

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

Artikel: Marlene Dumas : Bilder, unverständlich, aber einleuchtend = pictures incomprehensible but illuminating

Autor: Loock, Ulrich / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681404>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

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

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.

ULRICH LOOCK ist Leiter der Kunsthalle Bern.

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

Masstab zu beantworten, lautet daher, weil Malerei es ermöglicht, Bilder (der Welt) zu zeigen, als stimmen 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 Bildebe-

ne realisiert. Trotz der Eigenständigkeit des Farbflächen-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 Schulkinder), 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 radikalieren, 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 partikuläre 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 Marlene 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 awakened 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 113½" (total) / SCHWARZE ZEICHNUNGEN, 1991-92, 112-teilig, Mischtechnik auf Papier, 231 x 288 cm.

