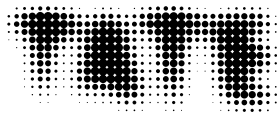




# PAULA REGO

Elena Crippa (red.)

Met tekstbijdragen van Elena Crippa,  
Zuzana Flašková, Minna Moore Ede,  
Maria Manuel Lisboa, Giulia Smith,  
Laura Stamps en Marina Warner



KUNSTMUSEUM  
DEN HAAG

HANNIBAL



# INHOUD

Woord vooraf	6
Dank	8
<b>FANTASIE &amp; REBELLIE</b> <i>Elena Crippa</i>	10
<b>BRUTALE SCHILDERIJEN</b> <i>Giulia Smith</i>	22
<b>DROOMREALISME</b> <i>Marina Warner</i>	28
<b>PAULA EN HAAR VROUWEN: HEEL ALLEEN ZINGEND</b> <i>Maria Manuel Lisboa</i>	40
<b>HET ESTABLISHMENT HERVORMEN</b> <i>Minna Moore Ede</i>	46
<b>DE MYTHE VERANDEREN</b> <i>Laura Stamps</i>	56
<b>WERKEN</b>	65
<b>CHRONOLOGIE</b> <i>Zuzana Flašková</i>	211
Lijst met werken	228
Fotocredits	232
Bibliografie	233
Index	238
Colofon	240

# WOORD VOORAF

Het is onmogelijk om Paula Rego te ontmoeten zonder gecharmeerd en geïnspireerd te raken. Deze non-conformistische kunstenares en vrije geest heeft een ongebreidelde verbeelding, empathie en generositeit. Met het oog op de buitengewone kwaliteit, verscheidenheid en ambitie van haar werk hoeft het niet te verwonderen dat ze erkenning krijgt als een van de belangrijkste kunstenaars van haar generatie. Dat deze waardering pas laat kwam, is te wijten aan de rol die haar werk heeft gespeeld in onze veranderende benadering van kunst aan het einde van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw. Haar kunst is verhalend, allegorisch en berust op directe observatie, waarmee ze de politieke en psychologische complexiteit van macht en verlangen, en dan vooral hoe vrouwen die ervaren, exploreert. Dit soort betrokkenheid en deze methodes waren in de kunst sinds de jaren 1960 al te lang ondergeschikt aan het primaat en de veronderstelde universaliteit van abstracte vormen en concepten.

Haar kunst is altijd bijzonder visueel, maar de fantasierijke en intellectuele uitwerking heeft ook veel gemeen met het werk van bepaalde schrijvers, zoals Jonathan Swift, de gebroeders Grimm, Jean Genet, Gabriel García Márquez en Angela Carter, en van enkele beeldend kunstenaars, onder wie Artemisia Gentileschi, William Hogarth, Francisco de Goya, James Ensor, Max Ernst en Balthus. Rego bracht een revolutie teweeg in de manier waarop het leven en de verhalen van vrouwen plastisch vorm worden gegeven. We waren bijzonder opgetogen toen Paula, bijna drie jaar geleden, onze uitnodiging aanvaardde om een grote retrospectieve tentoonstelling van haar werk te organiseren. Een expositie die een eerbetoon is en een beeld schetst van haar buitengewone, altijd evoluerende artistieke praktijk – schilderijen, pastels, collages, etsen, aquarellen en af en toe sculpturen – van het midden van de jaren 1950 tot nu.

Rego's werk is altijd brutaal en compromisloos geweest. Al vanaf de jaren 1950, toen ze nog geen twintig was, klaagt ze in haar werk consequent onrecht aan en stelt urgente thema's, vooral vrouwenzaken, aan de orde. Rego groeide op in Portugal

onder de dictatuur van Salazar. Ze was getuige van schreeuwend onrecht en koos consequent partij voor de slachtoffers van misbruik en vooroordelen. In 1954 behaalde ze als piepjonge kunstenares – ze was jonger dan de meeste medestudenten aan de Slade School of Fine Art – de prijs voor schilderkunst met haar werk *Under Milk Wood*. Het daaropvolgende jaar werd het werk geëxposeerd in de *Young Contemporaries*-tentoonstelling en werd het doek in het magazine *The Listener* door de invloedrijke criticus David Sylvester lovend onthaald. In 1965 exposeerde Rego nieuwe, op collage gebaseerde werken in haar eerste solotentoonstelling in de Galeria de Arte Moderna van de Sociedade Nacional de Belas-Artes in Lissabon, en vestigde daarmee haar reputatie van moedige kunstenares die niet bang was om het regime op de korrel te nemen. Rego won het respect van talrijke collega-kunstenaars en critici en vertegenwoordigde zowel Portugal als Groot-Brittannië op de Biënnale van São Paulo, respectievelijk in 1969 en 1985.

In haar werk behandelt ze zowel persoonlijke thema's als maatschappelijke kwesties van haar tijd. Een mooi voorbeeld daarvan is de gedurfde reeks pastels en etsen over illegale abortuspraktijken. De aanleiding hiervoor was het referendum van 1998 in Portugal over de legalisering van abortus, dat met een nipte meerderheid werd verworpen. Rego wilde de pijn en kwetsbaarheid laten zien van meisjes en vrouwen die deze illegale praktijken moesten ondergaan en schonk een van haar prenten ter ondersteuning van de campagne voor legalisering.

In haar werk snijdt Rego consequent maatschappelijke thema's aan, maar ze inspireert zich ook op onze innerlijke ervaringen van angst en verlangen en brengt ze samen in eigenzinnige en *unheimliche* beelden die laten zien hoe ze elkaar genereren en op elkaar inwerken. Haar eigen voorkeur gaat echter vooral uit naar de werken die sociaal onrecht en mishandeling van vrouwen aanklagen. Daarom wilde ze de tentoonstelling afsluiten met haar relatief recente reeks over vrouwenhandel en vrouwenbesnijdenis – pijnlijke kwesties die aansluiten bij het in haar werk vaak terugkerende thema van fysieke en psychische

onderdrukking en van vrouwenmishandeling. De toename van huiselijk geweld tijdens de COVID-19-pandemie doet ons op een tragische manier beseffen dat geweld tegen vrouwen niet afneemt. Rego behoort tot de categorie van kunstenaars die op een krachtig esthetische, intellectuele, fantasievolle en affectieve manier vorm hebben gegeven aan de aanklacht tegen onrecht.

De tentoonstelling werd in nauw overleg met Paula Rego samengesteld door Elena Crippa, conservator moderne en hedendaagse Britse kunst, samen met Zuzana Flašková, assistent-conservator moderne en hedendaagse Britse kunst in Tate. Samen met hen willen wij Paula onze bewondering en dankbaarheid betuigen. Onze oprechte dank gaat ook naar Nick Willing, Paula's zoon, die voor de totstandkoming van de tentoonstelling nauw heeft samengewerkt met de curatoren en met Paula. We danken Nick voor zijn onvermoeibare steun tijdens de realisering van de tentoonstelling.

Paula Rego wilde heel graag dat deze expositie zou reizen en we zijn verheugd dat ze tot stand kwam dankzij een samenwerking tussen Tate en Kunstmuseum Den Haag. Het was bijzonder inspirerend om samen te werken met loyale partners die dezelfde passie delen voor Paula Rego's werk. In Kunstmuseum Den Haag gaat onze dank naar Daniel Koep, hoofd tentoonstellingen, die vanaf het begin het project steunde en samen met Yasmijn Jarram, conservator hedendaagse kunst, de verwezenlijking ervan mede mogelijk maakte.

Onze hartelijkste dank gaat uit naar de privé- en institutionele bruikleengevers voor hun genereuze steun. Zonder hen had deze tentoonstelling nooit kunnen plaatsvinden.

In Tate bedanken we ook Tate Patrons en de Paula Rego Exhibition Supporters Circle voor hun genereuze steun aan de tentoonstelling.

We danken de auteurs voor hun interessante bijdragen aan deze catalogus: Maria Manuel Lisboa, Minna Moore Ede, Giulia Smith, Laura Stamps en Marina Warner. Samen met de curatoren danken we Alice Chasey, de projectcoördinator van de catalogus en de vele collega's in Tate die bijdroegen aan de totstandkoming van dit boek.

**Alex Farquharson**

Directeur, Tate Britain

**Benno Tempel**

Directeur, Kunstmuseum Den Haag



van het wandtapijt getuigt van Rego's liefde voor de materialen en technieken die ze als kind leerde, zoals haken, borduren en het naaien van garnituren, die een belangrijke rol speelden in het huiselijke leven van vrouwen.

De *Battle of Alcácer-Quibir* en andere werken uit de jaren 1960–1970, inclusief een reeks zachte sculpturen zoals *Sea Nymph* (*Zeenimf*, 1978 – zie p. 97), kunnen in verband gebracht worden met het begrip 'femmage'. De kunstenaar Miriam Schapiro introduceerde deze term in 1978 om de praktijk van contemporaine Amerikaanse feministische kunstenaressen als Betye Saar, Faith Ringgold en zichzelf te benoemen. In de jaren 1970 recupereerden deze kunstenaressen traditionele handwerktechnieken zoals patchwerk en poppen maken als een middel voor zelfverwezenlijking en kritiek op de door mannen gedomineerde kunstwereld en esthetica.<sup>17</sup> Net als voor deze collega-kunstenaressen was het recupereren en gebruiken van traditioneel vrouwelijke materialen en technieken een strategie om sociaal-politieke kwesties aan te kaarten. Hoewel ze voor dit aspect van haar werk nauwelijks waardering

kreeg, maakte Rego zowat haar hele leven deze 'poppen', zoals de kunstenaar ze zelf noemt, maar die eigenlijk sculpturen in textiel, papier-maché of andere 'povere' materialen zijn. Sinds het begin van de eenentwintigste eeuw werden deze beelden belangrijke figuren in Rego's werk, zoals *The Pillowman* (*De Kussenman*, 2004 – pp. 196–199) en *Human Cargo* (*Menselijke vracht*, 2007–2008 – pp. 202–203).

### **De sensualiteit van tekenen en de vrouwelijke figuur**

Rego schrijft in een brief: 'Ik hoop altijd iets buitengewoon mysterieus te ontdekken door te proberen het te tekenen.'<sup>18</sup> Ze begon als kind dingen uit haar verbeelding te tekenen en is daar nooit mee gestopt. De collagetechniek was een uitlaatklep voor haar subversiviteit, maar haar onstuitbare drang om te tekenen, mondde in het midden van de jaren 1970 uit in het visualiseren van hele verhalen. Zoals Laura Stamps in haar essay uiteenzet (zie p. 56), was haar interesse in volksverhalen minstens gedeeltelijk geïnspireerd door in jungiaanse therapie te gaan en verhalen te benaderen als spiegels van primaire



AFB. 2 *Battle of Alcácer-Quibir*, 1966, katoen- en woldraad, koord, lint en andere materialen op linnen, 250 x 650, Casa das Histórias Paula Rego

psychologische structuren.<sup>19</sup> In 1974–1975 maakte Rego een reeks gouaches als illustratie van Portugese volksverhalen, geïnspireerd op het werk van boekillustratoren als Arthur Rackham, die ze in haar kindertijd bewonderde (zie pp. 93–95).<sup>20</sup> Deze lineaire, vlakke, figuratieve werken met dunne, donkere contouren in levendige en contrasterende kleuren vormden een duidelijke stijlbreuk. Bovendien vond Rego in het verhaal van Brancaflor – een jonge, veerkrachtige, vrouwelijke heldin die dierlijke vormen kan aannemen en de problemen van het leven kan overwinnen – een thema dat ze de volgende decennia verder zou uitwerken (zie pp. 90–92).

In 1981 maakte Rego een reeks kleine acrylschilderijen waarin ze nog een stap verder ging in het exploreren van het expressieve potentieel van verhalen. Ze vond inspiratie in haar eigen familielevens en maakte gebruik van de burleske expressieve stijl van cartoons voor een zowel dramatische als humoristische weergave van een liefdesdriehoek (zie pp. 100–102). De zwarte, rauwe en vloeiende contouren verlenen het verhaal van liefde, verraad, ontoring en wraak een exuberante sensualiteit.

In 1984 begon Rego aan een nieuwe reeks, nu geïnspireerd op de illustraties van Henry Dargers epische werk *In the Realms of the Unreal* (*Het rijk van het irreële*).<sup>21</sup> In haar schilderijen met als titel *Vivian Girls* (*Meisjes van Vivian*) (zie p. 106), en vervolgens in werken als *The Bride* (*De bruid*, 1985 – zie p. 11) combineert ze dezelfde, snelle contouren met de levendige kleuren van haar vroegere gouaches. Er is geen hiërarchisch onderscheid tussen voor- en achtergrond en alle elementen lijken wel met elkaar te wedijveren om een plaatsje op de voorgrond. Met hun indrukwekkende formaat, krachtige motieven en levendige kleuren zijn deze werken genadeloos brutaal, geheel passend bij de subversieve kracht van deze meisjes die tegen de dwingende regels van de volwassenen rebelleren.

Begin jaren 1960 werd bij Rego's man multiple sclerose vastgesteld. Rond het midden van de jaren 1980 was de ziekte in een terminaal stadium gekomen en kon hij nog moeilijk bewegen. Dit leidde tot een nieuwe fase in Rego's werk, dat meer psychologische diepgang kreeg en focuste op het lichaam als reservoir van specifieke gevoelens en emoties. In de reeks



*Girl and Dog* (*Meisje en hond*, 1986 – zie pp. 110–111), verwerkt Rego de ziekte van haar man door florerende meisjes, die zich over weerloze honden bekommeren, te schilderen. De ‘personages’ bevinden zich nu in gestoffeerde decors – zoals in *The Little Murderess* (*De kleine moordenares*, 1987 – zie p. 119) en *The Maids* (*De meiden*, 1987 – p. 121) – en de vlakheid die haar vroege werken kenmerkt, verdwijnt gaandeweg. Rego creëert nu ruimtelijke diepte en haar figuren worden stabiel en meer sculpturaal. Dit impliceerde een terugkeer naar tekenen naar het leven, wat ze sinds dertig jaar niet meer had gedaan. Rego bleef nog tekenen uit haar verbeelding maar begon ook op een meer weloverwogen manier te schetsen, waardoor haar figuren almaar naturalistischer werden.

Tussen 1987 en 1988 produceerde Rego een buitengewoon groot aantal werken. Haar eerste retrospectieve tentoonstellingen in de Fundação Calouste Gulbenkian in Lissabon, in de Casa de Serralves in Porto, en in de Serpentine Gallery in Londen zorgden voor een bredere publieke erkenning. In de recentere werken zijn evenwichtige jonge vrouwen in ordelijke interieurs en buitenruimtes te zien, die subtiel hun wereld van binnenuit ontwrichten. Het zijn seksueel beladen figuren, maar hun seksuele kracht is niet het resultaat van onderwerping aan de mannelijke blik of aanraking, maar vloeit voort uit hun attributen – hun sterke lichamen, de strakke huid, en de plooiën en materialen van hun kleren.<sup>22</sup> Waarschijnlijk is Rego beïnvloed door Max Ernsts *De Maagd slaat het Kind Jezus voor drie getuigen: André Breton, Paul Éluard en de schilder* (1926, zie afb. 3), zoals is af te leiden uit het bewust provocerende *Girl Lifting Her Skirt to a Dog* (*Meisje tilt haar rok op voor een hond*, 1986 – p. 113), en uit de spanning tussen de strakke architectuur en het lichaam met ronde vormen in *The Policeman’s Daughter* (*De dochter van de politiemans* – p. 127) en andere werken uit 1987.<sup>23</sup>

Het verlangen van Rego om zich te concentreren op het lichaam als reservoir van emoties, vond in 1994 zijn neerslag in de reeks *Dog Women* (*Hondsvrouwen* – zie pp. 152–153), die in tal van opzichten radicaal verschilt van alles wat Rego vroeger had gemaakt. De reeks bestaat uit afzonderlijke, in een intens naturalistische beeldtaal weergegeven figuren, die zijn uitgevoerd in pastel en niet in verf. Voor deze reeks begon Rego regelmatig samen te werken met Lila Nunes, die sindsdien haar belangrijkste model is. Ze vond in haar veeleer een medewerker dan iemand die louter poseert. Rego stelt dat het weergeven van de expressie van het menselijk lichaam niet zozeer een kwestie is van kijken. Het is vooral de bedoeling om tijdens het afbeelden de door een specifieke emotie of toestand gegenereerde zintuiglijke indrukken te simuleren, opnieuw op te roepen en te distilleren.<sup>24</sup> Vandaar de keuze voor een medium – pastel – dat naar behoefte kan worden opgebouwd en afgeschraapt om het volume van deze compacte lichamen weer te geven. Pastelkrijt is ook haptischer en directer, omdat je het in tegenstelling tot verf, waarvoor een penseel nodig is, rechtstreeks in de hand houdt.

Door opnieuw naar het leven te gaan tekenen, was Rego in staat om ongenadige en buitengewoon overtuigende beelden te creëren, die toeschouwers, tegen alle empirische evidentie in, het gevoel geven tegenover iets waarachtigs te staan, en met hun lichaam de gevoelens en kracht van deze vrouwen te ervaren. Het zou echter verkeerd zijn om van een breuk te spreken. Veeleer breidde Rego haar arsenaal uit met nieuwe instrumenten.

## De verhalen van vrouwen

In haar essay (zie p. 28) gaat Marina Warner dieper in op hoe Rego’s permanente interesse voor narratieve vormen tot buitengewone werken heeft geleid. De schrijver en curator Alistair Hicks heeft erop gewezen dat Rego altijd op zoek was naar verhalen en die verhalen omzette in schilderijen.<sup>25</sup> Vanaf de jaren 1960 zijn nieuwsberichten vaak de inspiratiebron voor schilderijen, zoals *Julieta* uit 1964 (zie p. 82) en *The Firemen of Alijo* (*De brandweermannen van Alijo*, 1966 – p. 85). Deze werken verwijzen naar de armzalige en problematische levensomstandigheden van arbeiders. In de loop van de jaren bleven volksverhalen en sprookjes – van Brancaflor tot Peter Pan en Sneeuwwitje – tot nieuwe werken inspireren. Een reeks schilderijen uit 1983 is gebaseerd op verschillende opera’s, wellicht emotioneel de meest intense en gedramatiseerde vorm van verhalen vertellen. Ook literatuur bleef altijd een bron van inspiratie, zoals *The Barn* (*De schuur*, 1994 – zie p. 169), dat de botte lijfelijheid weergeeft van Joyce Carol Oates’ griezelverhaal ‘Haunted’, en de reeks pastels *The Crime of Father Amaro* (*Het vergrijp van pater Amaro* – zie pp. 176–177) uit 1997–1998 gebaseerd op de gelijknamige realistische roman van Eça de Queirós.<sup>26</sup>

Hoewel in de jaren 1970 het modernistische formalisme deels zijn autoriteit was verloren, bleven de vooroordelen tegen narratieve schilderkunst bestaan.<sup>27</sup> De kunstwereld stond nog kritischer tegenover kunstwerken die vrouwenverhalen vertelden. Niettemin wekte Rego het verouderde genre van de historieschilderkunst, dat traditioneel vanuit een mannelijk perspectief focuste op historische gebeurtenissen en allegorieën over het leven van machtige mannen, weer tot leven om het tegelijkertijd te ondermijnen.<sup>28</sup> Dit deed ze om een nieuw picturaal verhaal te creëren. Volgens Rego geven mannelijke verhalen een verkeerde voorstelling van vrouwen en vrouwen zijn daaraan medeplichtig door deze verhalen te geloven en te reproduceren. ‘Daarom heb ik geluk een vrouw te zijn. Omdat ik een schilder ben en omdat er tal van verhalen zijn, dingen die nooit eerder werden verteld.’<sup>29</sup> Verhalen vertellen vanuit een vrouwelijk perspectief betekent schilderen vanuit een bijzondere, niet-autoritaire positie. En daarmee samenhangend betekent het in plaats van grote gebeurtenissen het dagelijkse leven in beeld brengen.

Victor Willing schrijft dat Rego de ijdelheid van machtige mannen minachtte en dat ze nooit grootse schilderijen maakte, ook al zijn de werken soms op groot formaat, want ‘ze hebben niet de bedoeling om zich aan ons op te dringen, noch om ons



AFB. 3 Max Ernst, *De Maagd slaat het Kind Jezus voor drie getuigen: André Breton, Paul Éluard en de schilder*, 1926, olieverf op doek, 196 × 130, Museum Ludwig, Keulen

beter te maken.<sup>30</sup> Haar werken zijn opmerkelijke daden van zelfbewustzijn, maar niet van de opdringerige soort. Ze zijn krachtig en gaan over mensen in unieke situaties. Het is heel treffend dat ze nooit naakten schilderde, een praktijk die ze te 'universeel' achtte: 'Het naakt bestaat als onderdeel van de kunstgeschiedenis en heeft geen eigen verhaal. Ik wil een echte persoon schilderen met een alledaags verhaal.'<sup>31</sup> Haar werk als autobiografisch bestempelen, zou haar echter te kort doen.<sup>32</sup> Het lijkt geen twijfel dat Rego's leven – haar opvoeding, huwelijk, seksualiteit – onlosmakelijk met haar werk verbonden is.<sup>33</sup> Maar een verhaal vanuit een persoonlijk perspectief blijft levenloos als het niet met een meervoudigheid resoneert, en Rego plooidde zich nooit terug op haar persoonlijke leven. Ze stelt dat de verhalende kracht vrouwelijk is: 'Ze geeft iets door van generatie op generatie. Het heeft te maken met praktische zaken. Mensen die om mensen geven staan dicht bij de dingen.'<sup>34</sup> Bij haar sluit het bijzondere aan bij de ervaring van veel andere vrouwen, want ze voelde zich altijd een deel van de gemeenschappelijke vrouwelijke ervaring: door een verbondenheid over de generaties heen via alledaagse objecten en daden, door de gedeelde ervaring om de rol van verzorgende op te nemen en door de gezamenlijke berusting om steeds ondergeschikt te zijn.<sup>35</sup>

Rego's narratieve kracht heeft verschillende facetten.<sup>36</sup> Meestal hanteert Rego een beproefde methode die in de kunstgeschiedenis werd toegepast, zowel in de frescocycli van de renaissance als in William Hogarths visuele verhalen die verschillende tafereelenvattingen omvatten. Dit systeem bestaat uit het creëren van een aantal werken waarin zich een verhaal ontvouwt, het werken in reeksen of het maken van drie- en veelluiken. Al sinds haar op Portugese volksverhalen gebaseerde gouaches bestaat de meerderheid van Rego's werk uit reeksen van schilderijen, etsen en pastels. Daarnaast verbeeldt ze op zichzelfstaande momenten uit een verhaal. Dat is het geval voor de schilderijen die ontstonden na haar verblijf als *associate artist* in 1990 in de Londense National Gallery, dat in het artikel van Minna Moore Ede grondig wordt besproken (zie p. 46). Veel schilderijen uit deze periode zijn geïnspireerd op historische voorbeelden met de bedoeling iets te doen aan de afwezigheid van vrouwen in de geschiedenis en het ontbreken van vrouwenverhalen in de historieschilderkunst te corrigeren. Zoals historica Griselda Pollock stelt, moeten historische ontwikkelingen (veranderingen die de maatschappij en het leven vormgeven) en alledaagse gebeurtenissen (voorvallen in de repetitieve huiselijke sfeer) gelijktijdig bestudeerd en aangepakt worden.<sup>37</sup> Dit omdat historische gebeurtenissen het dagelijkse leven van de burger bepalen; en omdat het dagelijkse leven genderbepaald is. Het lijkt geen twijfel dat Rego in haar werk een gelijkaardige positie inneemt en dat haar visie op het samengaan van historische gebeurtenissen en het alledaagse een feministische inslag heeft.

In *The First Mass in Brazil* (*De eerste mis in Brazilië*, 1993 – zie p. 145) is Rego's beeld in het beeld een visuele parafrase van het gelijknamige schilderij van Victor Meirelles uit 1860.<sup>38</sup>

Meirelles' befaamde schilderij (zie afb. 4) verbeeldt de officiële versie van de aankomst van de Portugezen in Brazilië in 1500 als een vreedzame gebeurtenis, een harmonieuze ontmoeting tussen de kolonisten en de inheemse bevolking. Met haar werk maakt Rego een dubbele omkering. Ze spiegelt letterlijk Meirelles' schilderij en legt meer de nadruk op het schip van de kolonistoren en op de inheemse bevolking. Ze maakt deze geschiedenis van bezetting en exploitatie – uitgevoerd en opgetekend door mannen – ook tot de achtergrond van een drama van een vrouw. Onder het schilderij in het schilderij ligt een hoogzwangere vrouw met wijdopen en starende ogen.<sup>39</sup> Het schilderij van Rego zit vol symbolen van zuiverheid en ontering waarbij de toestand van de vrouw is gelinkt aan die van de Braziliaanse inheemse bevolking in hun ervaring van bezoedeling, anonieme ellende en marginalisering in de geschiedenis.

Een aantal schilderijen dat op zichzelf staande verhalen verbeeldt, is gewijd aan ervaringen inzake vrouwenemancipatie. De hoofdfiguur in *The Artist in Her Studio* (*De kunstenaar in haar atelier*, 1993 – zie p. 142), zit in profiel, maar toch met wijd gespreide benen recht tegenover de toeschouwer. Het is zeker geen conventionele vrouw. Alles in haar houding, kleren en gedrag is een programmatisch statement dat de traditionele manieren om gender te benaderen, in vraag stelt.<sup>40</sup> Voor deze figuur inspireerde Rego zich op de Franse schrijfster George Sand, een van de populairste schrijfsters in Europa tijdens

de romantiek. Met haar zelfgekozen voornaam, haar manier van kleden en haar schandelijke pijproken, stond Sand voor de emancipatie van de vrouw en de subversie van de gender-tweedeling.

### Als realiteit fantasie nodig heeft

Haar hele leven lang voelde Rego zich aangetrokken tot thema's die in haar tijd voor beroering zorgden, vooral als het vrouwenzaken betrof. Telkens opnieuw stelde ze in haar werk de controle over en het misbruik van het vrouwenlichaam aan de kaak. Dit is het thema van belangrijke reeksen zoals de pastels *Untitled* (*Zonder titel*) uit 1998, gewijd aan de implicaties van illegale abortussen (zie pp. 180–183), de triptiek *Human Cargo* (2007–2008), die de ontmenselijking van en de handel in vrouwen zichtbaar maakt, en pakkende etsen uit 2009 over de gruwelijke en blijvende gevolgen van vrouwenbesnijdenissen op de fysieke en psychologische gezondheid van meisjes en op de seksuele bevrediging van vrouwen (zie p. 205). Tegelijkertijd gaat kunst voor Rego niet alleen over de feiten van het leven, maar ook over de innerlijke verbeeldingswereld, over fantasie en magie, die in ons routineuze bestaan maar al te vaak verloren gaan.<sup>41</sup> Ze staat sceptisch tegenover het begrip realisme en vraagt zich af of het mogelijk en wenselijk is om 'realistische werken', die losstaan van iemands individuele ervaring, te produceren.<sup>42</sup> Ze heeft altijd beelden gecreëerd die onbewuste verlangens, neigingen en angsten oproepen.



AFB. 4 Victor Meirelles, *De eerste mis in Brazilië*, 1860, olieverf op doek, 268 × 356, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Het hoeft niet te verwonderen dat de meest invloedrijke prenten, cartoons, schilderijen en etsen die in de loop van de eeuwen zijn gerealiseerd, werken zijn van kunstenaars die, zoals Rego, aan de kant staan van de verdrukten, aandacht hebben voor wat er in de wereld gebeurt en tegelijk de innerlijke wereld van dromen en angsten weergeven. Daartoe behoren de dichtbevolkte verhalen van Pieter Bruegel de Oude met zijn profetische verbeelding, de dwaasheden van zogenaamde verlichte maatschappijen in Francisco de Goya's *Los Caprichos*, de kronkelende lichamen in Gustave Dorés illustratie van Dantes *Inferno*, de groteske en fantastische samenkomsten van James Ensor, de donkere schilderijen van het tragische leven van marginalen van José Gutiérrez Solana en de schaars bevolkte, mysterieuze landschappen van Darío de Regoyos y Valdés (zie afb. 5).

Rego's werk is altijd bijzonder fantasierijk geweest en roept een verwarrend gevoel van onbestemde ruimte op. Hoewel haar werk vanaf het midden van de jaren 1980 meer naar de voorstelling van de fenomenale wereld neigt, blijven irreële elementen aanwezig. In de beelden komen ongerijmde elementen samen en zijn symbolische en allegorische referenties overvloedig aanwezig. Soms klopt de schaal van de figuren niet en lijken ze tot andere werelden te behoren. Dat geldt voor de relatief grote hoofdfiguur in *The Dance* (*De dans*, 1988, zie p. 135) of de figuurtjes van de soldaat en de biddende vrouw in *The Soldier's Daughter* (*De dochter van de soldaat*, 1987 – p. 124), die minuscuul zijn in vergelijking met het hoofdpersonage. Dieren lijken een nakend drama te suggereren, zoals het everzwijn in de huiselijke ruimte van *The Maids*. De coherentie van een decor wordt soms ontwricht, zoals in *Time – Past and Present* (*Tijd – verleden en heden*, 1990 – zie p. 141), waar de deur in de achtergrond van het donkere interieur uitkomt op een strandtafereel. Talrijke werken zijn bevolkt met kleine, magische of dreigende figuren, zoals de grijnzende, banjo-spelende hond in *The Artist in Her Studio* of de feeën in *The Return of the Native* (*De terugkeer van de inlander*, 1993 – zie p. 166). Ook het monsterlijke speelt een rol, zoals de groteske figuur van de Kussenman, het skelet in *The Cake Woman* (*De cakevrouw*, 2004, zie p. 195), en de geitachtige poot van de vrouw op het eerste luik van *Possessions* (*Bezetenheid*, 2004 – p. 184).

Een helder tijdsbesef wordt verstoord door de invoeging van elementen uit verschillende periodes. De flarden herinneringen van de kunstenaars aan haar opvoeding in Portugal zijn talrijk, zoals in *Dame with Goat's Foot II – Singing on the Hill-top* (*Vrouw met geitenpoot II – zingend op de heuveltop*, 2012 – zie afb. 6), waarop het geliefde huis van Rego in Ericceira te zien is, en ook het huis van de gewelddadige molenaar op de heuveltop. In *Self-Portrait in Red* (*Zelfportret in rood*, 1966 – zie p. 83), *Time – Past and Present* en *Dame with Goat's Foot II – Singing on the Hill-top* is de kunstenaar afgebeeld als kind met steeds dezelfde strohoed; ze is de afstandelijke observator, klaar om een onbekende toekomst tegemoet te treden. Het invoegen van een verhaal in het verhaal brengt eveneens verschillende tijdsruimtes samen, zowel flashbacks als vooruitblikken. Dat is het geval in een



AFB. 5 Darío de Regoyos y Valdés, *Baskisch feest (Dans in El Antiguo, San Sebastián)*, 1888, olieverf op doek, 73,5 × 100,5, Museu Nacional D'Art de Catalunya. Het werk diende waarschijnlijk als inspiratiebron voor de setting en de eenzame danseres in Paula Rego's *The Dance* uit 1988 (p. 135)

tafereel waarin een vrouw zich ontkleedt – mogelijk het begin van een verkrachting – op een schilderij tegen de achterwand van het eerste luik van *The Betrothal: Lessons: The Shipwreck, after 'Marriage à la Mode' by Hogarth* (*De verloving: Lessen: De mislukking, naar 'Huwelijk à la Mode' van Hogarth*, 1999 – zie p. 147).

Dergelijke fantastische elementen kunnen niet worden afgedaan als excentriciteiten. Ze spelen veeleer een centrale rol in het werk. Ze zijn vergelijkbaar met literaire strategieën van schrijvers als Jorge Luis Borges of Toni Morrison, van wie het oeuvre als 'magisch realistisch' wordt beschouwd. Net als in de verhalen van deze auteurs brengt Rego in haar werk verschillende tijdsperiodes en tegengestelde werelden samen, wat onze gangbare noties van tijd, ruimte en identiteit verstoort.<sup>43</sup> Wetenschappers hebben erop gewezen dat magisch realisme niet over het magische gaat, maar over het construeren van verhalen die het psychologische ervaren van historische gebeurtenissen beter weergeeft. Het is een geschikte manier om grenzen te overschrijden, gehanteerd door auteurs die zich buiten de dominante machtsstructuur opstellen. Het is een vaak gebruikt middel om zich te verzetten tegen totalitaire regimes, want het geeft schrijvers de middelen om standpunten die deze systemen bestendigen, te doorprikken.<sup>44</sup> Zowel in de literatuur als in Rego's werk dienen deze 'magische' elementen om de gevestigde maatschappelijke orde te verstoren, onrecht aan te klagen en de machtelozen macht te geven. Een dergelijke benadering gaat op zoek naar alternatieven om de realiteit en de geschiedenis weer te geven en om in het dagelijkse leven onderhuids aanwezige verlangens die de empirische wereld ontglijpen, te visualiseren.

Rego heeft zich in haar werk voortdurend ingezet om de onzichtbare verhalen van vrouwen en van haar eigen onderbewustzijn in beeld te brengen. Haar werk neemt ons mee

# *A Subversive Vision*







*Under Milk Wood* 1954, oil paint on canvas, 109.3 × 109.3







*Salazar Vomiting the Homeland* 1960, oil paint on canvas, 94 × 120





*'When we had a house in the country we'd throw marvellous parties and then we'd go out and shoot black people' 1961, oil paint, graphite and paper on canvas, 49.5 x 144.5*





*The Exile* 1963, oil paint, graphite and paper on canvas, 98.5 × 98.5

# *Fragmented Reality*









*Self-Portrait in Red* 1966, oil paint, graphite, crayon and paper on canvas, 152 × 152

First published 2021 by order of the Tate Trustees  
by Tate Publishing, a division of Tate Enterprises Ltd,  
Millbank, London SW1P 4RG  
[www.tate.org.uk/publishing](http://www.tate.org.uk/publishing)

on the occasion of the exhibition  
*Paula Rego*

Tate Britain, London  
7 July – 24 October 2021

Kunstmuseum Den Haag, The Hague  
28 November 2021 – 21 March 2022  
[www.kunstmuseum.nl](http://www.kunstmuseum.nl)

The exhibition at Tate Britain is supported by  
the Paula Rego Exhibition Supporters Circle:

Huo Family Foundation (UK) Limited  
Amanda and Glenn Fuhrman  
Cristea Roberts Gallery

and Tate Patrons

© Tate Enterprises Ltd 2021

Text by Marina Warner © Marina Warner 2021

All rights reserved. No part of this book may be reprinted or reproduced  
or utilised in any form or by any electronic, mechanical or other means,  
now known or hereafter invented, including photocopying and recording,  
or in any information storage or retrieval system, without permission in  
writing from the publishers or a licence from the Copyright Licensing  
Agency Ltd, [www.cla.co.uk](http://www.cla.co.uk)

Senior Editor: Alice Chasey  
Production: Bill Jones  
Picture Researcher: Emma O'Neill  
Designed by Lorenz Klingebiel  
Colour reproduction by DL Imaging Ltd, London  
Printed and bound in Italy by SIZ

#### DUTCH EDITION

Translation: Hilde Pauwels  
Copy-editing: Sandra Darbé and Chantal Huys  
Project management: Hadewych Van den Bossche  
Typesetting: Johan Jacobs

ISBN 978 94 6388 783 0  
D/2021/11922/12  
NUR 642

© Dutch edition for distribution in Belgium and the Netherlands:  
Hannibal Books, 2021

Hannibal Books is an imprint of Uitgeverij Kannibaal bv, Veurne, Belgium  
[www.hannibalbooks.be](http://www.hannibalbooks.be)

*Front cover:* Paula Rego, *Untitled* 1986 (detail of p. 111)

Measurements of artworks are given in centimetres, height before width.



KUNSTMUSEUM  
DEN HAAG



  
HANNIBAL  
BOOKS