

Marlene



Dumas

Marlene Dumas

MARLENE DUMAS, GREAT MEN, (Pasolini, Rimbaud, Foucault), 2014 – ongoing,
ink, graphite, acrylic on paper, 17 1/4 x 13 3/4" each / GROSSE MÄNNER,
Tusche, Graphit, Acryl auf Papier, je 44 x 35 cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST)

TAMAR GARB

The Saturated Image

In 1993, *Parkett* solicited statements from a number of artists, critics, curators, and dealers on the topic of women painters. Even at that late date, after Frida Kahlo and Helen Frankenthaler, Agnes Martin and Bridget Riley, Faith Ringgold and Nancy Spero—to mention only a few of the twentieth-century painters who had interrupted the masculinist tradition—the conjunction of *woman* and *painter* still necessitated an inquiry. A decade after the “New Spirit in Painting” had announced a new boys’ club, the side-lining and exclusion of women artists from major institutions remained endemic, following the assumption that great painting must be penile and “seminal.”¹⁾

TAMAR GARB is Durning Lawrence Professor in the History of Art at University College London. She has published widely on questions of gender and sexuality in modern and contemporary art. Her most recent curatorial project is “William Kentridge and Vivienne Koorland: Conversations in Letters and Lines,” Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 2016–2017.

Among those who submitted responses was Marlene Dumas, who declared herself a messy, vulgar, and irreverent material girl, disobedient to the rules that circumscribed women’s creative and sexual energies. Her text for *Parkett* is really a poem, titled “Woman and Painting,” in which she unpicks the normative gendering of artistic agency, the reductive essentialisms of binary thinking, and the crude conflation of painting and imagery that bedevils much moralizing art criticism.²⁾ Playing with preconceptions of female insanity and fecundity, authenticity and artifice, traced from the figure of the ditzy blonde to the broom-wielding housewife or witch, Dumas overturns the assumption that painting should be progressive or pure, that artists should be male or metropolitan, and that success means being first or phallic. Instead, she constructs a (self-)portrait of the artist as a woman: a country bumpkin from the colonial margins, a supplicant to art and magic, a feisty, fleshy protagonist for the “second sex” (why be first



MARLENE DUMAS, DORA MAAR (THE WOMAN WHO SAW PICASSO CRY), 2009, oil on canvas, $31\frac{1}{2} \times 23\frac{3}{8}$ / DORA MAAR (DIE FRAU, DIE PICASSO WEINEN SAH), Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm.



MARLENE DUMAS, MISSING PICASSO, 2013, oil on canvas, $68\frac{7}{8} \times 34\frac{1}{4}$ / PICASSO VERMISSEND, Öl auf Leinwand, 175 x 87 cm.

if there's no such thing?), a desublimated manual worker who is both commodity and commentator at once.

Woven into her polemic on painting is some biographical information: Dumas, a mother, lives in Amsterdam but hails from the winelands of South Africa, raised among farm folk and old-fashioned role models and myths. She is no more reverent toward these than she is to the mythologies of European modernism. Rather, they form an indis-

pensable resource from which she both builds and rebels. Unashamedly, the artist declares her (unfashionable) admiration for the standard "grand master" trio of Cézanne, Picasso, and Matisse, in order to insist on the materiality and opacity of her craft, its irreducibility to content and unmediated messaging. Above everything, "painting is about the trace of the human touch." Its content reaches beyond iconography, signification, or symbolism; thus, "in spite of everything, Cézanne is more than vegetation and Picasso is more than an anus and Matisse is not a pimp." Above all, they are painters, and the "skin of a surface," the "feel of its surface," complicates our understanding of what and who they portray.

Such an assertion flies in the face of philistine anti-modernism as well as hard-won feminist orthodoxy. That Cézanne feminized the fertile ground of his landscapes, Picasso literalized sex in body parts, and Matisse traded in female flesh had become, by the mid-'90s, a *cri de cœur* of Western feminist art criticism. It provided a necessary corrective to the mainstream perpetuation of gendered assumptions of authorship and the institutionalization of power-based relations that conceived of men as the producers of culture and women as metaphorized or materialized substance. Of course, Dumas was no champion of the concept of male genius or the ongoing objectification of women. At the time that she wrote "Woman and Painting," she was immersed in an interrogation in paint of dominant gendered (and racialized) figurative forms and photographic ciphers from allegory to mug shot, porno pinup to sex toy or prop. A classic example is *PORNO BLUES* (1993), an inky compendium of spread-legged female figures drawn from the Western lexicon, encompassing Courbet's *ORIGIN OF THE WORLD* (1866), nineteenth-century beaver shots, and contemporary porn magazines and



MARLENE DUMAS, MISS POMPADOIR, 1999,
oil on canvas, 18 1/8 x 19 3/4" / FRÄULEIN POMPADOIR,
Öl auf Leinwand, 46 x 50 cm.

websites. Venturing into a representational minefield, monopolized by machismo and the market, Dumas doubled the visibility of the genre through the inclusion of mirrors that reflect the women's exposed ia back to them, in a witty conflation of erotic game-playing and '70s feminist self-awareness rituals, thereby dissolving the burdensome images even as she reproduced and restyled them.

Dumas has always refused to be tamed or contained by either dogma or decorum; she has never been obedient or docile. She started out, she writes in *Parkett*, drawing "bikini girls for male guests on the back of their cigarette packs." In 1993, she was still "busy with those types of images and imagination." In this, she was both brave and contentious, taking on the sexualization of girls, the power of photographic clichés, and the pervasiveness of image-based violence, through pastiche, reenactment, and a virtuoso painterly performance that risked dangerously replaying the pleasures (and pain) her work was meant to unseat. Dumas has never been a detached observer, a commentator or critic who protects herself from the fray. To be "dirty" is to be implicated in the messy business of paint, its sticky moral and material compromises that may fly in the face of both sexist assumptions and feminist orthodoxies at once.

Dumas's position dramatizes the historical conundrum of women and painting. As is by now widely acknowledged, oil painting (in particular) comes freighted with a history in which women's roles and representations have been circumscribed. That women have negotiated this for hundreds of years is well known. From Artemisia Gentileschi (1593–c. 1653) harnessing her own self-image as the embodiment of painting, painter, and painted to Berthe Morisot (1841–1895) exploiting the assumption of Impressionist facture as suitably superficial and feminine, women painters have had to manage the macho discourse of painting in relation to embodied and acculturated notions of gender. By the '90s, this was beginning to unravel. Feminist artists and art historians had uncovered women painters' past (and present) resourcefulness and critiqued long-held sexist assumptions of gesture, medium, and scale. Figures such as Paula Modersohn-Becker, Alice Neel, and Charlotte Salomon had begun to find their well-earned places in the new panoplies and curricula of painting. But the most successful feminist artists of the time had largely rejected oil painting, preferring performance, printing, photography, installation, textiles, and video as vehicles for the construction of new forms, stories, and subjects. Oil painting, as

Spero asserted in the late '80s, remained too heavy and oppressive to bear.³⁾

Much (if not enough) has changed since Spero denounced painting's complicity with patriarchy and Dumas proclaimed her right to its dirty and domestic potential. In "Woman and Painting," Dumas describes the paintbrush as more like a broom than a phallus, evoking both housewife and witch in her subversive invocation of female creativity and wit. Claiming a woman's right to sweep clean and to fly, she opened the way to reclaiming the painted past, or bypassing it. Whereas women painters once had to plead against the barriers of mainstream institutions and narratives as well as the suspicion of feminist critics who had condemned the old masters to

death, in the last two decades, it has become easier for women to embrace the technologies and histories of painting without feeling tainted or torn. Dumas is not alone in having blazed this trail. All along, there have been women who have continued to work with paint—more recently, negotiating its newfound significance in the face of the digital and disembodied turn. Paint's tactility and opacity, its haptic and expressive potential, have found new advocates in the face of the corporeal drainage that the crassly colored virtual and Web-based world have unleashed. The work of artists like American painter Amy Sillman or British painters Cecily Brown and Lynette Yiadom-Boakye (alongside Chantal Joffe) comes to mind, as well as the brilliant newcomer Portia Zvavahera,



MARLENE DUMAS, HIROSHIMA MON AMOUR, 2008, oil on canvas, 43 1/4 x 51 1/8" / Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm.



a Zimbabwean painter and printmaker. Some, like Dumas, have long rethought the question of flatness, seizing it from dead-end modernist tautologies to explore the mediation and manipulation of sources: archival, photographic, and textual. I am thinking for example, of New York-based Vivienne Koorland—a fellow South African and, like Dumas, a graduate from the Michaelis School of Fine Art in Cape Town—who has spent the last three decades examining painting's relationship to history as mediated via maps, icons, and words.

For a younger generation of artists, the painted gesture itself, once regarded as too overdetermined to touch, has become a focus of newfound attention and is revived via an unapologetically figurative focus. These artists are not afraid of expressive inten-

MARLENE DUMAS & TON VAN SUMMEREN,

SUPERNOVAE (NASTASSJA KINSKI), 1979,

acrylic on canvas, 78 3/4 x 118 1/8" / Acryl auf Leinwand,

200 x 300 cm / ANDY WARHOL, 1980, acrylic on canvas,

67 x 67" / Acryl auf Leinwand, 170 x 170 cm.

sity or of employing the figurative traditions of modernism, which are themselves built on the appropriations and borrowings of others. They have gained this right through their own efforts and talents and tenacity, but also through the struggles of those who paved the way.

Among these is Dumas, still struggling with her demons, still returning to the figurative fulcrum of

her formation in order to question what it means to paint as a woman. In her 1993 text for *Parkett*, Dumas claimed that painting "cannot ever be a pure conceptual medium," although she was herself always conceptually driven—an artist for whom thinking and writing and making were always intertwined. From an early age, she took the saturated image—full of other images, never empty or new—as a prompt for surface reworking: In the adolescent drawing *MISS WORLD* (1963), Dumas reimagines a standard lineup of beauty contestants (those bikini girls again!); or take, for example, *THE TEACHER* (SUB A), her 1987 chromatic variation on an old black-and-white photo of her segregated school class, exploding the homogeneity and ideology of whiteness. More recently, Dumas explored the topos of the crying heroine in a group of paintings based on cinematic scenes of gendered grief. The duplication of tear-filled eyes and water-spoiled oil paint in *HIROSHIMA MON AMOUR*

(2008) simultaneously sullies the surface perfection of the actress, the extracted sheen of the film still, and the pock-marked paintwork, so that a simulated ruin remains, calling into question the artifice of Emanuelle Riva's repose, the filmic caress of her luminous skin, and the battleground of oil, water, and makeup that is the painting itself.

Once before, as a young artist, Dumas had turned to Alain Resnais's 1959 meditation on love and repressed memory (with a screenplay by Marguerite Duras), in a cryptic collage entitled *TENDERNESS AND THE THIRD PERSON* (1979–81). Here she placed three cuttings showing scenes from films about im-

MARLENE DUMAS, *BOSIE*, 2016, oil on canvas,

19 3/8 x 15 3/4" / Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm /

OSCAR WILDE, 2016, oil on canvas, 39 3/8 x 27 1/2" /

Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm. (PHOTO: MARCUS LEITH)

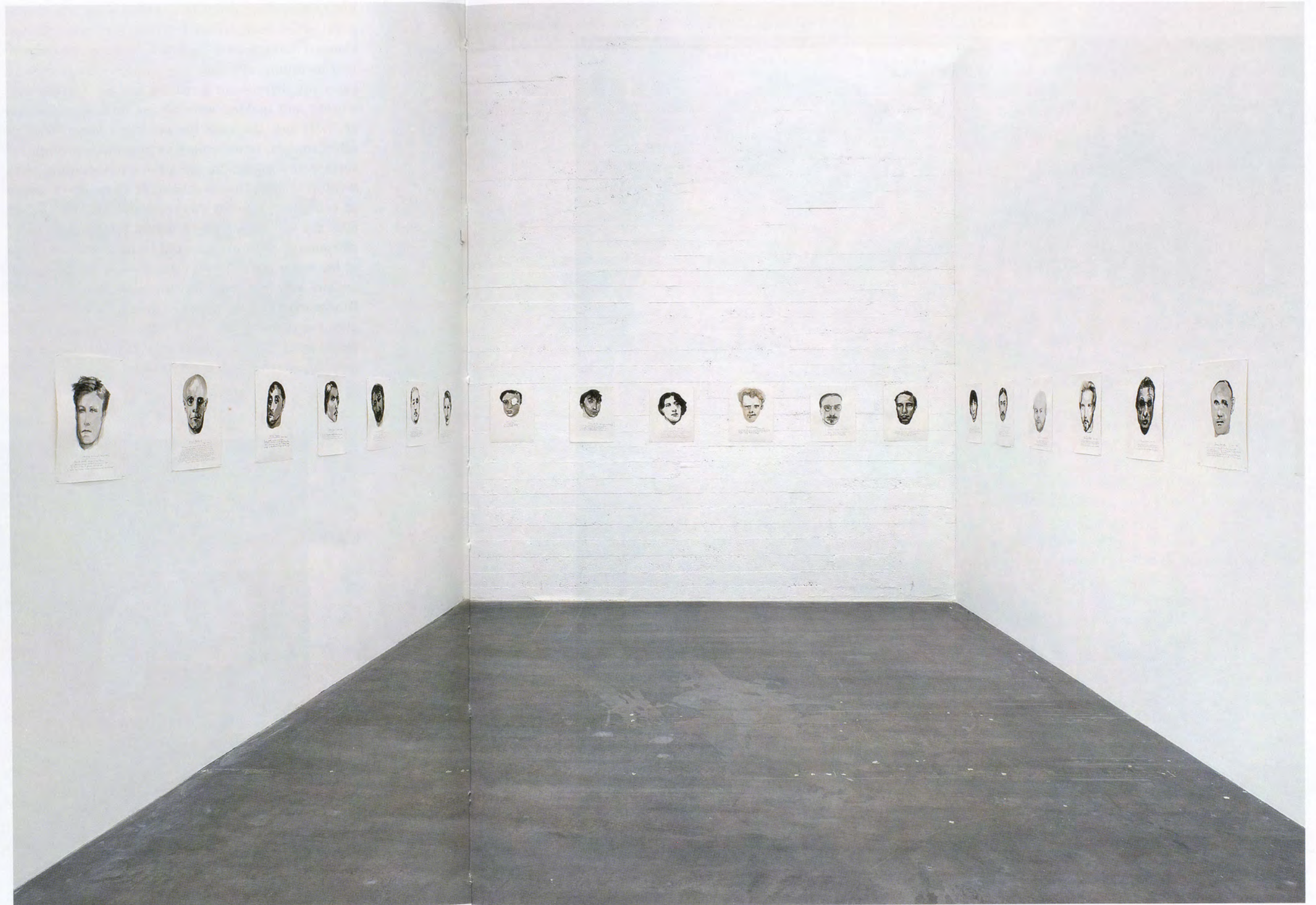


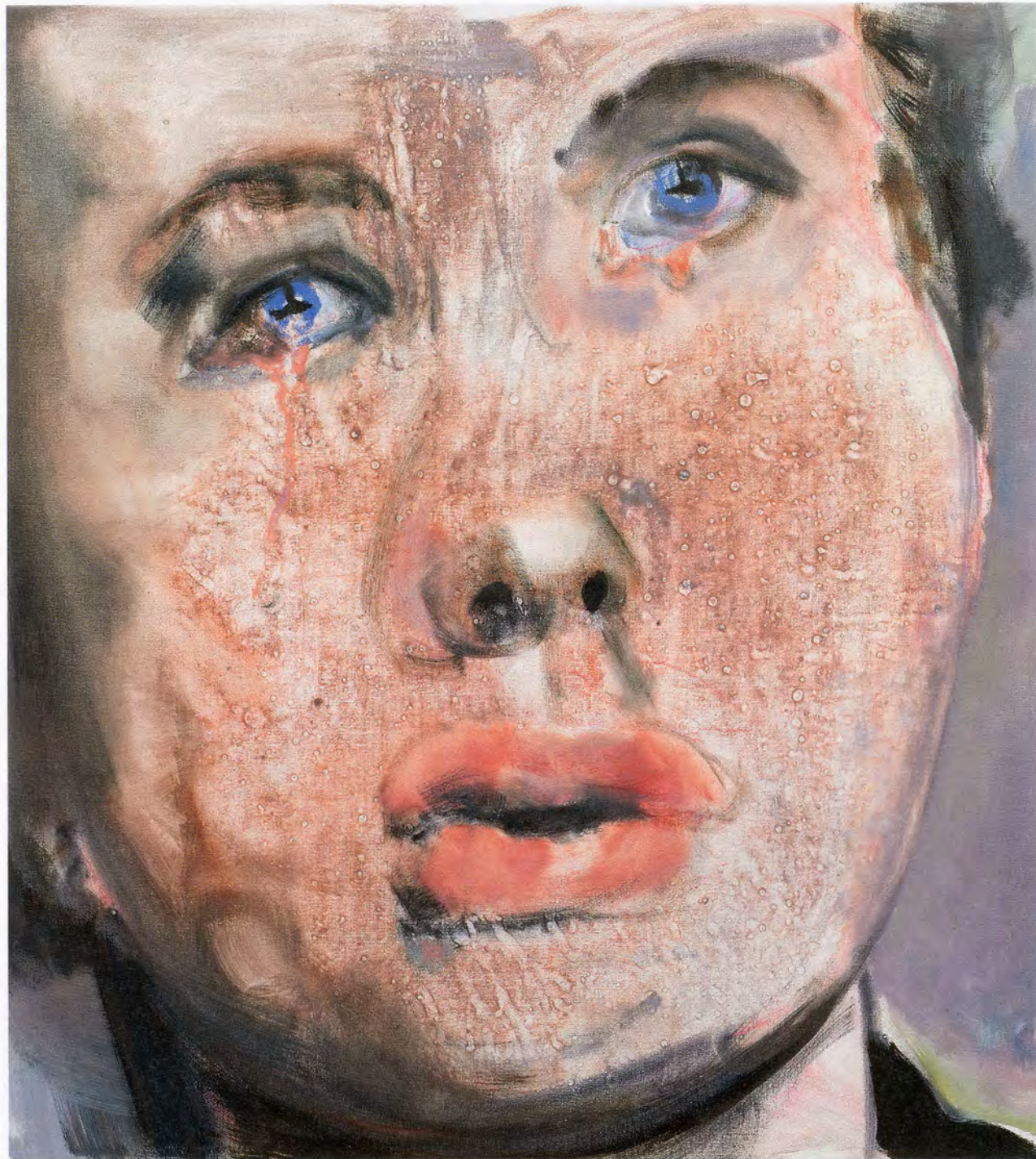
possible love stories above a large skin-like rubbing that seems to monumentalize the lover's touch as much as the artist's hand. Nearly forty years later, she fills the frame with Riva's besmirched and magnified face, stretching it to the edges of the canvas so that it lies like a corpse in a coffin. It's as if the aging artist has subjected the once youthful actress to the ravages of time, invoking, inadvertently, the mature face of Riva as she would appear in Michel Haneke's *Amour* (2012), a valedictory performance that was itself about love and life's ebbing and ending. Dumas's *HIROSHIMA MON AMOUR* refuses the glamour and patina of the screen—the conflation of skin and surface that centers on feminine display—to suggest the putrefaction that haunts perfection and the gendering of paint and pain.

Engaged equally with painting's history as with the image world that surrounds and informs us, Dumas's painting practice is always mediated and self-reflexive. It emerges—tenderly, knowingly, tentatively—as an engagement and encounter with a world already mired in multiple mediations and reflections. At the same time, it invites us to construct a history that is cognizant of painting's complicity with patriarchy while operating as the ground of its messy, material undoing.

- 1) "A New Spirit in Painting" was the title of an influential exhibition at London's Royal Academy in 1981, which showcased the work of an exclusively male coterie of neo-expressionist painters.
- 2) Marlene Dumas, "Woman and Painting," included in "Cherchez la femme peintre!," *Parkett* 37 (1993), 140.
- 3) See "Nancy Spero Interviewed by Tamar Garb," *Artscribe* (summer 1987), 58.

MARLENE DUMAS, *GREAT MEN*, 2014 – ongoing,
"The Absent Museum," exhibition view, Wiels, Brussels, 2017 /
GROSSE MÄNNER, Ausstellungsansicht.





MARLENE DUMAS, *FOR WHOM THE BELL TOLLS*, 2008, oil on canvas, 39 3/8 x 35 1/2" /
WEM DIE STUNDE SCHLÄGT, Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm.

TAMAR GARB

Das gesättigte Bild

Parkett bat im Jahr 1993 eine Reihe von KünstlerInnen, KritikerInnen, KuratorInnen und GaleristInnen, eine Erklärung zur Stellung der Malerin abzugeben. Selbst zu diesem fortgeschrittenen Zeitpunkt – nach Frida Kahlo und Helen Frankenthaler, nach Agnes Martin und Bridget Riley, nach Faith Ringgold und Nancy Spero, um nur einige der Saboteurinnen der männlichen Maltradition im 20. Jahrhundert zu nennen – war die Verbindung des Wortes «Maler» mit der Nachsilbe «-in» noch immer derart bedenklich, dass sie der Begleitung einer eingehenden Diskussion bedurfte. Ein Jahrzehnt nachdem die Londoner Ausstellung «A New Spirit in Painting» die Ankunft einer neuen Männerriege angekündigt hatte, wurden Künstlerinnen weiterhin von den wichtigen Kunstinstitutionen

TAMAR GARB ist During-Lawrence-Professorin für Kunstgeschichte am University College in London. Zahlreich sind ihre Publikationen über Geschlecht und Sexualität in der Gegenwartskunst. Zuletzt kuratierte sie für die Fruitmarket Gallery, Edinburgh (2016–2017), die Ausstellung «William Kentridge and Vivienne Koorland: Conversations in Letters and Lines».

systematisch vernachlässigt oder ausgeschlossen. Ganz nach der Devise, dass grosse Malerei sich als «Farberguss» zu ereignen hat.¹⁾

Eine der Künstlerinnen, die dem Aufruf folgten, war Marlene Dumas, die sich selbst als chaotisches, vulgäres und respektloses Material Girl hinstellte, das sich über all die Regeln hinwegsetzt, die gemacht sind, die kreativen und sexuellen Energien der Frau zu drosseln. Ihr *Parkett*-Text «Frau und Malerei», eigentlich ein Gedicht, richtete sich gegen die ungleiche Behandlung der Geschlechter in Bezug auf die künstlerische Entscheidungsfreiheit, gegen die reduktiven Essentialismen des binären Denkens und gegen die haltlose Gleichsetzung von Malerei und Bildlichkeit, deren sich ein Gutteil der moralisierenden Kunstkritik schuldig machte.²⁾ Stereotype Vorstellungen von weiblicher Fruchtbarkeit und Unvernunft, Aufrichtigkeit und Verstellung, abgeleitet von einem Figurespektrum, das von der dummen Blondine bis zur besenschwingenden Hexe und Xanthippe reicht, auf den Kopf stellend, unterlief Dumas die Dogmen, dass Malerei notwendig eine

progressive und puristische Praxis ist, dass Künstler männlich und weltmännisch zu sein haben und dass Erfolg das exklusive Revier der Platzhirsche und Penisträger bleiben muss. Als Gegenbild konstruierte sie ein (Selbst-)Porträt des Künstlers als Frau: eine Provinzlerin aus der kolonialen Peripherie, eine Anbeterin von Kunst und Magie, eine energische, körperbetonte Wortführerin des «zweiten Geschlechts» (warum dem ersten angehören, wenn es so etwas gar nicht gibt?), eine entsublimierte Arbeiterin, Ware und Berichterstatte in einer Person.

Hineinverwoben in die Polemik der Malerei sind biographische Informationen: Dumas ist Mutter und lebt in Amsterdam, stammt jedoch ursprünglich aus der Weinregion Südafrikas, wo sie unter Landleuten aufwuchs und Geschichten von längst vergangenen Helden und Ereignissen hörte. Obwohl sie für Letztere nicht mehr übrig hat als für die Mythologien der europäischen Moderne, nutzt Dumas diese Geschichten als unerschöpfliche Inspirationsquelle und als Kontrastfolie, gegen die sie rebelliert. Freimütig bekennt sie sich zu ihrer (altmodischen) Verehrung der Trinität der «grossen Meister» Cézanne, Picasso und Matisse, um damit den Beweis für die Materialität und Opazität ihres Handwerks zu erbringen, seine Irreduzibilität auf Inhalte und eindeutige Botschaften. Schliesslich gilt das Grundprinzip: «Malerei handelt von der Spur der menschlichen Hand.» Ihr Inhalt weist über Ikonographie, Signifikation oder Symbolismus hinaus. «Deshalb ist allen anderslautenden Gerüchten zum Trotz Cézanne mehr als Vegetation, Picasso mehr als ein Anus und Matisse ist auch kein Zuhälter.» Letztendlich haben wir es mit Malern zu tun und die «Beschaffenheit der Oberfläche», das «Gefühl der Oberfläche» kompliziert unser Verständnis dessen, was sie darstellen und wie sie es darstellen.

Derartige Aussagen düpierten die antimoderne Haltung des Spiessbürgertums ebenso wie die hart erkämpften Glaubensgrundsätze des Feminismus. Dass Cézanne den fruchtbaren Boden seiner Landschaften verweiblichte, dass Picasso Sex in Körperteile einschrieb und dass Matisse mit weiblichem Fleisch handelte, wurde Mitte der 1990er-Jahre zur Zielscheibe der feministischen Kunstkritik. Letztere formulierte dringend benötigte Gegenpositionen zur



MARLENE DUMAS, D-RECTION, 1999,
oil on canvas, 39 3/8 x 22" /
Öl auf Leinwand, 100 x 56 cm.

Geschlechterdifferenzierung der Autorschaft, wie sie von der Leitkultur aufrechterhalten wurde, sowie zur Institutionalisierung von Machtverhältnissen, die Männer als Kulturproduzenten und Frauen als materialisierten und metaphorisierten Rohstoff hinstellten. Dumas betätigte sich natürlich keineswegs als Fürsprecherin des männlichen Künstlergenies oder der grassierenden Objektivierung der Frau. Zur Zeit, als sie «Frau und Malerei» verfasste, hinterfragte sie mit malerischen Mitteln die figurativen Formen und photographischen Kürzel, die geschlechtlich (und rassistisch) besetzt im Mainstream zirkulierten – seien es Allegorien oder Fahndungsphotos, Pin-ups oder Sexspielzeug. Ein klassisches Beispiel ist PORNO BLUES (1993), ein in Tusche gemaltes Kompendium weiblicher Figuren mit gespreizten Beinen aus dem



MARLENE DUMAS, DUCT TAPE, 2002 – 2005, oil on canvas, 51 1/8 x 43 1/4" /
KLEBEBAND, Öl auf Leinwand, 130 x 110 cm.



MARLENE DUMAS, *THE TEACHER (SUB A)*, 1987, oil on canvas, 63 x 78 3/4" /
DIE LEHRERIN, Öl auf Leinwand, 160 x 200 cm.

Lexikon der abendländischen Kultur, von Courbets *L'ORIGINE DU MONDE* (Der Ursprung der Welt, 1866) über erotische Photographien des 19. Jahrhunderts bis zu zeitgenössischen Pornoheften und -websites. Die Künstlerin wagte sich auf Minenfelder der Repräsentation, die beherrscht waren von Markt und Männerwahn. Indem sie die Sichtbarkeit des Genres durch das Requisite des Spiegels verdoppelte, das den Frauen ein Bild ihrer entblößten Genitalien zurückwirft, verschmolz sie pointiert ein erotisches Spiel mit einem feministischen Selbsterfahrungsritual der 1970er-Jahre und entledigte dadurch das transformierte Bildmaterial von seiner fragwürdigen Last.

Dumas liess sich nie durch Glaubenssätze oder Anstandsregeln binden oder einengen. Gehorsamkeit und Gefügigkeit sind nicht ihre Sache. Anfangs zeichnete sie, wie sie in *Parkett* erzählt, männlichen Gästen «Bikini Mädchen auf die Rückseite ihrer Zigarettenschachteln». Im Jahr 1993 war sie «immer noch

mit diesen Bildern und Phantasien beschäftigt». Couragiert und provokant thematisierte sie die Sexualisierung junger Mädchen, die Macht photographischer Klischees und die Allgegenwart bildlicher Gewalt in Pastiche, Reenactments und virtuosen Malperformances, die mit dem Risiko spielten, ebenjene Lüste (und Schmerzen) erneut einzuschleusen, die ihr Werk eigentlich hätten stilllegen sollen. Dumas bezog nie die Position der distanzierten Beobachterin, der Berichterstatterin oder Kritikerin, die sich selbst aus dem Getümmel heraushält. «Schlampe» sein heisst, sich auf das dreckige Geschäft der Malerei einzulassen, auf seine zwielichtige Moral und seine materiellen Kompromisse, die sich um sexistische Vorurteile ebenso wenig kümmern wie um feministische Doktrinen.

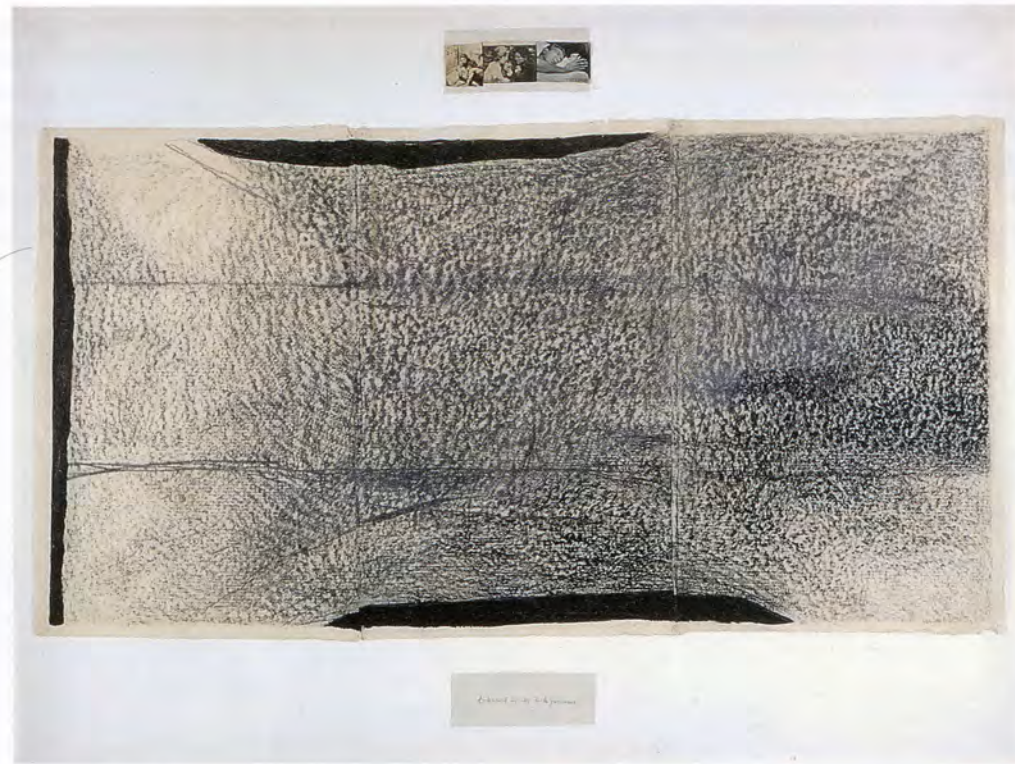
Dumas' Position dramatisiert das historische Dilemma der Frau in der Malerei. Wie heute kaum jemand bestreiten wird, ist (besonders) die Ölmalerei

mit einer Geschichte befrachtet, in der die Rolle und Darstellung der Frau genau vorgeschriebenen Konventionen gehorcht. Dass Künstlerinnen seit Jahrhunderten ihren eigenen Weg durch dieses Labyrinth der Zwänge suchten, ist bekannt. Von Artemisia Gentileschi (1593–ca. 1653), die Malerei, Malerin und Modell im eigenen Ebenbild vereinte, bis zu Berthe

Morisot (1841–1895), die es verstand, den Ruf der impressionistischen Technik als oberflächlich und feminin zu ihrem eigenen Vorteil zu wenden, sahen Malerinnen sich gezwungen, den Macho-Diskurs der Malkunst unter dem Aspekt verkörperter und akkultuierter Geschlechtnormen zu navigieren. In den 1990er-Jahren begannen diese Strukturen aufzu-



MARLENE DUMAS, *THE TROPHY*, 2013, oil on canvas, 78 3/4 x 70 7/8" /
DIE TROPHÄE, Öl auf Leinwand, 200 x 180 cm.



MARLENE DUMAS, *TENDERHEID EN DIE DERDE PERSOON / TENDERNESS AND THE THIRD PERSON*, collage, 50 x 68 7/8" / *ZÄRTLICHKEIT UND DIE DRITTE PERSON*, Collage, 127 x 175 cm.

brechen. Feministische Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen würdigten den Erfindungsreichtum historischer (und zeitgenössischer) Malerinnen und bekämpften alteingesessene Geschlechtsstereotype in Bezug auf Gestik, Medium und Format. Figuren wie Paula Modersohn-Becker, Alice Neel oder Charlotte Salomon erhielten ihren angestammten Platz in den aktualisierten Kanons und Lehrplänen der Malerei. Doch die erfolgreichsten feministischen Künstlerinnen jener Zeit wandten sich von der Ölmalerei ab und wählten stattdessen andere Ausdrucksformen wie Performance, Druckgraphik, Photographie, Installation, Textilkunst und Video als Vehikel zur Konstruktion neuer Formen, Narrative und Inhalte. Die Ölmalerei blieb, wie Spero Ende der 1980er-Jahre konstatierte, unerträglich schwer und bedrückend.³⁾

Viel (wenn auch nicht genug) hat sich geändert, seit Spero die Rolle der Malerei im Patriarchat verurteilte und seit Dumas ihren Anspruch auf deren dreckiges und häusliches Potenzial anmeldete. Der Pin-

sel erinnere sie mehr an einen Besen denn an einen Phallus, schreibt Dumas in «Frau und Malerei», wo sie Hausfrau und Hexe in ihre subversive Anrufung der weiblichen Geistes- und Schöpferkraft einschließt. Ihr Bestehen auf dem Recht der Frau, reines Haus zu machen und davonzufliegen, öffnet den Zugang zur gemalten Vergangenheit, um diese zurückzugewinnen oder zurückzulassen. Während Malerinnen früher vergeblich um Einlass in die Institutionen und Diskurse des Kunstbetriebs baten und andererseits von den feministischen Theoretikerinnen, die den Tod der alten Meister herbeiprophezeiten, mit Misstrauen betrachtet wurden, ist es ihnen in den letzten beiden Jahrzehnten möglich geworden, sich die Techniken und Traditionen der Malerei frei von äußerem Druck und inneren Widersprüchen anzueignen. Dumas war nicht die Einzige, die geholfen hat, diese Entspannung herbeizuführen. Frauen haben durch die Zeit mit Farbe gearbeitet – und ihre akute Bedeutung in der digitalen und entkörpern Wende

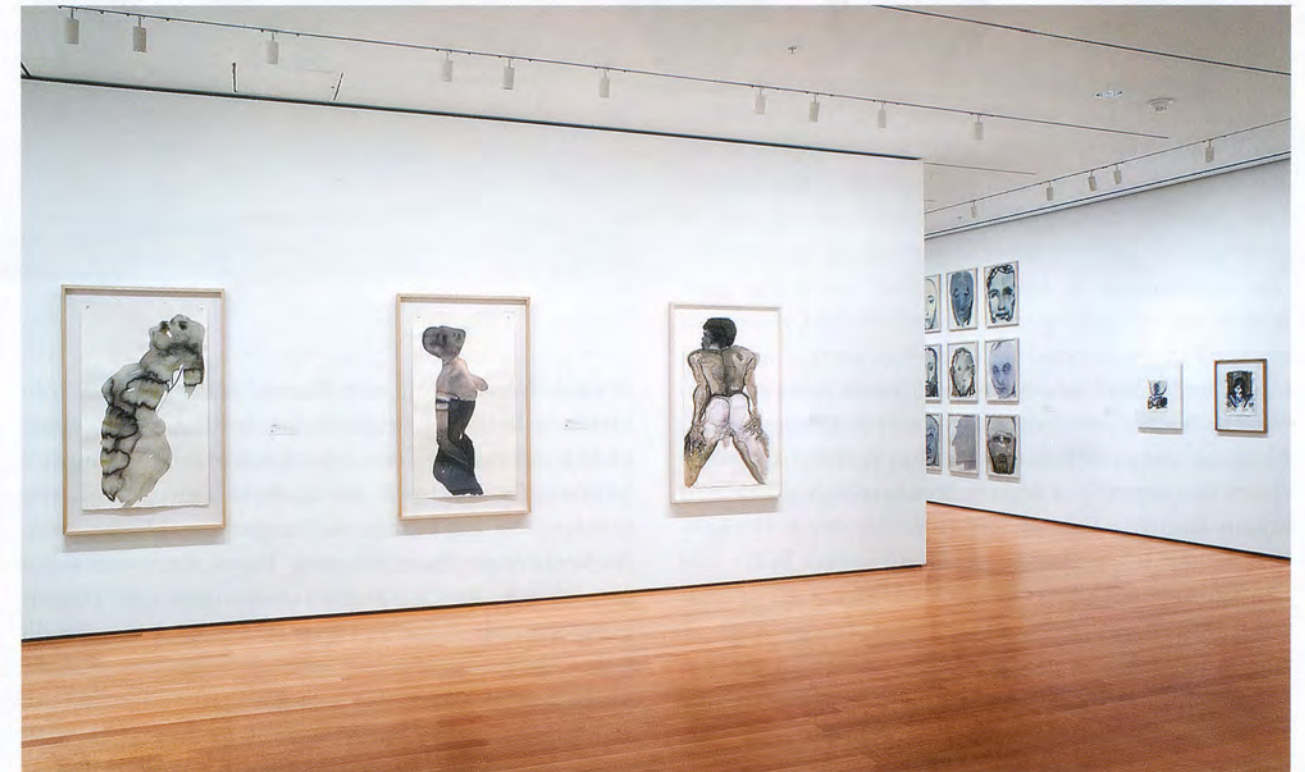
erkannt. Die Taktilität und Opazität der Farbe, ihre haptischen und expressiven Qualitäten fanden neue Anhänger im Lichte der materiellen Entleerung, die das im Netz und in der virtuellen Realität inszenierte Spiel des grellen Scheins ausgelöst hat. Man denkt an die Bilder der US-amerikanischen Malerin Amy Sillman, der britischen Malerinnen Cecily Brown und Lynette Yiadom-Boakye (neben Chantal Joffe) und der jungen, hochinteressanten Malerin und Grafikerin Portia Zvavahera aus Simbabwe. Manche haben wie Dumas neue Antworten auf die alte Frage der Flatness parat, die sie aus der Sackgasse modernistischer Tautologien retten, um die Mediation und Manipulation ihrer Quellen abzu prüfen: archivisch, photographisch und textuell. In diese Kategorie fällt die in New York lebende Künstlerin Vivienne Koorland – wie ich Südafrikanerin und wie Dumas Absolventin der Michaelis School of Fine Art in Kapstadt –, die in den vergangenen drei Jahrzehnten die

Beziehung der Malerei zur in Karten, Zeichen und Wörtern chiffrierten Geschichte untersuchte.

Die noch jüngere Generation richtete ihr Augenmerk auf die gemalte Geste, die zuvor aufgrund ihres überdeterminierten Status als tabu galt und nun auf offen gegenständliche Art und Weise wiederbelebt wurde. Diese KünstlerInnen haben keine Angst vor starker Expressivität und vor den figurativen Traditionen der Moderne, die ihrerseits auf Aneignungen und Inspirationen von anderswo beruhen. Dass sie sich heute in dieser glücklichen Lage befinden, verdanken sie nicht nur ihren eigenen beharrlichen Anstrengungen und Talenten, sondern auch den Bemühungen jener, die vor ihnen kamen.

Zum Kreis der Pioniere zählt auch Marlene Dumas, die noch heute mit ihren inneren Zerwürfnissen ringt und die nie aufgehört hat, zum figurativen Angelpunkt ihrer Jugend zurückzukehren, um zu hinterfragen, was es zu bedeuten hat, wenn eine Frau

MARLENE DUMAS, "Measuring Your Own Grave," 2008, exhibition view, Museum of Contemporary Art, Los Angeles / Ausstellungsansicht.



MARLENE DUMAS, "Models," 2014,
exhibition view, Stedelijk Museum / Ausstellungsansicht.



schnitte, die Szenen aus tragischen Liebesfilmen zeigen, auf einen grossen hautähnlichen Reiberdruck, der den Berührungen des Liebhabers anscheinend ebenso ein Denkmal setzen möchte wie der Hand der Künstlerin. Beinahe vierzig Jahre später füllt Dumas den Rahmen mit Rivas besudelmtem Gesicht, das so vergrössert und bis an die Ränder der Leinwand gestreckt wird, dass es wie ein Leichnam im Sarg liegt. Als wollte die alternde Künstlerin das Jugendbild der Schauspielerin der Wirkung der Zeit aussetzen. Ungewollt nahm Dumas damit das Altersgesicht Rivas vorweg, wie es in Michael Hanekes Film *Liebe* (2012) erscheint, wo die Schauspielerin eine Abschiedsvorstellung über den letzten Akt von Liebe und Leben gibt. Dumas verweigert sich in HIROSHIMA MON AMOUR dem Glanz und der Patina der Filmleinwand – die Haut und Oberfläche zum Zweck der Zurschaustellung der Frau überblendet –, um auf die Verwesung hinzudeuten, der die Perfektion und die Vergeschlechtlichung von Farbe und Schmerz über kurz oder lang zum Opfer fallen werden.

Die Geschichte der Malkunst und die Bilderflut, die uns umgibt und prägt, stehen gleichermassen im Brennpunkt von Dumas' stets mediatisierter und reflexiver Praxis. Diese entwickelte sich wissend, zart und vorsichtig zur Begegnung und Auseinandersetzung mit einer Welt, die selbst in mehrfachen Mediationen und Reflexionen begriffen ist. Im selben Moment lädt sie uns ein, eine Geschichte zu konstruieren, die der Komplizenschaft der Malerei mit dem Patriarchat Rechnung trägt, jedoch nicht ohne sich selbst als Schauplatz von deren dreckiger, materieller Auflösung anzubieten.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

malt. Die Malerei, argumentiert Dumas in ihrem Text für *Parkett* 37, «wird niemals ein rein konzeptuelles Medium sein». Dessen ungeachtet verfolgt sie selbst einen konzeptuellen Ansatz. Denken, Schreiben und Malen sind für Dumas eng miteinander verknüpft. Seit frühen Jahren nahm sie das gesättigte Bild – voll von anderen Bildern, nie leer oder neu – als Anstoss zur Überarbeitung der Oberfläche: In der Jugendzeichnung *MISS WORLD* (1963) entbreitet sie das bekannte Spalier der Schönheitsköniginnen (da sind sie wieder, die Bikinimädchen!), während *THE TEACHER (SUB A)* (Die Lehrerin [Sub A], 1987) ein altes

Schwarz-Weiss-Photo von Dumas' rein weisser Schulklasse in Farbe wiedergibt und dadurch die erzwungene Einförmigkeit der Apartheid-Ideologie sprengt. In jüngerer Zeit griff sie in einer Gruppe von Gemälden, die auf Filmdarstellungen geschlechtsspezifischer Trauer basieren, den Topos der weinenden Heldin auf. Der Zusammenschnitt der von Tränen erfüllten Augen mit der von Wasserflecken entstellten Ölfarbe in *HIROSHIMA MON AMOUR* (2008) verschliert zugleich das perfekte Antlitz der Schauspielerin, den hochpolierten Glanz des Standbilds und den pockennarbigen Farbauftrag. Was bleibt, ist

eine simulierte Ruine, die alles in Zweifel zieht: die Ruhepose von Emmanuelle Riva, die filmische Liebeskosung ihrer strahlenden Haut und das Schlachtfeld aus Öl, Wasser und Make-up, auf dem das Gemälde stattfindet.

Schon einmal, als junge Künstlerin, hatte sich Dumas der Meditation über die Liebe und die unterdrückte Erinnerung zugewandt, die Alain Resnais 1959 (nach einem Drehbuch von Marguerite Duras) auf Zelluloid bannte. Die geheimnisvolle Collage *TENDERNESS AND THE THIRD PERSON* (Zärtlichkeit und die dritte Person, 1979–1981) platziert drei Aus-

1) Die bahnbrechende Ausstellung «A New Spirit in Painting» fand 1981 in der Royal Academy of Arts, London, statt. Zu sehen war eine Gruppe ausschliesslich männlicher neoexpressionistischer Maler.

2) Marlene Dumas, «Frau und Malerei», in «Cherchez la femme peintre!», *Parkett* 37, 1993, S. 129–130.

3) Vgl. «Nancy Spero Interviewed by Tamar Garb», in *Artscribe*, Sommer 1987, S. 58.

A letter to Parkett from Marlene Dumas

ART IS
ALWAYS
having to say
Goodbye.

How many fears, how many years
have passed since 1984 and now?
Sometimes I think my whole oeuvre
is set, or is it just my object matter?
between Hallo and Goodbye
How to mourn gracefully and how to love
shamelessly. All those portraits that
aren't really portraits, but rather signs of
our time. To name a few - The Sadness
of one's own color. The face as the place where
the evil takes place. Acknowledging that
White is not being NORM-al(L)

NEW MODELS. All those naked strong
WOMEN. Confrontational and artificial
MEMBERS of a new race,
Myths and catwalks meet.
Mobile models not passive sitters
MAKE up keeps emotions
at a distance

A celebration of
Female Sexuality
and the wonders of the male sexual organs.
Mature women, other women
younger boys.
Intimacy meets pornography
Paintings dancing with their frames
The seduced gaze belongs to
everybody

Back to mourning
The end of the American Dream.
I am slow, didn't know
till much too late, who was
where ~~and~~ when what
happened

Trying to say hello again
Missing the humour in the
dark times. Erotic inspiration.
Missing the artwork when
it leaves, changes hands.
The painting lives its own
life, without the painter.



Selfportrait at Noon, 2008



The White Disease, 1985



Waterproof Mascara, 2008



Leather Boots, 2000



Dead Marilyn, 2008



Missing Picasso, 2013



Magdalena (A Painting needs a Wall to Object to), 1995



Magdalena (Out of Eggs, Out of Business), 1995



Direction, 1999



Fingers, 1992



The Woman of Algiers, 2001



Dead Girl, 2002



The Death of the Author, 2003



The Kiss, 2003

Vanity and Violence
The violence are not to be painted.
The violence happened before,
All paintings become
still Lives in the end



The Swan, 2005



Skull (of a Woman), 2005

the Loss of love versus
the magic of the imagination
and the 'almost' touch...
All paintings become like
landscapes in the end,
taking the eyes on a trip
to the edges.



Immaculate, 2003



Magnetic Fields (for Margaux Hemingway), 2008



The Prophet, 2004



Free Jesus, 2013

Different MODELS
All dressed up
Never thought that at the end
of the 20th C, everyone
would start to 'look as if
they've just walked out of
the Bible
MAN MEN and Most Wanted men
And a God either forced to
Bless America all the time
or under another name,
kill cartoonists, or in his
former name approves of
occupied territories
and you name them!
Oh the sins of the fathers.



Figure in a Landscape, 2010



Mindblocks, 2009



Jean Genet, 2016



Mohammed El-Kabani

Let's not end here but rather
with a love story like Greer and his last lover,
Or with
Venus and Adonis. She wanted to teach him about love
but he went off to war (to hunt the wild boar) instead.

Ein Brief an Parkett von Marlene Dumas

KUNST heisst IMMER Abschied nehmen

Wie viele Ängste, wie viele Jahre
sind vergangen zwischen 1984 und heute?
Manchmal denke ich, mein ganzes Werk – oder vielleicht nur mein Thema? –
ist zwischen Hallo und Adieu angesiedelt.

Wie man anmutig trauert und wie man schamlos liebt. All die Porträts,
die keine wirklichen Porträts sind, sondern eher Zeichen unserer Zeit. Um einige zu nennen –
Die Tristheit der eigenen Hautfarbe. Das Gesicht als der Ort, wo sich das Böse abspielt.
Zugestehen, dass WEISS nicht NORM-AL(L) ist

Neue Modelle. All die nackten starken Frauen.
Streitlustige und affektierte Angehörige einer neuen Rasse.
Mythos und Laufsteg im Wettstreit.
Agile Modelle, keine passiv Sitzenden
Das Make-up hält die Gefühle
auf Distanz

Eine einzige Feier
der weiblichen Sexualität
und der Wunder der männlichen Sexualorgane.
Reife Frauen. Andere Frauen
Jüngere Knaben.
Intimität stösst auf Pornographie
Gemälde tanzen mit ihren Rahmen
Der verführte Blick ist
allen eigen

Zurück zur Trauer
Zum Ende des amerikanischen Traums.
Ich bin langsam, wusste nicht,
bis es viel zu spät war, wer
wo war, wann was
geschah

Erneut versuchen Hallo zu sagen
Mit fehlt der Humor in dunklen Zeiten.
Die erotische Inspiration. Mir fehlt das Kunstwerk, wenn
es weggeht, die Hand wechselt.
Das Bild lebt sein eigenes Leben ohne die Malerin.

Eitelkeit und Gewalt
Die Gewalt soll nicht gemalt werden.
Die Gewalt geschah vorher.
Alle Gemälde werden
am Ende zu Stilleben.

Das Verlorengehen der Liebe versus
den Zauber der Vorstellungskraft
und der «Beinahe»-Berührung ...
Alle Gemälde werden
am Ende zu Linienlandschaften,
die das Auge auf eine Reise
an die Ränder mitnehmen.

Andere MODELLE
Alle verkleidet
Nie hätte ich vermutet, dass am Ende
des 20. Jahrhunderts alle
plötzlich aussehen würden, als wären
sie just der Bibel entsprungen.
Mannsbilder und meistgesuchte Männer
Und ein Gott, der laufend gezwungen wird,
Amerika zu segnen,
oder unter anderem Namen
Cartoonisten zu töten, oder unter seinem
alten Namen besetzte Gebiete anzuerkennen,
egal welche!
Ach, die Sünden der Väter.

Hören wir nicht damit auf, sondern besser
mit einer Liebesgeschichte, etwa von Genet und seinem letzten Geliebten.
Oder mit
Venus und Adonis. Sie wollte ihn in der Liebe unterrichten,
doch er zog lieber in den Krieg (um Wildschweine zu jagen).