

# Identiteit in portretten van Marlene Dumas in kunsthistorisch perspectief

---

*Een vergelijking van het geschilderde portret door Marlene Dumas met werken van Andy Warhol en Cindy Sherman.*

Door: Elise van Zuijlen  
Studentnummer: s4143957  
Begeleidend docent: Dr. Jan Dirk Baetens  
Datum: 14-6-2015

# Inhoudsopgave

---

|                                                                       |                  |
|-----------------------------------------------------------------------|------------------|
| Abstract                                                              | Pagina 3         |
| 1. Inleiding                                                          | Pagina 4 t/m 7   |
| 2. De ontwikkeling van de semiologie en het deconstructivisme         | Pagina 8 t/m 11  |
| 3. Marlene Dumas, Andy Warhol en het afbeelden van een vallende ster. | Pagina 12 t/m 17 |
| 4. Tussen verdriet en faam                                            | Pagina 18 t/m 22 |
| 5. Conclusie                                                          | Pagina 23 t/m 24 |
| Bibliografie                                                          | Pagina 25 t/m 26 |
| Objectenlijst                                                         | Pagina 27 t/m 34 |

# Abstract

---

This thesis shows that Marlene Dumas, Andy Warhol (1928-1987) and Cindy Sherman have similar ways in representing identity in their portraiture. The subject of this thesis is the representation of identity in the portraiture of Marlene Dumas. The theories on semiology of Ferdinand de Saussure (1855-1913), Charles Sanders Peirce (1839-1914) and on deconstructivism of Jacques Derrida (1930-2004) will be used to analyze and compare the representation of identity in the portraiture of Dumas with the portraiture of Andy Warhol and Cindy Sherman. Dumas' work *Dead Marilyn* (image 1) will be compared with the representation of identity in Andy Warhol's *Marilyn Diptych*. *Sad Romy* (image 2) will be compared to the representation of identity in Cindy Sherman's *Untitled Film Still # 27*. The three artists base their subjects on mass media images. In *Dead Marilyn* transforms Marlene Dumas a post-mortem photograph of Marilyn Monroe into a painting. *Marilyn Diptych* is based on an advertisement for the film *Niagara* (1953). The subject of these two artworks is the same: the death of Marilyn Monroe. Both artist show that identity is not determined by one narrative. Identity is represented by two conflicting images. The image of the mortal Marilyn Monroe and the image of the immortal symbol of American beauty. In this way both artists are consistent with theories of Derrida. Derrida argues that identity is never based on one narrative, but consists of multiple narratives. The tension between the two signifiers: the object and the title of the work, form in *Dead Marilyn* and *Sad Romy* an important part of the way identity is constructed. Two different narratives refer to the same subject: Marilyn Monroe and Sad Romy. The tension between the two signifiers doesn't play a big part of the construction of identity in the work of Andy Warhol and Cindy Sherman.

# 1. Inleiding

---

*'I've always wanted my paintings to be more like movies or other art forms, where the work stimulates discussion in all kinds of directions [...]'<sup>1</sup>*

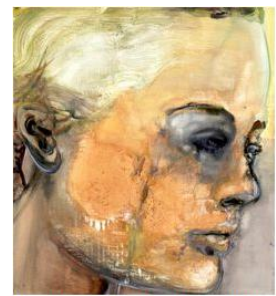
Marlene Dumas



Afbeelding 1. Marlene Dumas. *Dead Marilyn*. 2008. Olieverf op doek. 40 cm x 50 cm. Kravis Collection.

In een portret wordt de kijker geconfronteerd met de subjectiviteit van de kunstenaar en met de identiteit van de geportretteerde. Door middel van een semiotische analyse van de portretten *Dead Marilyn* (afbeelding 1) en *Sad Romy* (afbeelding 2) van Marlene Dumas, *Marilyn Diptych* (afbeelding 3) van Andy Warhol (1928-1987) en *Untitled Film Still # 27* (afbeelding 4) van Cindy Sherman, wordt de hoofdvraag: hoe wordt identiteit gerepresenteerd in Marlene Dumas' portretten in vergelijking met de representatie van identiteit in Andy Warhol's en Cindy

Sherman's portretten beantwoord. Op deze manier worden de portretten van Dumas vergeleken met portretten van twee kunstenaars die net als Dumas inspiratie putten uit beelden uit de massamedia. Dumas, Warhol en Sherman bewerken deze beelden waardoor er meerdere narratieven rond de identiteit van de afgebeelde persoon ontstaan. In de portretten die de drie kunstenaars hebben gemaakt, wordt duidelijk dat zij aansluiten bij nieuwe ideeën over identiteit waarbij het deconstructivisme van de filosoof Jacques Derrida (1930-2004) een cruciale rol heeft gespeeld. Ondanks dat *De la Grammatologie* van Derrida pas in 1967 werd gepubliceerd sluit



Afbeelding 2. Marlene Dumas. *Sad Romy*. 2008. Olieverf op doek. 100 cm x 90 cm. KCR Collectie, Nederland.



Afbeelding 3. Andy Warhol. *Marilyn Diptych*. 1962. Acrylverf op canvas. 205,4 cm x 144,8 cm. Tate Modern.

Warhol ook aan bij deze theorievorming. Derrida werd beïnvloed door de ideeën van Ferdinand de Saussure (1857-1913) en Charles Sanders Peirce (1839 - 1914). Deze leer wordt de semiologie genoemd en draagt bij aan een kritische blik op individuele teksten. De theorieën van deze drie filosofen worden in het eerste hoofdstuk kort uiteengezet om vervolgens als theoretisch kader te dienen voor de analyse van *Dead Marilyn*, *Sad Romy*, *Marilyn Diptych* en *Untitled Film Still # 27*.

---

<sup>1</sup> Van den Boogerd, Bloom, Cadio, Bonacossa (2009) 12

De kunstwerken worden dus vergeleken door middel van een semiotische analyse van de tekstuele en visuele elementen. Representatie verwijst namelijk naar het gebruik van taal en beelden om betekenis te geven aan de werkelijkheid. Dumas, Warhol en Sherman representeren de identiteit van het subject door middel van taal en beeld. Dumas maakt sterk gebruik van de kracht van taal. In de meest recente tentoonstellingscatalogus *Marlene Dumas: The Image as Burden* (2014) beargumenteert Leontine Coelewijn, curator van het Stedelijk Museum Amsterdam, dat in Dumas' vroege werk invloeden zijn terug te vinden van de theorievorming rondom de Franse semiologie.<sup>2</sup> In *Love versus Death* (afbeelding 5) gebruikt Dumas bijvoorbeeld losse teksten die suggesties geven voor mogelijke interpretaties van het werk. Haar



Afbeelding 4. Cindy Sherman. *Untitled Film Still # 27*. 1979. Zilverprint op papier. 97,5 cm x 68,3 cm. Tate Modern.



Afbeelding 5. Marlene Dumas. *Love versus Death*. 1980. Blauwdruk collage op papier 6 delen (4 blauwdrukken; 235 cm x 50 cm elk, 2 clue strips; 222 cm x 24 cm en 197 cm x 19 cm. Collectie van de kunstenaar.

late oeuvre wordt echter niet in verband gebracht met de theorieën die in dit onderzoek worden gebruikt om de representatie van identiteit in het werk van Dumas beter te kunnen begrijpen. In de werken *Dead Marilyn* en *Sad Romy* speelt taal, met name de titel, een grote rol bij het identificeren van de afgebeelde personen. In Warhol's *Marilyn Diptych* en Sherman's *Untitled Film Still # 27* heeft de titel ook een betekenisgevende rol. Dit proces van betekenisgeving vindt plaats door middel van taal, gestructureerd volgens regels en conventies. Hierdoor is het zinvol om middels de theorieën van Saussure, Peirce en Derrida de werken van Dumas, Warhol en Sherman te analyseren. In deze werken wordt namelijk identiteit benaderd als een constructie, begrenst door taal.<sup>3</sup>

De representatie van identiteit binnen de portretten van Marlene Dumas staat in dit onderzoek centraal. Dumas is een belangrijke, hedendaagse kunstenares. Het Stedelijk Museum Amsterdam heeft daarom recentelijk een groot deel van haar werk in de oevretentoonstelling *Marlene Dumas: The Image as Burden* aan het publiek gepresenteerd. Als een van de best verkopende en meest gewaardeerde kunstenaars van Nederland is er al veel geschreven over Marlene Dumas. Het onderwerp van deze scriptie is gebaseerd op een aantal lacunes die overblijven na het lezen van catalogi en monografieën over Marlene Dumas.

*Dead Marilyn* van Marlene Dumas wordt vergeleken met *Marilyn Diptych* van Andy Warhol. Beide kunstenaars onderzoeken de manier waarop identiteit wordt gerepresenteerd in de media. Dumas en Warhol gebruiken en reproduceren beelden uit de massamedia. In *Dead Marilyn* en in *Marilyn Diptych* speelt intermedialiteit een cruciale rol. Dit maakt een vergelijking tussen de twee werken interessant. Daarnaast is het subject dat wordt gerepresenteerd in *Dead Marilyn* en *Marilyn Diptych* hetzelfde. Beide kunstenaars hebben de filmster Marilyn Monroe geportretteerd. De dood van Monroe vormt in de werken een belangrijk onderdeel van het thema. *Dead Marilyn* is een reproductie van de autopsiefoto van Marilyn Monroe. In *Marilyn Diptych* wordt de dood van Monroe gerepresenteerd door het herhalen van hetzelfde beeld in kleur en zwart-wit. Dumas heeft naast dat

<sup>2</sup> Coelewijn, Sainsbury, Vischer (2014) 21

<sup>3</sup> Sandler (1996)337

zij dezelfde thematiek als Warhol in haar werk heeft gebruikt, ook verschillende portretten van Warhol gemaakt. *Star (Andy Warhol Meets David Bowie)* (afbeelding 6) en *Wound (Beuys Meets Warhol)* (afbeelding 7) zijn hier voorbeelden van.



Afbeelding 6: Marlene Dumas. *Star (Andy Warhol Meets David Bowie)*. 2002. Waterverf op papier. 46 cm x 45 cm. Carnegie Museum of Art.



Afbeelding 7: Marlene Dumas. *Wound (Beuys Meets Warhol)*. 2002. Watercolour in paper. 44 cm x 25 cm. Carnegie Museum of Art.

In 1993 stelt Marlene Dumas naar aanleiding van de tentoonstelling *Give People What They Want*:

*[...] I'm not a real Pop Artist. Maybe there was too much pathos in 'Action painting' but in Pop Art there wasn't enough Blues (Warhol excepted) [...]*<sup>4</sup>

Hier wordt ook duidelijk dat Warhol grote invloed heeft gehad op het oeuvre van Dumas. Een uitgebreide vergelijking tussen de portretten gemaakt door Dumas en Warhol is nog niet gemaakt. In dit licht is het interessant om de representatie van identiteit in *Dead Marilyn* en *Marilyn Diptych* met elkaar te vergelijken.

Naast deze vergelijking wordt er een vergelijking gemaakt tussen Dumas' *Sad Romy* en Sherman's *Untitled Film Still # 27*. Cindy Sherman heeft zich net als Dumas laten inspireren door theorieën over de constructie van identiteit. Leontine Coelewij stelt in de meest recente oeuvre catalogus dat Dumas 'verrast was door het werk van Cindy Sherman' toen ze werd uitgenodigd voor de *Documenta 7* in 1982.<sup>5</sup> Het werk van Dumas, met name haar vroege oeuvre, wordt vaker vergeleken met de kunst van de Amerikaanse The Pictures Generation waartoe Cindy Sherman ook wordt gerekend. Een uitgebreide analyse en vergelijking tussen de oeuvres van Dumas en Sherman is echter nog niet gemaakt. In de monografie *Marlene Dumas Selected Works* (2005) beargumenteert Dumas dat zij niet kan bestaan zonder andere kunstenaars. Ze gebruikt delen van het werk van kunstenaars en niet-kunstenaars.<sup>6</sup> Dumas stelt zelf dat ze inspiratie put uit andere kunstenaars. Met name de invloed van Warhol heeft ze hier bij benoemd. In de catalogus *Marlene Dumas Nom de Personne/Name no Names* (2001) wordt zij door Jonas Storsve verbonden aan het neo-expressionisme. Dit wordt door Leontine Coelewij weer onderuit gehaald. Zij vergelijkt Dumas kort met The Pictures Generation en Cindy Sherman. Dumas oeuvre kan niet worden begrepen buiten haar relatie met de problematiek rondom het thema identiteit. Warhol en Sherman reageren allebei ook sterk op de manier waarop identiteit wordt gerepresenteerd. Een vergelijking van *Dead Marilyn* met *Marilyn Diptych* en *Sad Romy* met *Untitled Film Still # 27* zal aantonen hoe Dumas zich verhoudt tot kunstenaars als Warhol en Sherman. Dit leidt tot een beter begrip van het oeuvre van Dumas.

<sup>4</sup> Dumas (1993) URL: <http://www.marlenedumas.nl/give-the-people-what-they-want-2/>

<sup>5</sup> Greenberg, Coelewij, Sainsbury, Vischer (2014) 20

<sup>6</sup> Van Niekerk (2005) 13

In hoofdstuk twee worden de theorieën van Saussure, Peirce en Derrida kort uiteengezet. Hierbij komen eerst de grondleggers van de semiologie, Saussure en Peirce aan bod. Vervolgens wordt er ingegaan op het ontstaan van het deconstructivisme onder leiding van Derrida en de gevolgen die deze theorieën hadden voor de visuele cultuur en de manier waarop met identiteit werd omgegaan in de visuele cultuur. In het derde hoofdstuk wordt met behulp van de theorieën die in hoofdstuk twee uiteen zijn gezet een vergelijking gemaakt van Dumas' *Dead Marilyn* met Warhol's *Marilyn Diptych*. Eerst wordt het oeuvre van Dumas kort uiteengezet om zo de context van *Dead Marilyn* te schetsen. Vervolgens wordt de vorm en inhoud van *Dead Marilyn* en *Marilyn Diptych* besproken. De technieken en het bronmateriaal die Dumas en Warhol gebruiken zijn hierbij van belang. Vervolgens worden de besproken elementen geanalyseerd door middel van de theorieën van Saussure, Peirce en Derrida en een vergelijking gemaakt tussen de representatie van identiteit in *Dead Marilyn* en *Marilyn Diptych*. In hoofdstuk vier wordt op dezelfde manier Dumas' *Sad Romy* met Sherman's *Untitled Film Still # 27* vergeleken. In het laatste hoofdstuk, de conclusie, wordt een antwoord gegeven op de hoofdvraag: hoe wordt identiteit gerepresenteerd in Marlene Dumas' portretten in vergelijking met de representatie van identiteit in Andy Warhol's en Cindy Sherman's portretten?

## 2. De ontwikkeling van de semiologie en het deconstructivisme

---

Om een goede analyse en vergelijking te kunnen maken van de portretten van Dumas en Warhol zullen twee bewegingen die rond de twintigste eeuw ontstonden worden besproken: het structuralisme/formalisme met als pioniers Ferdinand De Saussure (1857-1913) en Charles Sanders Peirce (1839-1914) en de poststructuralistische beweging met als belangrijke denker Jacques Derrida (1930-2004). De semiologische theorievorming die ontstond door deze en andere denkers wordt (vaak) onbewust gebruikt bij een analyse, vergelijking of interpretatie van een beeld. Bij een interpretatie van een afbeelding wordt de semiotiek bijvoorbeeld gebruikt om de betekenis van de afbeelding te kunnen begrijpen. Daarnaast hebben de theorieën grote invloed op de manier waarop kunstenaars omgaan met beeld en identiteit. De basis van de semiotiek is in de vroege twintigste eeuw door Ferdinand De Saussure en in de late negentiende eeuw door Charles Sanders Peirce gelegd.<sup>7</sup>

### Het begin van de semiotiek: Ferdinand De Saussure en Charles Alexander Peirce

Ferdinand De Saussure leidde de term semiologie af van het Griekse woord *semefon*, dat 'teken' betekent. Het is een overkoepelende term voor de studie naar tekens in de maatschappij.<sup>8</sup> Om te beginnen maakt Saussure onderscheid tussen *langue* (taal) en *parole* (spraak). *Langue* verwijst naar het systeem van conventies en regels, *parole* verwijst naar het gebruik van taal. Saussure focust vooral op *langue*. De onderliggende structuren en regels van een semiotisch systeem zijn volgens hem belangrijker dan het gebruik ervan. Bij het ontwikkelen van een betekenisstelsel reageert Saussure op de opvatting van taal als een 'lijst van woorden, waarbij elk woord gelijk is aan het object dat het benoemt'.<sup>9</sup> Taal verenigt, volgens Saussure, niet een object en een naam, maar een abstract concept en een beeld, geluid of woord. De twee elementen zijn met elkaar verbonden en samen vormen ze het teken.<sup>10</sup> De term concept vervangt Saussure met het betekende en het beeld/geluid/woord wordt de betekenaar.

*'The notion of the sign always implies within itself the distinction between signifier and signified, even if, as Saussure argues, they are distinguished simply as the two faces of one and the same leaf'*<sup>11</sup>

Deze band tussen 'de twee gezichten van het teken' het betekende en de betekenaar is arbitrair. Het betekende is arbitrair omdat talen van elkaar verschillen en elke taal met een ander woord hetzelfde kan aangeven. In taal bestaat geen voorgeschreven realiteit of een universeel concept. Omdat het teken een resultaat is van het verband tussen de arbitraire betekenaar en het betekende is deze automatisch ook arbitrair. Het ontstaan van een teken is altijd afhankelijk van de sociale, historische

---

<sup>7</sup> Sturken, Cartwright (2009) 27

<sup>8</sup> De Saussure (1915) 66

<sup>9</sup> De Saussure (1915) 66

<sup>10</sup> De Saussure (1915) 67

<sup>11</sup> Derrida (1967) 80

en culturele context. Daarnaast is het afhankelijk van de context waarin het wordt gepresenteerd (museum, tijdschrift, et cetera).

## **Charles Alexander Peirce**

Peirce introduceerde de wetenschap van de tekens kort voor Saussure. Zijn model voor een analyse van tekens was echter anders dan die van Saussure. Voor Peirce is het teken het woord of de afbeelding en niet de relatie tussen het woord of beeld en het object.<sup>12</sup> Het teken ontstaat niet alleen door de geïnterpreteerde betekenis, maar ook door het object zelf. Het teken bemiddelt tussen de werkelijkheid en het subject. Het effect van deze bemiddeling noemt Peirce de interpretant. Volgens Peirce heeft het teken drie mogelijke relaties met het object: iconisch, symbolisch en indexicaal. De iconische relatie is gebaseerd op gelijkenis. Veel schilderijen zijn bijvoorbeeld iconisch.<sup>13</sup> Symbolische tekens hebben geen duidelijke relatie met het object, maar ontstaan door afspraken, regels of gewoontes. Een voorbeeld is het woord kat, waarbij de conventies van de Nederlandse taal het woord betekenis geven. Iemand die de Nederlandse taal niet spreekt, zal geen betekenis kunnen geven aan het woord kat. Bij het analyseren van visuele cultuur wordt vaak gebruik gemaakt van het indexicale teken. Hierbij wordt er vanuit gegaan dat er een fysische causaliteit is tussen het teken en de geïnterpreteerde betekenis. Het vertoont wel een belangrijke verwantschap met het object. Rook wordt bijvoorbeeld geassocieerd met vuur.<sup>14</sup> De Italiaanse semioticus en schrijver Umberto Eco omschrijft de ideeën van Peirce over betekenis als een oneindig proces van interpretatie.

Voor de theorieën van Saussure resulteerden in een structuralistische methodologie voor het analyseren van tekst en sociale praktijken.<sup>15</sup> De semioticus David Chandler stelt dat de semiotiek niet alleen een academische discipline is maar invloed heeft in het literaire, antropologische en culturele veld. De semiotiek heeft nu niet meer alleen te maken met communicatie maar ook met de toekenning van betekenis aan een object of afbeelding. De hedendaagse semiotiek gebruikt verschillende systemen waarbij theoretici zoals Roland Barthes en Jean Baudrillard in de semiologische traditie van Saussure staan. Anderen, waaronder Charles Morris volgen de traditie van Peirce. Umberto Eco is een belangrijke auteur die een brug slaat tussen deze twee theorieën.<sup>16</sup> Het teken is volgens Eco normaal gezien een correlatie tussen betekenaar en betekende. Volgens Peirce bestaat het systeem echter uit drie delen, het teken, het object en de interpretant. Eco beargumenteert dat ideeën van Peirce en Saussure niet onverenigbaar zijn.<sup>17</sup>

## **Het structuralisme en het deconstructivisme**

De ideeën van Saussure en Peirce hebben bijgedragen aan een kritische blik op individuele teksten. Hierin fungeren deze teksten als een verwijzing naar een breder narratief systeem. Dit leidde tot het ontstaan van kritiek op de waarden van het realisme in de formalistische en structuralistische theorie. Het structuralisme wordt door theoretici niet gezien als een stroming, school of beweging. Structuralisten houden zich bezig met het proces van betekenisgeving. De structuren die onder dit

---

<sup>12</sup> Sturken, Cartwright (2009) 30

<sup>13</sup> Sturken, Cartwright (2009) 31

<sup>14</sup> Sturken, Cartwright (2009) 32

<sup>15</sup> Chandler (2007) 12

<sup>16</sup> Chandler (2007) 12

<sup>17</sup> Eco (1986) 1

proces blootliggen zijn van belang voor structuralisten. Structuralisten tonen aan dat betekenis niet gegeven of vaststaand is, maar een cultureel construct. Betekenis is een product van sociale verbanden. Dus twee lezingen van hetzelfde boek zijn altijd verschillend van aard. Elke lezing produceert een simulacrum van een 'origineel'. En dit is kenmerkend voor het onstabiele subject. Saussure beargumenteert dat hetzelfde fenomeen dat wordt uitgelegd door twee personen niet identiek is.<sup>18</sup> Toch is dit gedachtegoed nog steeds ingebed in het idee dat er universele, culturele codes bestaan in het betekenisstelsel. Binaire opposities zoals man/vrouw, mannelijk/vrouwelijk, cultuur/natuur en wit/zwart zijn essentieel voor het definiëren van betekenis volgens structuralisten.<sup>19</sup> Beïnvloed door structuralisten als Saussure ontwikkelde Jacques Derrida een theorie die voortbordurt op structuralistische ideeën maar ook hiervan afwijkt. De theorie behandelt de structuren van een tekst en ontleedt deze structuren tegelijkertijd. In *De La Grammatologie* (1967) beargumenteert Derrida dat met het deconstructivisme niet het vernietigen van structuren van buitenaf wordt bedoeld.<sup>20</sup> Het hoofddoel was decentralisatie. Dit betekent het loslaten van alles dat een centrum of hiërarchie impliceert. Derrida beargumenteert dat identiteit en ook de maatschappij geconstrueerd en beperkt worden door taal. Volgens Derrida bestaat er niets buiten taal en alles is een tekst.<sup>21</sup> Taal is echter onstabiel omdat de mogelijke interpretaties van een betekenaar oneindig zijn. Volgens Derrida bestaat taal uit een oneindig spel van betekenaars die niet samen een objectieve waarheid vormen.<sup>22</sup> Daarnaast bevat een tekst verschillende conflicterende ideeën. Het blootleggen van deze tegenstellingen was het hoofddoel voor deconstructivisten. Hierdoor werd aangetoond dat een tekst niet dezelfde betekenis heeft als het claimt.<sup>23</sup> Er werd gezocht naar twee termen in een tekst: de 'belangrijkste' term en een marginale term, uiteindelijk wilden deconstructivisten bewijzen dat de marginale term belangrijker is. Door het omdraaien van deze rollen (marginaal <> centrum) werd beargumenteerd dat een tekst zich ook kan tegenspreken. Deze deconstructie theorie, die voor het eerst werd geformuleerd door Derrida, stond centraal bij de ontwikkeling van de postmoderne theorieën over concepten als gender, klasse en ras.<sup>24</sup>

## Postmoderne identiteit en Visuele cultuur

In een nauw verband met het deconstructivisme ontstonden nieuwe denkbeelden over identiteit. Deconstructivisten lieten het idee van een universele waarheid los. Een tekst is altijd multi-interpretabel en heeft ook andere betekenissen dan dat het op het eerste gezicht claimt. Theoretici als Julia Kristeva en Roland Barthes ontwikkelden theorieën over identiteit die verwant waren aan het deconstructivisme. Identiteit was niet meer een vaststaand gegeven maar gender, seksualiteit en ras werd door hen gezien als een sociale constructie. Deze sociale constructies ontstaan door maatschappelijke instituten zoals de overheid of de kerk en massamedia spelen een grote rol bij het uitdrukken van deze sociale constructies. Zoals Dani Cavallaro stelt in *Critical and Cultural Theory* (2001) wordt het woord 'zelf' minder vaak gebruikt voor de analyse van identiteit, een vervangende term is 'het subject'. 'Zelf' geeft namelijk aan dat het individu uniek en autonoom is.<sup>25</sup>

---

<sup>18</sup> Derrida (1967) 25

<sup>19</sup> Sturken, Cartwright (2009) 111

<sup>20</sup> Derrida (1967) 25

<sup>21</sup> Sandler (1996) 337

<sup>22</sup> Sandler (1996) 337

<sup>23</sup> Sandler (1996) 337

<sup>24</sup> Sandler (1996) 337

<sup>25</sup> Cavallaro (2001) 86

Poststructuralisten tonen echter aan dat het subject niet een onafhankelijk bewustzijn heeft of een stabiele essentie. Het subject is een talige, politieke en culturele constructie en is altijd ingebed in de maatschappelijke narratieven.<sup>26</sup> Dat het subject als een talige constructie wordt gezien is het gevolg van Derrida's deconstructivisme. De postmodernistische ideeën over identiteit en de andere theorieën over taal die eerder besproken zijn hebben verschillende reacties gehad in de kunstwereld. Fotografie werd steeds belangrijker en Rosalind E. Krauss, redactrice van het academische culturele dagblad *October*, waarin poststructuralistische teksten werden gepubliceerd, beargumenteerde dat alleen tekst het betekenisloze van een foto kan aanvullen. Door de fotografie werd tekst dus verbonden met het visuele waardoor beelden ook geschikt werden bevonden voor een deconstructivistische analyse.<sup>27</sup> Daarnaast ontstonden er kunstbewegingen die letterlijk beïnvloed werden door de postmoderne theorieën over identiteit en het deconstructivisme. Kunstenaars die hoorden bij *The Pictures Generation* zijn hier een voorbeeld van. Deze groep kunstenaars zullen bij de bespreking van het oeuvre van Dumas, in het volgende hoofdstuk, kort aan bod komen. Bij deconstructieve kunst werden massamedia als een dominant discours binnen de (Amerikaanse) cultuur gezien. Kunstenaars combineerden vermaak en politiek in hun werk waardoor de media direct aanwezig waren in de kunst.<sup>28</sup> *Untitled Film Stills* (1977) van Cindy Sherman, waarin zij zichzelf heeft gefotografeerd als verschillende vrouwelijke stereotypen uit de jaren vijftig B-films, lijken aan te sluiten bij het idee van het subject dat constant verschuift en geen vaststaand gegeven is. In een van de volgende hoofdstukken zullen kunstwerken van Marlene Dumas worden vergeleken met de foto's van Sherman. Hierdoor kunnen er overeenkomsten of verschillen kunnen worden ontdekt met een kunstenares die duidelijk aansluit bij de postmoderne theorie en de kunst van Dumas. De semiotiek en het (post)structuralistische gedachtegoed over identiteit speelt een sleutelrol bij het vergelijken van Dumas' werk met dat van Cindy Sherman. Daarnaast wordt Dumas vergeleken met Warhol in het volgende hoofdstuk omdat Warhol aan het begin van de postmoderne periode staat en identiteit een grote rol speelt binnen zijn kunstwerken.

---

<sup>26</sup> Cavallaro (2001) 87

<sup>27</sup> Sandler (1996) 345

<sup>28</sup> Sandler (1996) 380

### 3. Marlene Dumas, Andy Warhol en het afbeelden van een vallende ster

---

In de meest recente tentoonstellingscatalogus *Marlene Dumas: The Image as Burden* (2014) die tegelijkertijd met de gelijknamige overzichtstentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam verscheen, is geprobeerd om de kunstwerken van Dumas chronologisch in te delen. Uit het citaat van Prof. Dr. Matthias Winzen blijkt echter dat het chronologisch onderverdelen van Dumas' oeuvre niet gemakkelijk is.

*Ik kon met geen mogelijkheid een tijdstip aanwijzen dat je een begin zou kunnen noemen in de vorm van een ervaring, een creatieve doorbraak of een herkenbare artistieke invloed van een leraar. Op de een of andere manier is alles er al.*<sup>29</sup>

Daarom is veel van Dumas' latere werk, dat in dit hoofdstuk besproken wordt, vergelijkbaar met haar vroege werk. Massamedia zijn bijvoorbeeld al vroeg een inspiratiebron voor de kunstenares. De vroege collages van Dumas zijn toonaangevend geweest voor haar late werk. De manier waarop de kunstenares dacht over de representatie van het menselijk lichaam en het afbeelden van liefde en dood is al terug te zien in het vroege oeuvre.<sup>30</sup> In dit hoofdstuk zal als eerste kort een overzicht van het oeuvre van Dumas worden gegeven omdat de kunstwerken die in dit hoofdstuk worden vergeleken niet los van haar vroege werk kunnen worden gezien. Vervolgens worden de *Dead Marilyn* (afbeelding 1) van Dumas en *Marilyn Diptych* (afbeelding 3) van Warhol met elkaar vergeleken.

#### Het oeuvre

Dumas is geboren in Zuid Afrika. In 1979 arriveert ze in Nederland. Hier werkt ze op het kunstenaarsinstituut *Ateliers* in Haarlem, waar een formalistische benadering van kunst de toon aangeeft.<sup>31</sup> Dumas gebruikt populaire cultuur om representatie en figuratie een plaats te geven in haar werk. Leontine Coelewijn, curator in het Stedelijk Museum Amsterdam, beargumenteert dat het vroege werk *Love versus Death* (afbeelding 5) een sleutelwerk is in het oeuvre van Dumas. De



Afbeelding 8: Marlene Dumas. *The Image as Burden*. 1993  
Olieverf op doek. 40 cm x 50 cm. Mimi Dusselier.

beelden die op dit werk te zien zijn, heeft Dumas ontleend aan de massamedia. Op het werk is het thema dood veel aanwezig, Elvis Presley en Mao Zedong zijn bijvoorbeeld op hun doodsbed afgebeeld.<sup>32</sup> Dumas is ook geïnspireerd door de kunstgeschiedenis en verwijst dan ook vaak naar belangrijke werken en thema's. *The Image as Burden* (afbeelding 8) doet denken aan een *Pietà*. De kijker kan het werk verbinden aan een seculiere *Pietà* omdat het ene figuur levenloos in de armen van het andere figuur ligt. Naast Dumas' voorliefde voor de kunstgeschiedenis, de herhaling van beeldmotieven en het

---

<sup>29</sup> Matthias Winzen (2005) 36

<sup>30</sup> Greenberg, Coelewijn, Sainsbury, Vischer (2014) 21

<sup>31</sup> Greenberg, Coelewijn, Sainsbury, Vischer (2014) 19

<sup>32</sup> Greenberg, Coelewijn, Sainsbury, Vischer (2014) 20

gebruik van bestaand fotomateriaal wordt zij door critici verbonden aan de Amerikaanse kunst van de eind jaren zeventig (met name The Pictures Generation). Deze kunstenaars waren zich sterk bewust van de verleidingstechnieken van massamedia. Zij vonden dat macht en ongelijkheid niet los konden worden gezien van beelden uit de media. In de jaren tachtig werd het werk van Dumas bij de tentoonstelling *Documenta 7* voor hedendaagse kunst gepresenteerd tussen de neo-expressionistische, figuratieve schilderkunst. Volgens Leontine Coelewij ligt Dumas' werk echter dichterbij de conceptuele kunstenaars uit The Pictures Generation dan bij de expressieve tendens omdat Dumas betekenisgeving benadert als een sociale constructie, bepaald door taal en media. Dumas' vroege collages bieden dus een alternatief voor het formalisme en neo-expressionisme in de Nederlandse kunst van de jaren tachtig.

In de jaren negentig maakt Dumas kleine schilderijen. In deze werken staat het onderwerp lichaamstaal als vorm van communicatie centraal. Een voorbeeld is *Liberty* (afbeelding 9). Het naakte meisje lijkt ongeremd in het spreiden van haar armen. Op haar gezicht is echter een blik van schaamte of verlegenheid af te lezen.<sup>33</sup> Jolie van Leeuwen, studiomanager van Marlene Dumas, beargumenteert in de tentoonstellingscatalogus *The Good, the Bad and the Ugly* (1993) dat Dumas in de jaren negentig teksten metaforisch gebruikt. De titel van het werk *The Image as Burden* wijst op een vergelijking tussen een man die iemand aan het dragen is en de kunstenaar die worstelt met beelden.<sup>34</sup> Dit zal ook terug te zien zijn bij het werk *Dead Marilyn*.



Afbeelding 9: Marlene Dumas. *Liberty*. 1992. Olieverf op doek. 40 cm x 55 cm. Dirk & Carla Schutyster, Gent.

Voor Dumas is betekenis geen vaststaand gegeven.<sup>35</sup> Het enige wat concreet is aan een kunstwerk zijn de beslissingen die gemaakt zijn bij de productie van het werk. Terugkomend op de theorieën van Saussure en Peirce uit het vorige hoofdstuk, past Dumas' werkwijze en gedachtegang dus bij het idee dat een teken, in dit geval het schilderij, arbitrair is en altijd afhankelijk van de sociale, historische en culturele context. Volgens Peirce is de betekenis van een teken onderhevig aan een oneindig spel van interpretatie. Dumas sluit haar werk aan bij deze gedachtegang. Het medium kan worden gebruikt om de betekenis van een kunstwerk in een bepaalde richting te sturen. Dumas



Afbeelding 10. *Camille*. 1936. Film still met Greta Garbo en Robert Taylor, onder regie van George Cukor.

speelt daarom met de relatie, of liever gezegd het verschil tussen schilderkunst en fotografie. De kunstenaar gebruikt of 'neemt' fotografische beelden en maakt schilderijen gebaseerd op deze beelden. Voor *The Image as Burden* gebruikt zij bijvoorbeeld een beeld uit de film *Camille* (1936), waarbij Greta Garbo in de armen van Robert Taylor ligt (afbeelding 10). Door het verschil in de betekenis van de foto en het schilderij laat Dumas zien dat het medium sterk invloed uitoefent op de betekenis of identiteit van het afgebeelde. Een foto is een bewijsstuk, een registratie van een gebeurtenis. Hierdoor zal het het subject minimaal veranderen. Door fotografie wordt één bepaald moment vastgelegd en hierdoor is de foto een archief van een feit. In het geval van *Dead Marilyn* is de foto waarop Dumas het schilderij baseerde een autopsiefoto (afbeelding 11), een registratie van de dood van Marilyn Monroe. Dumas heeft in het schilderij *Dead Marilyn* de vorm van het subject van de autopsiefoto geïmiteerd. Dit doet de kunstenaar vaker en daarom wordt ze in de catalogus

<sup>33</sup> Greenberg, Coelewij, Sainsbury, Vischer (2014) 63

<sup>34</sup> Greenberg, Coelewij, Sainsbury, Vischer (2014) 63

<sup>35</sup> Butler (2008) 145

*Measuring Your Own Grave* (2008) een mimetische kunstenaar genoemd. Wat het schilderij anders maakt dan de foto is de aanwezigheid van sporen van de menselijke hand. Hierdoor wordt een beeld ingewikkeld en onderhevig aan de subjectiviteit van de toeschouwer en van de kunstenaar. Het schilderij registreert geen gebeurtenis maar is een interpretatie van die gebeurtenis. Dumas gebruikt en verandert dus foto's om het constructieve karakter van een beeld of van de identiteit van een subject te benadrukken. Dit zal uitgebreid worden besproken middels een analyse van het werk *Dead Marilyn*.

## Dead Marilyn

In 2008 toerde de tentoonstelling *Measuring Your Own Grave* door Amerika waarin een retrospectief overzicht van het oeuvre van Dumas werd gepresenteerd. De werken werden thematisch verdeeld over de zalen, zodat het niet-lineaire perspectief waarin Dumas werkt, zichtbaar bleef.<sup>36</sup> Voor deze retrospectieve tentoonstelling schilderde Dumas het werk *Dead Marilyn* waarop zij Marilyn Monroe, symbool van de Amerikaanse schoonheid, afbeeldde.

Marilyn Monroe overleed in 1962 op 36 jarige leeftijd in Brentwood, Los Angeles.<sup>37</sup> Oorzaak was een



Afbeelding 11. Autopsiefoto van Marilyn Monroe. Verschenen in de biografie *Goddess: The Secret Lives of Marilyn Monroe* (1985)

overdosis barbituraten. Na haar dood werden er verschillende foto's van de begrafenis en van Marilyn op haar doodsbed gemaakt. Dumas heeft voor het schilderij *Dead Marilyn* een van de autopsiefoto's als bronmateriaal gebruikt. Deze foto verscheen samen met andere post-mortem beelden in de biografie van Marilyn Monroe, *Goddess* (1985). De autopsiefoto dient als een bewijs van de dood van Monroe. Marilyn Monroe heeft bestaan, haar dood heeft plaatsgevonden. Het schilderij lijkt op de autopsiefoto, maar volgens Dominic van den Boogerd is de gelijkenis van secundair belang.<sup>38</sup> De schilderijstijl is namelijk expressief en niet fotorealistisch. Dumas gebruikt koele blauw- en grijs tinten en mengt verschillende stijlen. Het oor en haar oogleden zijn accuraat weergegeven, maar tegelijkertijd brengt ze haastig enkele blauwgrijze verfstreken, spetters en lijnen aan. De blauw- en grijs tinten en het opbrengen van wat dikkere lagen verf op een aantal plekken (rond de mond) geven het figuur een levenloze uitstraling. Boogerd heeft echter niet in overweging genomen dat Dumas juist door haar schilderijstijl en het imiteren van een beeld aantoont hoe de identiteit van een subject verandert wanneer een foto wordt getransformeerd tot een schilderij. Deze transformatie is essentieel voor het werk van Dumas én voor *Dead Marilyn*. Het schilderij heeft volgens de theorie van Peirce een iconische relatie met de foto, omdat het 'lijkt' op de foto. De autopsiefoto is een bewijs van de dood van Marilyn. Het schilderij 'lijkt' op de foto en laat net als de foto zien dat Marilyn Monroe sterfelijk is. *Dead Marilyn* is echter geen bewijsstuk meer maar een interpretatie van een bewijsstuk. Door het expressieve en niet-fotorealistische karakter van het schilderij bevraagt Dumas het beeld van de werkelijkheid. Hier speelt de relatie tussen fotografie en schilderkunst ook een rol. Cornelia Butler beargumenteert in de tentoonstellingscatalogus *Measuring Your Own Grave* (2008) dat een foto een subject objectief en ongecensureerd weergeeft. Hierdoor ontstaat er een afstand tussen de kijker en het beeld. Door de foto te transformeren in een

<sup>36</sup> Boogerd, Bloom, Casadio, Bonacossa (2009) 205

<sup>37</sup> Greenberg, Coelewij, Sainsbury, Vischer (2014) 141

<sup>38</sup> Greenberg, Coelewij, Sainsbury, Vischer (2014) 141

Bij het schilderij verdwijnt het objectieve aspect van het beeld.<sup>39</sup> Het is een werk waarbij herinnering en representatie een grote rol spelen.<sup>40</sup> Want naast dat het schilderij op zichzelf een dode vrouw afbeeldt, roept de titel van het werk andere beelden bij de toeschouwer op. De naam van de ster zit namelijk diep geworteld in de Amerikaanse cultuur. Marilyn Monroe is nauwelijks te herkennen op het schilderij. Op de autopsiefoto is de Hollywoodster al nauwelijks te herkennen, maar de verflagen lijken haar volledig te hebben verhuld. Dat *Dead Marilyn* geïnterpreteerd kan worden als een afbeelding van de dode Marilyn Monroe komt door de titel. Volgens Saussure verenigt taal een abstract concept en een beeld. Het schilderij *Dead Marilyn* zelf is het teken. Wat interessant is aan dit werk, is dat *Dead Marilyn* bestaat uit twee betekenaars die op een andere manier verwijzen naar iets wat hetzelfde is. Hierdoor ontstaat er een bepaalde spanning in het werk. Het schilderij zelf is een betekenaar en de titel is een betekenaar. De spanning die ontstaat enerzijds uit het beeld van de overleden Marilyn Monroe en anderzijds uit het beeld van de filmster die in de media en de gedachten van de kijker altijd zal worden geassocieerd met de naam Marilyn Monroe. De identiteit van de afgebeelde vrouw krijgt pas betekenis voor de toeschouwer nadat de titel van het werk wordt gelezen. Het kunstwerk zelf toont geen enkel spoor van het bekende beeld van de Amerikaanse diva. De titel verwijst naar Marilyn Monroe. Dit past bij het idee van Derrida dat identiteit en betekenis geconstrueerd en beperkt worden door taal. Dumas verwijst naar Marilyn Monroe, maar de interpretaties van het werk blijven oneindig en zijn afhankelijk van de subjectiviteit van de kijker. Door de relatie tussen de titel en het object ontstaan verschillende conflicterende ideeën. Door het blootleggen van deze betekenissen wordt duidelijk dat dit werk niet alleen gaat over de dode Marilyn Monroe, ondanks dat dit in eerste instantie het belangrijkste narratief lijkt. Er kleven veel andere gezichten aan *Dead Marilyn*. Aan de ene kant ziet de kijker het beeld van een dode sterfelijk vrouw, aan de andere kant zal altijd het onsterfelijke beeld van de Hollywoodster Marilyn Monroe worden opgeroepen. De beelden die zo vaak herhaald zijn door massamedia. Dit marginale verhaal, de mythe van de perfecte vrouw, lijkt bij het aanschouwen van *Dead Marilyn* zelfs belangrijker te worden dan het verhaal van de dood van Monroe. Dit past bij het deconstructivisme van Derrida omdat door het blootleggen van deze tegenstellingen duidelijk wordt dat een schilderij niet altijd dezelfde betekenis heeft als dat het op het eerste gezicht claimt. *Dead Marilyn* spreekt zichzelf tegen door juist beelden van het bijna onsterfelijke Hollywood icoon op te roepen. Hoe expressief en niet fotorealistisch *Dead Marilyn* ook geschilderd is, alleen het woord Marilyn is nodig om beelden uit de populaire cultuur op te roepen. Wat Dumas hiermee duidelijk maakt, is dat beelden uit de massamedia zo invloedrijk zijn op de constructie van identiteit, dat ondanks dat Marilyn Monroe op haar sterfbed wordt afgebeeld nog steeds beelden van de Hollywood ster worden opgeroepen.

Dumas gebruikt vaker beelden van Marilyn Monroe voor haar kunstwerken. In *Blue Marilyn* (afbeelding 12) drinkt Monroe bijvoorbeeld haar verdriet weg. Andy Warhol werd beroemd met het reproduceren van afbeeldingen, waaronder die van Marilyn Monroe. *Marilyn Diptych* creëerde hij in de maanden nadat Monroe overleed. Het thema van het werk komt sterk overeen met het werk van Dumas. Daarom zal eerst uitgebreid het werk worden besproken en vervolgens de verschillen en overeenkomsten tussen *Dead Marilyn* en *Marilyn Diptych* omtrent de representatie van identiteit.

---

<sup>39</sup> Butler (2008) 145

<sup>40</sup> Boogerd, Bloom, Casadio, Bonacossa (2009) 206



Afbeelding 12. Marlene Dumas. *Blue Marilyn*. 2008. Olieverf op doek. 40 cm x 50 cm. Collectie de Bruin-Heijn.

## Marilyn Diptych

Andy Warhol bleef in veel van zijn werken dicht bij het bronmateriaal. Voor *Marilyn Diptych* gebruikte Warhol een reclamefoto voor de film *Niagara* (1953), waarin Monroe de hoofdrol speelde. Tussen 1953 en de dood van Monroe in 1962 maakte Warhol meer dan twintig zeefdrukken van de Hollywood ster. Er bestaat net als bij *Dead Marilyn* een belangrijke relatie tussen de titel van het werk en het object zelf. De titel van het werk, *Marilyn Diptych* is een betekenaar en het object is de betekenaar. Het figuur, of concept Marilyn Monroe is het betekende. Door de relatie tussen deze twee ontstaat het teken. Diptych betekent diptiek, of tweeluik. Het is een kunstwerk dat bestaat uit twee panelen en dit kent een lange geschiedenis. Het tweeluik bereikt een hoogtepunt onder de Vlaamse primitieven, zij gebruikten vooral religieuze onderwerpen. Warhol bouwt dus voort op christelijke iconografische tradities. In dit geval moet Marilyn Monroe worden aanbeden door de kijker. Voor *Marilyn Diptych* heeft Warhol dezelfde reclame foto meerdere keren herdrukt. Warhol reageert hierbij op de iconische status van Monroe en ziet haar als een product van de entertainmentindustrie. Op het linkerpaneel wordt de foto herhaald die in de media verscheen. Dit was het beeld van Marilyn Monroe dat door ontzettend veel mensen aanbeden werd: de Hollywoodster en haar onsterfelijke schoonheid. Warhol laat dit beeld echter langzaam vervagen totdat het, op het rechterpaneel, geheel in zwart-wit wordt herhaald. Warhol heeft de afbeelding telkens veranderd door dikkere en dunnere lagen verf aan te brengen en verschillende kleuren te gebruiken. De techniek die Warhol gebruikt is dus duidelijk verschillend met die van Dumas in *Dead Marilyn*. *Marilyn Diptych* heeft, net als *Dead Marilyn* een iconische relatie met de bron. De foto wordt letterlijk gekopieerd, maar toch past Warhol, net als Dumas, de foto aan. De zeefdruktechniek die Warhol heeft gebruikt zorgt echter voor een veel directere relatie met de bron waardoor het werk ook een indexicale relatie heeft met de bron. De herhaling van deze verwijst letterlijk naar Marilyn Monroe als popicoon, product van de media. Er gebeurt echter ook iets anders met de afbeelding waardoor het constructieve karakter van de identiteit van Monroe benadrukt wordt. Het linkerpaneel bestaat uit heldere kleuren. Dit staat in contrast met het rechter paneel, waar de foto's in zwart wit zijn geprint. Hiermee benadrukt Warhol het contrast tussen leven en dood. Net als bij *Dead Marilyn* bestaat het narratief van het kunstwerk dus uit de constructie van twee tegenovergestelde representaties van identiteit: de Hollywoodster zal altijd blijven bestaan door de herhaling in de media. Maar door het einde van haar leven duurde deze roem voor Monroe zelf niet eeuwig. Haar foto's blijven voortbestaan en kunnen nog steeds eindeloos worden gereproduceerd. De identiteit van Monroe, geconstrueerd door de media verandert niet. Zelf verandert ze wel. In *Marilyn Diptych* belicht Warhol dus twee conflicterende kanten van het subject. Het kleurgebruik en de zeefdruktechniek die hij gebruikt, zorgen er voor dat het ene narratief niet belangrijker wordt dan het ander. Samen vormen zij de identiteit van Monroe: de sterfelijke vrouw en het onsterfelijke popidool.

## Conclusie

In *Dead Marilyn* en *Marilyn Diptych* reageren Marlene Dumas en Andy Warhol allebei sterk op het constructieve karakter van massamedia en het gevolg hiervan voor de identiteit van Marilyn Monroe. Door gebruik te maken van theorieën van Saussure, Peirce en Derrida wordt duidelijk hoé de twee kunstenaars omgaan met identiteit en dat de twee werken sterke overeenkomsten hebben op dit gebied.

Hoewel de twee technieken die de kunstenaars hebben gebruikt verschillend zijn, spelen ze in beide werken een overeenkomstige rol. Bij Dumas opent de transformatie van de foto naar een schilderij, de mogelijkheid voor de subjectiviteit van de schilder en de kijker zelf. Hierdoor toont het schilderij aan dat meerdere narratieven even belangrijk zijn. In het werk *Dead Marilyn* laat Dumas zien dat de identiteit van Marilyn Monroe niet bepaald wordt door één dominant verhaal. Dit wordt in *Marilyn Diptych* ook belicht. De verschillende vormen van herhaling, waarbij Warhol telkens de dikte van de verf en de kleur verandert, laten zien dat het verhaal van de identiteit van Monroe meerdere kanten heeft: de sterfelijke vrouw en de Hollywoodster. In beide werken komt sterk naar voren dat dit beeld van de Hollywoodster is gecreëerd door de foto's en videobeelden die massamedia verspreidde. Warhol maakt dit enerzijds duidelijk door de herhaling van een foto uit de massamedia. Anderzijds gebruikt Warhol een verwijzing naar de christelijke iconografie en daarmee de aanbidding van Monroe in de massamedia.

Het verschil tussen Warhol en Dumas is, dat Warhol meer benadrukt dat de massamedia het Hollywood icoon creëert door de letterlijke herhaling van een beeld uit de massamedia. Dumas speelt in op de subjectiviteit van de kijker. Deze moet zelf beelden uit de massamedia verbinden met het figuur op het schilderij, door het kunstwerk de naam *Dead Marilyn* te geven. Hierdoor maakt ze duidelijk hoe invloedrijk beelden uit de massamedia zijn op de kijker zelf en hoe de kijker identiteit construeert.

## 4. Tussen verdriet en faam

---

*Een vergelijking van Dumas' Sad Romy (2008) met Untitled Film Still # 27 (1979) van Cindy Sherman*

In dit hoofdstuk wordt de representatie van identiteit in *Sad Romy* van Marlene Dumas vergeleken met de representatie van identiteit in *Untitled Film Still # 27* van Cindy Sherman. Dumas wordt regelmatig vergeleken met kunstenaars uit The Pictures Generation waartoe Sherman wordt gerekend.<sup>41</sup> Deze groep kunstenaars gebruikt beelden uit films, televisie, populaire muziek en tijdschriften als inspiratie. Zij namen een kritische houding aan tegenover de verleidelijke kant van media. Als eerste wordt de groep schilderijen waartoe *Sad Romy* behoort, uiteengezet. *Sad Romy* is namelijk onderdeel van een groep schilderijen die Dumas in 2008 voor de tentoonstelling *For Whom The Bell Tolls* schilderde. Hierna wordt een analyse van de representatie van identiteit in *Sad Romy* met behulp van de theorieën van Saussure, Peirce en Derrida gemaakt. Vervolgens wordt de manier waarop Sherman te werk gaat kort besproken. Daarna zal het werk *Untitled Film Still # 27* in context worden geplaatst van de serie *Untitled Film Stills*. Ten slotte wordt de manier waarop identiteit wordt gerepresenteerd in *Sad Romy* en in *Untitled Film Still # 27* met elkaar vergeleken.

### ***For Whom The Bell Tolls, de lijdende ster***

In 2008 werkte Dumas aan 26 schilderijen die in de galerie Zeno X in Antwerpen werden gepresenteerd. De tentoonstelling heette *For Whom The Bell Tolls* en was een reflectie op de manier waarop verdriet wordt gerepresenteerd in de westerse cultuur.<sup>42</sup> De inspiratie voor de tentoonstelling was de gelijknamige verfilmde versie van een boek over de Spaanse burgeroorlog van Ernest Hemingway (1899-1961). Dumas heeft een manier gevonden om te reflecteren op de afwezigheid van beelden van een verdrietige iconen als Marilyn Monroe, Romy Schneider, Ingrid Bergman, Margaux Hemingway of Dora Maar. De schilderijen baseerde Dumas op de weinige foto's of beelden van deze huilende iconen die te vinden waren in de media. In de monografie *Marlene Dumas* (2009) ziet Ilaria Bonacossa de dood van Dumas' moeder als de oorzaak voor het schilderijen van de huilende vrouwen. Bonacossa merkt terecht op dat dit slechts de aanleiding is voor een reflectie op het gebruik van beelden in de hedendaagse samenleving.



Afbeelding 13. Marlene Dumas.  
*Hiroshima mon Amour*. 2008.  
Olieverf op doek. 110 cm x 130 cm.  
Zeno X Gallery.

Net zoals in *Dead Marilyn* ziet de kijker de schoonheid van Romy Schneider niet terug in het werk *Sad Romy*. Dumas heeft de Oostenrijkse actrice en profil weergegeven. De herkenbare filmster verdwijnt achter de verf. De actrice huult. Grijs tranen met uitgelopen mascara glijden over haar wangen. De ogen van Schneider verdwijnen achter de in elkaar overlopende grijze tinten verf. De identiteit van de afgebeelde persoon op het schilderij wordt kenbaar door de titel *Sad Romy*. Door deze titel herkent de toeschouwer plots de kleine neus, de hoge jukbeenderen en de volle lippen van Romy Schneider. In de gehele serie die Dumas voor de tentoonstelling *For Whom The Bell Tolls* maakte, speelt de titel een grote rol bij de identificatie van

---

<sup>41</sup> Greenberg, Coelewijn, Sainsbury, Vischer (2014)

<sup>42</sup> Boogerd, Bloom, Casadio, Bonacossa (2009) 206

de afgebeelde persoon. Emanuelle Riva is te zien in *Hiroshima mon Amour* (afbeelding 13) en Margaux Hemingway in *Magnetic Fields (for Margaux Hemingway)* (afbeelding 14). De titel *Hiroshima mon Amour* verwijst naar de film waarin Riva de gekwelde vrouwelijke hoofdrol speelt. In *God We trust (Paying the Ferry Man)* (afbeelding 15) en in *Helena's Dream* (afbeelding 16) verwijst Dumas naar Griekse tragische heldinnen. In *Inverted Marilyn* (afbeelding 17) en *Blue Marilyn* (afbeelding 12) staat het verdriet van het icoon van de Amerikaanse schoonheid, Marilyn Monroe centraal. In *Crying in Public* (afbeelding 18) verandert Dumas de karakteristieken van het gezicht van Monroe zo, dat Monroe bijna transformeert in een geest. *Inverted Marilyn* is duidelijk geïnspireerd op *Dead Marilyn*, Dumas heeft hier vooral de kleuren aangepast.



Afbeelding 14. Marlene Dumas. *Magnetic Fields (for Margaux Hemingway)*. 2008. Olieverf op doek. 30 cm x 40 cm. Privécollectie Thomas Koerfer, Zürich.



Afbeelding 15. Marlene Dumas. *In God We Trust (Paying the Ferry Man)*. 2008. Olieverf op doek. 130 cm x 110 cm. Cristies.



Afbeelding 17. Marlene Dumas. *Inverted Marilyn*. 2008. Olieverf op doek. 40 cm x 50 cm. Zeno X Gallery.



Afbeelding 18. Marlene Dumas. *Crying in Public*. 2008. Olieverf op doek. 130 cm x 110 cm. Gallery Zeno X



Afbeelding 16. Marlene Dumas. *Helena's Dream*. 2008. Olieverf op doek. 130 cm x 110 cm. Kunsthalle Bielefeld.

Dumas gebruikt dus in deze serie werken specifieke iconen uit de media maar ook Griekse heldinnen, waardoor ze laat zien dat het menselijke lijden historische, culturele en sociale grenzen overstijgt. Dat de kunstenares bekende figuren gebruikt die alleen te herkennen zijn wanneer de titel naar de beroemdheden verwijst, toont aan hoe media het beeld van een beroemdheid construeert. Alleen de naam van een filmster is nodig om bij het publiek beelden uit de massamedia op te roepen.

## ***Sad Romy*, taal en het deconstructivisme**

De titel van het werk *Sad Romy* heeft dezelfde uitwerking op de kijker als de titel van *Dead Marilyn*. De afgebeelde persoon wordt herkenbaar. Zonder de titel is het moeilijk voor de kijker om *Sad Romy* in verband te brengen met Romy Schneider. Het schilderij laat namelijk op het eerste gezicht niet de karakteristieken van Schneider zien. Zonder de titel zal de kijker de afgebeelde vrouw voor een 'gewone', verdrietige vrouw aanzien. Deze relatie tussen titel en werk heeft dus grote invloed op de manier waarop identiteit wordt gerepresenteerd. De verflagen lijken Romy Schneider te verbergen, maar door de titel *Sad Romy* herkent de toeschouwer ineens de Oostenrijkse beroemdheid in het schilderij. De titel en het afgebeelde tonen allebei het verdriet van Schneider, een kant van de filmster die het publiek niet vaak zal hebben gezien. In de termen van Saussure bestaat *Sad Romy* uit

twee betekenaars. Namelijk het schilderij zelf, het afgebeelde huilende figuur en de titel: *Sad Romy*. De spanning tussen deze twee vormt de representatie van identiteit in het werk. Zonder de titel was het een afbeelding van een huilende vrouw. Door de titel *Sad Romy* krijgt de vrouw ineens een andere identiteit. Hierbij doemen beelden uit de massamedia van de filmster Romy Schneider op. Dumas maakt op deze manier duidelijk hoe sterk het beeld, dat het publiek heeft van Hollywood iconen of filmsterren gebaseerd is op beelden uit de massamedia. Er ontstaat dus een tweesplitsing in de representatie van identiteit in het werk *Sad Romy*, met aan de ene kant de verdrietige vrouw en aan de andere kant de beelden die bij haar naam opdoemen, namelijk die van de ontastbare filmster. Dus ondanks dat de twee betekenaars hetzelfde zijn: *Sad Romy* verwijst naar een verdrietige Romy Schneider, het schilderij is een afbeelding van de verdrietige Romy Schneider, verwijzen ze ook allebei naar iets anders. Samen met het betekende, dat het figuur Romy Schneider is, vormen de twee betekenaars het teken. De identiteit van de afgebeelde figuur is dus heel erg afhankelijk van de beelden die bij de toeschouwer worden opgeroepen en bestaat dus uit meerdere narratieven, die allemaal even belangrijk zijn. Dit past bij de decentralisatie van Jacques Derrida. Identiteit wordt volgens hem beperkt door taal, en dat is in het geval van *Sad Romy* zeker van toepassing. Door de titel weet de kijker welke specifieke persoon wordt afgebeeld. De kijker associeert echter ook beelden uit de massamedia met de afgebeelde persoon omdat taal onstabiel is en de mogelijke interpretaties van de betekenaar oneindig zijn. Identiteit wordt dus bij *Sad Romy* ook benaderd als een constructie.

## Cindy Sherman en de representatie van identiteit

Cindy Sherman werd beroemd door haar serie *Untitled Film Stills* (1977) waarvoor ze zichzelf in de rol van verschillende vrouwelijke stereotypen uit B-films van de jaren 1950 fotografeerde. Hierbij ontwikkelde ze verschillende karakters: de carrière vrouw, het model, de actrice en de ster.<sup>43</sup> Door zichzelf telkens in een andere rol te fotograferen benadrukt Sherman haar identiteit als een niet vaststaand gegeven. De representatie van haar eigen identiteit blijft open. Het is daarom voor de kijker onmogelijk om te onderscheiden wat nou de 'ware' identiteit van Sherman is. De figuren die Sherman aanneemt werden in de jaren vijftig van de twintigste eeuw door de media gepresenteerd als rolmodellen van het vrouwelijk subject.<sup>44</sup> De foto's reproduceren niet een bepaald beeld uit een film of bekende actrice maar roepen de stijl van een typisch moment of een genre van film op.<sup>45</sup> De karakters die Sherman neerzet zijn dus niet specifiek, het wordt niet duidelijk welk karakter en welke film ze heeft gebruikt voor de foto. In *Untitled Film Stills* neemt Sherman telkens een andere identiteit aan. Sherman acteert, ontwerpt, regisseert en fotografeert zelf. Hierdoor construeert ze haar eigen identiteit. In de postmodernistische theorie werd beargumenteerd dat de identiteit van de vrouw werd geconstrueerd door de door mannen gedomineerde samenleving en beeldcultuur.<sup>46</sup> De massamedia hadden grote invloed op de verspreiding van deze typische vrouwelijke karakters van bijvoorbeeld de carrière vrouw, het model, de actrice en de ster. Sherman benadert in *Untitled Film Stills* haar eigen vrouwelijke identiteit als een niet vaststaand gegeven. Ze kan verschillende identiteiten aannemen en deconstrueert het mannelijke beeld waarin een vrouw maar één identiteit kan aannemen. Sherman sluit hiermee aan bij de tweede generatie feministen die gender verschillen

---

<sup>43</sup> Sandler (1996) 408

<sup>44</sup> Sandler (1006) 408

<sup>45</sup> Sturken, Cartwright (2009) 322

<sup>46</sup> Sturken, Cartwright (2009) 323

niet als een vaststaand gegeven zagen, maar een gevolg van narratieve constructies. Het vrouwelijk lichaam was volgens deze tweede generatie feministen onderhevig aan de blik van de man, die als gewelddadig werd gezien. Mannen kijken naar vrouwen, vrouwen kijken toe hoe ze worden bekeken.<sup>47</sup> Hierdoor wordt vrouwelijkheid geproduceerd door de mannelijke blik. Sherman probeert heel duidelijk zoveel mogelijk invloed op de representatie van haar identiteit uit te oefenen. Daarnaast benadrukt ze ook hiervan weer het constructieve karakter door bijvoorbeeld snoeren en kabels in het beeld te laten. Hierdoor ziet de kijker dat de vrouw op de foto ook de vrouw achter de camera is. Sherman's *Untitled Film Stills* passen bij de manier waarop identiteit wordt benaderd in postmodernistische theorie. Het subject is gefragmenteerd en geen vaststaand gegeven.

## **Een semiotische analyse van *Untitled Film Still # 27***

Net zoals de andere werken uit *Untitled Film Stills* is het subject op *Untitled Film Still # 27* niet gespecificeerd. Wie de vrouw precies is, wordt niet duidelijk. Dit is al heel anders in vergelijking met *Sad Romy* van Marlene Dumas, waar de titel grote invloed heeft op de interpretatie van de afbeelding. In *Untitled Film Still # 27* hebben de betekenaars een minder sturende richting dan bij *Sad Romy* van Marlene Dumas. De eerste betekenaar is de titel van het werk, de tweede is de afbeelding van een huilende, drinkende aantrekkelijke vrouw in een chique zwarte jurk. Het betekende is het karakter van de tragische vrouwelijke filmster. De spanning tussen de twee betekenaars heeft in dit werk niet dezelfde uitwerking als in *Sad Romy* van Marlene Dumas. Wie er afgebeeld wordt, of uit welke film de afbeelding komt, blijft onbekend. Dit zorgt er voor dat Sherman de interpretatie van de identiteit van de vrouw voor een groot deel overlaat aan de kijker. De titel voegt alleen toe dat Sherman voor haar foto film als inspiratiebron heeft gebruikt. Door naar dit medium te verwijzen wordt de afgebeelde vrouw voor de kijker een tragisch karakter uit een film. Dit is het betekende, dat samen met de twee betekenaars het teken vormt. Het blonde korte haar doet denken aan de krullen van Marilyn Monroe, de zwarte jurk en het half lege cocktailglas aan accessoires voor een tragisch vrouwelijk karakter in een Hollywood film. Deze verschillende elementen binnen de afbeelding kunnen gekoppeld worden aan een bepaald vrouwelijk karakter uit een film. Sherman maakt duidelijk dat het toevoegen van deze elementen ook constructief is, door op de achtergrond nog een kabel te laten hangen. De foto is dus 'gemaakt', het karakter op de foto is geconstrueerd, net als alle elementen op de foto door Sherman zelf in elkaar zijn gezet. De identiteit van de vrouw op de foto bestaat dus uit een oneindige samenhang van interpretaties van de kijker, die allemaal naast elkaar kunnen bestaan. Dit past bij het idee van Derrida dat alles wat een centrum of hiërarchie impliceert, moet worden losgelaten. De identiteit van de afgebeelde persoon wordt geconstrueerd. De verschillende interpretaties van het schilderij vormen allemaal samen een objectieve waarheid. Taal beperkt *Untitled Film Still # 27* door te verwijzen naar film en hierdoor de kijker licht te sturen in zijn interpretatie van het werk. De invloed van de ideeën Derrida is dus bij *Untitled Film Still # 27* duidelijk terug te zien in de manier waarop Sherman identiteit en gender als constructies benadert. De ideeën over de vrouwelijke identiteit werden beperkt door de beelden die in de westerse visuele cultuur door mannen werden verspreid. In *Untitled Film Still # 27* neemt Sherman eigenlijk de functie van de man over en controleert haar eigen identiteit. Telkens benadrukkend dat haar kunstwerken ook constructies zijn.

---

<sup>47</sup> Cruz, Smith, Jones (1998) 34

## **De invloed van massamedia op identiteit in *Sad Romy* en *Untitled Film Still #27***

Marlene Dumas en Cindy Sherman reflecteren allebei op de manier waarop massamedia invloed hebben op de constructie van identiteit. Beiden sluiten aan bij de deconstructie theorie van Derrida. Er bestaat geen centrum of hiërarchie en identiteit is een constructie. Verschillende interpretaties van het kunstwerk vormen samen een objectieve waarheid. In *Sad Romy* en in *Untitled Film Still # 27* wordt de identiteit van het afgebeelde figuur beperkt door taal. In *Sad Romy* stuurt taal de kijker echter meer naar een bepaalde interpretatie dan bij *Untitled Film Still # 27*. Dit is het belangrijkste verschil tussen *Sad Romy* van Marlene Dumas en *Untitled Film Still # 27* van Cindy Sherman. Dumas baseert haar schilderijen op beelden uit de massamedia met daarop beroemdheden als Ingrid Bergman, Romy Schneider en Marilyn Monroe. Sherman roept vooral de stijl en het karakter van deze beelden op. De spanning tussen de twee betekenaars in *Sad Romy* toont aan hoeveel invloed media hebben op de representatie van identiteit. Ondanks dat Romy Schneider bijna niet te herkennen is in *Sad Romy*, verbindt de kijker toch het beeld van de filmster aan het schilderij. Zij of hij associeert namelijk de titel met deze beelden uit de massamedia. In *Untitled Film Still # 27* gaat het er juist om dat de identiteit van de afgebeelde persoon open blijft. De titel verwijst alleen naar het medium waar Sherman inspiratie uit put. De identiteit van de afgebeelde vrouw laat Sherman voor een groot deel over aan de interpretatie van de kijker. Een ander groot verschil is dat Sherman zelf het model is en het technische aspect van de foto controleert. Sherman neemt controle over haar eigen identiteit maar benadrukt dat dit ook een constructie is.

Ondanks de verschillen benaderen Sherman en Dumas identiteit allebei als een constructie. Verschillende narratieven kunnen naast elkaar bestaan zonder dat één narratief het centrum vormt. Dit past bij de postmodernistische visie op identiteit.

## 5. Conclusie

---

In de inleiding werd het volgende citaat van Marlene Dumas aangehaald:

*'I've always wanted my paintings to be more like movies or other art forms, where the work stimulates discussion in all kinds of directions [...].'*<sup>48</sup>

De analyse en vergelijking van het werk van Dumas met het werk van Warhol en Sherman draagt bij aan de discussie rondom de representatie van identiteit in het werk van Dumas. Dumas benadert identiteit als een constructie en gebruikt massamedia als invloed voor haar schilderijen. Deze invloeden zijn ook sterk aanwezig in het werk van Warhol en Sherman. De hoofdvraag van dit onderzoek is: hoe wordt identiteit gerepresenteerd in Marlene Dumas' portretten in vergelijking met de representatie van Identiteit in Andy Warhol's en Cindy Sherman's portretten? De hoofdvraag wordt beantwoord middels een vergelijking tussen *Dead Marilyn* van Dumas en *Marilyn Diptych* van Warhol en *Sad Romy* van Dumas en *Untitled Film Still # 27* van Sherman.

Dumas en Warhol onderzoeken in *Dead Marilyn* en *Marilyn Diptych* allebei het constructieve karakter van identiteit. Massamedia spelen voor Warhol en Dumas een belangrijke rol bij het construeren van identiteit. Beiden tonen dat identiteit niet wordt bepaald door één dominant verhaal. *Dead Marilyn* en *Marilyn Diptych* laten zien dat identiteit kan bestaan uit twee conflicterende narratieven. In dit geval de sterfelijke vrouw en het onsterfelijke icoon van de Amerikaanse schoonheid. Ondanks dat *De la Grammatologie* (1967) van Derrida nog niet was gepubliceerd, zijn er deconstructivistische kenmerken terug te vinden in het werk van Warhol. Warhol maakt duidelijk dat deze conflicterende representatie het gevolg is van het beeld wat in de massamedia is gecreëerd van Monroe. Monroe werd aanbeden en haar foto's gereproduceerd. Zij is echter ook sterfelijk waardoor de beelden in de media blijven, maar haar persoon verdwijnt. Deze tegenstrijdigheid is ook aanwezig in het werk van Dumas. De kijker associeert *Dead Marilyn* door de titel met het onsterfelijke beeld van het Hollywoodicoon, daarnaast representeert *Dead Marilyn* Monroe op haar doodsbed. Warhol gebruikt echter een hele andere techniek dan Dumas. In *Marilyn Diptych* wordt een foto uit de massamedia letterlijk herhaald. Dumas speelt meer in op de subjectiviteit van de kijker. Deze moet zelf de beelden uit de massamedia verbinden met de titel van het werk en het afgebeelde figuur. Warhol laat dus letterlijk het constructieve karakter van massamedia zien. Dumas onderscheidt zich van Warhol omdat zij de kijker zelf de identiteit van het subject laat construeren.

In *Sad Romy* en *Untitled Film Still # 27* reflecteren Dumas en Sherman ook op de manier waarop massamedia invloed hebben op de constructie van identiteit. In deze werken wordt identiteit ook benaderd als een constructie. De titel van het werk van Dumas speelt echter een veel grotere sturende rol bij de constructie van de identiteit. De titel *Sad Romy* geeft aan welke persoon er wordt afgebeeld, waardoor de kijker sterk beïnvloed wordt in zijn interpretatie. Net als bij *Dead Marilyn* zal de kijker beelden uit de massamedia associëren met het afgebeelde figuur. Sherman laat de identiteit van het subject open. Ze verwijst alleen naar het medium dat zij als inspiratie gebruikt. Hierdoor construeert de kijker rond de afgebeelde persoon geen specifiek figuur, maar verbindt een bepaald karakter uit verschillende films met het subject.

---

<sup>48</sup> Van den Boogerd, Bloom, Casadio, Bonacossa (2009) 12

De identiteit van het subject in de werken van Dumas wordt dus gerepresenteerd als een constructie die het resultaat is van de spanning tussen het object en de titel. Dumas toont aan dat beelden uit de massamedia erg veel invloed hebben op de identiteit van het subject en dat hierdoor ook tegenstrijdige narratieven rond deze identiteit ontstaan. In *Marilyn Diptych* van Warhol en *Untitled Film Still # 27* van Sherman wordt identiteit ook gerepresenteerd als een constructie. Beelden uit de massamedia die invloed hebben op de identiteit van een subject spelen in de werken van Dumas, Warhol en Sherman een overeenkomstige grote rol. De vorm waarmee zij dit constructieve karakter benadrukken is echter verschillend: Dumas transformeert, Warhol reproduceert en Sherman construeert.

# Bibliografie

---

1. Andriesse, Paul & Dumas, Marlene (2006) *Marlene Dumas: Man kind*. Amsterdam: Galerie Paul Andriesse.
2. Barthes, Roland. (1972) 'The Structuralist Activity,' in *Critical Essays*. Richard Howard (tr.). Evanston: Northwestern University Press.
3. Boogerd, Dominic & Bloom, Barbara & Casadio, Mariuccia. Bonacossa, Ilaria. (2009) *Marlene Dumas*. Phaidon Press
4. Brouwers, Arlette & Dumas, Marlene. (1992) *Marlene Dumas: Miss Interpreted*. Eindhoven: Van Abbemuseum.
5. Butler, Cornelia. (2008) *Measuring your own Grave*. Los Angeles: D.A.P./ Museum of Contemporary Art.
6. Cavallaro, Dani. (2001). *Critical and Cultural Theory: Thematic Variations*. London, New Brunswick: The Athlone Press.
7. Chandler, David. (2001) *Semiotic: The Basics*. Aberystwyth : Routledge University of Wales.
8. Coelewijn, Leontine & Greenberg, Kerry & Vischer, Theodora & Sainsbury, Helen. (2014) *Marlene Dumas: The Image as Burden*. Tate Publishing
9. Cruz, Amanda. Jones, Amelia. (2000). *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames & Hudson
10. Derrida, Jacques. (1967). *Of Grammatology*. Gayatri Chakravorty Spivak (tr.). Baltimore Hopkins University Press
11. Dumas, Marlene, Storsve Jonas. (2001) *Marlene Dumas: Nom de Personne/Name no Name*. Paris: Centre Georges Pompidou.
12. Eco, Umberto. (1986) *Semiotics and the Philosophy of Language*. 1986. Bloomington: Indiana University Press.
13. Kleiner, Fred S. (2010) *Gardner's Art Through The Ages: The Western Perspective*. Thirteenth Edition. Boston: Wadsworth Thomson.
14. Morgan, Jessica. (2001) *Marlene Dumas: One Hundred Models and Endless Rejects*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz
15. van Niekerk, Marlene & Bell, Kristine & Lulay, Greg & Whitney, Alexandra. (2005). *Marlene Dumas: Selected Works*. New York: Zwirner & Wirth.
16. Sandler, Irving. (1997). *Art of The Postmodern Era: From The Late 1960s To The Early 1990s*. Westview Press.

17. Summers, Anthony. (1985) *Goddess: The Secret Lives of Marilyn Monroe*. London: Gollancz.
18. Sturken, Marita & Cartwright, Lisa. (2009) *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press.
19. De Saussure, Ferdinand. (1915) *Course in General Linguistics*. Wade Baskin (tr.). Charles Bally, Albert Sechehaye, Albert Riedlinger (eds). New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company
20. Winzen, Mathias. (2005) *Marlene Dumas: Female*. Baden: Kunsthalle.

# Objectenlijst

---

1.



Afbeelding 1. Marlene Dumas. *Dead Marilyn*. 2008. Olieverf op doek. 40 cm x 50 cm. Kravis Collection.

2.



Afbeelding 2. Marlene Dumas. *Sad Romy*. 2008. Olieverf op doek. 100 cm x 90 cm. KCR Collectie, Nederland.

3.



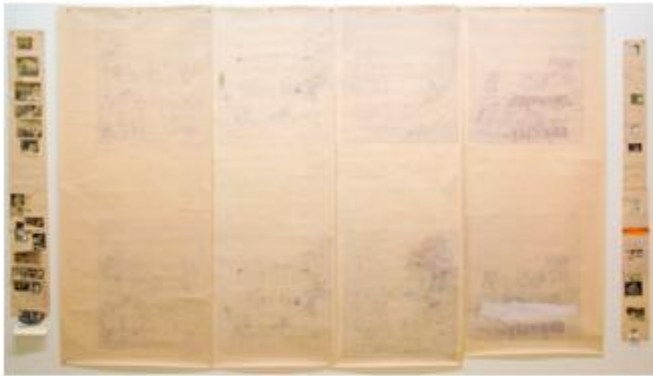
Afbeelding 3. Andy Warhol. *Marilyn Diptych*. 1962. Acrylverf op canvas. 205,4 cm x 144,8 cm. Tate Modern.

4.



Afbeelding 4. Cindy Sherman. *Untitled Film Still #27*. 1979. Zilverprint op papier. 97,5 cm x 68,3 cm. Tate Modern.

5.



Afbeelding 5. Marlene Dumas. *Love versus Death*. 1980. Blauwdruk collage op papier 6 delen (4 blauwdrukken; 235 cm x 50 cm elk, 2 clue strips; 222 cm x 24 cm en 197 cm x 19 cm. Collectie van de kunstenaar.

6.



Afbeelding 6. Marlene Dumas. *Star (Andy Warhol Meets David Bowie)*. 2002. Waterverf op papier. 46 cm x 45 cm. Carnegie Museum of Art.

7.



Afbeelding 7: Marlene Dumas. *Wound (Beuys Meets Warhol)*. 2002. Watercolour in paper. 44 cm x 25 cm. Carnegie Museum of Art.

8.



Afbeelding 8: Marlene Dumas. *The Image as Burden*. 1993  
Olieverf op doek. 40 cm x 50 cm. Mimi Dusselier.

9.



Afbeelding 9: Marlene Dumas. *Liberty*. 1992.  
Olieverf op doek. 40 cm x 55 cm. Dirk & Carla Schutyser,  
Gent.

10.



Afbeelding 10. *Camille*. 1936. Film still met Greta Garbo en Robert Taylor, onder regie van George Cukor.

11.



Afbeelding 11. Autopsiefoto van Marilyn Monroe. Verschenen in de biografie *Goddess: The Secret Lives of Marilyn Monroe* (1985)

12.



Afbeelding 12. Marlene Dumas. *Blue Marilyn*. 2008. Olieverf op doek. 40 cm x 50 cm. Collectie de Bruin-Heijn.

13.



Afbeelding 13. Marlene Dumas.  
*Hiroshima mon Amour*. 2008.  
Olieverf op doek. 110 cm x 130 cm.  
Zeno X Gallery.

14.



Afbeelding 14. Marlene Dumas. *Magnetic Fields*  
(for Margaux Hemingway). 2008. Olieverf op doek.  
30 cm x 40 cm. Privécollectie Thomas Koerfer,  
Zürich.

15.



Afbeelding 15. Marlene Dumas. *In God We Trust (Paying The Ferry Man)*. 2008. Olieverf op doek. 130 cm x 110 cm. Cristies.

16.



Afbeelding 16. Marlene Dumas. *Helena's Dream*. 2008. Olieverf op doek. 130 cm x 110 cm. Kunsthalle Bielefeld.

17.



Afbeelding 17. Marlene Dumas.  
*Inverted Marilyn*. 2008. Olieverf op  
doek. 40 cm x 50 cm. Zeno X Gallery.

18.



Afbeelding 18. Marlene  
Dumas. *Crying in Public*. 2008.  
Olieverf op doek. 130 cm x  
110 cm. Gallery Zeno X