

22-10-1997

Zelfportret van het kwaad

'EK IS NIE van hier nie, maar ook nie van daar nie', zegt Marlene Dumas in *Miss Interpreted* (Marlene Dumas), de documentaire die zojuist aan haar leven en werk is gewijd. Ze is geboren in Zuid-Afrika, ze woont inmiddels ruim twintig jaar in Nederland en stelt haar schilderijen en tekeningen over de hele wereld tentoon, maar haar enige 'hier en daar' is haar atelier: 'Mijn studio is mijn huis, mijn land.' De meest intieme momenten in de documentaire zijn dan ook die waarop de kunstenaar aan het werk is. Je ziet haar ruime atelier in een voormalig fabriekje aan de Amsterdamse Prinsengracht, een rechthoekige ruimte met een betonnen vloer die bedolven is onder stapels foto's, knipsels uit kranten en tijdschriften, boek- en plaatwerken, en kwasten en verf. Aan de muren hangen waterverfschilderingen in allerlei formaten en kloeke olieverfschilderijen.

XANDRA SCHUTTE

Je ziet hoe Marlene Dumas een groot wit vel op de grond legt en op haar hurken met water en verf in de weer is. Ze laat lichtgrijs water over het papier lopen, dept dat met een doek en voor je het weet ontstaat er zo'n merkwaardig transparant lichaam zoals je dat van haar waterverfschilderingen kent. Met een penseel en zwarte verf brengt ze lijnen aan: in een paar streken wordt een androgyn oosters jongetje geboren. Ze kijkt ernstig, schudt nee met haar hoofd en mompelt in zichzelf in een mengelmoesje van Nederlands, Afrikaans en Engels: 'Het papier is so groot.' Het mooiste moment van de documentaire is als haar tijdens het schilderen een ongrijpbaar lachje ontglipt. 'Oijoi', zucht ze.

Natuurlijk beseft ze dat de camera haar bewegingen volgt. Je kan zien dat ze elk moment wéét dat ze in beeld wordt gebracht en tegelijk zie je de pure concentratie als ze werkt - alsof ze het oog van de camera toch vergeet. 'Ik ben liever de maker dan het model', schrijft Marlene Dumas in een verklaring waarom ze aan de film meedeed. Ze is zich, noteert ze, hyperbewust van de kunstmatigheid van het portret en het zelfportret, maar ze weet dat iedereen op zoek is naar de mens achter het beeld via het beeld. Het heeft dan ook iets pikants: de kunstenaar die altijd mensen schildert, veel zelfportretten heeft gemaakt en het model en model staan in haar werk heeft gethematiseerd, staat nu zélf model in het werk van een ander.

EEN VAN HAAR beroemdste schilderijen is *Snowwhite and the Broken Arm* uit 1988. Voor Dumas is Sneeuwwitje geen onschuldig meisje: ze is een naakte vrouw die uitgestrekt op een witte tafel ligt. Alleen om haar gebroken arm draagt ze een wit verband. Haar gezicht is grijs en vertrokken, ze ligt erbij alsof ze dood is. De zeven vrolijke dwergen uit het sprookje zijn op het schilderij in angstwekkende kindmannetjes getransformeerd die over een rand op Sneeuwwitjes blote lichaam neerstaren. Haar gebroken arm hangt naar beneden; in haar hand houdt ze een camera vastgeklemd. Onder de tafel liggen polaroids verspreid.

Omdat je weet dat Dumas schildert naar polaroids van haar modellen - in de documentaire zie je hoe ze giechelend een 'slachtoffer' fotografeert - ben je geneigd Sneeuwwitje als een beeld voor de kunstnares te zien. Ze is gestraft voor de misdaad van de paparazzi: ze heeft één foto te veel geschoten. Ze is zozegd schuldig aan het onbeschaamd in een beeld gieten van de ander - het in beeld brengen van een ander is hoe dan ook een daad van overweldiging. Maar ze draagt niet alleen schuld; ze, of beter: haar werk is ook zelf onderworpen aan de blikken van anderen. In de documentaire staat ze voor het grote, in blauw- en grijstinten geschilderde doek en zegt ze dat de glurende dwergjes de kunstverzamelaars, museumdirecteuren en critici zijn die zich haar werk toeëigenen. De modellen ontbloten zich voor de kunstenaar en de kunstenaar ontbloot zich weer voor het voyeuristische publiek dat zich een beeld van zijn werk vormt.

AL HET WERK van Marlene Dumas gaat over voyeurisme, over de interpretatie van beelden en over het verzet tegen passief wachten op de betekenis die men als een vaal etiket op je plakt. Wie bepaalt betekenis? En van wie zijn beelden eigenlijk? Dat zijn de vragen die centraal staan bij haar. In haar schilderijen *Waiting (for meaning)* en *Losing (her meaning)*, die in dezelfde tijd zijn gemaakt als *Snowwhite and the Broken Arm*, zijn vrouwen afgebeeld die elk moment gepenetreerd kunnen worden. Op het eerste doek ligt een blote vrouw op een tafel of doodskist, haar benen hangen willoos naar beneden. Ze is passief en wacht op de betekenis die de kijker aan haar geeft.

Tegelijkertijd verzet Dumas zich in de serie tekeningen *Defining the Negative* tegen de gebruikelijke passiviteit van het naakte vrouwelijke schildersmodel. De vrouwen op de tekeningen zijn in klassieke pose afgebeeld, à la manière de Balthus, Eric Fischl, David Salle, Georg Baselitz en David Hamilton. Het geschreven commentaar bevat het protest. 'I won't be like Balthus sperm on a silk handkerchief', staat boven de ene tekening. 'I won't sleep in Mr. Fischls bed', boven de ander. 'I won't wait (for the authority of) meaning' en 'I will not be afraid of misunderstandings', staat bij de laatste twee tekeningen uit de serie gekrabbeld. Dumas is zich er kortom overbewust van dat kunst geen spiegel maar een interpretatie van de werkelijkheid is. En ze wil niet dat haar werk tot simpele betekenisgeving uitnodigt.

Marlene Dumas weet heel goed dat een portret het innerlijk en de uniciteit van de geportretteerde niet weergeeft. Roland Barthes schrijft in *La chambre claire* over de verhouding tussen het portret en de geportretteerde en stelt dat je je eigen lichaam slechts gefragmenteerd kan ervaren. Hele delen

van je lichaam kan je per slot van rekening niet eens zien. Alleen een afbeelding kan je lichaam als geheel weergeven, maar helaas is het resultaat van die 'objectivering' vaak een gevoel van zelfverlies en vervreemding. Vandaar allicht dat Dumas, ook al denk je op het eerste gezicht misschien anders, nooit het geheel weergeeft. Haar schilderijen zijn beeldcollages. De mensen die ze afbeeldt zijn meestal samengesteld uit onderdelen van verschillende modellen, ze verenigen een veelheid aan beelden. 'Soms zie ik het maken van schilderijen als een vorm van exorcisme, het uitdrijven van allerlei manieren van kijken', zei ze ooit.

Neem *Pregnant Image* (1988-1990), een schilderij van een hoogzwangere vrouw dat ze tijdens haar eigen zwangerschap maakte. De vrouw is een constructie: de dikke buik is van de kunstenares zelf, het gezicht is gebaseerd op een polaroid van een vriendin, en de benen kwamen volgens Dumas 'uit de verf zelf te voorschijn'. *Pregnant Image* is dus geen conventioneel portret. Door de verschillende bronnen waaruit de zwangere vrouw bestaat, heeft ze geen eenduidige identiteit. Of kijk naar de demonische jongetjes waaraan ze in de documentaire werkt. Die zijn een eigenzinnige cocktail van afbeeldingen uit een boek over natuurvolkeren en geesten, van foto's van vrienden en plaatjes van mannelijke pin-ups en Japanse jongens. 'It's so deep!' zegt de Japanse galeriehoudster die het werk in Dumas' atelier komt bekijken, en dat is niet eens zo'n heel stomme opmerking.

HET KLINKT allemaal zeer cerebraal, al die overwegingen over de 'autoriteit van de betekenis'. Dumas' werk nodigt ook uit tot vergaande interpretatie doordat ze het van grappige en suggestieve titels voorziet en stukken en statements over haar kunst heeft geschreven. 'Titels richten het oog', stelt ze in de film. Ze formuleerde dat al in 1982: 'Is commentaar noodzakelijk? Ik zeg ja. Is niet alle noodzakelijke informatie aanwezig in het werk zelf? Ik zeg nee. Het bevindt zich grotendeels buiten het werk. Men kan woorden in de mond van het werk leggen en/of er weer uitnemen; men doet dit, ik doe het en soms moet het. Onze ogen bevinden zich naast onze oren.' En een paar jaar later schreef ze: 'I am against the mystification of the untitled, the glorification of artistic doubt.' Als je je zo bewust bent van het eeuwige proces van interpretatie en betekenisgeving is het niet zo vreemd dat je niet alleen de ogen van de kijker wil voeden, maar ook de oren.

Maar als je naar *Miss Interpreted* (Marlene Dumas) kijkt, zie je geen zwaar intellectuele dame die ingewikkelde betogen afsteekt. Zo op het eerste gezicht is Dumas een extraverte, warmbloedige, goedlachse en een tikkeltje chaotische vrouw. Ook dat past precies bij haar werk: haar kunst zet niet alleen tot denken aan, ze roept ook direct emoties op. De vrouwen en kinderen op haar schilderijen hebben iets onheilspellends en beangstigends. Dumas schildert gezichten die uit grote, gebleekte vlakken bestaan, een soort lege schermen waar de ogen zwart uit springen. Ze doen denken aan de wezenloze close-ups uit niet al te beste films.

Uit de documentaire blijkt dat Dumas inderdaad de emoties van de kijker wil bespelen en dat ze beïnvloed is door filmbeelden. De camera volgt haar naar de drive-in-bioscoop uit haar jeugd. Ze vertelt dat ze van de film de spelregels van de verbeelding heeft geleerd, meer dan van de werkelijkheid en de beeldende kunst. En ze praat over haar fascinatie voor de close-up en de

gespeelde blik die doet alsof hij speciaal voor jou is bedoeld. Ergens anders in de documentaire vraagt ze: 'Waarom zal ik de grote thema's in het leven - liefdesrelaties en zo - overlaten aan filmers, schrijvers en popzangers?'

Voor haar werk maakt ze, zoals gezegd, gebruik van alle mogelijke beelden. Van polaroids van vrienden, filmstills, beelden uit de kunstgeschiedenis, foto's van pin-ups en fotomodellen. In *Models*, een werk uit 1994 dat uit honderd getekende portretjes van de meest uiteenlopende vrouwen bestaat, kun je bijvoorbeeld gezichten van Rembrandts Bathseba tot Claudia Schiffer, van Vermeers Vrouw met parels tot Anita Ekberg in *La dolce vita*, van Simone de Beauvoir tot Brigitte Bardot herkennen. Maar of ze nu beelden uit de hoge of lage cultuur gebruikt, of van anonieme kennissen, het zijn allemaal beelden die behalve onherbergzaam ook heel vertrouwd zijn.

In de film formuleert ze het mooi in het volgende statement: 'I could say: South Africa is my content and Holland is my form; but then, the images I deal with are familiair to almost everyone, everywhere. I deal with second-hand images and first-hand experiences. (My "models" have already modelled for someone else. There ain't no virgins here).'

Inderdaad, beelden zijn altijd sletten die zich tot wie dan ook verhouden. Het is dan ook verleidelijk om een postmoderne relatie met ze aan te knopen: een slet is van niemand. Beelden hebben zo veel betekenis dat je maar het beste kan laten zien dat ze eigenlijk betekenisloos zijn. Die postmoderne vrijblijvendheid gaat Dumas echter te ver. Ook al heeft een beeld niet één betekenis, ze wil het toch betekenis geven. En ze wil het emotioneel laden.

HAAR WERK heeft, onder andere, een emotionele werking omdat het vast met haar levensgeschiedenis is verknoopt. In de documentaire gaat ze terug naar Kaapstad, de stad waarin ze in 1953 is geboren. Je krijgt stukjes te zien uit oude videofilmjes waarop een blozende puber romantisch in de lens staart. De op Engelse leest geschoeide kostschool waar ze haar middelbare schooltijd heeft doorgebracht, wordt getoond en meteen roep je de groepsportretten van scholieren in uniform die ze schilderde in je herinnering op. Je ziet hoe de jonge Marlene op het strand ligt en hoort haar zeggen dat ze aanvankelijk dacht dat de dood het ergste op de wereld was, tot ze op haar twaalfde oog kreeg voor het racisme. Je ziet direct haar vele tekeningen en schilderijen van zwarten voor je.

De *Black Drawings* uit 1991 bijvoorbeeld, een serie tekeningen van zo veel verschillende gekleurde mensen dat je het containerbegrip 'zwarten' onmiddellijk relativeert. Of je denkt aan het zelfportret *Het kwaad* is banaal, waarop ze zichzelf met gouden haren en afwezig wegstarende ogen heeft geschilderd. Als blanke in Zuid-Afrika behoor je, hoe onschuldig je je ook voelt, automatisch tot de onderdrukkers - het kwaad heeft dus een heel gewoon gezicht.

Nadat ze in Kaapstad de kunstacademie had bezocht, vertrok Dumas in 1976 naar Nederland. In de film leest haar moeder een van de eerste brieven voor die Dumas haar uit Amsterdam schreef: 'Het is heerlijk om vrij te zijn. Suid Afrika is een baaie hartseer land.' Ze volgde Ateliers 63 in Haarlem en

maakte collages over heimwee en apartheid. In 1988 wordt ze moeder en denkt ze, zoals ze zelf zegt, na over haar identiteit als vrouw. ('Moederschap. Nu hoor ik niet meer bij de jongens', schreef ze ooit). Je wordt op het spoor gezet van haar werk dat vrouwelijkheid en mannelijkheid thematiseert en je ziet de schilderijen die ze van baby's maakte voor je. The First Generation bijvoorbeeld, een vierluik van reusachtige, angstaanjagende baby's die in niets aan de gezellige roze pamperebaby's van de reclame doen denken.

NATUURLIJK is het veel te simplistisch om werk en leven zo direct aan elkaar te plakken. Dumas is een ekster die hebbertig al het mogelijke materiaal oppikt. Ze heeft groot gelijk als ze aan het eind van de documentaire zegt: 'Wat zeiden ze: mannen maken geschiedenis, vrouwen autobiografieën. Nee, het zijn niet allemaal zelfportretten. Nee, het is niet altijd mijn dochttertje. Nee, ik heb een gelukkige kindertijd gehad. Nee, ik ging nooit in therapie. Nee, ik ging nooit met museumdirecteuren naar bed. Ja, ik vind mensen lief en dat is het moeilijkste wat er is en niet goed verenigbaar met creativiteit. Ja, ik vind dat ik aan mezelf het beste model van het kwade heb.'