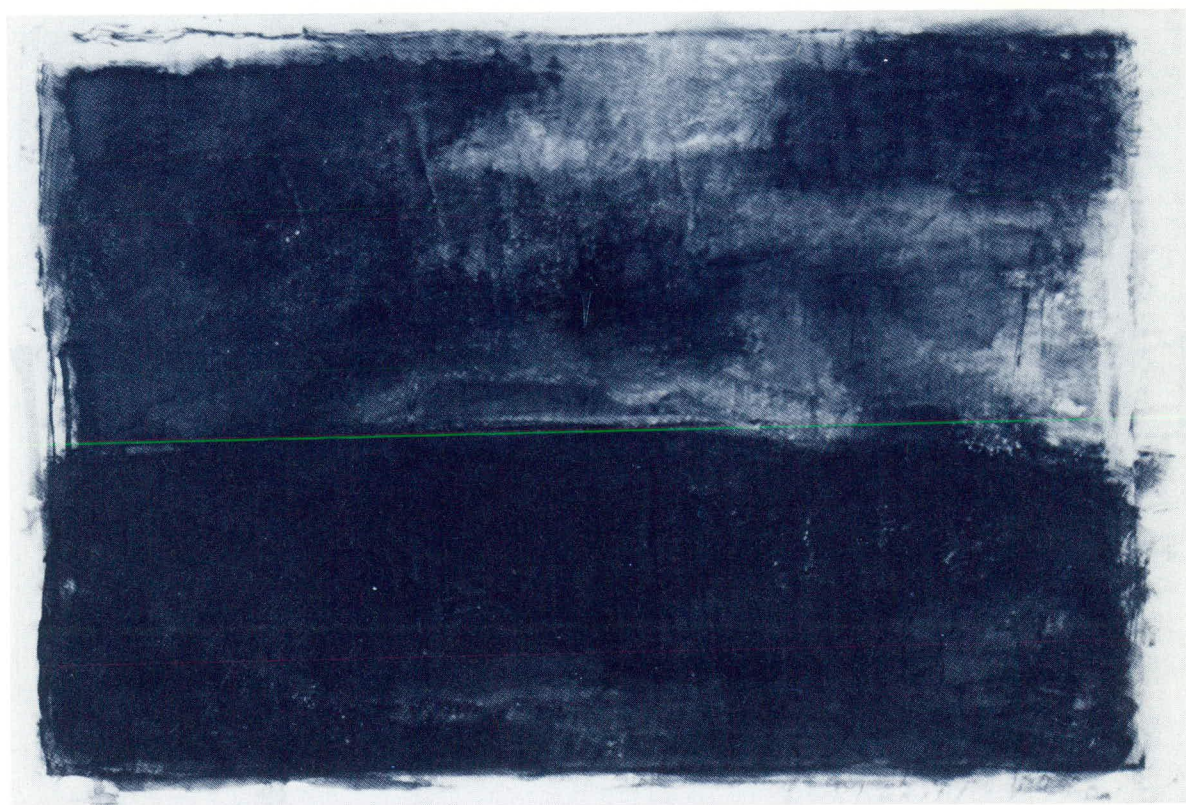


Marlene Dumas

Ons Land Licht Lager Dan De Zee

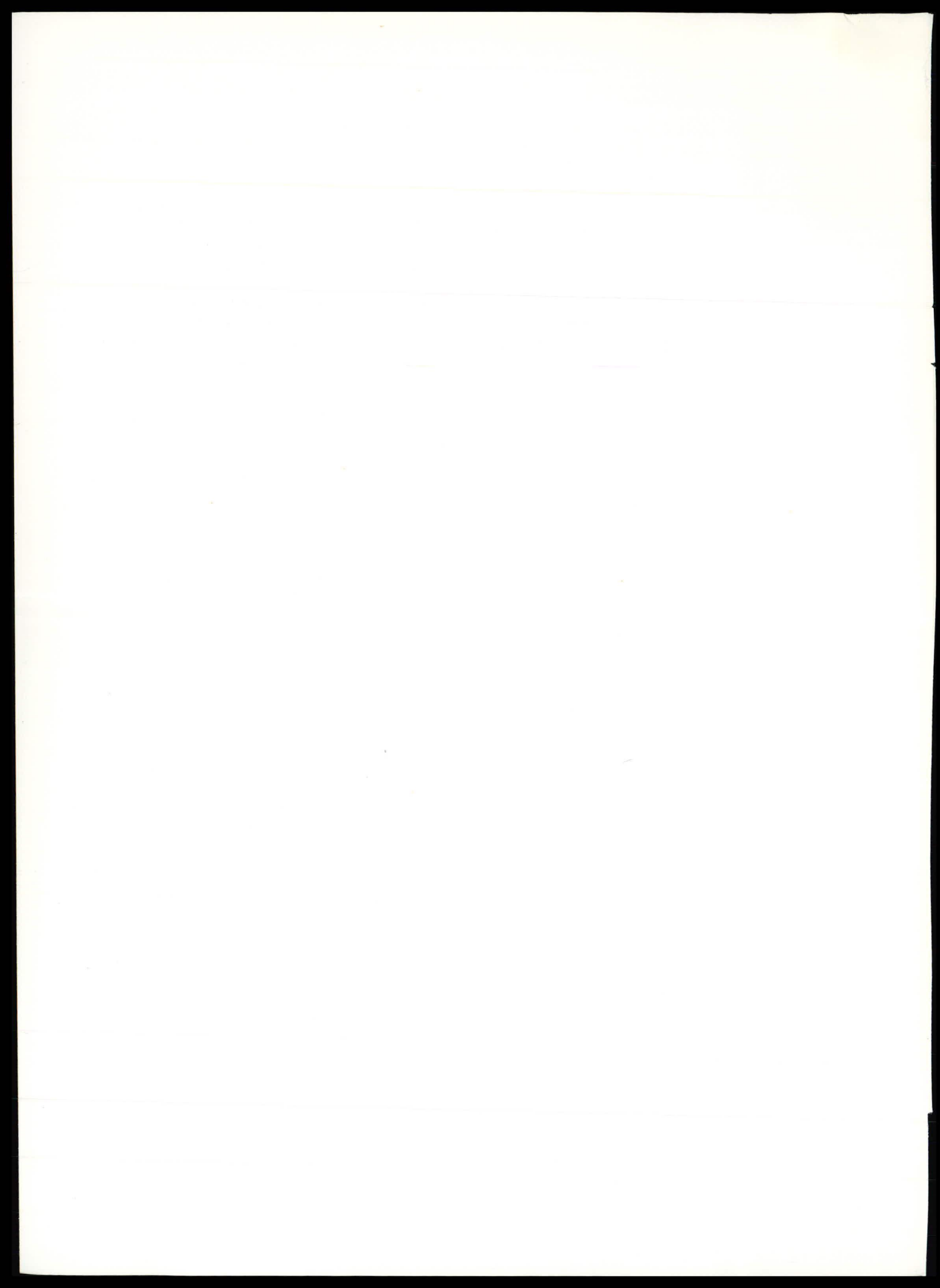
Centraal Museum Utrecht
12-10 t/m 25-11-1984

Das Land der Lieder Dan De No



Homesick (nr. 1), 1976, 42 x 59,2 cm

Particuliere collectie



Verantwoording

Enkele jaren geleden maakten wij kennis met het werk van de kunstenares Marlene Dumas. Reeds bij deze eerste kennismaking werden wij door haar werk zo geboeid dat wij meenden haar ontwikkelingen te moeten volgen. Door haar opeenvolgende exposities in binnen- en buitenland kregen wij steeds meer inzicht in haar werk.

In de zomer van 1983 troffen we de eerste voorbereidingen voor haar overzichtstentoonstelling. In de galerie van Paul Andriesse te Amsterdam (vroeger galerie Helen van der Meij) werd in de herfst van 1983 haar eerste eenmans tentoonstelling in Nederland gehouden.

Het grootste gedeelte van het werk dat thans op de tentoonstelling in het Centraal Museum is te zien, komt uit het bezit van deze galerie of uit dat van de kunstenares zelf. Verder werd werk door enkele musea, instituten en door particuliere verzamelaars in bruikleen afgestaan. We zijn hen allen zeer veel dank verschuldigd.

Een leeftijdgenote van Marlene Dumas, de jonge kunsthistorica Marja Bosma, bespreekt in de catalogus de tekeningen, schilderijen, collages, beelden en de door Dumas op eigen wijze bewerkte tekstfragmenten en tijdschriftknipsels. Ze schonk daarbij aandacht aan ieder werk afzonderlijk maar zocht tevens naar de samenhang van de onderlinge betekenis, een samenhang die zich niet gemakkelijk prijsgeeft.

Jan Debbaut, conservator van het Stedelijk Van Abbe-Museum in Eindhoven, die het werk van de kunstenares op de Documenta in Kassel in 1982 heeft geïntroduceerd, schreef de inleiding voor de catalogus. Beide auteurs ben ik zeer erkentelijk.

L. Brozek-Dolezal

Inleiding

Afgebroken steen, een vel verkreukeld papier, twee foto's . . . en een titel: 'Gebroke de zee'.

Vandaag de dag is de kunst behoorlijk vrijgevochten. De kunstenaar hoeft zich niet langer te legitimeren tegenover de kunstgeschiedenis voor de keuze van een bepaald thema, noch voor het gebruik van ongewone materialen; de taboes zijn doorbroken. Zelfverdediging heeft plaats gemaakt voor zelfbewustzijn. Is het wellicht daarom dat het beschouwelijke dat de kunst van de jaren '70 zo domineerde — de theorievorming, de formele analyse, de vraag zelf naar het wezen en functioneren van de kunst — verdween, of althans niet zo zichtbaar aanwezig is?

De generatie waartoe Marlene Dumas behoort — de generatie die nu in de jaren '80 op de voorgrond treedt — maakt niet langer het algemene aanschouwelijk, maar het bijzondere. Zij werkt niet met abstracte begrippen maar concentreert zich op de persoonlijke ervaring. Marlene Dumas stelt zichzelf centraal, de eigen relatie tot haar omgeving en de ervaring van die confrontatie; emoties, spanningen, illusies, associaties. Toch verwerkt zij haar reacties niet zoals zovele van haar generatiegenoten, die zich spontaan ontladen in expressionistische schilderijen. Wellicht voelt zij zich niet zo thuis in deze Europese traditie? Ze zoekt eerder behoedzaam een eigen identiteit; haar beeldmateriaal lijkt zorgvuldig uitgekozen en gecombineerd, en intiem verwerkt. Ze maakt kunst zoals de filosoof Schopenhauer dat beschreef: "Zoals de botanicus uit de eindeloze rijkdom van de plantenwereld één bloem plukt en die dan ontleedt om ons daar de natuur van de plant in het algemeen aan te demonstreren, zo kiest ook de dichter uit de eindeloze wirwar van ervaringen die overal in onophoudelijke beweging aan ons voorbij vliegt één enkele scène, vaak zelfs alleen maar een stemming en gevoel, om ons daaraan duidelijk te maken wat de essentie van het menselijk leven is".

Wie zo kunst maakt, stelt op een andere wijze de vraag naar het functioneren van de kunst. Een kunstenaar die emoties thematiseert gaat er niet mee om als een psycholoog; hij vertaalt ze in beelden. Die vertaling is niet zonder risico's want als drager van gevoelens is het beeld verraderlijk, en voor de maker niet zonder gevaar. De vertaler is altijd kwetsbaar. Is de vertaling geslaagd, dan loopt het beeld te koop met de intimiteit van zijn maker. Vaak wordt men dieper gekwetst door wat men ziet dan door wat men weet, omdat het weten zich laat beargumenteren maar het beeld zich onherroepelijk en scherp aftekent. In "De taal der verliefden" noemde Roland Barthes het gevoelsgeladen beeld "dat waarvan ik uitgesloten ben, wat geen plaats voor mij laat"; want geladen met de emoties van zijn maker leeft het beeld een eigen leven, stelt het die emoties onbeschaamd tentoon, wordt het een levende dode waarvan de maker is uitgesloten. Slaagt de omzetting niet, dan werkt het beeld juist andersom; als perverse vernietiger van intensiteit, als tragische vervalser die authentieke sensaties omzet in banale cliché's.

Als vertaler van gevoelens zit de kunstenaar gevangen in dit dilemma. Daarover gaat mijns inziens de kunst van Marlene Dumas. En niet zelden is ook de vertwijfeling die daarvan het gevolg is voelbaar in haar werk.

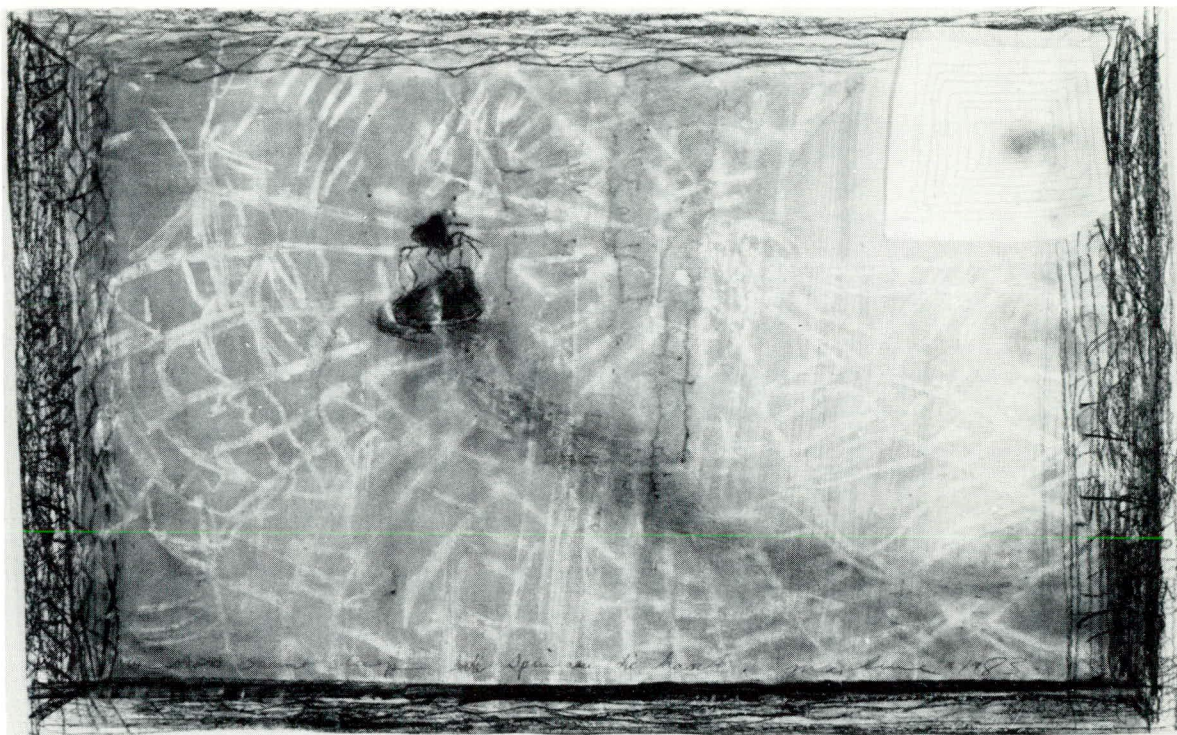
Introductie

Marlene Dumas

Kaapstad 1953

Opleiding: B.A. Skone Kunsten, Universiteit van Kaapstad 1972-1975

Ateliers '63, Haarlem 1976-1978



Die spin en die hart, 1983, 60 x 92 cm
Collectie Dienst voor Esthetische Vormgeving P.T.T., Den Haag

De kunst van Marlene Dumas doet zich voor als een labyrint. Om toegang te verkrijgen kan elk werkstuk, als sleutel van een sleutelbos, benut worden. Deuren gaan open en dicht; rondgangen krijgen gestalte. Het uitzicht wisselt. Oase, woestijn en fata morgana ineen: elke plek bevat tevens zijn contrapunt. Vestiging is onmogelijk, er moet verder getrokken worden. Bevestiging van één interpretatie is absurd. Deze catalogustekst is daarom een gids, die een paar routes door het werk van Marlene Dumas markeert en foto's van enkele plaatsen voorlegt.

I Vorm

"Het erotische spel onthult een naamloze wereld die ontsloten wordt door de nachtelijke taal van geliefden. Deze taal laat zich niet neerschrijven. Zij wordt 's nachts met hese stem in het oor gefluisterd."

uit *Dagboek van de dief* Jean Genet

1.

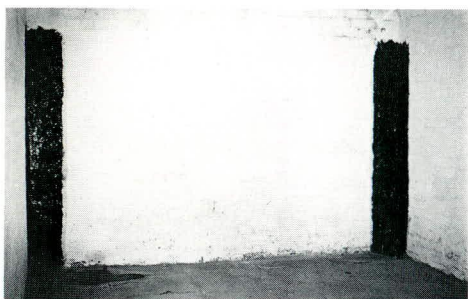
Het werk van Marlene Dumas heeft twee karakteristieke vorm-trekken, die zich als elkaars polen voordoen: abstractie en figuratie. Abstractie is het steekwoord voor de abstract-expressionistische aspecten; het woord figuratie duidt het beeldmateriaal aan met een conventionele vorm en afleesbare symboliek.

Deze polen staan in balans maar, door de tijd heen, telkens in een andere. Het evenwicht verschuift zonder verstoord te worden. Dat evenwicht is vaak niet meer dan losjes en vluchtig aangegeven. De toeschouwer kan de aanzet bevestigen of ongedaan maken. Hij heeft een actieve rol en zal zijn kennis en ervaring moeten aanwenden om een verhaal op te bouwen uit de verbrokkelde beelden; een interpretatie, die telkens weer afgebroken en veranderd kan worden. De kunst van Marlene Dumas levert nu eenmaal geen kant-en-klare, eenduidige boodschappen af.

Er is geen centraal perspectief dat de beeldelementen hiërarchisch ordent tot een illusionistisch tafereel. In één werkstuk worden verschillende standpunten ingenomen. Tegendelen blijven onverzoend, werken op en tegen elkaar in. Van het sluiten van compromissen is geen sprake.

De verhouding tussen abstractie en figuratie is problematisch. Het nu volgende betoog schetst de ont- en verwikkeling daarbinnen.

2.



Sculpture to keep the walls from falling down, 1974
In een vertrek in Kaapstad

Sculpture to keep the walls from falling down dateert uit 1974. De sculptuur is een installatie van vier zwarte vetkolommen, bevestigd in de hoeken van een witstenen kamertje. Het werk doet abstract aan. De titel is daarentegen zo sterk verbeeldend, dat hij de associatie van de toeschouwer stuurt. Je stelt ogenblikkelijk vertrouwen in de juistheid van de titel — als uitspraak over de betekenis van de abstracte voorstelling. In die eerste werkperiode domineren de titels de materie van het werk. Abstractie wordt figuratie via een andersoortig medium: dat van de taal.

Het werk van de jaren 1976-1978 laat verschuivingen in de verhouding zien. De titel krijgt een andere functie en uit het abstracte beeld zelf rijst sterker de suggestie van figuratie op.

Love hasn't got anything to do with it (1977): het grootste deel van het blad wordt gevuld door een wirwar van lijnen, hier dun, daar dik getrokken, hortend en stotend over een bepaalde breedtezone alsof het papier daar op een geribbelde ondergrond lag.

Aan de onderkant rechts is een uit papier geknipte vorm opgeplakt, daar zijn ook wat sporen zichtbaar van zachtgroene aquarel en potlood. Door het verloop der lijnen lijkt het centrale patroon diepte te bevatten. De suggestie dat hier een roos is uitgebeeld, ligt voor de hand. Het opgeplakte stuk papier heeft duidelijk de vorm van bladeren en een steel.



Love hasn't got anything to do with it, 1977, 152 x 144 cm

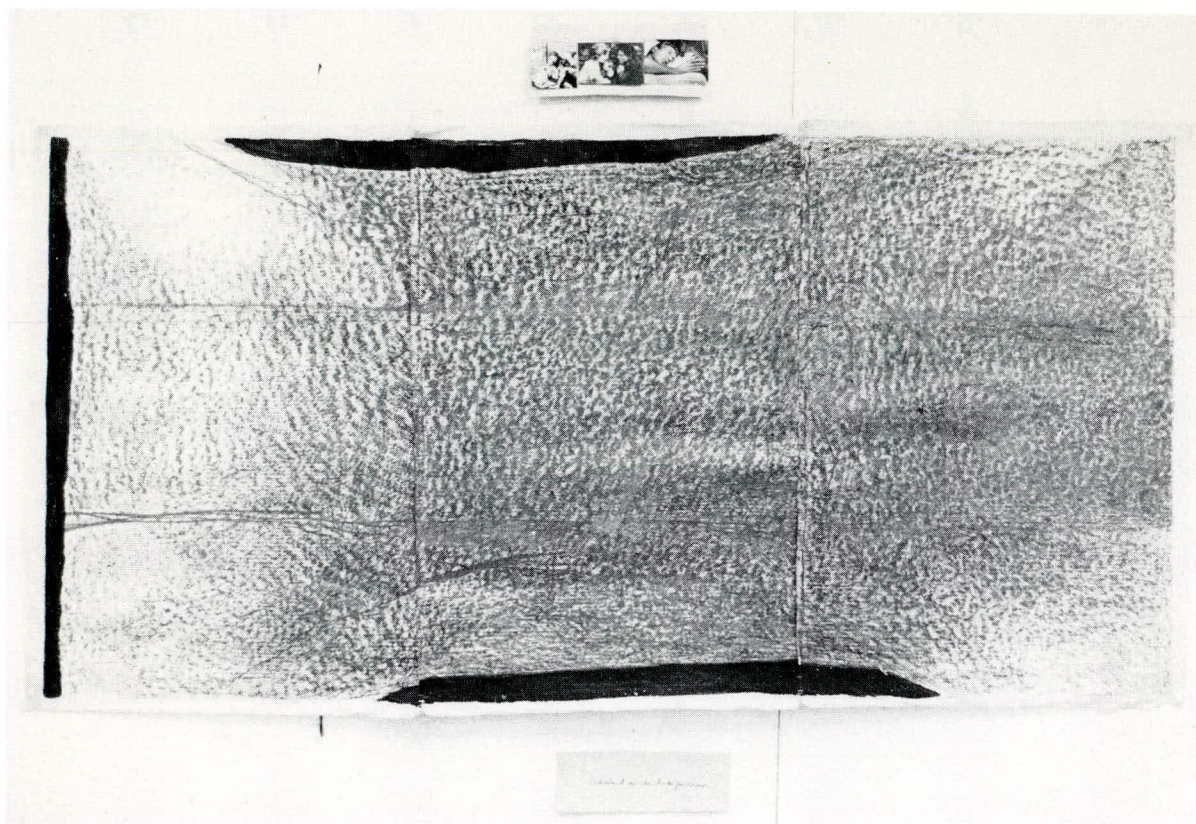
Particuliere collectie, Haarlem

Formeel zijn tekening en uitgeknipte vorm elkaars tegengestelde. Is het dat waar de voorstelling om draait, om de tegenstelling van roos — gecompliceerd en warm — en bladeren — koel en ordelijk? Om duidelijkheid te krijgen over de betekenis, wordt de titel geraadpleegd. Hij is een buitenstaander, een commentaarstem die geen partij kiest: "love hasn't got anything to do with it". Daarmee gaat de titel in op de relatie tussen de grote tekening en de kleine vorm onderaan; hij vernietigt de gedachte dat de verhouding met liefde te maken heeft en wijst tegelijk de associatie tekening=roos=liefde af.

De figuratie wordt teruggedrongen. Maar was deze wel zo dominant aanwezig? Uiteindelijk was het de toeschouwer, die hem in zijn verbeelding vorm gaf. Op het vlak van het papier overheerst de tekening, een neerslag van een handeling, een handschrift.

Het handschrift "zonder woorden", abstract, komt in deze fase op de eerste plaats. De figuratie wordt opgeroepen en weer teruggefloten. De titel is commentator, of: scheidsrechter.

De driehoeksrelatie ontwikkelt zich verder in *Tederheid en die derde persoon* (1977-81). De figuratie is nu present als relatief zelfstandig onderdeel naast de eveneens letterlijk van elkaar gescheiden abstracte voorstelling en de titel. Dun, rijstachtig papier draagt een krijttekening die eruit ziet als een opgespannen huid. Langs de randen is hier en daar zachtgroene kleur zichtbaar. Boven de tekening drie tijdschriftfoto's met filmscenes: onder andere uit *Hiroshima mon Amour* en een scene uit *Sunday, Bloody Sunday*. De titel is "op zekere afstand" — dezelfde afstand als die bestaat tussen foto's en tekening — onder de tekening op een stukje papier geschreven.



Tederheid en die derde persoon, 1981, 127 x 175 cm

Particuliere collectie, Amsterdam

Drie keer is "tederheid" verbeeld, vanuit drie standpunten kan tederheid beschouwd en beleefd worden. Direct, bemiddeld en bekeken: tekening, foto's, titel — ik, jij, hij.

Voorzichtig heeft de tekenende hand het kwetsbare vel van het papier aangeraakt. Die directe handeling heeft een echo gekregen in de filmscenes. Ze zijn als herinneringen aan de tedere aanrakingen tussen een man en een vrouw. De foto uit *Sunday, Bloody Sunday* laat dat zien — maar het onderschrift, de filmtitel, verwijst naar een bloederige affaire. De Duras/Renaissfilm *Hiroshima mon Amour* vangt aan met een liefdesscene; terwijl de vrouw haar nagels in de huid van haar partner zet, ziet ze voortdurend beelden van Hiroshimaslachtoffers voor zich.

Kwetsbare huid — geschonden huid.

"Derde persoon" is de titel, de onzichtbare toeschouwer: een derde, die toch aanwezig is; gedistancieerd.

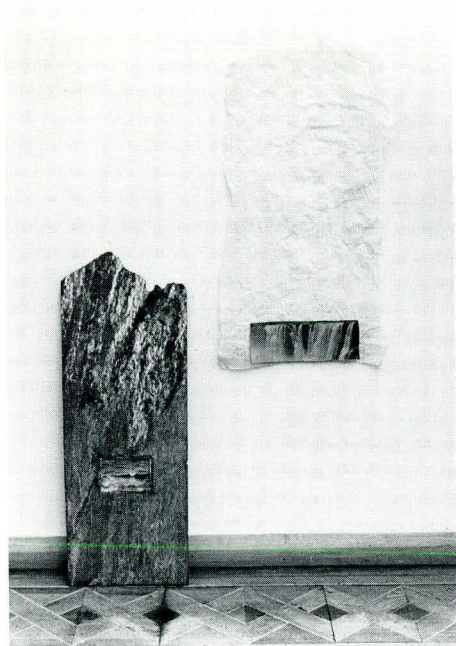
3.

Een "atmosfeerstrook" noemt Marlene Dumas de zone in het werkstuk die een bijna amorf karakter heeft. Gedurende enkele jaren maakt hij een belangrijk en praktisch zelfstandig onderdeel uit van haar werk.

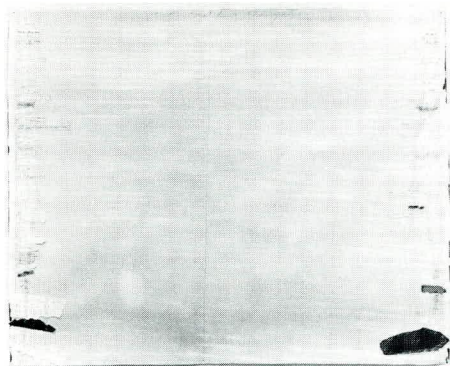
Exacte ontstaansdata zijn niet vast te stellen, want de onderdelen van de werkstukken zijn niet zelden los van elkaar vervaardigd, op ver uit elkaar liggende tijdstippen. Op een bepaald moment beslist Marlene Dumas over hun juiste combinatie. Ze worden dan tot een beeld gemonteerd, zoals een filmmaker afzonderlijke opnamen monteert tot een film. Bij deze montage staat niet een chronologische verhaal-afwikkeling centraal, maar de verbeelding; een uitgangspunt dat Marlene Dumas deelt met de filmer Alain Resnais.

Niet alleen laat Marlene Dumas zien, wat die verbeelding is en welke

associaties kunnen worden opgeroepen, maar ook hoe die verbeelding tot stand komt. De constructie, de montagetechniek blijft zichtbaar. Plakband, nietjes, spelden en lijm verbinden de onderdelen met elkaar in een los verband. Het ontstane beeld kan gemakkelijk uiteenvallen. Door de montage heeft de tijd zich verdicht, door haar losse aard lijkt het verdichtsel tijdelijk. Zo verdicht zich ook de betekenis en valt hij tegelijkertijd in brokstukken uiteen. Het is een continu proces van hechting en — bijna — onthechting, van het doen van uitspraken en het weer — gedeeltelijk — terugnemen daarvan.



Gebroke die see, 1978, 125 x 65 cm
Particuliere collectie, Amsterdam



Don't talk to strangers, 1977, 125 x 156 cm
Particuliere collectie, Haarlem

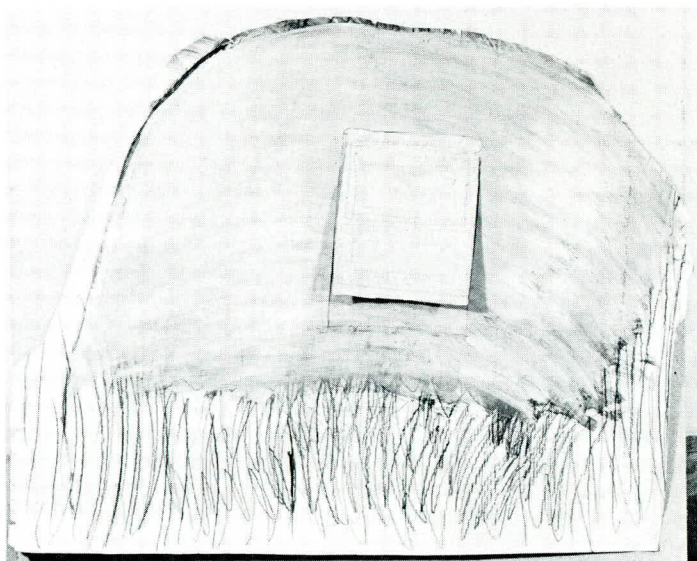
Antwoord op die huweliksaanzoek,
1977-78, 100,5 x 124 cm
Particuliere collectie

Tussen 1977 en 1980 komt de "atmosfeerstrook" regelmatig voor, o.a. bij *She 's so beautiful, what can I do?* (1977-81) en *Love versus Death* (1980). Maar ook bij *Gebroke die see* (1978), *Ons land licht lager dan de zee* (1978), *And the moon fell* (1978) en *Ophelia, now don't make the water dirty!* (1978) is er in feite sprake van zo'n onbenoembaar-sferische zone. Hij is de tegenpool van de "leesbare" figuratie en de vertellende titel.

De atmosfeerstrook presenteert een mentaal landschap, een nevelig fluïdum waarin materiële deeltjes rondzweven: potlood-, verf-, houtskool- krassen, vlekken en lijnen. De papierkreuken en de tekening van de steen van *Gebroke die see* horen ook in deze opsomming thuis.

Op andere werken uit deze periode komt het mentale landschap voor als een talige structuur of als een landkaart.

Het middenveld van *Don't talk so strangers* (1977) is onopvallend gestructureerd met olieregels. Potloodlijnen scheiden of leggen allerlei verbanden; vreemde relaties tussen familie, vrienden en kennissen — vreemden. De tekening op *Love hasn't got anything to do with it* nodigt uit, de lijnen te volgen om het handschrift te ontcijferen. De kluwen is echter niet gemakkelijk te ontrafelen. Betekent bovendien de tekening op zich wel iets of is zij een gedachteloze, groot uitgevoerde krabbel?



De "krabbel" op het blaadje papier dat op *Antwoord op die huweliksaanzoek* (1977) is geplakt, is veel overzichtelijker. Hier is een helder patroon getekend van twee, meerdere malen omkaderde rechthoeken met korte dwarsstreepjes op de lijnen. Een plattegrond van twee aangrenzende weilanden, afgeperkt en van elkaar gescheiden door meters prikkeldraad.

Als een pamflet is het blaadje op een groot vel papier bevestigd, middenop een hooibergachtige vorm. De heftige potloodkrassen onderaan laten zien wat die roze-droomhooiberg verbergt.

Het antwoord: een krabbel, die in één oogopslag duidelijk maakt, wat anders in een lang en moeizaam betoog verwoord had moeten worden. De "landkaarten" van Marlene Dumas vertegenwoordigen een intuïtieve vorm van weten. Soms lijken ze op doolhoven, omdat het verloop van gedachten nu eenmaal grillig is en van de hak op de tak springt. De beeldorde is anders dan de taalordening. Alleen poëtische systemen vertonen analogieën met dergelijke beeldstructuren. Sprongen, die de logische volgorde van woorden in zinnen afbreken, maken verdichtels en verschuivingen van betekenis mogelijk; de lezer kan telkens de accenten verleggen.

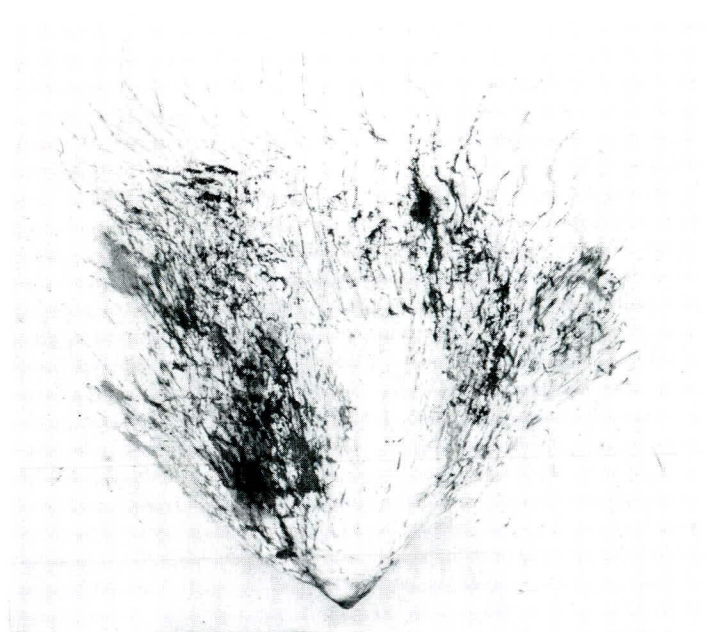
4.

Vanaf 1980 overheerst de figuratie, het "genoemde beeld". De abstractie blijft aanwezig in de verscheidenheid van materiaal en technieken maar heeft nu een voornamelijk dienende functie: er komt een "gezicht" tevoorschijn. De vroeger als nevelig beeld opdoemende oceaan blijkt nu te zijn bevolkt met allerlei beelden — waarbij de zeemeermin het meest frequent opduikt. Het tweeslachtige karakter van het werk blijft echter voortbestaan, niet in de eerste plaats meer in de tegenstelling van abstractie en figuratie, maar in de beeldspraak zelf.

De zeebeelden zijn op het droge papier aangespoeld. De meermin wil haar staart voor benen inruilen, want met een staart kan zij op het land niet uit de voeten. Haar vissestaart is soms door een paardestaart vervangen, soms door een bladertak. Tussen land en water wordt een onmogelijk verband gelegd, zoals ook tussen water en vuur: *Brandende schelp* (1982).

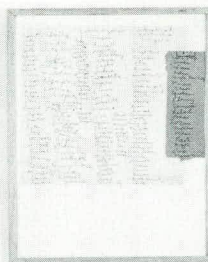
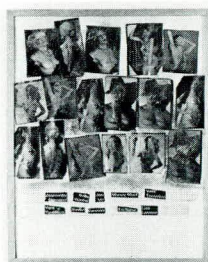
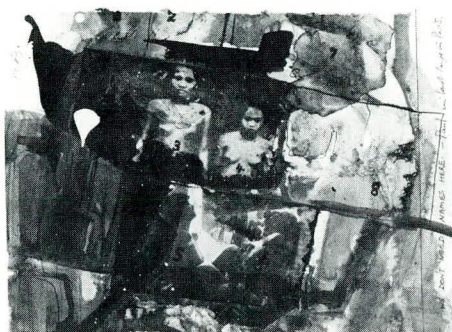


Mijn staart voor benen, 1979-80, 144 x 100 cm
Particuliere collectie



Brandende schelp, 1982, 114 x 125 cm
Collectie Mieke Rijnders

De ontwikkeling in het werk van Marlene Dumas is de geschiedenis van het beeld dat langzamerhand gestalte krijgt. Een proces van naamgeving. Eerst fungeerde de titel als zin-gevende factor buiten het beeld; daarna werd de "naam" door het beeld opgeroepen en weer ontkend; vervolgens vond de benoeming plaats binnen een driehoeksverhouding van tekening, plaatje en titel; tenslotte benoemde het beeld zichzelf — maar met een dubbele naam. De geschiedenis had ook beschreven kunnen worden aan de hand van een opsomming van titels die de benoemingsproblematiek bijna letterlijk uitdrukt: *We don't need names here, Don't talk to strangers, Graveer jou voorletters in mijn bomen, Die tien gebooe, Het beeld is verdronken en Jesus is boos.*



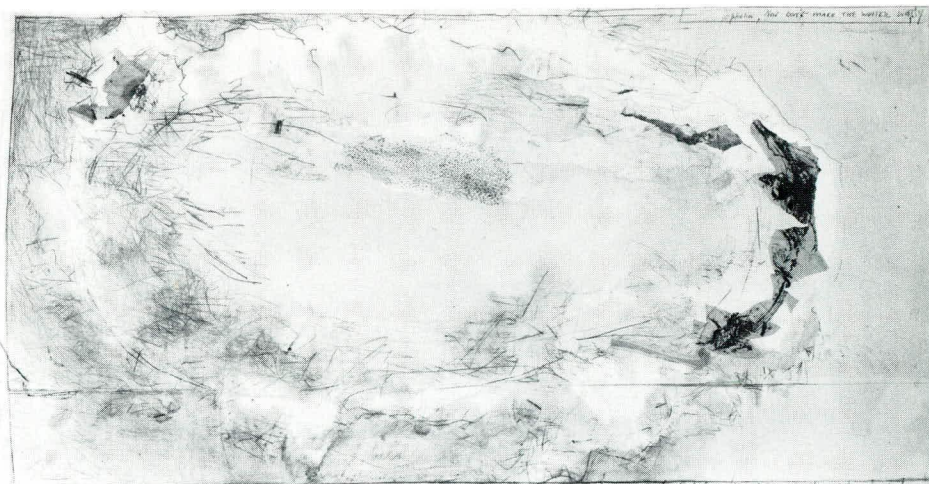
In jou mond, mij naam, 1984, elk 34 x 26,5 cm

Galerie Paul Andriessse, A'dam

We don't need names here, 1973, 21,5 x 18 cm

Particuliere collectie

De vorm van de kunstwerken komt voort uit actie. Handelen is de motor van de geschiedenis. Daarbij duikt telkens de vraag op van de rechtvaardiging voor die handelingen: waren ze juist/onjuist, is er sprake van schuld/onschuld, of kan schuldloosheid bewezen worden? *Ophelia, now don't make the water dirty!* is één van de werken waarin deze kwestie aan de orde wordt gesteld.



Ophelia, now don't make the water dirty, 1978, 75 x 155 cm

Particuliere collectie

"There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoary leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come,
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:

There, on the pendent boughs her coronet weeds
 Clambering to hang, an envious sliver broke,
 When down her weedy trophies and herself
 Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
 And, mermaid-like, awhile they bore her up;
 Which time she chanted snatches of old tunes,
 As one incapable of her own distress,
 Or like a creature native and indued
 Unto that element; but long it could not be
 Till that her garments, heavy with their drink,
 Pull'd the poor wretch from her melodious lay
 To muddy death."

Uit *Hamlet, Prince of Denmark* William Shakespeare

Een blad papier is, vooral langs de randen, met allerlei materiaal bewerkt. Uit het oppervlak rijst, mistig, omsluiend, een beeld op dat halverwege blijft steken; het drijft pal onder de waterspiegel. Slechts een glimp ervan kunnen we opvangen; stukjes, zoals de half opdoemende, half verdwijnende namen bij Cy Twombly.

De titel spreekt het beeld bestraffend toe. Waarom?
 "Zomaar", schijnbaar zonder uitgesproken bedoeling is een stuk papier bekrast en beplakt. Het onschuldig blanke vel is besmeurd — een schuldige handeling? Het motief voor de dood van Ophelia is omstreden.

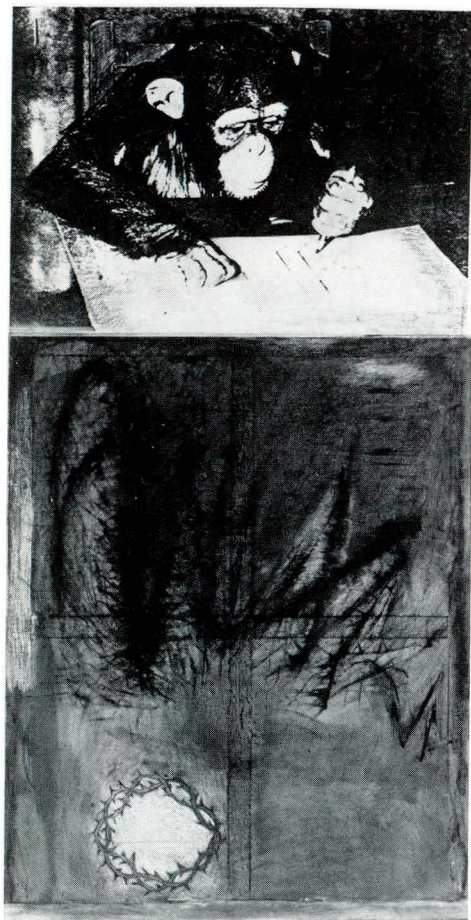
II Thematiek

1. het verlangen

"Wij komen nooit meer saam:
 de wereld drong zich tusschenbeide.
 Soms staan wij beiden 's nachts aan 't raam,
 Maar andre sterren zien we in andre tijden.

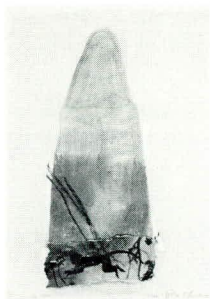
Uw land is zoo ver van mijn land verwijderd:
 Van licht tot verste duisternis — dat ik
 Op vleuglen van verlangen rustloos reizend,
 U zou begroeten met mijn stervenssnik."

uit *Voor de verre prinses* J. Slauerhoff



De drie kronen van het expressionisme,
 1982, 250 x 120 cm
 Galerie Paul Andriessse, Amsterdam

De werkelijkheid is dualistisch. Enerzijds is zij present als een direct zintuiglijke beleving, anderzijds bestaat zij als conventionele representatie in woorden en plaatjes. De werkelijkheid wordt voor Marlene Dumas belichaamd door het doek, het papier: de beelddrager. Soms wordt deze voorzichtig betast met potlood, aquarel en houtskool, dan weer hardhandig bekrast en gekerfd. Met de tastzintuigen wordt de wereld verkend, een persoonlijk handschrift wordt gevormd. De abstracte kant van het werk van Marlene Dumas draagt het stempel van Jackson Pollock. Maar terwijl Pollock zijn grote doeken met verf bedroop en zo een geheimzinnig-mystieke afstand liet bestaan tussen het lichaam van het doek en zijn eigen lijf, zoekt Marlene Dumas een verbintenis op. Ze schildert niet alleen met penselen, maar ook met haar handen en met takken, als om een verband te leggen tussen natuur en kunst; soms tekent ze zolang door tot het papier het begeeft.



Nergens, ergens Afrika,
1977, 38,5 x 27 cm
Collectie Jaap en Jette-
ke Bolten, Oegstgeest

Ze gaat de werkelijkheid "te lijf". De analogie met de kinderlijke verkenningen van de "wereld", bestaande uit de directe omgeving, is treffend. Het kind raakt alles aan wat zich in zijn buurt bevindt en wil zich de dingen toe-eigenen door ze in zijn mond te stoppen. Het cliché van de menselijke natuurstaat is de aap, die geen onderscheid kent tussen natuur en cultuur. Zijn expressie is direct, de verstandelijke bemiddeling is beperkt. Voor het dier is het niet van belang kennis te hebben van het bestaan van een werkelijkheid buiten zijn territorium. Marlene Dumas is zich hiervan natuurlijk wél bewust. De wereld bestaat al en bestaat ook buiten ons om:

"ik herhaal alsmaar wat hij zei, en wat hij zei en wat zij zei en wat ik zei, en ik kan naar niets kijken zonder te denken aan wat hij zei en wat zij zei en wat ik zei."

uit *Bulletin Stedelijk Museum Amsterdam* 1978 no. 9
Marlene Dumas

Er is al een woordtaal, zoals er ook een beeldtaal bestaat.

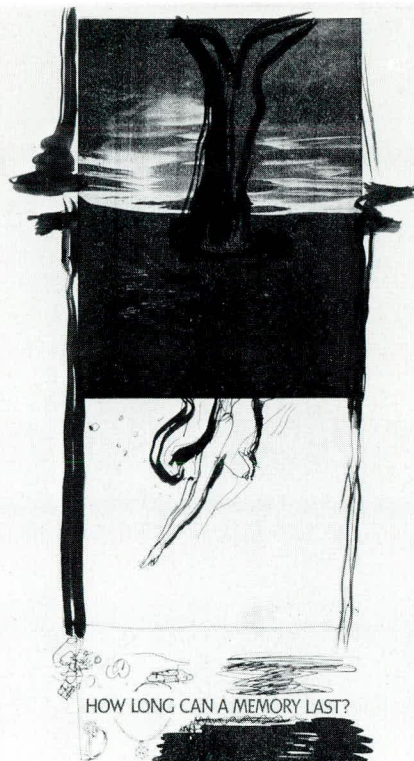
Maar elk taalsysteem is incompleet; telkens blijft een deel van de zintuiglijke beleving "onvertaald". Een tweede beeld verschijnt, naast het alledaagse beeld van de realiteit: dat van droom en fantasie. De wereld is voorgoed in verschillende systemen verbrokkeld.

Met veel pijn ruilde de meermin haar staart voor benen in om bij haar aardse geliefde te kunnen zijn. Het kostte haar haar spraakvermogen. Uiteindelijk keert ze terug naar haar rijk in de diepzee. Op het t.v.-scherm ziet ze haar verloren geliefde, een eiland in de oceaan. Een beeld dat voorbijgaat: *How long can a memory last?*



Galerie Paul Andriessse, Amsterdam
Galerie Paul Andriessse, Amsterdam

How long can a memory last, 1983, 42 x 30 cm
How long can a memory last, 1983, 42 x 27,5 cm



De tekenen van heimwee naar de ongebroken wereld zijn onmiskenbaar. Zo stelt de huidige beeldende kunst de mens vaak voor als primitief wezen; een jager, een indiaan in de jungle van de grote stad.

Marlene Dumas zoekt haar "afstamming" in een minder romantische hoek. Ze maakt gebruik van cliché's die het verlangen op banale wijze uit de doeken doen. De kreet "Me Tarzan, you Jane" komt bijvoorbeeld helemaal niet uit het groene hart van het oerwoud, maar is door de glamour-industrie geproduceerd. Het is geen toeval, dat de namen van lingerie vaak exotisch zijn.



Exotic lingerie, 1983, 2x 130 x 110 cm
Galerie Paul Andriessse, Amsterdam



De ogen van de geliefde, 1980, 63 x 35 cm
Collectie Paul Donker
Duijvis, Rotterdam

Met *Exotic lingerie* (1983) brengt Marlene Dumas eens te meer de gebroken wereld in beeld. Het ideale vrouwenlichaam van de "barbiepop" is gecontrasteerd met een gemeen, naargeestig hoofd. De realiteit doet de verwachtingen geweld aan. De vrouw heeft niet alleen een lichaam waarop de man zijn verlangens kan projecteren in een zucht naar bevrediging, maar ook een mond om mee te praten en tanden die bijten.

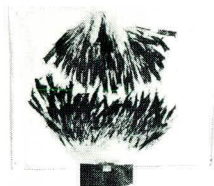
De liefde bedrijven is een zinnelijke manier om tot een kortstondige ervaring van één-zijn te komen. De ogen van de geliefde zijn koele meren waarin het gevoel voor een moment onderduikt.

Er bestaan vele andere rituelen om via bovenzinnelijke weg eenzelfde beleving te bewerkstellingen.



Offer aan die andere vrouw, 1981, 50 x 30 x 35 cm
Galerie Paul Andriessse, Amsterdam

Met *Offer aan die andere vrouw* volgt Marlene Dumas het voorbeeld van eilandbewoners, die rituele offers van natuurlijk materiaal aan hun goden brengen. Dat materiaal heeft ze omgezet in de taal van onze cultuur. Het offer ligt op straat in de vorm van stukgeslagen trottoirtegels, een reclamekarton van een kapperszaak, schelpen en een steen. De godin — donkere ogen en een bos donker haar — is aan de vuilnisbak ontruikt en wordt met schelpen en een steen geëerd, zeldzaam kostbare natuurvormen in de grote stad. Een bezwering van het alter ego.



Learn the lines and pray to God, 1982, 136 x 151 cm
Galerie Paul Andriesse, Amsterdam

Learn the lines & pray to God is alles wat je hoeft te doen om de wereld opnieuw als een eenheid te ervaren of, zoals het heet, "weer in contact te treden met jezelf". Weliswaar moet je daarvoor je zintuigen afsluiten, ze desnoods afsnijden om de aardse verleidingen het hoofd te bieden maar daartegenover staat de belofte van een buitenaards eeuwig leven. Het geloof slaat een wankel brug over het graf.

2. onschuld

De christelijke geloofsleer heeft als stelregel, dat kennis schuldig maakt. Door het eten van de boom der kennis van goed en kwaad is immers het paradijs voorgoed verloren gegaan. Door nu die kennis af te zweren, zou volgens deze redenatie de onschuld te herwinnen zijn: een kinderlijke onschuld, een tabula rasa.

Gelovigen kunnen ongetwijfeld over water lopen. Maar de niet-gelovige kijkt naar beneden en zakt in het diepe. Alleen door te leren zwemmen kan hij zich redden — geoefende en beoefende kennis is noodzakelijk. Daarmee wordt de wereld een "Fundgrube" die moeizaam uitgespit en onderzocht wordt.



The death of angels, 1979, 165 x 150 cm
Collectie Annemarie de Kruijff, Leiden

The death of angels (1979).

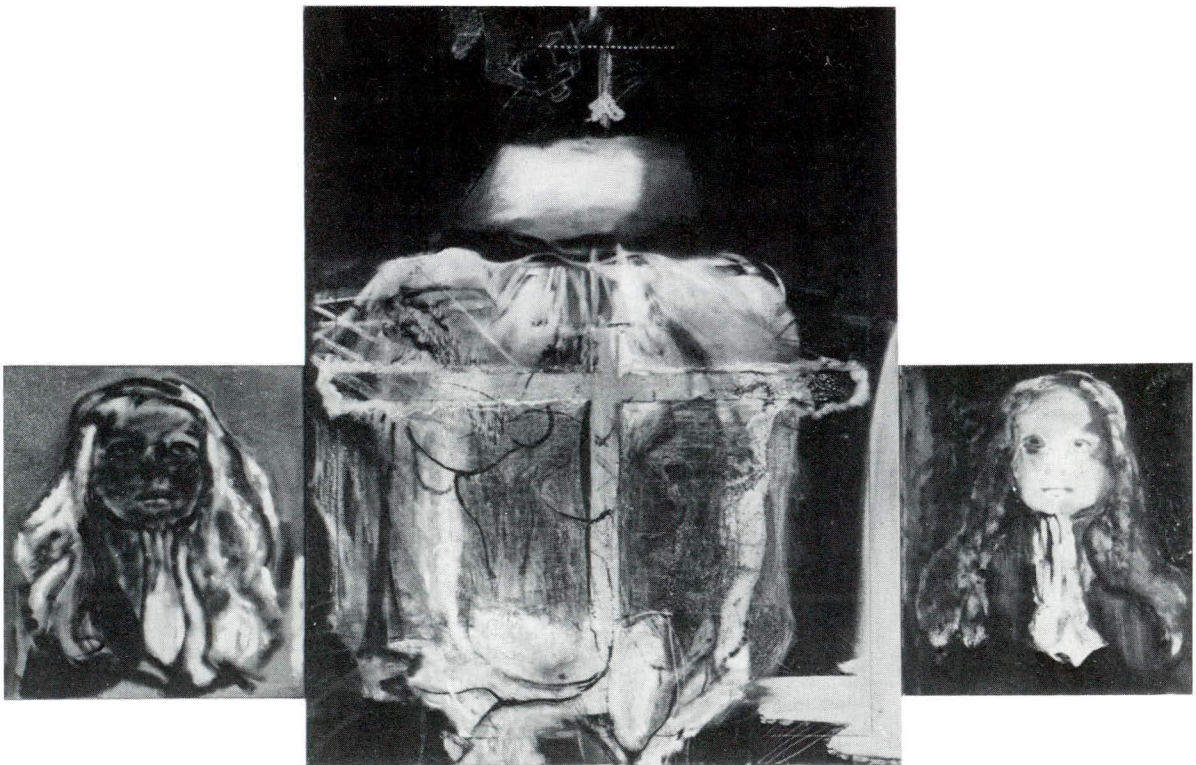
De engelen zijn, hoe dan ook, dood. Misschien gruwelijk vermoord, zoals de verflatsende fotocopies suggereren, misschien per ongeluk uit de hemel gestoten of gevallen. Eeuwig onbereikbaar straalt de hemel boven ons verblekende aardse bestaan.

Het romantische geloof in het samenvallen van de twee gebieden, gesymboliseerd in de eenheid van kunst en leven maakt juist op tragische wijze de duurzaamheid van de splitsing duidelijk. De maatschappelijke realiteit en de kunst zijn gescheiden terreinen die voortdurend elkaars grenzen definiëren.

De onschuld is verloren. Een poging hem te herwinnen, kan slechts een ironische zijn, d.w.z. vanuit het volle besef dat de wereld gespleten is. In de woorden van Umberto Eco:

"Achteraf kan ik zeggen: net als bij een aantal andere auteurs is mijn terugkeer naar het vertellen geen pure regressie, maar een ironische terugkeer. De vernietiging van de traditionele kunstregels resulteert uiteindelijk in het witte doek, het lege toneel. Daar moet je op een gegeven moment van terugkomen, maar je mag daarbij nooit vergeten wat er gebeurd is (. . .) We hebben in de kunst een stap terug gedaan om weer een stap voorwaarts te kunnen doen, maar intussen zijn we wel onze naïviteit kwijt geraakt."

uit: "Zegt u wel eens zonder ironie ik hou je? Umberto Eco over de semiotiek en de naam van de roos" H.M. van den Brink en Willem Otterspeer, *NRC Handelsblad Cultureel Supplement* 707 25.5.1984.



The futility of artistic confession, 1983, 160 x 240 cm

Bonnefantenmuseum, Maastricht

Dezelfde houding als die spreekt uit het citaat van Eco, is het onderwerp van *The futility of artistic confession* (1983). De status van de kunstenaar is problematisch voor Marlene Dumas. In de loop van 1982 is zij andere middelen en materialen gaan gebruiken: acryl- en olieverf, doek en uitvergroete foto's vervangen de kwetsbaarder media van papier, uitgeknipte tijdschriftplaatjes en fotocopieën. Andersgezegd, de grote presentanten Schilderkunst en Fotografie nemen de plaats in van hun re-presentaties. Daarmee heeft Marlene Dumas de stap van amateurstatus — "imitatie" van professionalisme — naar beroepsmatig kunstenaarschap letterlijk gemaakt. Met het duurzamer materiaal krijgen de werken een onvergankelijkheidsaura. Maar hoe onvergankelijk, of waardevast, zijn de kunstenaarsuitingen?

Op de beide zijpanelen van *The futility of artistic confession* is een meisjeskop geschilderd, waarvoor een jeugdfoto van de kunstenaar zelf

het uitgangspunt vormde. Het hoofd is vroom opgeheven en de handpalmen zijn devoot tegen elkaar gedrukt. Het meisje, representante van "de" kunstenaar, staart in gelovige aanbidding naar het kruis-doeek. Maar het kruis is slechts de beschildeerde doordruk van de dwarslatten van het middenpaneel; een momentopname voor de camera. De geloofsbelijdenis mag dan een serieuze zaak zijn — de geloofsuitspraken op zich dragen alleen het doek en reiken nauwelijks verder.

De giftige kleuren van dit "altaarstuk" lijken bezwangerd te zijn van een mystiek geheim. De mystiek van make-up: oppervlakkigheid die een diepzinnige waarheid suggereert.

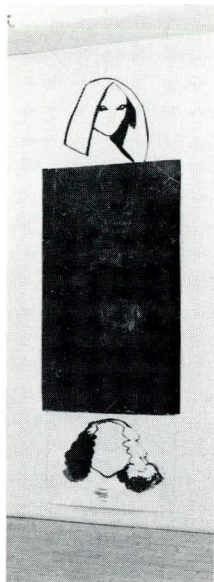
3. waarheid en moraal



The truth about attraction, 1979-80, 126 x 156 cm
Collectie Heidy en Louis Lambelet, Basel

De titel van *The truth about attraction* (1980) is letterlijk overgenomen van de kop boven een artikel in het tijdschrift *Cosmopolitan*. Het artikel bestond uit een multiple-choice test voor vrouwen, aan de hand waarvan ze konden uitvinden waarom en tot welk type man ze zich aangetrokken voelen. Deze Waarheid is door Marlene Dumas op een heel andere manier in beeld gebracht dan de test bedoelt te zeggen.

De Waarheid, het grote blad papier, is door stippellijnen in semi-permeabele gebieden verdeeld. Daarin heersen verschillende gevoelens, die zich tussen twee tekeningen bewegen. De Waarheid van aantrekkelijkheid fluctueert tussen "not anymore — but now — still": aantrekkingskracht roept de tegenpool afstoting op. De massamedia die de mensen de middelen zouden toespelen om de waarheid bloot te leggen, verhullen in wezen haar ware aard. Zij is een verdichtsels van "leugens". Waarheid en leugen, goed en kwaad: begrippen die binnen een wet van Meden en Perzen, als onveranderlijke, autonome grootheden worden gedefinieerd, terwijl zij in feite alleen als begrippenparen functioneren.



She's so beautiful, what can I do?, 1977-82, 345 x 110 cm
Galerie Paul Andriess, Amsterdam

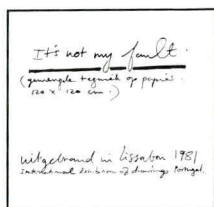
De strijd tussen goed en kwaad gaat dan ook eeuwig door — series als *Dallas* en *Dynasty* zijn eindeloos. Het kwaad heeft zijn aantrekkelijke kanten en het goede zijn afstotende: Alexis versus Krystle.

Mooi en lelijk zijn de figuurlijke polen van *She's so beautiful, what can I do?*. Maar waar is "mooi" en waar "lelijk" te situeren? De waarheid ligt allerminst in het midden. Evenmin is zij een lege huls.

Het thema van mooi en lelijk vormt een terugkerend hot topic in de kunstwereld, de esthetische vertaling van de ethische goed-en-kwaad-kwestie. Dat overeenstemming in de discussies hierover zelden volledig wordt bereikt, is niet verwonderlijk. Alleen als dezelfde criteria worden gehanteerd en als aan hen dezelfde waarde wordt gehecht, kunnen morele/esthetische oordelen worden geveld. Dan is bijvoorbeeld de beeldhouwkunst van Arno Breker verwerpelijk want de context van deze kunst was "fout" — terwijl problemen rijzen bij een beoordeling van met het fascisme sympatiserende kunst van kunstenaars als Jan Toorop en Pyke Koch.

It's not my fault (1979).

We werpen de (eerste?) steen. Wassen onze handen in onschuld. Wie is schuldloos?

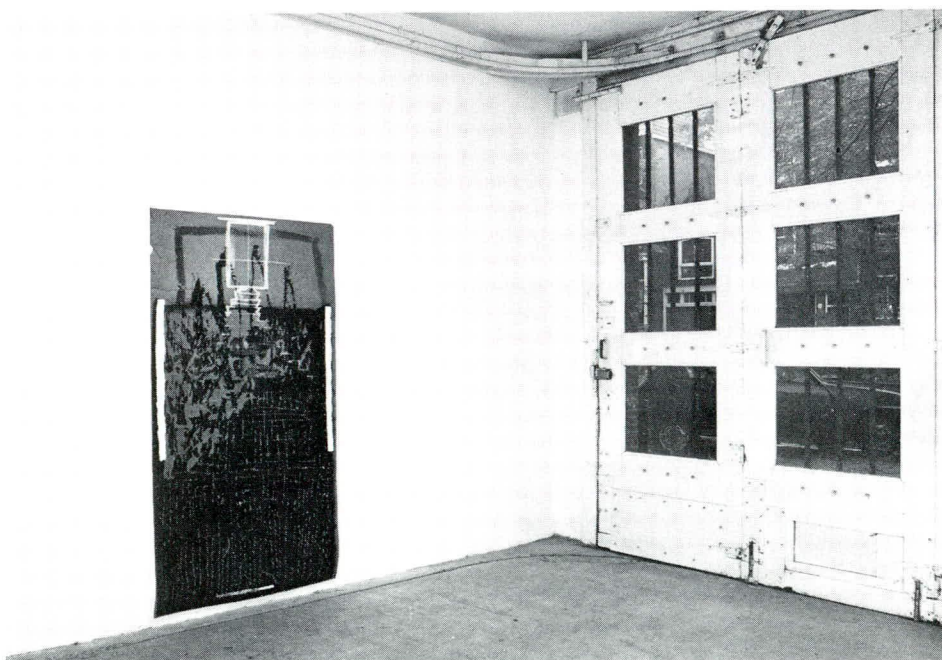


4. keuze en verantwoordelijkheid

"We willen immers helemaal niet op onze vingers getikt worden, we willen onze fouten ook niet werkelijk verbeteren: eerst moet toegegeven worden, dat we niet op konden tegen de omstandigheden. Wat we willen, is, dat we beklaagd worden en dat we aangemoedigd worden om op de ingeslagen weg verder te gaan. We willen in één woord vrij van schulden zijn en tegelijkertijd nooit meer moeite hoeven te doen om onszelf te verbeteren. We zijn niet egoïstisch, maar ook niet braaf genoeg. We kunnen de kracht niet opbrengen om slecht te zijn, maar evenmin om het niet te zijn."

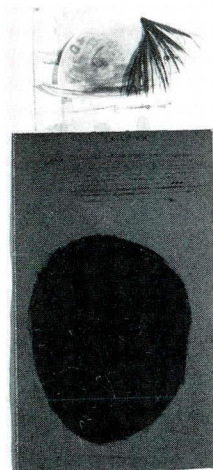
uit *De Val* Albert Camus

De *Sculpture to keep the walls from falling down* is zo hermetisch als het Zuid-Afrikaanse systeem. Wie houdt wie in stand; houden de zwarte kolommen de witte celmuren overeind, of andersom?



The tenth floor, 1982, 195 x 100 cm

Collectie Dienst voor Esthetische Vormgeving P.T.T., Den Haag



Die tien gebooe, 1982,
245 x 100 cm
Galerie Paul Andriessse,
Amsterdam

Op de *Tenth floor* (1982) "schragen" twee witte verfbalken links en rechts een zwart, geschraapt en gekerfd middenveld. Maar je kunt ook zeggen, dat ze het gebied ijsig inklemmen.

Een witte trap rijst op uit de zwarte diepte. Naar boven toe wordt hij steeds smaller tot hij bij een raam of een deur uitkomt.

Je verlaat de tiende verdieping door de deur en volgt de trap naar beneden. Plotseling houden de treden op, je valt in een zwart gat.

Een beklimming van de trap biedt overigens geen beter perspectief. Aan de top vindt geen apotheose plaats — er is geen mysteriënzolder, geen heilig atelier als bij Anselm Kiefer — maar een uitzichtloze sprong uit het raam. Een zelfgekozen "vrije" val? Of word je geduwd? "Through the window" is het enige alternatief dat het systeem biedt.

De doorlopende lijnen van het raamkruis lijken het vizier van een telescopisch geweer te suggereren. De dader is onzichtbaar.

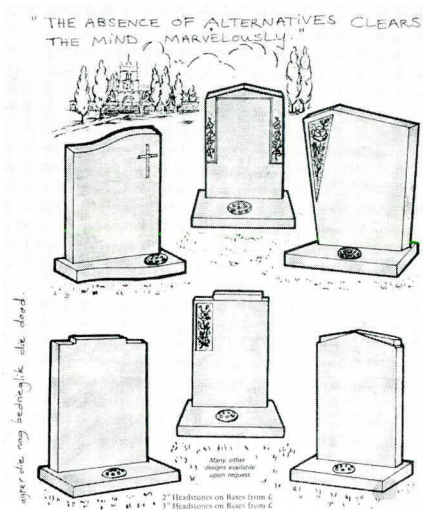
Het onschuldige hoofd rolt.

Slot

"La Mort et la Beauté sont deux choses profondes
Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait
Deux sœurs également terribles et fécondes
Ayant la même énigme et le même secret."

uit *Toute la Lyre* Victor Hugo

Absolute perfectie vormt een bron van gevaar. Jean-Luc Godard laat in de film *Prénom: Carmen* zien hoe schoonheid een ware terreur kan uitoefenen. De vertolkers van het klassieke muziekstuk repeteren met onmenselijk geduld om zuiverheid te bereiken; om Carmen, een vrouw van ideale schoonheid, wordt gestreden, wat tenslotte in een bloedbad uitmondt. Ze is een autonoom figuur; zonder achternaam, alsof ze van niemand afstamt maar altijd al heeft bestaan. Absolute schoonheid en het equivalent daarvan, absolute waarheid zijn eenduidige systemen met strikte wetten. Zij dulden geen andere interpretaties en geen andere systemen naast zich; men kan zich slechts aan die ene doctrine onderwerpen.



The absence of alternatives clears the mind marvelously

Eenduidigheid, het geloof in een universele wet, maakt het bestaan veel eenvoudiger. Er hoeft immers niet meer gekozen te worden; "the absence of alternatives clears the mind marvelously".

Wie zich niet bij een geloofsleer wil inlijven kan nog slechts vertrouwen stellen in de dood, waarin het moeizame proces van twijfelen, keuzes maken, verantwoordelijkheid nemen en afwijzen, schuldig en onschuldig verklaren tot een einde komt. Maar ook dit is ironie: leven en dood zijn onverenigbare polen waartussen het verlangen heen en weer geslingerd wordt.

De postmoderne kunstenaar is op zoek naar die plek, waar noord- en zuidpool samenvallen. Hij trekt het oer-woud in en komt terug met mythische beelden als trofeeën op zijn rug.

Nader bekeken, zijn het echter snapshots, geschoten op safari in de stadscultuur. De jungle is een natuurpark — de kunst een zorgzaam in stand gehouden cultuurreservaat.

Zijn er nog nomaden? Het toerisme beheerst de wereld, de taal, de beelden.

"Wij zijn allemaal OPPERVLAKKIG; maar wij zoek diepzinnige beelden om het te verbergen. Er heerst een vreemde melancholie naar plaatsen zonder toeristen."

Marlene Dumas

Below sealevel

Introduction

Marlene Dumas' work has the characteristics of a labyrinth. As though walking through a maze, the perspective keeps on changing. Clear views become blind alleys.

Formal aspects

Contradictory forms and meanings are linked, but without losing their separate identities, or surrendering to compromise: a fragmented whole. There's no central perspective; on the contrary, in each work different view-points co-exist. Abstract-expressionism and figuration form the main tendencies. Words also appear frequently in her works. Sentences function as titles and as an integral part (often disturbing the "obvious" meanings) inside the organic system of the work.

Abstract-expressionism is the residu of direct sensory experiences. Analogous to the child's investigation of its world, Dumas touches, strokes, sometimes attacks her paper or canvass with her hands, brushes or even branches: drawing as a very physical experience. The result of this process is the "atmospheric strip", as she calls the spheric zones in her work. These mental landscapes represent an intuitive form of knowing. The figuration represents the acquired knowledge about "the world"; a symbol of the notion that a language of images exists and that we are historical beings, living in a world larger than our own small territory. Each (drawing)action is an entering into the conventional (art)history, as well as an attempt to free oneself thereof.



Victoria Falls, 1983, 200
x 102 cm
Gemeentemuseum,
Arnhem

Themes

The main themes correspond with the formal discrepancies. The desire towards a "non-fragmented" world is Dumas' prime motive. But at the same time she believes that this ideal is impossible to achieve. She shows this by confronting life-embellishing clichés with disenchanted reality. Only death (where desire and reality seem to merge) appears to be without contradictions; but death entails the suspension of life (and, consequently the end of creative activity). Thus life and death remain, a unity of dialectical opposition, the irrevocable catch 22, underpinning the creative process.

Conclusion

Marlene Dumas' art embodies the ironic tragedy of our post-modern times.

Summary by Marja Bosma

English translation by Marlene Dumas with the assistance of Marlene van Niekerc.

Arms and the Man

If you look very closely at the photograph of the captured mosque invader [Dec. 17], you will see that his arms are not tied behind his back—they have been cut off!

Eloise Fox
Kensington, Calif.

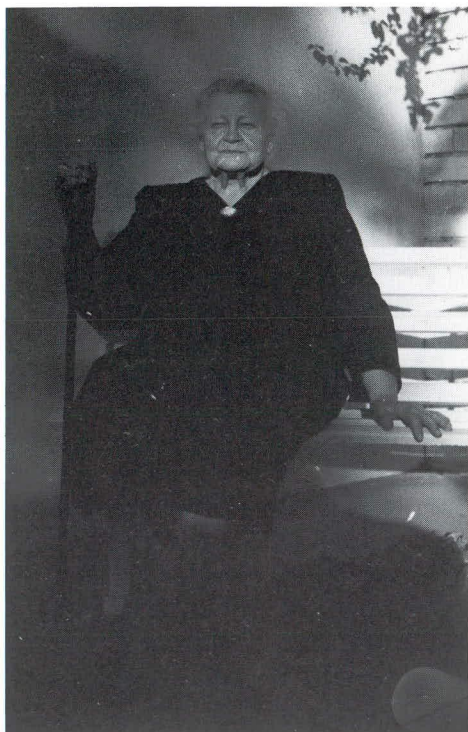
Other pictures of the same prisoner clearly show his arms tied behind his back.

TIME MAGAZINE, (Ed.) 7

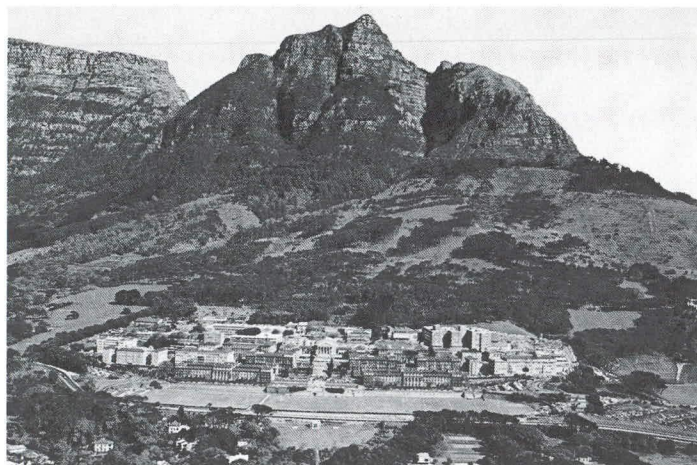


Hitchcock: Wanneer de zwerver tegen het meisje tijdens de thé-dansant zegt "is het niet gek om te proberen een paar trillende ogen temidden van zo'n groot gezelschap te ontdekken" dan plaats ik op datzelfde moment de kamera in zijn hoogste positie, in de hotel lounge aan het plafond en dan laten we de kamera zakken, door de lobby, de grote balzaal in, langs de dansende mensen, de orkestvloer, de musici totdat we een close-up hebben van de drummer. De gezichten van de musici zijn zwarteverfd. We blijven bij het gezicht van de drummer totdat zijn ogen het doek opvullen. Dan trillen zijn ogen. Deze hele scène is in één keer opgenomen.

uit "Hitchcock by François Truffaut" Panther Books 1967.



My ouma, Martha Sophia Mans, Jacobsdal-Kuilsrivier
Foto: Sandra Kriel, S. Afrika

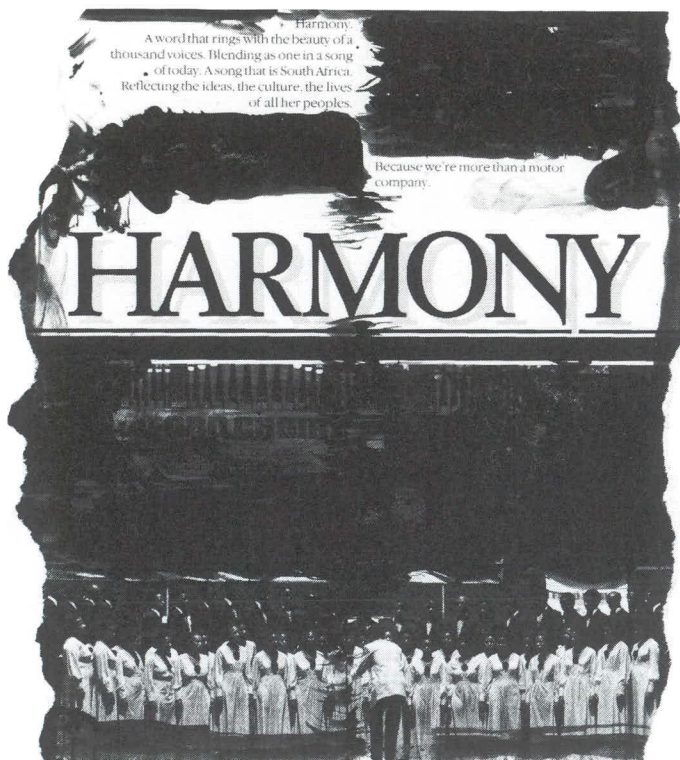


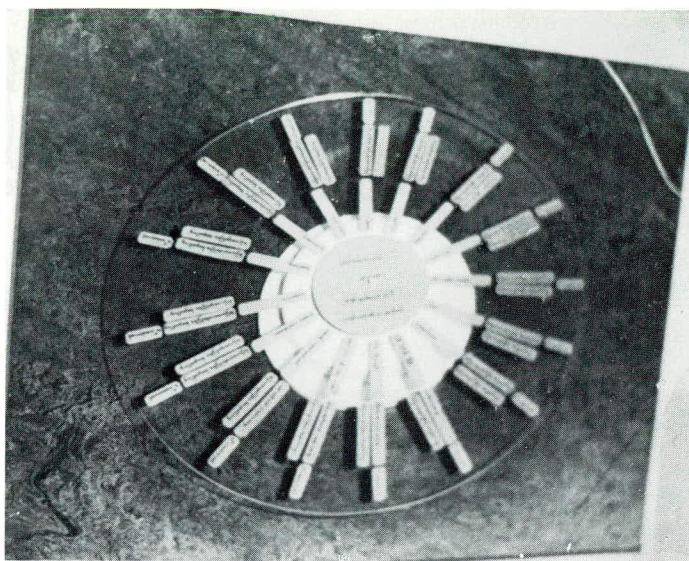
Universiteit van Kaapstad met skilderagtige Duiwelspiek agter
Protea colour prints. Poskaart

S.A. Tijdschrift: Human Resources
Reclame voor Ford motor company



Gebordeerde tekst, N.G. Kerk, S.A.





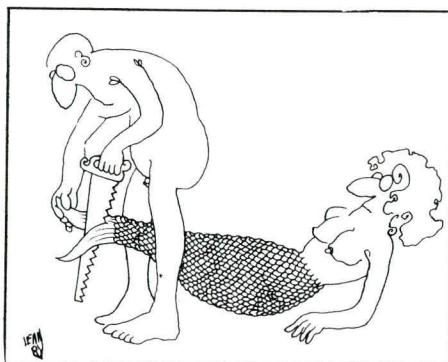
Mevrouw Oppenoort taalsysteem, Amsterdam

Foto: Marlene Dumas, 1977



Haarlem; Joanna-Marlene-Helen-Gill-Ateliers '63

Foto: Pieter Dumas, 1982





Graveer jou voorletters in mij bome, 1977, 38 x 29,6 cm

Particuliere collectie

Marlene Dumas

1953	Kaapstad, Zuid-Afrika
1972 - 1975	B.A. Skone Kunsten, Universiteit van Kaapstad
1976 - 1978	Ateliers '63, Haarlem
1979 - 1980	Psychologisch Instituut, Universiteit van Amsterdam

Persoonlijke tentoonstellingen:

1977	Edelambachtshuis, Gouda (samen met Elizabeth de Vaal)
1979	Galerie Annemarie de Kruyff, Parijs
1980	Galerie Lambelet, Basel
1981	Felison, Velsen (samen met Reinoud Oudshoorn)
1983	'Unsatisfied Desire', Galerie Paul Andriesse (Helen van der Meij), Amsterdam

Groepstentoonstellingen:

1978	'Atelier 15', Stedelijk Museum, Amsterdam
1980	'Ateliers '63, een keuze uit het werk van deelnemers 1975 - 1980', Bonnefantenmuseum, Maastricht + Museum Fodor, Amsterdam 'The critic sees' (als keuze van Paul Groot), Museum Fodor, Amsterdam
1981	Tekentriennale, Wroclaw, Polen
1982	'Zeichnung Heute', Kunsthalle, Nürnberg 'Junge kunst aus den Niederlanden', Art 13 '82, Basel 'Jonge kunst uit Nederland', Haags Gemeentemuseum, Den Haag 'Documenta 7', Fridericianum, Kassel
1983	'Restrisiko', Bonnefantenmuseum, Maastricht 'Amsterdam 1983 in Berlijn', (SVBK), Kunstamt Kreuzberg, Berlijn 'Amsterdam-Reykjavik, yfir Hádegisbauginn', Living Art Museum, Reykjavik 'La Divina Comedia', Galerie 't Venster, Rotterdam 'Veertien kunstenaars uit Nederland (een keuze van Albert Waalkens)', Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam 'Het Persoonlijke = Politiek', Nederlandse Kunst Stichting, Amsterdam
1984	'Private Symbol: Social Metaphor', Fifth Biennale of Sydney '1984 im toten Winkel', Kunstverein und Kunsthaus, Hamburg Göteborgs Konstmuseum, Göteborg 'Paravents', Schloss Lörnsfeld

Geselecteerde literatuur:

Alied Ottevanger,	"Marlene Dumas", <i>Metropolis M</i> , jrg. 2, nr. 5, (juli 1981), 39 - 50.
Paul Groot,	"Marlène Dumas", tent. cat. <i>Veertien kunstenaars uit Nederland</i> , Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, 20.2-4.4.1983, 4 - 7.
Frans van Burkom,	"Marlene Dumas: Ik ben niet wat ik dacht ik waren, ik ben onbetrouwbaar...", tentoonstellingskrant <i>Het Persoonlijke = Politiek</i> , Nederlandse Kunst Stichting, Amsterdam 1983, 10 - 12. Geciteerd in 'Museumnieuws', <i>Museumjournaal</i> , serie 29, nr. 4, 1984.
Alied Ottevanger,	"Unsatisfied Desire", <i>Metropolis M</i> , jrg. 5, nr. 1, 1984, 59.
Rob Perreé,	"De passie en haar slachtoffers", <i>Kunstbeeld</i> , jrg. 8, nr. 8, mei 1984, 62 - 64.
Jetteke Bolten,	"Marlene Dumas", <i>Dutch Art + Architecture Today</i> , nr. 15, Juni 1984, 2 - 7.

Eigen publicaties: "Statements", *Dutch Art + Architecture Today*, nr. 12, dec. 1982, 14 - 19.
The Lava-Edge, (Museum Fodor) Amsterdam 1983.

Kolofon

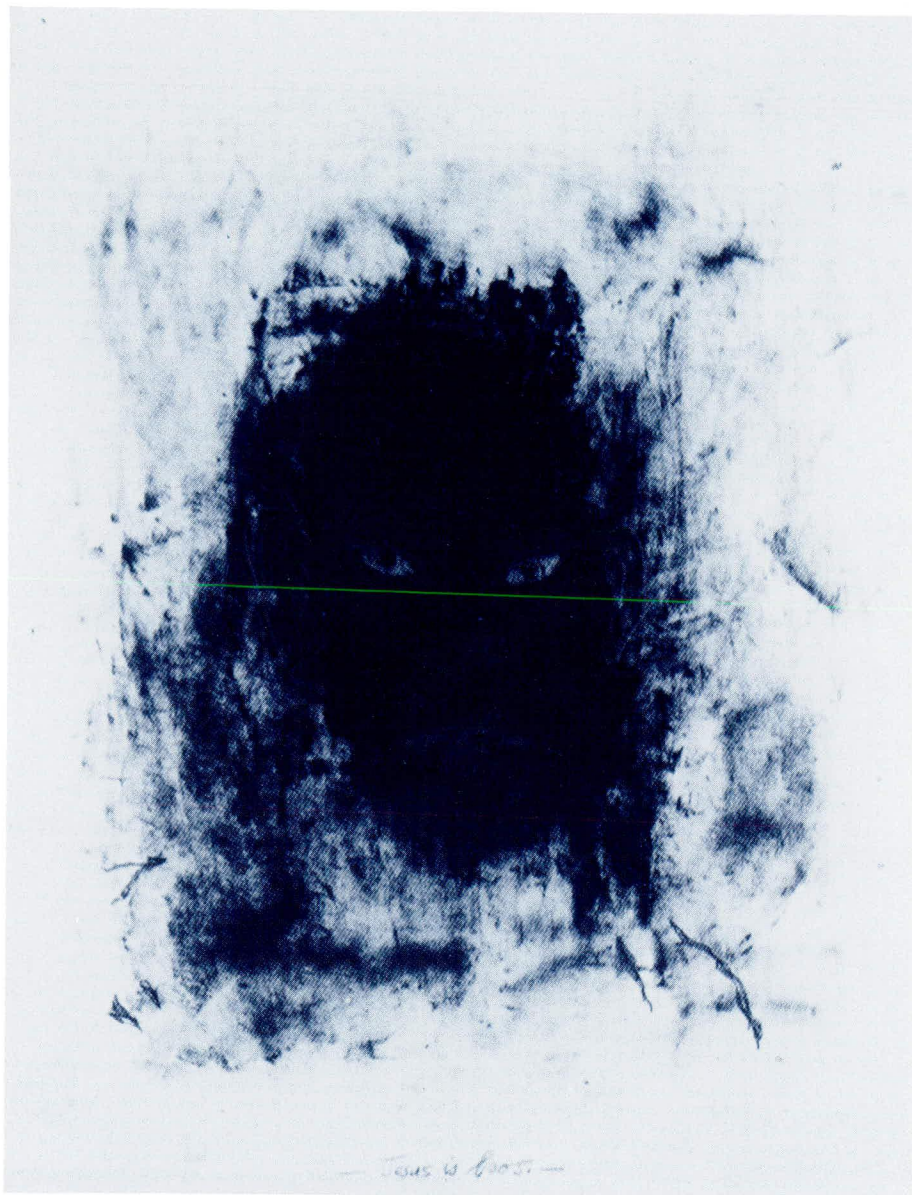
Bruikleengevers:

Marlene Dumas en Galerie Paul Andriesse, Amsterdam
Jaap en Jetteke Bolten, Oegstgeest
Bonnefantenmuseum, Maastricht
Leendert Boonstra, Gouda
Dienst voor Esthetische Vormgeving PTT, Den Haag
Dienst Verspreide Rijkscollecties, Den Haag
Paul Donker Duijvis, Rotterdam
Gemeentemuseum, Arnhem
Annemarie de Kruijff, Leiden
Arno van der Mark, Doorwerth
Particuliere collecties, Amsterdam, Haarlem, Leiden
Stedelijk Museum, Amsterdam
Hester Uhlenbroek, Amsterdam

Foto's:

Paul Th. Andriesse, Amsterdam
Stedelijk Museum, Amsterdam
Cor van Weele, Amsterdam
Michael Oblowitz, New York

Uitgave : Centraal Museum Utrecht, 1984
Tekst : Marja Bosma
Vormgeving : Daan Out
Druk : Drukkerij Elinkwijk bv, Utrecht



Jesus is boos, 1983, 100 x 75 cm

Galerie Paul Andriess, Amsterdam

aantekeningen

