

Marlous van Boldrik 4123115
Datum van inlevering: 30/06/15
Docent: Dr. Kees Veelenturf
2e versie Bachelorwerkstuk
Kunstgeschiedenis
Radboud Universiteit Nijmegen



ZIE DE MENS

step in front of the mirror
look at your face, and
you'll see there's a cross
marked on it somewhere.
Arnulf Rainer, 1985.

Jesus Christus 2000

Jesus, over Jou ga ik niets nieuws verzinnen
of bedenken. Ik ga geen Sinterklaasrijmpjes
schrijven en geen spelletjes spelen.
Ik heb al over Jou werken gemaakt.
Jesus is Boos, Jesus Serene, Magdalena,
In search of the Perfect Lover...
Ik heb Jou al gefaald zoals ik weinig
ander onderwerp gefaald hebben,
Zie - Het laatste Avondmaal.
Ik heb Jou al bewonderd door de ogen
van anderen; - dood, in Holbein;
byna onzichtbaar in de sluier van de
Heilige Veronica, van Zurbaran;
lijdend bij Grünewald,
Verleidelijk bij Pasolini (Il vangelo secondo Matteo)
Koortsig bij El Greco,
Bedenkelijk in het fotografische negatief van de lijkwade
van Turijn,
Lichtend bij Velázquez,
Afwijzend in Noli me Tangere van Titiaan...
Ik ben bang voor Jouw Vader,
maar niet voor Jou. Hy schenkt de bekars,
en niet Ty.

Marlene Dumas
Amsterdam.

Uit: Haar, Gerda van de. "Marlene Dumas: Jesus." *Liter: Christelijk Literair Tijdschrift*, Jrg. 16 (2013), nr. 70: pp. 28-36. Op verzoek van de kunstenaar zelf in het blad opgenomen, naast een aantal afbeeldingen. Oorspronkelijke uit: *Verlicht mijn ogen* (red. Rudy Hodel), Leeuwarden 2000, pp. 17-19.

Man Kind

(or here's to those who inspired me)

This is not the times
for The Family of Man's smiles.
We travel in disguise,
so how would you know
friend from foe?

The devil is back, as two-faced
and as polarizing as ever.
Who's side you are on
depends on where you're from.

But for those of us like Edward Said
the tension between
the first names and last
determines what comes to pass.

Here is to the popular culture
of image suppliers,
the embedded journalists, the media managers,
the hotel warriors and the airport artists.

Here's to portraiture, more or less,
used by politicians, martyrs, murderers
the military...be my guest.

Here's to the skull of Charlotte Corday
who assassinated Marat, quite calmly they say
and faced the guillotine without rage
at twenty four years of age.

Here's to the posters that Ad van Denderen
photographed in the region of the West Bank.
Here's to the Israeli soldiers who refuse to fight
in the occupied territories.

Here's to Amos Oz who spoke about the fact
that the Jews and the Arabs are both
former victims of the same oppressor.
This makes their conflict harder not easier.
They have both been humiliated,
discriminated and persecuted by
European Civilization.

Here's to the guys that took a trip from Birmingham
to Pakistan, and then to Afganistan, but met the USA,
and ended up in Gauntanamo Bay.

Here's to the actors of Shouf Shouf Habibi.
Here's to the boys in the streets of Amsterdam.
Here's to the difference between forgetting and forgiving.
Here's to the distinctions between, freedom, fate
and destiny.

Here's to where we start and where we go from there.
Here's to the fact that life is round
and what comes around
stays around
and for better or worse
we are part of the same kind.

Amsterdam, September 2006

Dumas, Marlene. *Sweet Nothings: Notes and Texts*. Red. Mariska Van Den Berg. London: Koenig, 2014. p. 142-143.

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Semiotiek	8
Dumas' verhouding tot de fotografie	14
Het portret als methode	19
Männeransichten	36
Conclusie	43
Bibliografie	45
Afbeeldingen	49

Inleiding

Marlene Dumas staat vooral bekend als een schilder van de menselijke figuur. Naar eigen zeggen zou een docent op de kunstacademie al gezegd hebben dat ze een geboren schilder is.¹ Deze opmerking vond ze toentertijd niet erg geruststellend: 'I considered painting old-fashioned. All the smart artists were doing other kinds of work'.² Dumas verliet op drieëntwintigjarige leeftijd (in 1973) haar geboortegrond in Zuid Afrika, om in Amsterdam haar kunstopleiding voort te zetten bij Ateliers '63 in Haarlem.³ Haar carrière begon in een periode waarin 'painting and its existentialist anxieties were supposed to have died a formalist death'.⁴ Van ongeveer 1976 tot 1983 maakte ook Dumas voornamelijk gebruik van andere technieken, met name collage.⁵ Toch wende ze zich op een gegeven moment volledig tot 'her first love'⁶: het schilderen van mensen.⁷ Dumas' terugkeer tot de schilderkunst begon met een serie portretten die in 1985 samen tentoongesteld werden onder de titel *The Eyes of the Night Creatures*.⁸ Het genre van de portretkunst bleef Dumas fascineren, en het gelaat speelt een fundamentele rol in Dumas' werk. Zelf schreef ze ooit: 'I wouldn't paint someone if I can't do something with their face'.⁹

Een gelaat dat Dumas herhaaldelijk heeft beziggehouden is het gelaat van Jezus. Zoals ook blijkt uit haar eigen tekst (p. 2), eigenlijk een gebed,¹⁰ is Jezus een terugkerend figuur in het oeuvre van Marlene Dumas (1953). De eerste ons bekende keer dat hij in haar werk letterlijk de kop op steekt, 'in some left-over paint',¹¹ is in 1983, in het werk *Jesus is boos* (afb. 2). Dit werk toont enkel een gelaat - wellicht ziet Rob Smolders daarom een 'verwantschap met de Veronica-doek'¹² - maar zonder de titel, die onder het gezicht geschreven staat, zouden weinigen er waarschijnlijk Jezus in herkennen. Volgens Frits de Lange gaat het dan ook om een protestantse Jezus en 'voor hen heeft Jezus geen gezicht. Zijn gestalte is nooit vlees geworden in een crucifix, maar altijd woord gebleven in de preek van de dominee'¹³.

¹ Dumas in: Bloom 1999. p. 8.

² Dumas geciteerd in: Bloom 1999. p. 8.

³ Storsve 2001. p. 18.

⁴ Shiff, 2008. p. 154.

⁵ Shiff, 2008. p. 154.

⁶ Shiff, 2008. p. 154.

⁷ Shiff, 2008. p. 154.

⁸ Butler, 2008. p. 55.

⁹ Dumas geciteerd in: Dercon 2010, p. 7.

¹⁰ Van de Haar 2013. p. 29.

¹¹ Van den Boogerd 1999. p. 65.

¹² Smolders 1995. p. 38.

¹³ Lange 1995. p. 11.

Marlene Dumas groeide op in een Nederduits gereformeerd milieu, ten tijde van de apartheid. Deze achtergrond wordt vaak in beschouwing genomen bij het interpreteren van haar werk. Zo wijdt Jonas Storsve de opvallende afwezigheid van de Heilige Maagd in het werk van Dumas, wier oeuvre wemelt van de christelijke verwijzingen, aan haar achtergrond, net zoals ‘the extreme importance of the verbal element’¹⁴ in haar werk.¹⁵ Volgens R. Steensma hebben de werken met christelijke thema’s, zoals *Jesus is boos*, ‘betrekking op haar jeugdijaren.’¹⁶ Misschien speelt de kinderlijke taal van de titel en het feit dat het een Afrikaanse titel blijkt te zijn - het is Jesus, niet Jezus - ook een rol bij zijn interpretatie. In de ogen van Steensma en De Lange hebben we hier te maken met een strenge Jezus ‘die alles ziet en elk vergrijp bestraft’¹⁷. *Jesus is boos* zet, door de nadruk op het gezicht en de gelaatsuitdrukking, in ieder geval de toon voor een deel van Dumas’ werken waarop Jezus wordt afgebeeld.

Op werken zoals *Jesus Serene* (afb. 1), *Jesus Suffering* (afb. 4), *Jesus Grizzly* (afb. 5), *The Mediator* (afb. 6) en *Pasolini’s Jesus* (afb. 7) staan het gelaat van Jezus en de gezichtsuitdrukking ook centraal. Op andere werken, waaronder *Het Laatste Avondmaal* (afb. 8), *Jesus* (afb. 9), *(In Search of) The Perfect Lover* (afb. 10) en Dumas’ gekruisigde Jezusfiguren (afb. 11-16), lijkt het vaak veel eerder om het fysieke lichaam te gaan (*Het Laatste Avondmaal* vormt hierbij een uitzondering). Op deze werken is, opvallend genoeg, het gelaat in veel gevallen juist niet of zeer onduidelijk weergegeven. Jezus is in de laatste groep werken echter goed te herkennen aan de houding die hij aanneemt of door de weergave van het kruis. Op de werken waarin het gelaat centraal staat is zijn houding meestal niet te zien en is hij ook niet herkenbaar aan zijn attributen. Daarnaast heeft Dumas Jezus op de laatste groep werken meestal wel de uiterlijke kenmerken gegeven die wij van hem verwachten: lang haar en een baard. Er is qua uiterlijk minder diversiteit in vergelijking met de eerste groep werken.

Bij het zien van de eerste groep werken zal echter al snel duidelijk worden dat Jezus, in het oeuvre van Dumas, geen vaste kenmerken heeft. Dat stelt zij zelf ook: ‘My portraits of Jesus or Christ have taken on many forms’.¹⁸ Soms neemt Jezus in haar werk zelfs de vorm aan van anderen. Series als *Jesus Serene*, *Jesus Suffering* en *Jesus Grizzly* bestaan uit koppen waarvan sommigen duidelijk geen Jezus-koppen zijn omdat we er andere personen in kunnen herkennen. Zo is in *Jesus Serene* onder andere een ‘portret’ van de kunstenaar Francis Bacon opgenomen (afb. 52), is voor een van de koppen van *Jesus Suffering* (afb. 17) een krantenfoto van een rouwende vrouw als voorbeeld gebruikt (afb. 18) en is bij *Jesus Grizzly* rechts bovenin (afb. 19) een gelijkenis van Pieter Dumas (afb. 20), de broer van de kunstenaar, te vinden.¹⁹ *The Mediator*, ook een ‘portret’ van Jezus, behoort daarentegen tot een groep ‘portretten’ van ‘Arabisch uitziende mannen,’²⁰

¹⁴ Storsve 2001, p. 17.

¹⁵ Storsve 2001, p. 24.

¹⁶ Steensma 1995, p. 72.

¹⁷ Steensma 1995, p. 72.

¹⁸ Dumas 2010, p. 96.

¹⁹ Dumas 2012, p. 40-43.

²⁰ Den Hartog Jager 2014 (a), p. 161.

waarbij volgens Hans den Hartog Jager ‘de meeste toeschouwers die eerlijk tegenover zichzelf zijn, denken aan terroristen of islamistische leiders’.²¹ Het is natuurlijk maar de vraag of dat werkelijk voor de meeste toeschouwers het geval is, maar de nabijheid van, onder andere een portret van Mohammed B., de moordenaar van Theo van Gogh, beïnvloedt wel degelijk de manier waarop men *The Mediator* zal bekijken. Hetzelfde geldt voor de opname van het ‘portret’ van Francis Bacon in *Jesus Serene*.

Hoe beïnvloedt het feit dat zo’n ‘kop’ deel uitmaakt van een serie onze ‘leeswijze’? Wat verenigt de koppen en wat voor effect heeft die ‘gemene deler’ op onze interpretatie van de werken? Hoe zorgt Dumas in deze werken voor herkenning en wat zorgt ervoor dat we de persoon die we herkennen soms toch anders gaan bekijken in haar werk? Dat zijn de vragen die hierna in dit werkstuk centraal zullen staan in relatie tot Dumas’ Jezus-‘koppen’. Omdat ik bij de analyse van deze werken heb gekozen voor een semiotische benaderingswijze, zal allereerst de semiotiek aan bod komen. Ook wordt kort aandacht besteed aan Dumas’ verhouding tot de fotografie en haar werkwijze als schilder, waarbij fotografie een rol speelt. Daarna zullen haar portretten-series en de manier waarop ze zich verhouden tot de portretkunst en de iconografische tradities behandeld worden. Hoewel ik veel aandacht zal besteden aan hoe Dumas met het menselijk gelaat in het algemeen omgaat zal de nadruk uiteindelijk, na een flinke aanloop, op de werken *Jesus Serene*, *Jesus Suffering*, *Jesus Grizzly* en *The Mediator* komen te liggen.

²¹ Den Hartog Jager 2014 (a). p. 162.

Semiotiek

In den beginne was het Woord, en het Woord was bij God en het Woord was God. (Johannes 1:1)

‘I want to be a referential artist. To refer is only possible to something which has already been named. (But names are not always given by you).’²² Met deze uitspraak bevindt Dumas zich op het terrein van de semiotiek: ‘de leer van tekens en tekengebruik.’²³ Hoewel de semiotiek een multidisciplinaire theorie is, bevinden de wortels van deze leer zich in de taalkunde.²⁴ Semiotiek wordt ook wel eens gedefinieerd als ‘the study of meaning-making’²⁵. Het gebruik van woorden (tekens) creëert betekenis, ‘meaning’, doordat ze ergens naar verwijzen. Dat ‘benoemen’ doen we van jongs af aan, schrijft Dumas: ‘The child entering language starts with naming things.’²⁶ Een naam is volgens Dumas een ‘identifying device’²⁷, het onderscheidt ‘iets’ of ‘iemand’ van ‘iets’ of ‘iemand’ anders: ‘Names distinguish you from others.’²⁸ Ferdinand de Saussure (1857-1913), één van de grondleggers van de semiotiek, zei ooit iets in dezelfde trant: ‘in language there are only differences’²⁹. Vernon Hyde Minor zegt het zo: ‘One word, such as “brillig,” is what it is (whatever it may be) because it isn’t “brunswick” or “beetlejuice.” Bats are not cats; dogs are not bogs.’³⁰

Volgens Saussure bestaat een teken uit twee elementen: de *signifiant* en de *signifié*. De *signifiant*, in het Nederlands ook wel de ‘betekenaar’ of ‘betekenisdrager’ genoemd,³¹ is de vorm van het teken - het woord, het geluid of het beeld - bijvoorbeeld: een schilderij van een vrouw. De *signifié*, in het Nederlands de ‘betekenis’, is dat wat men in het teken leest, in dat schilderij kan iemand bijvoorbeeld ‘Flora’ zien, de Romeinse godin van de bloei.³² De *réfèrent* is het object, het concept, de gebeurtenis of de persoon in de werkelijkheid waar het teken in zijn geheel (de *signifiant* en de *signifié*) naar kan verwijzen, vaak verwijst een teken naar meer dan een mogelijke *réfèrent*.³³ De vrouw die op het schilderij, een *portrait historié*, is

²² Zoals geciteerd in: Alphen 2005. p. 40. Originele bron: Dumas 1982. p. 16.

²³ Bal 1990. p. 14.

²⁴ Minor 2001. p. 174.

²⁵ "Semiotics in Education: Signs, Meanings, and Multimodality SIG 110." *Semiotics in Education: Signs, Meanings, and Multimodality SIG 110*. American Educational Research Association, Web. 1 May 2015. <<http://www.aera.net/SIG110/SemioticsinEducationSigns,Meanings,andMultimodalitySIG110/tabid/13189/Default.aspx>>.

²⁶ Dumas 2001. p. 34.

²⁷ Dumas 2001. p. 34.

²⁸ Dumas 2001. p. 34.

²⁹ Zoals geciteerd in: Minor 2001. p. 175. Originele bron: De Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. Vertaald door Wade Baskin. New York: Wade Baskin, 1966. p. 120.

³⁰ Minor 2001. p. 175.

³¹ Rigney 2011. p. 90.

³² Moormann en Uitterhoeve 1988. p. 96.

³³ Beheydt 2014. p. 35.

afgebeeld (in de rol van Flora) zou in dit geval een van de ‘referenten’ kunnen zijn. De *réfèrent* en de *signifié* zijn dus niet hetzelfde, de een is een bestaand ‘iets’ of ‘iemand’, de ander is enkel een ‘lezing’ van de *signifiant*.³⁴ Iemand kan in het schilderij misschien ‘Flora’ lezen, maar een ander ziet het werk misschien als een portret van een bepaalde vrouw of leest er ‘vriendelijkheid’, ‘vruchtbaarheid’ of zelfs ‘zinnelijkheid’ in. Wellicht is dat wat Dumas bedoelt met: ‘(But names are not always given by you).’³⁵

Roland Barthes (1915-1980), ook een belangrijk semioticus, maakt onderscheid tussen ‘denotatie’ en ‘connotatie’: “imitative” arts comprise two messages: a *denoted* message, which is the analogon itself, and a *connoted* message, which is the manner in which the society to a certain extent communicates what it thinks of it.³⁶ Volgens Barthes bevind je je al in de connotatieve fase zodra je een beeld, bijvoorbeeld een foto, in woorden probeert te vangen en hij suggereert dat dat eigenlijk bij het kijken zelf al gebeurt:

If, as is suggested by certain hypotheses [...], there is no perception without immediate categorization, then the photograph is verbalized in the very moment it is perceived; better it is only perceived verbalized [...] the image - grasped immediately by an inner metalanguage, in actual fact has no denoted state, it is immersed for this very social existence in at least an initial layer of connotation, that of the categories of language.³⁷

Die stelling gaat erg ver en is zeker aanvechtbaar, maar taal is wel degelijk nodig bij het analyseren van een beeld.³⁸ Zelfs al is het mogelijk een beeld te bekijken zonder het instinctief in woorden te vangen, dan nog zou een beeld volgens Barthes een tekst nodig hebben om te ‘betekenen’:

It is true that [...] images [...] can signify, and do so on a large scale, but never autonomously; every semiological system has its linguistic admixture. Where there is a visual substance, for example, the meaning is confirmed by being duplicated in a linguistic message (which happens in the case of the cinema, advertising, comic strips, press photography, etc.) so that at least a part of the iconic message is, in terms of structural relationship, either redundant or taken up by the linguistic system.³⁹

Tot op zekere hoogte is dit ook voor christelijke kunst het geval. Een schilderij van de kruisiging van Jezus is afgeleid van een tekst, van het woord.⁴⁰ Natuurlijk is het mogelijk om de kruisiging te bekijken zonder enige

³⁴ Beheydt 2014. p. 35. Zo is het mij ook uitgelegd in de collegereeks ‘Heden: het verleden!’ van Dr. J. D. Baetens, hij gebruikte een foto van zichzelf als voorbeeld.

³⁵ Dumas 1982. p. 16.

³⁶ Barthes 1977. p. 17.

³⁷ Barthes 1977. pp. 28-29.

³⁸ Nöth 1990. p. 450. Zie ook: Benveniste, Emile. “The Semiology of Language.” (1969) *Semiotics*. Red. Innis, Robert. Bloomington: Indiana University Press, 1985. pp. 226-46.

³⁹ Barthes 1967. p.10.

⁴⁰ Minor 2001. p. 176.

kennis van het Bijbelse verhaal, stelt Minor, maar ‘doing so is not consistent with how meaning is construed by observers and viewers in the Christian tradition’⁴¹. Hoewel christelijke voorstellingen van meet af aan werden gebruikt als ‘didactisch medium’⁴² voor mensen die niet konden lezen, hebben afbeeldingen het woord nooit vervangen. Het woord is altijd nodig geweest om de afbeeldingen te begrijpen of in ieder geval om aan te geven hoe de afbeeldingen opgevat moeten worden.⁴³ ‘And,’ voegt Minor daar aan toe: ‘since it came first, the word takes precedence.’⁴⁴

Zelfs vandaag de dag heeft ‘de geëngageerde, politiek, maatschappelijk of religieus geïnspireerde kunst’⁴⁵ volgens Smolders ‘deze mengvorm van tekst en beeld.’⁴⁶ Dat is zeker bij Dumas het geval. De titels van haar werken zijn bijvoorbeeld erg belangrijk. Zelf vertelt ze dat titels de mogelijkheid geven om het werk een andere ‘directie’ te geven: ‘Titles re-direct the work; however they do not eradicate the inherent ambiguity.’⁴⁷ De ‘tronies’ van oude meesters waar Dumas’ werken in München naast hingen in de tentoonstelling *Tronies: Marlene Dumas und die Alten Meister*, hadden volgens de curator van die tentoonstelling, León Krempel, een minder directe relatie met taal: ‘In their case, the relationship between word and image must be laboriously opened up by means of iconographic-emblematic analysis, and in consultation with contemporary poetry and literature.’⁴⁸

Barthes wordt ook wel bekritiseerd voor zijn logocentrische standpunten.⁴⁹ Theo van Leeuwen brengt de ‘denoted message’ van een afbeelding dan ook wel onder woorden, en vergelijkt deze ‘fase’ met de *pre-iconografische beschrijving*,⁵⁰ waarbij enkel wordt genoemd wat er in een ‘beeld’ te zien is, zonder dat daarbij verbanden met zaken buiten het beeld getrokken worden.⁵¹ Bij het werk *The Mediator* van Marlene Dumas zou in deze fase kort het volgende opgemerkt kunnen worden: we zien een hoofd van een man met lang donker haar en een tweepuntige baard, tegen een gekleurde achtergrond. Het hoofd vult het doek van circa honderddertig bij honderdtien centimeter, is frontaal weergegeven en net onder de schouderpartij afgekapt, ook de haarpartij valt van boven deels buiten beeld. Een associatie met de iconografie van Jezus, die voor sommigen misschien voor de hand zou liggen, hoort niet in deze ‘fase’ thuis.

⁴¹ Minor 2001. p. 176.

⁴² Van Laarhoven 2011. p. 31. Zie ook: p. 50.

⁴³ Minor 2001. p. 176.

⁴⁴ Minor 2001. p. 176.

⁴⁵ Smolders 1995. p. 40.

⁴⁶ Smolders 1995. p. 40.

⁴⁷ Dumas 2014. p. 62. Afkomstig uit de tekst ‘Miss Interpreted’ die in 1992 voor het eerst gepubliceerd werd.

⁴⁸ Krempel 2010. p. 24.

⁴⁹ Nöth 1990. p. 450. Zie bijvoorbeeld: Lindekens, René. *Essai de sémiotique visuelle*. Parijs: Klincksieck, 1976.

⁵⁰ Leeuwen 2001. p. 100.

⁵¹ Straten 2007. p. 20.

Bij het onderscheppen van de ‘*connoted* message’ wordt gekeken naar de ‘betekenaars’ van de afbeelding: in dit geval zouden het donkere haar van de man en de manier waarop hij het draagt bijvoorbeeld kunnen wijzen op een mediterrane of Arabische afkomst. Ook de context waarin het schilderij is geplaatst doet ertoe bij het lezen van een connotatieve boodschap. *The Mediator* behoort tot een groep ‘portretten’ van mannen, *Man Kind* (2002-06), allemaal met een vergelijkbaar uiterlijk, die op tentoonstellingen vaak naast elkaar te zien zijn. Een groot deel van deze ‘portretten’ werd voor het eerst tentoongesteld in Galerie Paul Andriesse, in 2006.⁵² Volgens de catalogus van deze tentoonstelling zou het uiterlijk van de mannen alleen al belletjes hebben doen rinkelen:

De schilderijen en tekeningen zijn voor het grootste gedeelte portretten van mannen met een mediterraan voorkomen, donker en veelal gebaard. Wat dat in 2006 betekent weten we uit de media, die ons telkens dit beeld doet problematiseren. Het betekent ‘verdacht’, vanwege de recente ontwikkelingen in de wereld, waarbij terroristische acties opgeëist worden door radicale islamieten met een dergelijk voorkomen.⁵³

Het beeld dat wij van de media meekrijgen bepaalt onze blik, lijkt Dumas ons met haar werken duidelijk te willen maken. De associaties met terrorisme die de serie *Man Kind* wekt, worden nog versterkt door een paar ‘portretten’ die in de serie zijn opgenomen, waaronder *The Pilgrim* (afb. 21), een ‘portret’ van Osama bin Laden, *The Neighbour* (afb. 22), een ‘portret’ van Mohammed B., en *Duct Tape* (afb. 23), een schilderij van iemand met een zak over het hoofd. Deze drie werken doen vermoeden dat de andere geportretteerden ‘ook’ met moslimextremisme van doen hebben, misschien vooral omdat de andere afgebeelde mannen minder herkenbaar zijn. Het ‘portret’ *The Mediator* roept daarom ook negatieve connotaties op; in deze context gaan we de man zien als een onguur type.

De wat minder herkenbare ‘portretten’ in de serie (zie bijvoorbeeld afb. 24 - 26), die binnen de groep toch wel een meerderheid vormen en waaronder voor sommigen misschien ook *The Mediator*, neutraliseren echter ook weer de herkenbare tronies, betoogt de conservator van Dumas’s eerste overzichtstentoonstelling in Amerika, Cornelia Butler:

I think within that series of works it was important to include one or two of the more recognizable figures. With the more anonymous figures, you start reading them in terms of their ethnicity. There’s a kind of profiling that goes on. Meanwhile, the ones that you do know become strangely more anonymous and neutral in this context.⁵⁴

Dat de ‘portretten’ naast elkaar hangen en als serie gezien worden heeft dus invloed op hoe we naar de individuele ‘portretten’ kijken en de ‘betekenis’ die we de werken toedichten. Toch zijn de ‘portretten’ uit deze serie zelfstandige kunstwerken die ook los van elkaar te zien zijn en verspreid zijn over verschillende

⁵² Butler 2008. p. 46.

⁵³ Andriesse 2006. p. 32.

⁵⁴ Cornelia Butler geciteerd in: Bagley 2008.

collecties. Het formaat van de werken forceert de beschouwer om de ‘geportretteerden’ als individuen te bekijken, de spanning in de serie werken ligt volgens Butler dan ook ‘in the unsettling combination of the individual and the stereotype.’⁵⁵

Interessant bij het onderscheppen van een connotatieve boodschap is ook de titel van een werk. De titels van de werken uit deze ‘serie’ werken ook neutraliserend, merkt Willem de Haan op: ‘The titles of the works suggest that the artist wants to neutralize and even compensate for the images that have been created in the media about these kinds of men.’⁵⁶ Als je Mohammed B.’s gezicht niet zou herkennen, zou de titel *The Neighbour* je niet doen vermoeden dat deze man een terrorist is. Hetzelfde geldt voor het ‘portret’ van Osama bin Laden, *The Pilgrim. The Mediator* suggereert ook niet dat we hier te maken hebben met een agressor. Dumas’ werk wordt wel beschreven als ‘een gevecht tegen de conditionering van de menselijke blik.’⁵⁷ Ze geeft haar werken dan ook niet voor niets geen uitleggende titels mee en daagt de beschouwer uit met titels als *Waiting (for Meaning)* (afb. 27) en *Death of the Author* (afb. 28) (een verwijzing naar Barthes’ essay ‘La mort de l’auteur’ waarin hij stelt dat het aan de lezer is betekenis aan een tekst te geven en dat we die betekenis niet bij de auteur moeten zoeken).⁵⁸ De teksten die Dumas (soms) aan haar werken meegeeft zorgen ook eerder voor meerduidigheid.⁵⁹ Dit in tegenstelling tot de teksten die de foto’s, waarop Dumas haar werk baseert, vaak begeleiden.

Dumas maakt vrijwel uitsluitend gebruik van foto’s als bronmateriaal voor haar werk: Mohammed B. en Osama bin Laden hebben natuurlijk niet voor haar geposeerd. Ze vindt de foto’s van haar modellen voornamelijk in de media waar die foto’s meestal gepaard gaan met duidende onderschriften.⁶⁰ Die onderschriften zijn bepalend, stelt Barthes. Hij noemt de onderschriften van persfoto’s ‘parasitisch’, de woorden nemen beslag van het beeld en projecteren hun betekenis op het beeld: ‘the text constitutes a parasitic message designed to connote the image [...] the image no longer *illustrates* the words, it is now the words which, structurally, are parasitic on the image.’⁶¹ In zijn lezing over Dumas’ portretten van doden, *Faces of Death*, zegt de kunstcriticus Dominic van den Boogerd ongeveer hetzelfde: ‘Photos need captions, alter the caption of the image and one alters its meaning’.⁶² Volgens Van den Boogerd zorgen de onderschriften van persfoto’s er ook voor dat lezers een standpunt innemen: ‘Captions contextualise the visual information and bring the reader to engagement, to taking sides to politics’.⁶³ Daarin verschillen de werken van Dumas en de persfoto’s waarop zij haar werken baseert in de ogen van de kunstcriticus: een

⁵⁵ Butler 2008. p. 46.

⁵⁶ De Haan 2015. p. 31.

⁵⁷ Den Hartog Jager 2010.

⁵⁸ Van den Boogerd 2014.

⁵⁹ Bal 2014 en Van den Boogerd 2014.

⁶⁰ Van den Boogerd 2014.

⁶¹ Barthes 1977. p. 25.

⁶² Van den Boogerd 2014.

⁶³ Van den Boogerd 2014.

schilderij van Dumas ‘invites not to action but to introspection.’⁶⁴ Dit komt niet alleen door de titels die ze haar werken geeft, titels die in de woorden van Mieke Bal ‘de verantwoordelijkheid bij de beschouwer leggen’,⁶⁵ maar ook doordat het schilderijen zijn. Schilderijen ‘lezen’ we anders dan foto’s.

⁶⁴ Van den Boogerd 2014.

⁶⁵ (Eigen) vertaling van Bal 2014: ‘The texts establish tensions and ambiguities - and make us take responsibility.’

Dumas' verhouding tot de fotografie

You can't TAKE a painting - you MAKE a painting.⁶⁶ - Marlene Dumas

'In Photography, the presence of the thing (at a certain past moment) is never metaphoric,'⁶⁷ schreef Barthes in *La chambre claire*. Hij noemt een foto een 'certificate of presence'⁶⁸ - dat wat afgebeeld is, is ooit aanwezig geweest. Een foto kan dan ook, in tegenstelling tot een schilderij, gebruikt worden als bewijsmateriaal, stelt Van den Boogerd. Bij het zien van een foto gaat men er immers van uit dat dat wat gefotografeerd is ooit heeft plaatsgevonden.⁶⁹ Een foto 'connotes an objective uncensored vision',⁷⁰ schrijft de kunsthistoricus Richard Shiff: 'The point is not that the photographic image need be regarded as objective, but that it has been playing this cultural role convincingly.'⁷¹ Die rol is de schilderkunst niet toebedeeld.

Toen Gerhard Richter begin jaren zestig foto's ging naschilderen, werd dit gezien als een manier om tegen de subjectiviteit van de schilderkunst in te gaan. In de eerste plaats 'by taking away the responsibility for the representational content from the painting and displacing it onto the photography',⁷² maar ook doordat dingen als de compositie, de positionering, de lichtinval - kortom alles dat eerst afhing van de keuzes van de schilder - nu door de foto bepaald werd.⁷³ Mede daardoor werd het schilderen zelf gereduceerd tot het simpelweg kopiëren van 'the mechanically produced image'.⁷⁴ Richter begon, naar eigen zeggen, met het maken van *photo-paintings* omdat het hem weerhield van 'stylising, from seeing "falsely", from giving an overly personal interpretation to the subject.'⁷⁵ Hij beeldde dan ook niet het onderwerp op de foto's af, maar de foto's zelf. Die schilderde hij heel nauwgezet maar onscherp na, alsof hij als het ware zijn lens niet goed had gefocust. Dit effect geeft zijn schilderijen niet alleen een 'photographic filmic look',⁷⁶ maar ook 'a distancing quality'⁷⁷ en 'an emotional fade'.⁷⁸

⁶⁶ Dumas 2014. p. 64.

⁶⁷ Barthes 1981. p. 78.

⁶⁸ Barthes 1981. p. 87.

⁶⁹ Boogerd 2014.

⁷⁰ Shiff 2008. p. 145.

⁷¹ Shiff 2008. p. 172.

⁷² Osborne 1992. p. 105.

⁷³ Osborne 1992. p. 105.

⁷⁴ Osborne 1992. p. 105.

⁷⁵ Gaiger 2004. p. 105. Oorspronkelijke bron: 'Interview with Irmeline Lebeer', cited in Chevrier, 'Between the Fine Arts and the Media', p. 25.

⁷⁶ Shiff 2008. p. 155.

⁷⁷ Shiff 2008. p. 155.

⁷⁸ Shiff 2008. p. 155.

Hoewel Dumas zich zeker tot Richter verhoudt - haar *Stern* (afb. 29), waarvoor zij een foto van Richters *18. Oktober 1977* (afb. 30) als voorbeeld nam, wordt wel gezien als een hommage⁷⁹ - benadert ze foto's op een heel andere manier. Dumas wendde zich tot de fotografie om de gemaniëerdheid te voorkomen die in haar ogen zou optreden als ze zich uitsluitend op haar eigen verbeelding zou baseren.⁸⁰ In haar eigen woorden: 'I don't want to worship my own handwriting'.⁸¹ Toch is haar handschrift sterk aanwezig in haar werk. In tegenstelling tot Richter vervaagt Dumas haar verfstreken niet, haar schilderijen benadrukken juist dat ze geschilderd zijn. De 'gesture', die centraal stond in het werk van de 'Action Painters' (abstract expressionisten zoals Jackson Pollock en Willem de Kooning die de nadruk legden op het schilderen zelf, op de 'actie' van het schilderen, de beweging, het 'gebaar'),⁸² profileert zich ook in het werk van Dumas: 'For me, painting has to show its method, how it becomes what it is; [it should] move back and forth from the "illusion" to the "gesture"'.⁸³ Niet voor niets wordt ze door de kunsthistoricus Richard Schiff vergeleken met Willem de Kooning.⁸⁴ Ook haar werkwijze doet denken aan die van de 'Action Painters', ze heeft zelf beschreven hoe ze op papier te werk gaat:

Paper used on the floor. Watery ink thrown onto paper like a big blob. Work with Japanese and Chinese brushes very quickly while still wet. Hold paper up to let water run down or from left to right, to create skin-like texture.⁸⁵

Het toeval speelt daarbij ook een rol: 'If the painting does not want to go in the direction where I thought it was going when I started, then I let it go its own way to some extent. I love chance ... Without surprise, no drawing.'⁸⁶ Dumas schildert de foto's niet exact na, ze gebruikt de foto, in haar eigen woorden, enkel als 'uitgangspunt voor iets anders.'⁸⁷

Terwijl Richter foto's als voorbeeld kiest om de subjectiviteit van de schilderkunst tegen te gaan, gebruikt Dumas de fotokunst dus voor 'expressionistic ends'.⁸⁸ Dit wordt door Dumas bevestigd in een interview met Robert Enright: 'Sometimes you see an image you feel you can use to express the things you've experienced. It's not that you make the real horror more beautiful, because you're not directly painting it, you're reflecting

⁷⁹ King Klinkenberg 2009. Zie bijvoorbeeld p. 7.

⁸⁰ Schiff 2008. p. 152.

⁸¹ Dumas geciteerd in: Schiff 2008. p. 152.

⁸² Gardner en Kleiner 2010. p. 749-751.

⁸³ Dumas geciteerd in: Schiff 2008. p. 150.

⁸⁴ Schiff 2008. pp. 163-164.

⁸⁵ Dumas geciteerd in: Schiff 2008. p. 161. Originele bron: Hasegawa, Yuko. 'Interview with Marlene Dumas', Tent.cat. *Marlene Dumas: Broken White*, Museum of Contemporary Art, Tokio 2007.

⁸⁶ Dumas geciteerd in: Schiff 2008. p. 161. Originele bron: notities van Dumas (3 mei 1997), archief van Museum of Modern Art, New York.

⁸⁷ Dumas geciteerd in: Cohen 2014.

⁸⁸ Solomon 2015.

on it in a sense.’⁸⁹ Over het werk *Stern* zei Dumas: ‘I also wanted to see with *Stern*, if I could take Richter’s source out of its blur.’⁹⁰ Dat lijkt ze op twee manieren verwezenlijkt te hebben. Letterlijk: haar lijnen zijn namelijk helemaal niet vaag, de lichte kleur van het gezicht steekt bijvoorbeeld strak af tegen de donkere kleuren van de achtergrond, en figuurlijk: Dumas’ subjectieve schilderwijze gaat in tegen het onpersoonlijke van Richters blurring-effect.⁹¹ Ook al baseert Dumas zich op foto’s en blijven die foto’s herkenbaar in haar werken, ze maakt ze zich wel degelijk eigen. Dat is ook te zien als je bijvoorbeeld *The Neighbour* vergelijkt met de foto die als voorbeeld diende (afb. 31).

Op het eerste gezicht lijken de man op de foto, Mohammed B., en de man op Dumas’ werk, *The Neighbour*, sprekend op elkaar. Maar als je je concentreert op de details vallen er toch enkele dingen op. Dumas heeft bijvoorbeeld het al vrij bolle gezicht nog ronder gemaakt en de wenkbrauwen zijn aangesterkt en ‘sierlijker’,⁹² meent Arjan Reinders.⁹³ Zijn neus is platter, zijn ogen zijn groter en ronder en zijn mond lijkt, zeker in vergelijking met de foto, een beetje getuit, ‘wellustig bijna’.⁹⁴ Daarnaast is de verf zeer dun aangebracht wat een diffuus, haast verzachtend effect geeft - hier zijn geen harde lijnen aanwezig. ‘Poetste Dumas met haar aanpassingen het kwaad van B.’s gezicht?’⁹⁵ vraagt Reinders dan ook terecht. Zijn eigen antwoord daarop is: ‘Welnee, op de politiefoto heeft B. een volstrekt normaal voorkomen.’⁹⁶ Dat is volgens Dumas zelf ook zo: ze schijnt ooit gezegd te hebben dat ze Mohammed B. er eigenlijk te vriendelijk uit vond zien met zijn ‘chubby cheeks, voluptuous mouth, dog eyes’⁹⁷ - geen kenmerken die je van een moordenaar verwacht.

Uit recensies blijkt echter dat Dumas’ Bin Laden van *The Pilgrim*, uit dezelfde serie, ook niet overeenkomt met het beeld dat men van hem heeft. Een recensent van het tijdschrift *New York*, die Dumas’ Mohammed B. beschreef als ‘a wide-eyed, overgrown boy,’⁹⁸ beschreef haar afbeelding van Bin Laden als ‘more sheep than wolf.’⁹⁹ Volgens het museum *The Menil Collection* contrasteert de door Dumas afgebeelde Osama bin Laden

⁸⁹ Dumas geciteerd in: Enright 2004. p. 33.

⁹⁰ Dumas geciteerd in: Shiff 2008. p. 155.

⁹¹ King Klinkenberg 2009. p. 76.

⁹² Reinders 2013.

⁹³ Reinders 2013.

⁹⁴ Reinders 2013.

⁹⁵ Reinders 2013.

⁹⁶ Reinders 2013.

⁹⁷ Den Hartog Jager 2014 (b).

⁹⁸ Berwick 2008.

⁹⁹ Berwick 2008.

met de manier waarop hij in de media geportretteerd wordt door zijn 'peaceful eyes'¹⁰⁰ en 'mild smile'¹⁰¹ - inderdaad kenmerken die je eerder verwacht bij een pelgrim dan bij een terrorist. De kunstcriticus Hans den Hartog Jager meent zelfs dat *The Pilgrim* 'op een pijnlijke manier Jezus en Osama verenigt.'¹⁰² Dumas heeft Bin Laden dan ook ontdaan van zijn 'public persona.'¹⁰³ Kenmerken die hem binnen een bepaalde context plaatsen, zoals zijn tulband, zijn kleding en zijn omgeving, heeft Dumas buiten beeld gelaten. De Haan is er dan ook van overtuigd dat hoewel de bekende gelaten van de serie *Man Kind* herkenbaar zijn gebleven, Dumas ze wel degelijk heeft gemanipuleerd 'just enough to create confusion,'¹⁰⁴ in zijn ogen: 'by (re)painting them using facial expressions that force the viewer to see them as unique persons with their own individual characteristics rather than as images of (potential) terrorist.'¹⁰⁵ Of Dumas de mannen daadwerkelijk heeft afgebeeld als 'unique persons' is de vraag, maar het lijkt er inderdaad op dat Dumas de gedachten, die we bijvoorbeeld op het portret van Bin Laden willen projecteren, tegenwerkt. Het is dit effect van Dumas' werken dat Krempel ertoe beweegt haar koppen te contrasteren met zeventiende-eeuwse tronies:

That which is only subliminally present in the tronies of the seventeenth century is made explicit by Marlene Dumas' works. She does not thematize the individual as such but, instead, testifies to the attitude the artist and the viewer have toward the object of representation.¹⁰⁶

Aan *The Pilgrim* is geen connotatie van terrorisme af te lezen. Zij die dat wel in het portret proberen te lezen, zullen op hun eigen vooringenomenheid stuiten. Wat zegt het werk echter wel over de 'ware' Bin Laden, het individu?

Eerder is al gesteld dat Bin Laden natuurlijk niet voor Dumas' 'portret' geposeerd heeft, dat heeft niet één van de mensen die Dumas heeft 'geportretteerd'. De foto waarop ze *The Pilgrim* baseerde heeft ze allicht ook niet zelf gemaakt. Volgens de kunstenaar Sam Drukker mis je echter 'essentiële stappen als je een foto van iemand anders naschildert'¹⁰⁷ bij het maken van een 'goed gelijkend portret.'¹⁰⁸ Uit Drukkers stelling zouden twee punten naar voren kunnen komen. Allereerst lijkt Drukker ervan overtuigd dat een schilder voor een 'goed gelijkend portret', zelf in de aanwezigheid van de geportretteerde moet zijn geweest, al is het maar om zelf de foto die als voorbeeld zal dienen te kunnen maken en dus zelf bijvoorbeeld de positionering van

¹⁰⁰ "News - Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave." *The Menil Collection*. Web. 1 May 2015. <https://www.menil.org/assets/marlenedumas_final.pdf>.

¹⁰¹ "News - Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave." *The Menil Collection*. Web. 1 May 2015. <https://www.menil.org/assets/marlenedumas_final.pdf>.

¹⁰² Den Hartog Jager 2010.

¹⁰³ "News - Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave." *The Menil Collection*. Web. 1 May 2015. <https://www.menil.org/assets/marlenedumas_final.pdf>.

¹⁰⁴ De Haan 2014. p. 23.

¹⁰⁵ De Haan 2014. p. 31.

¹⁰⁶ Krempel 2010. p. 23.

¹⁰⁷ Sam Drukker geciteerd in: Cohen 2014.

¹⁰⁸ Sam Drukker geciteerd in: Cohen 2014.

het model te kunnen bepalen. Er zou echter nog een tweede aanname in Drukkers standpunt schuil kunnen gaan: een (uiterlijke) gelijkenis alleen is niet genoeg - waarom zou je je anders niet kunnen baseren op andermans foto's van de persoon in kwestie? Sam Drukker zou niet de enige zijn die zo over portretten denkt. Hoewel 'gelijkenis' een synoniem is van 'portret' en mimesis altijd een zeer belangrijke rol heeft gespeeld binnen de portretkunst,¹⁰⁹ zijn portretten volgens Shearer West meer dan alleen gelijkenissen: 'Portraits are not just likenesses but works of art that engage with ideas of identity.'¹¹⁰ In haar poging portretten te definiëren noemt zij drie voorwaarden:

First of all, portraits can be placed on a continuum between the specificity of likeness and the generality of type, showing specific and distinctive aspects of the sitter as well as the more generic qualities valued in the sitter's social milieu. Secondly, all portraits represent something about the body and face, on the one hand, and the soul, character, or virtues of the sitter, on the other. [...] All portraits involve a series of negotiations - often between the artist and the sitter, but sometimes there is also a patron who is not included in the portrait itself.¹¹¹

Dumas's portretten voldoen niet aan deze voorwaarden, zijn het eigenlijk wel portretten?

¹⁰⁹ West 2004. p. 11.

¹¹⁰ West 2004. p. 11.

¹¹¹ West 2004. p. 21.

Het portret als methode

Someone was interested in these smaller paintings of a naked young girl, and asked, ‘What is the age of the child?’ I said, ‘It’s not a child, it’s a painting.’¹¹² - Marlene Dumas

Na haar bezoek aan de tentoonstelling *Man Kind* had Wieteke van Zeil het in haar recensie nadrukkelijk over koppen, niet over portretten: ‘Het zijn de laatste jaren vaak koppen. Transparant, gelaagd, niet-reëel. Meer kop dan portret, al staat er soms een bekend persoon op.’¹¹³ Ze is niet de enige die stelt dat Dumas’ ‘koppen’ nauwelijks portretten te noemen zijn. Hoewel Van den Boogerd de serie *Jesus Serene* in zijn monografie over Dumas ‘a collection of portraits’¹¹⁴ noemde, zei hij afgelopen november na afloop van zijn lezing *Faces of Death*, dat veel van Dumas’ schilderijen van mensen strikt genomen geen portretten zijn:

I don’t necessarily see all these paintings of people as portraits per se [...] a lot of these faces are people we don’t know and people that the artist did not mean to portray. So it’s more a “motif” - the face - rather than traditional or classic portraiture.¹¹⁵

Mieke Bal, die aan dezelfde tafel zat om samen met Van den Boogerd vragen van het publiek te beantwoorden, was het met hem eens: ‘I agree with you that they are not portraits,’¹¹⁶ zei ze. Ze voegde er echter wel aan toe: ‘I call them portraits but not in the traditional sense [...] They are portraits enough if you take the portrait as a method.’¹¹⁷ Dumas gebruikt het portret volgens Ernst van Alphen om op de portretkunst in te gaan: ‘to explore and systematically challenge the conventional characteristics of the traditional portrait as a politically invested genre.’¹¹⁸ Maar hoe doet ze dat?

De Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce (1839-1914), wiens theorie vaak toegepast wordt op de portretkunst, onderscheidt drie soorten tekens: iconische tekens, indexicale tekens en symbolische tekens. Een iconisch teken lijkt op dat waar het naar verwijst.¹¹⁹ Mieke Bal geeft de landkaart als voorbeeld van een iconisch teken: ‘doordat de vorm lijkt op die van het land waar zij voor staat.’¹²⁰ Indexicale tekens verwijzen door middel van hun verbondenheid of contact met hun betekenis.¹²¹ Vaak wordt voor deze groep tekens

¹¹² Dumas geciteerd in: Bloom 1999. p. 21.

¹¹³ Van den Zeil 2006.

¹¹⁴ Boogerd 1999. p. 65.

¹¹⁵ Boogerd 2014.

¹¹⁶ Bal 2014.

¹¹⁷ Bal 2014.

¹¹⁸ Alphen 2005. p. 43.

¹¹⁹ West 2004. p. 41.

¹²⁰ Bal 1990. p. 14.

¹²¹ Bal 1990. p. 15.

rook als voorbeeld gebruikt, rook verwijst naar vuur: waar rook is is vuur.¹²² Bij schilderijen wordt de penseelstreek wel gezien als een indexicaal teken - de streek, het handschrift, verwijst naar de schilder.¹²³ Een symbolisch teken is op een minder voor de hand liggende manier met een teken verbonden. Het symbool verwijst namelijk 'op grond van conventie.'¹²⁴ Het teken:



verwijst bijvoorbeeld naar vrede. Dit is aangeleerd, daarom is het een symbolisch teken. Het portret kan de kenmerken van al deze drie soorten tekens vertonen: 'it resembles the object of representation (icon), it refers to the act of sitting (index), and it contains gestures, expressions, and props that can be read with knowledge of social and cultural conventions (symbol).'¹²⁵ Maar deze tekens zijn op een nog complexere wijze in het portret verwikkeld dan deze uiteenzetting suggereert.

Het portret wordt vaak gezien als 'een doorgeefluik van de ziel',¹²⁶ of in de technischere termen van Van Alphen als de betekenisdrager van iemands 'subjectivity'¹²⁷ of 'interior essence'¹²⁸:

The portrayer makes visible the inner essence of the sitter and this visualizing act is creative and productive. It is more than a passive rendering or capturing of what was presumed to be already there, although interior and hence invisible. The portrayer gives this supposed interiority an outer form so that we viewers can see it. This outer form is then the signifier (expression) of the signified (the sitter's inner essence).¹²⁹

In andere woorden: traditioneel gezien geeft de portrettist iemands persoonlijkheid weer door het een uiterlijke vorm te geven.¹³⁰ Dit gebeurde ongeveer vanaf de Renaissance en is volgens Shearer West te zien op Lorenzo Lotto's *Portret van een jongeman tegen een wit gordijn* (afb. 32). Onder andere de lamp achter het gordijn, in de rechterbovenhoek van dit werk, kan volgens West gezien worden als 'a symbol of this individual's spiritual state, as it may allude to the passage in the Gospels which refers to "light shining in darkness."'¹³¹ Daarnaast suggereert het gelaat van de jongeman, met zijn: 'distant gaze, slightly downward-

¹²² Dit voorbeeld werd genoemd in het college van Dr. W. J. G. Weijers over de semiotiek. Dit college maakte deel uit van de collegereeks 'Denken over kunstgeschiedenis'.

¹²³ Bal 1990, p. 15.

¹²⁴ Bal 1990, p. 15.

¹²⁵ West 2004, p. 41.

¹²⁶ Hartog Jager 2010.

¹²⁷ Van Alphen 2005, p. 21.

¹²⁸ Van Alphen 2005, p. 21.

¹²⁹ Van Alphen 2005, p. 24.

¹³⁰ Van Alphen 2005, p. 22.

¹³¹ West 2004, p. 31.

curving mouth, and youthful features,'¹³² volgens West een melancholisch of misschien arrogant temperament.¹³³ West lijkt een fysionomische lezing van het werk te willen geven. Het iconische teken (het gezicht) lijkt voor haar ook een indexicaal teken te zijn geworden: in de uiterlijke kenmerken van de jongeman probeert ze zijn temperament te lezen.

Het (onbewust) 'lezen' van de indexicale tekens van een gezicht is mensen eigen en van alle tijden, in de woorden van Winfried Nöth: 'the popular belief in a correlation between physiognomy and personal character [...] is a semiotic fact documented both in literature and the visual arts and in empirical investigations of personality judgments by test persons.'¹³⁴ Uit onderzoek blijkt dat we binnen een tiende van een seconde al een indruk hebben van iemands persoonlijkheid aan de hand van zijn of haar gezicht.¹³⁵ Er bestond in het verleden zelfs een wetenschap gericht op het lezen van gezichten: fysionomie, ook wel 'gelaatkunde' genoemd, een 'wetenschap die uit de gelaatstrekken naar vastbepaalde merktekenen het karakter der mensen meent te kunnen opmaken.'¹³⁶ Het gezicht was voor gelaatkundigen 'an index of the mind.'¹³⁷ Een van de bekendste gelaatkundigen was Johann Caspar Lavater (1741-1801), hij schreef in de achttiende eeuw het werk *Physiognomische Fragmente* (1775-8). In dit werk analyseerde en classificeerde Lavater ook gezichten uit de kunst.¹³⁸ Het idee dat het innerlijke en het uiterlijke van een persoon samen vallen leefde namelijk ook onder kunstenaars.¹³⁹

Fysionomie houdt ook Dumas bezig. Toen Yuko Hasegawa, de conservator van Dumas' eerste overzichtstentoonstelling in Japan, aan Dumas vroeg of fysionomie belangrijk was in haar werk, antwoordde ze: 'Ja, en wel in het volle besef dat men in het verleden - en tot op de dag van vandaag - dit onderwerp heeft misbruikt.'¹⁴⁰ De leer van de fysionomie wordt al sinds het eind van de negentiende eeuw gezien als een pseudowetenschap.¹⁴¹ Feit is namelijk dat uiterlijke kenmerken helemaal geen indexicale tekens zijn voor iemands karaktertrekken: 'Het is wetenschappelijk onmogelijk om op grond van gelaatstrekken een betrouwbaar en zinvol oordeel te vellen over iemands karakter.'¹⁴² Naast het feit dat het beschrijven van iemands karakter aan de hand van zijn of haar (geschilderde) gelaatstrekken wetenschappelijk onverantwoord is, is het ook buitengewoon subjectief, volgens P. J. Vinken en E. de Jongh: 'Men zal [...]

¹³² West 2004. p. 31.

¹³³ West 2004. p. 31.

¹³⁴ Nöth 1990. p. 402.

¹³⁵ Willis en Todorov 2006. p. 592-593.

¹³⁶ "gelaatkunde." *Van Dale: Groot woordenboek der Nederlandse taal*. Red. Dr. C. Kruyskamp. Utrecht en Antwerpen: Van Dale, 1982. 756.

¹³⁷ West 2004. p. 32.

¹³⁸ West 2004. p. 33.

¹³⁹ Nöth 1990. p. 402.

¹⁴⁰ Dumas zoals geciteerd in: Coelewijn, Sainsbury en Vischer 2014. Originele bron: Hasegawa, Yuko. "Interview with Marlene Dumas", Tent. cat. *Broken White*, Museum of Contemporary Art, Tokio, 2007. p. 153.

¹⁴¹ Highland, Wiseman en Jenkins 2009.

¹⁴² Vinken en De Jongh 1963. p. 5.

zelden van twee of meer onbevooroordeelde, zich niet aan de communis opinio conformerende waarnemers, een eensluidende karakterbeschrijving van een geschilderde kop krijgen.¹⁴³ Het is daarom maar de vraag of dat wat een kunstenaar in een gezicht heeft willen leggen op de beoogde manier wordt opgepikt door de beschouwer van het portret.¹⁴⁴ De manier waarop gezichten gelezen worden verschilt namelijk niet alleen van persoon tot persoon maar ook (en misschien wel in sterkere mate) van cultuur tot cultuur.¹⁴⁵ Het zal dan ook niemand verbazen dat er ook een fysionomische benaderingswijze was waarin ‘signs of character’¹⁴⁶ gelezen werden in ‘racial differences’.¹⁴⁷ Deze benaderingswijze werd vaak gebruikt om racistische standpunten te onderbouwen,¹⁴⁸ in Nazi-Duitsland bijvoorbeeld.¹⁴⁹

Ondanks deze aanstootgevende geschiedenis en het wetenschappelijke bezwaar tegen de fysionomie is het idee dat iemands persoonlijkheid van zijn of haar gezicht af te lezen is wel degelijk blijven hangen, zeker binnen de portretkunst, menen ook Vinken en De Jongh: ‘Geconfronteerd met een portret, dat tenslotte suggereert een persoon te zijn, heeft de beschouwer de neiging deze op zichzelf zinledige gestalte “aan te vullen.”’¹⁵⁰ Het is een neiging waar Dumas onder andere in de serie *Man Kind* mee speelt. Een werk uit deze serie, *The Kleptomaniac* (afb. 33), verwijst dan ook (indirect) naar de leer van de fysionomie.

The Kleptomaniac is Dumas’ versie van Théodore Géricaults *Le Monomane du vol* (afb. 34), ook wel bekend als ‘Portret van een Kleptomaan’.¹⁵¹ Géricaults werk behoort tot een serie van tien ‘portretten’, *Les Monomanes*. De afgebeelde figuren zijn waarschijnlijk psychiatrische patiënten.¹⁵² Hoewel de ontstaansgeschiedenis van *Les Monomanes* nooit volledig achterhaald is, is men er vrijwel altijd vanuitgegaan dat de serie gemaakt is in opdracht van een zenuwarts, mogelijk de beroemde Franse psychiater Jean-Etienne Dominique Esquirol.¹⁵³ De eerste bekende eigenaren van de ‘portretten’, Dr. Georget en later Dr. Lachèze en Dr. Maréchal, waren in ieder geval allen arts, en waarschijnlijk vooral geïnteresseerd in de werken ‘on the grounds of their physiognomic interest and not for art’s sake.’¹⁵⁴

¹⁴³ Vinken en De Jongh 1963. p. 6.

¹⁴⁴ Vinken en De Jongh 1963. p. 6.

¹⁴⁵ West 2004. p. 31.

¹⁴⁶ Berland 1993. p. 254.

¹⁴⁷ Berland 1993. p. 254.

¹⁴⁸ Berland 1993. p. 254.

¹⁴⁹ Zie bijvoorbeeld: Gray, Richard. *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*. Detroit, MI: Wayne State UP, 2004.

¹⁵⁰ Vinken en De Jongh 1963. p. 10.

¹⁵¹ De Haan 2014. p. 27.

¹⁵² Predeville 1995. p. 101.

¹⁵³ Predeville 1995. p. 101.

¹⁵⁴ Predeville 1995. p. 101.

Dr. Georget was ‘the most brilliant pupil’¹⁵⁵ van Dr. Esquirol, de geleerde psychiater die de categorie ‘monomanie’ ontwikkelde.¹⁵⁶ Monomanie wordt wel gedefinieerd als:

A type of mental disorder that manifests itself only occasionally in people who, for the most part, function normally [...] as a result of Monomania, a patient might suddenly and unexpectedly reveal an irresistible urge toward one, and only one, specific type of deviant behaviour.¹⁵⁷

Esquirol associeerde bepaalde uiterlijke kenmerken en gelaatsuitdrukkingen met specifieke psychische aandoeningen, waaronder typen van monomanie, en liet tekeningen maken van psychiatrische patiënten voor didactische doeleinden.¹⁵⁸ Deze achtergrondinformatie heeft de interpretatie van de serie altijd beïnvloed. Toen de kunstcriticus Louis Viardot (1800-1883) een deel van de serie in 1863 terugvond (de helft ervan is nog steeds zoek), zag hij in de koppen ‘five types of monomania perfectly characterized,’¹⁵⁹ naast *Le Monomane du vol: La monomane du jeu, La monomane de l’envie, Le monomane du commandement militaire* en *Le monomane du vol d’enfants*.¹⁶⁰ Hoewel de werken nog steeds deze titels dragen, zijn het hoogstwaarschijnlijk niet de titels die Géricault zelf aan de werken gaf. Dat is zeker het geval voor de titel waaronder *Le Monomane du vol* ook wel schuil gaat, ‘Portret van een Kleptomane’, de term kleptomanie ontstond namelijk pas na Géricaults dood.¹⁶¹

Men gaat er nog steeds vanuit dat *Les Monomanes* zijn afgeleid van de beschrijvingen en tekeningen van Esquirol en zijn collega’s en leerlingen.¹⁶² De ‘portretten’ vragen de beschouwer dan ook, volgens Brendan Prendeville, om psychologisering: ‘not through the painter’s having invested them with expressive force so much as through his having refrained from doing so, in an intense effort of description.’¹⁶³ Hoewel de ‘portretten’ één voor één tekens bevatten die suggereren ‘that something is wrong within,’¹⁶⁴ heeft Géricault volgens Andrew Graham-Dixon ruimte gelaten voor ambiguïteit: ‘the artist has taken care to leave out anything which might too loudly trumpet the presumed “madness” of his sitter.’¹⁶⁵ In de ogen van Albert Boime, zouden veel van de ‘verborgen’ tekens, die de afgebeelde figuren in een bepaalde categorie van monomanie plaatsten, dan ook alleen leesbaar zijn voor de expert:

¹⁵⁵ Prendeville 1995. p. 101.

¹⁵⁶ Prendeville 1995. p. 101.

¹⁵⁷ De Haan 2015. p. 28.

¹⁵⁸ Prendeville 1995. p. 101.

¹⁵⁹ Zoals geciteerd in: Prendeville 1995. p. 101. Originele bron: brief van Viardot aan Charles Blanc uit 1863.

¹⁶⁰ Zoals geciteerd in: Prendeville 1995. p. 101. Originele bron: brief van Viardot aan Charles Blanc uit 1863.

¹⁶¹ De Haan 2014. p. 28.

¹⁶² Prendeville 1995. p. 101.

¹⁶³ Prendeville 1995. p. 96.

¹⁶⁴ Andrew Graham-Dixon geciteerd in: De Haan 2014. p. 27. Originele bron: Graham-Dixon, A. “In the picture: Portrait of a Kleptomaniac by Theodore Gericault.” *Sunday Telegraph*, 13 mei 2001.

¹⁶⁵ Andrew Graham-Dixon geciteerd in: De Haan 2014. p. 27. Originele bron: Graham-Dixon, A. “In the picture: Portrait of a Kleptomaniac by Theodore Gericault.” *Sunday Telegraph*, 13 mei 2001.

Géricault's portraits were designed to exemplify the concealable traits of the monomaniacal type, and at the same time pinpoint those elusive physiognomic signs that betrayed their mental state to the trained specialist. As the portraits still demonstrate, the monomania could not be recognised by the unsuspecting observer or lay scholar but required the intervention of the clinical expert.¹⁶⁶

Interessant genoeg liggen de 'afwijkende' kenmerken er bij Dumas' *The Kleptomaniac* juist dik bovenop: gele ogen, asymmetrische gezichtsbeharig, tekenen van gezichtsverlamming - er is bij *The Kleptomaniac* weinig ruimte voor ambiguïteit. Het zijn geen kenmerken die typerend zijn voor kleptomanie, vandaag de dag althans niet, maar ze wijzen mogelijk wel op een aandoening en zijn deels al aanwezig in *Le Monomane du vol*. Hoewel Dumas, net zoals bij *The Pilgrim*, de kenmerken die de man in een bepaalde context plaatsen weglaat, bijvoorbeeld de negentiende-eeuwse kraag die op Géricaults werk zo prominent aanwezig is, heeft dat bij *The Kleptomaniac* volgens De Haan het tegenovergestelde effect:

By zooming in on the face of the subject, she eliminates the background details and clothing which in Géricault's painting served "to imply a more sensitive, reasoned attitude to those suffering from disorders of the mind."¹⁶⁷

Waar Dumas bij *The Neighbour* en *The Pilgrim* de gedachten tegenwerkte die de beschouwer op de gelaten van Mohammed B en Osama bin Laden zou kunnen projecteren, draagt *The Kleptomaniac* bij aan de 'originele' typering, versterkt deze zelfs. De titel van het werk - *The Kleptomaniac* - bevestigt dit, deze neutraliseert niet zoals 'The Neighbour' en 'The Pilgrim' dat wel doen, vindt ook De Haan: 'by means of her title, [Dumas'] version of the portrait originally painted by Géricault does not only erase its ambiguity [...], but reifies the "idée fixe" of a monomaniacal disorder which was so immensely popular in the 19th-century.'¹⁶⁸

Zelf heeft Marlene Dumas bij de serie *Man Kind* verteld: 'In every period it seems that if you're born with the wrong face and you end up in the wrong place, then you're in trouble.'¹⁶⁹ Dit suggereert dat Dumas ons met *The Kleptomaniac* probeert te wijzen op de valkuilen van het lezen van gezichten. *The Kleptomaniac* is geen portret, maar het is ook niet echt een type meer. Het is een illustratie, een voorbeeld van hoe men gezichten vaak leest. Voor de beschouwer die weet dat op *Le Monomane du vol* een kleptomaan afgebeeld is, lijkt het oogwit van de man geler, zijn haar warriger en zijn blik wilder: Dumas' *The Kleptomaniac* toont zo'n respons op het werk van Géricault, en demonstreert de mythologisering van de geesteszieke.

Roland Barthes zou het traditionele portret waarschijnlijk beschrijven als een mythe: 'connotative meanings [identiteit, persoonlijkheid, autoriteit] which are, so to speak, engrafted in a parasitic fashion onto a

¹⁶⁶ Boime 1991, p. 88.

¹⁶⁷ De Haan 2014, p. 34. De Haan citeert op het eind: Graham-Dixon, A. "In the picture: Portrait of a Kleptomaniac by Theodore Gericault." *Sunday Telegraph*, 13 mei 2001.

¹⁶⁸ De Haan 2014, p. 35.

¹⁶⁹ Dumas 2008 (a).

denotational level of meaning [iemand's beeltenis of kenmerken daarvan].'¹⁷⁰ In het hoofdstuk 'De afbeeldingen van Abbé Pierre', van zijn boek *Mythologieën*, beschrijft Barthes hoe voor het publiek uit zijn tijd de uiterlijke kenmerken en het beeld dat men van de priester Abbé Pierre (1912-2007) heeft, perfect samenvallen en wat het gevaar daarvan is:

De mythe van Abbé Pierre beschikt over een waardevolle troef: zijn kop. Het is een mooie kop die duidelijk alle tekenen van een apostolische roeping vertoont: een blik vol goedheid, de Franciscaner haardracht, de missionarisbaard [...] Natuurlijk is het probleem hier niet: te weten hoe dit bos van *tekens* rondom Abbé Pierre ontstaan is (ook al blijft het vreemd dat de attributen van goedheid zo makkelijk overdraagbaar zijn, zo makkelijk uitgewisseld kunnen worden tussen de werkelijkheid, de Abbé Pierre van *Paris Match*, en de fictie, de Abbé Pierre van de film, en dat kort gezegd de apostolische roeping als beeld direct al klaar ligt voor de grote sprong naar reconstructies en legenden). Ik zoek alleen een verklaring voor de enorme consumptie van die tekens door het publiek. Ik zie hoe het gerustgesteld wordt door het volmaakte samenvallen van een vorm en een roeping, en niet aan die roeping twijfelt, omdat het de vorm kent, en andersom.¹⁷¹

Barthes lijkt te suggereren dat delen van de 'kop' van Abbé Pierre niet alleen meer gelezen worden als iconische tekens, maar ook als symbolische tekens. Het gevaar van mythologisering en de overdraagbaarheid ervan komt ook naar voren in *Man Kind*, al heeft op de werken uit deze serie de baard een heel andere (overdraagbare) betekenis. Dumas is niet de eerste die met haar werk ingaat op mythevorming; onder andere Andy Warhol, een kunstenaar waar Dumas veel bewondering voor heeft,¹⁷² ging haar voor.

Warhol staat bekend om zijn 'portretten' van bekende figuren uit het openbare leven en de media, iconen die vaak een tragische achtergrond hadden: Marilyn Monroe en Elvis Presley stierven beiden op jonge leeftijd, mogelijk door een overdosis drugs, en de man van Jackie Onassis, John F. Kennedy, werd in haar bijzijn doodgeschoten.¹⁷³ Deze beroemdheden werden door Warhol afgebeeld als 'public substitutes for subjectivity.'¹⁷⁴ Voor hun 'portretten' gebruikte hij een mechanische reproductietechniek: de zeefdruk. Deze techniek maakte het niet alleen mogelijk een beeld eindeloos af te drukken (de zeefdruk riep opzettelijk associaties op met reclamedrukwerk),¹⁷⁵ maar gaf ook niets prijs van zijn eigen 'individuality, his painterly performance.'¹⁷⁶ Terwijl een portret wel gezien wordt als 'the meeting of two subjectivities'¹⁷⁷: die van de geportretteerde en die van de portrettist zelf (die men voorheen vaak op z'n minst indexicaal in een portret

¹⁷⁰ Nöth 1990. p. 376.

¹⁷¹ Barthes (1957) 2002. pp. 55-56.

¹⁷² Storsve 2001. p. 21.

¹⁷³ West 2004. p. 97.

¹⁷⁴ Van Alphen 2005. p. 28.

¹⁷⁵ Gardner en Kleiner 2010. p. 760.

¹⁷⁶ Van Alphen 2005. p. 28.

¹⁷⁷ Linda Nochlin geciteerd in: Van Alphen 2005. p. 21. Originele bron: Nochlin, Linda. "Some Women Realists." *Arts Magazine* (May), 1974. p. 29.

las door middel van bijvoorbeeld de verfstreken), komen we bij Warhol met geen van beide in aanraking.¹⁷⁸ Voor 'portretten' zoals die van Marilyn Monroe, waaronder *Marilyn Diptych* (afb. 35), ook wel bekend onder de naam *100 Marilyns*,¹⁷⁹ selecteerde Warhol 'a Hollywood publicity photo, one that provides no insight into the real Norma Jean Baker [de doopnaam van Monroe].'¹⁸⁰ *Marilyn Diptych* toont een door de media gegenereerd beeld, een mythe:¹⁸¹ 'a subject in the image of the star.'¹⁸² De mechanische herhaling van haar beeltenis draagt er toe bij dat de individualiteit van de afgebeelde ster verloren gaat - Marilyn Monroe wordt een massaproduct. De herhaling vervaagde ook de tragedie van de afgebeelde ster.¹⁸³ Warhols 'portretten' demonstreerden dat iemands identiteit een constructie is: Monroe's (publieke) identiteit is een product van haar beeltenissen in de media,¹⁸⁴ een mythologie.

Wat Warhols 'portretten' laten zien is dat de *signifié* en de *réfèrent* onverenigbaar zijn, mede vanwege 'the screen of images and representations'¹⁸⁵ die referentie onmogelijk maken, in de woorden van Van Alphen:¹⁸⁶

Portraits are caught up in the realm of representation. They refer to mass media-produced stereotypes, simulacra, or masquerades that function as screens that block a transparent view of reality or individuality.¹⁸⁷

Dumas is zich er volgens Van Alphen ook van bewust dat identiteit een sociale constructie is, waar vooral de media veel invloed op hebben, maar zij legt zich er niet bij neer: 'Instead of foregrounding the screen and the impossibility of plain reference, she fights, while referring, against the conventional "names" that were not given by her.'¹⁸⁸ In andere woorden: waar Warhol mythes blootstelt, breekt Dumas ze af. Dat is wat we Dumas in de serie *Man Kind* zien doen. Ze haalt de koppen uit hun context, geeft ze een ander epitheton, letterlijk een andere naam, plaatst ze in een ander kader zodat we de hoofden anders gaan bekijken, kortom: ze vergroot de ambiguïteit om te laten zien 'dat we in zekere zin allemaal slachtoffers zijn van de moderne beeldcultuur die er baat bij heeft beelden met een eenduidige betekenis te laden.'¹⁸⁹ *The Kleptomaniac* lijkt de beschouwer te wijzen op zijn of haar vooringenomenheid, het werk thematiseert daarmee de hele serie en

¹⁷⁸ Van Alphen 2005. p. 28.

¹⁷⁹ Bourdon 1989. p. 126.

¹⁸⁰ Gardner 2010. p. 760.

¹⁸¹ Gardner 2010. p. 760.

¹⁸² Van Alphen 2005. p. 28.

¹⁸³ West 2004. p. 97.

¹⁸⁴ Van Alphen 2005. pp. 28, 30.

¹⁸⁵ Van Alphen 2005. p. 40.

¹⁸⁶ Van Alphen 2005. p. 40.

¹⁸⁷ Van Alphen 2005. p. 37.

¹⁸⁸ Van Alphen 2005. p. 40.

¹⁸⁹ Van den Zeil 2006.

toont aan wat Bal en Van den Boogerd bedoelen met hun stellingen dat Dumas het gezicht gebruikt als een motief, het portret als methode.¹⁹⁰

The Kleptomaniac is niet het enige afwijkende werk in de serie *Man Kind*, ook het werk *Skull (of a woman)* (afb. 36) valt op. Niemand zal dit werk waarschijnlijk voor een portret aanzien. Afgebeeld is de schedel van Charlotte Corday (1768-1793), de Franse revolutionaire (aanhanger van de Girondijnen) die Jean-Paul Marat (1743-1793, Jakobijn) vermoordde.¹⁹¹ De schedel verwijst, onder andere, naar de aan de fysionomie gelieerde pseudowetenschap frenologie, een leer die ook wel bekend staat als ‘schedelleer,’ omdat deze stelt dat men aan de vorm van iemands schedel diens karaktereigenschappen kan aflezen.¹⁹² Marlene Dumas zou, naar eigen zeggen, gefascineerd zijn geraakt door deze schedel (afb. 37) door een artikel over de omzwervingen ervan.¹⁹³ Na de executie van Charlotte Corday werd haar schedel bewaard en aan tal van onderzoeken en experimenten onderworpen. Vooral de Italiaanse criminoloog Cesare Lombroso (1835-1909), een van de grondleggers van de forensische frenologie, was gefascineerd door de schedel, die naar zijn idee ‘an extraordinary number of anomalies’¹⁹⁴ vertoonde die wezen op criminaliteit en verdorvenheid.¹⁹⁵ In zijn invloedrijke boek over vrouwelijke criminelen en prostituees, *La donna delinquente*, schreef Lombroso dat de schedels van vrouwelijke criminelen de kenmerken vertonen van mannenschedels. Dit was naar zijn idee ook bij Corday het geval: zo zou haar schedel groter en breder zijn dan dat van de gemiddelde Parijse vrouw, en de schedel zou daarnaast ook asymmetrisch zijn geweest.¹⁹⁶ Maar dat de schedel van Corday mannelijke trekjes vertoonde, verklaart niet waarom het schilderij van haar schedel werd opgenomen in de serie *Man Kind*.

Niet veel mensen zullen de mannelijke trekjes van Corday’s schedel in *Skull (of a woman)* kunnen ontdekken en weinigen zullen proberen de eigenschappen van deze revolutionaire in haar schedel te lezen - frenologische lezingen worden tegenwoordig in vrijwel alle kringen van de hand gewezen. Het werk gaat wellicht ook in tegen de fysionomie door te laten zien wat er werkelijk achter een gezicht schuil gaat: een schedel. Volgens Dumas was de schedel van Corday zo fascinerend in de achttiende en negentiende eeuw omdat de vrouw gezien werd als ‘a strange creature.’¹⁹⁷ Dit suggereert dat de vrouwschedel als outsider in de serie is opgenomen, de titel benadrukt namelijk ook dat het een vrouwelijke schedel betreft. Om Simone de Beauvoirs *The Second Sex* te citeren: ‘She is the Other’,¹⁹⁸ en dat is ze in dit geval op twee manieren. Ze

¹⁹⁰ Bal 2014. Van den Boogerd 2014.

¹⁹¹ Butler 2008. p. 47.

¹⁹² "frenologie." *Van Dale: Groot woordenboek der Nederlandse taal*. Red. Dr. C. Kruyskamp. Utrecht en Antwerpen: Van Dale, 1982. 691.

¹⁹³ Dumas 2008 (b).

¹⁹⁴ Lombroso 2004. p. 116.

¹⁹⁵ Harrison 2012. p. 54.

¹⁹⁶ Lombroso 2004. pp. 116-117.

¹⁹⁷ Dumas 2008 (b).

¹⁹⁸ Beauvoir 2010. p. 26.

is de vreemde eend in de bijt tussen alle mannenkoppen, als schedel en als vrouw, en ze is 'the Other' met hen. Dumas neemt vaak een 'afwijkend exemplaar' op in haar series, een 'deviant'¹⁹⁹ zoals Van den Boogerd deze zonderlingen noemt. Vooral in haar koppen-series vallen deze erg op. 'No group can exist without an outsider'²⁰⁰ is volgens Van den Boogerd het idee achter deze 'deviants'.²⁰¹ Vaak is er echter meer dan een 'deviant' in Dumas' series te vinden.

Ook in *Black Drawings* (afb. 38), Dumas' eerste grootschalige serie koppen, is Corday's schedel als zo'n 'deviant' opgenomen,²⁰² in deze serie vervult haar schedel mogelijk een vergelijkbare rol. *Black Drawings*, bestaat uit honderdelf inkschilderingen en een stuk leisteen, die in acht rijen boven elkaar aan de muur hangen. Een verzameling foto's van oude prentbriefkaarten vormde de aanleiding voor dit werk.²⁰³ Volgens Marlene Dumas zelf was aan deze foto's 'goed te zien hoe de Europese kolonisten naar Afrikanen keken.'²⁰⁴ Ze vond de foto's 'niet zozeer portretten als wel visuele registraties van de lichamen van de mannen en vrouwen [...] alsof ze het object van een antropologisch onderzoek waren.'²⁰⁵ Daarom koos Dumas er juist voor naar de gezichten op de foto's te kijken en die te gebruiken. Dumas gebruikte naast de prentbriefkaarten ook foto's uit het blad *Ebony* (een Amerikaanse glossy gericht op de Afro-Amerikaanse markt) en andere beelden uit de hedendaagse media.²⁰⁶ Ze benadrukte dat het haar ging om de manier waarop Afrikanen werden en worden afgebeeld:

[I]k heb geen zwarte mensen getekend die op straat liepen, maar mijn tekeningen gebaseerd op bestaande afbeeldingen van zwarte mensen. Dat is een groot verschil en een belangrijk onderscheid. Als kunstenaar ben ik geïnteresseerd in beelden. Dus in die zin stond wat ik deed dicht bij het werk van Cindy Sherman - die kritische vragen stelt bij representatie, toe-eigening en de media, in heden en verleden.²⁰⁷

Cindy Shermans bekendste werk is de serie *Untitled Film Stills* (afb. 39). De foto's uit deze serie geven de indruk gebaseerd te zijn op echte beelden van vrouwen uit bestaande films, nagespeeld door Sherman. Er is

¹⁹⁹ Van den Boogerd 1999. p. 68.

²⁰⁰ Van den Boogerd 1999. p. 68.

²⁰¹ Van den Boogerd 1999. p. 68.

²⁰² Butler 2008. p. 47.

²⁰³ Dumas geciteerd in: Coelewijn, Sainsbury en Vischer 2014. p. 61. Originele bron: Hasegawa, Yuko. "Interview with Marlene Dumas", Tent. cat. *Broken White*, Museum of Contemporary Art, Tokio 2007. p. 153.

²⁰⁴ Dumas zoals geciteerd in: Coelewijn, Sainsbury en Vischer 2014. p. 61. Originele bron: Hasegawa, Yuko. "Interview with Marlene Dumas", Tent. cat. *Broken White*, Museum of Contemporary Art, Tokio 2007. p. 153.

²⁰⁵ Dumas zoals geciteerd in: Coelewijn, Sainsbury en Vischer 2014. p. 61. Originele bron: Hasegawa, Yuko. "Interview with Marlene Dumas", Tent. cat. *Broken White*, Museum of Contemporary Art, Tokio 2007. p. 153.

²⁰⁶ Dumas zoals geciteerd in: Coelewijn, Sainsbury en Vischer 2014. p. 61. Originele bron: Hasegawa, Yuko. "Interview with Marlene Dumas", Tent. cat. *Broken White*, Museum of Contemporary Art, Tokio 2007. p. 153.

²⁰⁷ Dumas zoals geciteerd in: Coelewijn, Sainsbury en Vischer 2014. p. 61. Originele bron: Hasegawa, Yuko. "Interview with Marlene Dumas", Tent. cat. *Broken White*, Museum of Contemporary Art, Tokio 2007. p. 153.

echter geen origineel.²⁰⁸ Toch herkennen we in de vrouwen op de foto's uit deze serie specifieke types: 'The images suggest that there is a particular kind of femininity in the woman.'²⁰⁹ In werkelijkheid is niet de afgebeelde vrouw, keer op keer Sherman zelf, een type maar de manier waarop ze is afgebeeld: 'the femininity is in the image itself, it *is* the image.'²¹⁰ Dit komt overeen met Barthes' theorie over wat hij *photogenia* noemt: 'In photogenia the connoted message is the image itself, 'embellished' (which is to say in general sublimated) by techniques of lighting, exposure and printing.'²¹¹ Sherman liet zien hoe, naast kostuum en achtergrond, ook fotografische technieken betekenisdragers zijn, de vrouw typeerden.²¹² Daarmee gaat Sherman in tegen het beeld dat we van een traditioneel portret hebben: 'We don't see a transparent representation of a "full" subjectivity; instead, we see a photograph of a subject that is constructed in the image of representation.'²¹³

Ook Dumas' 'portretten' zijn herkenbaar door de visuele cultuur om ons heen, in de serie *Models* (afb. 40) is bijvoorbeeld een aantal fotomodellen en filmsterren te herkennen, Van Alphen merkt hierbij op: 'I recognize these women because I have seen pictures of them; I recognize pictures.'²¹⁴ Dumas' modellen hebben echter wel een 'origineel'. *Black Drawings* bestaat uit afbeeldingen van afbeeldingen van 'zwarte' mensen, zoals *Models* uit afbeeldingen van afbeeldingen van vrouwen bestaat.²¹⁵ In de ogen van Ernst van Alphen ondervraagt Dumas 'the relations between the human figure in representation and the kind of subjectivity - or the lack of it - in which those representations result.'²¹⁶ De serie *Black Drawings* construeert in zijn ogen 'a conception of subjectivity based on variety and diversity, but not on unique individuality. The portrayed models are not bestowed with subjectivity in terms of original presence but in relation to each other.'²¹⁷ Elke kop in de serie is anders, heeft individuele trekken, toch lijkt de serie juist te benadrukken hoe de koppen elkaars individualiteit tegenwerken. Dit komt mede door de manier waarop we de groep van 'portretten' lezen, waar gezichten meestal één voor één tot ons komen, worden we hier overweldigd door meer dan honderd koppen tegelijk,²¹⁸ in rijen boven elkaar gehangen met weinig ruimte ertussen. We zien de koppen,

²⁰⁸ Van Alphen 2005, p. 28-29.

²⁰⁹ Judith Williamson geciteerd in: Krauss 1994, p. 28. Originele bron: Williamson, Judith. "Images of Women." *Screen* 24, november (1983): p. 102.

²¹⁰ Judith Williamson geciteerd in: Krauss 1994, p. 28. Originele bron: Williamson, Judith. "Images of Women." *Screen* 24, november (1983): p. 102.

²¹¹ Barthes 1977, p. 23.

²¹² Krauss 1994, p. 28-29.

²¹³ Van Alphen 2005, p. 28.

²¹⁴ Van Alphen 2005, p. 142.

²¹⁵ Van Alphen 2005, p. 142.

²¹⁶ Van Alphen 2005, p. 142.

²¹⁷ Van Alphen 2005, p. 44.

²¹⁸ Van Alphen 2005, p. 141. Van Alphen merkt ongeveer hetzelfde op maar dan in relatie tot het werk *Models*.

die ook nog eens vrij klein zijn van formaat, meteen als groep.²¹⁹ Om het werk in z'n geheel op te nemen moet je daarbij vrij ver van het werk af gaan staan waardoor de individuele 'portretten' nog meer vervagen.

Bij de serie *Man Kind* was dat anders, niet alleen bestaat deze latere serie uit zelfstandige werken, de werken zijn ook van groot formaat en er wordt op tentoonstellingen vaak tamelijk veel ruimte tussen gelaten (afb. 41). Hoewel de werken uit deze groep wel degelijk ook tot een serie behoren, zorgt de opstelling van de werken ervoor dat de 'portretten' apart beoordeeld worden waardoor we de afgebeelde koppen sneller eigenheid toedichten. De werken uit *Man Kind* hebben daarnaast ook één voor één een eigen titel, dat is bij *Black Drawings* niet het geval. De titel van deze koppen-serie draagt er toe bij dat we de koppen als een groep bekijken. 'Black Drawings' geeft geen enkele aanwijzing over wie hier zijn afgebeeld: niemand wordt geïdentificeerd. Het enige dat de titel ons lijkt mee te delen is dat de afgebeelde koppen zwart zijn.²²⁰ In de serie is ook een stuk leisteel opgenomen. Volgens Museum De Pont, waar *Black Drawings* te zien is, verbeeldt deze 'deviant' de manier waarop men lang tegen 'de zwarte' aankeek als 'alleen maar zwart [...] zonder enige individuele trekken.'²²¹ Uit onderzoek is gebleken dat 'the other' in de media vaak getypeerd wordt door deze in een groep en van enige afstand te fotograferen: 'This reinforces the "they're all the same effect" that constitutes generalization'²²² stelt de sociaal-semioticus Van Leeuwen. De koppen uit de serie *Black Drawings* verwijzen dus niet alleen ieder voor zich naar afbeeldingen van 'de zwarte' in de media maar ook, en waarschijnlijk zelfs vooral, als groep, als geheel.

De titel 'Black Drawings' is echter dubbelzinnig en verwijst ook naar de zwarte inkt waarmee de 'zwarte tekeningen' zijn gemaakt.²²³ Dumas' titels zijn vaak op meerdere manieren te interpreteren. De titel 'Models' zal door velen gezien worden als een bevestiging dat de serie bestaat uit vrouwenkoppen: 'The model is associated with femininity, although male models do exist.'²²⁴ En op het eerste gezicht zijn de honderd koppen ook duidelijk vrouwelijk. De serie verwijst daarmee naar de portretten van schoonheden waar vanaf de Renaissance collecties van zijn verschenen.²²⁵ In deze series lag de nadruk op ideale schoonheid, niet op het afbeelden van een individu: 'the likenesses of the individual women were minimised in favour of the qualities for which they stood.'²²⁶ Ook de titel van *Models* verwijst naar hoe de vrouw in de kunst en visuele cultuur naar voren komt als 'the model of ideal beauty.'²²⁷ Onder de koppen van deze serie zouden dan ook

²¹⁹ "Black Drawings." *De Pont Museum*. Web. 02 Mar. 2015. <http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/116/werkinfo/1/kunstenaar/dumas-1/>.

²²⁰ "Black Drawings." *De Pont Museum*. Web. 02 Mar. 2015. <http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/116/werkinfo/1/kunstenaar/dumas-1/>.

²²¹ "Marlene Dumas." *De Pont Museum*. Web. 02 Mar. 2015. <<http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/meer-informatie/kunstenaar/dumas-1/info/>>.

²²² Van Leeuwen 2001. p. 100.

²²³ Van Alphen 2005. p. 146.

²²⁴ Van Alphen 2005. p. 142.

²²⁵ West 2004. p. 152.

²²⁶ West 2004. p. 152.

²²⁷ Van den Boogerd 1999. p. 65.

de modellen van oude meesters te vinden moeten zijn, onder andere: Correggio's Juno, Cranachs Lucretia, Rembrandts Bathsheba en Manets Olympia.²²⁸ Wat in dit lijstje naar voren komt is dat deze modellen niet als zichzelf zijn afgebeeld maar model stonden voor andere figuren. Het is niet hun eigenheid die in de werken van deze oude meesters wordt gepresenteerd, het zijn geen portretten.

De titel 'Models' verwijst dus onder andere naar hoe 'het model staan' tegen de individualiteit van de afgebeelde figuur ingaat, een gedachte waar ook Sherman mee speelt.²²⁹ Bij Dumas komt echter alleen het gezicht in beeld, als een close-up, het gaat hier niet om het vrouwelijk lichaam en de houdingen van de vrouwen zijn niet te zien. Daarmee verzet Dumas zich tegen de definitie van het model volgens Van Alphen: 'She refuses to show the model's means of existence.'²³⁰ Terwijl iemands gezicht vaak gezien wordt als een teken van zijn of haar persoonlijkheid, wordt het gezicht van een model al snel gezien als een façade, als een masker. Dat komt onder andere naar voren in Dumas' *The Model* (afb. 42), de afgebeelde vrouw heeft namelijk letterlijk lege ogen.²³¹ Ook de ogen van de koppen uit *Models* zijn bewerkt. Op het eerste gezicht lijkt de serie misschien wel net zo monochroom als *Black Drawings*, maar bij nadere bestudering blijkt dat de ogen van de meeste koppen ingekleurd zijn. Waar de ogen van *The Model* zwarte gaten waren, zijn de ogen van *Models* letterlijk en figuurlijk blikvangers, ze brengen leven in de koppen en geven sommige koppen een ietwat dreigende blik. Een blik overigens, die terugkijkt en ervoor zorgt dat: 'an undisturbed voyeuristic look at or over them is made difficult.'²³²

Terwijl *Models* naar het ideaal verwijst met de koppen van onder andere fotomodellen zoals Claudia Shiffer en Naomi Campbell, heeft Dumas ook koppen gebaseerd op foto's uit het boek *Portraits of the Insane: The Case of Dr. Diamond* (foto's van psychiatrische patiënten uit de negentiende eeuw).²³³ Ook Dr. Hugh Welch Diamond was ervan overtuigd dat psychische kwalen zich fysiek uiten en hij probeerde dit met zijn foto's aan te tonen.²³⁴ Velen zullen vinden dat de koppen die Dumas op zijn foto's baseerde tegen het 'ideaal' ingaan. In zekere zin zijn Dr. Diamonds patiënten echter ook modellen - modellen van een bepaald ziektebeeld. Er is nog een ander soort model opgenomen in *Models*. Onder de koppen bevinden zich ook gelijkenissen van Charley Toorop, Yoko Ono, Simone de Beauvoir (afb. 43), Pina Bausch, Iris Murdoch en Billy Holiday.²³⁵ Deze vrouwen zijn niet bekend geworden vanwege hun uiterlijk, ze kunnen beschouwd worden als rolmodellen.²³⁶ De herkenbaarheid van de koppen als van modellen van oude meesters, topmodellen en rolmodellen zorgt ervoor dat de serie *Models* meerdere lagen krijgt. Ook de herkenbare

²²⁸ Van den Boogerd 1999. p. 65.

²²⁹ Van Alphen 2005. p. 143.

²³⁰ Van Alphen 2005. p. 155.

²³¹ Van Alphen 2005. p. 143.

²³² Van Alphen 2005. p. 155.

²³³ Morgan 2001. p. 15.

²³⁴ Harding 2013.

²³⁵ Morgan 2001. p. 15-17. Van Alphen, 2005. p. 142.

²³⁶ Bal, 2014.

koppen blijven echter enkel gelijkenissen, het zijn geen portretten, men moet in het geval van *Models* bekend zijn met de gezichten van de afgebeelde vrouwen om de kwaliteiten waar zij naar verwijzen te kunnen lezen.

De serie *Chlorosis* (afb. 44), ook wel bekend als 'Love sick',²³⁷ heeft een heel andere inslag dan *Black Drawings* en *Models*. Terwijl de laatst genoemde series voornamelijk gebaseerd zijn op afbeeldingen van bepaalde groepen mensen, gekozen op etniciteit en sekse, concentreert *Chlorosis* zich op het afbeelden van een emotie: liefdesverdriet. De serie wordt wel gezien als een 'image of collective desolation.'²³⁸ Dumas heeft zelf over deze serie gezegd: 'I was looking for images which I could use cause there is no image for sadness, there is no image for love. I mean, it's not an apple, it's not an object. My subject matter is lovesickness, and how can you give that a form?'²³⁹ Deze uitspraak suggereert dat Dumas een abstract begrip, een psychische kwelling, leesbaar heeft willen maken op gezichten - een fysionomische insteek.

De titel van *Chlorosis* verwijst naar de ziekte chlorose: een aandoening die vaak gepaard ging met een groenige huid ('chlorosis' is Grieks voor lichtgroen) en vrijwel alleen (jonge) vrouwen trof.²⁴⁰ Chlorose, ofwel de 'groene ziekte', werd lang gezien als de fysieke uiting van een psychische klacht: liefdesverdriet.²⁴¹ De aandoening wordt vanaf de zestiende eeuw beschreven in medische traktaten, maar komt ook in de literatuur aan bod,²⁴² onder andere in Shakespeares *Romeo & Juliet* en *Henry IV*.²⁴³ Interessanter echter in de context van Dumas' *Chlorosis* is dat de ziekte ook opduikt in de kunst, in haar boek *Perilous Chastity: Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine* beschrijft Laurinda Dixon bijvoorbeeld een aantal Hollandse kunstwerken uit de zeventiende eeuw die verwijzingen bevatten naar deze ziekte.²⁴⁴ De aandoening nam in de tweede helft van de negentiende eeuw in heel Europa 'een epidemische omvang aan'²⁴⁵, maar kwam na 1900 vrijwel niet meer voor.²⁴⁶ Het plotselinge verdwijnen van deze ziekte wordt wel gezien als een 'medical mystery',²⁴⁷ en wordt tegenwoordig soms toegeschreven aan de emancipatie van de vrouw.²⁴⁸ Veel moderne historici zijn er echter van overtuigd dat de 'ziekte' een sociale constructie was,²⁴⁹ Helen King stelt bijvoorbeeld: 'The chlorosis tradition is a literary tradition, in which symptoms are

²³⁷ "Marlene Dumas. Chlorosis (Love Sick) (1994)." *MoMA*. 2006. Web. 30 maart 2015. <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=37856>.

²³⁸ Bekkers en Stegeman 1995. p. 38.

²³⁹ Dumas 2005.

²⁴⁰ Treffers 2003. pp. 2535-2536.

²⁴¹ Schleiner 2009. O.a. p. 661.

²⁴² King 1996. p. 372.

²⁴³ Schleiner 2009. p. 667.

²⁴⁴ Dixon 1995.

²⁴⁵ Treffers 2003. p. 2538.

²⁴⁶ Treffers 2003. p. 2535.

²⁴⁷ King 1996. p. 374.

²⁴⁸ Onder andere door Treffers 2003.

²⁴⁹ Schleiner 2009. p. 667.

developed in reference to textual authorities rather than to observed reality.²⁵⁰ King lijkt te suggereren dat woorden ook beslag kunnen nemen op ons beeld van het menselijk lichaam, het (letterlijk) kunnen kleuren.

Is dat wellicht ook bij Dumas' *Chlorosis* het geval? Velen menen verdriet in de koppen van *Chlorosis* te lezen, Ludo Bekkers en Elly Stegeman bijvoorbeeld: 'They are not happy, their eyes express longing, pleading, or are cast down, lethargic. The odd one looks livelier, but still with a great deal of suppressed anguish.'²⁵¹ Het is maar de vraag waar Bekkers en Stegeman dit uit opmaken. Dat een aantal van de gezichten niet erg gelukkig kijken daar kan ik me nog wel in vinden, maar ik betwijfel of er 'longing' en 'pleading' in de ogen gelezen zou worden als de koppen in een andere context aangetroffen werden, met een andere titel bijvoorbeeld. Het lezen van iemands gelaatsuitdrukking zonder kennis van de situatie waarin de persoon in kwestie zich bevindt leidt vaak tot misinterpretatie:

Uit experimenten met foto's is gebleken dat zonder kennis van de situatie, schrik bijvoorbeeld niet van concentratie is te onderscheiden, of dat de momentopname van een 'woedende blik' zowel geprikkeldheid, aandachtig turen als schrik kan zijn, ja, dat men vaak lachen en huilen op een foto niet van elkaar kan onderscheiden.²⁵²

De situatie waarin de afgebeelde figuur zich bevindt is essentieel voor het lezen van zijn of haar gelaatsuitdrukking volgens Vinken en De Jongh, dit komt ook uit onderzoeken naar voren:

Het is [...] uit de experimentele psychologie bekend dat een proefpersoon, die de opdracht krijgt een gelaatsexpressie te duiden, ongevraagd een situatie erbij bedenkt, om dan uit het aldus geconcipieerde geheel van gegeven gelaat plus gefantaseerde situatie een oordeel te vellen.²⁵³

De meeste beschouwers zullen ook bij het bestuderen van de koppen van *Chlorosis* geneigd zijn deze koppen in een situatie te plaatsen. De koppen zelf verraden echter weinig over de situatie waarin ze zich bevinden, ze zijn niet narratief, dat geven ook Bekkers en Stegeman aan: 'None of them has a background, a context, apart from the existence of the others around them.'²⁵⁴

Dumas helpt de beschouwer daarom ook een handje, onder andere met de titel van het werk. De titel vraagt echter ook om opheldering, wellicht kreeg de serie daarom ook een tweede titel in The Museum of Modern Art ('Love Sick'). Daarnaast is Dumas ook altijd bereid zelf opheldering te geven, in haar ogen is commentaar zelfs noodzakelijk:

²⁵⁰ King 1998. p. 204.

²⁵¹ Bekkers en Stegeman 1995. p. 38. Ze zijn niet alleen zie bijvoorbeeld: The Museum of Modern Art. *MoMA Highlights*. New York: The Museum of Modern Art, herziene druk 2004, oorspronkelijk uitgegeven in 1999.

²⁵² Vinken en De Jongh 1963. p. 5.

²⁵³ Vinken en De Jongh 1963. p. 10.

²⁵⁴ Bekkers en Stegeman 1992. p. 38.

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 men het. Onze ogen bevinden zich naast onze oren.²⁵⁵

De situatie die Dumas onder andere met behulp van haar titel schept helpt ons de koppen te lezen, zoals de beschrijving van de ziekte Chlorose het ziektebeeld waarschijnlijk bepaalde. Wil dat zeggen dat de koppen zelf geen uitwerking hebben op hoe we ze bekijken? Nee, de wijze waarop Dumas bijvoorbeeld de zeer verdunde inkt heeft aangebracht draagt zeker (indexicaal) bij aan de kwetsbaarheid van de gezichten waar *Chlorosis* uit bestaat.

Ook de inkt van *Jesus Serene*, *Jesus Suffering* en *Jesus Grizzly* is verdund, maar in mindere mate dan bij *Chlorosis* het geval is. De werken hebben echter meer gemeen. Ook de titels van *Jesus Serene*, *Jesus Suffering* en *Jesus Grizzly* suggereren dat op de koppen een gedeelde emotie zichtbaar is. De titel van *Jesus Serene* suggereert dat de koppen een serene expressie dragen, *Jesus Suffering* een gepijnigde en *Jesus Grizzly* een bedrukte (*The Oxford Dictionary of English* definieert ‘grizzly’ als ‘inclined to cry fretfully’²⁵⁶). De gezichtsexpressie op de gezichten uit deze series is dan ook niet toevallig, al suggereert Dumas’ eerder beschreven werkwijze - waarin het toeval een belangrijke rol speelt - dat misschien wel. Dumas maakte haar Jezus-koppen voor de Sankt Peterkathedraal in Keulen, in opdracht van pater Friedhelm Mennekes. Ze schilderde aanvankelijk wel honderd koppen waarbij ze vooral de gelaatsuitdrukking benadrukte.²⁵⁷ Uiteindelijk selecteerde ze de meest serene uitziende koppen voor boven het altaar van de Sankt Peterkathedraal.²⁵⁸ Het onderscheid tussen *Jesus Serene*, *Jesus Suffering* en *Jesus Grizzly* is dus ‘in de praktijk ontstaan’²⁵⁹, op basis van de expressie die Dumas zelf in de koppen las.²⁶⁰

De titel *Man Kind* lijkt dezelfde indeling te hebben als de titels van de *Jesus*-series. Allereerst verwijst deze titel natuurlijk naar ‘mankind’, wellicht naar hoe de mensheid de mensheid beschouwt zoals ook het begeleidende gedicht suggereert (p. 3). ‘Mankind’ spelt men echter aan elkaar, waardoor de splitsing van de twee woorden doet vermoeden dat er meer achter de titel schuilgaat. Het eerste deel, ‘Man’, lijkt niet alleen naar de mens te verwijzen maar ook naar de eerste gemeenschappelijke deler van de koppen: het zijn, met uitzondering van de schedel, allemaal mannen. Het tweede deel van de titel, ‘Kind’, kan verwijzen naar ‘soort’: ‘a group of people or things having similar characteristics’.²⁶¹ Dit brengt de op ras gebaseerde tak

²⁵⁵ Dumas geciteerd in: Klein Essink 1992. p. 8.

²⁵⁶ “Grizzly”. 2. *Oxford Dictionaries: Language Matters*. Web. 29 mei 2015. <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/grizzly#grizzly-2>>.

²⁵⁷ Mennekes 1995. p. 130. Haar 2013. p. 28-29.

²⁵⁸ Haar 2013. p. 29.

²⁵⁹ Dumas geciteerd in: Haar 2013. p. 29.

²⁶⁰ Haar 2013. p. 29.

²⁶¹ “Kind”. 1. *Oxford Dictionaries: Language Matters*. Web. 26 juni 2015. <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/kind>>.

van de fysionomie in beeld die ook in *Black Drawings* naar voren komt. ‘Kind’ zou misschien ook kunnen verwijzen naar de eigenschap die Dumas wellicht op de gezichten leesbaar heeft willen maken: vriendelijkheid. Dat zou je in ieder geval wel op kunnen maken uit de manier waarop *The Neighbour* en *The Pilgrim* ontvangen werden (zie ‘Dumas’ verhouding tot de fotografie’). Deze insteek zou de serie ook duidelijk in verband brengen met de *Jesus*-series door de gemeenschappelijke syntaxis van de titels: figuur - expressie. De voormalige titel van *Jesus Serene* verbindt de twee series ook, deze benadrukte eerst ook dat het om mannenkoppen ging (toentertijd nog een vrij nieuw onderwerp voor Dumas volgens Friedhelm Mennekes).²⁶² Het werk heette eerst *Men’s Views (Männeransichten)*, voorheen werd er in de titel dus niet expliciet naar een expressie verwezen, noch naar Jezus. Wellicht was door de oorspronkelijke locatie van het werk een nadere aanduiding niet nodig, Jezus verwacht je boven het altaar, toch speelt herkenbaarheid in deze serie wel degelijk een rol.

²⁶² Mennekes 1995. p. 130. ‘With her *Men’s Views* Marlene Dumas turns her attention to a motif that until now was more inclined to be a marginal aspect of her ‘face work’ - the male countenance.’

Männeransichten

My portraits of Jesus or Christ have taken on many forms, but what is important here is the fact that the image of Christ is already metaphorical and abstract from the start. There is no original to copy. There is no description in the Bible concerning his appearance. We do not know what he looked like.²⁶³ - Marlene Dumas

Dumas is niet de eerste geweest die vaststelde dat niemand weet hoe Jezus Christus eruit heeft gezien. De kerkvader Augustinus van Hippo (354-430) schreef rond het jaar 400 al: 'Wij kennen zijn aanschijn niet.'²⁶⁴ In het Nieuwe Testament wordt het gelaat van Jezus dan ook niet beschreven en de zoon van God werd voor de derde eeuw niet afgebeeld.²⁶⁵ Een van de redenen hiervoor was waarschijnlijk dat een van de tien geboden uit het Oude Testament dat expliciet verbiedt: 'Gij zult u geen gesneden beeld, noch enige gelijkenis maken, van hetgeen boven in den hemel is, noch van hetgeen onder op de aarde is, noch van hetgeen in de wateren onder de aarde is.'²⁶⁶ Toch was Frits van der Meer (1904-1994) ervan overtuigd dat 'degenen die de evangeliën lasen of hoorden voorlezen in de kerk en naar de uitleg luisterden, zich iemand voorstelden, hoe vaag dan ook.'²⁶⁷ In de ogen van Van der Meer was dit zelfs 'onvermijdelijk'²⁶⁸: 'het beeld gaat altijd vooraf aan de idee. De menselijk fantasie wil gevuld zijn, zij kan het niet laten ieder, die levendig op haar inwerkt, in een zekere gestalte voor zich te zien en in een voor de hand liggend fantasiegewaad te hullen.'²⁶⁹ Het beeld dat men voorstelde moet volgens hem bepaald zijn geweest door wat men 'om zich heen zag'.²⁷⁰

Verwonderlijk zal het voor Van der Meer dan ook niet geweest zijn dat, toen er in de late Oudheid afbeeldingen van Jezus verschenen, hij vaak 'jong en baardloos'²⁷¹ weergegeven werd, met een korte coupe: 'beantwoordend aan een laat-antiek schoonheidsideaal.'²⁷² In de loop van de vijfde eeuw kreeg hij echter een minder jeugdige *look* met langer haar en een donkere baard. Er wordt wel gedacht dat deze verandering te maken had met de manier waarop belangrijke goden zoals Jupiter, Saturnus en Neptunus toentertijd werden afgebeeld - ook toen waren mythes en aspecten daarvan overdraagbaar.²⁷³ Waarschijnlijk hebben zogenaamde *acheiropoieta* ('niet door mensenhanden gemaakte voorstellingen: portretten die, meende men,

²⁶³ Dumas 2010. p. 96.

²⁶⁴ Augustinus geciteerd in: Van der Meer 1980. p. 19. Oorspronkelijke bron: Augustinus, De Trinitate VIII, 4,7.

²⁶⁵ Goosen 1992. p. 78.

²⁶⁶ Exodus 20:4. (Statenvertaling)

²⁶⁷ Van der Meer 1980. p. 20.

²⁶⁸ Van der Meer 1980. p. 20.

²⁶⁹ Van der Meer 1980. p. 20.

²⁷⁰ Van der Meer 1980. p. 20.

²⁷¹ Goosen 1992. p. 78.

²⁷² Goosen 1992. p. 78.

²⁷³ Van Laarhoven 2011. p. 41.

op een bovennatuurlijke manier tot stand waren gekomen²⁷⁴) echter ook een grote rol gespeeld. Op deze voorstellingen zou Jezus volgens beschrijvingen meestal een baard gedragen hebben.²⁷⁵

In de Oudheid waren er waarschijnlijk veel vermeende *acheiropoieta*, de meesten zijn echter verloren gegaan.²⁷⁶ Het ‘Abgarportret’ was zo’n *acheiropoiotos*. De legende over dit portret ontstond waarschijnlijk in de derde eeuw en vertelt dat de zieke koning Abgar V Ukhama van Edessa genas bij het zien van een doek waarop Jezus zijn gelaatsafdruk had achtergelaten.²⁷⁷ Dit ‘portret’ is bepalend geweest voor de manier waarop het gelaat van Christus op iconen werd afgebeeld: ‘en face, met lange lokken en een in het midden gescheiden baard.’²⁷⁸ In het jaar 944 kwam het Abgarportret als krijgstrofee in Constantinopel terecht, waar het vaak verward werd met een doek uit een andere legende: de legende van de heilige Veronica.²⁷⁹ Interessant is de naam van deze heilige vrouw die waarschijnlijk afgeleid is van ‘vera icon’ (echte beeltenis).²⁸⁰ Op zijn lijdensweg zou Veronica Jezus een doek aangeboden hebben voor het zweet, op die doek zou een afdruk van zijn lijdende gelaat achtergebleven zijn.²⁸¹ Het Abgarportret schijnt uiteindelijk in de Sainte Chapelle van Parijs terecht te zijn gekomen, waar het verloren ging tijdens de Franse Revolutie.²⁸² In de Middeleeuwen doken er echter meerdere zweetdoeken op, waarvan nog meer replica's en afbeeldingen verschenen.²⁸³ Voor de veertiende eeuw toonden de afbeeldingen geen lijdensteken, later ontstond er ook een lijdend type: ‘Jezus’ bebloede, lijdende hoofd, vaak met de doornenkroon.’²⁸⁴

De Veronica-doek bleef lang een populair thema, onder andere de zeventiende-eeuwse Spaanse schilder Francisco de Zurbarán liet zich erdoor inspireren en schilderde minstens twaalf versies van de doek.²⁸⁵ ‘striving to depict what was then considered historical truth: instead of a hieratic, iconic image, he created portraits of a suffering Christ faintly imprinted on the cloth.’²⁸⁶ Opvallend aan Zurbarán’s Jezus-koppen (zie bijvoorbeeld afb. 45 en 46) is dat hij ze niet frontaal weergegeven heeft, zoals gebruikelijk was bij het afbeelden van de Veronica-doek, maar in driekwart toont, vaak is het hoofd daarbij naar beneden gekanteld. Het is een perspectief dat doet denken aan enkele koppen van *Jesus Suffering* waarvoor Dumas wellicht een

²⁷⁴ Van Laarhoven 2011. p. 41.

²⁷⁵ Van Laarhoven 2011. p. 41.

²⁷⁶ Van Laarhoven 2011. p. 41.

²⁷⁷ Van Laarhoven 2011. p. 11.

²⁷⁸ Van Laarhoven 2011. p. 73.

²⁷⁹ Goosen 1992. p. 284.

²⁸⁰ Van Os 1994. p. 42.

²⁸¹ Goosen 1992. p. 284.

²⁸² Runciman 1931. p. 252.

²⁸³ Goosen 1992. p. 286.

²⁸⁴ Goosen 1992. p. 286.

²⁸⁵ Baticle 1987. p. 275.

²⁸⁶ Baticle 1987. p. 273.

werk van Zurbarán als voorbeeld nam. In de tekst ‘Jesus Christus 2000’ (zie p. 2) die Dumas in het tijdschrift *Liter* af liet drukken somt ze namelijk een paar kunstenaars op waardoor ze zich liet inspireren, waaronder ook Zurbarán: ‘Ik heb Jou [Jezus] al bewonderd door de ogen van anderen [...] bijna onzichtbaar uit de sluier van de Heilige Veronica van Zurbarán.’²⁸⁷ Dit suggereert dat ze zijn schilderij (afb. 46) als voorbeeld koos. Een andere versie (afb. 45), die tegenwoordig in Stockholm te zien is, zou echter ook als inspiratie gediend kunnen hebben voor een van de koppen van *Jesus Suffering*.

Een andere kop van *Jesus Suffering* (afb. 47) lijkt direct afgeleid van een vermeende *acheiropoietos*. Deze kop heeft veel weg van het gelaat op de lijkwade van Turijn (afb. 48), die ze ook noemt in ‘Jesus Christus 2000’. Zoals de naam suggereert werd de lijkwade van Turijn lang gezien als het doek waar Christus in begraven zou zijn. Uit recent wetenschappelijk onderzoek is echter gebleken dat dit kleed waarschijnlijk uit de veertiende eeuw afkomstig is.²⁸⁸ Gezien de manier waarop ze zich verhoudt tot foto’s die, zoals eerder gesteld, in onze samenleving, in tegenstelling tot schilderijen, al snel fungeren als bewijsmateriaal, lijkt het mij niet toevallig dat Dumas zich voor haar Jezus-series liet inspireren door dit soort *acheiropoietos*. Zij deden in het verleden immers dienst als ‘foto’s’ en werden zodoende als bron gebruikt voor ‘ware’ Jezus-portretten. Bianca Stigter koos dan ook niet voor niets de titel *Marlene Dumas: Acheiropoietos-Cheiroipoietos* voor het boek dat zij ter gelegenheid van Dumas’ ontvangst van de Johannes Vermeer Prijs schreef.²⁸⁹

In de late Middeleeuwen is de Lentulus-brief bepalend geworden voor de afbeeldingen van het gelaat van Jezus.²⁹⁰ In deze legendarische brief, waarschijnlijk een verzinsel uit de dertiende eeuw, zou een Romeinse consul, bekend onder de naam Publius Lentulus, een nauwkeurige beschrijving gegeven hebben van het gelaat van Jezus.²⁹¹ Interessant is dat de brief uiterlijke kenmerken beschrijft ‘die zijn karaktereigenschappen verraden’²⁹²:

Hij heeft zo’n eerbiedwaardig gelaat dat zij die ernaar kijken het kunnen liefhebben en vrezen; zijn haar heeft de kleur van een onrijpe hazelnoot, glad tot bijna aan zijn oren, vanaf zijn oren krullend, vrij donker en glanzend en hangend over zijn schouders; hij heeft een scheiding midden op zijn hoofd, conform de mode bij de Nazereërs; een glad en kalm voorhoofd, een gezicht zonder rimpel of een vlek, dat door een matig rode kleur bevallig is: hij heeft een onberispelijke neus en mond; hij heeft een volle baard in de kleur van zijn haar, niet lang maar enigszins gevorkt op de kin.²⁹³

²⁸⁷ Dumas geciteerd in: Van der Haar 2013. Eerder gepubliceerd in: *Verlicht mijn ogen* (red. Rudy Hodel), Leeuwarden 2000, pp. 17-19.

²⁸⁸ Van Laarhoven 2011. p. 42.

²⁸⁹ Zie: Stigter, Bianca. *Marlene Dumas: Acheiropoietos-cheiroipoietos*. Amsterdam: Boekmanstichting, 2012.

²⁹⁰ Goosen 1992. p. 78; Van Os, 1994. p. 40.

²⁹¹ Van Os 1994. p. 40.

²⁹² Goosen 1992. p. 78.

²⁹³ Zoals geciteerd in: Van Os 1994. p. 40.

Deze beschrijving heeft tot in de 20ste eeuw het gezicht van Jezus in Europa bepaald.²⁹⁴ Hoewel Dumas zich waarschijnlijk niet direct op deze brief gebaseerd heeft, is de invloed van de Lentulus-brief ook op haar koppen te zien, vooral een aantal koppen uit *Jesus Serene* (afb. 1) springen eruit: de tweede en de derde kop van rechts op de middelste rij en de derde kop van rechts op de bovenste rij. Door hun zeer symmetrische gezicht, lange haren met de scheiding in het midden en de kalme blik herkennen we deze koppen als Jezus-koppen, al kan Dumas zich best gebaseerd hebben op afbeeldingen van andere figuren.

Ook opvallend is de derde kop op de onderste rij. Deze doet denken aan de Jezus-portretten van Guido Reni die bekend staan om hun ‘smachtende oogopslag,’²⁹⁵ onder meer te zien op zijn *Ecce Homo* (afb. 49), die veel navolgingen kent. Rechts van de Reni-achtige kop bevindt zich nog een opmerkelijk exemplaar. Het is de enige kop die *en profil* weergegeven is en het is ook de minst gedetailleerde van de serie: Dumas heeft alleen in een lichte toon een silhouet weergegeven. Volgens Friedhelm Mennekes zou deze kop een ‘Daumier study’ moeten zijn.²⁹⁶ Mennekes voegt niet toe op welk werk van Honoré Daumier Dumas zich baseerde, maar het zou goed Daumiers *Ecce Homo* (afb. 50) kunnen betreffen, daar ook op dit werk alleen een silhouet van Jezus weergegeven is.

In *Jesus Grizzly* is een ‘deviant’ te vinden die de serie meteen in een christelijk kader plaatst: een zegenende hand. Hoewel dit gebaar niet aan Jezus voorbehouden is, is het zeker een gebaar dat hij op veel afbeeldingen maakt, en hem zelfs tot op zekere hoogte kenmerkt. Ook de kop linksonder is herkenbaar, onder andere omdat het gelaat voldoet aan de beschrijving van de Lentulus-brief, maar wellicht ook omdat deze kop er zo toegetakeld uitziet, met schrammen op het gezicht en de suggestie van een doornenkroon - we herkennen in hem een lijdende Christus. Wellicht vallen dit soort details op door de titel van het werk, toch lijkt het mij in het geval van de *Jesus*-series niet alleen de titel die de koppen voor ons in een bepaalde ‘situatie’ plaatsen.

Hoewel ‘niemand zijn aanschijn kent’, zoals Dumas zelf ook benadrukt, zullen veel beschouwers wel degelijk in een aantal van de koppen Jezus herkennen. Dumas maakt gebruik van de beeldtraditie die in de loop der jaren ontstaan is - van onze visuele bagage - om de associatie met Jezus bij de beschouwer op te roepen. Naast de titels van de *Jesus*-series zijn dus ook de typische Jezus-koppen bepalend voor onze eerste indruk van het werk. De typische koppen plaatsen ook de minder typische koppen in een bepalende context, zoals de herkenbare koppen van Osama bin Laden en Mohammed B. dat in *Man Kind* ook deden. Wellicht zorgt dit ervoor Den Hartog Jager ‘van allemaal best wilt geloven dat het de echte [Jezus] is.’²⁹⁷

Ondanks het feit dat de koppen van *Jesus Serene*, *Jesus Suffering* en *Jesus Grizzly* er qua uiterlijk allemaal anders uitzien, is de beschouwer geneigd de koppen te generaliseren, zoals ook bij *Black Drawings* - het groepseffect heeft ook in de *Jesus*-series zijn uitwerking. Waar de titel van *Black Drawings* echter niemand identificeerde, identificeren de titels van de *Jesus*-series één figuur wiens beeld vervolgens op alle koppen

²⁹⁴ Van Laarhoven 2011. p. 42.

²⁹⁵ Goosen 1992. p. 85.

²⁹⁶ Mennekes 1995. p. 130.

²⁹⁷ Den Hartog Jager 2010.

geprojecteerd wordt: de individu maakt plaats voor het stereotype. Dat de herkenbaarheid van enkele koppen in de *Jesus*-series echter essentieel is komt naar voren in de opstelling van *Jesus Serene* in de tentoonstelling *Tronies: Marlene Dumas und die Alten Meister* (afb. 51). In het Haus der Kunst (München) waren voor deze tentoonstelling maar negen van de eenentwintig koppen opgesteld, waaronder wel drie typische Jezus-koppen: onder andere de Reni-achtige kop.

Wat het generaliseren van de koppen niet in de weg staat is de gelaatsuitdrukking die we, wellicht mede dankzij de titels van de werken, op de gezichten menen te lezen. Het groepseffect zorgt ervoor dat we de gelaatsuitdrukking gaan zien als een van de gemeenschappelijke delers van de koppen. Dit valt wellicht het meest op in de serie *Jesus Suffering*. De meeste koppen in deze serie hebben hun ogen (bijna) gesloten en hun mond geopend - een gelaatsuitdrukking waar we leed in zouden kunnen lezen, maar in een andere context misschien ook slaperigheid. Niet alleen de titel zorgt er echter voor dat we deze koppen niet in de context van vermoeidheid plaatsen. Ook hier heeft onze visuele bagage invloed op onze interpretatie. Omdat een aantal van de koppen associaties met Jezus oproepen zijn we, naar mijn idee, sneller geneigd leed in al deze koppen te lezen. Een 'lijdend' gelaat roept daarnaast al snel associaties met Jezus op. De associaties versterken elkaar. Hoewel dit effect minder opvallend is in *Jesus Serene* en *Jesus Grizzly* werken de gelaatsuitdrukkingen van deze series de identificatie met Jezus zeker niet tegen.

Sinds de meeste beschouwers allicht enige kennis zullen hebben van het verhaal van Jezus, zal de neiging al snel ontstaan de koppen in een specifieke situatie te plaatsen. De koppen van *Jesus Suffering* zullen waarschijnlijk al snel met een scène uit de passie geassocieerd worden, dit stuurt de interpretatie van hun gelaatsuitdrukking. De koppen van *Jesus Serene* en *Jesus Grizzly* lenen zich misschien minder makkelijk voor zo'n specifieke plaatsing maar ook de interpretatie van de gelaatsuitdrukkingen op deze gezichten wordt gestuurd door de associatie met Jezus. We zijn geneigd om in het gelaat van Jezus pijn, verdriet en wellicht ook lijdzaamheid te lezen. Omdat de koppen in eerste instantie de gelaatsuitdrukking lijken te delen, worden dezelfde gemoedstoestanden ook op de minder typische koppen leesbaar. De 'mythe' wordt dus mede door de 'gedeelde' gelaatsuitdrukking overgebracht.

Volgens Cornelia Butler hadden de minder herkenbare koppen van *Man Kind* echter ook een uitwerking op de herkenbare gezichten die neutraler begonnen te ogen.²⁹⁸ Wellicht meent Den Hartog Jager dan ook door de nabijheid van *The Mediator* dat *The Pilgrim* 'op een pijnlijke manier Jezus en Osama verenigt'.²⁹⁹ *The Pilgrim* en *The Mediator* delen daarnaast een paar kenmerken waar we door de ontstane beeldtraditie Jezus aan menen te herkennen: het lange haar en de twee-puntige baard. *The Mediator* zal voor een groot deel van het publiek zonder meer aan de beeldtraditie refereren. De gele achtergrond in de linkerbovenhoek zou hierdoor zelfs voor een nimbus aangezien kunnen worden. Door onze visuele bagage is een zeer expliciete verwijzing naar Jezus niet nodig in de titel, die de associatie echter wel degelijk ondersteunt. De titel

²⁹⁸ Cornelia Butler in: Bagley, 2008. Zie p. 11.

²⁹⁹ Den Hartog Jager, 2010.

verwijst naar de rol van Jezus als tussenpersoon: ‘Want er is maar één God, en maar één bemiddelaar tussen God en mensen, de mens Christus Jezus’.³⁰⁰

In de *Jesus*-series draagt alleen al de diversiteit van de koppen er toe bij dat we ons af gaan vragen wat voor ons nou een Jezus-kop tot een Jezus-kop maakt, schrijft ook Wouter Prins:

[Dumas] maakt het vertrouwde gelaat, dat zij heeft afgeleid van gotische voorbeelden, de inzet van een studie naar de betekenis van dit gelaat door het te combineren met de gezichten van mannen uit haar omgeving, vrienden, omstanders of beroemdheden als Francis Bacon en Michael Jackson.³⁰¹

De atypische koppen, waarin we misschien dus ook andere figuren kunnen herkennen, hebben zo ook hun uitwerking op de typischere koppen die dubbelzinniger beginnen te ogen, in de woorden van pater Mennekes: ‘[Dumas] abrogates the traditional, straightforward illustration, poses the problem of the danger of the representational scheme, psychologizes the theme and refers all sight to visual expectations and inner images.’³⁰²

Een van de herkenbaarste atypische koppen is misschien wel de tweede kop (afb. 52) op de middelste rij van *Jesus Serene* (afb. 1). Velen zullen in deze kop Francis Bacon (1909-1992) herkennen. Interessant is de keuze voor juist deze figuur, is het een toevallige keuze of geeft deze kop net als de herkenbare koppen van *Models* de serie nog een extra laag? De gedetailleerdheid van de kop, het is misschien wel de meest gedetailleerde kop van de serie, doet vermoeden dat Dumas er in ieder geval voor heeft willen zorgen dat hij herkenbaar is als Francis Bacon. Dumas schijnt een grote bewonderaar te zijn van deze kunstenaar en ze meent een interesse in ‘the cruelty of life’³⁰³ met hem gemeen te hebben.³⁰⁴ Bacon staat bekend om zijn droefgeestige, zelfs macabere (vaak Christelijk getinte) thema’s. Een terugkerend onderwerp in zijn oeuvre is bijvoorbeeld de kruisiging.³⁰⁵ Het zou kunnen dat Dumas met Bacon’s ‘portret’ het werk van deze schilder bij de kijker op heeft willen roepen om het verband tussen zijn ‘atypische’ kop en de typische Jezus-koppen te versterken. Het zou echter ook kunnen dat Bacon in deze serie de rol van een nieuwe messias aanneemt.

In de ogen van veel moderne antropologen is de kunst een religieuze rol gaan spelen, het museum is de moderne kathedraal: ‘As its etymology (and often its architecture) implies, the museum is a type of secular temple’.³⁰⁶ Veel van de voorwerpen die oorspronkelijk in kathedralen te zien waren hebben we nu dan ook in

³⁰⁰ 1 Timoteüs 2.5.

³⁰¹ Prins 2009, p. 307.

³⁰² Mennekes 1995, p. 130.

³⁰³ Dumas 1995, p. 35.

³⁰⁴ Storsve 2001, p. 21.

³⁰⁵ Smalenburg 2014.

³⁰⁶ Finbarr 2002, p. 652.

musea ondergebracht waar deze objecten misschien anders geïnterpreteerd worden maar hun rol volgens Alfred Gell amper is veranderd:

I cannot tell between religious and aesthetic exaltation; art-lovers, it seems to me, actually do worship images in most of the relevant senses, and explain away their de facto idolatry by rationalising it as aesthetic awe. [...] We have neutralised our idols by reclassifying them as art; but we perform obeisances before them every bit as deep as those of the most committed idolater before his wooden god [...] we have to recognise that the ‘aesthetic attitude’ is a specific historical product of the religious crisis of the Enlightenment and the rise of Western science [...].³⁰⁷

Moderne kunstwerken zijn tegenwoordig ook regelmatig in kerken te bewonderen. Francis Bacon's *Triptych '71. In memory of George Dyer* (afb. 53) ging bijvoorbeeld Dumas' *Jesus Serene* voor boven het altaar van de Sankt Peterkathedraal in Keulen en was vorig jaar nog 'als een altaarstuk'³⁰⁸ in het hoogkoor van de Nieuwe Kerk in Amsterdam te bezichtigen.³⁰⁹ De Nieuwe Kerk wilde het 'gemis van meesterwerken in Nederlandse kerken sinds de Beeldenstorm tijdelijk wat compenseren'.³¹⁰

Het is misschien de 'aanbidding' van de kunst (en de mythologisering van de kunstenaar) waar Dumas met het 'portret' van Bacon naar verwijst. De vermeende kop van Michael Jackson zou een vergelijkbare rol kunnen spelen binnen *Jesus Serene*.

³⁰⁷ Gell 1998. p. 97.

³⁰⁸ Smallenburg 2014.

³⁰⁹ Smallenburg 2014.

³¹⁰ Citaat in: Smallenburg 2014.

Conclusie

Met de series *Man Kind*, *Jesus Serene*, *Jesus Grizzly* en *Jesus Suffering* laat Dumas de overdraagbaarheid van connotaties zien. Doordat de koppen in deze series deel uitmaken van een groep gaan we op zoek naar een gemene deler. Sinds *Man Kind* uit koppen van mannen met een Arabisch uiterlijk bestaat, een voorkomen dat door de Westerse media ‘verdacht’ is gemaakt,³¹¹ en daarnaast ook twee bekende terroristen in de serie te herkennen zijn, Mohammed B. en Osama bin Laden, zullen veel beschouwers in eerste instantie misschien naar negatieve interpretaties neigen ten opzichte van de hele groep. De manier waarop Dumas de koppen in beeld heeft gebracht, elke kop een eigen (neutraliserende) titel gaf en de werken apart van elkaar heeft opgesteld, breekt deze generalisering echter af. Hoewel we ons als beschouwers bewust blijven van het feit dat het geen portretten zijn, dichten we de koppen van *Man Kind* al gauw meer eigenheid toe dan de koppen van *Black Drawings*. Dit zorgt er onder andere voor dat we in *The Mediator* Jezus kunnen herkennen. Niet alleen de titel van dit werk speelt hierin een belangrijke rol, maar ook de uiterlijke kenmerken van de kop: zijn baard en zijn haar die hem in eerste instantie verdacht maakten omdat hij deze kenmerken deelt met *The Pilgrim*.

Alleen al de titels van *Jesus Serene*, *Jesus Grizzly* en *Jesus Suffering* suggereren dat in deze koppen-series de gelaatsuitdrukking een element is dat de koppen bindt. Kennis hebben van de situatie waarin iemand een bepaalde gelaatsuitdrukking aanneemt is echter cruciaal voor het interpreteren van die gelaatsuitdrukking en Dumas heeft de gezichten waarop ze de koppen van haar *Jesus*-series baseerde uit hun oorspronkelijke context genomen. Ze plaatste de koppen in een nieuwe context, onder andere door een paar typische Jezus-koppen in de series op te nemen, die dankzij een lange beeldtraditie zijn gaan fungeren als symbolische tekens. De herkenbaarheid van deze koppen, wiens gelaatsuitdrukking we menen te kunnen lezen doordat we bekend zijn met het verhaal van deze figuur en de gelaatsuitdrukking daarbinnen kunnen plaatsen (waardoor deze koppen ook indexicale tekens zijn), zorgt ervoor dat we de andere koppen overeenkomstige emoties toedichten. De connotaties die de Jezus-koppen oproepen worden zo door middel van de gelaatsuitdrukking op de andere koppen overgedragen. Je zou de andere koppen daarom ook voor indexicale tekens aan kunnen zien.

Net als in de serie *Man Kind* hebben de minder herkenbare koppen door hun nabijheid echter ook hun uitwerking op de typische koppen. Ze breken in de ogen van Mennekes het traditionele beeld van Jezus af en vragen de beschouwer om zijn of haar eigen innerlijke beeld in beschouwing te nemen.³¹² De atypische koppen brengen het beeld van Jezus zo in verband met ‘the face of everyman (and everywoman).’³¹³ Zoals al Dumas’ koppen zijn ook de ‘atypische’ koppen binnen de *Jesus*-series iconische tekens: ze verwijzen door middel van hun gelijkenis naar het fotografische bronmateriaal van Dumas en wellicht naar de figuren die daarop af zijn gebeeld. Hierdoor is het mogelijk in enkele koppen andere mensen te herkennen, Francis Bacon bijvoorbeeld, die doordat men zijn kop kan lezen als een verwijzing naar de kunst misschien een

³¹¹ Andriesse 2006. p. 32.

³¹² Mennekes 1995. p. 130.

³¹³ Mennekes 1995. p. 130.

nieuwe laag binnen het werk introduceert. Met de opname van Francis Bacon in *Jesus Serene* zou de beschouwer zich bijvoorbeeld af kunnen vragen of de kunst wellicht de rol van religie in zijn of haar leven vervult. Op deze manier brengt Dumas in *Man Kind*, *Jesus Serene*, *Jesus Grizzly* en *Jesus Suffering* koppen samen die hele verschillende associaties bij ons op kunnen roepen omdat we ze normaliter in hele anderen contexten tegen komen. Door de samenkomst van deze koppen vervagen de grenzen die deze contexten scheiden en ontstaat er een nieuw kader.

Bibliografie

- Van Alphen, Ernst. *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago: University of Chicago, 2005.
- Andriesse, Paul. "Post Mortem." Tent. cat. *Man Kind*. Amsterdam, 2006. 30-33.
- Bagley, Christopher. "Dutch Master." *W Magazine*. N.p., June 2008. Web. 13 Apr. 2015. <http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2008/06/marlene_dumas>.
- Bal, Mieke. *Verf en verderf: Lezen in Rembrandt*. Amsterdam: Prometheus, 1990.
- Bal, Mieke. "Faces of Life." Exhibition Close-up: Marlene Dumas, Faces of Death & Faces of Life. Teijin Auditorium, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam. 9 Nov. 2014. Opgenomen lezing: <<http://www.stedelijk.nl/en/calendar/exhibition-close-up/marlene-dumas-faces-of-death-the-image-of-life>>
- Barthes, Roland. *Mythologieën*. (1957) Vertaald door Kees Jongenburger. Utrecht: Uitgeverij IJzer, 2002.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1967.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Vertaling: Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Vertaling: Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Baticle, Jeannine. *Zurbarán*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1987.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Vertaling: Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. New York: Vintage, 2010.
- Beheydt, Ludo. "Hoog en laag in de cultuurgeschiedenis: Een semiotische analyse van het portret van Anna du Pire van Bartholomeus van der Helst." *In het teken van identiteit: Taal en cultuur van de Nederlanden*. Red. Liesbeth Degand e.a.. Leuven: Presses Universitaires De Louvain, 2014. 29-40.
- Bekkers, Ludo, and Elly Stegeman. *Contemporary Painting of the Low Countries*. Rekkem: Flemish-Netherlands Foundation "Stichting Ons Erfdeel", 1995.
- Berland, K. J. H. "Reading Character in the Face, Lavater, Socrates, and Physiognomy." *Word & Image* 9.3 (1993): 252-69.
- Berwick, Carly. "The Anti-Portraitist." *New York* 25 Aug. 2008. <<http://nymag.com/guides/fallpreview/2008/art/49538/>>.
- Van den Boogerd, Dominic. "Survey: Hang-ups and Hangovers in the Work of Marlene Dumas." *Marlene Dumas*. Barbara Bloom, Mariuccia Casadio, en Dominic Van Den Boogerd. London: Phaidon, 1999. pp. 31-85.
- Van den Boogerd, Dominic. "Faces of Death." Exhibition Close-up: Marlene Dumas, Faces of Death & Faces of Life. Teijin Auditorium, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam. 9 Nov. 2014. Opgenomen lezing: <<http://www.stedelijk.nl/en/calendar/exhibition-close-up/marlene-dumas-faces-of-death-the-image-of-life>>
- Bloom, Barbara en Marlene Dumas. "Barbara Bloom in conversation with Marlene Dumas." *Marlene Dumas*. Red. Barbara Bloom, Mariuccia Casadio, en Dominic Van Den Boogerd. London: Phaidon, 1999.
- Boime, Albert. "Portraying Monomaniacs to Service the Alienist's Monomania: Gericault and Georget." *Oxford Art Journal* 14 (1991): pp. 79-91.
- Bourdon, David. *Warhol*. New York: Abrams, 1989.
- Butler, Cornelia. "Painter as Witness." *Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2008, pp. 43-74.
- Coelewij, Leontine, Helen Sainsbury, and Theodora Vischer, Red. *Marlene Dumas: The Image as Burden*. Tent. cat. Amsterdam: Stedelijk Museum, 2014.
- Cohen, Micha. "Foto's Schilderen: Plagiaat of 'fair Use'?" *Vrij Nederland* 13 Feb. 2014. <<http://www.vn.nl/Archief/Media/Artikel-Media/Fotos-schilderen-plagiaat-of-fair-use.htm>>.

Dercon, Chris. "A few notes on the exhibition *Tronies*." *Tronies - Marlene Dumas und die Alten Meister / and the Old Masters*. München: Haus der Kunst, 2010. pp. 5-9.

Dixon, Laurinda S. *Perilous Chastity: Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Dumas, Marlene. "Statements" *Dutch Art and Architecture Today* (12) Dec. 1982: pp. 14-19.

Dumas, Marlene. "Reasons to say yes (in random order)." *Marlene Dumas / Francis Bacon*. Red. Marente Bloemheuvel. Malmö: Tryckeriteknik AB, 1995.

Dumas, Marlene. "Name No Names." *Marlene Dumas: Nom De Personne / Name No Names*. Paris: Centre Pompidou, 2001. pp. 34-37.

Dumas, Marlene. *Audio Program Excerpt Take Two. Worlds and Views: Contemporary Art from the Collection*. MoMA, 2005. Web. 30 Mar. 2015. <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=37856>.

Dumas, Marlene. *The Look-alike: exhibition audio for Measuring my Own Grave*. (audio) New York: Museum of Modern Art (MoMA), 14-12-2008. (a)

Dumas, Marlene. *Skull (of a Woman): exhibition audio for Measuring my Own Grave*. (audio) New York: Museum of Modern Art (MoMA), 14-12-2008. (b)

Dumas, Marlene. "Portrait / Porträt." *Tronies: Marlene Dumas und die Alten Meister / and the Old Masters*. München: Haus der Kunst, 2010.

Dumas, Marlene. "Written in the Stars." *Marlene Dumas: Sorte*. Red. Giorgio Verzotti. Milaan: Silvana Editoriale, 2012.

Dumas, Marlene. *Sweet Nothings: Notes and Texts*. Ed. Mariska Van Den Berg. London: Koenig, 2014.

Enright, Robert. "The Fearless Body: An Interview with Marlene Dumas." *Border Crossings* 23, no. 3. Aug. 2004: pp. 23-34.

Flood, Finbarr Barry. "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum." *The Art Bulletin* 84.4 (2002): 641-59.

Gaiger, Jason. "Chapter 3: Post-conceptual Painting: Gerhard Richter's Extended Leave-taking." *Themes in Contemporary Art*. Ed. Gill Perry and Paul Wood. New Haven: Yale UP in Association with the Open University, 2004. pp. 89-135.

Gardner, Helen, and Fred S. Kleiner. *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective*. Boston, Mass.: Wadsworth Cengage Learning, 2010.

Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

Goosen, Louis. *Van Andreas tot Zacheüs: Thema's uit het Nieuwe Testament en de apocriefe literatuur in religie en kunsten*. Nijmegen: SUN, 1992.

De Haan, Willem. "Crime's Face: Imagining and Representing Kleptomania." *Crime Media Culture* 11.1 (2015): pp. 21-39.

Van de Haar, Gerda. "Marlene Dumas: Jesus." *Liter, christelijk literair tijdschrift*, 16 (2013) nr. 70. pp. 28-36.

Harding, Colin. "D Is for Dr. Hugh Welch Diamond - Photography and the Pseudoscience of Physiognomy." *National Media Museum*. 23 jan. 2013. <<http://blog.nationalmediamuseum.org.uk/2013/01/23/a-z-photography-collection-hugh-welch-diamond/>>.

Harrison, Simon. *Dark Trophies: Hunting and the Enemy Body in Modern War*. New York: Berghahn, 2012.

Den Hartog Jager, Hans. "Onttoverde portretten: Marlene Dumas en de strijd tegen het illusoire instinct." *NRC Handelsblad*, 5 November 2010.

Den Hartog Jager, Hans. *Het streven: Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2014 (a).

Den Hartog Jager, Hans. "The Power of Photography & the Power of Painting." Exhibition Close-up: Marlene Dumas. Teijin Auditorium, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam. 23 Nov. 2014 (b). Opgenomen lezing: <<http://www.stedelijk.nl/en/calendar/exhibition-close-up/marlene-dumas-the-power-of-photography-the-power-of-painting>>

Highfield, Roger, Richard Wiseman, and Rob Jenkins. "How Your Looks Betray Your Personality." *New Scientist* 14 Feb. 2009: 28-32.

King, Helen. "Green Sickness: Hippocrates, Galen and the Origins of the "Disease of Virgins"" *International Journal of the Classical Tradition* 2.3 (1996): 372-87.

King, Helen. *Hippocrates' Woman: Reading the Female Body in Ancient Greece*. London: Routledge, 1998.

King Klinkenberg, Susan, "Intervention in painting by Marlene Dumas with titles of engagement: Ryman's brides, Reinhardt's daughter and Stern" (2009). *Graduate Theses and Dissertations*. <<http://scholarcommons.usf.edu/etd/2046>>

Klein Essink, Selma. *Miss Interpreted*. Tent. cat. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1992. 8-24.

Krauss, Rosalind. *Cindy Sherman, 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1994.

Krempel, León. "Sappho's Backward Glance." *Tronies - Marlene Dumas und die Alten Meister / and the Old Masters*. München: Haus der Kunst, 2010. pp. 10-24.

Van Laarhoven, Jan. *De beeldtaal van de christelijke kunst: Geschiedenis van de iconografie*. Nijmegen: SUN, 2011.

Lange, Frits de. "Christus, gered van de dood in religie." *Jezus is boos: Het beeld van Christus in de hedendaagse kunst*. Red. R. Steensma. Zoetermeer: Boekencentrum, 1995. pp. 9-21.

Van Leeuwen, Theo. "Semiotics and Iconography." *Handbook of Visual Analysis*. Red. Theo Van Leeuwen and Carey Jewitt. London: SAGE, 2001. pp. 92-118.

Lombroso, Cesare, and Guglielmo Ferrero. *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*. Vertaling: Nicole Hahn Rafter and Mary Gibson. Durham: Duke University Press, 2004.

Van der Meer, F. *Imago Christi. Christusbeeltenissen in de sculptuur benoorden Alpen en Pyreneeën*. Antwerpen: Mercatorfonds N. V., 1980.

Mennekes, Friedhelm. *Triptychon: Moderne Altarbilder in St. Peter Köln*. Frankfurt am Main: Insel, 1995.

Minor, Vernon Hyde. *Art History's History*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 2001.

Moormann, Eric, en Wilfried Uitterhoeve. *Van Achilles tot Zeus: Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*. Nijmegen: SUN, 1988.

Morgan, Jessica. "Open to Interpretation." *Marlene Dumas: One Hundred Models and Endless Rejects*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001. pp. 11-23.

Nöth, Winfried. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana UP, 1990.

Van Os, Henk. *Gebed in Schoonheid: Schatten Van Privé-devotie in Europa 1300-1500*. Zwolle: Waanders, 1994.

Osborne, Peter. "Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives." *October* 62 (1992), pp. 102-113.

Prins, Wouter. "Beeldende Kunst: Christus." *De Bijbel cultureel: De Bijbel in de kunsten van de twintigste eeuw*. Red. Marcel Barnard and Gerda Van De Haar. Zoetermeer: Meinema, 2009. pp. 305-08.

Reinders, Arjan. "De Ongrijpbare Dumas." *Kunstbeeld* 2013: n. 6. <<http://www.kunstbeeld.nl/nl/artikel/41355/de-ongrijpbare-dumas.html>>.

Rigney, Ann. "Teksten en intertekstualiteit." *Het leven van teksten: Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Red. Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney. Amsterdam: Amsterdam UP, 2011.

Runciman, Steven. "Some Remarks on the Image of Edessa." *Cambridge Historical Journal* 3.3 (1931): pp. 238-52.

Schleiner, Winfried. "Early Modern Green Sickness and Pre-Freudian Hysteria." *Early Science and Medicine* 14.5 (2009): pp. 661-76.

Shiff, Richard. "Less Dead." *Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave*. Los Angeles, CA: Museum of Contemporary Art, 2008. pp. 145-75.

Smallenburg, Sandra. "Bacons Saluut Aan Tragische Liefde." *NRC Handelsblad* 21 februari 2014.

Smolders, Robert. "Het ongebroken geloof in nieuwe beelden." *Jezus is boos: Het beeld van Christus in de hedendaagse kunst*. Red. R. Steensma. Zoetermeer: Boekencentrum, 1995. pp. 35-40.

Solomon, Deborah. "Figuring Marlene Dumas." *The New York Times*. The New York Times, 14 June 2008. Web. 24 Apr. 2015. <http://www.nytimes.com/2008/06/15/magazine/15dumas-t.html?pagewanted=all&_r=0>.

Steensma, R. "4. Marlene Dumas." *Jezus is boos: Het beeld van Christus in de hedendaagse kunst*. Red. R. Steensma. Zoetermeer: Boekencentrum, 1995. p. 72.

Straten, Roelof van. *Inleiding in de iconografie: Enige theoretische en praktische kennis*. Bussum: Coutinho, 2007.

Storsve, Jonas. "Good Lady, you that have your pleasure in exile." Vertaald door: Gila Walker. *Marlene Dumas: Nom De Personne: Galerie D'Art Graphique, 11 Octobre - 31 Décembre 2001*. Red. Emmanuel Fessy. Paris: Centre Pompidou, 2001. pp. 17-27.

Treffers, P. E. "Chlorose, Een verdwenen ziekte van kwijnende jonge meisjes." *Nederlands Tijdschrift Voor Geneeskunde* 147.51 (2003): pp. 2535-539.

Vinken, P., and E. de Jongh. "De boosaardigheid van Hals' regenten en regentessen." *Oud Holland* 78 (1963): 1-26.

West, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Willis, Janine, and Alexander Todorov. "First Impressions: Making Up Your Mind After a 100-Ms Exposure to a Face." *Psychological Science* 17.7 (2006): 592-98.

Van den Zeil, Wieteke. "Bij Dumas is vorm de boodschap." *De Volkskrant* 31 Oct. 2006. <<http://www.volkskrant.nl/binnenland/bij-dumas-is-vorm-de-boodschap~a789990/>>.

Websites

"Semiotics in Education: Signs, Meanings, and Multimodality SIG 110." *Semiotics in Education: Signs, Meanings, and Multimodality SIG 110*. American Educational Research Association, Web. 1 May 2015. <<http://www.aera.net/SIG110/SemioticsinEducationSigns,Meanings,andMultimodalitySIG110/tabid/13189/Default.aspx>>.

"News - Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave." *The Menil Collection*. Web. 1 May 2015. <https://www.menil.org/assets/marlenedumas_final.pdf>.

"Black Drawings." *De Pont Museum*. Web. 02 Mar. 2015. <http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/116/werkinfo/1/kunstenaar/dumas-1/>.

"Marlene Dumas." *De Pont Museum*. Web. 02 Mar. 2015. <<http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/meer-informatie/kunstenaar/dumas-1/info/>>.

"Marlene Dumas. Chlorosis (Love Sick) (1994)." *MoMA*. 2006. Web. 30 maart 2015. <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=37856>.

"Grizzly". 2. *Oxford Dictionaries: Language Matters*. Web. 29 May 2015. <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/grizzly#grizzly-2>>.

"Kind". 1. *Oxford Dictionaries: Language Matters*. Web. 26 juni 2015. <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/kind>>.



(afb. 1) MARLENE DUMAS, *Jesus Serene*, 1994, inkt, waterverf en potlood op papier, 21 tekeningen van circa 60 x 50 cm, particuliere collectie.



(afb. 2) MARLENE DUMAS, *Jesus is boos*, 1983, gemengde techniek, circa 100 x 75 cm, particuliere collectie.



(afb. 3) MARLENE DUMAS, *Jesus Suffering* (detail), 1994, inkt, waterverf en potlood op papier, circa 66 x 55 cm.



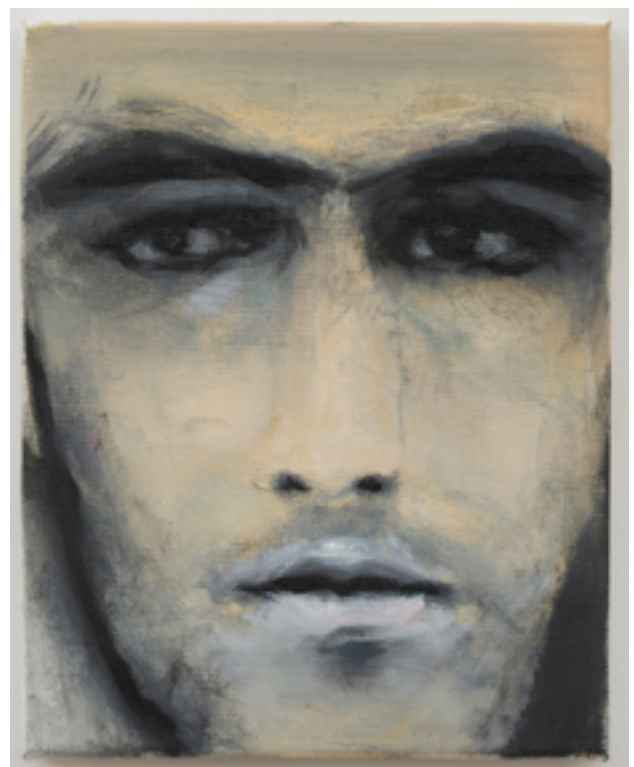
(afb. 4) MARLENE DUMAS, *Jesus Suffering* (detail), 1994, inkt, waterverf en potlood op papier, bestaat uit 7 tekeningen van circa 66 x 55 cm.



(afb. 5) MARLENE DUMAS, *Jesus Grizzly*, 1994, inkt, waterverf en potlood op papier, 8 tekeningen van circa 66 x 50 cm, De Pont, Tilburg.



(afb. 6) MARLENE DUMAS, *The Mediator*, 2006, olieverf op doek, 130 x 110 cm, particuliere collectie.



(afb. 7) MARLENE DUMAS, *Pasolini's Jesus*, 2012, olieverf op doek, 30 x 24 cm.



(afb. 8) MARLENE DUMAS, *Het Laatste Avondmaal* (detail), 1985-1991, olieverf op doek, circa 200 x 160 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



(afb. 9) MARLENE DUMAS, *Jesus* (detail), 1994, inkt, waterverf en potlood op papier, bestaat uit 4 tekeningen van circa 28 x 24,5 cm.



(afb. 10) MARLENE DUMAS, *(In Search of) The Perfect Lover*, 1994, inkt, waterverf en potlood op papier, bestaat uit 60 tekeningen van circa 28 x 23 cm.



(afb. 11) MARLENE DUMAS, *Forsaken*, 2011, olieverf en pastel op doek, circa 200 x 100 cm.



(afb. 12) MARLENE DUMAS, *Ecce Homo*, 2011, olieverf op doek, circa 200 x 100 cm.



(afb. 13) MARLENE DUMAS, *Tree of Life*, 2011, olieverf op doek, circa 200 x 100 cm.



(afb. 14) MARLENE DUMAS, *The Crucifix*, 2011, olieverf op doek, circa 120 x 90 cm.



(afb. 15) MARLENE DUMAS, *Solo*, 2011, olieverf op doek, circa 175 x 87 cm.



(afb. 16) MARLENE DUMAS, *Gravita*, 2012, olieverf op doek, circa 87 x 175 cm.



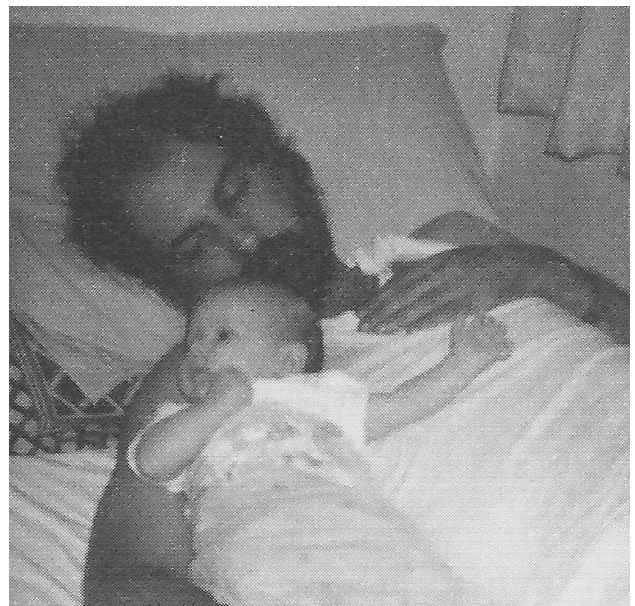
(afb. 17) MARLENE DUMAS, *Jesus Suffering* (detail), 1994, inkt, waterverf en potlood op papier, circa 66 x 55 cm.



(afb. 18)



(afb. 19) MARLENE DUMAS, *Jesus Grizzly* (detail), 1994, inkt, waterverf en potlood op papier, circa 66 x 50 cm.



(afb. 20)



(afb. 21) MARLENE DUMAS, *The Pilgrim*, 2006, olieverf op doek, circa 100 x 90 cm, particuliere collectie.



(afb. 22) MARLENE DUMAS, *The Neighbour*, 2005, olieverf op doek, circa 100 x 90 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



(afb. 23) MARLENE DUMAS, *Duct Tape*, 2002-05, olieverf op doek, circa 130 x 110 cm, particuliere collectie.



(afb. 24) MARLENE DUMAS, *Man Kind*, 2006, olieverf op doek, circa 100 x 90 cm, Centraal Museum, Utrecht.



(afb. 25) MARLENE DUMAS, *The Believer*, 2005, olieverf op doek, circa 130 x 110 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



(afb. 26) MARLENE DUMAS, *The Look-Alike*, 2005, olieverf op doek, circa 130 x 110 cm, particuliere collectie.



(afb. 27) MARLENE DUMAS, *Waiting (For Meaning)*, 1988, olieverf op doek, circa 50 x 70 cm, Kunsthalle zu Kiel, Germany.



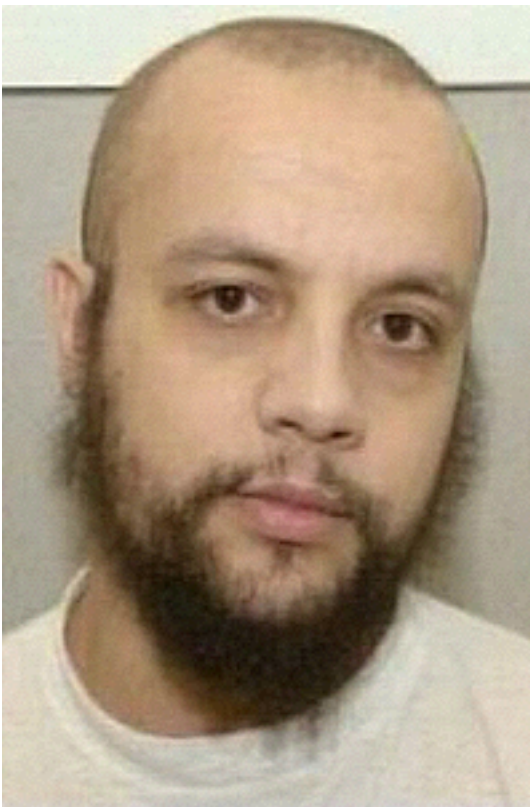
(afb. 28) MARLENE DUMAS, *Death of the Author*, 2003, olieverf op doek, circa 40 x 50 cm, particuliere collectie.



(afb. 29) MARLENE DUMAS, *Stern*, 2004, olieverf op doek, circa 110 x 130 cm, Tate, Londen.



(afb. 30) GERHARD RICHTER, *18. Oktober 1977*, 1988, olieverf op doek, circa 62 x 67 cm, The Museum of Modern Art, New York.



(afb. 31)



(afb. 32) LORENZO LOTTO, *Portret van een jongeman tegen een wit gordijn*, 1506, olieverf op doek, circa 42.3 x 35.3 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen.



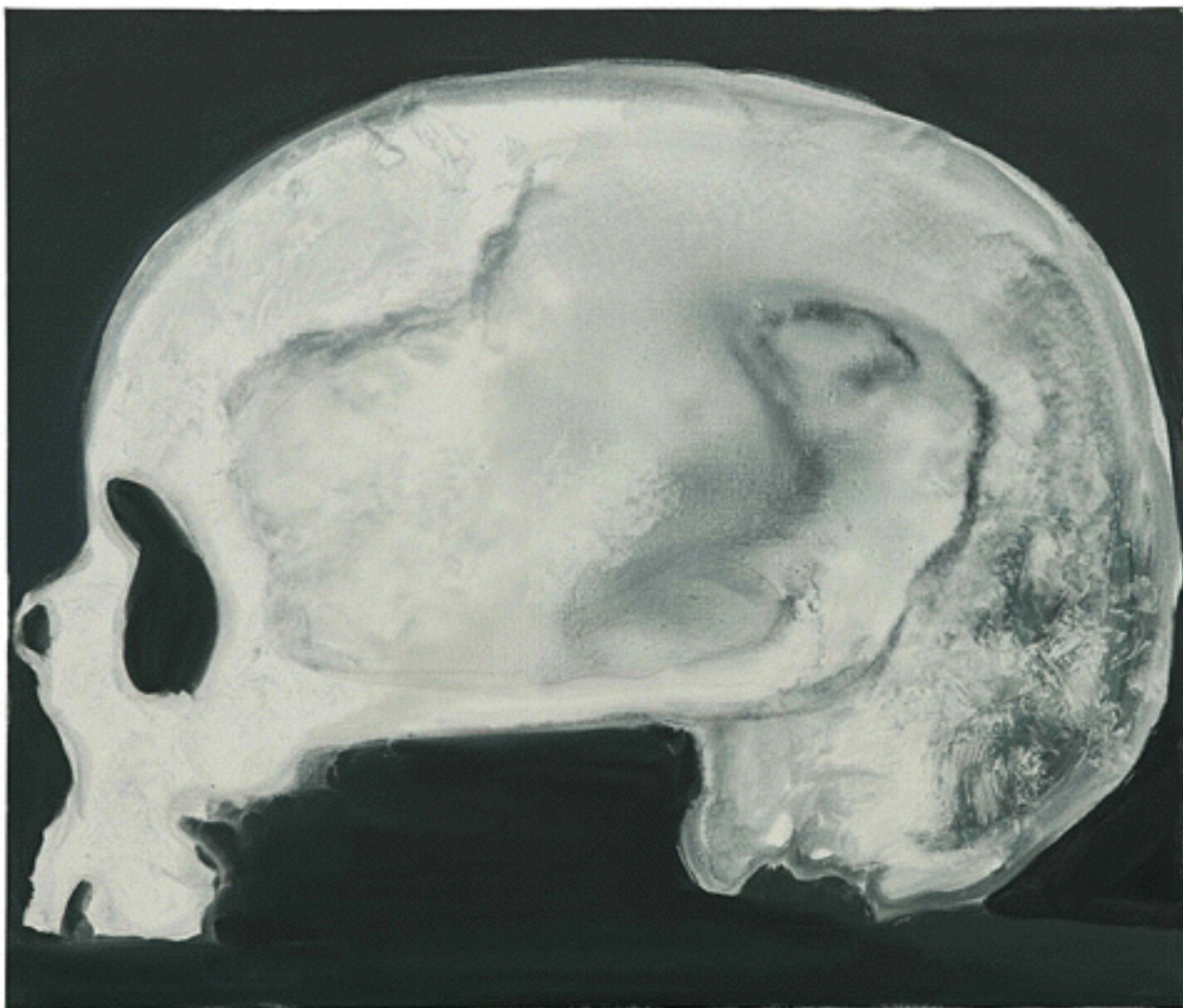
(afb. 33) MARLENE DUMAS, *The Kleptomaniac*, 2006, olieverf op doek, circa 100 x 90 cm.



(afb. 34) THÉODORE GÉRICAUT, *Le Monomane du vol*, ca. 1822, olieverf op doek, circa 61,2 x 50,1 cm, Museum voor Schone Kunsten, Gent.



(afb. 35) ANDY WARHOL, *Marilyn Diptych*, 1962, zeefdruk, circa 205,44 x 289,56 cm, Tate, Londen.



(afb. 36) MARLENE DUMAS, *Skull (of a Woman)*, 2005, olieverf op doek, circa 110 x 130 cm, particuliere collectie.



(afb. 37)



(afb. 38) MARLENE DUMAS, *Black Drawings*, 1991-2, inkt op vellen papier van circa 25 x 17.5 cm, De Pont, Tilburg.



(afb. 39) CINDY SHERMAN, *Untitled Film Stills* #6, #7 en #16, 1977-8, foto's, The Museum of Modern Art, New York.



(afb. 40) MARLENE DUMAS, *Models* (deel), 1994, gewassen inkt, aquarel en krijt op vellen papier, van ongeveer 62 x 50 centimeter, Van Abbemuseum, Eindhoven.



(afb. 41) MARLENE DUMAS, *Man Kind* (deel), 2005-6, olieverf op doek, Galerie Paul Andriess, Amsterdam.



(afb. 42) MARLENE DUMAS, *The Model*, 1995, olieverf op doek, 200 x 100 cm, particuliere collectie.



(afb. 43) MARLENE DUMAS, *Models* (detail), 1994, gewassen inkt, aquarel en krijt op vel papier van 62 x 50 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven.



(afb. 44) MARLENE DUMAS, *Chlorosis*, 1994, gewassen inkt, aquarel en krijt op 24 vellen papier van 24 x 19 cm, The Museum of Modern Art, New York.



(afb. 45) FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Santa Faz*, 1658-61, olieverf op doek, 104 x 84 cm, Museo de Bellas Artes, Bilbao.



(afb. 46) FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Santa Faz*, 1658, olieverf op doek, 105 x 83 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



(afb. 47) MARLENE DUMAS, *Jesus Suffering* (detail), 1994, inkt, waterverf en potlood op vel papier van circa 66 x 55 cm.



(afb. 48)



(afb. 49) GUIDO RENI, *Ecce Homo*, 1639-40, olieverf op doek, 60 x 45 cm, Musée du Louvre, Parijs.



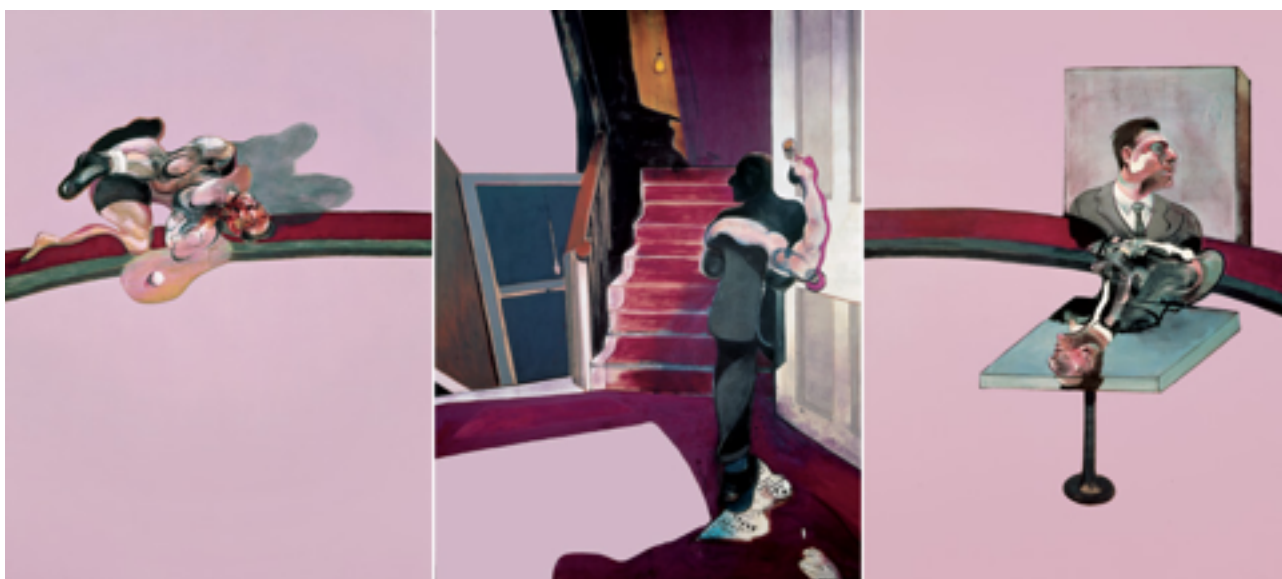
(afb. 50) HONORE DAUMIER, *Ecce Homo*, 1850, olieverf op doek, 160 x 127 cm, Museum Folkwang, Essen.



(afb. 51) Opstelling van *Jesus Serene* in de tentoonstelling *Tronies: Marlene Dumas und die Alten Meister*, Haus der Kunst, München.



(afb. 52) MARLENE DUMAS, *Jesus Serene* (detail), 1994, inkt, waterverf en potlood op papier, circa 60 x 50 cm, particuliere collectie.



(afb. 53) FRANCIS BACON, *Triptych '71. In Memory of George Dyer*, 1971, olieverf op doek, elk circa 198 x 148 cm, Fondation Beyeler, Bazel.