a very high level of formal abstraction, which enables him to powerfully condense different sets of connotations latent in the various painterly signs of light that he mobilises. Thus a single image may invoke the distant lighting of a smoke-filled club, or the headlights of oncoming traffic, flares at sea, fireworks, candles, candelabra, the blinding flash of a camera, and, of course, the stars and other planetary bodies. In his *Architecture of the Sky* series of 1989, Bleckner locates the viewer seemingly beneath a sky which is also the inside of a mighty dome, recalling Peter Brown's beautifully expressed perception of the

> "sense of the intimate and intangible presence of the unseen that consoled the last pagans. To claim, as Christian mobs would claim in the late fourth century, that they had 'destroyed' the gods by destroying their temples, was as stupid for the pagan as to claim to have banished electricity by destroying all plugs and switches. The beautiful classical statues of the gods had been destroyed: but, said Julian, the Athenians had long ago destroyed the 'living statue' of the body of Socrates—his soul lived on. It was the same with the gods. In the stars at night, the gods had found shapes more suitable to their passive eternity than perishable human statues (...) The stars and the planets swung safely above the heads of the last pagans, glittering statues of the gods far removed from the vandalism of the monks."[14]

Bleckner's work suggests a further stage in the gradual secularisation of memorial art, retaining ghostly traces of a fixed neoclassical formal vocabulary of urns, angels, and so on. He has, for example, explained that "I am very interested in angels, because they entomb, so to speak, small pieces of libidinal information. It is not because they are religious symbols but because it is the only visual entity I know of within the image repertoire that lets things escape while allowing for return."[15] Hence the artist's challenge, to find and deploy cultural signs that stand for the values of permanence without

ROSS BLECKNER, MICROSCOPIC LIFE, 1989, oil on canvas, 8 x 6' / MIKROSKOPISCHES LEBEN, 1989, Öl auf Leinwand, 244 x 183 cm.





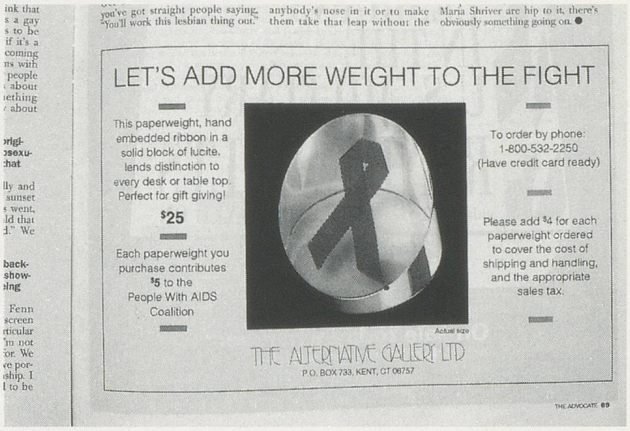
recourse to transcendental metaphysics or cheap religiosity. Death is now a grim routine amidst the daily rituals of most urban gay men's lives. Death has, for us, ceased to be "an event," or even a series of "events": It has literally become a way of life, an era of dying set to last well into the next millennium. In this respect, the epidemic makes death codeterminous with life for us in ways that have no real equivalent for others outside of wartime experience. Bleckner's work draws on a deep sense of the importance of emblematic images, without any false archeological attempt to mobilise specific emblems. At the same time it impressively registers his faith in a tradition of *peinture pure* which is more tenacious than the lives or work of individual artists.

Bleckner's paintings do not memorialise named individuals or social groups. Rather, they redefine and enlarge the signifying potential of the gallery and the museum, redirecting their pretensions to "timelessness" in a highly novel and potent manner. This strategy is in complete contrast to that of the Names Project, better known as "The Quilt," which on the contrary aims to specify, to name, to record, as if in response to the way in which an AIDS diagnosis tends to consume the complex social and psychic reality of the individual, leaving only a name and dates, a hospital number, an identity card for free transportation, and so on. Bleckner has found a sufficiently generalised symbolic language to begin to do justice to the sheer scale of the loss involved in the epidemic, in terms that are widely understood to validate and authenticate the losses. It is an art which results in lasting cultural monuments to a culture which has long flourished in the dark, the "communities of the night" as British critic Keith Alcorn has termed them.[16)] This is the exact opposite to the

kind of flourishing "AIDS kitsch," including the AIDS "remembrance bracelet" which is advertised at $ 65 as "a truly caring gift," engraved to the buyer's specifications and available on a 1–800 toll-free telephone number. Or a red ribbon made from real rubies.

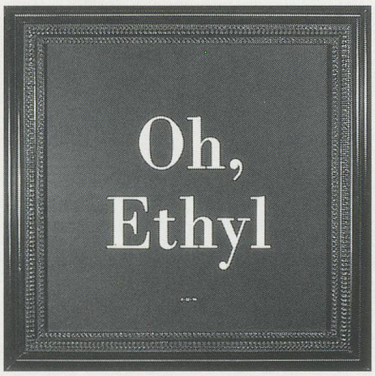
For those of us who "came out" as gay men in the all but unthinkable prelapsarian innocence of the world before the epidemic, we also mourn our own past lives, and the futures that might have been. Our mourning strives to be public, and to engage public institutions, because it is in the public domain that

AIDS Kitsch from THE ADVOCATE, Los Angeles, 1993.



the value of the lives of our dead loved ones is so frequently questioned or denied. Thus the epidemic requires a public art, which might adequately memorialise and pay respect to our dead. Although we didn't know it, we were not in safety. And indeed the trouble came. One should not expect too much of painting, especially in relation to such a vastly complex phenomenon as an epidemic. It is not the least virtue of Ross Bleckner's work that it draws our attention to the material, shared signs of loss available in our culture, and thence to the full enormity of what they signify, without ever confusing the two.

DONALD MOFFETT, OH ETHYL, 1990,
High contrast photopaper with wood frame, verso: "Ethyl Eichelberger's New York Times obituary." / Kontrastreiches Photopapier in Holzrahmen, auf der Rückseite: «Ethyl Eichelbergers Nachruf in der New York Times.»



1) Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (London: Phaidon Press, 1992), illustrations 59 and 90. Unfortunately Panofsky employed a remarkably narrow criterion of artistic worth in his assessment of the history of memorial sculpture, which led him to the preposterous conclusion that: "he who attempts to write the history of eighteenth-, nineteenth-, and twentieth-century art must look for his material outside the churches and outside the cemeteries." P. 96.
2) For example, Margaret Winney, *Sculpture in Britain 1530–1830* (London: Penguin Books, 1988), p. 328 and illustration 238.
3) John Boardman, *Greek Art* (London: Thames and Hudson, 1964), p. 229.
4) Sir Thomas Browne, "Urn Burial," in *The Religio Medici and Other Writings* (London: J.M. Dent Ltd., 1962), p. 135.
5) Christiane Sourvinou-Inwood, "To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After," in J. Whaley (ed.), *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death* (London: Europa Publications, 1981), p. 16.
6) See Nigel Llewellyn, *The Art of Death* (London: Reaktion Books, 1991).
7) David Cannadine, "War and Death; Grief and Mourning in Modern Britain," in J. Whaley (ed.), *Mirrors of Mortality*, op. cit., pp. 187–243.
8) Ibid., p. 240.
9) Douglas Crimp, "Mourning and Militancy," *October* 51 (New York, Winter 1989), pp. 8–9.
10) Richard Goldstein, "A Plague On All Our Houses," *The Village Voice*, New York, September 16, 1986.
11) *HIV/AIDS Surveillance Report, Second Quarter Edition*, Volume 5, no. 2, July 1993. U.S. Department of Health and Human Services, Atlanta, Georgia.
12) Simon Watney, "Read My Lips; AIDS, Art & Activism," in *Read My Lips: New York AIDS Polemics* (Glasgow: Tramway Gallery, 1992).
13) Ross Bleckner, "Interview," *Art & Text* 38, Melbourne, January 1991, pp. 77–78.
14) Peter Brown, *The World of Late Antiquity; From Marcus Aurelius to Muhammad* (London: Thames and Hudson, 1971), pp. 78–79.
15) Ross Bleckner, "Excessive Air" (1989), in *Ross Bleckner* (Zurich: Kunsthalle Zurich, 1990).
16) Keith Alcorn, "Communities of the Night," *Capital Gay*, London, September 18, 1992, p. 14.

ROSS BLECKNER, RED FLOWER, 1992, oil on canvas, 7 x 5' / ROTE BLUME, 1992, Öl auf Leinwand, 213,3 x 152,4 cm. (PHOTO: ADAM REICH)

SIMON WATNEY

EIN DENKMAL FÜR AIDS Das Werk Ross Bleckners

Die mittelalterliche Pfarrkirche von St. Oswald in der alten Marktstadt Ashbourne im englischen Derbyshire beherbergt ein besonders erlesenes Grabmal von der Hand des Bildhauers Thomas Banks (1735–1805). Es erinnert an ein Kind namens Penelope Boothby und wurde nach dessen frühzeitigem Tod 1793 von den trauernden Eltern errichtet. Es zeigt – mehr oder weniger lebensgross – eine schlafende Penelope in langem napoleonischem Kleid ausgestreckt auf einem prächtigen, nach römischer Manier gestalteten Sarkophag, ein Grabmalsmotiv, das unmittelbar auf etruskische Vorbilder zurückgeht.[1] Der weisse Marmor ist glänzend poliert, was der fragil modellierten Figur und ihrem fein gemeisselten Postament eine leicht irritierende Aura von Zuckerwerk verleiht. Das Grabmal wird häufig als eines der schönsten Beispiele neoklassizistischer englischer Skulptur angeführt.[2] Königin Charlotte und ihre Töchter sollen geweint haben, als sie es in der Royal Academy ausgestellt sahen.

Während die Vorderseite des Grabmals zwei in Italienisch gehaltene Inschriften – Zitate nach Dante – aufweist, finden sich auf der Rückseite verborgen zwei weitere, englische Inschriften. In der unteren der beiden wird festgehalten: *She was in form and intellect most exquisite. The unfortunate parents ventured their all on this frail bark. And the wreck was total.* (Vom Aussehen wie vom Geist her war sie gleichermassen begnadet. Die unglücklichen Eltern setzten all ihre Hoffnungen auf diese zerbrechliche Barke. Doch der Schiffbruch war verheerend.) Noch schockierend offenherziger ist die einzelne durchgehende Zeile, die unterhalb der Liege verläuft, auf der das Kind ruht: *I was not in safety. Neither had I rest. And the trouble came.* (Ich war nicht in Sicherheit. Noch kannte ich Ruhe. Und so trat das Unheil ein.) Letztere Inschrift bleibt in den Standardbeschreibungen des Grabmals unerwähnt, vielleicht weil sie in so krassem Kontrast zu der Figur des schlafenden Kindes steht. Zweifellos handelt es sich um eine niederschmetternde Aussage, und das Grabmal der Penelope Boothby bietet nicht einen Funken Hoffnung oder Trost. Vielmehr kündet es fast allzu unverblümt von der Willkür des Lebens, von seinen Irreführungen und Gefahren. Der frühzeitige Tod der Penelope Boothby im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts dürfte uns, so traurig er ist, wohl kaum tief bewegen. Dennoch ist das Grabmal insofern gelungen, als es einen Eindruck von der erschütternden

SIMON WATNEY ist Kritiker und Publizist in London. Kürzlich ist von ihm bei Rivers Oram Press, London, *Practices of Freedom. Selected Writings on HIV/AIDS* erschienen. Er ist Leiter des *Red Hot AIDS Charitable Trust.*

emotionalen Erfahrung des Todes und des Sterbens in unserem Dasein vermittelt. Dies gelingt ihm dadurch, dass es das idealisierte Bild des Kindes, wie es im Leben war, mit einem ausgeprägten Bewusstsein der Verlassenheit besetzt, die sein Tod mit sich gebracht hat.

THOMAS BANKS, Monument to Penelope Boothby, 1793. (PHOTO: SIMON WATNEY)

Das Grabmal der Penelope Boothby steht ganz in der grossen Tradition öffentlicher Grabmalskunst, die in Europa ohne Unterbrechung bis in die Antike zurückreicht. Die Städte des römischen und angelsächsischen England hatten Friedhöfe in unmittelbarer Nähe; die Städte des antiken Griechenland erreichte man über Strassen, die von Grabmälern, meist in Form von hochragenden Stelen, gesäumt wurden. Auf diesen waren in Relief die Toten gemeisselt, manchmal alleine, manchmal paarweise und manchmal mit einem Gefolge von Sklaven oder Trauernden. Bis zur zweiten Hälfte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts waren in Athen manche dieser Grabmäler derart kunstvoll geworden, dass Demetrios von Phaleron ein Aufwandsgesetz durchsetzte, das ihre Grösse und den erlaubten Zeitaufwand für ihre Anfertigung einschränkte.[3] Von Natur her strebt die Grabmalskunst nach Beständigkeit der Materialien und der Bildsprache, denn diese sollen die Gesellschaft und die Epoche, die sie hervorgebracht haben, überdauern. Daher der Widerspruch, den besonders eingehend Sir Thomas Browne im 17. Jahrhundert erörtert hat, dass Denkmäler häufig ohne den Namen der Person überdauern, an die sie erinnern.

«Die Ungerechtigkeit des Vergessens», so Sir Thomas Browne im Jahre 1658, «verteilt blind ihre Taler und treibt ihren Handel mit der Erinnerung an Menschen ohne jedwede Auszeichnung, die des Überdauerns würdig wäre. Wer bedauert nicht den Erbauer der Pyramiden? Herostrat lebt, der den Tempel der Diana durch Feuer zerstörte; der ihn erbaute, ist beinahe vergessen. Die Zeit hat die Grabinschrift von Hadrians Pferd verschont, die von Hadrian selbst jedoch getilgt. Vergebens messen wir unser Glück nach unserem guten Namen, denn der schlechte Ruf überdauert nicht minder lange, und das Nachleben des Thersites dürfte ebensolange währen wie das des Agamemnon. Wer weiss, ob man die Besten kennen wird? Oder ob nicht bemerkenswertere Persönlichkeiten vergessen sein werden als jene, die dennoch vor der Geschichte Bestand haben.»[4]

Die Formen- und Bildersprache der modernen Grabmalskunst hat sich im Verlauf vieler Jahrhunderte langsam entwickelt, und es gibt keine ‹klaren Zäsuren› in der Geschichte der Grabmalskunst. «Diese kollektiven Darstellungen», so in jüngerer Zeit eine auf die Geschichte des Todes spezialisierte Historikerin, «wandeln sich nur sehr langsam, und selbst wenn sie sich verändern, treten Überlagerungen auf, so dass alte Vorstellungsweisen neben neuen weiterexistieren.»[5]

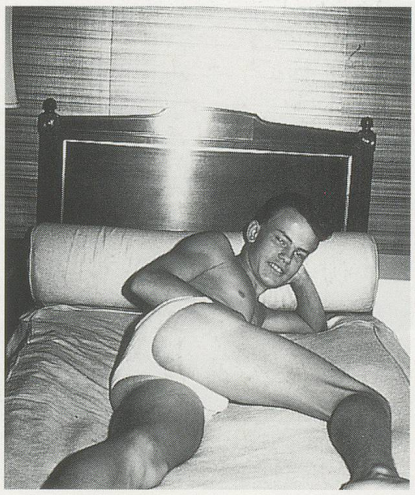
In den Kreisen des Landadels markiert das Grabmal der Penelope Boothby den Anfang einer allmählichen Abkehr von den imposanten, heraldischen Denkmälern, die die Grabmalskunst in England seit dem 16. Jahrhundert beherrscht hatten. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts gehen neue geschäftstüchtige Bestattungsunternehmen allmählich mit Erfolg gegen die Machtbefugnisse des Heralds' College (Heroldsamt) an, das bis dahin selbstherrlich die dominante Bildkultur des Todes mit all ihren komplexen Begleitsymbolen, heraldischen Bilddevisen, Inschriften und dergleichen mehr bestimmt und legitimiert hatte. Statt eine Stätte aktiver Fürbitte im Namen der Verstorbenen zu sein, was eine wichtige Funktion vorreformatorischer Grabmäler gewesen war, beschränkten sich die Monumente nach und nach immer mehr auf die Demonstration bürgerlicher und anderer Tugenden sowie auf säkulare Trauer. In ebendieser Zeit bildet sich die moderne, säkulare Bildersprache der Urnen, des Efeus, der Vasen, der zerbrochenen Säulen und der stehenden, meist weiblichen, Figuren mit in Gram gesenktem Haupt heraus.[6] Sie bilden bis auf den heutigen Tag die gebräuchlichste Ikonographie, durch die der Tod verbildlicht wird.

In seiner Darstellung des sich wandelnden Todes- und Trauerkults im modernen England hat der

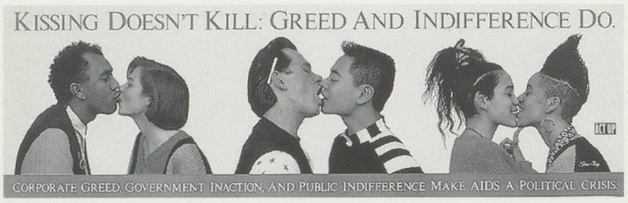
Historiker David Cannadine zwischen zwei verschiedenen Reaktionsmustern auf die Verluste des Ersten Weltkrieges unterschieden. Einerseits gab es eine plötzliche Steigerung des Interesses am Spiritismus, der die Realität des Todes im Grunde genommen leugnete, während andererseits eine Reihe öffentlicher Kriegsdenkmäler überall in England es der Nation gestattete, ja sie dazu ermutigte, sich zu ihren Verlusten zu bekennen und ihre Toten zu ehren und zu betrauern.[7] Darüber hinaus äussert sich Cannadine in erfrischender Weise ungehalten über die weitverbreitete Ansicht, wonach das 20. Jahrhundert irgendwie die Tuchfühlung mit einer bestimmten lebenswichtigen Dimension kollektiver und privater Trauer verloren habe. «Es stellt», so Cannadine abschliessend, «keine Lösung unserer überaus realen Probleme von heute dar, wenn wir versuchen, die Uhr zurückzudrehen in irgendein idealisiertes, mythisches und nicht vorhandenes ‹Goldenes Zeitalter› des 19. Jahrhunderts, in dem, wie man irrigerweise annimmt, diese Dinge viel effektiver bewältigt wurden, als wir dies heute tun.»[8]

Zweifellos hat es den Anschein, als gebe es enge Parallelen zwischen Cannadines Darstellung der divergierenden Reaktionen auf die Verluste des Krieges im frühen 20. Jahrhundert und den Reaktionen auf die Verluste, die seit Anfang der 80er Jahre durch HIV zu beklagen sind. So lässt sich zunächst unterscheiden zwischen dem allgemeinen Überhandnehmen des New-Age-Kultes und dem, was ich im folgenden als «Aids-Kitsch» bezeichnen werde – sowie daneben natürlich den überaus ernsthaften Bemühungen, den Menschen ein Denkmal zu setzen, denen gemeinhin die Anerkennung als wertvolles Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft verwehrt wurde. Was die Trauerriten, die sich in Reaktion auf HIV herausgebildet haben, auszeichnet, ist nicht so sehr mit dem Verleugnen des Todes verknüpft, sondern damit, dass den Lebenden ihre Würde versagt bleibt. «Für jeden, der täglich mit der Aids-Krise lebt», so Douglas Crimp, «ist der rücksichtslose Eingriff in unsere Trauer eine ebenso alltägliche Erfahrung wie das Lesen der Zeitung. Die Gewalt, auf die wir stossen, ist erbarmungslos, die Gewalt des Schweigens und der Ausklammerung beinahe ebenso unerträglich wie die Gewalt entfesselten Hasses und regelrechten Mordes. Weil diese Gewalt auch die Erinnerung an unsere Toten entweiht, erheben wir uns in Zorn zu ihrer Ehrenrettung.»[9] Man könnte mit anderen Worten sagen, dass Aids eine Katastrophe ist, der der kulturelle Status einer Tragödie systematisch versagt wird. Bereits 1986 schrieb der Journalist Richard Goldstein über die Seuche in New York: «Die Heterosexuellen wirken wie Touristen, die nichts vom Krieg, der um sie herum wütet, mitbekommen.»[10] Während die Seuche in den Medien längst allgegenwärtig ist, wird einem selten oder nie ein Eindruck davon vermittelt, wie die Seuche von den Angehörigen der am stärksten betroffenen Gesellschaftsgruppen ganz konkret von Tag zu Tag, von Jahr zu Jahr erlebt wird. Das trifft insbesondere auf schwule Männer zu, aus denen sich in den meisten Ländern der entwickelten Welt weiterhin bei weitem die grösste Zahl der HIV- und Aids-Fälle rekrutiert. So hat es bis Juli 1993 in den Vereinigten Staaten insgesamt 310 680 Fälle von Aids unter Erwachsenen und Jugendlichen gegeben. Davon waren 36 690 Frauen betroffen. Von den 273 990 betroffenen amerikanischen Männern waren mindestens 191 642 oder 70 Prozent schwul oder bisexuell.[11] Wie kann man unter diesen Umständen das persönliche, wachsende Schockempfinden angesichts des Ausmasses von langwieriger Krankheit und Tod in seiner unmittelbaren Umgebung ausdrücken – um von der Gesellschaft insgesamt ganz zu schweigen? Das sind Fragen, mit denen sich Künstler nunmehr auseinandersetzen, da das Ringen um die «öffentliche Erinnerung» an die Seuche zunimmt.

Anonymous photo, USA ca. 1970.



Gruppen und Einzelpersonen wie Gran Fury haben eine aktivisti-

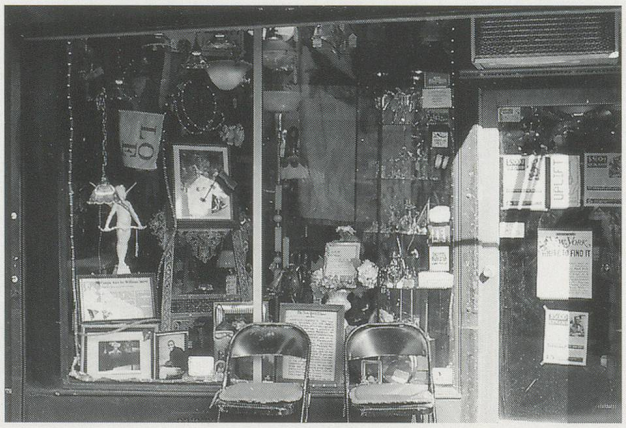


GRAN FURY, Poster, 1990.

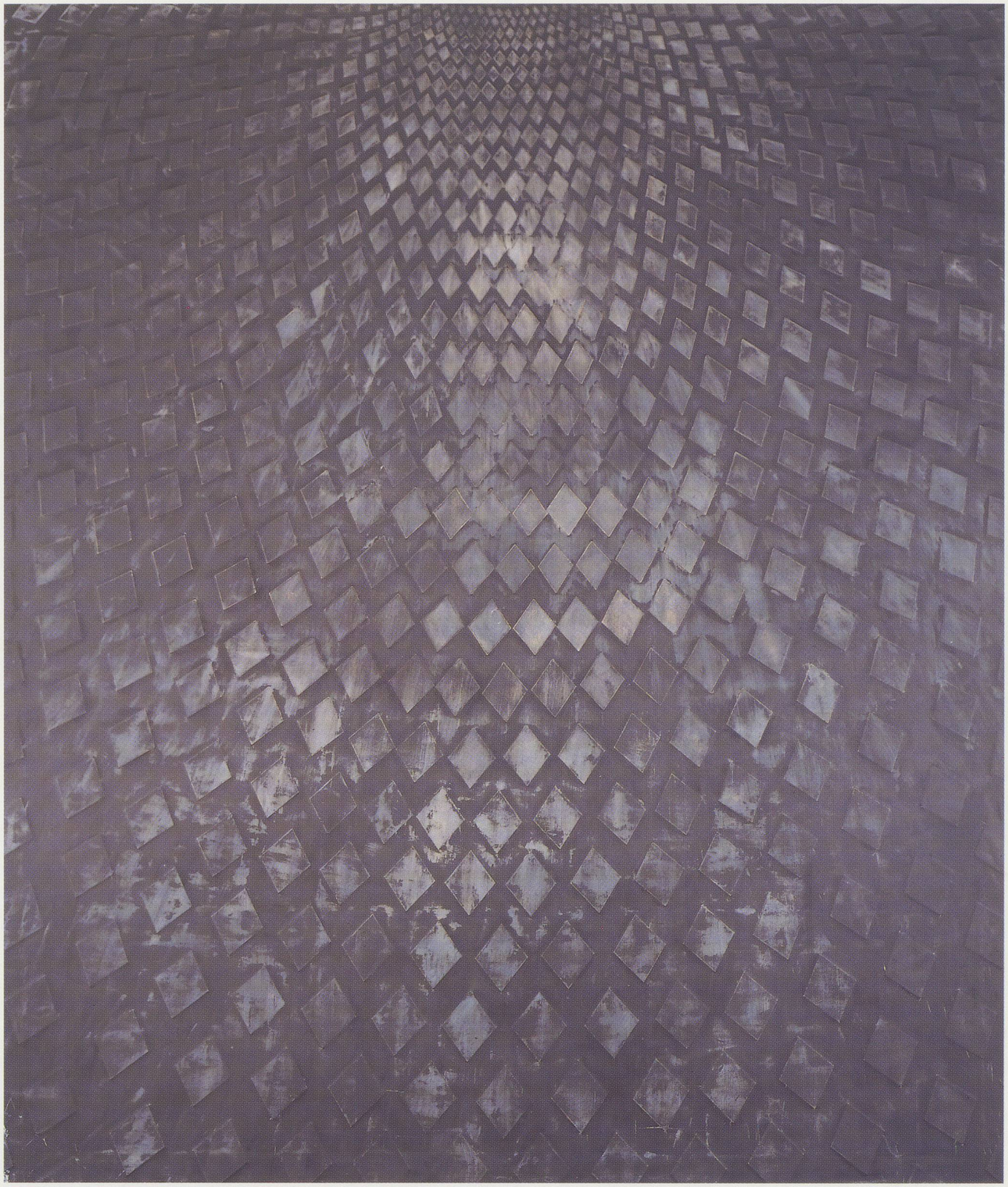
sche Aids-Kultur geschaffen, die eingestandenermassen didaktisch ist. Diese Kunst zielt darauf ab, graphisch eindringliche und eingängige Information über verschiedenste Themen und Fragen von lokalen Regierungsskandalen bis hin zu Angaben über Zeit und Ort bevorstehender Demonstrationen, Streiks und dergleichen zu vermitteln. Gleichzeitig haben andere (manchmal auch die gleichen) Künstler den Versuch unternommen, die psychische Realität der Seuche zum Ausdruck zu bringen. Diese verschiedenen Ansätze schliessen sich nicht gegenseitig aus, das heisst: es sollte kein Gegensatz öffentlich oder privat konstruiert werden. Im Gegenteil: Sie greifen auf ständig wechselnde und unvorhersagbare Art und Weise ineinander. So haben Donald Moffatt und Gran Fury in gemeinschaftlicher Arbeit zahlreiche Bilder geschaffen, die zu den einprägsamsten ihres jeweiligen Schaffens zählen dürften, während Moffatt gleichzeitig als Künstler und Graphiker für sich alleine arbeitet, beispielsweise bei seinem ausdrucksstark lakonischen Gedächtnisbild von 1990 für den verstorbenen Ethyl Eichelberger vom *Theatre of The Ridiculous,* das lediglich aus den Worten «Oh, Ethyl» und dessen Todesdatum, 12.08.90, besteht. Arbeiten wie diese sind Teil einer, wie ich es an anderer Stelle genannt habe, im Entstehen begriffenen «Aids-Poetik».[12] Manchmal verbinden sich das Didaktische und das Poetische miteinander, wie bei dem wunderbaren Beispiel des New Yorker Lampengeschäfts nahe der Kreuzung Hudson und Christopher Street, in dessen Schaufenstern über mehrere Jahre hinweg in ständig wechselnder Präsentation Gedenkzeichen für an Aids gestorbene Leute aus der Nachbarschaft ausgestellt waren – wobei sie auch anderen galten wie dem schwarzen Transvestiten Marsha Johnson, einem Teilnehmer der ursprünglichen Stonewall-Krawalle von 1969, der 1992 ermordet wurde.

Von allen Künstlern, die in ihrem Werk die Aids-Krise aufgegriffen haben, war Ross Bleckner bisher der durchweg intelligenteste und kühnste. «Ich entschloss mich», so erläutert er selbst, «die Sache so anzugehen, dass ich bestimmte Aspekte meines Werkes gleichsam als Denkmal wirken lasse. Ein Denkmal nicht nur für die Leute, die ich gekannt habe, sondern auch um zu garantieren, dass sie ein historisches Zeugnis bilden – genau das, was meiner Ansicht nach ein Künstler macht, indem er für die Erinnerung festhält, wie es war, in einer bestimmten Zeit zu leben. [...] Für mich als Künstler besteht das Wichtigste nicht darin, dass wir unser Hauptaugenmerk auf den Tod richten, sondern darin, dass wir unsere Fähigkeit, im Leben produktiv zu sein, in den Mittelpunkt rücken. Ich versuche, auf eine Art darüber zu reflektieren, die Bilder festhält, welche den von uns empfundenen Verlust versinnbildlichen – den Verlust an Menschenleben und den Verlust einer bestimmten Beziehung zur Kultur.»[13]

Bleckners Bilder widersetzen sich jeder einfachen, einseitigen Interpretation. Sie sind auf der Ebene der Arbeitsweise und der globaleren kulturellen Assoziationen fast trotzig überdeterminiert. Stets jedoch thematisieren sie auf zugespitzte Weise den grimmen Konflikt zwischen Dunkelheit und Licht, die Schaffung eines Bildes aus dem Dunkel heraus und die elementare Frage der Sichtbarkeit bei einer Seuche, deren Auswirkungen so häufig unsichtbar, weil verborgen oder unerkannt, sind. Bei seinen Bildern ist immer ein sehr hohes Mass an formaler Abstraktion im Spiel, das es ihm gestattet, unterschiedliche Bedeutungskomplexe, die in den verschiedenen von ihm aufgebotenen malereispezi-



Store front, Hudson Street, New York, 1992. (PHOTO: SIMON WATNEY)



ROSS BLECKNER, INVISIBLE HEAVEN, 1992, Oil on canvas, 106 x 92" / UNSICHTBARER HIMMEL, 1992, Öl auf Leinwand, 269,2 x 233,7 cm.

(PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)

fischen Zeichen für Licht verborgen liegen, eindringlich zu verdichten. So kann ein einziges Bild Verschiedenes heraufbeschwören: die ferne Beleuchtung eines rauchgeschwängerten Klubraumes oder die Scheinwerfer von entgegenkommendem Verkehr, Leuchtfeuer über dem Meer, Feuerwerk, Kerzen, Kandelaber, das blendende Blitzlicht einer Kamera oder natürlich die Sterne und andere Himmelskörper. Bei den Bildern seines Zyklus *Architecture of the Sky* (Himmelsarchitektur) von 1989 lässt Bleckner den Betrachter scheinbar unter einem Himmel Platz nehmen, der zugleich das Innere einer mächtigen Kuppel bildet, und erzeugt so ein Gefühl ähnlich der von Peter Brown wunderbar auf den Begriff gebrachten

> «Empfindung der innersten und unfassbaren Gegenwart des Unsichtbaren, die den letzten Heiden Trost spendete. Zu behaupten, wie dies der christliche Mob im späten vierten Jahrhundert tun sollte, dass er durch die Zerstörung ihrer Tempel auch ihre Götter ‹vernichtet› habe, war in den Augen des Heiden genauso dumm, wie wenn man heute behaupten würde, man habe durch die Zerstörung sämtlicher Stecker und Schalter die Elektrizität zum Verschwinden gebracht. Die wunderschönen antiken Statuen der Götter waren zerstört worden, doch wie Julian sagte: Die Athener hatten vor langer Zeit die ‹lebende Statue› des Körpers von Sokrates zerstört – seine Seele aber lebte weiter. Mit den Göttern verhielt es sich genauso. In den Sternen bei Nacht hatten die Götter eine äussere Form gefunden, die ihrer passiven Ewigkeit besser entsprach als vergängliche, von Menschenhand geschaffene Statuen. [...] Die Sterne und die Planeten hingen verlässlich am Himmelszelt über den Köpfen der letzten Heiden, funkelnde Götterstatuen, dem Vandalismus der Mönche weit entzogen.»[14)]

Bleckners Werk deutet auf ein nächstes Stadium in der schrittweisen Säkularisierung der Grabmalskunst hin, das geisterhafte Spuren einer erstarrten neoklassizistischen Bildersprache von Urnen, Engeln und dergleichen mehr beibehält. So hat er z. B. erklärt: «Ich interessiere mich sehr für Engel, weil sie immer sozusagen bröckchenweise auf die Libido bezogene Information beinhalten. Sie haben mein Interesse nicht deshalb, weil sie religiöse Symbole sind, sondern weil der Engel das einzige mir bekannte sichtbare Wesen im Fundus der Symbole ist, das die Dinge entrinnen lässt und zugleich die Möglichkeit der Wiederkehr einräumt.»[15)] Daher die Herausforderung für den Künstler, kulturelle Symbole zu finden und zum Tragen kommen zu lassen, die für die Hoffnung auf das Überdauern stehen, ohne dabei auf transzendentale Metaphysik oder auf billige Religiosität zurückzugreifen. Der Tod ist heute grimmiger Alltag inmitten der täglichen Rituale im Leben der meisten schwulen Männer in den Grossstädten. Der Tod ist für uns kein «Ereignis», auch keine Aufeinanderfolge von «Ereignissen» mehr, sondern er ist buchstäblich zu einer Lebensform geworden – eine Ära des Sterbens, die dazu bestimmt ist, bis weit ins nächste Jahrtausend hinein zu dauern. Die Seuche lässt den Tod unser Leben so beeinflussen, wie es sonst nur das Erlebnis des Krieges zu bewirken vermag. Bleckners Werk stützt sich auf ein tiefes Wissen um die Bedeutung emblematischer Bilder, frei von jedem falschen archäologischen Bemühen, bestimmte Embleme zu reaktivieren. Zu gleicher Zeit dokumentieren sie eindrücklich seinen Glauben an eine Tradition der *peinture pure,* die das Leben oder das Schaffen einzelner Künstler überdauert.

Bleckners Bilder gedenken keiner namentlich genannten Individuen oder Gesellschaftsgruppen. Vielmehr schaffen sie eine Neudefinition und Erweiterung des Bedeutungspotentials der Galerie und des Museums, indem sie deren Ansprüche auf «Zeitlosigkeit» in völlig neuer und überaus wirksamer Manier pervertieren. Diese Strategie steht in diametralem Gegensatz zum sogenannten *«Names Project»,* besser bekannt als *«The Quilt»,* das gerade darauf abzielt, zu spezifizieren, zu benennen, zu überliefern – als wäre es in Reaktion auf die Art und Weise, wie eine Aids-Diagnose meist dazu führt, dass die komplexe gesellschaftliche und psychische Wirklichkeit des Individuums ausgeblendet wird und nur noch ein Name und Daten, eine Krankenhausnummer, eine Kennkarte für kostenlose Beförderung und dergleichen bleibt. Bleckner hat eine hinlänglich verallgemeinerte Symbolsprache gefunden, um allmählich dem schieren Ausmass des mit der Seuche verknüpften Verlustes gerecht werden zu können – und zwar in dem Sinn, dass den Verlusten nach allgemeinem Verständnis zu Anerkennung und Authentizität verholfen wird. Es handelt sich um eine Kunst, die bleibende kulturelle Denkmäler für

eine Kultur erbringen wird, welche lange Zeit im Dunkeln geblüht hat – die «Gemeinschaften der Nacht», wie der englische Kritiker Keith Alcorn sie genannt hat.[16] Sie ist das genaue Gegenteil jener Art von florierendem «Aids-Kitsch», wie etwa das Erinnerungsarmband, das in Anzeigen für $ 65 angepriesen wird als «wahrhaft liebevolles Geschenk», nach Angaben des Käufers graviert und kostenlos telefonisch bestellbar. Auch das Gegenteil einer roten Schleife aus echten Rubinen.

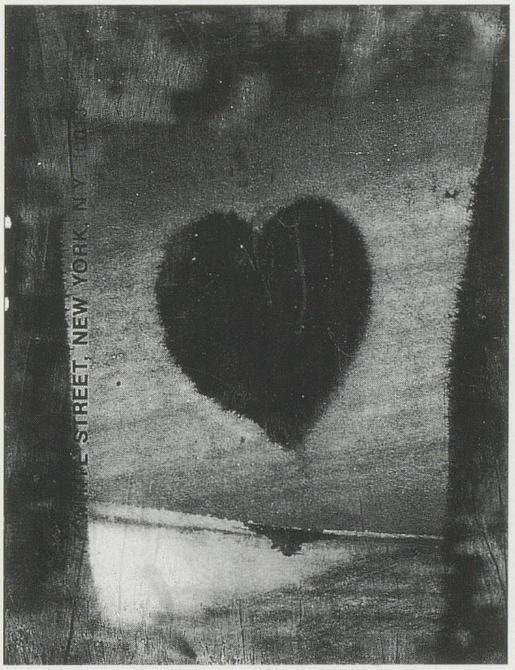
Die von uns, die das Coming-out als Schwule in der kaum mehr vorstellbaren paradiesischen Unschuld der Welt vor der Seuche hatten, trauern auch um unser verstrichenes Leben und um die Zukunft, die möglich gewesen wäre. Unsere Trauer strebt nach Öffentlichkeit und möchte öffentliche Institutionen mit einbeziehen, denn eben im öffentlichen Bereich wird der Wert des Lebens unserer geliebten Toten so häufig in Frage oder gar rundweg in Abrede gestellt. Daher erfordert die Seuche eine öffentliche Kunst, die unserer Toten angemessen gedenkt und ihnen Ehre erweist.

Ohne es zu ahnen, waren wir nicht in Sicherheit. Und so trat denn auch das Unheil ein. Man sollte der Malerei nicht zuviel abverlangen, insbesondere nicht im Zusammenhang mit einem derart ungeheuer komplexen Phänomen wie einer Seuche. Die Qualität von Ross Bleckners Werk besteht nicht zuletzt darin, dass es unsere Aufmerksamkeit auf die materiellen, kollektiven Symbole des Verlustes lenkt, die unsere Kultur anbietet, und von da auf die Ungeheuerlichkeit dessen, wofür sie stehen, ohne jemals das eine mit dem anderen zu verwechseln.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini,* London, Phaidon Press, 1992, Abb. 59, 90. Bedauerlicherweise legt Panofsky in seiner Darstellung der Geschichte der Grabmalsplastik einen auffallend strengen ästhetischen Wertmassstab an, der ihn zu folgendem absurden Schluss verleitet: «Wer den Versuch unternimmt, die Geschichte der Grabmalskunst des 18., 19. und 20. Jahrhunderts zu schreiben, muss sein Material ausserhalb der Kirchen und ausserhalb der Friedhöfe suchen.» (S. 96)
2) Z.B. Margaret Whinney, *Sculpture in Britain 1530–1830,* London 1988, S. 328 und Abb. 238.
3) John Boradman, *Greek Art,* London 1964, S. 229.
4) Sir Thomas Browne, «Urn Burial», in: *The Religio Medici and Other Writings,* London 1962, S. 135.
5) Christiane Sourvinou-Inwood, «To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After», in: J. Whaley (Hrsg.), *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death,* London 1981, S. 16.
6) Siehe Migel Llewellyn, *The Art of Death,* London 1991.
7) David Cannadine, «War and Death: Grief and Mourning in Modern Britain», in: J. Whaley (Hrsg.), *Mirrors of Mortality* (wie Anm. 5), S. 187–243.
8) Ebenda, S. 240.
9) Douglas Crimp, «Mourning and Militancy», in: *October,* 51 (Winter 1989), S. 8f.
10) Richard Goldstein, «A Plague on All Our Houses», in: *The Village Voice,* New York, 16. September 1986.
11) *HIV/AIDS Surveillance Report, Second Quarter Edition,* Bd. 5/2, Juli 1993, U.S. Department of Health and Human Services, Atlanta (Ga.).
12) Simon Watney, «Read My Lips: AIDS, Art & Activism», in: *Read My Lips: New York AIDS Polemics,* Tramway Gallery, Glasgow 1992.
13) Ross Bleckner, «Interview», in: *Art & Text* (Melbourne), 38 (Januar 1991), S. 77f.
14) Peter Brown, *Welten im Aufbruch: Die Zeit der Spätantike,* Lübbe, Bergisch-Gladbach 1980.
15) Ross Bleckner, «Excessive Air» (1989), in: *Ross Bleckner,* Ausstellungskatalog Kunsthalle Zürich 1990.
16) Keith Alcorn, «Communities of the Night», in: *Capital Gay,* London, 18. September 1992, S. 14.

ROSS BLECKNER, UNTITLED, 1992,
watercolor on paper, 5¼ x 4¼" / OHNE TITEL, 1992,
Wasserfarbe auf Papier, 13,5 x 7,8 cm.



JOSE LUIS BREA

SCHWINGUNGEN – IN DER MALEREI VON ROSS BLECKNER

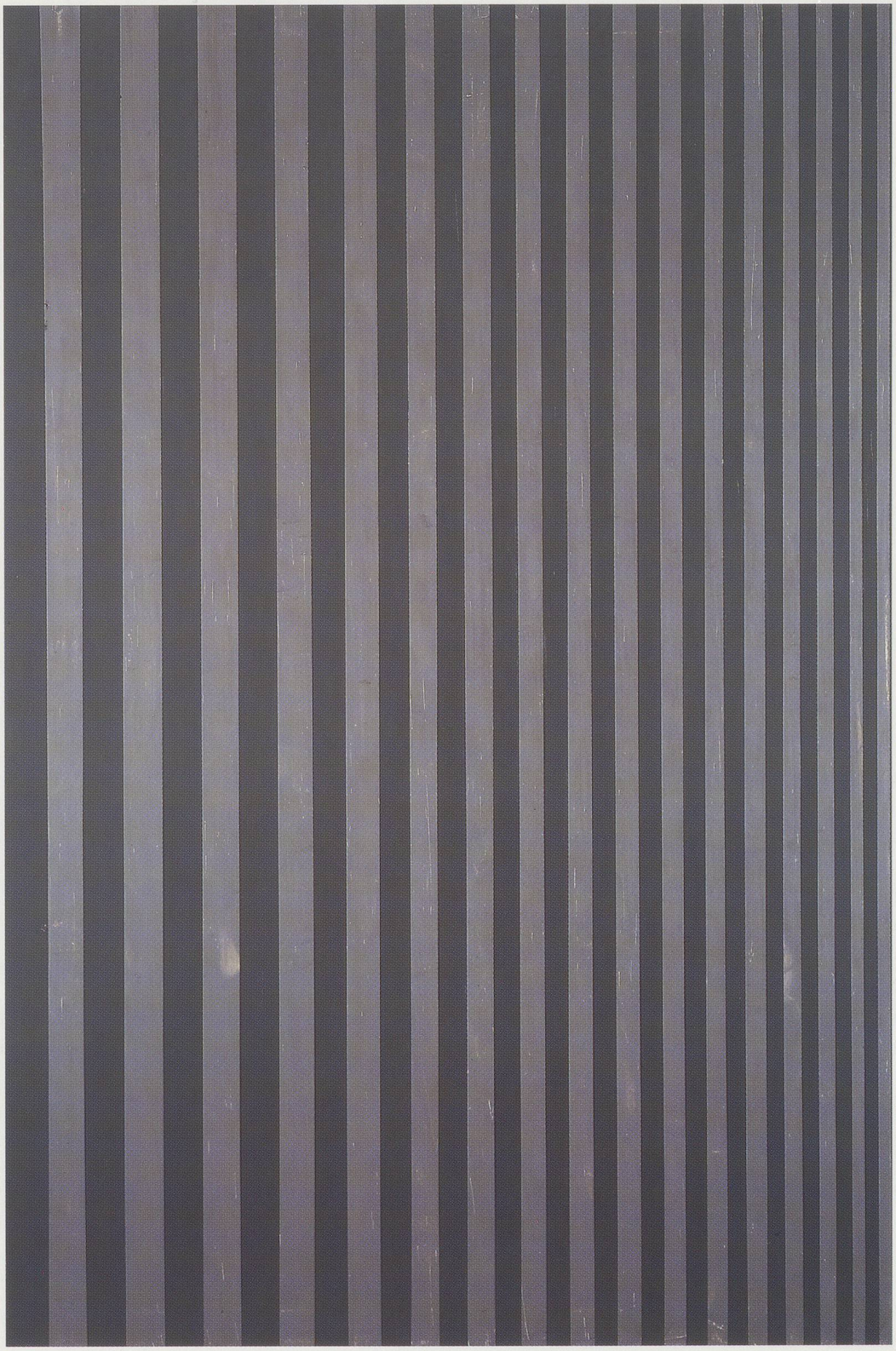
Die Melancholie und das Erhabene – beide folgen einem gemeinsamen Muster: beide erscheinen als Schwingung zwischen zwei feststehenden Gefühlen, zwischen Schmerz und Lust, Trauer und Freude. Also wäre dies mit Sicherheit die treffendste Charakterisierung für Ross Bleckners Malerei: eine melancholische, erhabene Malerei.

Alles an dieser Malerei resultiert im Grunde genommen aus dem absichtlichen Aufrechterhalten der Spannungen im Augenblick ihrer maximalen Gegensätzlichkeit und aus einem kontinuierlichen Vermeiden von eingängigen, vereinfachenden Lösungen. Vielleicht wurde dies besonders offensichtlich, als sich Bleckner Mitte der 80er Jahre, entgegen dem Diktat des damaligen Mainstream, eine doppelte Arbeitsweise offenhielt, abstrakt (die strip paintings) und figürlich (die image paintings). Nach einigem Nachdenken entdeckt man jedenfalls ohne weiteres, dass dieses Aufrechterhalten der polarisierten Spannungen im Augenblick ihrer höchsten Energie eine Konstante des Blecknerschen «Systems» ist – und gerade darin liegt seine aussergewöhnliche Kraft, seine Genauigkeit und seine hervorragende, «epochale» Bedeutung.

Zum Beispiel die Dialektik zwischen Verführung und Zurückweisung. Bleckners Bilder sind von einer fremdartigen, verführerischen Schönheit; sie können aber auch eine Eleganz ausstrahlen, wie sie nur schwer zu ertragen und auszuhalten ist – «Die Schönheit ist nur der Beginn des Schrecklichen», schrieb Rilke. Allein die optische Struktur der Streifenbilder erschwert dem Auge das Betrachten. Sicher, das Aufeinanderprallen von Rationalität einerseits – im quasigeometrischen Aufbau dieser Werke sowie seiner späteren «Architektur»-Bilder – und von Gestus/Ausdruck und Handfertigkeit sowie von Dichte und Tastbarkeit des Farbauftrags andererseits stellte ebenfalls ein problematisches Streben nach den Extremen dar.

Ein anderes Beispiel: in der gesamten symbolhaften Auswahl seiner figürlichen Motive liegt eine beunruhigende Intimität. Dennoch fügt sich ihre allegorische Dimension in eine universelle Ordnung ein. So bezieht sich die Präsenz von Liebe oder Tod (wie in den Urnenbildern) selbstverständlich auf das Individuum – jedoch in seinem Verhältnis zur menschlichen Natur. Daher kann eine Kunst, die sich nicht mit den eingängigen Tricks einer «politisierten» Kunst belastet, ihr starkes gesellschaftliches Verwobensein offenlegen (wie in all seinen Arbeiten zum Thema Aids), und das gerade aufgrund ihrer radikalen Bejahung der Individualität («Der Kern einer Kultur erscheint als Widerspiegelung der Beziehung zwischen dem individuellen Subjekt und seinem Dasein in der Zeit», hat George Steiner geschrieben).

JOSE LUIS BREA ist Kunstkritiker und freischaffender Kurator in Madrid. Er ist Professor der Ästhetik an der Universität von Castilla-La Mancha.

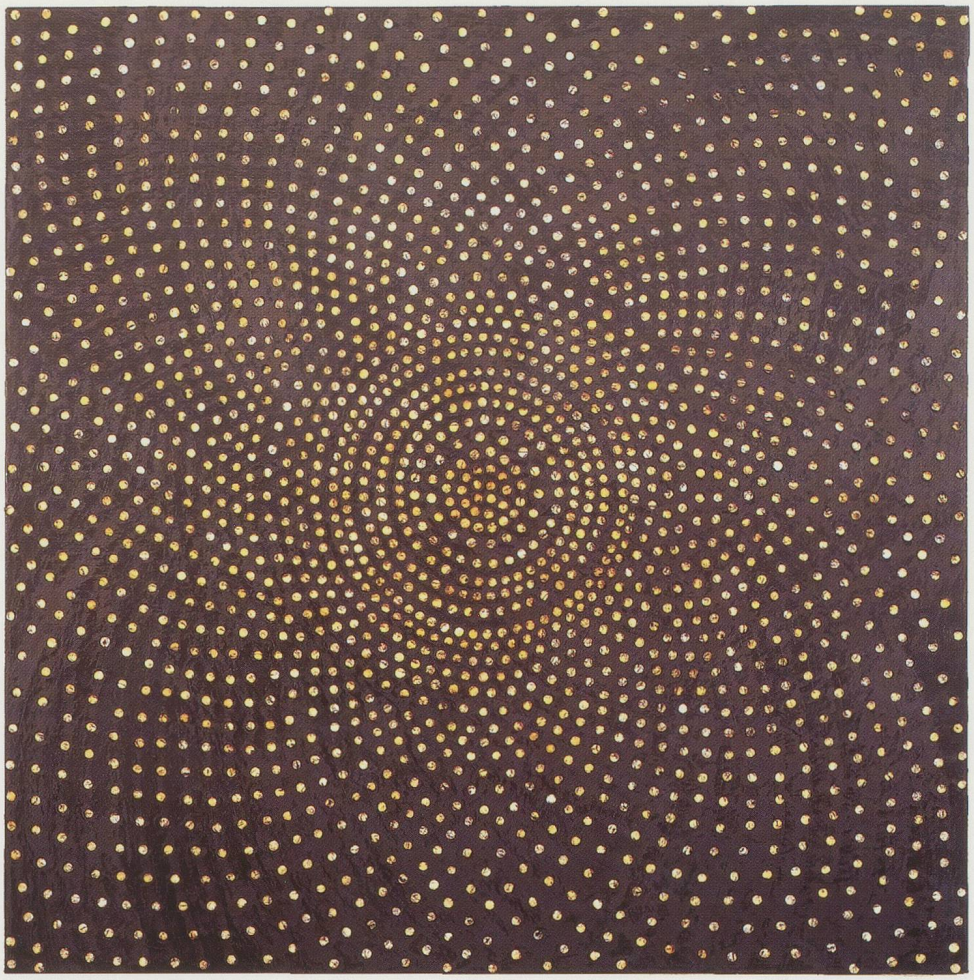


ROSS BLECKNER, VANISHING BODY, 1991, oil on canvas, 9 x 6' / ENTSCHWINDENDER KÖRPER, 1991, Öl auf Leinwand, 274,5 x 183 cm.

ROSS BLECKNER, OBJET D'ART, 1991, oil on canvas, 48 x 40" / Öl auf Leinwand, 122 x 101,6 cm. (PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)

Das gleiche schwingende/oszillierende Muster finden wir in Bleckners Einstellung zur Moderne. Seine frühe Entscheidung für eine Bewegung wie die Op-Art, nach seinen eigenen Worten eine Totgeburt, oder sein kontinuierliches Einverleiben von Kitsch-Elementen müsste als Ausdruck von Nihilismus und Hoffnungslosigkeit aufgefasst werden, als Abwendung vom fortschreitenden Optimismus der traditionellen Stilrichtungen der Moderne. Doch seine Ausdauer als Maler und sein positiver Konstruktivismus – wie in den Architekturen des Himmels / Architectures of the sky – beweisen sein Festhalten am utopistischen Versprechen der Moderne, sein Vertrauen in die symbolische Funktion von Kultur und seine Parteinahme für ein «höheres» Verständnis von Kunst.

Und zweifellos könnten wir dieses Schema der Schwingung, der Aufrechterhaltung einer polarisierten Spannung in der Gegenüberstellung von Extremen fortwährend in den verschiedensten Aspekten von Ross Bleckners Malerei wiedererkennen. Der vielleicht einzige Punkt, an dem wir möglicherweise versucht sein könnten, von vorzeitlich und ursprünglich zu sprechen, wäre der physische, materielle Aufbau des Repräsentationsraumes: die Behandlung des Lichts im Bildraum. Es ist das Spiel von Licht und Schatten, von zarten Kolorierungen und dichter Finsternis, das mit kräftigem Strich diesen allgemeinen



ROSS BLECKNER, BOTANICAL STUDY, 1992, oil on canvas, 5 x 5' / BOTANISCHE STUDIE, 1992, Öl auf Leinwand, 152,4 x 152,4 cm.

Entwurf von Schwingungen in der Spannung der Formen schreibt.

Doch das ist nicht verwunderlich: ist es doch gerade die Schwingung des Lichts zwischen vollständiger Bejahung und absoluter Verneinung – in der Annäherung an einen Nullpunkt der Malerei als Erlebnis der erstarrten Sehnsucht nach dem Absoluten –, die im Bildraum den Grundgedanken der Gegensätzlichkeit nährt. Das Gefühl des Erhabenen entsteht genau hier, wo die Form sich in der zwischen die Extreme gezeichneten Konstellation aufspannt, in dem Bestreben, durch die Darstellung des Erlebnisses den Grundgedanken, der sich um sich selbst dreht, zu realisieren, um in einer Reflexbewegung/Spiegelung offenzulegen, dass er niemals in seiner ganzen Fülle verwirklicht werden kann. Nur so – indem sie uns das Spiel von Licht und Schatten im Repräsentationsraum selbst zeigt – gelingt es der Malerei, uns ihre Wahrheit zu offenbaren: die Wahrheit der Unmöglichkeit einer abgeschlossenen, transparenten und vollständigen Repräsentation. Nur im Helldunkel der Repräsentation spricht man in angemessener Form vom Helldunkel des Lebens selbst. Nur hin- und herschwingend/oszillierend, in erhabener Melancholie befangen, zwischen der Repräsentation und dem Beweis der grundlegenden Unzulänglichkeit dieser Repräsentation.

(Übersetzung aus dem Spanischen: Bela Wohl)

JOSE LUIS BREA

OSCILLATIONS: THE PAINTINGS OF ROSS BLECKNER

Melancholy and the sublime share a common space; they are the pendular swing between antithetical emotions, between pleasure and pain, joy and sorrow. That being the case, melancholy and the sublime must be the terms that best define Ross Bleckner's oeuvre.

All of the artist's painting derives from a tenacious suspension of tensions at their point of maximum complexity, a perpetual avoidance of easy, reductive solutions. This became especially evident in the mid-eighties when Bleckner, rejecting the dictates of the mainstream thinking of the period, kept two lanes of investigation open in his work, one abstract (the "strip paintings") and one figural (the "image paintings"). If we think about that, however briefly, it becomes evident that maintaining polar opposition at its point of maximum energy is a constant in Ross Bleckner's "system," that his greatest power is inscribed within that tension, along with his rigor, his elevated "epochal" meaning.

The dialectical relationship between seduction and repulsion may serve as an example: Bleckner's paintings possess a strange, seductive beauty deployed with just enough elegance to make them difficult to bear, to resist. Or as Rilke says, "Beauty is nothing more than the beginning of the terrible." It is the very nature of the optical structure of the strip paintings that makes it difficult to run one's eyes over them: In the quasi-geometric organization of those and the later architectonic paintings, there can be no doubt that the clash of rationality with gesture, with the handcrafted quality and the thick, tactile quality of the paint, also represents a problematic intensification of extremes.

Another example is the tension generated by the disturbing intimacy in the symbol-like selection of Bleckner's figural motifs, although their allegorical dimension is embedded in a universal order. Thus the presence of love or death (as in the trophy paintings) refers in the first instance to the individual, but then to the individual in relation to humanity in general. For that reason, work that is not larded with the facile tricks of "politicized" art will all the more effectively convey strong social implications—as in all of Bleckner's work on the subject of AIDS—precisely because it so radically affirms individuality. Or, as George Steiner puts it, "The nucleus of a culture is constituted as a speculation on the relationship of the individual subject with his existence in time."

We find the same pendular structure in Bleckner's attitude toward Modernism. His early selection of a movement like Op, "stillborn" (as he said him-

JOSE LUIS BREA is an art critic and free-lance curator based in Madrid. He is Professor of Aesthetics at the University of Castilla-La Mancha.

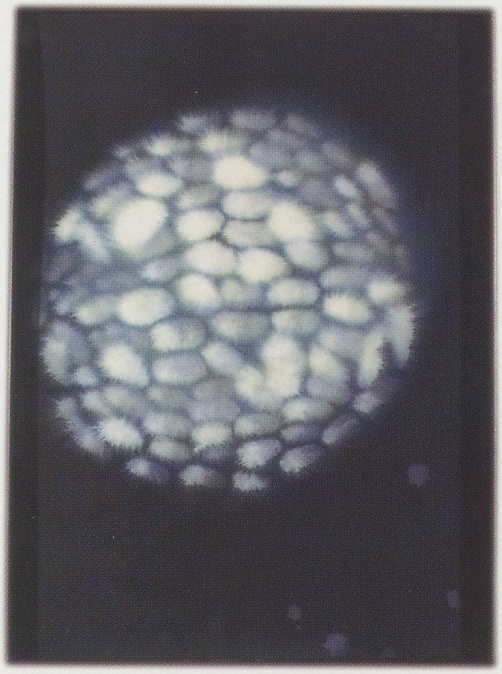
ROSS BLECKNER, UNTITLED, 1991, watercolor on paper, 30 x 22" / OHNE TITEL, 1991, Wasserfarben auf Papier, 76,2 x 55,9 cm.

self), or his constant use of kitsch elements, should be taken as a symptom of nihilism and despair, of having abandoned the progressive optimism of Modernism's traditional idioms. On the other hand, his perseverance in painting and his positive constructivism, as in the *Architecture of the Sky* series, reveal his retention of the utopian promise of Modernism, his faith in the symbolic function of culture and his espousal of an "elevated" understanding of art.

This pendular pattern, this polar tension in the confrontation of extremes, surfaces in the most diverse aspects of Bleckner's painting. The only point at which we might feel tempted to speak of the primordial, of origins, would be in terms of the physical order, the material structure of his representation: specifically the treatment of light in the space of the painting. The play of lights and shadows, of tenuous illumination and leafy darkness, inscribes with a firm hand this overriding agenda of pendularity into the tension of forms.

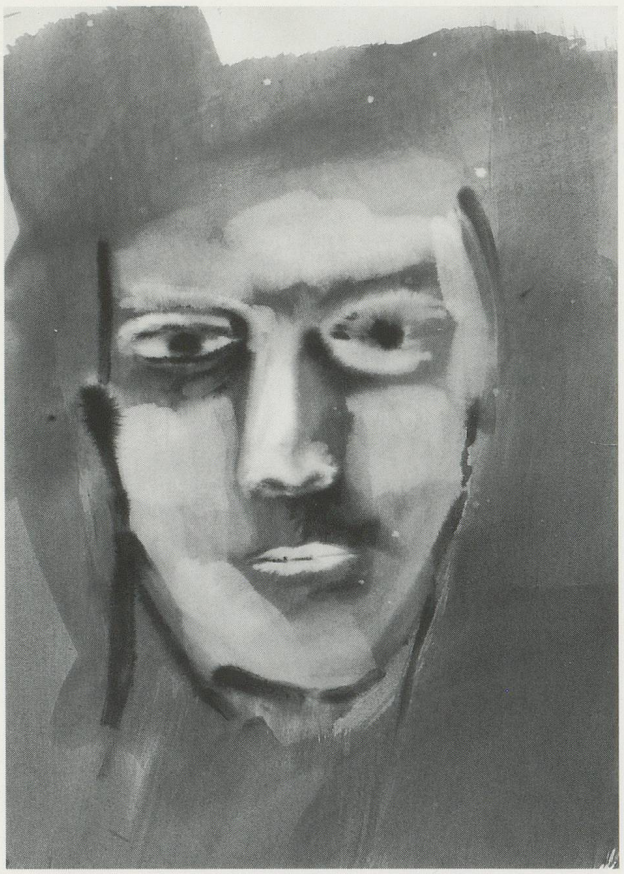
This does not come as a surprise, for it is light's pendular swing between total affirmation and absolute negation—as Bleckner gravitates toward the zero point of painting as a means of molding his longing for the absolute—that nurtures the conceptual complexity of the picture space. The sense of the sublime is born precisely there, where form stretches taut in a constellation drawn between extremes, in an effort—through the representation of experience—to capture the thought revolving around itself, demonstrating in an act of reflection that it can never be revealed in its entirety. Only in this way, by showing us the play of light and shadow in the space of the representation itself, does painting manage to reveal its truth to us: the truth that it can never be a complete, transparent, and perfect representation. Only in the chiaroscuro of representation can we adequately speak of the chiaroscuro of life, that is, only in the pendular swing—possessed by sublime melancholy—between representation and the revelation of the inadequacy of representation.

(Translation from the Spanish: Alfred MacAdam)



ROSS BLECKNER, CELL, 1989, watercolor on paper, 16 x 12" / ZELLE, 1989, Wasserfarben auf Papier, 40,6 x 30,5 cm.

ENDLESS LOSS *Ross Bleckner in conversation with David Seidner*



RB: David, we're on unbridgeable sides of what I consider to be the gap in gay life in the 90s. You're HIV positive.

DS: Why do you think it's unbridgeable?

RB: The reality of gay life is that every gay man has to construct his experience and thinking around having or getting AIDS.

DS: If you think about life and death as being cyclical, in a larger sense, like youth and old age and the sun and the moon and the tides and the seasons and so on, then a condition that imposes a kind of shorthand on life is also cyclical. It's just an encapsulated version of it. I don't think the gap is unbridgeable.

RB: I don't know what it's like to be confronting my own death. I'm not threatened by it in the way that you are.

DS: I don't see it as a threat, I see it as an accelerated continuum. I had a morose, melancholic upbringing that played right into the romantic idea of the artist as suffering soul. So, in a way, this diagnosis, or anything else that would have interfered with my life in any way, would have ticked right into this pathology. Hopefully, one can technically master that kind of idea and tap into it without having to be a living example of gloom and doom, or tubercular decay. It's a very old-fashioned idea of what it is to be an artist, but it has produced some great works of art.

RB: Well, that's neither here nor there. It's not necessarily nostalgic. I think it's a very real way in which people think about being artists. The aspect which is fascinating to me is the nitty-gritty of death.

DS: There's something strangely calming about feeling so close to the continuum I talked about earlier. I look at a flower and I don't think it's any less beautiful because it only blooms for two days. I think of how green turns to black as it decomposes and how, in turn, black engenders green. This is lofty and poetic and sophomoric and clichéd, but I think about it a lot. I think about recognition and existence in very Cartesian terms. About vastness and my true insignificance in the reality of it all. I prefer to think in Eastern terms of it all being illusion.

RB: Do you ever think about killing yourself?

DS: Sure, ever since I was young.

RB: Every teenager, every adolescent, every troubled young artist has romantically thought about—or even attempted—killing themselves.

DS: There's a beautiful passage about suicide in *The Sorrows of Young Werther.* Goethe talks about a country straining under the yoke of tyranny. He says something like, "When that country finally gets up the courage to

---

DAVID SEIDNER is a photographer, a contributing editor to *Bomb* magazine, and writes on art for French *Vogue.* He lives and works in New York.

ROSS BLECKNER, PORTRAIT OF DAVID SEIDNER, 1993,
watercolor on paper, 14⅞ x 10⅞" / Wasserfarbe auf Papier, 36 x 25,8 cm.

throw off its chains, do you call that weakness, my friend? No, I call it an enormous show of strength." I think that suicide can be very courageous.

RB: How long have you been HIV positive?

DS: At least ten years.

RB: What was your first reaction to the discovery?

DS: There are different degrees of recognition. You have your first crisis when you're diagnosed. And then along the way you have different crises at different times or stages of illness. It's ironic that at this point in my life, when my T-cells have never been lower, I've never felt better.

What I think about in all this is the parallel between making art and the life process itself: It's about a struggle, about bringing something into the world, and about a certain unconscious courage. Take Polke, for example, and his enormous range of unbridled expression. What gives him the courage to know that he's doing something that he can bring into the world? What's the difference between Polke and a minor artist who makes a mark and stops along the way? There is a struggle and pathos somewhat similar that I find in the experience of dealing with death. Death as the ultimate artistic expression. Stepping into the eternal.

RB: So how is the "unbridled quality" related to pathos?

DS: Vastness is pathos.

RB: Sometimes I think we're dancing over each other's corpses.

DS: As gay men? Are you referring to the metaphor of the discotheque?

RB: To gay culture in general.

DS: Why should life shrink in the face of adversity? Life has to go on. People can still celebrate. You don't have to live in a state of denial and guilt because everyone around you is dying. It doesn't help them live.

RB: I'm just trying to find both an appropriate behavior and response.

DS: There's no such thing as appropriate behavior. Spontaneity is more important. Someone once said, "Imagine what the world would have been like if all the greatest artists in history had died before they were forty." Well, some did and some didn't. The important thing is to feel as if you have made a contribution. It's a consolation, perhaps an inane and irrelevant one, but a consolation nonetheless. Because I'm occidental and I've been formed that way, and the things I value are the things I want to do.

RB: That's the solace I get from my work ... that it might say something about this time.

DS: You don't have AIDS, so you don't need a consolation!

RB: But I feel as if AIDS had placed me under mental siege. Friends who are HIV positive think I'm merely wallowing or speculating: that's what I mean by the unbridgeable gap in gay life.

DS: We're all in it together. It is a reality for you, just as it is for a heterosexual living in black Africa. It's a global epidemic, but by nature of being a homosexual you are more in touch with the reality of it.

And while we're on the subject, just how are your paintings a metaphor for AIDS? Because they're black and have an urn depicted? I think that they are funereal and happen to fit what is going on at the moment. There's been too much written about the fact that your paintings are inspired by the AIDS epidemic. I mean, big deal. It's not like Beuys making a piano covered with felt to portray the plight of the Thalidomide babies. Where do you see the sociopolitical discourse in your work?

RB: It has to do with the confluence of interpretations ... how things assume meaning. When something becomes a touchstone for a certain kind of discourse, it ends by becoming a symbol for it as well.

When I'm painting, I'm not thinking literally about the epidemic but my whole being, my whole sense of the world, my whole idea of who I am, has been formed and is constantly being informed by my relationship to these issues.

DS: You mean the larger issues that existed before the AIDS era?

RB: I don't create the mood of my paintings, the conditions of my life do. My paintings reflect the anxiety and sadness of my mood. I don't create it, it creates me.

DS: Boltanski once said to me that there are only three subjects in art: Love, religion, and death.

RB: For me, it's two: Love and death. That's why we're having this conversation. As artists, we're dealing with death as the primary issue.

DS: You're treating me as if I had one foot in the grave already! But I'm getting on with things. Being compromised makes you think about your work differently in the sense that you don't really think so much about it. When you're feeling really ill, you wake up in the morning and wonder how you are going to get through the day. You don't think, "What kind of picture am I going to draw, or what kind of verse am I going to write, or what kind of photograph am I going to take?" The struggle is much more concrete: It's about survival. You're reduced to a very elementary level.

But we haven't yet talked about issues of death and suffering as they relate to art. I guess I do have a very romantic idea of what it is to be an artist—Goya, Schiele, Mahler, Chopin ... consumptive, suffering. For me, the blackness and hope in Goya's paintings are much more a metaphor for AIDS than anything that's going on today. Or El Greco's Christ.

RB: But how is that a metaphor for AIDS?

DS: It's a metaphor for the human condition, and for suffering, which I think transcends the specific circumstances of any particular epidemic. The issues are the same whether it's the bubonic plague in the 16th century or AIDS today. It's the endless loss.

ENDLOSER VERLUST

Ross Bleckner im Gespräch mit David Seidner

RB: David, wir stehen auf den gegenüberliegenden Seiten dessen, was ich als die unüberbrückbare Kluft im schwulen Leben der 90er Jahre empfinde. Du bist HIV-positiv.

DS: Was ist daran unüberbrückbar?

RB: Es ist die Wirklichkeit schwulen Lebens, dass jeder schwule Mann sein Erfahren und sein Denken um die Möglichkeit oder die Tatsache von Aids konstruieren muss.

DS: Wenn Du Leben und Tod als etwas Zyklisches siehst, in einem weiteren Sinne, so wie Jugend und Alter und Sonne und Mond und die Gezeiten und die Jahreszeiten usw., dann ist ein Zustand, der einem eine Kurzfassung des Lebens aufzwingt, ebenfalls zyklisch – nur eine komprimierte Version davon. Ich halte die Kluft nicht für unüberbrückbar.

RB: Ich weiss nicht, wie es ist, seinem eigenen Tod gegenüberzustehen. Ich bin davon nicht auf die gleiche Weise bedroht wie Du.

DS: Ich sehe das nicht als Bedrohung, eher als beschleunigtes Kontinuum. Meine Erziehung war grämlich und melancholisch und ging bruchlos über in das romantische Konzept vom Künstler als leidender Seele. So klinkte sich die Diagnose – genau wie jedes andere in mein Leben einbrechende Ereignis es täte – unmittelbar in dieses pathologische Muster ein. Bleibt zu hoffen, dass man dieses Konzept technisch meistern

---

DAVID SEIDNER ist Photograph und Redakteur von *Bomb* und Kunstkritiker für die französische «Vogue». Er lebt und arbeitet in New York.

und nutzbar machen kann, ohne zwangsläufig zu einem lebenden Beispiel für Niedergang, Verdammnis, Schwindsucht und Verfall zu werden. Das ist ein äusserst altmodisches Konzept von der Existenz des Künstlers, aber es hat ein paar grossartige Kunstwerke hervorgebracht.

RB: Darum geht es doch eigentlich gar nicht. Das Konzept ist auch nicht notwendig nostalgisch. Ich finde diese Auffassung vom Künstlerdasein sehr real. Für mich ist aber vor allem der zentrale, greifbare Aspekt des Todes faszinierend.

DS: Es liegt etwas merkwürdig Beruhigendes darin, dem Kontinuum, von dem ich eben sprach, so nahe zu sein. Ich sehe mir eine Blume an und finde sie nicht weniger schön, weil sie nur zwei Tage lang blüht. Ich denke daran, wie Grün zu Schwarz wird, wenn sie verwelkt und vermodert, und wie umgekehrt dieses Schwarz wieder Grün hervorbringt. Das ist vielleicht hochtrabend und poetisch und pubertär und klischeehaft, aber ich denke oft daran. Ich denke über Erkenntnis und Existenz ganz kartesianisch nach. Über die Weite, und wie wahrhaft unbedeutend ich in dieser Wirklichkeit bin. Ich sehe es lieber aus der östlichen Perspektive: dass alles nur eine Illusion ist.

RB: Denkst Du manchmal daran, Dich umzubringen?

DS: Klar, seit meiner Jugend schon.

RB: Jeder Teenager, jeder Jugendliche, jeder aufgewühlte junge Künstler hat schon romantisch daran gedacht, sich umzubringen – oder es versucht.

DS: In den *Leiden des jungen Werther* gibt es eine wunderschöne Passage über den Selbstmord. Goethe beschreibt ein Land, das unter dem Joch der Tyrannei ächzt. Er sagt sinngemäss: «Wenn dieses Land sich endlich ein Herz fasst und seine Ketten sprengt, nennst du das Schwäche, mein Freund? Ich nenne es einen unglaublichen Beweis der Kraft.» Ich glaube, Selbstmord kann sehr mutig sein.

RB: Seit wann bist Du HIV-positiv?

DS: Mindestens seit zehn Jahren.

RB: Wie hast Du auf diese Entdeckung reagiert?

DS: Es gibt unterschiedliche Grade der Erkenntnis. Die erste Krise kommt, wenn man die Diagnose erfährt. Und dann hat man verschiedene Krisen, in den verschiedenen Phasen oder Stadien der Krankheit. Es ist eine Ironie des Schicksals, dass ich mich jetzt, wo meine T-Zellen-Zahl so niedrig ist wie noch nie, besser fühle denn je. Bei alldem denke ich immer an die Parallele zwischen dem Erschaffen von Kunst und dem Prozess des Lebens selbst: Es hat mit einem Kampf zu tun, damit, etwas auf die Welt zu bringen, und mit einem gewissen, unbewussten Mut. Nehmen wir Polke zum Beispiel und die riesige Spannbreite seiner ungezügelten Ausdruckskraft. Woher nimmt er den Mut, zu glauben, er könne das, was er tut, auf die Welt bringen? Wo liegt der Unterschied zwischen Polke und einem unbedeutenderen Künstler, der ein Zeichen setzt und dann plötzlich abbricht? In der Erfahrung, sich mit dem Tod auseinanderzusetzen, begegne ich einem ähnlichen Kampf, einem ähnlichen Pathos. Der Tod als der äusserste künstlerische Ausdruck. Der Schritt ins Ewige.

RB: Und was ist der Zusammenhang zwischen der «Ungezügeltheit» und dem Pathos?

DS: Weite ist Pathos.

RB: Manchmal denke ich, wir tanzen gegenseitig auf unseren Gräbern herum.

DS: Als schwule Männer? Meinst Du die Disco-Metapher?

RB: Ich meine die schwule Kultur im allgemeinen.

DS: Warum sollte das Leben angesichts von Widrigkeiten enger werden? Das Leben muss weitergehen. Die Leute müssen immer noch feiern dürfen. Man braucht nicht in einem Zustand von Verleugnung und Schuld zu leben, nur weil um einen herum alle sterben. Das hilft auch nicht beim Leben.

RB: Ich suche ja nur ein angemessenes Verhalten, eine angemessene Reaktion.

DS: Es gibt kein angemessenes Verhalten. Spontaneität ist viel wichtiger. Jemand hat mal gesagt: «Stell dir vor, wie die Welt wäre, wenn die grössten Künstler der Geschichte alle gestorben wären, bevor sie vierzig waren.» Tja, einige sind gestorben, bevor sie vierzig waren, andere nicht. Es kommt auf das Gefühl an, dass man einen Beitrag geleistet hat. Das ist ein Trost, vielleicht ein alberner, irrelevanter, aber dennoch ein Trost. Ich bin im westlichen Denken aufgewachsen, und ich will die Dinge tun, an denen mir liegt.

RB: Diesen Trost ziehe ich aus meiner Arbeit… dass sie vielleicht etwas über unsere Zeit aussagt.

DS: Du hast doch kein Aids, Du brauchst keinen Trost!

RB: Aber ich fühle mich von Aids geistig belagert. Meine Freunde, die HIV-positiv sind, denken, ich schwelge darin oder gebe mich bloss Spekulationen hin: Das meine ich mit der unüberbrückbaren Kluft im schwulen Leben.

DS: Da hängen wir alle gemeinsam drin. Aids ist für Dich eine Realität ebenso wie für die Heterosexuellen in Schwarzafrika. Es ist eine globale Epidemie, doch ein Homosexueller kommt durch sein Wesen unmittelbarer damit in Berührung.

Aber wo wir gerade dabei sind, inwiefern sind Deine Bilder eine Metapher für Aids? Weil sie schwarz sind und eine Urne drauf ist? Ich finde sie düster, und zufällig passen sie zu dem, was gerade abläuft. Es ist viel zu viel darüber geschrieben worden, dass Deine Bilder von der Aids-Epidemie inspiriert worden seien. Na und? Wir haben es doch nicht mit Beuys zu tun, der ein Klavier mit Filz überzieht, um die Leiden der Contergan-Babies darzustellen. Wo siehst Du den gesellschaftspolitischen Diskurs in Deinen Bildern?

RB: Es hat mit dem Zusammenfliessen der Interpretationen zu tun ... wie Dinge Bedeutungen annehmen. Wenn etwas zu einem Prüfstein für einen bestimmten Diskurs wird, symbolisiert es diesen Diskurs schliesslich auch. Wenn ich male, denke ich nicht explizit an die Epidemie, doch mein ganzes Wesen, meine Wahrnehmung der Welt und meine Vorstellung davon, wer ich bin, sind durch mein Verhältnis zu den damit verbundenen Themen geprägt worden und werden ständig weiter dadurch gespeist.

DS: Du meinst die grösseren Themen, die es vor Aids gab?

RB: Ich schaffe die Stimmung meiner Bilder nicht, meine Lebensumstände tun das. Meine Bilder reflektieren die Angst und Trauer meiner Stimmung. Ich erschaffe sie nicht, sie erschafft mich.

DS: Boltanski hat einmal zu mir gesagt, es gibt nur drei Themen in der Kunst: Liebe, Religion und Tod.

RB: Für mich sind es nur zwei: Liebe und Tod. Deshalb führen wir dieses Gespräch. Als Künstler gehen wir mit dem Tod als vorrangiges Thema um.

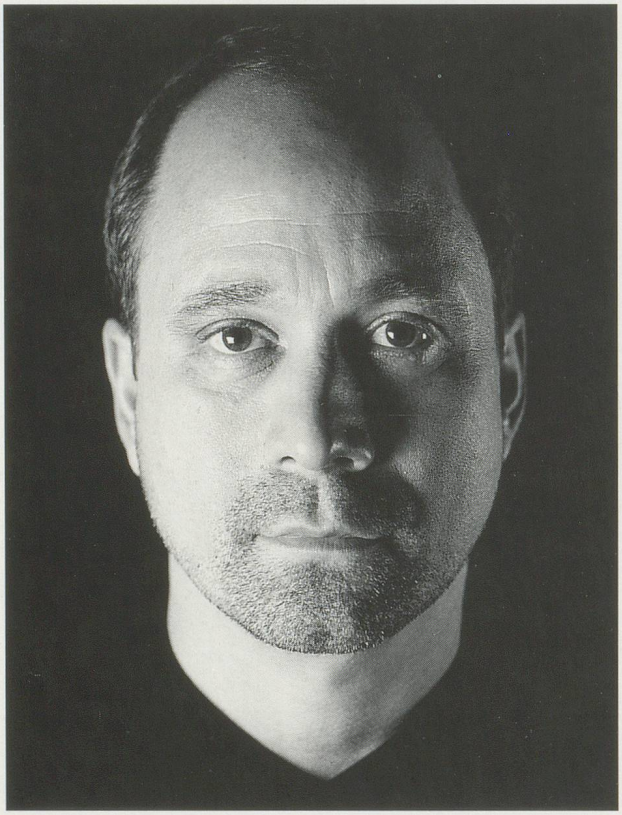
DS: Du behandelst mich, als stünde ich schon mit einem Fuss im Grab! Dabei komme ich sehr gut weiter. Wenn man gefährdet ist, denkt man anders über seine Arbeit, in dem Sinne nämlich, dass man gar nicht mehr so viel darüber nachdenkt. Wenn man sich wirklich krank fühlt, wacht man morgens auf und fragt sich, wie man den Tag überstehen wird. Nicht: «Was für ein Bild werde ich heute zeichnen, was für einen Vers werde ich schreiben, was für ein Photo werde ich machen?» Der Kampf ist viel konkreter: Er hat mit dem Überleben zu tun. Da wird man auf eine sehr elementare Ebene reduziert.

Aber wir haben noch nicht darüber gesprochen, wie Tod und Leiden mit der Kunst in Zusammenhang stehen. Ich habe wohl eine sehr romantische Vorstellung davon, was es heisst, Künstler zu sein – Goya, Schiele, Mahler, Chopin... schwindsüchtig, leidend. Für mich sind die Schwärze und die Hoffnung in Goyas Bildern eine viel stärkere Metapher für Aids als alles, was es heutzutage gibt. Oder El Grecos Christus.

RB: Inwiefern ist das denn eine Metapher für Aids?

DS: Es ist eine Metapher für die Lebenssituation des Menschen und für sein Leiden, die meines Erachtens die spezifischen Umstände jeder einzelnen Epidemie überschreitet. Das Thema ist dasselbe, egal, ob es sich um die Pest im 16. Jahrhundert handelt oder um Aids heute: der endlose Verlust.

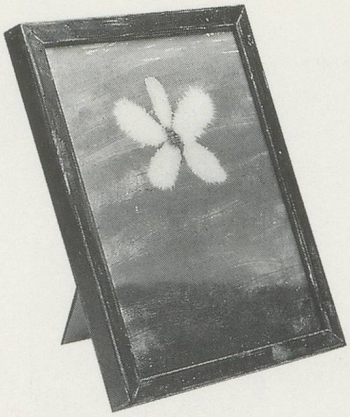
(Übersetzung: Frank Heibert)



DAVID SEIDNER, PORTRAIT OF ROSS BLECKNER, 1993, b/w photo, 9 x 6⅝" / 23 x 17 cm.

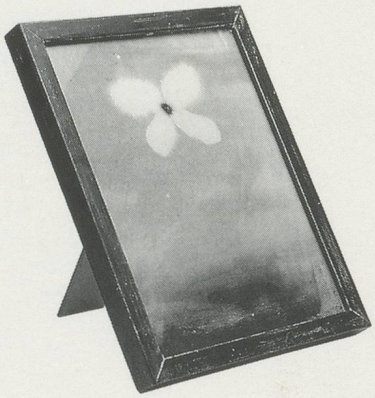
ROSS BLECKNER, THE FOURTH EXAMINED LIFE, 1988, oil on canvas, 96 x 72" / DAS VIERTE UNTERSUCHTE LEBEN, 1988, Öl auf Leinwand, 244 x 183 cm.

Edition for Parkett ROSS BLECKNER

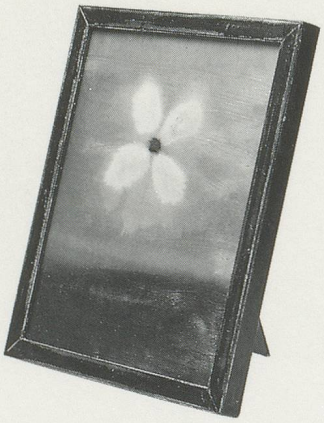


UNTITLED, 1993
100 UNIQUE PIECES
WATERCOLORS, INKS, AND WAX ON
WATERCOLOR PAPER IN HANDPAINTED
AND WAXED WOODEN DESKTOP PICTURE FRAME. 11 X 9"
EDITION: 100, SIGNED AND NUMBERED

15% of the proceeds from the sale
of Ross Bleckner's Edition for Parkett
will be donated to CRIA,
Community Research Initiative on Aids,
New York.



OHNE TITEL, 1993
100 ORIGINALBILDER IN WASSERFARBE,
TINTE UND WACHS AUF WASSERFARBENPAPIER
IN HANDBEMALTEM, GEWACHSTEM
HOLZRAHMEN ZUM AUFSTELLEN. 28 X 23 CM
AUFLAGE: 100, SIGNIERT UND NUMERIERT



15% des Erlöses aus dem Verkauf
von Ross Bleckners Vorzugsausgabe
für Parkett gehen an CRIA,
Community Research Initiative on Aids,
New York.

(PHOTO: MANCIA/BODMER)

MARINA WARNER

Marlene Dumas: IN THE CHARNEL HOUSE OF LOVE

"It was the whiteness of the whale that most appalled me," writes Ishmael in *Moby Dick*. Whiteness is the colour of marble and pearls and light, but also of icy wastes, poisonous white lead, leprosy, the blank page, foam on a churning sea, the pallor of fear, ashes, sterility, and death. In some cultures, it is the colour of mourning, Ishmael recalls, and everywhere it is the colour of the charnel house. "There lurks an elusive something in the innermost idea of this hue," continues Ishmael, "which strikes more of panic to the soul than that redness which affrights in blood."[1] Snow White embodies the terrors whiteness holds: When her mother pricked her finger and the red drops fell in the snow, she wished for a child as red as the blood, as white as the snow, with hair the colour of ebony; later, when Snow White lies in her coffin, she is associated with poison, first with the comb, then with the apple given to her by the wicked queen to choke her; and her casket imprisons her in the icy purity of glass. As Primo Levi wrote, this kind of purity is death, because it cannot give rise to "changes, in other words, to life."[2]

MARINA WARNER is a writer and critic living in London. Her most recent book is *Indigo*, a novel (1992), and she is now finishing a study of fairy tales, *From the Beast to the Blonde*.

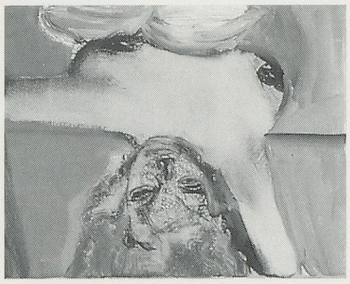
Marlene Dumas has put on Snow White like a bitter shroud over her own self; in her painting, SNOW WHITE AND THE BROKEN ARM (1988), the prone figure lies with a camera in her dangling hand, snapshots scattered around her, while old-young children look at her from the other side of her bier, as if through a glass. The painting suggests a narrative—a peepshow in a red light district, a judicial punishment? A crime has been committed, a girl has been beaten. But whose crime is it? Snow White has sinned with the female sin of curiosity, perhaps, by gathering evidence, taking photographs. Dumas has written in a poem,

> *My people were all shot*
> *by a camera, framed*
> *before I painted them. They didn't know*
> *that I'd do this to them.*[3]

But the onlookers, the child dwarfs, those clients at the spectacle, they too are perpetrating an indecency, and we, on the other side of the body, become accomplices in the entertainment too.

Dumas handles the scene with the kind of violence associated with expressionism, but here the daubs and streaks of the paint, the irresolution of colour in the skin tones seem to struggle to put some distance of abhorrence between herself and the livid

MARLENE DUMAS, THE BLOND, THE BRUNETTE AND THE BLACK WOMAN, 1992,
oil on canvas, 3 parts (2x) 9⅞ x 11⅞", (1x) 11⅞ x 15¾" /
Öl auf Leinwand, 3teilig: (2x) 25 x 30 cm, (1x) 30 x 40 cm.



flesh. This Snow White has assumed her whiteness, it lies on her body like vernix, a discolouration, rather than the healthy integrity of flesh and skin. Marlene Dumas, who was born in South Africa, brings a special despair to the meaning of being "White"; the term hardly describes the colour of skin to anyone, let alone a painter, and to a child of apartheid, it represents above all a political category conferring privilege and power. Whiteness thus recurs in Dumas's work as something falsely prized, that traduces and corrupts. Her Snow White has African features—and at the socket, her broken arm reveals brown flesh tones—is this the story of an imposture? Did this Snow White playact being white in a social context where everything is given to whiteness and everything withheld from blackness? The theme surfaces often in Dumas's work: EVIL IS BANAL (1984) is the title of a self-portrait, showing the blonde, blue-eyed face in exaggerated intensity of fairness (tangerine-coloured hair, pale, pale skin), THE WHITE DISEASE (1985) shows a blurry, smeared mask, while by contrast, in a small canvas, a young black girl, naked and with open arms, and a knowing look in her sidelong eyes, stands as a bitterly ironic allegory of Liberty.

Accepted figurative meaning attached to women's bodies, like Liberty, or blind Justice, are imposed on subjects; when they are stripped of them, or when they reject them, a different problem arises—that they then drift away from meaning altogether. Dumas has painted a kind of diptych dramatising this insoluble dilemma: in LOSING (HER MEANING) (1988), another of her corpse-like women floats face down in water; by contrast, a small picture, THE IMAGE AS BURDEN (1993), shows a woman carried in a man's arms.

SNOW WHITE AND THE BROKEN ARM suggests that the artist, whose alter ego lies there on the canvas, identifies too with her subject's stratagem of disguise, but in reverse. She may harbour the secret wish that the whiteness that wraps her in a shroud can be sloughed off, that the political category in which she is enclosed can be dissolved. Dumas's activity as a painter represents in itself her awareness that art is one of the places where a different plot can be unfolded, that an artist can stage her escape from her own history—some of the time—into a possible set of alternative stories:

> *Why do you insist on my authenticity?*
> *When I warn you against my non-integrity?*
> *Art is a low risk, high-reward crime.*[4)]

But Dumas's hopefulness flickers weakly; in her work, beds recall biers, and the recurring horizontal

MARLENE DUMAS, SNOW WHITE AND THE NEXT GENERATION, 1988, oil on canvas, 55⅛ x 78¾" / SCHNEEWITTCHEN UND DIE NÄCHSTE GENERATION, 1988, Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm.

figures, like the Snow White paintings, like MOTHER AND CHILD (1989–92) and the unsettling, powerful male nude called THE PARTICULARITY OF NAKEDNESS (1987), make open homage to Pietàs and effigies, and to Holbein's DEAD CHRIST in particular. Even when the horizon is lit up with a glaucous aquamarine and the subject's eyes are dazzling turquoise, the effect is murky, as if putrefaction is already setting in. Julia Kristeva has written about Holbein's remorseless image of Christ's corpse that it springs from the artist's renunciation of pleasure, and that this form of melancholic denial can provide as potent a creative impulse as the propulsive motions of desire.[5] Dumas certainly paints out of the contradictions of pleasure, too; her work reveals a saturnine scrutiny of the sites of love and lust and pity and pain. Her portraits of babies, THE FIRST PEOPLE (1991), more than ten times life size, are extraordinary, unflinchingly refusing any hint of maternal caress or hold—yet their untender gaze touches depths paintings of the Madonna with Jesus have not often achieved.

FEAR OF BABIES (1986) is a very honest title indeed; it captures a widespread emotion few people will admit, one which women are made deeply ashamed to feel. When artists make works from the point of view of themselves as mothers, rather than as children, they enter a dangerous new world—one with very strong defenses of convention and prejudice.[6] Articulating feeling as mother in any medium is tough; policemen and voyeurs of all sorts are patrolling, on the alert for signs of badness. Just as Dumas changes the notion of the whore and the impostor and the innocent through her engagement with them in paint, she hurls herself at the notion of the bad mother, too, and her rebellion explodes in starbursts of black ink in the areas of conflict—explicitly around the female genital cleft, metaphorically in her veiled and straitjacketed female figures.

Dumas's children discomfit the viewer even more than her Snow Whites and other adults. The newborn babies with their unsettling disproportionate limbs, their swollen abdomens, and peculiar grimaces, are appalling because they appear—they are—so vulnerably awkward. But her older children are purposeful; possessed with motives and desires and appetites, they appear daring, delinquent aggressors. They thus magnify the dubious activities of the grown-ups around them as if in a small distending spoonbowl, while also reflecting adult defeat: Snow White lies inert in SNOW WHITE AND THE NEXT GENERATION (1988), her legs lifelessly hanging from the end of the bed, while the dwarfs—toddlers, again—make mischief around her like dangerous putti prying and even looting. She has been cut off from the energy of life, but it still pumps through them.

By contrast to the cosmetic fraudulence of white paint and all the sickliness it conveys on Dumas's brush, black ink becomes her medium for sincerity, and for the imagination actively engaged—oozing, seeping onto and into the paper until it fuses with it, seemingly arising out of it as if from a child's magic colouring book. Works like FEMALE (1993), which presents a wall of drawings of women's faces (one for each day of the year), or like *Black Drawings* (1991–92), another wall of studies of black faces (mostly, if not all men), struggle with specific features—with the particularity of faces. The record Dumas compiles here of diversity and individuality, the variety she unfolds within the databank repetitiveness of the form, actually affirms a kind of hope. It is interesting that, again, Holbein comes to mind; a great portrait draughtsman, he levelled with the precise arrangement of his subjects' features to leave an accurate account of many men and women who died on the scaffold or were disgraced, like Thomas More. There is a sense in which all portraits deny death and at the same time anticipate it, setting up memorials to ghosts before they are made such.

Dumas's pornographic sketches, both on small, monochrome canvases, and in wash and ink notebook drawings, again express, through the vital flow and spread of the medium itself, the intensity of her struggle against the pain of the theme. Women's spread-eagled bodies bring memories of birth as well as sex, the genitals and inner organs turned into machines, a kind of apartheid of affect and sexuality, of heart and sex. They are among her strongest works—they capture the ferocity of erotic encounters without the distance of irony or moralising, and at the same time manage to appall as they chronicle abuses in social and commercial practice. Like the baby pictures, they too own up to uncomfortable responses—including the wayward masochism (and sadism) of private fantasy.

Snow White may lie dead and bound by the glass coffin, but the artist's spirit is still walking abroad, a refugee from the plot, watching, taking photos, imagining pictures, making paintings, in a restless oscillation between black resistance and bleak (white) despair.

1) Herman Melville, *Moby Dick,* Chapter XLI.
2) Primo Levi, *The Periodic Table,* Trans. Raymond Rosenthal, London, 1985, p. 34.
3) "The Eyes of the Night Creatures," in *Marlene Dumas,* Bonner Kunstverein and ICA London, 1993, p. 22.
4) "Deceit," ibid., p. 50.
5) Julia Kristeva, "Holbein's Dead Christ," in *Fragments for a History of the Human Body,* Part One, Zone Books, New York, 1989, pp. 239–69.
6) See Susan Rubin Suleiman, "Writing and Motherhood," in *The (M)Other Tongue, Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation,* eds. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, Madelon Spregnether (Ithaca, 1985), pp. 352–77.

Marlene Dumas

MARLENE DUMAS, INSTALLATION WAITING FOR MEANING at Galerie Paul Andriesse, Amsterdam 1988, from l. to r.: WAITING FOR MEANING, SNOW WHITE AND THE BROKEN ARM, THE GUILT OF THE PRIVILEGED, SNOW WHITE IN THE WRONG STORY. (PHOTO: PETER COX)

MARINA WARNER

Marlene Dumas: IM BEINHAUS DER LIEBE

«Der Wal war weiss; das ängstigte mich vor allem», schreibt Ismael in *Moby Dick*. Weiss ist die Farbe von Marmor, Perlen und Licht, doch auch das Ewige Eis, giftiges weisses Blei, Lepra, die leere Seite, die Gischt auf der stürmischen See, die Blässe der Angst, Asche, Sterilität und Tod sind weiss. In manchen Kulturen ist Weiss die Farbe der Trauer, erinnert sich Ismael, und überall ist es die Farbe des Beinhauses. «Auf seinem innersten Grunde», fährt er fort, «lauert etwas Glattes, Unfassbares, vor dem die Seele tiefer erschrickt als vor blutigem Rot.»[1] Schneewittchen verkörpert den Schrecken der Farbe Weiss – als ihre Mutter sich in den Finger sticht und die roten Tropfen in den Schnee fallen, wünscht sie sich ein Kind so rot wie Blut, so weiss wie Schnee und mit Haaren so schwarz wie Ebenholz. Später, als Schneewittchen in ihrem Sarg liegt, wird sie mit Gift assoziiert, zuerst durch den Kamm, dann durch den Apfel, die ihr die böse Königin gegeben hat; schliesslich umfängt sie ihr Sarg in der eisigen Reinheit des Glases. Diese Art Reinheit ist der Tod, wie Primo Levi schrieb, denn sie kann «keine Veränderungen, das heisst kein Leben» hervorbringen.[2]

Marlene Dumas hat Schneewittchen wie ein bitteres Leichentuch über ihr Ich geworfen; auf ihrem Bild SNOW WHITE AND THE BROKEN ARM (Schneewittchen und der gebrochene Arm) (1988) liegt die Figur ausgestreckt mit einer Kamera in ihrer baumelnden Hand da, um sie herum verstreut Schnappschüsse, während alt-junge Kinder sie von der anderen Seite ihrer Bahre anstarren wie durch eine Glasscheibe. Das Bild scheint eine Geschichte zu erzählen – eine Peepshow in einem Vergnügungsviertel, eine Bestrafung? Ein Verbrechen ist geschehen, ein Mädchen ist geschlagen worden. Doch um wessen Verbrechen handelt es sich? Vielleicht hat Schneewittchen die weibliche Sünde der Neugierde begangen und mit Hilfe einer Kamera Beweise gesammelt. In einem Gedicht schreibt Dumas:

> *Meine Menschen wurden allesamt geschossen*
> *von einer Kamera und gerahmt,*
> *ehe ich sie malte. Sie wussten nicht,*
> *dass ich ihnen das antun würde.*[3]

Doch die Zuschauer, die Kinder-Zwerge, die Kunden des Schaustücks, auch sie begehen etwas Anstössiges,

---

MARINA WARNER lebt als Schriftstellerin und Kritikerin in London. Auf Deutsch sind von ihr *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen* (Rowohlt 1989) und *Der verlorene Vater* (rororo 1990) erschienen.

und wir, auf der anderen Seite der Leiche, wir werden ebenfalls zu Komplizen des Entertainments.

Dumas behandelt die Szene mit der Gewalttätigkeit, die üblicherweise mit Expressionismus in Verbindung gebracht wird. Doch hier scheinen die Kleckse und Striche der Farbe, die Unschlüssigkeit des Farbtons der Haut geradezu darum zu kämpfen, ein wenig Distanz aus Abscheu zwischen die Künstlerin und das aschfahle Fleisch zu bringen. Dieses Schneewittchen hat sein Weiss angenommen, es liegt auf seinem Körper wie Fruchtschmiere, eher eine Verfärbung als die intakte Gesundheit von Fleisch und Haut. Marlene Dumas, die in Südafrika geboren wurde, verleiht der Bedeutung von «weiss sein» eine besondere Verzweiflung; mit diesem Ausdruck wird kaum eine Hautfarbe beschrieben, schon gar nicht für einen Maler, und für ein Kind der Apartheid benennt er vor allem eine politische Kategorie, die Privilegien und Macht zuordnet. Weiss taucht dementsprechend immer wieder in Dumas' Werk auf, als etwas fälschlich Hochgeschätztes, das verrät und korrumpiert. Ihr Schneewittchen hat afrikanische Züge, und sein gebrochener Arm enthüllt an der Gelenkstelle braunes Fleisch – ist dies die Geschichte eines Schwindels? Hat dieses Schneewittchen eine Weisse gespielt, in einem gesellschaftlichen Kontext, wo den Weissen alles gegeben und den Schwarzen alles verweigert wird? Dieses Thema wird in Dumas' Werk oft verarbeitet: EVIL IS BANAL (Das Böse ist banal) (1984) heisst ein Selbstporträt, auf dem das blonde, blauäugige Gesicht in übertrieben intensiver Hellhäutigkeit zu sehen ist (mit orangefarbenem Haar und extrem bleicher Haut); THE WHITE DISEASE (Die weisse Krankheit) (1985) versieht Emily Dickinson mit einer verwischten, verschmierten Maske, während im Kontrast dazu auf einer kleinen Leinwand ein junges schwarzes Mädchen nackt, mit offenen Armen und einem wissenden Blick in ihren schrägen Augen, als bitter ironische Allegorie der Freiheit dasteht.

Eingeführte übertragene Bedeutungen, die mit Frauenkörpern verbunden werden, wie die Freiheit oder die blinde Justitia, werden Subjekten aufgezwungen; wenn sie ihnen wieder entzogen werden oder wenn sie diese zurückweisen, entsteht ein anderes Problem – dann entfernen sie sich vollständig von jeglicher Bedeutung. Dumas hat eine Art Diptychon gemalt, das dieses unlösbare Dilemma dramatisiert: LOSING (HER MEANING) (Verlieren [ihre Bedeutung]) (1988) zeigt einen weiteren ihrer leichenartigen Frauenkörper, der mit dem Gesicht nach unten im Wasser treibt; dagegen stellt das kleine Gemälde THE IMAGE AS BURDEN (Das Bild als Last) (1993) eine Frau dar, die ein Mann in seinen Armen trägt.

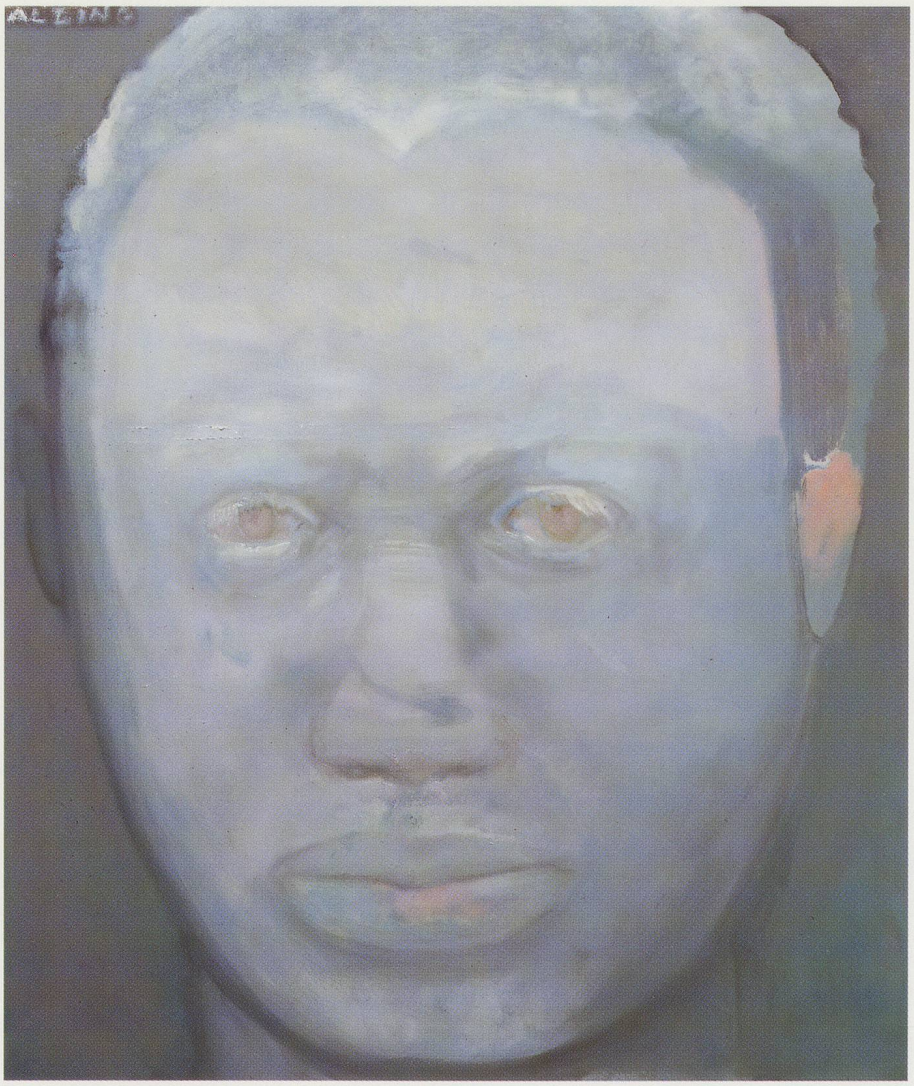
SCHNEEWITTCHEN UND DER GEBROCHENE ARM legt die Interpretation nahe, dass die Künstlerin, deren alter ego vor uns auf der Leinwand liegt, sich auch mit dem Verkleidungstrick ihres Subjekts identifiziert, nur umgekehrt. Vielleicht hegt sie den geheimen Wunsch, das Weiss, welches sie umhüllt wie ein Leichentuch, abzustreifen, und die politische Kategorie, die sie einschliesst, könne sich auflösen. Dumas zeigt durch ihr Malen, dass ihr bewusst ist: Die Kunst ist ein Raum, wo sich ein anderer Plot entfalten kann; ein Künstler, eine Künstlerin kann – manchmal – eine Flucht aus der eigenen Geschichte inszenieren, in eine mögliche Serie alternativer Geschichten hinein:

> *Warum bestehen Sie auf meiner Glaubwürdigkeit?*
> *Wo ich Sie doch vor meiner mangelnden Integrität warne?*
> *Kunst ist ein Verbrechen mit geringem Risiko und hohem Ertrag.*[4)]

Doch die Hoffnung flackert nur schwach bei Dumas; in ihren Arbeiten erinnern Betten immer an Bahren, und die wiederkehrenden liegenden Gestalten, wie auf den Schneewittchen-Bildern (z. B. MOTHER AND CHILD [Mutter und Kind] [1989–92]) und dem verstörenden, kraftvollen Männerakt namens THE PARTICULARITY OF NAKEDNESS (Die Eigentümlichkeit der Nacktheit) (1987), sind offene Hommagen an Pietà-Darstellungen und Bildnisse, insbesondere an Holbeins TOTEN CHRISTUS. Selbst wenn der Horizont von grünlichem Aquamarin erhellt wird und die Augen der Figur türkis leuchten, bleibt die Wirkung doch trübe, als habe der Zersetzungsprozess bereits begonnen. Julia Kristeva hat über Holbeins unbarmherzige Darstellung der Leiche Jesu geschrieben, dass sie von dem Verzicht des Künstlers auf Vergnügen herrühre und dass diese Form der

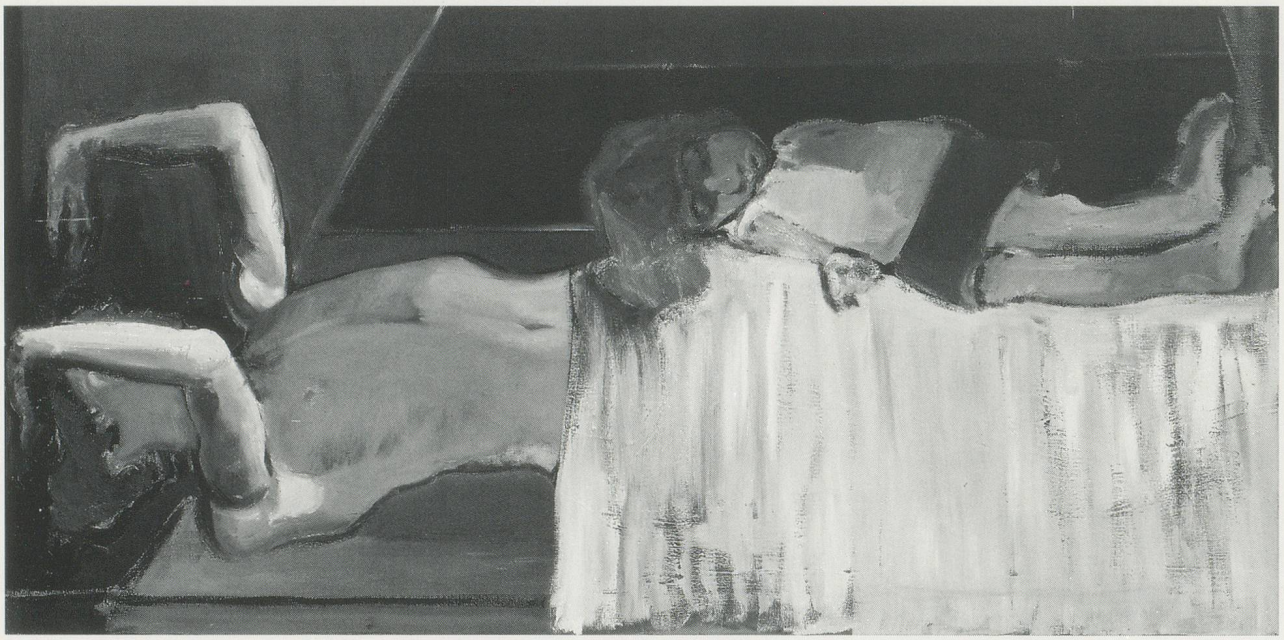
MARLENE DUMAS, THE WHITE DISEASE, 1985,
oil on canvas, 49¼ x 41⅜" /
DIE WEISSE KRANKHEIT, 1985,
Öl auf Leinwand, 125 x 105 cm.

MARLENE DUMAS, ALBINO, 1986,
oil on canvas, 51⅛ x 43¾" /
Öl auf Leinwand, 130 x 110 cm.



melancholischen Verweigerung einen ebenso mächtigen kreativen Impuls darstellen könne wie die antreibende Kraft der Lust.[5] Ohne Zweifel malt auch Dumas aus den Widersprüchen des Vergnügens heraus; in ihrem Werk tritt eine saturnische Auseinandersetzung mit den Orten von Liebe und Lust, von Leid und Mitleid zutage. Ihre Porträts von Säuglingen, THE FIRST PEOPLE (Die ersten Menschen) (1991), mehr als zehnmal überlebensgross, sind aussergewöhnlich; sie vermeiden konsequent jeden Hauch mütterlicher Liebe oder Geborgenheit – und doch erreicht ihr unzärtlicher Blick eine Tiefe, die nur in wenigen Madonnenbildern mit Jesuskind zu finden ist.

FEAR OF BABIES (Angst vor Babies) (1986) ist ein äusserst ehrlicher Titel; er nennt eine weitverbreitete Empfindung beim Namen, die nur wenige zugeben würden, eine Empfindung, für die die Frauen gelernt haben, sich zutiefst schämen zu müssen. Wenn eine Künstlerin vom Standpunkt einer Mutter aus arbeitet statt von der Warte des Kindes, dann betritt sie eine gefährliche neue Welt – voller Abwehr, gelenkt von Konventionen und Vorurteilen.[6] Als Mutter Gefühle auszudrücken, ist in jedem Medium schwer; Polizisten und alle möglichen Voyeure patrouillieren auf der Suche nach dem geringsten Anzeichen für Schlechtigkeit. So wie Dumas die Begriffe der Hure, der Schwindlerin und der Unschuldigen verändert, indem sie sich in ihrer Malerei mit ihnen auseinandersetzt, so rennt sie auch gegen die Vorstellung von der Rabenmutter an, und ihre Rebellion entlädt sich in Sternenexplosionen aus



MARLENE DUMAS, MOTHER AND CHILD, 1989–92,
oil on canvas, 35½ x 70⅞" / MUTTER UND KIND, 1989–92, 90 x 180 cm.

schwarzer Tinte, genau in den kontroversen Zonen – explizit rund um die weibliche Genitalspalte und metaphorisch in ihren Frauenfiguren in Schleier und Zwangsjacke.

Dumas' Kinder irritieren den Beschauer noch heftiger als ihre Schneewittchen und anderen Erwachsenen. Die Neugeborenen mit ihren unheimlichen, unproportionierten Gliedern, ihren aufgetriebenen Bäuchen und seltsamen Grimassen sind gespenstisch, weil sie so verletzlich und unbeholfen erscheinen – nein, sind. Die älteren Kinderfiguren sind zielstrebig; sie sind besessen von Triebkräften, Gelüsten und Begierden, sie wirken wie herausfordernde, aggressive Missetäter. Auf diese Weise vergrössern sie die zweifelhaften Tätigkeiten der Erwachsenen wie kleine, sich blähende Zerrspiegel, reflektieren zugleich auch deren Scheitern: Schneewittchen liegt, in SNOW WHITE AND THE NEXT GENERATION (Schneewittchen und die nächste Generation) (1988), reglos da, ihre Beine hängen leblos über die Bettkante, während die Zwerge – wieder Säuglinge – um sie herum ihr Unwesen treiben wie gefährliche Putti, die herumschnüffeln, ja sogar plündern. Sie ist von der Lebensenergie abgeschnitten worden, die weiterhin in den Kleinen pulsiert.

Im Gegensatz zu dem kosmetischen Betrug in der weissen Farbe und dem kränklichen Effekt, den Dumas damit erzielt, ist schwarze Tinte ihr Medium für Aufrichtigkeit und aktiv eingesetzte Phantasie – sie quillt und sickert auf und in das Papier, verschmilzt mit ihm, scheint aus ihm zu entspringen wie in einem Kindermalbuch der magischen Farben. Arbeiten wie FEMALE (Weiblich) (1993), eine Wand voller Zeichnungen von Frauengesichtern (eine für jeden Tag des Jahres), oder *Black Drawings* (Schwarze Zeichnungen) (1991–92), eine Wand mit Studien schwarzer Gesichter (fast alle männlich), ringen um bestimmte Gesichtszüge – um die Eigentümlichkeit von Physiognomien. Die Bestandsaufnahme, die Dumas hier von Unterschiedlichkeit und Individualität erstellt, das Spektrum, das sie innerhalb der repetitiven Datenbank der Form auffaltet, sie drücken eine Art Hoffnung aus. Interessanterweise fällt einem erneut Holbein ein; ein grosser Porträtzeichner, der die präzise Anordnung der Gesichtszüge all seiner Modelle gleich ernst nahm, um eine akkurate Wiedergabe vieler Männer und Frauen zu hinterlassen, die auf dem Schafott starben oder in Ungnade fielen, Thomas More beispielsweise. In gewisser Weise leugnen all diese Porträts den Tod und nehmen ihn zugleich vorweg, stellen Denkmäler für Gespenster auf, bevor die Dargestellten dazu werden.

Auch Dumas' pornographische Studien – kleine, einfarbige Leinwände oder auch Skizzenbuchzeichnungen in Tusche und Tinte – machen durch das vitale Fliessen und Sich-Ausbreiten der angewandten Technik ihren beharrlichen Kampf gegen den Schmerz deutlich, der mit dem Thema verbunden ist. Frauenkörper mit gespreizten Beinen lassen ebenso an Geburt wie an Sex denken, die Genitalien und inneren Organe sind zu Maschinen geworden – eine Art Apartheid von Affekt und Sexualität, Herz und Sex. Diese Arbeiten gehören zu Dumas' besten – sie fangen die Wildheit erotischer Begegnungen ohne ironische oder moralisierende Distanzierung ein; und zugleich gelingt es ihnen, Entsetzen hervorzurufen, denn sie registrieren Missbrauch in der sozialen und kommerziellen Wirklichkeit. Wie die Baby-Bilder legen sie unbequeme Reaktionen offen – zu denen auch eigenwilliger Masochismus und Sadismus intimer Phantasien gehören.

Das Schneewittchen mag tot daliegen, eingeglast in seinem Sarg, doch der Geist der Künstlerin ist unbeirrt unterwegs, auf der Flucht vor ihrer Geschichte, beobachtend, photographierend, Bilder erfindend, Gemälde schaffend in ruhelosem Oszillieren zwischen schwarzem Widerstand und heller – weisser – Verzweiflung.

(Übersetzung: Frank Heibert)

1) Herman Melville, «Weiss», *Moby Dick,* Kap. XLI (übersetzt von Thesi Mutzenbecher und Ernst Schnabel), Hamburg 1955.
2) Primo Levi, *Das periodische System,* Hanser 1987.
3) «Die Augen der Nachtgeschöpfe», in: *Marlene Dumas,* Bonner Kunstverein und ICA London, 1993, S. 22.
4) «Täuschung», ebda. S. 50.
5) Julia Kristeva, «Holbein's Dead Christ», in: *Fragments for a History of the Human Body,* Part One, New York 1989, S. 239–269.
6) Vgl. Susan Rubin Suleiman, «Writing and Motherhood», in: *The (M)Other Tongue, Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation,* (Hg.) Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, Madelon Spregnether, Ithaca 1991, S. 352–377.

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

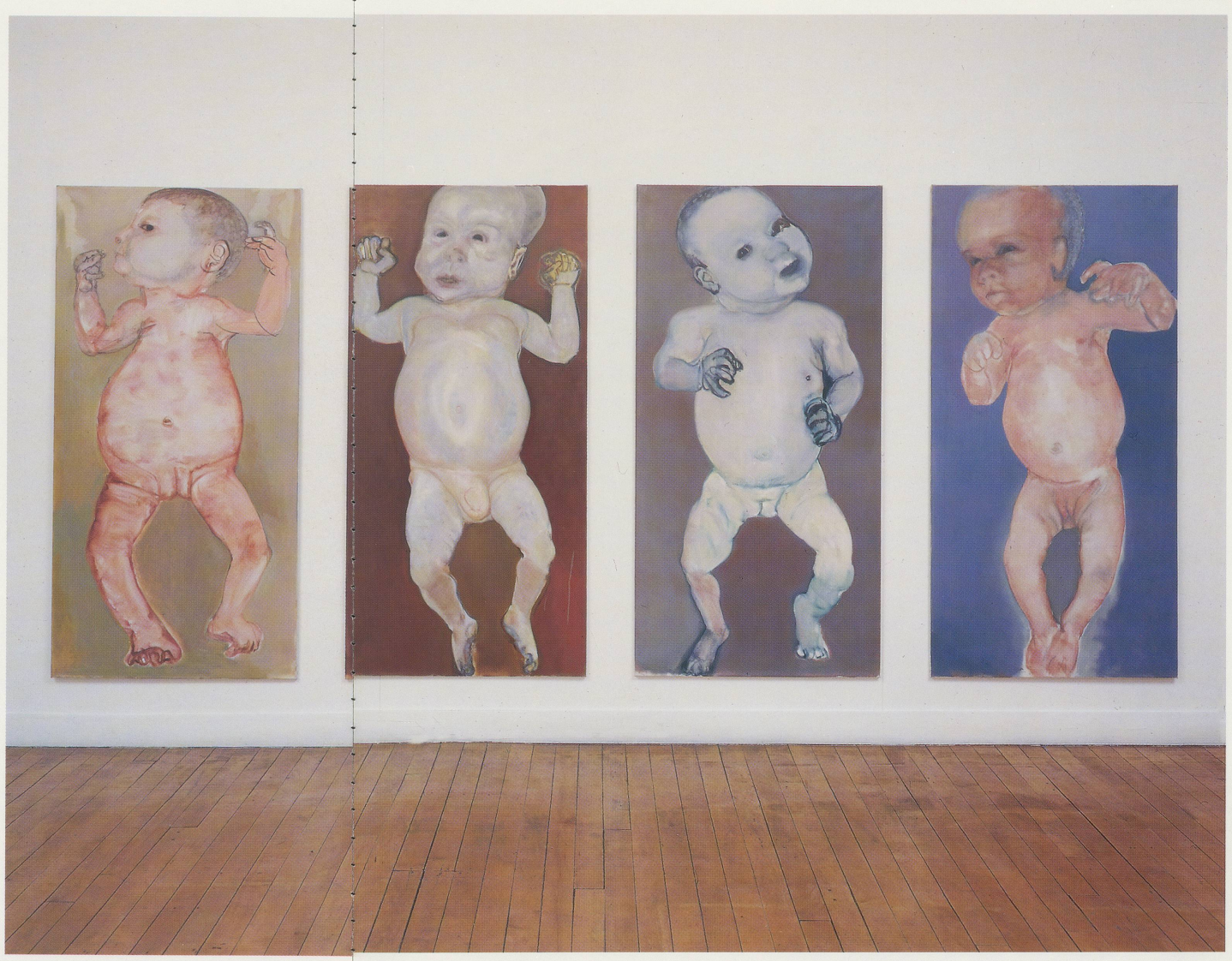
unter bestimmten Umständen zu bösartigen Ungeheuern werden?»

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.

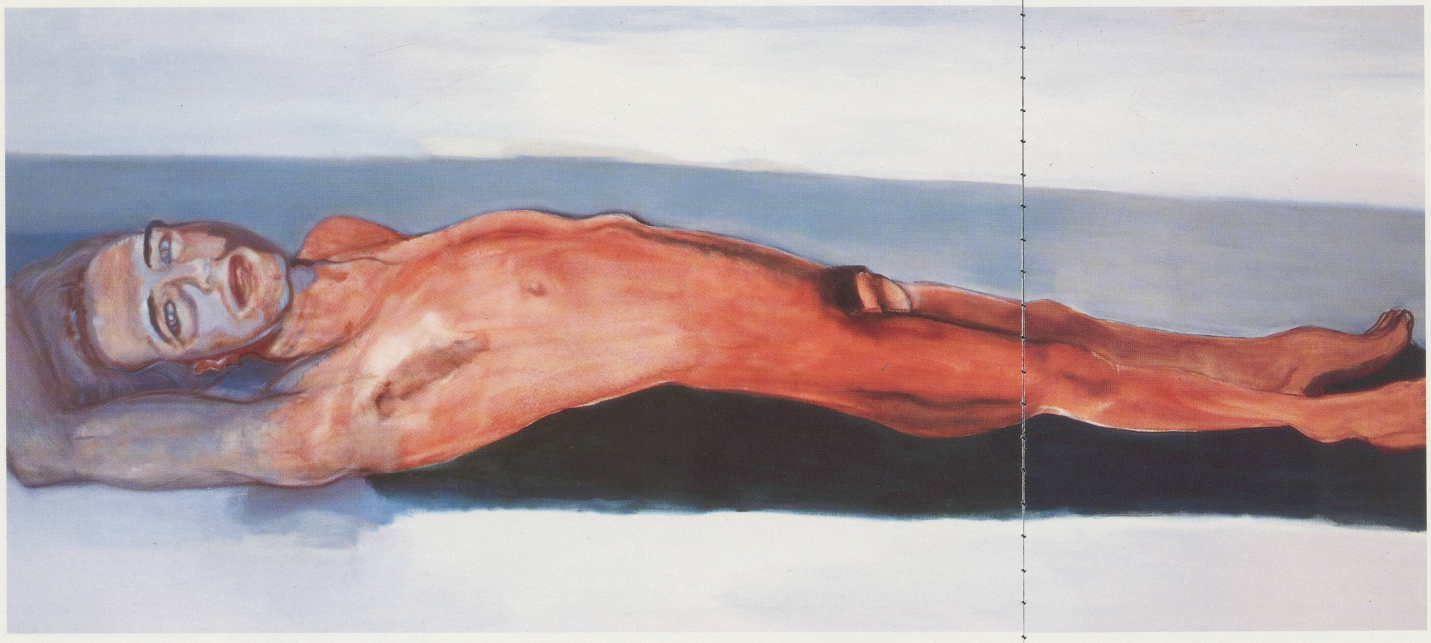
This excess of presence... perhaps the void we experience arises there.

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, 55⅝ x 118⅛" / DIE EIGENTÜMLICHKEIT DER NACKTHEIT, 1987, Öl auf Leinwand, 140 x 300 cm.

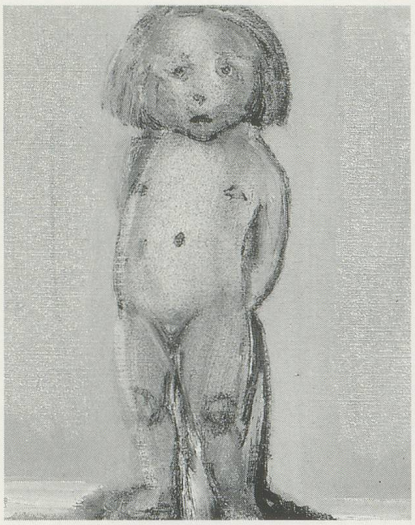
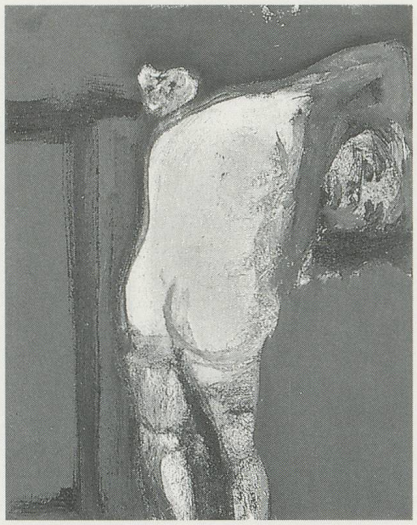
has encountered unknown, undesired or uncertain feelings in the other, but probably first and foremost in herself.

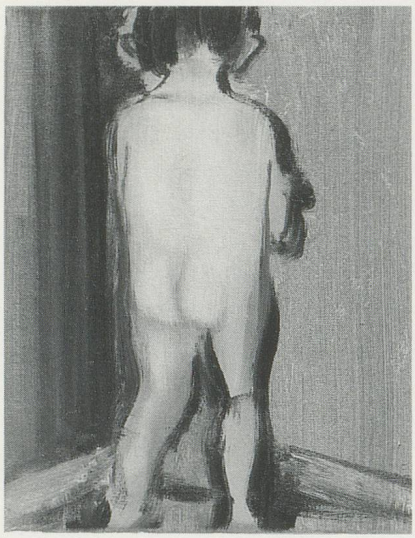
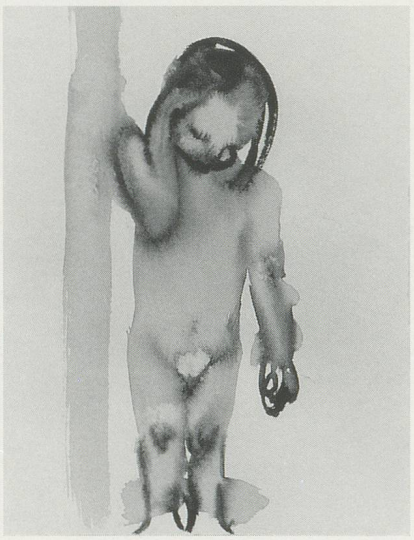
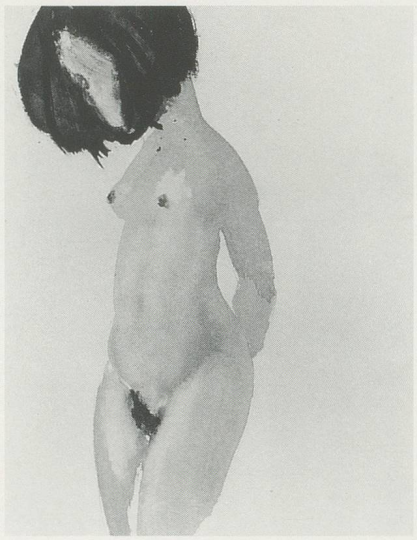
With the portraits, an element made its entrance which has since become a permanent feature of Dumas's work: the disturbing presence of people. Now, too, Dumas is both viewer and viewed, as she made clear in the self-portrait of 1984, EVIL IS BANAL. I do not know whether Dumas is familiar with the important 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.

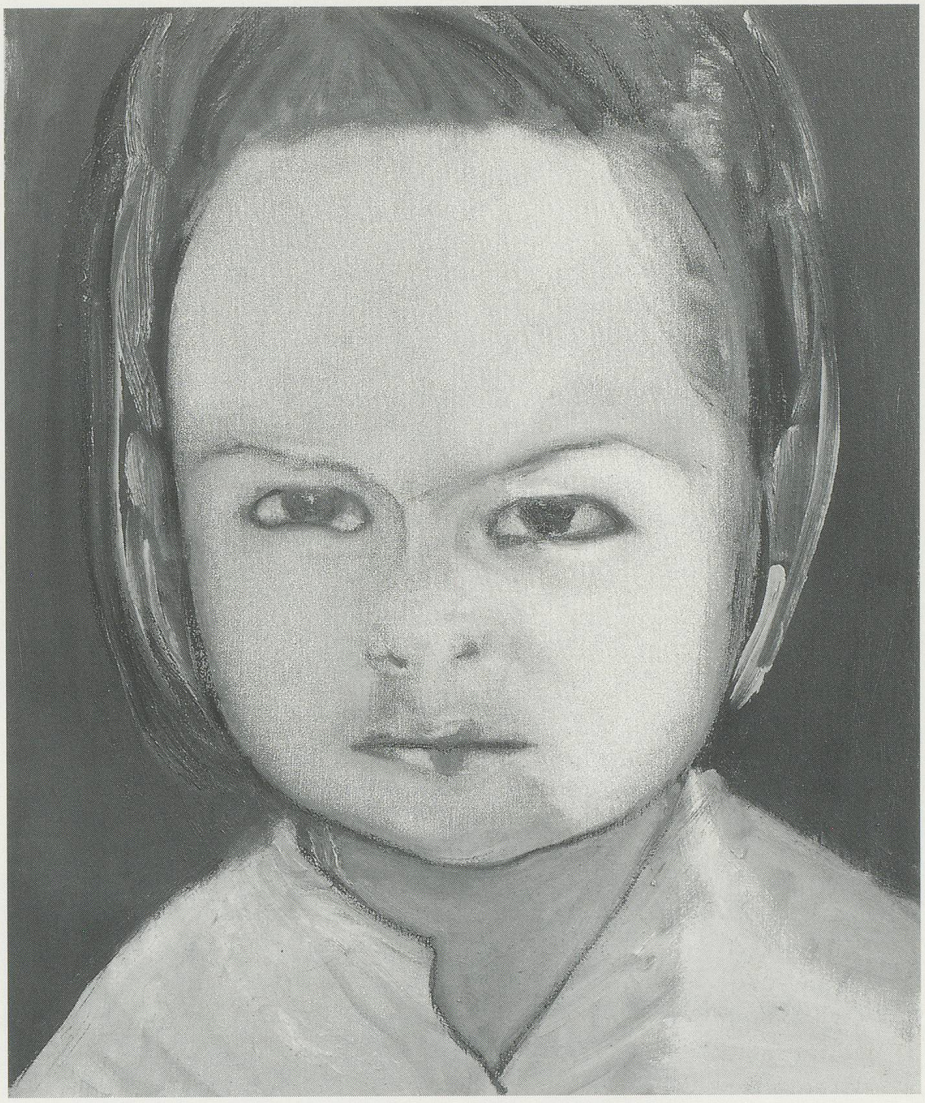
What if the most terrible thing happens that in fact always happens, that is, the absence or disappearance of observation by the other? The small painting WAITING (FOR MEANING) (1988) shows a naked, dark figure lying on its back on a table covered by a white cloth. The legs hang down, the arms are extended 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.

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.

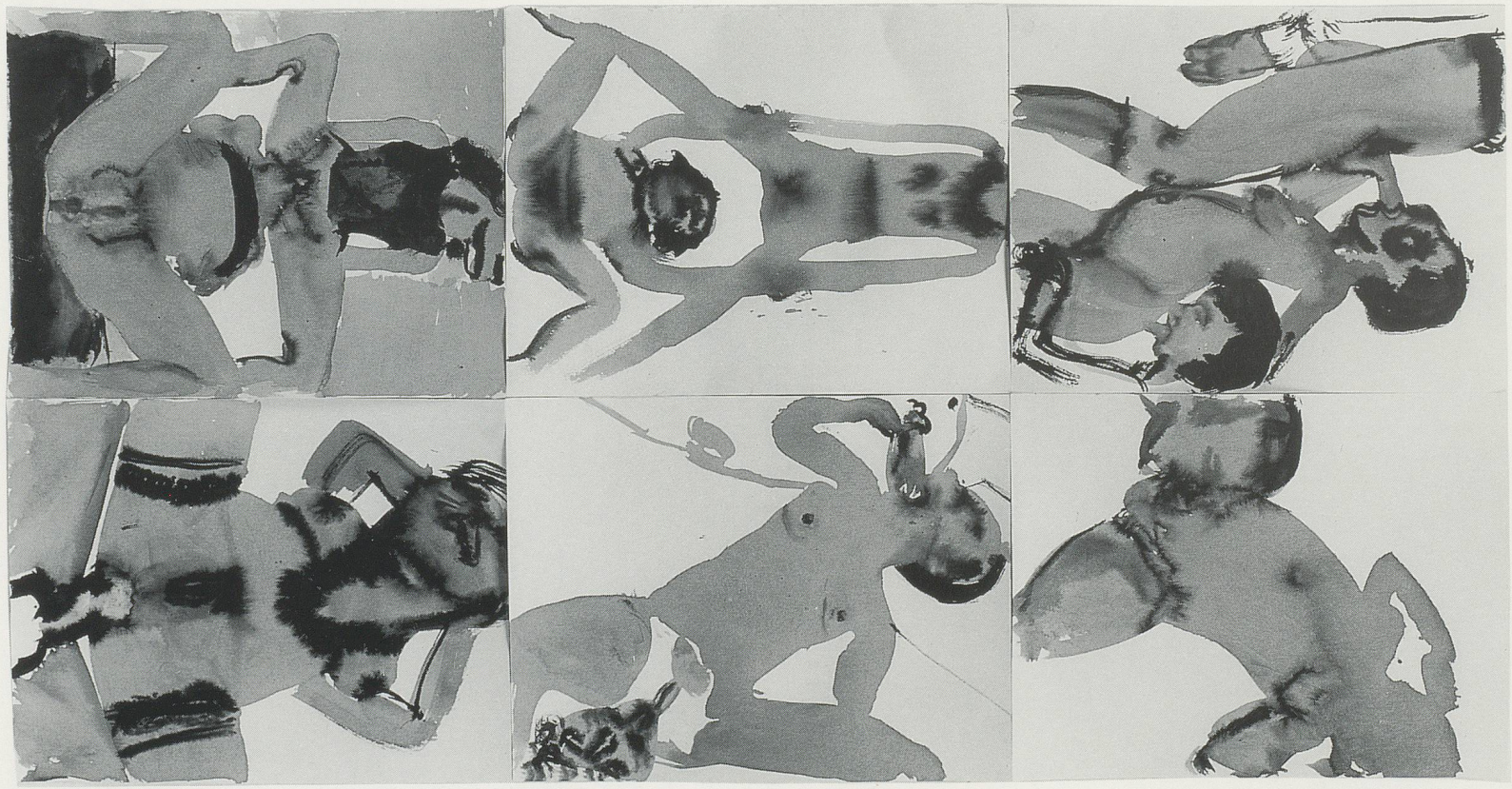
With this, the erotic energy coursing throughout the ten-year-old body of the artist's mature oeuvre trespasses into sheer pornography, a disturbing realm particularly for women. Though Marlene Dumas is not the first woman to enter this space. During the seventies, at the peak of the women's movement, 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)



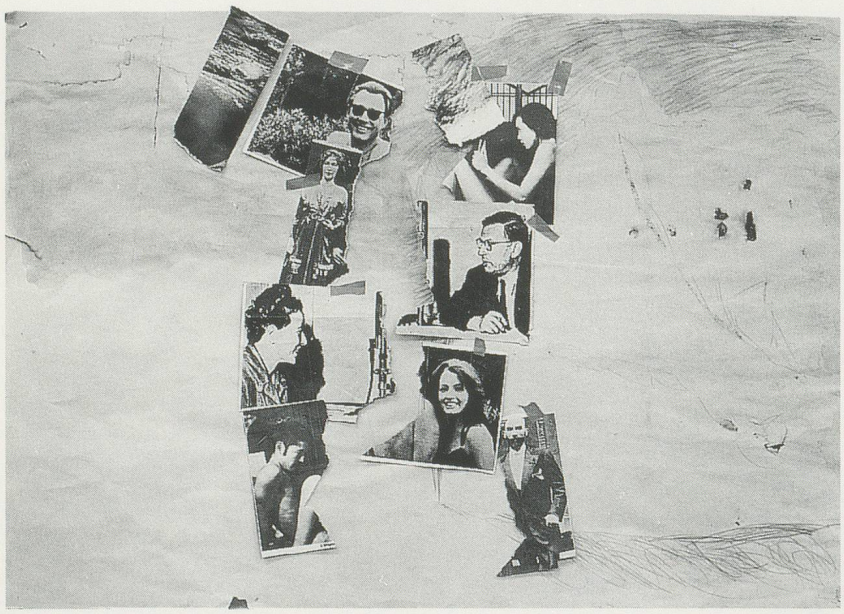
NO AS COLLAGE (1993), a concert in six parts of women, linked like sausages, performing sexual acts upon one another for the pleasure of a male audience member. His presence is established in the first frame, where he's standing with his pants down around his knees while enjoying a blow-job and the scene 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.

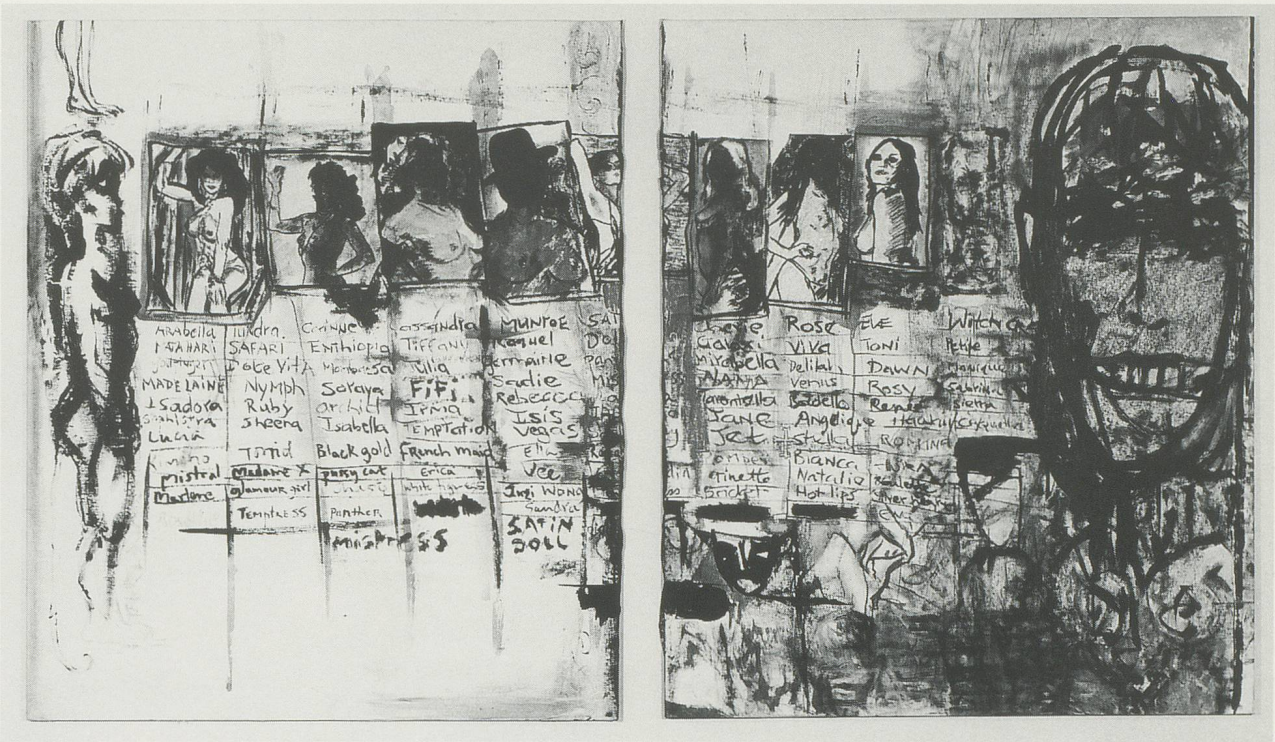
All the better to see with—with the exception of one snatch-shot—the women in Dumas's PORNO-BLUES (1993) pose with their thighs agape atop that instrument of sacred and profane pornographic lore, the mirror. As depicted by Tintoretto, Susanna, indulging in the erotic pleasure of bathing before a mirror, 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:

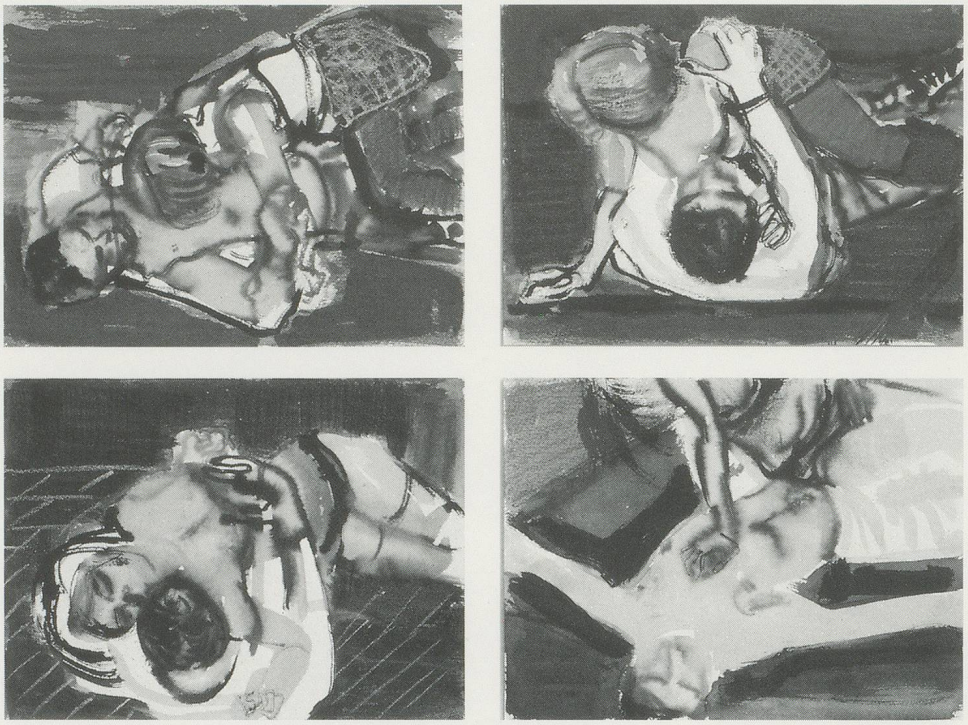
> *Zur Zeit befindet sich meine Kunst zwischen der pornographischen Tendenz, alles zu enthüllen, und der erotischen Neigung, das Eigentliche zu verbergen.*[11)]

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.

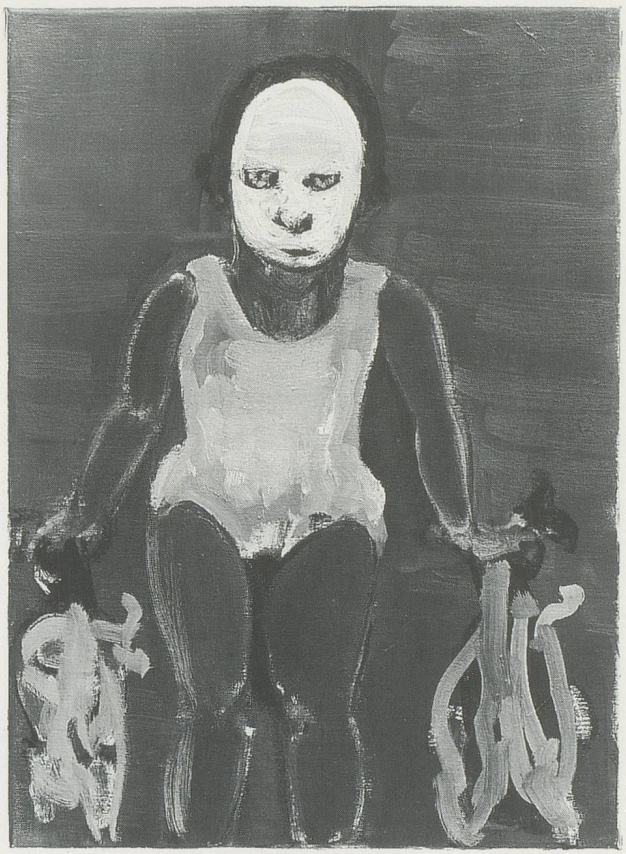
10) Rosalind Krauss, «The Im/Pulse to See», *Vision and Visuality: DIA Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 2,* Seattle, Bay Press, 1988, S. 51–75. Ich gehe hier von einer freien Interpretation dieses Aufsatzes aus, der sich auf den Anfang unseres Jahrhunderts bezieht und weniger 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)

ULRICH LOOCK

BILDER, UNVERSTÄNDLICH, ABER EINLEUCHTEND

Auf die Frage, warum Maler noch malten, hat Marlene Dumas geantwortet, für sie sei das klar: weil die Welt flach sei.[1)] Anscheinend spielt sie auf das zentrale Argument zur Begründung modernistischer Malerei an, das ihrer Flachheit fundamentale Bedeutung zuweist. Flachheit wird zum Kriterium für die Modernität von Malerei, da die Abwesenheit dargestellter Räumlichkeit, also die Abwesenheit von Illusionismus welcher Art auch immer, zwingende Voraussetzung für die geforderte Eigenständigkeit der Malerei ist. Im Widerspruch zur Theorie des Modernismus aber hat sich die Malerei für Dumas auf etwas ausserhalb ihrer selbst zu beziehen: die Welt – fraglich nur, wie diese Beziehung bestimmt ist. Ihre Aussage zur Begründung der Malerei lese ich nun so, dass Darstellungsanspruch und Flachheit (malerische Autonomie) einander nicht ausschliessen: Weil die Welt flach ist. (An dieser Stelle gehe ich nicht auf die sich aufdrängende Frage ein, was diese Aussage selbst «bedeutet» – hier interessiert erst einmal ihre Bedeutung für die Stellung der Malerei.)

Wie und mit welcher Wirkung die Nicht-Ausschliesslichkeit von Flachheit und Referentialität realisiert sein kann, lässt sich an dem Bild THE TEACHER (SUB A) aus dem Jahre 1987 gut erkennen. Rote, blaue, türkis-, rosa- und orangefarbene Flächen erscheinen verschiedenen der Kindergesichter wie aufgelegt, weitgehend ohne Modellierung, und bilden einen eigenen, gegenstandsunabhängigen Zusammenhang von farbigen Stellen des Bildes, zu dem gleichwertig der rote Kragen eines Kindes, das orangefarbene Haar eines anderen usw. gehören. Diese Farbkonstruktion hat nichts mit expressionistischer Farbigkeit zu tun, welche in inhaltlichem Zusammenhang mit der jeweiligen Figuration steht, sie interpretiert und zu einer das sichtbare Äussere übersteigenden Darstellung beiträgt. Gesichter, Kragen, Haare usw. werden von Dumas mit den genannten Farben dargestellt, der Farbenzusammenhang aber kommt an den Figuren vor, als könnte er sich von ihnen auch wieder lösen. Dies Aneinander-Vorkommen hat eher den Charakter pragmatischer Koinzidenz als den Anschein innerer Notwendigkeit (wie im Expressionismus und noch seinen späten Folgen). Die Bildkonstellation insgesamt erscheint daher unstabil, wie vorübergehend, grundsätzlich der Verschiebung unterliegend. Ich halte das Moment der Koinzidenz des wesentlich Unzusammenhängenden, welches ich im Verhältnis von Eigenständigkeit der Malerei und Referentialität des Bildes erkenne, für grundlegend. Mein Versuch, die Frage, warum Maler noch malen, mit diesem Bild als

ULRICH LOOCK ist Leiter der Kunsthalle Bern.

Massstab zu beantworten, lautet daher, weil Malerei es ermöglicht, Bilder (der Welt) zu zeigen, als stimmten sie mit einer heterogenen (malerischen) Konstruktion überein, oder umgekehrt: weil Malerei Darstellungen kategorialer Uneinheitlichkeit (Bild – Malerei) ermöglicht. Ich spreche hier von der Möglichkeit der Malerei, einen grundlegenden Abstand, eine unüberwindbare Distanz ins Innere der Darstellung selbst einzuführen, offensichtlich das Gegenteil synthetischer Konzepte wie «Transfiguration of the Common Place» (Danto) oder «Kontingenzüberwindung» (Imdahl) usw.

Ob meine Antwort etwas mit der von Marlene Dumas zu tun hat? Ich bin nicht sicher. Aber dazu eine weitere Beobachtung am Bild THE TEACHER (SUB A). Vor allem der Zusammenhang von Farbflecken weitgehend gleicher Intensität ist es – gewiss mit anderen Momenten zusammen –, der entgegen der motivischen Vorgabe eine einheitliche Bildebene realisiert. Trotz der Eigenständigkeit des Farb-Flächen-Systems, trotz seiner wie oberflächlichen Verbindung mit dem Motiv zieht es doch die ganze Darstellung der Figurengruppe in die Fläche, unterdrückt jene räumliche Tiefe, die zur Logik einer dreireihig gestaffelten Personengruppe gehört, holt die Figurengruppe ganz nach vorn in die Ebene des Bildes und erzeugt die Frontalität der Figuren, die einen Grossteil der Arbeiten von Marlene Dumas, Malereien wie auch Zeichnungen, charakterisiert. Diese Frontalität ist in ihrem Werk grundsätzlich eine des Ausgesetzt-Seins (es gibt auch die Frontalität der Beeindruckung, der Unterwerfung, die in diesem Werk jedoch nicht vorkommt). Exemplarisch

MARLENE DUMAS, THE TEACHER (SUB A), 1987, oil on canvas, 63 x 78¾" / DIE LEHRERIN (SUB A), 1987, Öl auf Leinwand, 160 x 200 cm. (PHOTO: PETER COX)

zeigt sich die Figurengruppe in dem Bild THE TEACHER (SUB A) jenem Blick ausgesetzt, der durch die Photographie vorbestimmt ist (das Objektiv, die einäugige Aufnahme der Welt, das «theoretische» Subjekt etc.) – «Bevor ich sie malte, wurden meine Leute zuerst mit der Kamera aufgenommen und gerahmt» («My people were all shot by a camera, framed, before I painted them»). In das Bild der für den Photographen posierenden Schulklasse wird ihr Durch-das-Objektiv-der-Kamera-gesehen-Sein hineingemalt. Hier ist nicht die Rede davon, dass die Anordnung der Personen, ihre Körperhaltung, die Blickrichtungen usw. unmissverständlich deutlich machen, dass dem Bild ein konventionelles Klassenphoto zugrunde liegen muss, sondern es ist die Rede von der Darstellung des Photographischen des Bildes. Es ist die Rede davon, dass in dies Bild die Wirkung der photographischen Einstellung zur Welt mit hineingemalt ist, die Verdinglichung, die Verfügbarkeit vor allem des photographisch Erfassten ... «Weil die Welt flach ist»... Weil die Welt immer schon – «Von dieser offensichtlichen und doch so ernsten Tatsache hat die Allgemeinheit noch nicht Kenntnis genommen; aber je mehr wir uns dem Ende des zwanzigsten Jahrhunderts nähern, desto klarer wird es werden» («This obvious, though serious fact is not yet common knowledge, but will become clearer as we approach the end of the 20th century.») – in photographischer Form gegeben ist?... Der gemalte Effekt des Photographischen ist in dem Bild DE TURKSE SCHOOLMEISJES (Türkische Schulmädchen), ebenfalls von 1987, so stark, dass ich selbst und andere in verschiedenen Gesprächen von den jüdischen Kindern gesprochen habe, bis wir uns einmal nach dem wirklichen Titel des Bildes erkundigten.

So wie ich es sehe, ist die Struktur von Bildern wie den erwähnten (aber nicht nur diesen) bestimmt durch das – vielleicht sogar forcierte – Aneinander-Vorkommen (die Koinzidenz) heterogener Systeme (der Darstellung, eines malerisch autonomen und eines bildlich referentiellen). Aufgrund der bestimmten Art und Weise, wie Marlene Dumas diese Übereinstimmung in Szene setzt, wird das grundlegend Photographische des Bildes zugleich mit einem unüberbrückbaren Riss exponiert, der jede Identität des Bildes mit sich selbst auf immer verhindert. Warum also wird von Malern weiterhin gemalt? Um in dem einen Akt der Malerei das Photographische des Bildes so zu radikalisieren, dass über dessen umfassende Herrschaft kein Zweifel bestehen kann, und zugleich das Bild von sich selbst so zu unterscheiden, dass es der Aneignung entzogen bleibt... Weil die Welt flach ist. Malerei als Verwirklichung und Untergrabung photographischer Flachheit der Welt.

Ich denke, dass jene Strukturierung hilft, den umfangreichen und verwickelten Komplex des Werkes von Marlene Dumas zu akzeptieren, zu dem nicht nur Malereien und Zeichnungen, sondern im gleichen Rang ihre Texte gehören. Der Versuch eines solchen Vorgehens entlastet vor allem von allen Ansprüchen, die Bilder, die Zeichnungen, die Texte zu «interpretieren», d.h. mit diesem oder jenem Interessenfokus in die Sprache eines mehr oder weniger logischen Normalverständnisses zu übersetzen. (Er ersetzt allerdings nicht die Würdigung der höchst eigenartigen formalen, figuralen, malerischen Erfindungen und Realisationen, die auch an dieser Stelle nicht geleistet wird.) Die Anerkennung primärer Uneinheitlichkeit des Bildes erlaubt es beispielsweise, widersprüchliche Häufungen von Metaphern in einzelnen Bildern und bei verschiedenen Werken untereinander hinzunehmen. In dem Bild SNOW WHITE AND THE BROKEN ARM (Schneewittchen und der gebrochene Arm) von 1988 zum Beispiel: Schneewittchen – die weisse Südafrikanerin – die Künstlerin, die (photographische) Bilder macht von den anderen – die den Blicken ausgesetzte (tote) Frau – die Frau, der es bestimmt ist, (von dem Prinzen) vom Tode auferweckt zu werden – der Schmerzensmann, selbst Erlöser. Ein solches Bild lässt wie andere keine umfassende, sondern nur partikulare Deutungen zu, die mit anderen Deutungsfragmenten unweigerlich in Konflikt geraten. So schützt das übermässige Deutungsangebot das Bild vor seiner Deutung.

Reflexionen zu Deutung und Bedeutung des Bildes sind zentral im Werke von Marlène Dumas (WAITING [FOR MEANING] oder LOSING [HER MEANING], beide 1988). Auch hier findet sich die durchgehende Ambivalenz: der Betrachter ist zur Deutung

MARLENE DUMAS, THE DEATH OF ANGELS, 1979, mixed media on paper, 65 x 59" /
DER TOD DER ENGEL, 1979, Mischtechnik auf Papier, 165 x 50 cm. (PHOTO: PAUL ANDRIESSE)

aufgefordert, zugleich aber wird die Zuerkennung von Bedeutung parallelisiert mit der photographischen Zurichtung der Welt, dem verdinglichenden (geschlechtlichen, voyeuristischen) Zugriff des Mannes auf die Frau, dem Dumas in ihren jüngsten, «pornographischen», Tuschzeichnungen sein explizites Objekt gibt, und dann heisst es auf einer Zeichnung aus der Serie *Defining in the Negative* von 1988, «Ich werde nicht auf (die Autorität der) Bedeutung warten» («I won't wait for [the authority of] meaning.»). Bedeutung einladen, Bedeutung entziehen... weil die Welt flach ist, Wiedergabe und Inhalt miteinander verwechselt werden – «Man kann nicht Repräsentation mit Inhaltlichkeit gleichsetzen, dies ist ein häufiges Missverständnis». («One cannot equate representation with content, this is a very popular misconception.»). Die Bilder von Marlene Dumas sind unverständlich, aber einleuchtend.

1) Alle Dumas-Zitate stammen aus dem Katalog *Marlene Dumas*, Bonner Kunstverein und ICA, London, 1993.

ULRICH LOOCK

PICTURES INCOMPREHENSIBLE BUT ILLUMINATING

In response to the question why painters still paint, Marlene Dumas answered that for her it was obvious: because the world is flat.[1)] She was apparently alluding to a central argument about modernist painting, namely, that flatness is of fundamental significance. Flatness has become a criterion for the modernity of painting since the suppression of 3-D representation—that is, the absence of illusionism—in whatever form, is indispensable to the postulated autonomy of painting. But, in contrast to the theory of modernism, Dumas insists upon painting's relating to something outside itself, to the world, in which case the question remains: how is this relationship to be defined? Her statement about the justification of painting may be read as an argument that referentiality and flatness (the autonomy of painting) are not mutually exclusive: because the world is flat. (I am less concerned at this point with the patent issue of what her statement itself "means" than with its meaning in terms of the status of painting.)

How and with what result the non-exclusivity of flatness and referentiality can be effected is illustrated by the painting THE TEACHER (SUB A), (1987). Red, blue, turquoise, pink, and orange patches of largely unmodeled color appear as if superimposed on the children's faces, forming a context of colored areas that interrelate apart from the subject matter, for instance integrating on the same level one child's red collar and another's orange hair. This has nothing to do with the expressionist treatment of color which relates to the picture's content, interprets it, and contributes to transgressing the representation of the externally visible. Faces, collars, hair are represented by Dumas with the above-named colors, but these merely serve as the ground that connects the colors, from which it seems as if they could detach themselves again at will. This conjunctive presence of color and figuration has the character of pragmatic coincidence rather than an appearance of inner necessity (as in expressionism and its subsequent outgrowths). The construction of the picture as a whole, therefore, seems unstable, transient, and intrinsically subject to shifts. As I see it, the coincidence of essentially unrelated factors manifest in the relationship of the autonomy of painting to the referentiality of the picture is a fundamental issue. Using this painting as a measure, my own attempt to answer the question why painters still paint would be: because painting makes it possible to show pictures (of the world) as if they were in agreement with a heterogeneous (painterly) construction; or conversely, that painting allows representations of cat-

ULRICH LOOCK is director of the Kunsthalle, Bern.

egorical nonuniformity (picture—painting). I am speaking here of painting's potential to impart a basic remove, an insurmountable distance to the interior of the representation itself, which is obviously diametrically opposed to synthetic concepts like the Transfiguration of the Commonplace (Danto) or "overcoming contingency" (Imdahl).

I wonder whether my answer has something to do with Marlene Dumas's reply "Because the world is flat." I'm not sure. Let me make another observation about the picture, THE TEACHER (SUB A). In contrast to the represented motifs, a unified picture plane is effected primarily, though not exclusively, through the relationships between patches of color of more or less the same intensity. Despite the autonomy of the color plane system, despite its "superficial" connection with the motif, it still flattens the entire representation of the figures, suppressing the depth that belongs to the logic of a group of people depicted in three rows and pulling them all up to the front of the picture plane, thus generating a frontality of figure that is characteristic of most of Marlene Dumas's work, both paintings and drawings. This frontality is basically one of being exposed rather than of impression or submission. The group of figures in THE TEACHER (SUB A) is exemplarily exposed to the gaze that is predetermined by photography (the lens, a one-eyed registration of the world, the "theoretical" subject)—"My people were all shot by the camera, framed, before I painted them." (Dumas) This being-seen-through-the-lens-of-the-camera is painted into the picture of a school class posing for the photographer. The point is not that the arrangement of the subjects, their physical posture, the direction of their gaze should unmistakably demonstrate that this is a painting after a conventional class photograph; rather we are confronted here with the representation of the photographic essence of the picture. The consequences of a photographic approach to the world—the thingness, the accessibility of what is photographically grasped — have been painted into this picture. "Because the world is flat..." Because the world is always already given in photographic form? "This obvious, though serious, fact is not yet common knowledge, but will become clearer as we approach the end of the 20th century." The painted effect of the photographic aspect has such a powerful impact in DE TURKSE SCHOOLMEISJES (Turkish Schoolgirls), (1987), that I myself, and others in various conversations, spoke of Jewish children before we had checked into the real title of the picture. The way I see it, the structure of such pictures (but not only these) is—possibly even forcibly—defined by the conjunctive presence (the coincidence) of heterogeneous systems of painterly autonomous and pictorially referential systems. Due to the manner in which Marlene Dumas stages this agreement, the basically photographic aspect of the picture is exposed with an unbridgeable rent that prevents the picture from identifying with itself. Then why do painters keep painting? In order to radicalize the photographic aspect of the picture in that one act of painting so forcefully that there can be no doubt about its all-encompassing domination, and at the same time to distinguish the picture from itself so that it eludes assimilation... because the world is flat. Painting in order to implement and undermine the photographic flatness of the world.

I think that this structuring fosters the acceptance of the extensive and intricate complex of Marlene

MARLENE DUMAS, DE TURKSE SCHOOLMEISJES (TURKISH SCHOOLGIRLS / DIE TÜRKISCHEN SCHULMÄDCHEN), 1987, oil on canvas, 63 x 78¾" / Öl auf Leinwand, 160 x 200 cm. (PHOTO: PETER COX)

Dumas's oeuvre, which embraces not only paintings and drawings but, on an equal basis, her writings as well. Above all, this approach serves to relieve the pressure of having to "interpret" the pictures, the drawings, the writings, that is, the pressure of having to translate her work, with one bias or another, into the language of a more or less logical, ordinary understanding. (But, although not addressed here, it certainly does not replace the study and appreciation of these highly idiosyncratic formal, figurative, painterly inventions and realizations.) Recognition of the primary nonuniformity of the picture enables us, for instance, to accept contradictory cumulations of metaphors within a single picture and between different ones. Take the painting SNOW WHITE AND THE BROKEN ARM (1988): Snow White, the white South African, the artist who makes (photographic) images of others, the (dead) woman exposed to our gaze, the woman destined to be wakened from the dead by the prince, the Man of Sorrows, himself the savior. A picture of this kind permits no comprehensive interpretation, but only particular ones that inevitably clash with other fragments of interpretation: interpretive excesses protect the picture from its own interpretation.

Reflection on the interpretation and significance of the picture is central to Marlene Dumas's oeuvre, as in WAITING (FOR MEANING) or LOSING (HER MEANING), (1988). Once again, ambivalence is sustained: the viewer is called upon to interpret while at the same time the assignment of meaning is paralleled by the photographic appropriation of the world—the man's reifying (sexually oriented, voyeuristic) usurpation of the woman explicitly objectified in Dumas's recent "pornographic" ink drawings. In fact, a drawing in the composite work *Defining in the Negative* (1988) explicitly states: "I won't wait for (the authority of) meaning." Inviting meaning, eluding meaning... because the world is flat, because representation and content are confounded—"One cannot equate representation with content, this is a very popular misconception." Marlene Dumas's paintings are incomprehensible but illuminating.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) The artist's statements are quoted from *Marlene Dumas*, Bonner Kunstverein and ICA, London, 1993.

MARLENE DUMAS, BLACK DRAWINGS, 1991–92, 112 parts, mixed media on paper, 92½ x 113⅜" (total) / SCHWARZE ZEICHNUNGEN, 1991–92, 112teilig, Mischtechnik auf Papier, 235 x 288 cm.

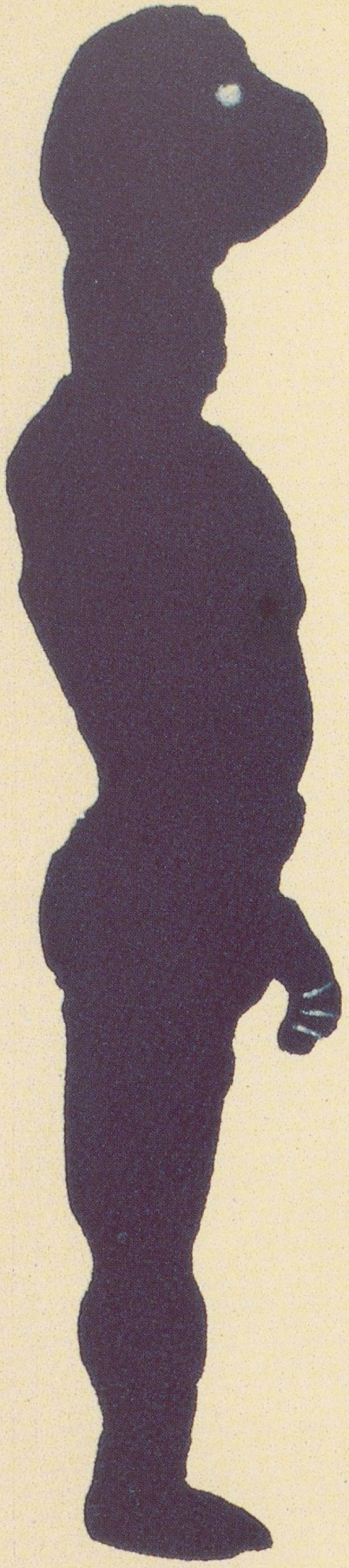
Edition for Parkett MARLENE DUMAS

THE BLACK MAN, THE JEW, AND THE GIRL, 1993

TRIPTYCH PRINTED BY MARCEL KALKSMA, AMSTERDAM,
IN THREE PROCESSES ON 250 GRS ARCHES:
BLOCKPRINT IN ONE COLOR, TWO TRANSFER LITHOGRAPHS
FROM ONE STONE RENDERED IN TWO COLORS,
INKED AND INSCRIBED BY HAND,
WITH EYES AND ORGANS SCRATCHED OUT.
FOLDED ZIGZAG, 10 x 24 3/4".
EDITION OF 60, SIGNED AND NUMBERED.

GEFALTETES TRIPTYCHON, HERGESTELLT BEI
MARCEL KALKSMA, AMSTERDAM,
IN DREI DURCHGÄNGEN AUF ARCHES (250 G);
EINFARBIGER HOLZSCHNITT (SILHOUETTEN),
ZWEIFACHE UMDRUCKLITHOGRAPHIE VON 1 STEIN IN 2 FARBEN.
MIT TINTE MARKIERT, AUGEN UND GESCHLECHTSTEILE
AUSGEKRATZT, HANDSCHRIFTLICHER TEXT.
25,5 x 63 CM.
AUFLAGE: 60, SIGNIERT UND NUMERIERT.

(PHOTO: MANCIA/BODMER)



The Black man is tired

The Jewish nose doesn't exist

The girl can't help it. MAUMIAS 1973 5/60

Marlene Dumas

Es ist so einfach wie 1, 2, 3
eins ist allein
zwei ist ein Paar
drei ist Politik

Das Kunstwerk als Missverständnis
Es gibt eine Krise in bezug auf die Darstellung
Sie suchen nach Bedeutung, als ob es ein Gegenstand wäre
Als ob es ein Mädchen wäre, das sein Höschen ausziehen soll
Als wollte es dies eine tun, sobald der wahre Interpret vorbeikommt
Als ob es etwas auszuziehen gäbe

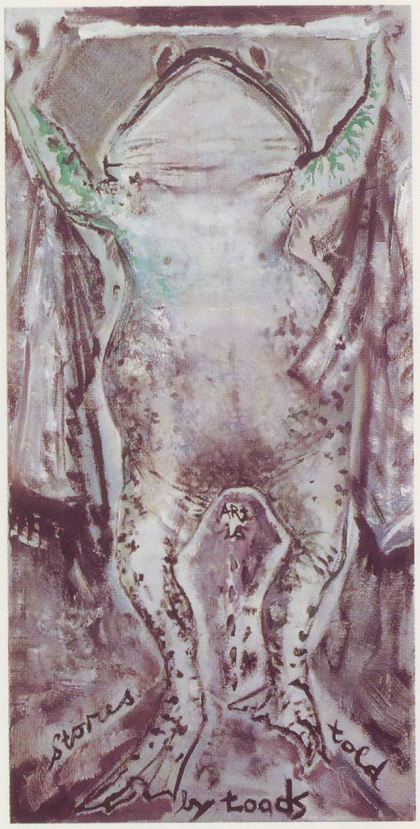
(1991)

Gib den Leuten, was sie wollen
Worum geht es in dem Werk?
Erotik?
Nein, dafür ist sie zu wenig zärtlich, sagte er.
Grausamkeit?
Ist sie so gemein? Fragte ich.
Sardonisch?
Aber ist das nicht, worum es bei Afrika geht, sagte ich.
Nein, sagte er, dies ist nicht Afrika, dies bist Du.

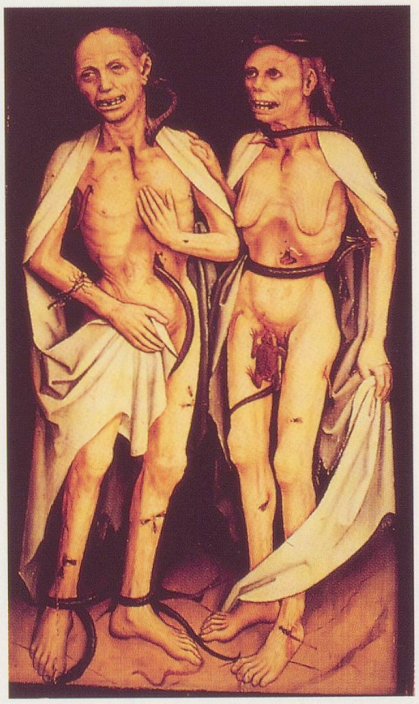
(Februar 1993)

Wie wehmütig kann ein Weisser sein?
Worüber kann ein privilegiertes Mädchen schon traurig sein?
Worauf können Maler schon wütig sein?
Frag mich nichts, und ich werde nicht lügen.
Deine Erwartungen sind meine Inspiration.
Deine Schuld ist eine grosse Sensation.
Kunst ist ein sich lohnendes Verbrechen mit geringem Risiko.

(Oktober 1993)



MARLENE DUMAS, ART = STORIES TOLD BY TOADS, 1988, oil on canvas, 70⅞ x 35⅜" / KUNST = GESCHICHTEN ERZÄHLT VON KRÖTEN, 1988, Öl auf Leinwand, 180 x 80 cm. (PHOTO: PETER COX)



MAÎTRE DES PANNEAUX DE STERZIN, THE SINFUL LOVERS, 16th century / DAS SÜNDIGE LIEBESPAAR, 16. Jahrhundert.

It's as easy as 1, 2, 3.

One is alone
Two is a couple
Three is politics.

The artwork as misunderstanding

There is a crisis with regard to Representation
They are looking at Meaning as if it was a Thing
As if it was a girl required to take her panty off
As if she would want to do so, as soon as the
true interpreter comes along
As if there was something to take off.

(1991.)

Give the people what they want

What is the work about?
Eroticism?
No, it's not tender enough, he said.
Cruelty?
Is it that mean? I asked.
Sardonic?
But isn't that what Africa is about, I said.
No, he said, that's not Africa, that is you.

(Feb. 1993)

How blue can a white man get?

What's a priviliged girl have to be sad
about?
What's painters gotto be mad
about?
ask me no questions and I'll tell you
no lies
Your expectations are my inspiration.
Your guilt is a big sensation.
Art is a low risk, high-reward crime.

(Marlene October 1993)