

DASHI DE SHOUGAO

大师的手稿

玛琳·杜马斯

主 编 孙建平 康 泓 编 著 周 青

目 录

引文 / 01

第一章 玛琳·杜马斯的手稿 / 02

第二章 关于玛琳·杜马斯手稿的解读 / 10

第一节 开始 / 10

第二节 转变 / 11

第三节 突破 / 11

第三章 玛琳·杜马斯的创作 / 18

第一节 作品的主题 / 18

第二节 作品各个阶段的图示 / 39

第三节 女人与注视 / 69

结语 / 73

附录 / 74



玛琳·杜马斯 (MarleneDumas)

引 文

玛琳·杜马斯 (Marlene Dumas) 是当前最引人注目的女性画家。1953 年生于南非的开普敦，她在南非度过了童年时光中最初的十年，但作为一个白色人种的非洲人，她在自己的祖国一直是一个无法融入其中的陌生人。由于南非种族隔离的政治制度受控于白种人，这令她从小就产生了很强的负罪感。1972 年 ~ 1975 年她获得开普敦大学艺术学士学位，20 世纪 70 年代中期，杜马斯来到荷兰的阿姆斯特丹学习艺术，从此开启了她年轻的艺术生涯。就在杜马斯最初开始学习素描、拼贴、蒙太奇这些艺术基础的时候，她就凭借自己在素描和油画方面的天赋而名声大噪；1979 年 ~ 1980 年，她又在阿姆斯特丹大学 (Institute of Psychology, University of Amsterdam) 接受心理学教育，并成为在美学上有独立见解的艺术家。现在的杜马斯生活和 works 于荷兰阿姆斯特丹，是荷兰最具国际声誉的艺术家之一。娴熟的技法使她成为“画家中的画家”，她是当前最引人注目的女性画家，常被称为“精神表现主义者”。她的含有性隐喻的绘画暗示了现实世界的精神混乱。她笔下的人物多是女人、儿童和有色人种，他们美丽、柔弱。但是对于这些容易受伤的弱势人群，杜马斯的作品从不给予观众任何安慰，她破坏了图像最根本的叙事、交流功能，剥光了美好的外衣，因而她的作品也充满着困惑和恐惧。许多评论家称杜马斯的绘画是“姿势”表现主义，女性、儿童和表现性的场景是她绘画的内容。杜马斯不是简单地描画生活，而是在仔细考虑后，从各种源头来选择她心中“需要”的材料。当然不是凭空臆造的，而是以她自己的亲身体验为出发点，探求了解人生的生存状态。

玛琳·杜马斯的画面通常线条粗重、色彩单纯，而且极少修饰，模糊了再现性和抽象性、绘画和素描之间的界线，没有任何观念的禁忌。没有细节的描绘，寥寥数笔，绘出生动的人物形象，她用对比和模糊的方式表现人物心理和精神状态的不平衡，质疑我们所习以为常的视觉和心理的定式，挑战普遍性的价值体系。杜马斯作画的过程，居然是把墨泼在画纸上，然后随着水墨的流转勾勒人体的曲线，再用炭笔点画出五官。一位西方画家对水和墨的把握如此自如，并且用水墨描画的人体竟有如此张力。她在 2000 年参加上海双年展后被国人熟知，并且被认为可能会开拓水墨画人物的新方向，许多国内画家都受到了她的影响。

玛琳·杜马斯利用杂志、电影等各种摄影图像，她的画面如同社会学研究，坦率地呈现了种族、性别、宗教等问题，揭露了“文明的”人类本质中令人难以置信的荒谬，令人感到既亲密又疏离。杜马斯并不在乎主题的表达，她更为注重的是人物情绪的流露。她作品中的人物具有一个共同点：他们都在从不同的角度凝视着我们，画面中人物对观众坚定的凝视暗示着他们的生存状态挑战了我们的道德观和社会意识形态，影射了人性中普遍存在的脆弱和压抑。在看似不经意的安排下，玛琳·杜马斯所表现的美不在于现时的、表象的感官愉悦，而存在于希望与失望、被珍爱与被遗弃的永恒的裂痕之间。

第一章 玛琳·杜马斯的手稿

这些手稿都是 20 世纪 70 年代玛琳·杜马斯在开普敦和阿姆斯特丹上学时期创作的。我们挑选了她早期不同时代的素描和手稿，来体会杜马斯创作中的独特之处。让我们吃惊的是，由于我们在一定程度上已经对杜马斯后期的著名作品有所了解，因此在这形式多样的手稿当中，我们发现她在艺术发展初期的一些主要题材：其中有情色的画面、画纸上黑与白相互之间的对抗，用黑白两色表达出对种族问题的思考。



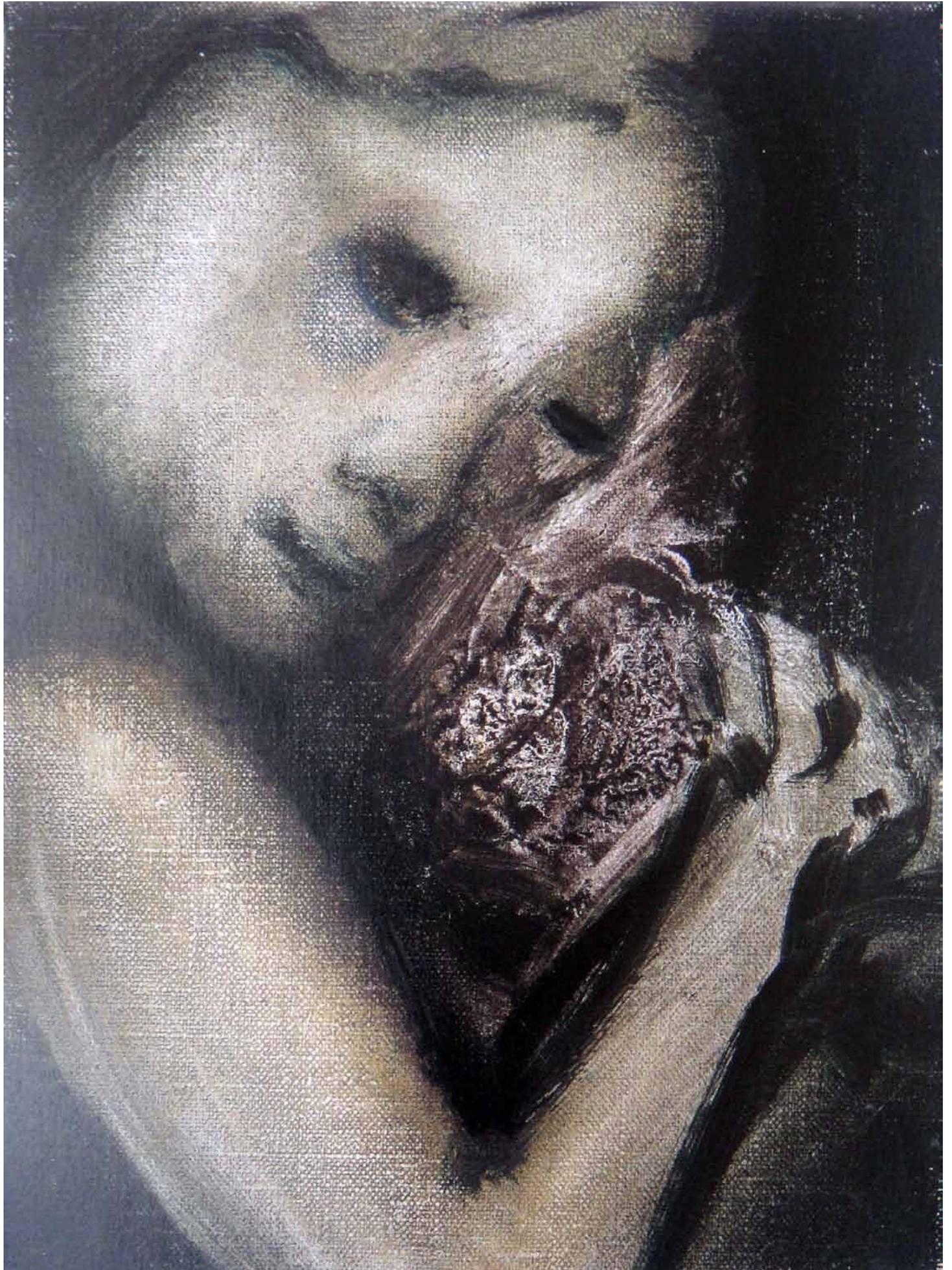
小孩的头骨 水墨画 纸上
29.5cm×21cm 1987年



母亲与婴儿 水粉画 纸上 39.3cm×31.5cm 1989年



深渊中的叫声 水粉画 纸上
29.5cm×21cm 1988年



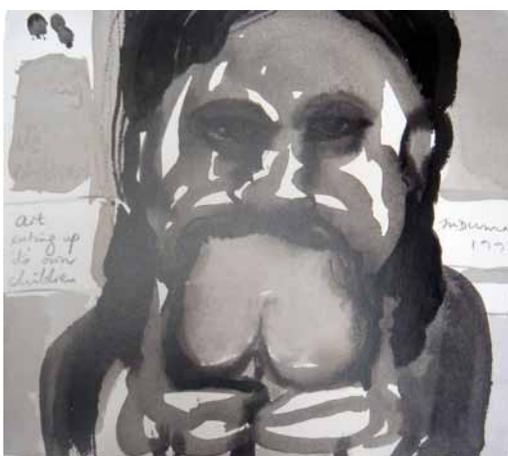
拥抱动物的小女孩 布面油画 24cm × 18cm 1994年



艺术家重新发现大自然 水粉蜡笔画 纸上 30cm×24cm 1989年



女巫艺术家 水墨画 纸上 30cm×43cm 1993年



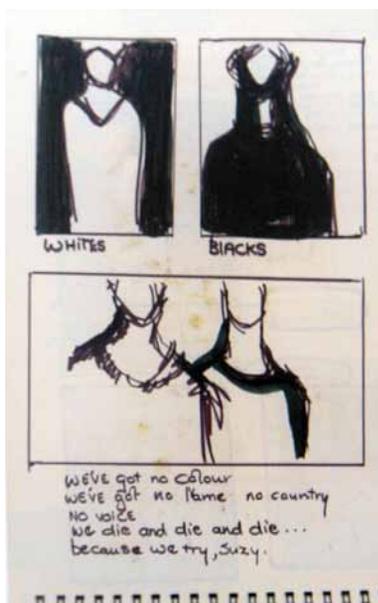
食子的艺术 水墨画 纸上 31cm×36cm 1993年



机械师 水粉画 纸上 39cm×28cm 1991年



束缚 水粉蜡笔画 纸上 28cm×22cm 1991年



我们毫无色彩——作品 纸上
27.5cm×18.9cm 1972年



死亡的卡莱茵——作品 纸上 27.5cm×18.9cm 1972年



白雪公主 + 我 + 小矮人 纸上 27.9cm × 38cm 1975年



白雪公主 + 我 + 小矮人 纸上 27.9cm × 38cm 1975年

在这些手稿当中，甚至有一本是玛琳·杜马斯 10 岁时写的诗集，当时她还是个学生，标注的时间为 1963 年。



第 65 号女性 水墨碳笔画纸上
31.7cm×23.9cm 1992 年



第 9 号女性 水墨碳笔画纸上 25.8cm×20.6cm 1992 年



第 123 号女性 水墨碳笔画纸上 32cm×23.8cm 1992 年

在玛琳·杜马斯的作品（例如她画的 211 位“女性”）当中经常能感受到她所塑造的女性之间的相似性。简单说来，这些作品吸引着我们的注意，我们被好奇心驱使，不知不觉地被吸引过去。乍一看起来，只是觉得这些人物面部生动，但随后就出现各种问题和疑惑。例如“第 123 号女性”是不是有点不对劲？还是画的那张脸真有缺陷？那可能意味着什么呢？脸部有缺陷吗？突然间，你被某种东西完全触动了。这样去观察分析，就会发现手稿变得有意思起来：我们已经陷于作品中所要表达的一些问题，以及我们在审视方式中产生的问题。

第二章 关于玛琳·杜马斯手稿的解读

第一节 开始



无题 纸上 41.7cm×30cm
1974年

玛琳·杜马斯这些作品是怎样开始的？创作的原因又是什么？即便是按年代顺序来梳理她不同时期的作品，也不可能分析出何时才是创作的初衷，作品来源于艺术家怎样的经历，创作的动力来源于什么，又受到什么艺术思潮的影响？

对于她作品中双关语的标题，尤其在关于“死亡与性”的存在主义主题方面，能够发现其创作过程中对矛盾和看似矛盾其实又符合逻辑的探索尝试。手稿有的是在笔记本里手写或剪裁粘贴的引文，涵盖那些对世界进行解释的伟大人物，尤其是那些将无法被解释的事物进行准确解释的引文。“一切事物自身都是对立矛盾的。这个准则最能表达真理、事物的真正本质。”——黑格尔。对于引文中包含的悖论，杜马斯的处理方法是尝试着将对道德的划分转移到对审美的划分。

杜马斯援引德国神学家，也是反纳粹主义人士迪特里希·潘霍华的话：“我的问题……不是要仅仅决定对与错、善与恶，而是要决定对与对、错与错之间的朦胧地带。”玛琳·杜马斯从一开始就不是个道德家，既不会用虚张声势来赞美事物，也不会用夸大其词来表现主题，她是一个用绘画材料创作主体的表现主义艺术家（针对她的素描和油画，人们经常认为她是个表现派艺术家）。从很早的时候起，她就是一个心思细腻的观察家，观察一切不能立即用逻辑进行解释感知的客体。比如，我们自己的身体，我们既能看到也能感觉到自己的身体，与此同时，作为我们所有感知的主观中心，我们自己的身体看到并感觉到了一种无法解决的含糊不清。这位女艺术家用一种对分析的兴趣、一种勇敢无畏但却绝非冷酷的眼光，处理这些意义深远又很重大的含糊不清的问题。她在一本 20 世



转变的物体之 1、之 2、之 3 纸上 20.7cm×29.4cm×3 1972年

纪 70 年代初期的画册中写过注释，她把自己称为感觉论者。

第二节 转变

玛琳·杜马斯作品的转变是在 1972 年，在此学习期间，她认真地完成了题为“转变的物体”的创作实践过程，这意味着她通过对物体进行描绘，在用色、浓淡疏密上的关系变化，来表现或改变物体本质，完成这个听起来稍微有点说教的任务。其方法上的选择却是恰到好处。对于物体她是个客体，同时其自身也是一个感觉的主体，即她自己的身体，更加准确地说，是她在对其胸部和生殖器部位进行的简明的细节描绘。《对乳头的思考》是一个当时只有 19 岁的年轻人的思考，她用样式多变、反复的方式表达出主题，在手稿中的空白处写下文字，在这幅画中，我们完全能够感觉到她对于成功的嘲弄感，她的成功在于她没有把时间浪费在练习描绘空花瓶或干面包圈的学习上；相反，她为自己找到了一种令人兴奋的表达主题的方法，这种方法也会打破非常世俗的任务框架。对她来说，绘画并不是从模特儿到临摹、从物体到图画的无关痛痒的线条。从看到咖啡杯到描绘出咖啡杯的过程中，根本不会产生她所需要的那种转变。相反，画纸要成为皮肤，要完全被描绘出的皮肤所覆盖，看上去像是个栩栩如生的表面，可以说画纸被躯体化了。

从这些 20 世纪 70 年代初期的作品来看，艺术家的一些兴趣和表现方法已经与现在接近了，就像是一种在直觉中形成的基本规划一样。然而，有时也会表现出一些随性的、不在表达范围内的东西。对许多作品中那些用手稿形式记录下来的想法中出现的犹豫不决的创作构思，我们不能用对杜马斯后期作品的了解去分析其早期的作品主题，另一方面，她的作品有些是完全独立的优秀创作，不能按年代顺序来推演其作品的创作规律。后期的双关语和自我程式化，基本上就已经形成了她自己特有的风格。

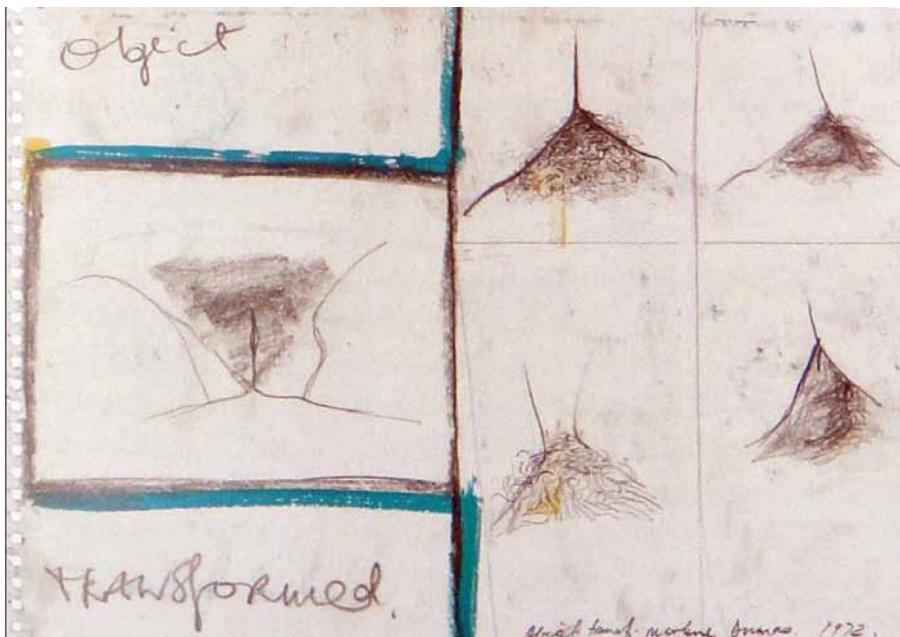
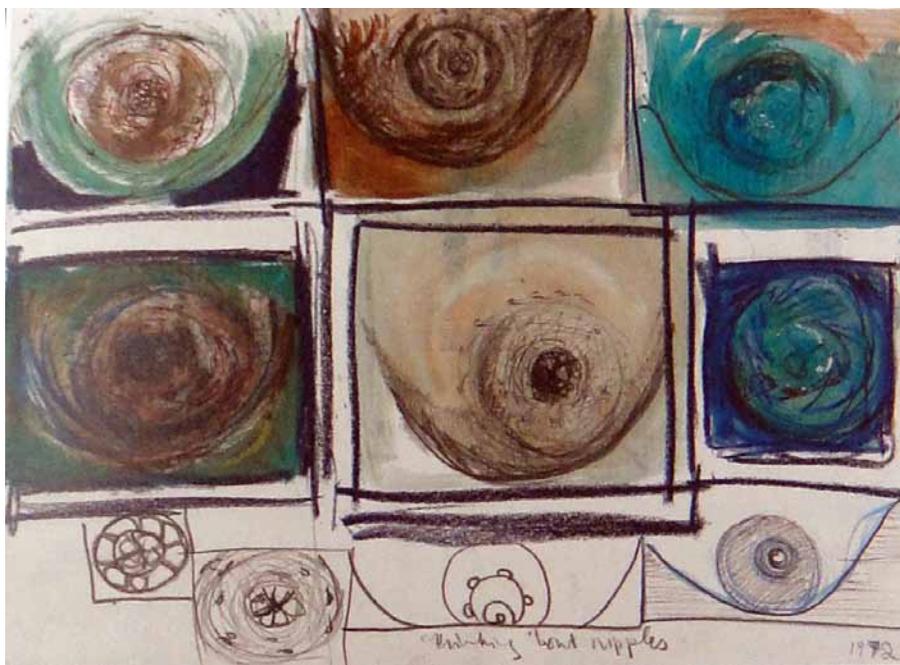
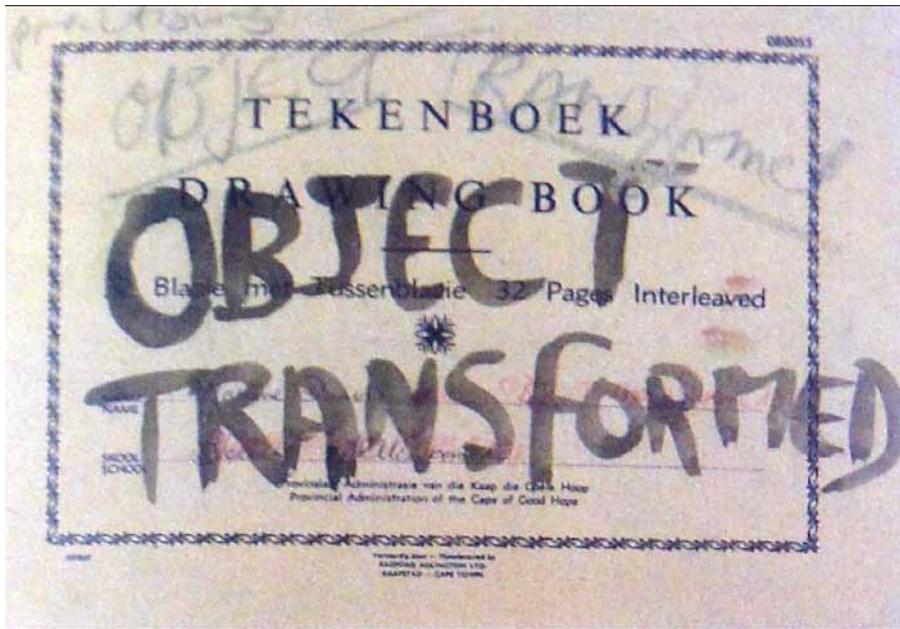
杜马斯的创作有一个重要特点，她把画纸、项目草图以及书写纸作为了一种创作的媒介。它们像是个庭院，里面聚集了她读书获得的知识以及她自己的想法；像是个分流加热器，促进直觉与构思之间的交流；又像是实验室日志，记录下非正统的实验安排。当我们快速翻阅杜马斯的画册时，会看到在其画作的空白处以及笔记本中，都写下了许多源自戈达尔和布朗库西的思想与格言，这使我们深受启发，就用尼采评论个人从青春期到成熟期的进展时使用的很矛盾的语句：“成为你自己”来描述她。

第三节 突破

人不仅有头和脸，也有臀部和生殖器，对女人来说还有乳房，仅用头部作为作品的主要题材加以表现，这并不奇怪（尽管我们有时对其他部位更感兴趣），这一切创作的目都是对现实问题的抑制。越少身体（包括身体所有的隐私以及功能在内）融入并表现于公共文化领域内，我们对身体的视觉兴趣就以残忍和补偿的方式表现得越隐喻、越隐秘、越色情。禁忌以及对约定俗成的叛逆可以从艺术上产生某些令人兴奋的东西，从这个意义上来讲，玛琳·杜马斯只对这些禁忌和叛逆感兴趣，她似乎并未对世俗的描绘有所畏惧，这甚至在当时还在南非上学的杜马斯所写的诗集中就有明显的表现。借助于这只信心满满、惊讶世人的手，这个 10 岁女孩描绘了即将成为女人的自己：诱人的优美曲线、长长的头发、性感的待人亲吻的嘴唇，她塑造了不羁、幽默的自己。



手稿——假期作品 纸上
27.5cm × 18.9cm 1972 年



变形的物体之1、之2、之3 纸上 20.7cm×29.4cm×3 1972年

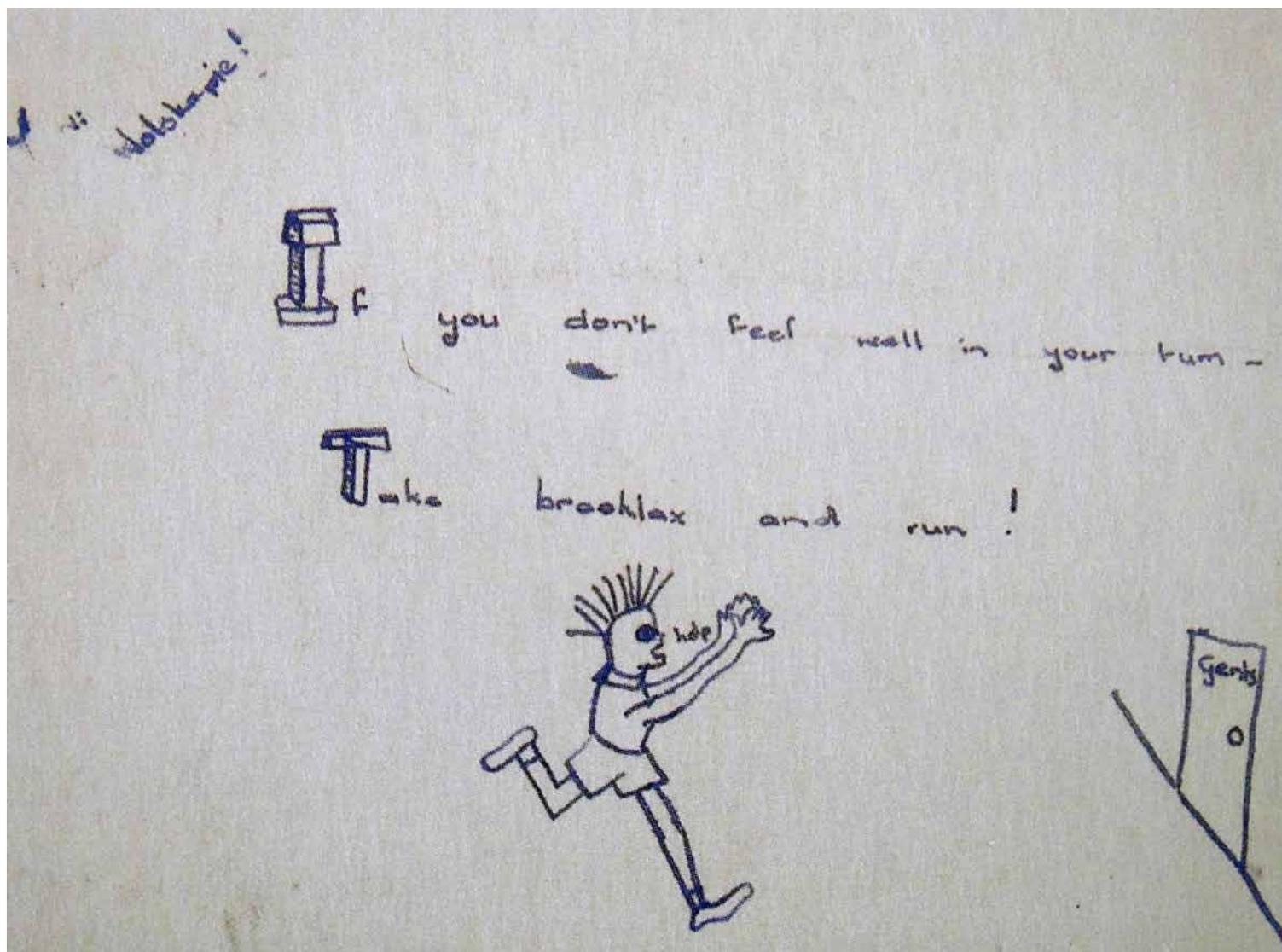
游泳池中的美女们不允许浮华的男人在她们背后吹口哨，但她们却勇敢地喊出“嗨，小伙子们……”，这表明谁在这儿才有发言权。作为学生的杜马斯在内容上用玩笑的方式表现了这个反应机敏的女性的优越性，这种优越性在形式上揭示了一个小女孩惊人的绘画能力与那个在画中表现的无助男孩子之间的巨大差距。用水笔画的这幅画中几乎不需要详述该文字内容：“如果你感觉不舒服，带上 brooklax 快跑吧！”反面页上对杜马斯所有性感美的表达都体现在随意的一句“再见，再见”上面，而有人正通过锁眼急切地监视着这一切。



手稿（玛琳·杜马斯 10 岁作品）
纸上 10.3cm × 17.1cm
1963 年



手稿（玛琳·杜马斯 10 岁作品）
纸上 10.3cm × 17.1cm
1963 年



手稿（玛琳·杜马斯 10 岁作品） 纸上 10.3cm × 17.1cm 1963 年

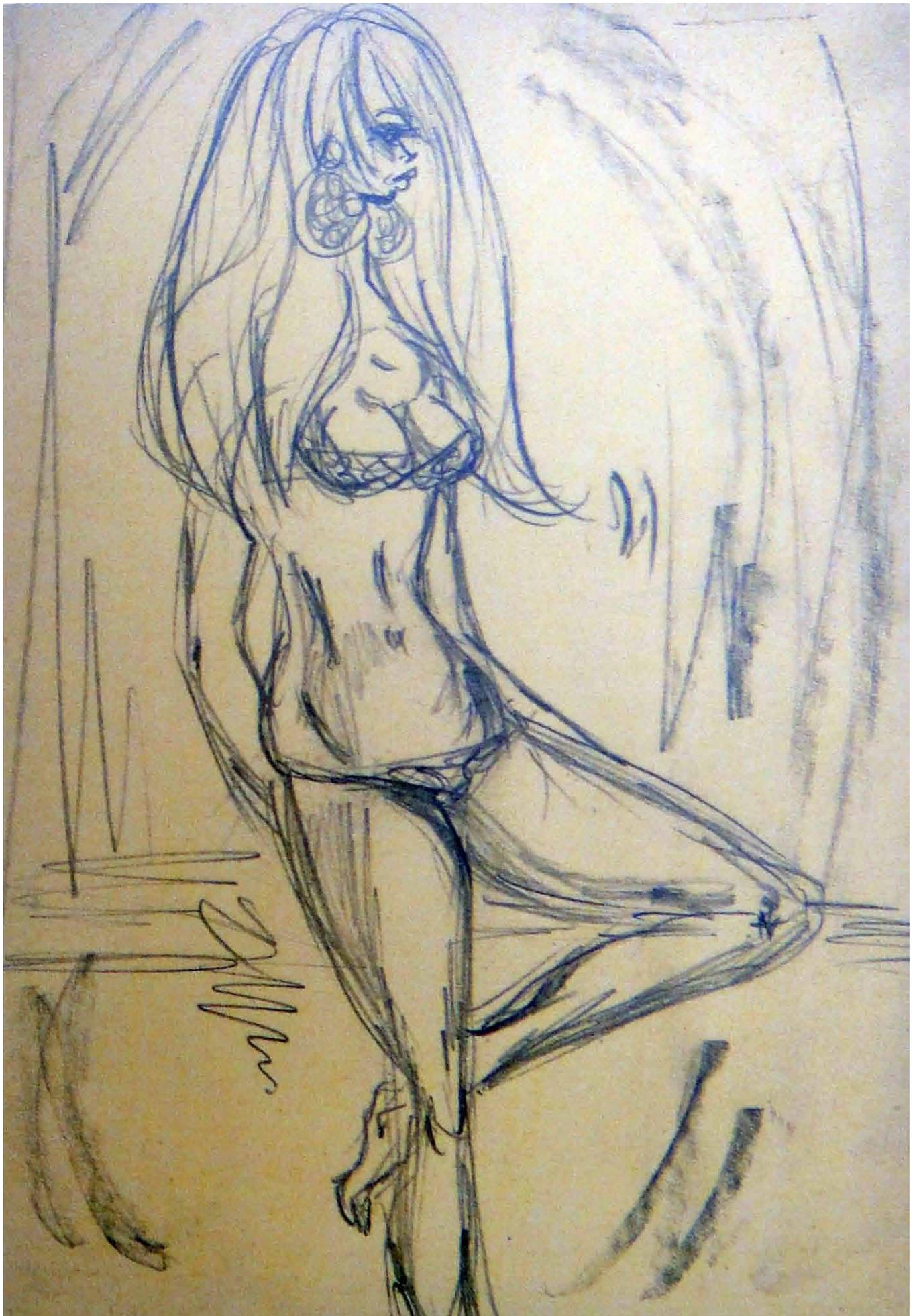
Jy dink baie maal die wêreld is
onderstebo.

Dan is dit maar net jou vraag.



Deumas.

手稿 (玛琳·杜马斯 10 岁作品) 纸上 10.3cm × 17.1cm 1963 年



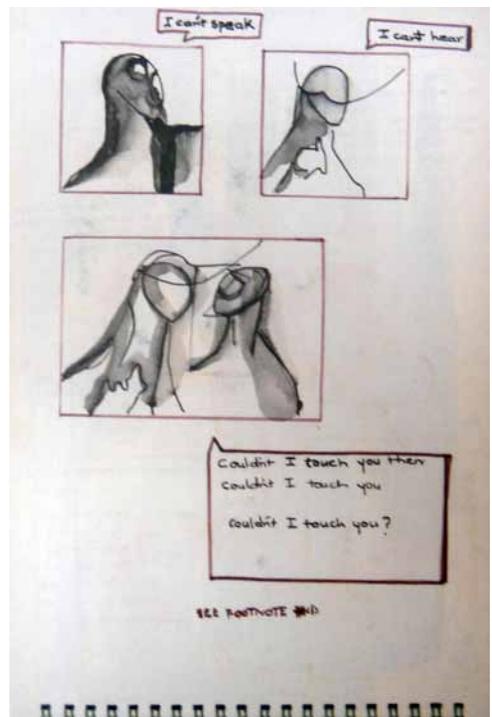
手稿（玛琳·杜马斯 10 岁作品） 纸上 10.3cm×17.1cm 1963 年



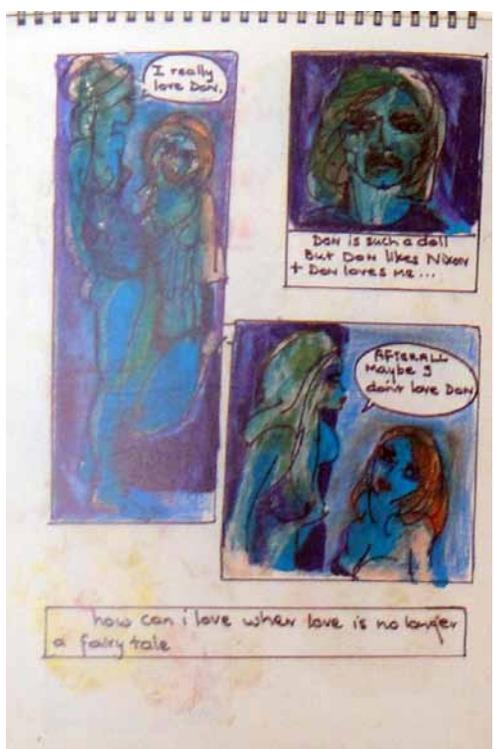
我出局了——假期作品 纸上
27.5cm×18.9cm 1972年



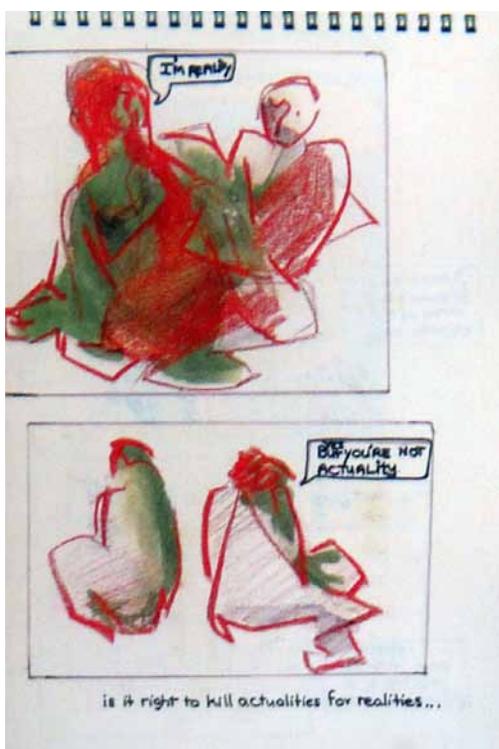
我该走了——假期作品 纸上
27.5cm×18.9cm 1972年



我不能讲话——假期作品 纸上
27.5cm×18.9cm 1972年



我非常爱唐——假期作品 纸上
27.5cm×18.9cm 1972年



我很真实——假期作品 纸上
27.5cm×18.9cm 1972年



我住在一个房间里——假期作品 纸上
27.5cm×18.9cm 1972年

上述作品中显而易见的变化，即艺术表现准确度的提升，原因在于玛琳·杜马斯不再需要同样多的叙述来表明看法。她总是热衷于找寻明确的情境以及事件经历的准确进展。她把画中三个或更多的人物减至仅仅一人，这在她后来的作品中非常典型，这也被理解为表现力的浓缩与强化。绘画的张力不再需要靠人物顺序的安排来体现，而是直接通过人物与观赏者来表现，观赏者所面对的是人物与文本的结合，这一结合单一、复杂且被故意置于矛盾对立之中，但却保留了分阶段表现的、耐人寻味的内容：这反映了玛琳·杜马斯至今仍在使用的艺术表现能力，即颠倒情境的能力，通过把单个的、看似随意的人物标题“置于顶部”，从而使观赏者无法从题目中得知她绘画的内容。

第三章 玛琳·杜马斯的创作

玛琳·杜马斯的许多作品是由非常快速的、如行云流水般的速写式的形式完成的，形成了一种漫不经心、随意的手法。在玛琳·杜马斯的作品创作中，如此直率、自然、清晰地向我们展现了脸部、孩子、新生儿、女人以及男人。然而，通过素描手稿及草图更进一步的观察，我们会看到杜马斯作品简单之中的复杂，随性之中的精准。她从孩童时起就对知识与书籍有着广泛的兴趣，并有着大量的实践经验。尽管这一切会有助于解释玛琳·杜马斯作品中所蕴含的力量，但肯定不会使其作品相对化。玛琳·杜马斯的全部作品很复杂，然而本质上看却又如此易于沟通，因此她的作品能够在公共场所进行展出，而这些场所对于当代艺术来讲通常是无法企及的。她尽量与那些总想将画家的作品与政治扯在一起的批评家保持距离，他们中有人看到玛琳·杜马斯表现有色人种的作品，就认为是表现了南非黑人的社会地位。对此，玛琳·杜马斯说：“每个人都有自己的脸，自己的肤色，我所关注的就是我看到的。”

批评家认为，玛琳·杜马斯将色情的愉悦与概念主义批判相结合。玛琳·杜马斯用线条和色彩表现人的本质，其作品的魅力来源于她自身的复杂与绝望。她在评价自己的作品时称自己是“画家中的画家”，她把愤怒、忧伤、爱和悲凉，从摄影和电影的世界重新带回到画笔的世界。她用她的作品蛊惑这个肮脏的世界，她的作品就像是披着一件花仙子的外衣，有时美丽无常，有时肮脏更甚于这个世界。人们既喜欢她又害怕她，因为这个女人总是在讲真话，不分场合、无论时间，视野遍及世界的每一个角落，所有好的或者不好的生活都未能逃脱她的视线。

玛琳·杜马斯的画面通常线条粗重、色彩单纯，而且极少修饰，模糊了再现性和抽象性、绘画和素描之间的界线，没有任何观念的禁忌。没有细节的描绘，寥寥数笔，绘出生动的人物形象，她用对比和模糊的方式表现人物心理和精神状态的不平衡，质疑我们所习以为常的视觉和心理的定式，挑战普遍性的价值体系。她一直在寻找何为绘画的简单定义，她认为“我的作品是关于姿态、速度和行为的生命力，我喜欢像古代中国人那样在毛笔上沾墨作画”。她的纸上创作模糊缺乏华丽，但却体现了她独特的创作方式。杜马斯的作品是在纸上泼墨，然后根据墨的形状创作线条，画面上无法辨认墨的起笔处，也说不清这些笔触是线条还是色块。笔触的线条和阴影是模糊的，在模棱两可的处理中，观者可以辨认出轮廓。对线条和色彩间的争论并不是新近出现的，17世纪的罗杰德皮尔斯认为色彩可以使绘画生动，古典主义推崇线的运用，而色彩则被认为是容易被影响的、易被转换的，柏拉图甚至认为色彩的很多表现手法都侧重于女性主义。钟爱色彩的画家们大多被认为具有过分修饰、情绪化、易受影响和较混乱的特质。然而杜马斯将线和色结合，运用了自然的墨迹形状。杜马斯的色块也是线条，作品本身有种侵略性的美感。一片色块和点自然晕开，破碎的色块形成薄纱般的效果，传达出某种病态，有些作品也有积极的意味。作品中每个天真的面孔上凝固着柔和的墨块，呈现出忽隐忽现的画面。

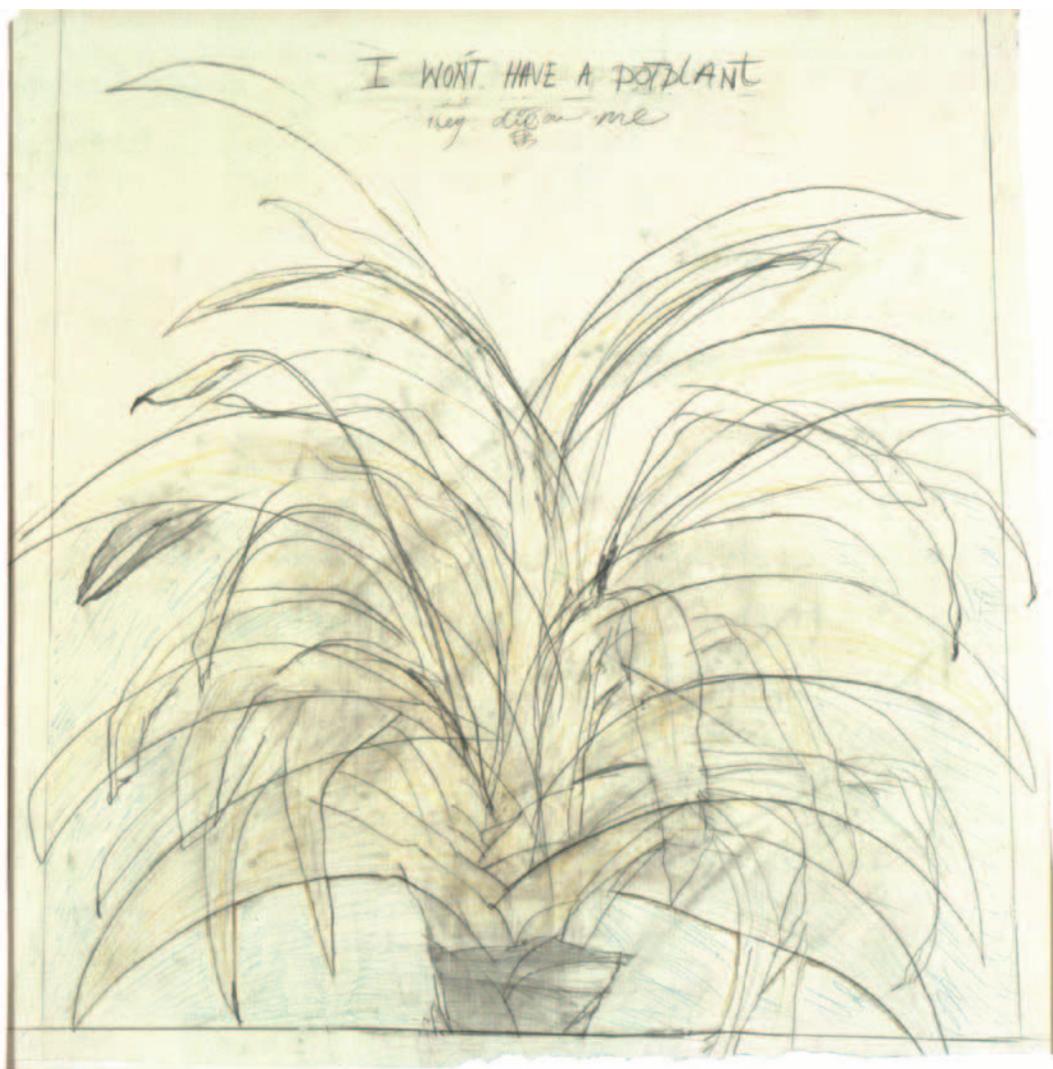
第一节 作品的主题

从20世纪70年代起，玛琳·杜马斯开始参加国际性展览，并且于1998年在法兰

克福的现代艺术展览馆、1996年在伦敦的泰特画廊举办了个展。1995年，她代表荷兰参加了第46届威尼斯双年展。1999年，杜马斯作品大型巡回展在安特卫普的艺术展览馆开幕，2000年她又参加了上海双年展。荷兰艺术评论家布杰德研究了杜马斯作品的主题与人物绘画观念，探讨了其作品表现的问题与历史沿袭性，并将它们归纳为九类：1. 爱情符号；2. 面对面；3. 宝利来快照中的孩子们；4. 裸体；5. 创造新生命；6. 职业伪装者；7. 头部和正面像；8. 关于颜色的政治；9. 世界小姐。

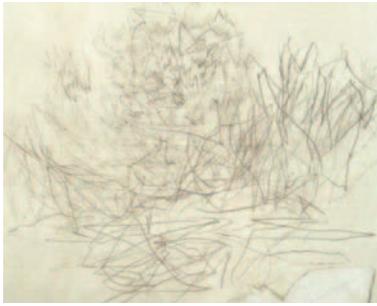
杜马斯作品的主题与她来自南非的白人有着密切关系，她反思复杂的种族隔离问题、陈腐思想、性和当地风情。她作品中的舞女、圣徒、歌手和自画像没有任何严格上的意义，她说：“我不是希望，我知道事实就是如此，这就是伦理责任。有时人们问我：为什么所有画都必须意义不明确呢？但这绝不是我想要故意迷惑大家，而是这就是我体验事物的方式。”

1. 爱情符号



我将不会拥有一棵盆栽植物 彩色铅笔画 纸上 94cm×93cm 1977年

借助于《我将不会拥有一棵盆栽植物》（1977年）这幅画，这位刚刚抵达荷兰的23岁的南非人对荷兰文化的因循守旧进行着反抗。杜马斯的意图很明确：“我并不是将艺术置于现实当中，而是与欲望相关联。”



爱无所获 彩色铅笔拼贴画 纸上
144cm × 152cm 1977年

就像《不要对陌生人说话》中对极简派艺术美学表现出的一种幽默态度一样，《爱无所获》是（1977年）对抽象表达风格的一种检验规范。（这两个标题都带有消极的寓意并不是巧合：因为此时正处于朋克乐队、性枪手乐队以及金发美女乐队的时代。）《爱无所获》这幅画，是由锋利的锯齿形线条、长长的划痕以及游移于心不在焉的涂鸦与自我焦虑的表现之间的踌躇构成的。对于爱情的失望成为这类作品的创作主题。



不要对陌生人说话
布面油彩、铅笔、胶带拼贴画（布面）
125cm × 156cm 1977年

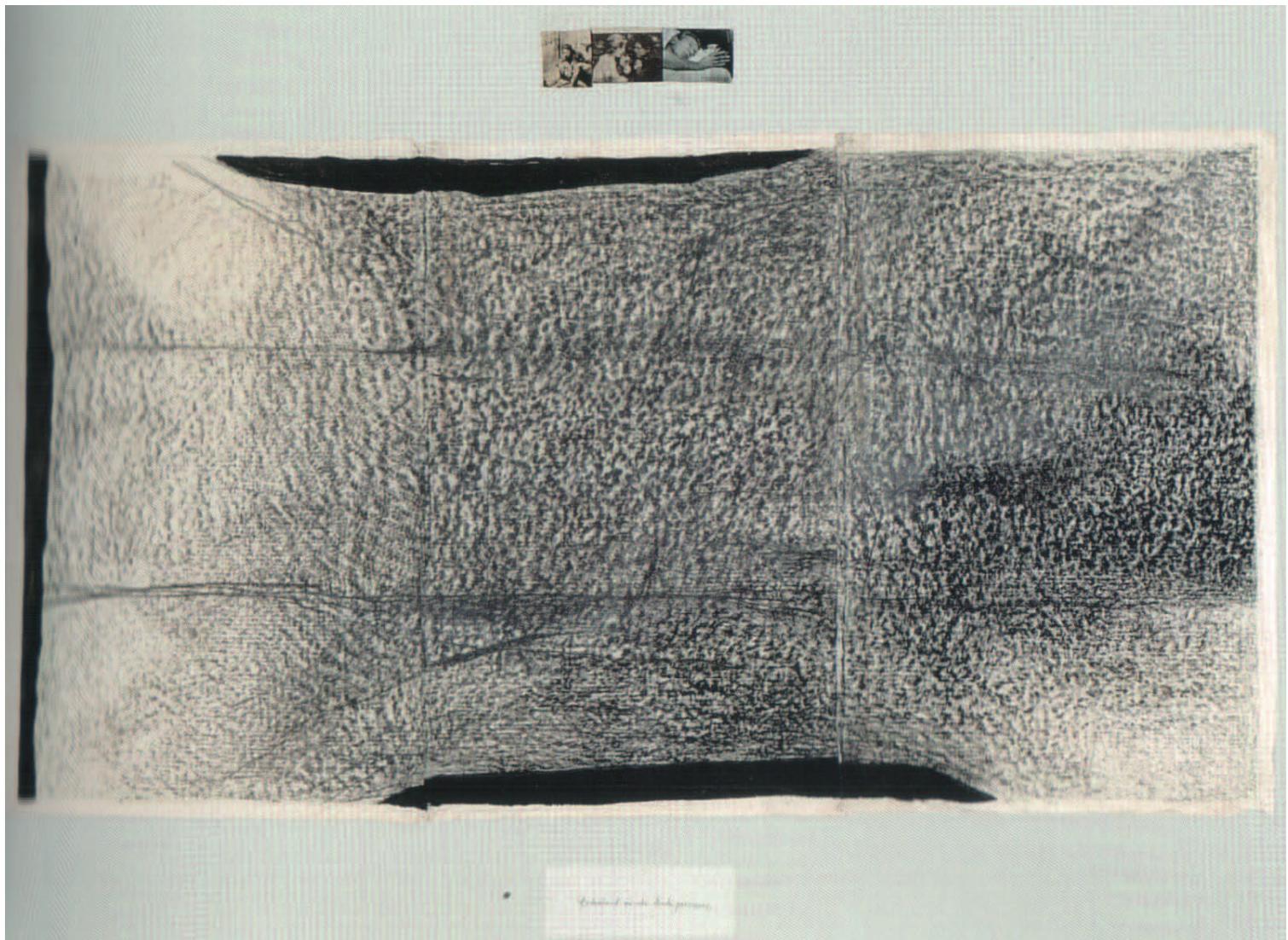
2. 宝利来快照中的孩子们

1987年，在阿姆斯特丹的 Paul Andriessse 画廊，杜马斯展出了一系列带有成群人物的大型画作，并以“私人与公众”为题。在这些描绘成群人物的作品中，画作的焦点并不是在于面部表情而是在于群体通过人物姿态表现出的活力。被强迫表现出的集体忠诚、等级制度以及种族隔离使画作呈现出忧郁的色调。杜马斯曾说过，群体的再现注定要失败，就像群体本身注定要失败一样。《学童》（1987年）中瘦高的青少年双手揣进口袋，似若无其事般闲逛，他们的身体语言暗指了招摇与炫耀。在《教师（A部）》与《教师（B部）》（均创作于1987年）这两幅画中，孩子们正排成整齐的队伍坐着、站着，双手交叉，双腿并拢，正如他们应该做的那样，老师受人尊重地端坐于他们中间。

无论他们的身体语言表达了什么内容，这些画中的人物均有一个共同点：所有人都将自己暴露在镜头前面。杜马斯写道，“我画中的人物在我描绘他们之前就已经被摄像机拍摄过并形成了设计构图。”这种情况屡见不鲜，甚至连德拉克洛瓦、德加与马奈的绘画也取材于照片。杜马斯解释说，“我处理的是二手图像和一手经历。”“我依照照片进行创作，用化学颜料再现扭曲的晚霞，把我为表现自然感觉而做的拙劣尝试进行过滤，形成一种表现内容不确定的创作习惯。”

杜马斯绘画创作的“不确定的习惯”是受到了常规拍照方法的影响。画家的构思不能排除照片式的想象力，这是我们这个时代的惯有模式。杜马斯描绘的世界就像通过影像复制而表现出来的世界一样，那世界是平面的，因为单眼视力将一切看得见的事物还原为事物表面光线的等级。贾斯培·琼斯选择了诸如旗帜、地图和枪靶这样的平面主题，而杜马斯却描绘那些已经被影像复制压扁了的面部与外形。包括正面描绘、由于过度感光造成的细节丢失、焦点深度的缺少以及比例扭曲在内的影像原始资料的特点已经逐渐进入了这些画当中。然而，尽管有这些特点，作品仍然主要是由画家自己完成的。绘画这种古老的艺术活动，就是颜料在载体上的应用，画的存在要归功于绘画所用的那只手留下的痕迹。对于杜马斯来说，影像只不过是思想、构图与形象的起点，绝不会限制她涵盖一切的创作，包括颜色、姿态、质地以及所有异于照片的其他特点。乌利希·洛克简要地将这种行为描述为“画画的目的在于形成与打破这个世界在影像中呈现出来的平面感。”

3. 面对面



温柔与第三者 彩色铅笔亚克力拼接画 纸上 127cm×175cm 1981年

杜马斯说：“我过去一直在思考我的一幅名为《温柔与第三者》（1981年）的画。这幅画中间部分有纹理，就像是有很多斑点的皮肤纹理，因为它通过摩擦做成的，准确地说，是将画的表面进行摩擦。在顶部的作品是三张非常小的电影剧照，第一幅是塞尔日·甘斯布正指导他的妻子简·伯金与一个人拍摄床上恋爱的场面，第二幅是取自《广岛之恋》的场景，第三幅是取自《星期天，血腥星期天》的场景。第三部分的标题是《温柔与第三者》。面对我自己的作品，我同样感觉自己也像第三个。人们总问我为什么写些关于我作品的东西，他们认为我想用写作来保护作品的版权，或是我想成为最具权威性的专家，但是在写作中，我与我的作品保持了一定的距离。我以第三者的眼光来审视自己的作品，就像是其他人。这恰恰是人类很独特的性格……。”其最终的结果可能是，就像一位涂鸦艺术家一样，我们从她的手稿中找到了对其存在的认可，但她手绘出来的每件作品才是其心灵真正的诉求。



追寻完美爱人 水墨铅笔画 纸上 28cm×25cm×60 1994年

人物是杜马斯绘画的主要题材。她关注作品的精神意义，关注创作与社会和人的生活联系，认为艺术不是手头功夫或是为神服务的，而是有更为深层和普遍的含义。杜马斯经常根据照片进行创作，这些照片有时自己拍摄，有时来自报纸、书籍、杂志和明信片。对她而言，照片仅仅是参考的耗材，对其需作各种处理而非照搬照抄。杜马斯是位具象画家，在她心目中形象只是一种媒介或载体，她更加注意的是绘画的情感效果，而不是图像的可辨认性，因而她的画通常避免图像和细节的准确再现。杜马斯的画经常具有一种不安的气氛、一种夸张的野性，人物常被置于有不祥之兆的环境中，显现着令人难以理解的种种非正常的表情，而异化的色彩效果及肌理颜料的处理方式更强化着不祥的感觉。



吻 水墨画 纸上 28cm×25cm 1994年

f. Mark. 3
 1. Thami ↔ 7 con
 internet binding
 see Bradloos
 2. Esther ↔ Panel
 (1) Maria Hlavajova
 3. (Phaidon) marle
 4. Menil ↔ Text ↔
 5. mail
 9 Jan.
 Phaidon ↔ photo c

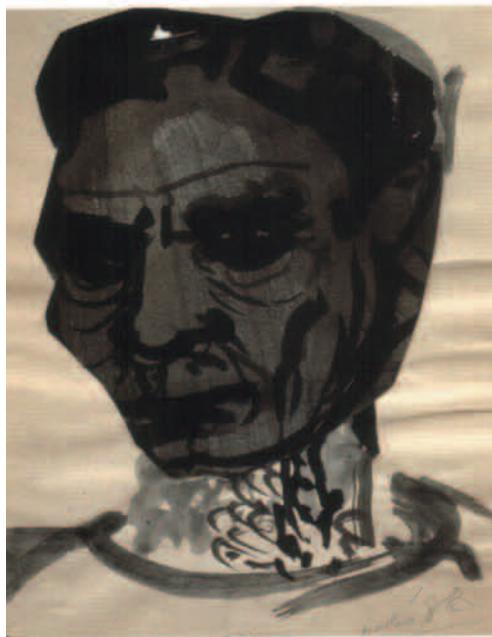
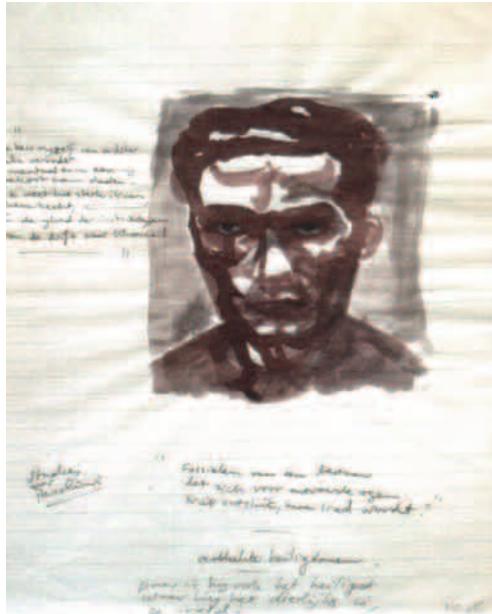
19 J 107 ARTIST'S WRITINGS
 after Thami.
 Discussion keywords
 before
 new text. artist with
 See Solie's suggestions.
 mail Esther Ken 12 Jan.
 pupae.
 bryn Handwriting Solie
 sample Julia

艺术家的笔记 1982年

仅仅转动门把手就需要大量的动作，每个动作都要像珠宝的切割面一样精致、光彩。



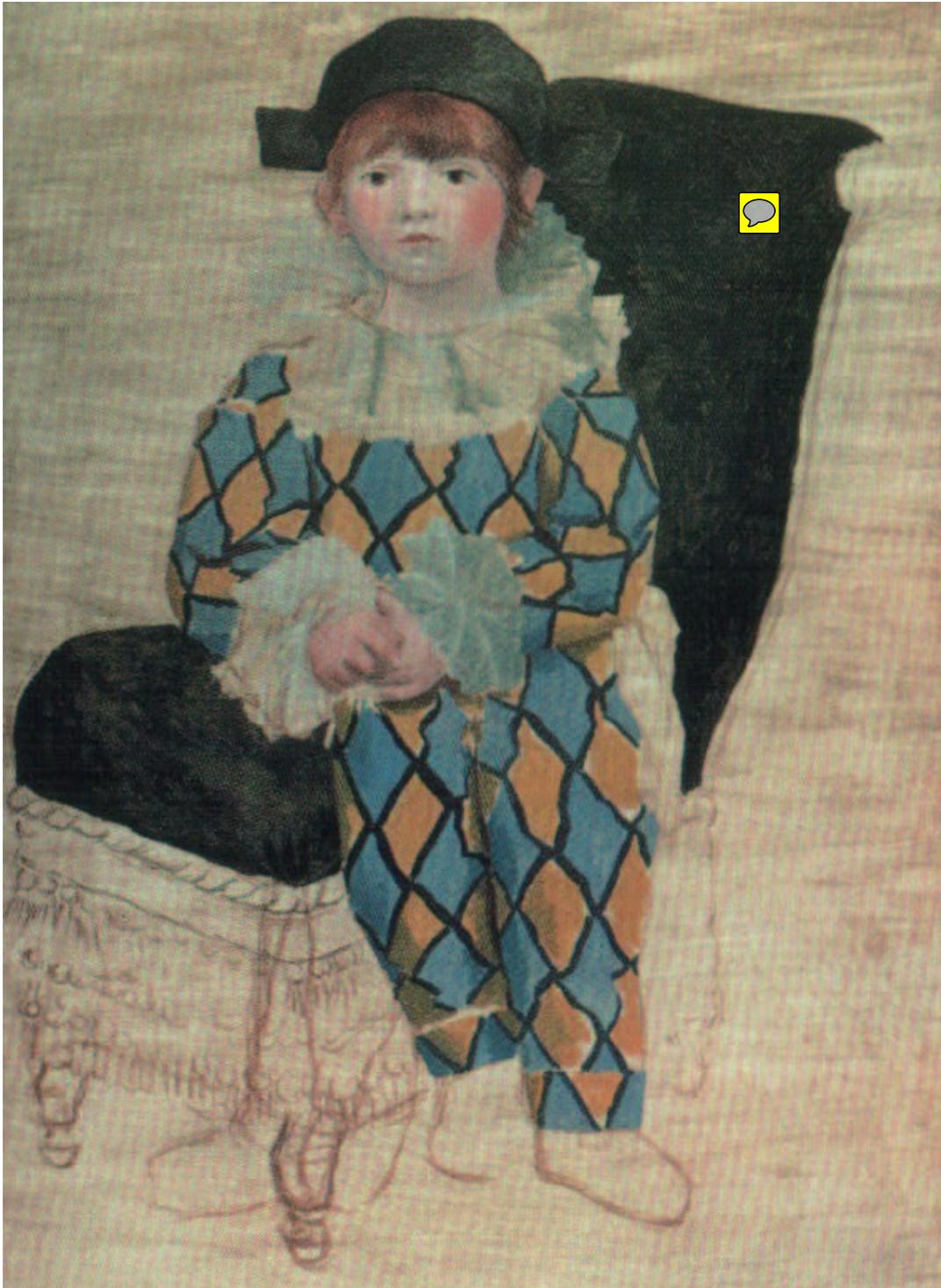
祈祷中的螳螂 水墨丙烯画 纸上
26cm×21cm 1985年



帕索里尼系列 水墨碳笔画 纸盒卡纸上 30cm×21cm×6 1985年~1990年



一只非洲米老鼠 水墨画纸上 29cm×21cm 1991年



帕布洛毕加索——小丑保罗 帆布油画 130cm×98cm 1925年

杜马斯说：“每一个人都有自己的面孔、自己的肤色，这令我对所看到的都很感兴趣。”她的作品采用了表现主义的绘画手法，同时又将概念主义的批判与色情上的愉悦结合在一起。通过精巧的女性题材的油画和水彩画作品，及小孩与色情场景的画面，杜马斯力图展示在男性画家占统治地位的表现主义绘画世界里一个女性画家的深刻思考和探索。杜马斯经常描绘女性：她们的表情，她们的身体和面部形态，她们的自我形象，她们的理想。艺术与女性美的关系，或者说是古典艺术模特儿与20世纪超级模特儿之间的关系是杜马斯作品中永恒的主题。杜马斯并不从真实生活中选取绘画对象，她往往有意识地从各种不同途径获取素材，从杂志插图、明信片上的图画到以往大师的绘画等，而后，她再以当代人的视角去重新描绘。



在这里我们不需要名字 水墨拼接画 纸上 21cm×29cm 1973年

画纸上的任意斑点或污迹都是作品重要的创作要素，杜马斯经常利用这些要素勾勒着裸体人物的皮肤。她已经在其先前的水彩肖像画中展示了其纯然、本能的绘画方法，好像这些作品是自然生成的一样，几乎没有表现出任何的人工绘画痕迹。因此，即便画笔的快速旋转或轻描淡写没有完全表现出主要人物的特点，但这些人物的活生生的、以他们的人格魅力吸引着观赏者。在杜马斯的画室里，她把墨水倾倒在一张大纸上，把纸倾斜、移动以便让墨水按自己的方式在纸面上流动，之后用画笔快速地勾勒出人物的线条。她在使用这种稀释的黑墨水的使用过程当中，最大限度地体现了偶然性及意图性从作品到艺术家的转移；好像纸上流动的墨水连同颜料一起，帮助杜马斯勾勒出人物身体的各种变化，同时也决定了人物的姿态。

《人体三脚架》(1988年)涉及到了现实的扭曲,在这幅画中,杜马斯设置了照片与画之间互相对立的可能性与不可能性。这幅画取材于一张弗朗西斯科·伦蒂尼的照片,这个三条腿的男人靠穿着短裤进行自我展示而发了财。这张照片很可能是通过特技效果合成的,其逼真性足以使我们相信自然界中的怪异与荒诞。就像毕加索的《丑角保罗》中的那位画家的儿子天生有三条腿一样,像这样的题材有完全不同的效果。保罗多余的四肢立刻被人们理解为设计的产物,而不是像在照片中那样被理解为一个怪物。如果我们将《人体三脚架》与杰夫·沃尔的摄影作品《不》进行比较,那么与之相反的效果就很明显。沃尔的照片表现的是一个妓女,旁边路过的一个男人似乎只有一条腿。这种扭曲根本不会让人感到疏远。另一方面,杜马斯画中的扭曲令人感到非常困惑,也许在很大程度上是由于中间的那条腿是无意识地与其男性器官相连,这一点是通过那双凝视胯部与双手的眼睛而被强调的。这个三条腿的家伙分泌的荷尔蒙要远远高于沃尔那一条腿的嫖客。



人体三脚架 帆布油画 180cm×90cm 1988年

4. 裸体

玛琳·杜马斯于1953年生于南非开普敦附近的一个酒庄，她在阿姆斯特丹生活和工作了二十多年。她那暗淡发黄的手稿可以追溯到20世纪70年代，手稿中充满了焦虑与绝望。70年代末和80年代初的纸质作品以一种诙谐、不自然的方式谈论着爱与欲望。她那描绘人物肖像与面部的极具表现力的画以及稀释墨水系列画使她名声大噪，成为20世纪90年代欧洲画坛最杰出的画家之一。这些作品呈现的样式多种多样，但所有作品都反应了同一种精神。杜马斯的作品充满生气、极具感染力、且性感迷人，总是着眼于生活中性爱的一面。

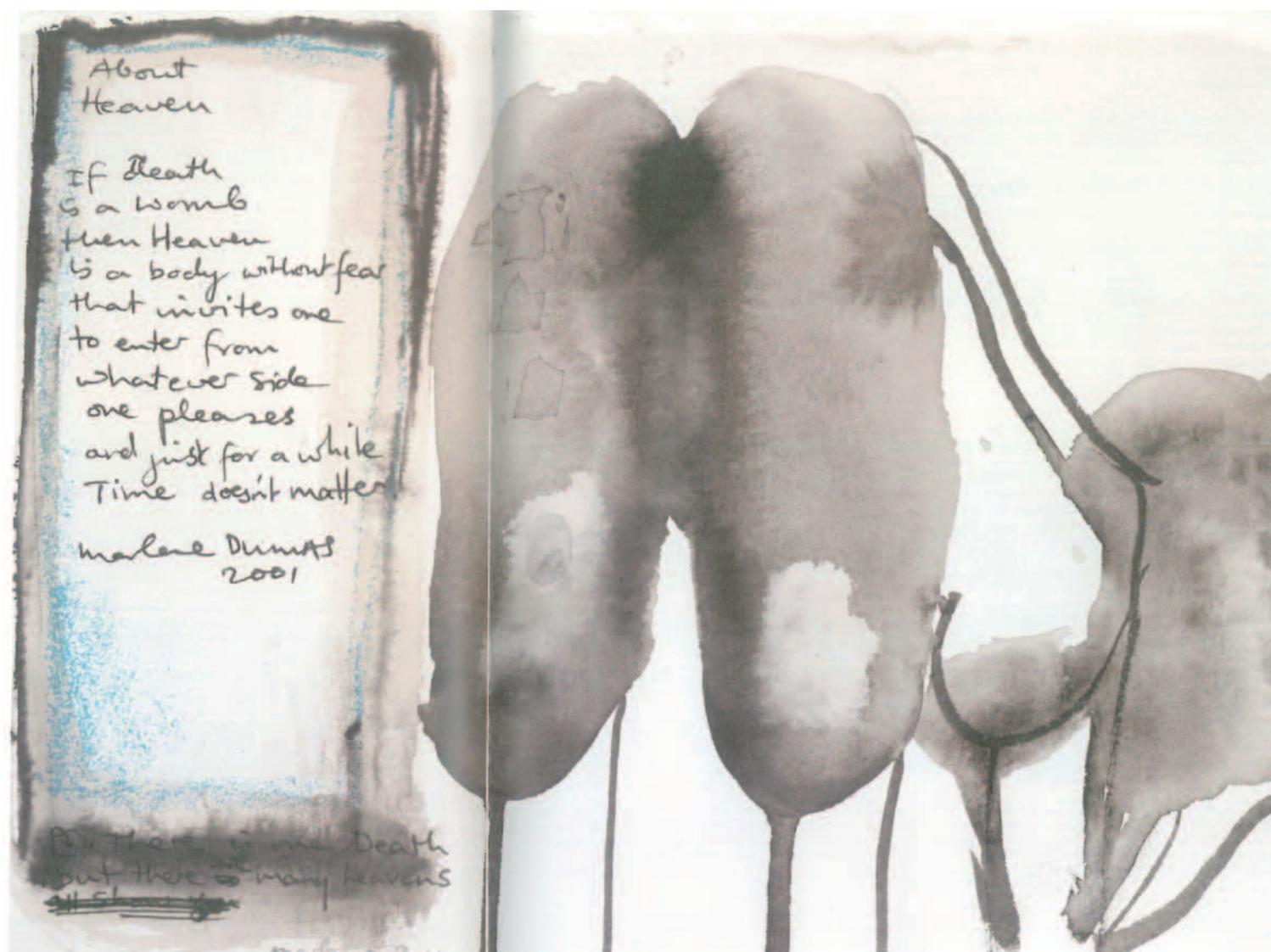
从1976年到1983年的时间里，杜马斯主要进行纸质画作的创作。通常是大型的抽象拼贴画：她将铅笔、油墨或蜡笔画与文本（标题或引文）、报纸和杂志上的剪报以及偶尔一些物体拼贴到一起。画看上去很平常；从一大卷纸中裁下的纸带有划痕、污渍和裂纹，有时会把这类纸放在作品的两边进行创作。从爱神厄洛斯到色情再到关于性的涂鸦，人们在内心冲动的驱使下不由自主地创作出简单的素描和图形。系列画《消极定义》（1988年）以一种非常滑稽的方式展现了当今将裸体女人置于油画中所带来的烦恼。在写生风格画的裸体人物旁边是诸如“我不会摆好姿势让萨尔先生画的”“我不会睡在费雪先生的床上的”以及“我不会倒立让巴泽利茨先生搞创作的”这样的注释。不是杜马斯对画裸体女人的男人存在质疑，而是几乎没有女画家活跃在这一领域因而男性艺术家构成了她仅有的参照物。裸体画仍是个有意义的题材吗？已经被女权主义否定的女性裸体还会继续成为艺术家的绘画模特儿吗？杜马斯曾经画过几幅裸体画，这些话曾于1988年在德国基尔举办的一场名为“等候”的画展中展出过。这些画作表达着其自身的含义，但这些含义却并不明确。《等候》与《失去》这两幅画所表现出来的沉默无言，与她于1988年创作的寓言式《白雪公主》系列画中表现出来的巴洛克式缤纷多彩形成了强烈的反差，该系列画几乎陷入了阐述泛滥的境地。在《白雪公主与下一代》、《白雪公主与断臂》和《错误讲述中的白雪公主》这三幅画中，画家在画中扮演了白雪公主、睡美人、裸体模特儿、角色模特儿、血肉之躯、摄影师、受害者以及死尸等角色，他们躺在床上、玻璃棺材中以及停尸房内，等待王子之吻、吸引观赏者的眼球以及对其美的欣赏，同时他们也被小矮人、孩子们、艺术家以及旁观者包围着、陪伴着、暗中监视着并评论着。



用我的尾巴换取双腿
彩色铅笔画 蛇皮纹纸
114cm × 100cm 1979年~1980年



消极定义 水墨水彩画 整体 58cm × 170cm 1988年



不提姓名 纸上 114cm×90cm 2001年



婴儿的恐惧 蜡笔、铅笔、水彩画纸上 30cm×11cm×9 1986年

5. 创造新生命

在裸体画系列之后，20世纪80年代末、90年代初，杜马斯开始关注大量以婴儿和怀孕为主题的作品。令人感到意外的是，在视觉艺术中这些并不是绘画的主要题材，甚至对那些已经有自己的宝宝和有此经历的女性艺术家来说，她们也不会将这类题材运用到自己的作品中。

杜马斯出于对女性孕育和生产的好奇，并且在1989年自己也成为了妈妈，于是她就以不同的方式进行此类主题的创作。从人类生命与艺术的角度来说，这一系列作品的创作核心是存在与起源的神秘关系。这些作品曾在慕尼黑美术馆展出过，这场画展被命名为“物种起源”（1990）；瑞士巴塞尔画廊举办的名为“勿让儿童接触”的画展中展出过。

这种新生命，让我感到非常吃惊，他们出现在我们的视野之外，这种不断令人感到吃惊的新生命在我们看不见他们的时候就存在了，并直视我们的眼睛。眼睛是心灵的窗户，但在婴儿的眼睛里我们到底看到了什么？六年前，杜马斯曾画过“死婴”这幅作品，这个婴儿有带着神秘的表情像是对我们产生置疑。此后，杜马斯的很多关于婴儿的作品也表现了胎儿在降生过程中的剧烈变化。

组合画新生儿以笨拙、不自然的姿势躺着，显得孤独、无助，这些孩子是纯洁无瑕的，然而也是脆弱并且容易受伤害的。很难说出生对他们而言意味着什么，因为人世间充满着不幸和凶险。几个新生儿面孔呆滞，显现出并非健康的、眩目的色彩，莫非艺术家在预示着他们今后的不幸，反常的是，他们身体的尺度却被画得很大，几乎同成人等高，这种处理无疑强化了人物的不安效果。当联系到这是艺术家第一个孩子出生之后的创作，此画似乎具有更为复杂的意味。杜马斯的画经常具有一种不安的气氛、一种夸张的野性，人物常常被置于有不祥预兆的环境中，显现着令人难以理解的种种非正常的表情，而异化的色彩效果及颜料肌理的处理方式往往强化着不祥的感觉。

6. 职业伪装者

囚犯被告知，如果他们老实交代就会免受严刑拷打。但除了偶尔的特例以外，惯常的做法是在囚犯交代完罪行以后，无论如何也要将他们杀掉。名字可以将你与其他人区分开，在不同的场合有不同的用处。一个名字是一种辨别的工具。如果你没有护照就得不到你需要的文件，而如果你没有姓名就无法得到护照。亲属的名字很相似，可以把你与他们联系起来。我过去认为我与著有《三个火枪手》《茶花女》与《铁面人》的亚历山大·仲马有亲属关系。而事实证明，我的想法是错误的。我的祖先是于1600年来到好望角的French Huguenotes(宗教避难者)，或者只是个普通的犯人，一切都不得而知。刚开始说话的孩子都是从叫出事物的名称开始的。《圣经》中的上帝更是强调要给他人他物起名字，但“上帝”不能被命名。对于神来说，“我”就已足够了。但一个人成为了一个众所周知的名字时，人们就会问是否可以“使用你的名字”。但你不会把自己的名字给任何人使用，因为如果那样，这个为人所熟知的名字带给我的影响就逐渐消失了。

重命名。对于征服者来说，第一件事就是要重新命名。当人们被当做奴隶卖掉时，他们的主人会为他们重新起名字。在越南战争期间，他们被改变了姓名并进行了编号。在历史长河中，像名字变成数字编号这样的事情不胜枚举。我很少把创作的素描画扔掉，也许数年之后，这些画会被重新加工、或融入其他作品、或仅仅更换标题。卡西乌斯·克雷把名字改为了默罕默德·阿里(拳王阿里)，这是一种积极的宗教与政治行为。大多数已婚女人在名字中加上了她们丈夫的姓氏用来表明她们现在与丈夫成为了一家人。许多演艺人员和罪犯都有两个名字，反映出他们的两段生活。情人之间彼此都有昵称，无标题的艺术作品完成时也会有昵称，陌生人之间一定要自我介绍。动物之间最初是用鼻子互相嗅气味；而人们要求有凭证来表明身份。以前我看过一部关于参孙与大利拉的电影。当大利拉从水中走出来时，参孙问“你是谁？”，她说“你想我是谁？”他们都犯了个错误。在过去，一切事物常常在爱与艺术中被忘记、消失以及损毁。正如保罗·瓦莱里所说，看见某物即忘记正在看的某物的名字。如果你是一个心情焦虑的存在主义者，这种说法会让你感到恐惧、疏远。但这同样也可以是一种美妙的自我消失的感觉，即没有了偏见与反省，我为什么画画？为了记住还是为了忘记？在你能够写字之前，你就能够画画了。孩子并不是从一开始就对所做之事感到疑惑的，孩子的这一关键时刻以及他的绘画都是从他第一次写名字时开始的，其写出的字母表现出发自内心的图形，而不含有其他意思。从这时刻起，画画与写作就分道扬镳了。我并不渴望那些已经流逝的童年或纯真，即便那些最感人至深的画作是由孩子、精神病人和囚犯创作的，我亦如此。



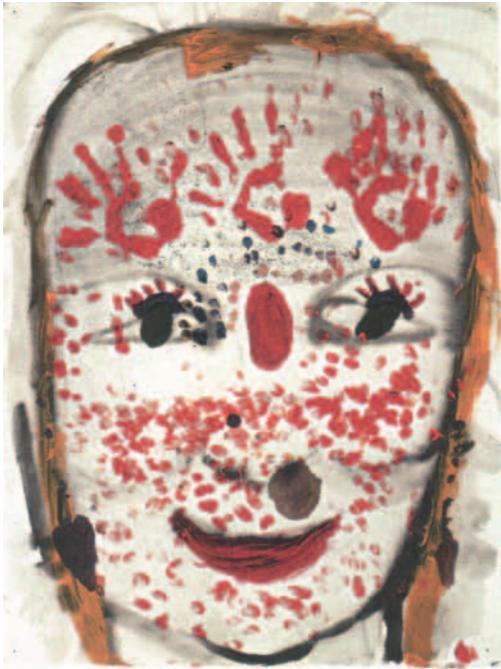
神秘人物之1、2（与海伦娜合作完成） 水墨、丙烯、彩色铅笔和荧光笔画 纸上 60cm×50cm×2 1994年~1995年

7. 头部和正面像



画像的头 水墨、丙烯酸、色笔和荧光笔画 纸上 60cm×50cm×8

有些艺术家想要创作的是人物肖像。而从事人像画创作的画家经常说，他们想抓住精神，或者拥有存在、捕获本质的能力。这些正是我感到非常恐怖的谈论人物肖像的方式。他们听上去很权威，但事实却恰恰相反，你必须与作品之间保持距离，因为画中的素描也破坏了对完美的追求。这些人物头像画被杜马斯年幼的女儿海伦娜继续修饰，这是海伦娜仅有的一次被允许做她平常会被禁止做的事情：亲手触碰她母亲的作品。



画像的头 水墨、丙烯、色笔和荧光笔画 纸上 60cm×50cm×4

《画像的头》系列较之过去几年所画的单个素描画，在更大程度上表现了杜马斯在素描艺术上的特殊才能：流畅的色调、半透明的表面以及时而画脸，又时而自行其是的区域和线条。从照片或影像中的人物形象中得到启发，杜马斯在其作品中，对冷热交替的摄影幻觉效果、难以形容的污点、油迹、颗粒状纹理以及圆点方面进行了改进。

8. 关于颜色的政治

1994年，杜马斯在纽约杰克·提尔顿画廊中首次举办了她的画展“在爱与战争中，一切皆公平”，这些画所涉及到的内容表现出杜马斯对当代世界所发生的事情的沮丧与失望。展出中那位比实际生活中要大的站立人物标志着杜马斯作品中“政治”内容的重现，这件作品虽然体现了她的焦虑，但并未表现出她的政治判断。这次画展的主题源自“真理与谎言无情地纠缠在一起”这一思想。杜马斯未公开发表的笔记是理解画展标题的关键：这次画展的内容并不是关于艺术、爱与战争如何能够把你从自己或他人那里解放出来，没有人相信艺术能够使你自由。相反，这是关于虚伪与委婉的画展，我们用虚伪与委婉将我们的真实动机隐藏在艺术、爱与战争中。这是关于接受过去（有时是喜爱过去）的画展，但却要感受过去成为历史所带来的恐惧。

走进画廊，观赏者会遇到一系列庞大的人物，让人感到不舒服，这些男人和女人在狱中若隐若现。通过用非现实主义的表现主义风格来描绘这些被囚禁的人物，杜马斯巧妙地运用了极简抽象派艺术的理念、正交几何图形以及如何分割身体的协调与流畅的方式。这次画展好似表现图形结构带给人的暴力之感与个人对自由的向往二者之间的挣扎。同时，这次画展谈到了创作油画所必需的结构设计，也谈到了杜马斯在其作品中所表现的情感冲动与明确表达具体问题的理性意愿之间的挣扎。

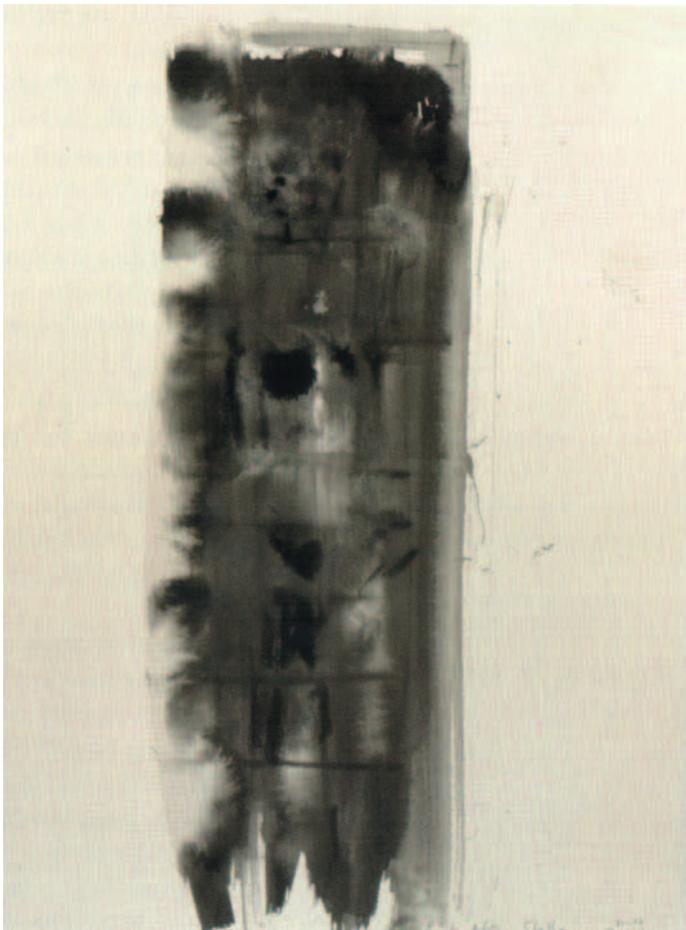
《奥罗拉》《斯特拉》《中途》与《大教堂》（都创作于2001年）这些画被认为是同一主题的不同表现形式，将赤裸身体的脱衣舞女囚禁在狱中。生活中的快乐与喜悦已经被画布上不同比例所突显出的窒息感所替代，这些画布垂直且狭窄，其宽度刚好可以容纳一个人，这会让人有一种幽闭恐怖的感觉。这些被囚禁的人的眼睛被栅栏遮挡住，很难辨认。杜马斯写道：望不到顶的栅栏、结构上的轮廓。我没有使用直线，但我逐渐意识到在过去的几年里，每次当我尝试着对艺术与生命的局限表达内心强烈的沮丧时，类似于栅栏的结构就会浮现出来。……看看‘在爱与战争中，一切皆公平’里面发生了什么。二十年后，我还会在这里继续：几何政治学对抗政治地理学，即被囚禁于类似监狱之中的人，”杜马斯不是通过经历，而是通过情感与思想的联系来进行创作的，目的不在于表现普遍的问题或生活立场，而是在于表现那些代表事物状态的人物形象。她就好像在告诉我们自殖民主义结束以来，并未发生什么变化一样。这次画展是对“几何政治学对抗政治地理学”的一次全神贯注的实验，这是这次画展后为这五幅水彩画给出的标题。这次画展中，栅栏不仅包含了人的身体，而且也逐渐吞噬了人的身体。在这方面，杜马斯对东方主义与其他关于世界政治的理论产生了质疑，她将十九世纪表现浪漫主义的《阿尔及利亚女人》（东方画）与殖民战争的残忍以及抽象艺术的唯心主义相比较：方块、栅栏、十字架、交叉、网格栅栏、黑色……



禁忌之后 水墨丙烯画 纸上 43cm×33cm 2001年



大教堂之后 水墨丙烯画 纸上 43cm×33cm 2001年



斯特拉之后 水墨丙烯画纸上 43cm×33cm 2001年



奥罗拉之后 水墨丙烯画纸上 43cm×33cm 2001年

9. 世界小姐

玛琳·杜马斯将艺术性的思想与艺术界结合起来。她作品的共同点都在于用色的谨慎，这样人们就自然而然地认为创作出的形象会归属于创作这些作品这位画家了，也会映射出了公众的先入为主，因为“一旦你改变了某物的颜色，一切就都改变了”。



世界小姐 彩色铅笔画 纸上 20cm×33cm 1963年



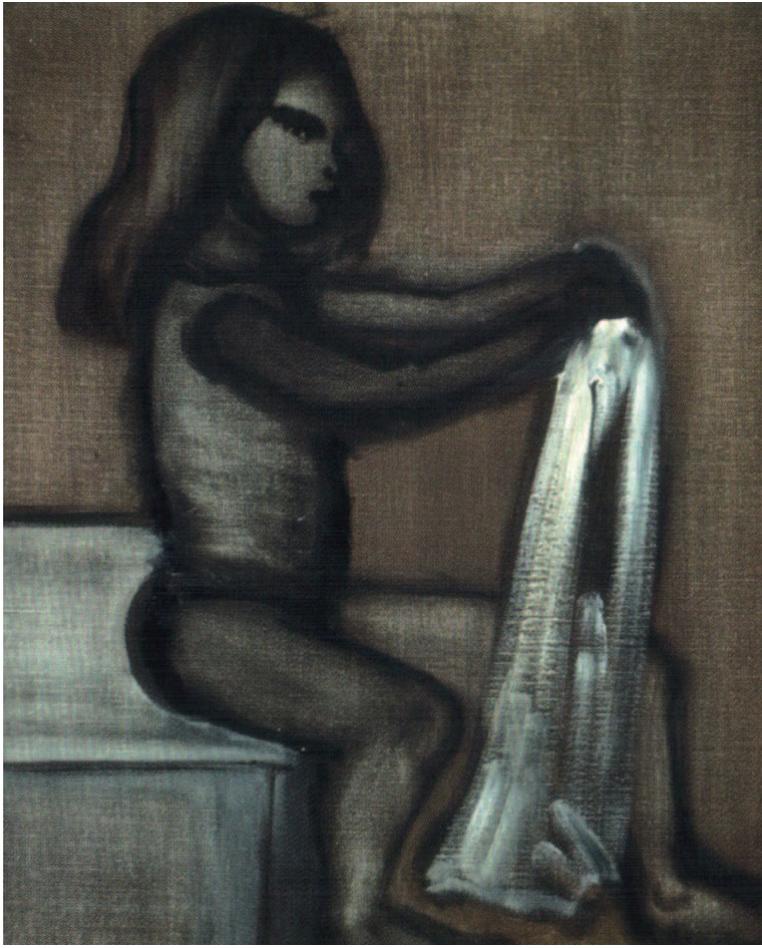
性感内衣之1、之2 布面丙烯画 130cm×110cm×2 1983年

第二节 作品各个阶段的图示

1. 爱情符号



擦口红的女孩 布面油画 50cm×40cm 1992年



贞洁的证明 布面油画 60cm×50cm 1992年



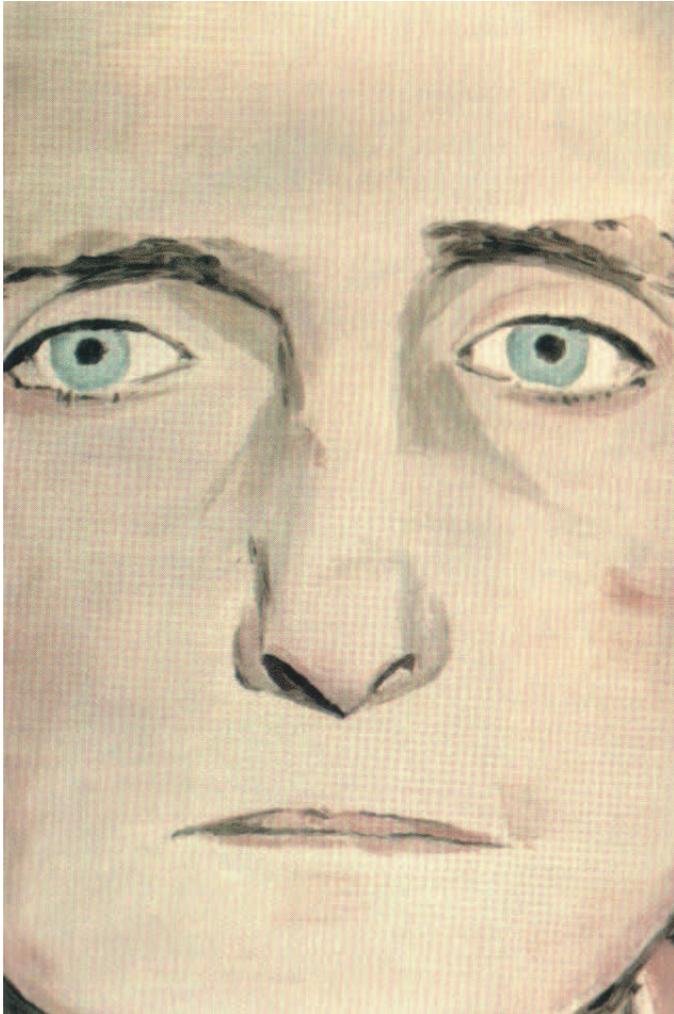
紧身衣 布面油画 90cm×70cm 1993年



正义、自由、平等 布面油画 55cm×40cm×3 1993年



白化病 布面油画 125cm×105cm 1985年



诊断图 IV 布面油画 57cm×38cm 1992年



平庸的邪恶 布面油画 125cm×105cm 1984年



情爱的渴望 布面油画 130cm×110cm 1984年

3、宝利来快照中的孩子们



老师（一） 布面油画 160cm×200cm 1987年



老师（二） 布面油画 160cm×200cm 1987年



午夜时分 布面油画 100cm × 300cm 1993年



学童 布面油画 160cm×200cm 1987年

4. 裸体



破碎之镜 布面油画 40cm×50cm 1989年



男孩们 布面油画 100cm×300cm 1993年~1994年



相思 布面油画 60cm×50cm 1994年

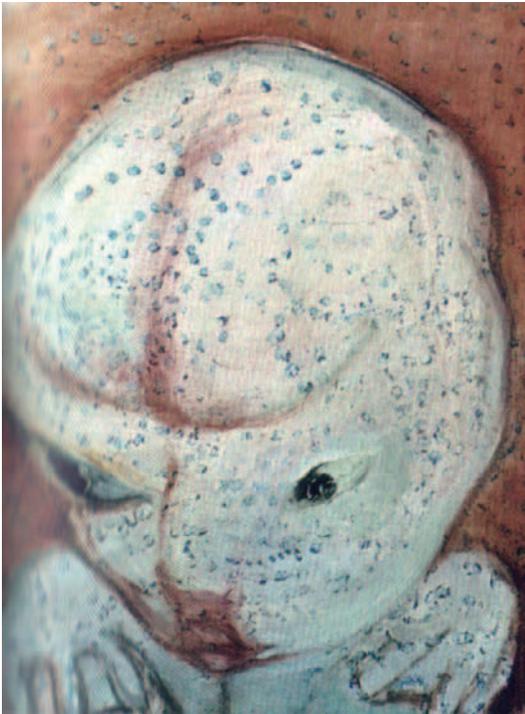


集体秀 布面油画 100cm×300cm 1994年

5、创造新生命



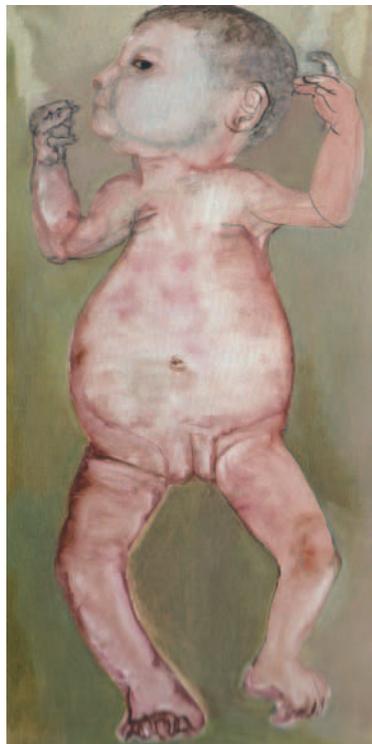
怀孕者 布面油画 180cm×90cm 1988年~1990年



出生之前 布面油画 50cm×40cm 1989年



降生之后 布面油画 18cm×24cm 1989年

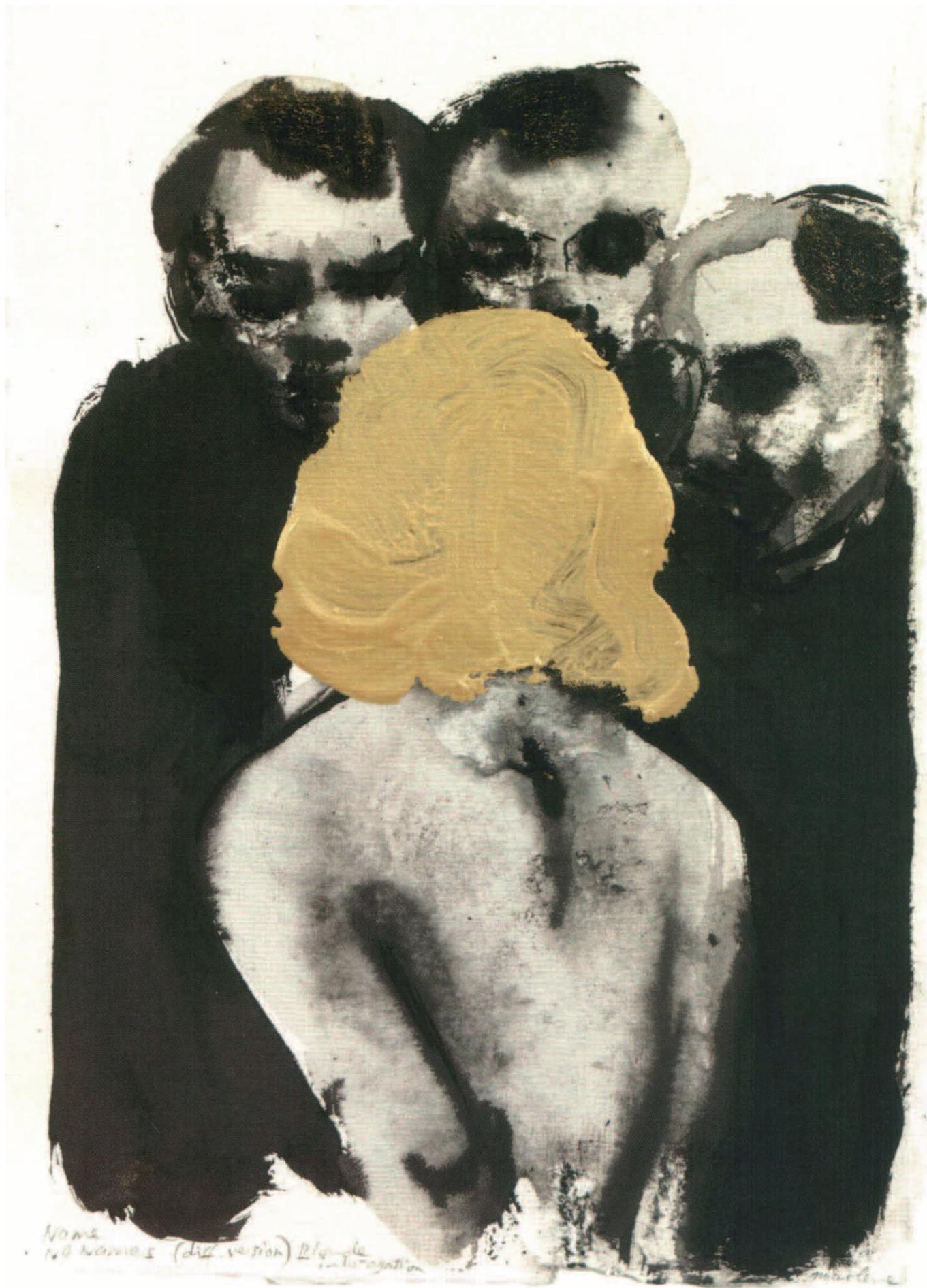


人之初 布面油画 180cm×90cm×4 1991年

6. 职业伪装者



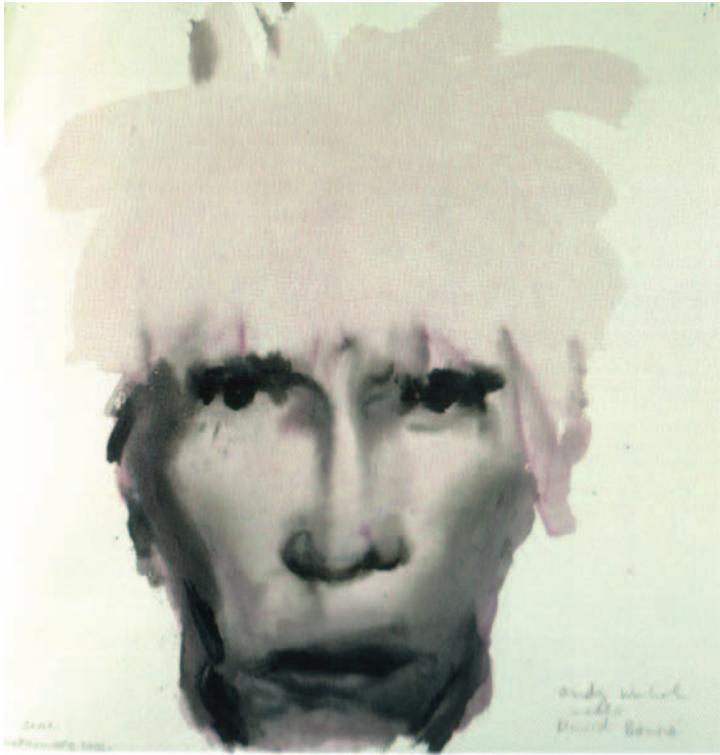
邻居 布面油画 100cm×90cm 2005年



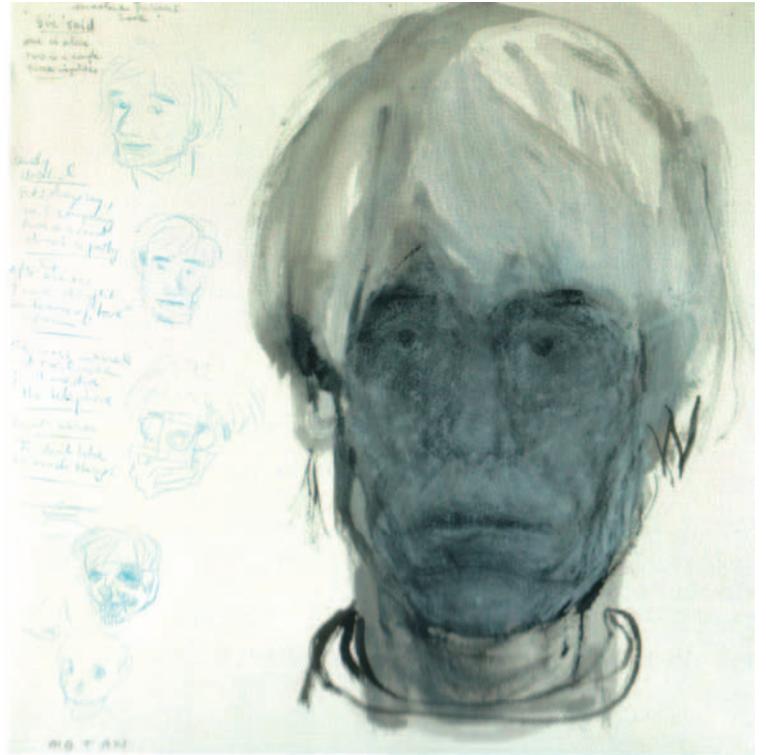
不提名字 纸本水彩墨 30cm×20cm 2005年



年轻的男人 纸本水墨画 45cm×35cm×9 2002年~2005年



明星 水彩画纸上 46cm×45cm 2002年



MD与AW 水彩画纸上 46cm×46cm 2002年



阴影 水彩画纸上 46cm×46cm 2002年



安迪遇到他的制造者 水彩画纸上 46cm×46cm 2002年

7. 头部和正面像



黑人头像画 纸本彩墨画 25cm×18cm×112 1991年~1992年



废稿（无限系列中的 20 幅画） 纸本彩墨画 60cm×50cm×20 1994 年至今



承认政治（左上图：希特勒；右上图：萨达姆；左下图：海德格尔；右下图：杀手） 纸本水墨 19cm × 16.5cm × 4 1993年



模特 纸本水墨 19cm×10cm×8 1993年

8、关于颜色的政治



丈量你自己的坟墓 布面油画 140cm×140cm 2003年



假想 2、3、4 布面油画 100cm×70cm×3 2003年



错误身份导致的死亡 布面油画 70cm×80cm 2002年



联盟制造的惨案 布面油画 70cm×80cm 2002年



被蒙上眼的人 布面油画 100cm×90cm 2007年

9. 世界小姐



安详的耶稣 纸本彩墨、铅笔画 65cm×50cm×21 1994年



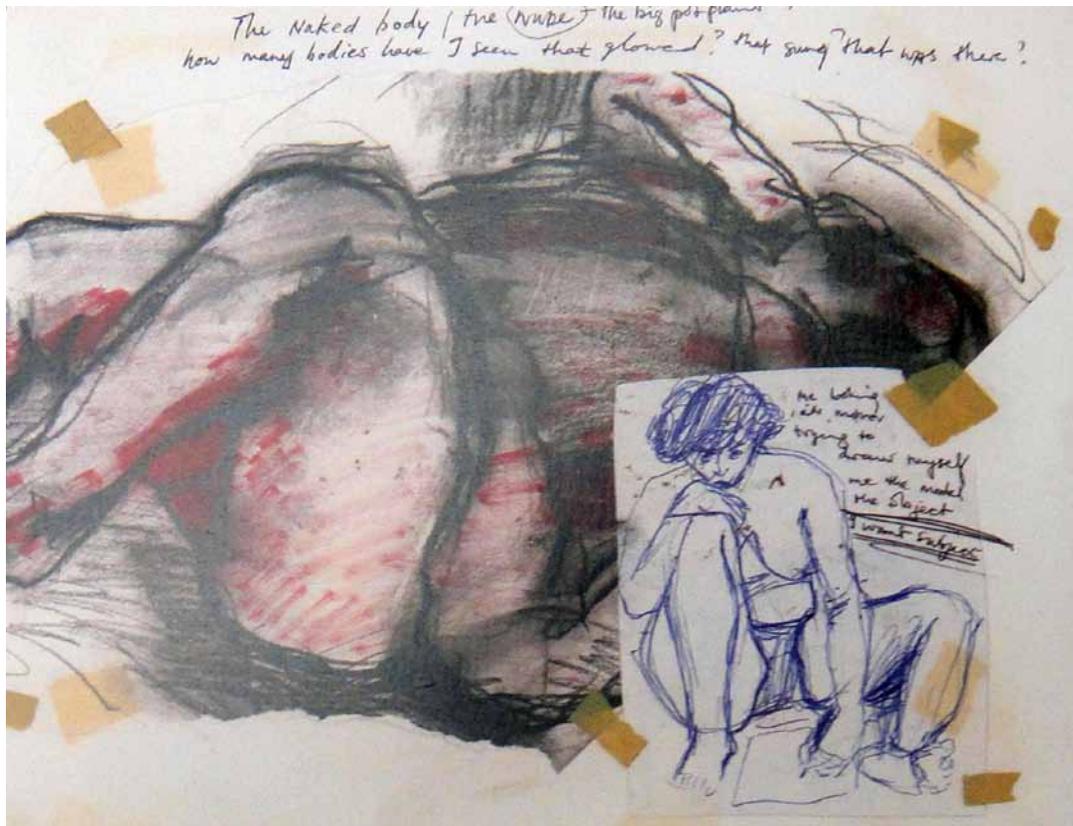
我们都曾爱过独眼巨人 布面油画 180cm×300cm 1997年



莱曼的新娘 布面油画 110cm×110cm 1997年

第三节 女人与注视

任何在艺术学院学习过或者与从事过艺术的人群有过接触的人，都会有这样的印象和感觉，即这是处于青春期晚期的男女，通过彼此之间的吸引与反感进行自我表现的一种方式，特别是作为艺术创作中的自我发现。在艺术学院的学习中，敏锐的观察与准确的表达对艺术创作来说是至关重要的，因此在个性特征与社会环境所决定的角色之间、个人成长与艺术创作之间、感性与创造力之间的相互作用，以更为紧密的方式结合着。其他人的身体会受到这种注视的仔细审查，正如一个人的身体被他们审视一样。与此同时，这来来回回的注视发生在各种社会结构中，而男人的注视目光与被注视的女人，这种主要结构在社会与艺术中都被当做整体来看待，这种结构自 20 世纪 70 年代以来已经被女权主义者以及微观社会学的政治理论所分析与批判。



我看着 纸上 30cm×41.7cm 1974年

玛琳·杜马斯自 20 世纪 80 年代以来成为国际艺术领域的重要人物，并且深深地影响着其他的艺术家。也许在很大程度上与她以何种方式在早期的艺术发展中，既没有逃避他人注视的目光，也没有选择传统女权主义式的回应（即作为受害者的女性，她们的艺术自我表现）有关。赤裸身体的女性经常会在杜马斯的作品中出现，但绝不是一个被动消极的身体，而是以色情挑逗的方式出现在男人面前，或者是将被虐身体的展示作为女权主义的证据。这也是笔者单列“注视”一节的意义所在。



完美 纸上 24cm×18cm 2003年
以这幅画为例，杜马斯用自我感知的、复杂的表现方式塑造了人物，对于描绘的人物、观赏者与作者有着全新的架构。

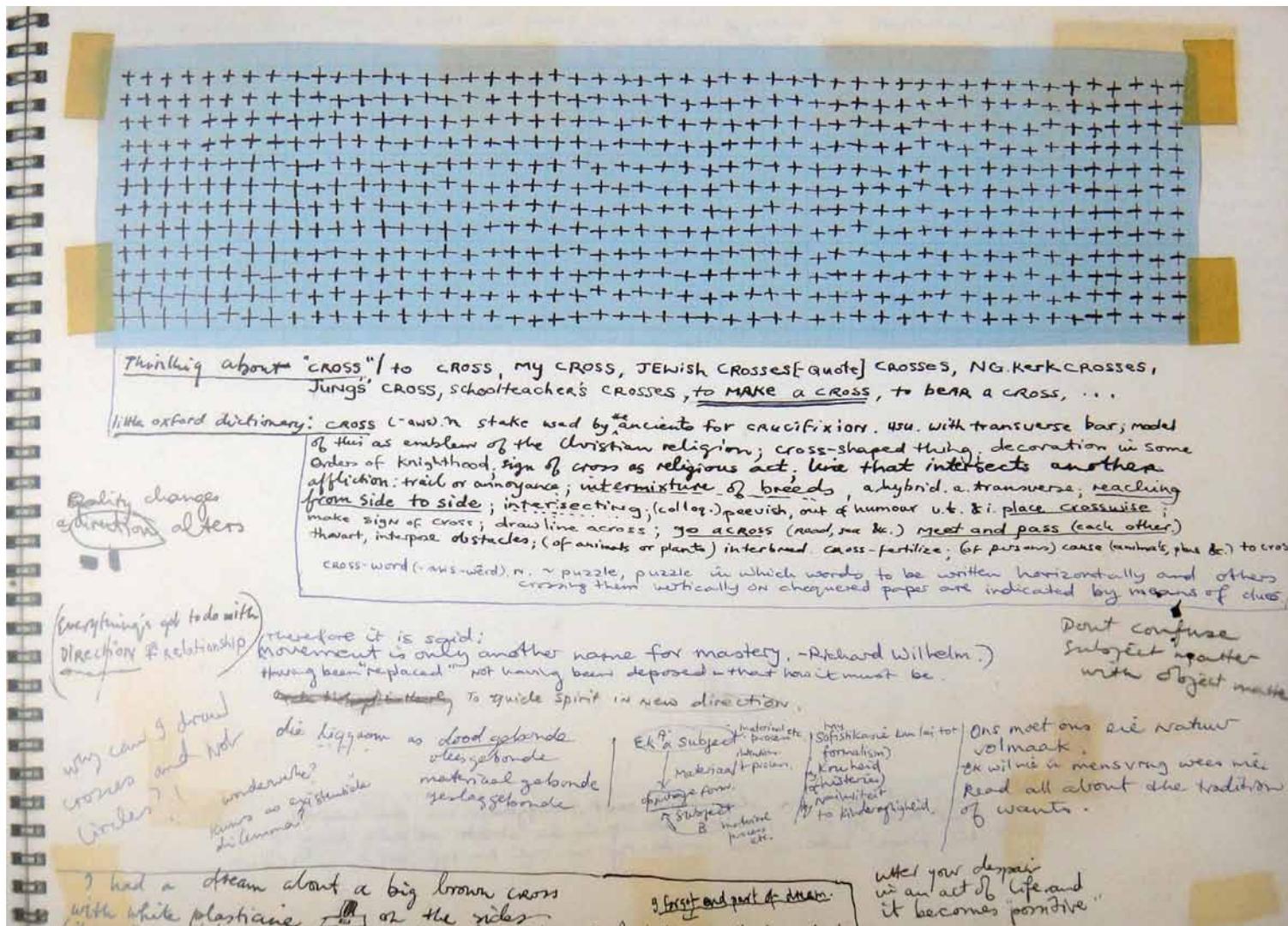


无题 纸上 41.7cm×30cm 1974年

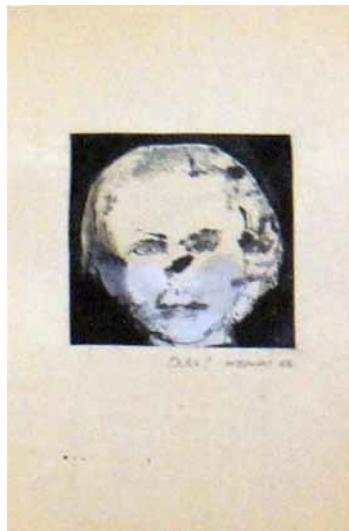


想要得到枪的女人 纸上
41.7cm×30cm 1974年

从艺术和理性的角度上讲,这位享有盛誉的艺术家将个人的身体经历赋予人物之中,这种做法并不是出于自身天真的特性,而是因为她完全意识到了注视目光中流露出的语言间的好奇心,意识到了超越个人范围对性别条框形成的社会秩序,还意识到了用艺术去卓有成效地阻碍和挫败人们对画中人物的期待。玛琳·杜马斯塑造的人物既吸引人又令人难以理解。她在绘画的初期与后期通过白雪公主这个角色表达了女人和男人注视这一主题,也表达了对欲望的纠结情绪。在这种程式化的手法上,可以将她的作品与辛迪·舍曼摄影中的全身伪装作比较,而辛迪·舍曼自 20 世纪 80 年代以来就已经是受人瞩目,并在国际上有重要影响力的艺术家了,杜马斯就是这样将自己的艺术置于在注视者的预期与收获之间那充满矛盾与冲突的领域之中,置于程式化表现的具体性别与幻想破灭之间的冲突之中。



对“十字”的思考 纸上 27.9cm x 38cm 1975年



杜马斯早期的画作与诠释已经在这个领域里表现出了一种阐释性艺术的特征。她在开普敦大学学习艺术期间（1972~1975），22岁的她在划伤自己时进行了思考，她写道：“我必须通过自我伤害来明白一些东西。”在画册的诸多注释中，杜马斯从很多伟大思想家的文字中挑选了一些相似的引文，通过这些引文，她明确表达了拒绝的含意，首先把漂亮的女模特儿列入到有优势的角色，而这些漂亮女人们则不费吹灰之力就能得到的这一优势，要取决于他人尤其是男人们的“仁慈”目光。在相对早些的时候，杜马斯就明确地意识到，当近距离观察时，她可以让自己的作品完成得最好。你只能认真地把事物作为主体而不是作为赞赏目光下的客体来观察。一幅创作于1974年的《我看着》，与其说是代表作，倒不如说更像是一种对人生正确规划的阐明。从字面意义和比喻意义的角度来说，这幅画表现了一种思考。画中非常果断、一语双关地写道：“看着镜中的自己、尝试画自己；我成为模特儿、客体；我想要成为主体”（一语双关体现在主体既是主体又是主题）。

无题 纸上 37.4cm×24.5cm×9 1976年

玛琳·杜马斯是一位善于思考的艺术家，她打破所有天真的想法并不断地将自恋情绪打破，这样才能够成为一位漂亮自信的女人。不是做他人的缪斯女神、女朋友或伴侣，而是做一个真正的作者。她完全开放式幽默的特点体现在，作为一个把自己从对女性角色老套思想的潜意识中解放出来的独立艺术家，她在其艺术中直接关注的是自己的身体以及女性的肉体。即便 20 世纪 70 年代，其初期的作品和手稿展现出了处于学习和探索阶段的玛琳·杜马斯，如果这些画也一并包含着尝试、未完成以及不完整的部分，那么将有助于形成很多艺术兴趣和绘画规律，这些画可以包括多年以后附加上去的注释，比如说可以表达忧郁和悲哀。回顾过去，玛琳·杜马斯无法下定决心是否将其学生时代的素描和引文扔掉，于是她在其中一本画册的硬纸板封面上写下：“……也许感到困惑是错误的，但这就是真实的感觉。”

结语

那些在杜马斯作品中探寻意义的人们正在打开潘多拉盒子。她的画作表现出很多种可能，但没有一种可能会给出确定的回答。杜马斯对这些画给出了很多种阐释，以至于阐释数量如此之多就连她也逐渐称呼自己为“阐释女士”了。意义的属性一般是以描写潮流趋势为基础的，二者被理解为意图的再现，即表达。这与杜马斯画作的表现方式是不一致的。正像她的作品不是出自一个单一的概念或动机一样，其意义不能用单方面肤浅的解释来定义。

透过杜马斯这些充斥着诗意与视觉冲突的绘画语言，我们渐渐触摸到画家内心那种积极探求生命、人性、情感底蕴的执着情绪，为她画中那挥之不去的神秘与深沉所感染。绘画是符号，它在象征和暗喻之间转换，艺术家自身在不断地探究，其艺术作品也随之变得多元多义。一千个人眼中有一千个玛琳·杜马斯。我们永远不要妄想能探察出杜马斯及其作品的全部，我们能做的就是忘掉自己，安静地、虔诚地用心去体验，这就足够了。

附录：

玛琳·杜马斯个展精选

2004 年 The Second Coming 展, Frith Street Gallery 画廊, 伦敦
Con vista al celestiale 展, Montevergini, Sicily
(In search of) the Perfect Lover 展, Hauser & Wirth, 伦敦
Termite Art v White Elephant 展, Fundacio ICO, 马德里
2003 年 Suspect 展, Fondazione Bevilacqua la Massa, 威尼斯
2002 年 Name No Names 展, New Museum 博物馆, 纽约
2001 年 Name No Names 展, Centre Georges Pompidou, 巴黎
2000 年 Strippinggirls 展, Theatermuseum, 阿姆斯特丹
Marlene Dumas 展, Camden Arts Centre, 伦敦
All is Fair in Love and War 展, Jack Tilton/Anna Kustera Gallery 画廊, 纽约
1999 年 M D-light 展, Frith Street Gallery 画廊, 伦敦
1998 年 Miss World 展, Galerie Paul Andriesse 画廊, 阿姆斯特丹
Fantasma 展, Fundao Gulbenkian, 里斯本
Damenwahl 展, Kasseler Kunstverein, 卡塞尔
1997 年 Young Boys – Part II 展, Gallery Koyanagi 画廊, 东京
Marlene Dumas: Wolkenkieker 展, Produzentengalerie, 汉堡
1996 年 Models 展, NGBK/Haus am Kleistpark, 柏林
Marlene Dumas 展, Tate Gallery 画廊, 伦敦
Pin Up 展, Stedelijk Museum 博物馆, Tienen
1995 年 The Dutch Pavilion Venice Biennale
Models Kunstverein, Salzburg; Portikus, Frankfurt
1994 年 Chlorosis 展, Douglas Hyde Gallery 画廊, 都柏林
Marlene Dumas 展, The Arts Club of Chicago, 芝加哥
Not From Here 展, Jack Tilton Gallery 画廊, 纽约
1993 年 Give 'em what they Want 展, Zeno X Gallery 画廊, 安特卫普
Land of Milk and Honey, Produzentengalerie, 汉堡
Marlene Dumas 展, ICA, 费城

1992 年 Ask me no Questions and I'll tell you no Lies 展, Galerie Isabella Kacprzak 画廊, 科隆
Insight 展, Axe-No-7, Qubec
Strips 展, In Situ/Ardi Poels, Maastricht
Miss Interpreted 展, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
1991 年 The Origin of the Species 展, Galerie Paul Andriessse Eindhoven 画廊, 阿姆斯特丹
Ausser Reichweite von Kindern 展, Galerie Stampa 画廊, 巴塞尔
1990 年 Couples 展, Museum Overholland 博物馆, 阿姆斯特丹
The Origin of the Species 展, Staatsgalerie Moderner Kunst, 慕尼黑
1989 年 The Question of Human Pink 展, Kunsthalle, 伯尔尼
1988 年 Nightmares 展, Galerie Wanda Reiff 画廊, Maastricht
Mother Explains Life to Her Son 展, Kunstcentrum Marktzeventien, Enschede
Waiting (for meaning) 展, Galerie Paul Andriessse 画廊, 阿姆斯特丹
Ecco Pier Paolo Pasolini 展, Filmmuseum, 阿姆斯特丹
1987 年 The Private versus the Public 展, Galerie Paul Andriessse 画廊, 阿姆斯特丹
1986 年 Fear of Babies 展, De Expeditie, 阿姆斯特丹
1985 年 The Eyes of the Night Creatures 展, Galerie Paul Andriessse 画廊, 阿姆斯特丹
1984 年 The Artist as a Young Girl 展, Galerie Flatland 画廊, 乌得勒支 (Utrecht)
1983 年 Unsatisfied Desire 展, Galerie Paul Andriessse 画廊, 阿姆斯特丹
1980 年 Marlene Dumas 展, Galerie Lambelet 画廊, 巴塞尔
1979 年 Marlene Dumas 展, Galerie Annemarie de Kruyff 画廊, 巴黎