

**CLAUDE CAHUN EN DE
'NIEUWE VROUW' IN PARIJS
1920-1940**

Masterscriptie

Academisch jaar 2012-2013

Dr. Gregor Langfeld

Student: Venus Veldhoen
Studentnummer: 6018556
Telefoonnummer: 0650628760
E mail: venus@venusveldhoen.com
Richting: Kunstgeschiedenis, fotografie

INHOUDSOPGAVE

1.0 INLEIDING	7
2.0 CLAUDE CAHUN EN DE 'NIEUWE VROUW'	13
2.1 Cahun	13
2.2 De Nieuwe Vrouw met haar androgyne trekjes	17
3.0 CAHUN ALS MAN	21
3.1 La Garçonne	21
3.2 Dandy	27
3.3 Haar Joodse vader	32
3.4 Vampieren	36
4.0 CAHUN ALS VROUW	41
4.1 Cahun als actrice	41
4.2 De vrouwelijkheid als masker	49
4.3 'La Sainte Famille'	55
4.4 Castratie en penisnijd	61
5.0 CONCLUSIE	73
BRONNENLIJST	77
AFBEELDINGEN	83

VOORWOORD

Deze masterscriptie vormt het laatste onderdeel van mijn studie kunstgeschiedenis aan de UVA. Mijn grote liefde voor de fotografie heeft mij doen besluiten om mijn masterscriptie te wijden aan de fotografe Claude Cahun. Voor het masterwerkgroep 'Parijs in de negentiende eeuw', verzorgd door docenten Petra Brouwer en Rachel Esner heb ik het begin van de geschiedenis van de portretfotografie onderzocht in Parijs. Via dit onderwerp ben ik terecht gekomen bij de fotografie in het begin van de twintigste eeuw. Met name de vrouwelijke fotografen in combinatie met het surrealisme hebben mijn aandacht getrokken. Vanuit dit uitgangspunt ben ik bij de keuze van mijn onderwerp gekomen; Claude Cahun en de Nieuwe Vrouw in Parijs 1920-1940. Met grote interesse en veel plezier heb ik het afgelopen jaar aan deze scriptie gewerkt.

Grote dank ben ik verschuldigd aan mijn docent Gregor Langfeld die mij van het begin tot het einde gesteund heeft en welgemoed talloze versies van bemoedigend commentaar voorzag. Leo Divendal wil ik danken voor zijn behulpzaamheid bij het zoeken van een passend onderwerp voor mijn masterscriptie. Ten slotte dank ik Hans Jorritsma, Monique Kessels, Annewieke Korsen en Maaïke Voorbergen voor het ordenen van mijn tekst. Zij hebben mij voor de nodige blunders behoed, waarvoor ik hen uiteraard zeer erkentelijk ben.

1.0 Inleiding

In het licht van mijn masterscriptie kunstgeschiedenis zal ik het onderwerp surrealistische fotografie in het Parijs van het begin van de twintigste eeuw behandelen, met speciale aandacht voor de fotografe Claude Cahun (1894 - 1954) binnen deze kunststroming. Rond die tijd vonden in er in Parijs grote veranderingen plaats. Ook op kunstzinnig en sociaal gebied gebeurde er veel. Mijn onderzoek richt zich op de jaren tussen de twee wereldoorlogen in. Hoewel Frankrijk de Eerste Wereldoorlog had gewonnen was het er toch getraumatiseerd uitgekomen. Tevens had de Eerste Wereldoorlog een enorme impact op het morele leven gehad. Na vijf ellendige oorlogsjaren brak voor de Fransen in de jaren twintig een betere periode aan, ook wel 'Les Années folles' genoemd. Daarna volgt in de jaren dertig de crisistijd (vanaf 1932), met als nieuwe dreiging de Tweede Wereldoorlog.

Een belangrijke sociale verandering in de jaren twintig van de vorige eeuw was de opkomst van vrouwelijke emancipatie. Veel vrouwen waren tijdens de Eerste Wereldoorlog zonder man geweest en hierdoor veranderde hun status in de maatschappij.¹ Ze leerden met meer verantwoordelijkheden omgaan en kregen hun eigen ambities. Voor de Eerste Wereldoorlog werkten vrouwen al, maar kregen vaak slecht betaalde banen. Na die oorlog kwam daar verandering in. Dit kwam mede doordat ze toegang kregen tot hoger onderwijs.² Na de oorlog moesten vrouwen ook vaak blijven werken, omdat de welvaart moeizaam herstelde.³ De middenklasse in Frankrijk was aan het einde van de negentiende eeuw voornamelijk liberaal georiënteerd.⁴ Dit liberalisme was gebaseerd op verlichtingsdenken uit de achttiende eeuw en is dan ook van grote invloed geweest op het ontstaan van de vrouwenrechten. Steeds meer vrouwen gingen zich afvragen waarom de individuele vrijheid, de gelijke rechten en het recht op individuele ontplooiing niet op hun van toepassing was.⁵ Uit dit gedachtegoed ontstond een band tussen het socialisme en het feminisme.⁶ De geëmancipeerde vrouw werd rond die tijd dan ook de Nieuwe Vrouw genoemd.

De term *New Woman* (Nieuwe Vrouw) is voor het eerst terug te vinden in een serie artikelen uit 1894 van Sarah Grand; 'The New Aspect of the Woman Question'

¹ Robberts, 1994, 5

² Vicinus, 1985, 166

³ Robberts, 1994, 6

⁴ Ledger, 1995, 40

⁵ Ribberink, 1987, 7-8

⁶ Ledger, 1995, 37

geplaatst in de *the North American Review*.⁷ De Nieuwe Vrouw werd in de Westerse landen breed opgepikt en uitgebreid beschreven in boeken en bladen en uitgebeeld op foto's en in films. Franse boeken waar ze in voorkwam zijn bijvoorbeeld: Paul Margeritte *Fammes Nouvelles* (1899) of Marcel Prevost *Les Vierges Fotrtes* (1900) en Victor Margritte *La Garconne* uit 1922.

Er werd ook wel gesproken over de eerste en tweede generatie Nieuwe Vrouw binnen deze eerste Westerse feministische golf. De eerste was tussen 1880 en 1890 en de tweede tussen 1920 en 1930.⁸ De Nieuwe Vrouw werd voor de economie zeer belangrijk als werknemer, maar ook als consument. Sociaal en cultureel gezien gaf dit een omslag. Ook werd ze door tegenstanders wel de *Wild Woman* genoemd.⁹ Er was dus vanaf 1890 een eerste feministische golf gaande in de middenklassen en de rijke bovenlaag van de bevolking. Dit was een tijdelijke emancipatie, want vlak voor de crisis in de jaren dertig zakte deze beweging weer in. Door deze recessie werd een ieder teruggeworpen op zijn dagelijkse besommeringen om te kunnen overleven. Pas rond 1960 werd deze strijd weer opgepikt door een tweede feministische golf.¹⁰

Het medium fotografie had als bakermat Parijs en ontwikkelde zich hier ook tot een hogere kunstvorm. Fotografie had alles wat men in het industriële tijdperk adoreerde; objectief, snel, reproduceerbaar, precies, gemakkelijk, goedkoop en machinaal ideaal bruikbaar voor de massamedia. Het medium fotografie werd dan ook als de triomf van technologische vooruitgang gezien.¹¹ De meeste technologische uitvindingen werden door mannen bedacht, zo ook de fotocamera. Door de Eerste Wereld Oorlog en daaruit voortvloeiende emancipatie fotografeerden vrouwen rond 1920 ook.¹² Mijn interesse gaat al langer uit naar de opkomst van de fotografie in Parijs en de plaats van de vrouwelijke kunstenaar daarin. Ook de combinatie fotografie en surrealisme wekt al lange tijd mijn nieuwsgierigheid. Mede daar ik zelf fotograaf van beroep ben, heb ik besloten me vooral te concentreren op de vrouw binnen deze kunsttak en heb uiteindelijk gekozen voor de schrijfster en fotografe Claude Cahun.

Al gauw kwam ik tot de ontdekking dat er in de periode na de Eerste Wereldoorlog in Parijs veel surrealistische kunstenaressen waren die interesse hadden in het medium

⁷ Ibid, 2

⁸ Ibid, 1

⁹ Linton, 79-88

¹⁰ Rebberink, 1987, 30

¹¹ McCauley, 1994, 1

¹² Rosenblum, 1997, 60

fotografie, zoals Eileen Agar, Winifred Casson, Edith Gerin, Jaqueline Lamba, Emily Medkova, Nusch Elluard en Meret Oppenheim.¹³ Maar Claude Cahun (1894 – 1954), Lee Miller (1907 – 1977) en Dora Maar (1907 – 1997) waren de enige drie vrouwen uit surrealistische hoek die zich daadwerkelijk in het medium fotografie hebben verdiept, aangezien deze kunstenaressen de meeste foto's maakten in die tijd. Tijdens het inlezen ontdekte ik dat de opkomst van de vrouwenemancipatie een overlapping kent met het surrealisme. Daarnaast viel mij op dat in het surrealisme vooral veel vrouwen zijn gefotografeerd en geportretteerd. Het is de combinatie van het surrealisme, de fotografie en de vrouw in het interbellum in Parijs die de keuze van mijn onderwerp gestalte hebben gegeven. Cahun was degene die zich veel met gender en emancipatie bezig hield in deze periode en ook daarom is mijn keuze vooral op haar gevallen.

De hoofdvraag van mijn masterscriptie luidt: in hoeverre representeerde de tussen 1920 en 1940 in Parijs woonachtige surrealistische fotograaf Claude Cahun de Nieuw Vrouw? Daarbij onderzoek ik de gendergerelateerde aspecten in relatie tot haar leven en werk en ga ik onderzoeken of ze zich ook mannelijk gedroeg wat betreft haar kleding, haar levenshouding en liefdesleven en ten slotte hoe ze omging met haar seksuele vrijheid. Ook zal ik onderzoeken hoe deze vrouw zich staande hield in de mannenwereld die het surrealisme zo kenmerkte en hoe de mannelijke surrealistenging om met de vrouw en de vrouw als kunstenaar.

Mijn onderzoek richt zich op de opkomst van de Nieuwe Vrouw in Parijs en de invloed die dat heeft gehad op het werk van Cahun. Sleutelboeken zijn *Disruptive Acts: The New Woman In Fin-De-Siecle France* en *Civilization Without Sexes: Reconstructing Gender In Postwar France, 1917-1927*. Beide boeken zijn van de hand van de auteur Mary Louise Roberts. Haar eerste boek gaat over de opkomst van de Nieuwe Vrouw in Frankrijk aan het einde van de negentiende eeuw. Hierin beschrijft ze hoe vrouwen uit de middenklasse mannelijke beroepen gingen uitoefenen. Haar tweede boek gaat over de grensvervaging tussen en mannen en vrouwen tijdens het interbellum in Frankrijk en hoe dat de bevolking in verwarring bracht. Beide boeken zijn voor mij zeer relevant aangezien ik deze dan kan toetsen aan het leven en het werk van Cahun. Een ander belangrijk boek dat ik voor mijn onderzoek gebruik is: *The Modern Woman Revisited: Paris between the Wars* van Tirza True Latimer. Dit boek is interessant aangezien er ook een aantal essays in staan over Cahun binnen dit thema. Met behulp van deze

¹³ Rosenblum, 1997, 150

informatie ga ik kijken in hoeverre Cahun past binnen de kaders van de de Nieuwe Vrouw.

Over Cahun is veel gepubliceerd. Cahun heeft nauw samen gewerkt met haar vrouwelijke levenspartner Marcel Moore (1892 - 1972). De belangrijkste boeken die ik heb gebruikt bevatten haar eigen teksten. Het boek *Claude Cahun, Écrits* uit 2002 bevat bijna al haar geschreven werk. Een andere bron die ik gebruikt heb is de Engelse vertaling van haar boek *Aveux non Avenus* genaamd *Disavowals* uit 2007. Een zeer belangrijk boek over haar fotografisch werk is *Don't Kiss Me; The Art of Claude Cahun and Marcel Moore* (2006). Dit boek bevat een uitgebreid overzicht van haar oeuvre. Naast dit overzicht bevat het boek zeven essays van vooraanstaande kunsthistorici en experts. Veel foto's uit dit boek zijn terug te vinden in het Jersey Heritage Trust Museum waar het meeste van haar werk wordt geconserveerd. De collectie van het museum bestaat uit foto's, tekeningen en manuscripten die met regelmaat worden tentoongesteld. In dit museum op het eiland Jersey wordt nog steeds veel onderzoek gedaan naar het werk het leven van Cahun. Op dit eiland verbleven Cahun en Moore de laatste twintig jaar van hun leven. Het boek van Gen Doy *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography* (2007) heeft ook veel bruikbare gegevens opgeleverd. Doy deed onderzoek naar de foto's van Cahun in relatie tot de positie van de vrouw in de maatschappij rond 1920.

Mijn onderzoek doe ik aan de hand van zowel haar fotografisch werk als haar proza. Het tweede hoofdstuk gaat over Cahun en de Nieuwe Vrouw in Parijs. Hoofdstuk drie gaat over Cahun in al haar mannelijke facetten, hier bespreek ik vier 'mannelijke' zelfportretten. Hoofdstuk vier gaat over Cahun als vrouw, hier analyseer ik twee zelfportretten en twee fotomontages. In het laatste hoofdstuk komt de conclusie van mijn onderzoek. Mijn onderzoek heeft als uitgangspunt een bijdrage te kunnen leveren aan het onderzoek over Cahun in relatie tot het surrealisme en de Nieuwe Vrouw en dan met name binnen het medium fotografie. Door onderzoek te doen naar de Nieuwe Vrouw via de hierboven genoemde publicaties in de periode van voor en na de Eerste Wereldoorlog en te kijken naar het leven en werk van Cahun, hoop ik mijn onderzoeksvragen te kunnen beantwoorden.

Cahun was in de vergeethoek geraakt en geworden tot een onbekende in de kunstgeschiedenis. Pas in 1992 is ze herontdekt door François Leperlier toen hij onderzoek deed naar het surrealisme. Hij schreef daarna een biografie over haar *Claude Cahun L'Écart et la Métamorphose*. Sinds die tijd zijn er vele boeken, artikelen,

tentoonstellingen en documentaires over haar gemaakt. En pas nu wordt ze gezien als belangrijke kunstenaar van de surrealistische beweging, maar ook als een pionier als het om het fotografische zelfportret gaat. Haar werk bevat vele lagen, die op verschillende manieren interpreteerbaar zijn.

Pas sinds de jaren zeventig van de vorige eeuw heeft de fotografie binnen het surrealisme een belangrijke plaats gekregen. De grote expositie in de Hayward Gallery uit 1978 te Londen getiteld *Dada and Surrealism Reviewed*, heeft daar aan bijgedragen. Ook Rosalind Kraus heeft met haar boek *L'Amour Fou: Photography and Surrealism* hier een bijdrage aan geleverd. Voorheen dacht men dat het surrealisme zich voornamelijk beperkte tot de schilderkunst en de literatuur. Rond die tijd werd de vrouw ook pas centraal gesteld als kunstenaar binnen het surrealisme. Er waren opvallend veel surrealistische kunstenaressen aanwezig in die tijd.

In het verleden is er dus al enig onderzoek verricht naar Cahun, maar over Cahun in relatie tot de Nieuwe Vrouw is nog niets gepubliceerd. Onlangs is er wel een boek uitgekomen over de Nieuwe Vrouw en de fotografie, namelijk *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, onder redactie van Elizabeth Otto en Vanessa Rocco. Dit boek is het eerste boek betreffende dit onderwerp en gaat over de moderne vrouwelijkheid in relatie tot de nieuwe media fotografie en film. Otto en Rocco nemen een aantal kunstenaressen uit de Nieuwe Vrouwenbeweging onder de loep en beschrijven hoe deze vrouwen film en fotografie gebruiken om te reageren op vrouwelijke stereotypes. Er is in dit boek geen hoofdstuk aanwezig over Cahun. Wel is er een hoofdstuk gewijd aan Parijs en de Nieuwe Vrouw genaamd 'Paris Desau; Marianne Brandt and the New Woman in Photomontage and Photography, from Garconne to Bauhaus Constructivist'. Er is ook veel geschreven over vrouwelijke surrealistische kunstenaars in boeken als *Woman Artist and the Surrealist movement* van auteur Whitney Chadwick en *Surrealist Woman an international anthology* van Penlope Rosemont.

2.0 Claude Cahun en de Nieuwe Vrouw

In dit hoofdstuk bespreek ik hoe Cahun, komend uit de provincie, zich in Parijs gaat vestigen. Dit is tevens de periode dat de tweede lichting van de Nieuwe Vrouw in Parijs aan het opkomen is. Veel van deze vrouwen hadden net als Cahun creatieve beroepen en waren soms ook lesbisch. De Nieuwe Vrouw had androgynse trekjes, voelde zich aangetrokken tot mannelijke beroepen en leidde een actief en zelfstandig leven.

2.1 Cahun

Claude Cahun was een fotografe die het zelfportret in al zijn facetten heeft onderzocht. Ze was niet echt een professional in de commerciële betekenis van het woord, aangezien ze nooit de intentie heeft gehad om met fotografie in haar levensonderhoud te voorzien. Tevens was haar kennis van de technische facetten van de fotografie te beperkt. Ze was meer een kunstenares die de fotografie gebruikte als medium.¹⁴ Haar fotografie werd beïnvloed door de wereld van het theater. Cahuns portretten waren kleine performances en satire was haar niet onbekend.¹⁵ Haar eerste zelfportret stamt uit 1911. Tot aan haar dood in 1954 hebben deze zelfportretten een belangrijke plaats ingenomen in haar oeuvre.

Haar zelfportretten kenmerkten zich vaak door haar krachtige doordringende blik naar de kijker toe. De ene keer was ze gekleed als man in een strak pak of als vampier, de andere keer als een femme fatale, een engel of een kind dat in slaap was gevallen tijdens het spelen in de kast. Soms schoor ze haar hoofd kaal en andere keren lag haar prachtige haar uitgespreid op een kussen. In het dagelijkse leven zag ze er vaak zeer excentriek uit, waarbij haar korte kapsel soms goud, zilver of roze gekleurd was.¹⁶ Als een levend kunstwerk liep ze dan door de straten van Parijs.

Claude Cahun heette eigenlijk Lucy Schwob en was geboren in 1894 in Nantes. Schwob veranderde haar naam in 1916 naar Claude Cahun.¹⁷ Claude was in Frankrijk een naam die zowel aan een jongen als aan een meisje kon worden gegeven. Ze was een telg van een prominente familie die vele schrijvers heeft voortgebracht. Door deze afkomst maakte ze van kinds af aan al kennis met literatuur kunst en filosofie. Haar

¹⁴ Stevenson, 2006, 49

¹⁵ Bailey, 2005, 135

¹⁶ Knafo, 2008, 30

¹⁷ Cahun, 2002, 10

vader, Maurice Schwob, was eigenaar en directeur van een belangrijke regionale republikeinse krant *Le Phare de la La Loire*. Regelmatig waren er ook van hem artikelen in de krant terug te lezen. Haar oom Marcel Schwob was een zeer gerespecteerde symbolistische dichter en schrijver en mede oprichter van het pretentieuze literaire tijdschrift *Mercure de la France*.¹⁸ Ook Claude Cahun heeft zich het schrijven eigen gemaakt. Van jongs af aan zag Cahun zichzelf als intellectueel die zich qua schrijfstijl kon plaatsen binnen het symbolisme en het decadentisme.¹⁹ Haar eerste artikelen zijn terug te vinden in de krant van haar vader.²⁰ Door haar universitaire studies in Engeland en Frankrijk was ze hoog opgeleid en tweetalig. Rond 1918 studeerde ze literatuur en filosofie op de universiteit Sorbonne in Parijs.²¹ Al op vijftienjarige leeftijd ontmoette ze Suzanne Malherbe (Marcel Moore), die haar verdere leven lang haar liefde en artistieke partner zou blijven.²²

Marcel Moore was haar stiefzuster omdat de vader van Claude in 1917 met de moeder van Moore was getrouwd.²³ Marcel Moore was een illustrator en grafisch ontwerpster van beroep en ze verzorgde illustraties bij artikelen over mode in de krant *Le Phare de la La Loire*.²⁴

Haar jonge jaren waren niet bepaald gemakkelijk voor Cahun. Toen ze vier jaar oud was kreeg haar moeder psychiatrische problemen en werd ze opgenomen voor langere tijd in de 'maison de sante'.²⁵ Haar opvoeding werd toen overgenomen door haar blinde Joodse grootmoeder Mathilde Cahun, die haar ook veel heeft bijgebracht over literatuur en klassieke oudheid.²⁶ In haar pubertijd kreeg ook Cahun psychische problemen die leidden naar anorexia en zelfmoordpogingen.²⁷ Cahun wist haar privéproblemen te overwinnen en rond haar zeventiende jaar maakt ze haar eerste zelfportret.²⁸ In 1920 verhuisde ze met haar vrouwelijke partner Marcel Moore definitief naar Parijs.²⁹

¹⁸ Pelgrim, 2011, 30

¹⁹ Oehsen, 2006, 10

²⁰ Latimer, 2005, 74

²¹ Cahun 2002, 10

²² Cahun, 212, 11

²³ Cahun, 2002, 10

²⁴ Oehson 2012, 12-13

²⁵ Cahun, 2012, 11

²⁶ Ibis, 11

²⁷ Oehsen, 2005, 12

²⁸ Cahun, 2012, 11

²⁹ Ibis, 10

De jaren twintig waren voor Parijs een bijzondere periode. Velen kunststromingen kwamen op en de vrouwenemancipatie kwam tot volle bloei. Veel van de vrouwen uit de middenklassen lieten zich rond die tijd scholen en wilden daarna natuurlijk ook aan de slag.³⁰ Door de vele mannelijke doden in de Eerste Wereldoorlog waren er veel arbeidsplaatsen vrij gekomen. Dit bood kansen voor de vrouw in elke professionele sector.³¹

Cahun was een zeer veelzijdige vrouw; ze was niet alleen een schrijver, dichter, vertaler, journalist en literair criticus, maar ook acteur, politiek activist en fotograaf. Vanaf 1918 was ze zeer actief in de Parijse literaire wereld en publiceerde korte verhalen, gedichten en recenseerde ze boeken en theaterstukken voor verschillende kranten en bladen waaronder het pretentieuze literaire blad *Mercure de France*.³² Haar foto's bleven vaak privé; één foto is ooit gepubliceerd tijdschrift in het tijdschrift *Bifur* in 1929³³ (afb. 1). Wel zijn haar fotomontages gepubliceerd in haar eigen boek *Aveux Non Avenus* (1930), daar zaten wel veel van de bekende zelfportretten in verwerkt. Dit boek was in een kleine oplage gemaakt van 460 stuks.³⁴ In 1922 verhuisde ze, samen met partner Moore naar de wijk Montparnasse in Parijs, een wijk met veel kunstenaars.³⁵ Cahun begon in haar eigen appartement een artiestensalon waar ze haar foto's toonde.³⁶

Haar leven lang heeft ze samengewerkt met haar partner Moore. Tot 1930 hebben ze samen vele portretten gemaakt, voornamelijk binnenshuis, zoals in de woonkamer en in de slaapkamer. Vandaar ook dat ze het fotografische werk zelf 'slaapkamercarnaval' noemde.³⁷ Claude Cahun en Marcel Moore hadden in financieel opzicht een gemakkelijk en vrij leven. Omdat ze beiden uit een zeer goed bourgeoisie milieu kwamen hoefden ze niet te werken voor hun dagelijkse brood, ze werden financieel ondersteund door hun familie.³⁸ Ze waren niet heel rijk, maar konden goed rondkomen.³⁹ Er was geen man in hun leven en ze wilden geen kinderen. Hun leven was volledig gericht op hunzelf en hun ontplooiing door zich bezig te houden met fotograferen, illustreren, schrijven en acteren.

³⁰ Robberts, 2002, 6

³¹ Latimer, 20

³² Thynne, 2008, 182

³³ Cahun, 2002, 11

³⁴ Latimer, 2008, 371

³⁵ Lusty, 2007, 97

³⁶ Marcus, 2012, 89

³⁷ Downie 2005, 48

³⁸ Latimar, 2005, 13

³⁹ Doy, 2007, 28

De jaren na de afronding van haar universitaire studies rond 1920, kenmerkten zich door een nieuwe golf van vrouwenemancipatie in Frankrijk. Tot deze tweede lichting van Nieuwe Vrouwen behoorden veel kunstenaars en schrijvers zoals de fotografe Berenice Abbott (1898-1991) en danseres Isadora Duncan (1877–1927). Veel van deze vrouwen waren ook lesbisch, bijvoorbeeld de schrijfster Gertrude Stein (1874 – 1946), toneelschrijfster Natalie Barney (1876– 1972 en schilderes Romaine Brooks (1874 – 1970).

De aantrekkingskracht van Parijs op vrouwen was al lang geleden begonnen. Vooral creatieve vrouwen trokken graag naar deze stad. Al in 1803 was in Parijs de 'Vrije Tekenschool voor Jonge Vrouwen' opgericht, de eerste door de overheid gefinancierde kunstacademie voor vrouwen.⁴⁰ Een belangrijke Nieuwe Vrouw in Parijs was de lesbische dichteres Adrienne Monnier, de eerste eigenares van een boekwinkel in Frankrijk. Haar boekwinkel heette "La Maison des Amis des Livres" en was gevestigd in de 7 rue de l'Odéon. Daarnaast was Adrienne uitgeefster en daardoor een belangrijk persoon in de modernistische schrijvers scène in Parijs in de jaren 1920 en 1930. Haar boekwinkel werd het centrum van literair Parijs.⁴¹ Naast literatuur waren in haar winkel ook de nieuwste boeken over psychologie en seksuologie te koop.⁴² Aan de overkant opende haar partner, de Amerikaanse Sylvia Beach (1887 – 1962), de Engelse boekwinkel 'Shakespeare and Company'. Claude Cahun was vanaf 1918 goed bevriend met dit lesbische stel en kwam daar geregeld over de vloer.⁴³ Deze beide uitgevers waren socialistische feministen.⁴⁴

De Nieuwe Vrouw was vaak een soort paard van Troje voor de lesbische vrouw. Doordat er in Frankrijk geen wetten waren die homoseksualiteit verboden, stond Parijs er bekend om zijn relatieve grote en zichtbare homoseksuele scène, voor zowel mannen als vrouwen. In tegenstelling tot Engeland waar mannelijke homoseksualiteit per wet verboden was, voor vrouwen gold dat trouwens daar niet.⁴⁵ De jaren twintig werden daarom ook wel 'Belle Epoque' voor de homoseksuelen genoemd.⁴⁶ Bovendien waren daar de meeste prominente Nieuwe Vrouwen lesbisch.⁴⁷ Veel van dit soort vrij-

⁴⁰ Garb, 1999, 121

⁴¹ Latimer, 2005, 20

⁴² Ibis, 18

⁴³ Cahun, 2002, 11

⁴⁴ Benstock, 1986, 210

⁴⁵ Latimer, 2005, 7

⁴⁶ Ibis, 7

⁴⁷ Ledger, 1997, 122

gevochten vrouwen woonden op de linker oever van Parijs (Rive Gauche), zo ook Cahun.⁴⁸ Deze groepjes vrouwen waren een soort lesbische eilandjes; er woonden ook veel Nieuwe Vrouwen.⁴⁹ Dit fenomeen wordt uitvoerig beschreven in het boek *Woman of the left Bank, Paris, 1900-1940*, van de schrijfster Sfar Benstock. Ze vond dat het voor vrouwen zelfs erg trendy was om lesbisch te zijn, dit hoorde bij de exotische pleziertjes van die tijd.⁵⁰

Toch waren er ook in de Franse wetboeken aanwijzingen dat lesbische praktijken op scholen, instituten, ziekenhuizen en bordelen verboden waren.⁵¹ Ondanks dat homoseksualiteit in Frankrijk was toegestaan, werd desondanks het blad *L'amitee* verboden. Het blad richtte zich voornamelijk op de homoseksuele scène. De redacteuren werden gearresteerd en veroordeeld tot zes maanden gevangenisstraf op grond van een anti-pornografische wet.⁵²

2. 2 De Nieuwe Vrouw met haar androgyne trekjes

De tweede generatie Nieuwe Vrouwen werd in Frankrijk 'La Garçonne' genoemd. Deze naam voor de moderne vrouw heeft de auteur Marguerite in 1922 bedacht als titel voor dit gelijknamige boek. Maar wat waren precies de kenmerken van deze tweede Nieuwe Moderne Vrouw? De historica Mary Loy Louise Roberts geeft in haar boek *Disruptive Acts* aan dat voor deze moderne vrouw in het Frankrijk van voor de oorlog, onafhankelijkheid en vrijheid het hoogste goed waren.⁵³ De tweede generatie Nieuwe Vrouw was toch verschillend, haar kleding anders dan normaal en haar manieren meer gedurfd. Ze was de stoute zuster van de Nieuwe Vrouw van voor de Eerste Wereldoorlog, dat kwam vooral door haar seksueel gedrag. Seksuele vrijheid was voor haar zeer belangrijk, maar een kinderwens stond niet hoog op haar verlanglijstje. Seksuele emancipatie was belangrijk voor deze dame. Dit kwam mede door de opkomst van een nieuwe wetenschap, de seksuologie.⁵⁴

Het leven draaide vooral om het zelf en de zelfontplooiing. Maar ook het loskomen van je familie werd belangrijk gevonden; familie werd door haar gezien als een octopus

⁴⁸ Oehson, 2006, 13

⁴⁹ Benstock, 1986, 53

⁵⁰ Ibis, 47

⁵¹ Ibis, 50

⁵² Dean, 1996, 75

⁵³ Robberts, 2002, 21

⁵⁴ Vendereyken, 1988, 177

die je met zijn tentakels vastklemde om zo je ontplooiing te verhinderen.⁵⁵ Toch werden veel mensen ook bang dat het Franse ras door deze nieuwe feministische golf zou inkrimpen, omdat deze vrouw eerder aan haar eigen carrière dacht dan aan kinderen krijgen. Ze was een bohémienne en bekritiseerde de bourgeoisie cultuur. Maar ze kwam zelf meestal voort uit deze middenklasse.⁵⁶ Ze wilde zich voordoen als een jonge intelligente vrouw met weinig rondingen; stoer en slank als een man. Ze had vaak wel feministische gedachten maar dit was niet haar eerste prioriteit. Ze was duidelijk meer gericht op zichzelf met narcistische trekjes en werd daarom ook wel door tegenstanders ook wel egoïstisch gevonden. Haar attributen waren een monocle en een fotocamera en was vooral bezig met het kijken.⁵⁷ Ook de (mannelijke) sigaret was een populair accessoire. Tevens oefende ze graag mannelijke beroepen uit⁵⁸ in haar dynamische, sportieve en onafhankelijke leven.⁵⁹

De Nieuwe Vrouw vindt zijn oorsprong in Amerika en komt via Wenen, Londen, Munchen, Brussel overgewaaid naar Parijs.⁶⁰ Met de opkomst met de Nieuwe Vrouw in Parijs kwamen er ook boeken en toneelstukken met dit thema als onderwerp richting Frankrijk. Grote toneelschrijvers als Henrik Ibsen (1828 - 1906) en Bernard Shaw (1856 - 1950) namen deze Nieuwe Vrouw als thema mee in hun toneelstukken.⁶¹ Deze vrouwen kwamen er in deze boeken en toneelstukken echter vaak niet al te best af en werden vaak als mannenhaters afgeschilderd. De schrijvers maakten deze vrouwen dan ook vaak tot lesbiennes. Bij boeken die door vrouwen waren geschreven kwam dat veel minder voor.⁶² Cahun, die Engels sprak en grote interesse had in literatuur en theater, moet daardoor op jonge leeftijd op de hoogte zijn geweest van deze Nieuwe Vrouw.

Parijs bood in de jaren twintig vele nieuwe mogelijkheden voor de vrouw. Veel vrouwen kwamen naar Parijs om daar te studeren⁶³ Maar er waren nog wel heel veel rechten die de vrouw nog niet had verworven in Frankrijk. Zo kon ze bijvoorbeeld niet stemmen, geen paspoort krijgen zonder machtiging van een man, geen geld beleggen op de beurs, geen hoge bureaucratistische positie krijgen, geen officiële contracten

⁵⁵ Newton, 1984, 562

⁵⁶ Robberts, 1994, 20

⁵⁷ Chadwick, 2003, 5

⁵⁸ Newton, 1984, 564

⁵⁹ Robberts, 2003, 75

⁶⁰ Ibsen, 21

⁶¹ Ibsen, 6

⁶² Ledger, 1997, 124

⁶³ Latimer 2005, 33

tekenen en geen rechter worden.⁶⁴ Wat dat betreft liep Frankrijk erg achter in Europa, in Engeland bijvoorbeeld kregen vrouwen in 1928 al kiesrecht terwijl in Frankrijk dat pas in 1944 het geval was.⁶⁵

De moderne vrouw werd als voorbeeld gesteld in kranten, magazines, romans, advertenties en films en werd ook duidelijk beïnvloed door de Amerikaanse cultuur die steeds meer naar Europa overwaaide.⁶⁶ De Amerikanen hadden eigenlijk de Nieuwe Vrouw uitgevonden en werd daar 'Flapper' genoemd, haar evenknie in Frankrijk werd La Garçonne genoemd. Deze moderne vrouw werd veelvuldig afgebeeld als een vrouw die niet graag thuis verbleef maar graag onderweg was.⁶⁷ Niets kon haar stoppen of bang maken.⁶⁸ Ze werd dan ook fietsend, zwemmend of zittend in een auto, speedboot of vliegtuig, weergegeven.

Een zelfportret dat goed bij het beeld van de Nieuwe Vrouw past is een portret waarop Cahun als vliegenier staat afgebeeld (afb.2), een voor die tijd echt mannenberoep. De ontwikkeling binnen de luchtvaart stond toen nog in kinderschoenen. Daardoor zit in dit portret ook vooruitgang en moderniteit opgesloten. Haar ogen verborgen achter een mannelijke vliegeniersbril, de kraag omhoog, stoere sjaal om en haar strak naar achteren gekapt; allemaal mannelijke codes. Het zelfportret kan ook een verwijzing zijn naar de Amerikaanse Amelia Earhart, (1879 - 1937) een piloot die in 1932 als eerste vrouw in haar eentje de Atlantische oceaan over stak. Haar heldendaden maakten haar tot een zeer gevierd persoon. Ze werd veel voor interviews en reclames gevraagd en werd daardoor voor vele vrouwen het voorbeeld. Ze stierf echter zeer jong in het harnas.

⁶⁴ Ibis, 7

⁶⁵ Gendergeschiedenis, dossier kiesrecht

⁶⁶ Otto, 2012, 162

⁶⁷ Otto, 2012, 1155

⁶⁸ Ledger, 1995, 78

3.0 Claude Cahun als man

In dit hoofdstuk bespreek ik vier zelfportretten van Cahun die een mannelijke uitstraling hebben, aangezien Cahun veel mannelijke elementen in haar zelfportretten had verwerkt.

3.1 La Garçonne

Het eerste zelfportret dat ik zal analyseren komt uit 1920 (afb. 3). Deze afbeelding sluit aan op de periode in Frankrijk van La Garçonne. Op deze foto staat Cahun met een zeer slank jongensachtig figuur, gekleed in een strak fluwelen pak. Ze kijkt op deze foto de toeschouwer zelfverzekerd, trots en krachtig aan. Haar rechterhand, stoer en zelfbewust in haar zij, haar andere hand gebald. Misschien is dit laatste detail een verwijzing naar haar liefde voor het socialisme.⁶⁹

Haar leven lang was Cahun gefascineerd door diëten, vasten en zo weinig mogelijk voedsel tot zich nemen.⁷⁰ Ook op deze foto zie je dat terug; het postuur van Cahun is zeer slank; dat was ook zeer in de mode in die tijd. De Nieuwe Vrouw streefde naar een potloodachtig figuur. Tevens raakte in diezelfde tijd het korset uit de mode, wat vrouwen ook aanzette tot lijnen.

De periode tussen 1918 en 1930 was een bijzondere periode in de Franse mode. De trend van de vrouw om zich als man te kleden was zo in opkomst dat er niet meer aan te ontkomen viel. Zelfs de Paus had er negatief op gereageerd.⁷¹ Kleding werd daardoor in die periode als een belangrijke indicator gezien voor sociale veranderingen. Rond 1930 ging deze grote hype weer voorbij en werd de mode weer wat vrouwelijker.⁷²

La Garçonne was tevens de titel van een populaire pulproman van de hand van Victor Margueritte (1866–1942).⁷³ Het boek met de Nieuwe Vrouw als hoofdthema werd door velen gelezen en werd al snel een bestseller. Vijfentwintig procent van de Franse bevolking had het boek gelezen.⁷⁴ Het boek gaat over een jonge vrouw genaamd Monique, wonend in de provincie, die haar middenklassefamilie verlaat en net als Cahun in Parijs gaat wonen. Daar zet de vrouwelijke hoofdpersoon de bloemetjes buiten: ze

⁶⁹ Oehson, 2006, 15

⁷⁰ Colville, 2002, 270

⁷¹ Robberts, 1994, 85

⁷² Ibis, 86

⁷³ Margueritte, 1922

⁷⁴ Robberts, 1994, 48

danste in clubs, dronk cocktails en kreeg een verhouding met vrouw. Ook had ze affaires met mannen, maar dat waren vooral mannen met sterk ontwikkelde vrouwelijke kanten zoals dansers en kunstenaars.⁷⁵ Bovendien kleepte Monique zich als een man met kort haar. Ze behandelde de mannen als objecten en verbrak relaties als ze genoeg van hen had en hun spelletjes en trucjes door had.⁷⁶

Na een tijdje een losbandig leven te hebben geleid verlangde Monique toch naar een kind, maar onvruchtbaarheid stond haar in de weg. Ze werd eenzaam en ongelukkig en raakte aan de opium verslaafd. In het tweede deel van het boek laat ze haar haar weer groeien, kleedt zich weer als vrouw en krijgt haar vruchtbaarheid terug. Relaties met mannen worden weer aangegaan. Aan het einde trouwt ze met een man van wie ze ook een kind krijgt.

De tijdelijke onvruchtbaarheid van de hoofdpersoon kan op verschillende manieren worden geïnterpreteerd. Maar de boodschap is wel duidelijk: als je voor een mannenleven kiest moet je ook vrouwelijke krachten afstaan. Een zeer moralistisch standpunt van de schrijver van het boek. Zelfs in dit boek trekt de schrijver uiteindelijk de conclusie dat een Franse vrouw hoort te trouwen en kinderen te krijgen. Wel raadde de schrijver van *La Garçonne* de vrouw aan vooral een (seksueel) actief en assertief leven te leiden, maar je, na een tijd van experimenteren, weer aan te passen aan de dan heersende normen. Gedraag je vooral niet te lang als man, want dan loopt het verkeerd af met je.

Het Boek *La Garçonne* is tijdelijk verboden geweest omdat men bang was dat het maatschappelijke onrust zou veroorzaken.⁷⁷ Men was bevreesd dat dit boek vrouwen tot losbandigheid zou aanzetten. Het boek werd ook als zeer aanstootgevend ervaren omdat er veel over seks en dan met name over lesbische seks werd geschreven.⁷⁸ Ook werden de beschreven lesbische affaires in dit boek als schandelijk ervaren. De Katholieke kerk was een fel tegenstander van dit boek. Desondanks had de meerderheid van de Franse middenklasse dit prijzige boek gelezen.

In die tijd trokken wel veel vrouwen een mannelijk kledingstuk aan, bijvoorbeeld een colbert, overhemd, sjoker en of das, maar droegen daar toch nog een rok onder (afb. 4). Maar op dit portret is duidelijk te zien dat Cahun nog een stap verder ging. Zij droeg onder het jasje ook nog een pantalon, wat voor die tijd zeer gedurfd was omdat

⁷⁵ Ibis, 53

⁷⁶ Ibis, 53

⁷⁷ Ibis, 54

⁷⁸ Ibis, 50

dat in principe verboden was in Parijs.⁷⁹ Vooral lesbiennes droegen soms een broek.⁸⁰ Cross dressing was verboden per wet maar binnen de salons deden de vrouwen het toch om daarna op straat er een lange jas overheen te dragen.⁸¹

Een ander opvallend detail van dit zelfportret is haar kaal geschoren hoofd, dit was zeer ongebruikelijk voor die tijd en moet zeer shockerend zijn geweest voor de Parijzenaar. Overigens had ze dit in haar jongere jaren eerder gedaan, nadat ze een periode met psychische problemen had overwonnen.⁸² In 1920 toen ze net in Parijs was komen wonen schoor ze haar hoofd kaal, zoals te zien is op dit portret.

Auteur Jennefer Blessing schreef over dit zelfportret dat het een verwijzing zou kunnen zijn naar Oscar Wilde (1854 - 1900) maar ook naar Charles Baudelaire (1821 - 1867). Over deze foto uit 1921 zegt ze: 'Her head is shaved in the style of Baudelaire and comments that the literary elaboration of the dandy was deeply misogynistic and therefore required a particular kind of self-reflexivity and self-conscious for Cahun as a female subject'⁸³ In dit citaat stelt Blessing dat Cahun de literaire uitwerking van Baudelaire ten aanzien van de dandy vrouwonvriendelijk vond. Dat Cahun zich op dit zelfportret heeft kaalgeschoren kan je volgens Blessing als een vorm van protest beschouwen tegen de opvatting van Baudelaire. Overigens, ook Baudelaire schoor zijn hoofd soms kaal. Ik vind deze interpretatie nogal ver gezocht. Cahun refereerde naar mijn mening eerder aan Wilde dan aan Baudelaire, aangezien de foto veel overeenkomsten vertoonde met het portret van Wilde (afb. 7).

Ik denk dat Cahun levenskracht haalde uit het kaalscheren van haar hoofd. Ze heeft dit vaker gedaan op cruciale momenten in haar leven, bijvoorbeeld toen ze in Parijs ging wonen. Ook is dit terug te zien in haar werk toen ze haar anorexia had overwonnen of op het moment dat ze haar zelfmoordpogingen achter zich had gelaten. Of moeten we het beschouwen als haar extreme variant van het korte kapsel dat zo kenmerkend was voor de Nieuwe Vrouw?

In dit kaal scheren zouden verschillende verwijzingen opgesloten kunnen liggen. Het zou ook kunnen refereren aan de Eerste Wereldoorlog, waar vrouwen die met de Duitsers hadden geslapen voor straf kaal werden geschoren. Omdat deze vrouwen

⁷⁹ Latimar, 2005, 25

⁸⁰ Doy, 2007, 99

⁸¹ Benstock, 1986, 47

⁸² Oehsen, 2006, 14

⁸³ Blessing, 2001, 195

ontrouw waren geweest aan hun land, werden ze ontdaan van hun vrouwelijkheid.⁸⁴ Ook in gevangenissen, ziekenhuizen en psychiatrische inrichtingen werd je vaak voor straf of om hygiënische redenen kaal geschoren.⁸⁵ Deze voorbeelden waren vooral negatieve connotaties.

Het zou eventueel ook een verwijzing kunnen zijn naar Oosterse tradities, waar boeddhisten vaak hun hoofd kaal scheerden. Cahun deed aan yoga en had interesse in Oosterse wijsheden.⁸⁶ Maar het kale hoofd zou ook kunnen verwijzen naar een fallus, bij sommige zelfportretten met kaal hoofd lijkt ze ook daar op (afb. 1).⁸⁷ Fallussen komen in het surrealisme vaker voor, vooral in combinatie met vrouwen.⁸⁸

Ik denk dat Cahun dit kaalscheren ook vooral deed omdat ze geslachtloos wilde overkomen (ze wilde een derde sekse worden, zie verderop in dit hoofdstuk). Cahun schoor haar haar af om zich op die manier te ontdoen van vrouwelijkheid; een lichaam zonder geslachtelijke kenmerken.⁸⁹ Daarom schreef ze in haar boek *Aveux non Avenus*: 'Het is niet voor niets dat ik mijn hoofd kaal scheer, mijn tanden uitrek, mijn borsten weg doe, alles wat me in de weg zit.'⁹⁰ Haar vrouwelijkheid zat haar kennelijk in de weg, immers ook de Nieuwe Vrouw droeg kort haar om mannelijker over te komen. Cahun ging echter duidelijk nog een stap verder door haar hoofd geheel kaal te scheren.

Deze afbeelding is mooi van licht en oogt professioneel. Ondanks het feit dat Cahun geen professionele fotograaf was waren haar foto's wel mooi belicht. Voor deze foto maakte ze slechts gebruik van daglicht. Doordat veel huizen in Parijs in die tijd over hoge plafonds beschikte, stroomde daglicht via de hoge ramen in overvloed naar binnen.⁹¹ Ze gebruikte voor haar werk een eenvoudige vouw zakcamera, type drie, van Kodak (afb. 5). Deze camera werd reeds vanaf 1900 geproduceerd.⁹² Waarschijnlijk had ze deze camera al van jongs af aan in haar bezit. Haar leven lang gebruikte ze dezelfde camera. Dat weet men doordat er aangetoond is dat de negatieven aldoor op dezelfde

⁸⁴ Thynne, 2008, 186

⁸⁵ Pelgrim, 50, 2011

⁸⁶ Leperlier, 12, 1992

⁸⁷ Doy, 2007, 16

⁸⁸ Chadwick, 2003, 208

⁸⁹ Shaw, 2006, 40

⁹⁰ Cahun, 2002, 234

⁹¹ Ibis, 48

⁹² Ibis, 47

plek een fout vertoonden.⁹³ Cahun ontwikkelde haar films niet zelf en drukte haar foto's ook niet af, dit besteedde ze uit aan een fotolaboratorium.⁹⁴

De 'cross dressing' op deze foto is zeer nadrukkelijk aanwezig. Ook haar geliefde Moore laat in haar werk zien dat mannenmode gedragen door vrouwen populair begon te worden. In een mode-illustratie van haar hand die ze rond 1915 maakte voor de krant '*Le Phare de la La Loire*', staat een vrouw afgebeeld met een slank jongensachtig figuur zonder borsten, maar met een kostuum aan (afb. 6). Ook draagt deze jonge vrouw het haar kort.

Overigens kwam 'cross dressing' al eerder voor in Frankrijk, met name bij de mannenberoepen die door vrouwen werden uitgevoerd, vrouwelijke reizigers maar zeker ook in het theater en bij lesbiennes.⁹⁵ Maar pas in de jaren twintig werd het breed opgepikt. Dit kwam vooral omdat na de Eerste Wereldoorlog de maatschappij weer 'terug naar orde' moest komen. Tijdens die oorlog zijn honderdduizenden mannen naar het front gestuurd. Hierdoor kwam er een zwaar tekort aan arbeidskrachten en de enigen die de plekken konden overnemen waren de vrouwen. Door deze omstandigheid kwamen veel vrouwen in typische mannen beroepen terecht met als gevolg dat zij de daarbij behorende mannelijke bedrijfskleding gingen dragen.⁹⁶ Dit fenomeen op zich is weer van invloed geweest in die tijd.

Het zelfportret van Cahun uit 1921 (afb 3) vertoont in sommige aspecten overeenkomsten met het portret van Wilde uit 1982, gemaakt door de beroemde celebrity fotograaf Napoleon Sarony (afb. 7). In beide composities staan zowel Cahun als Wilde centraal afgebeeld in een zwart fluwelen pak. Beide houden daarbij hun rechter hand in de zij en laten hun linker arm langs het lichaam hangen. Het verschil zit in het feit dat het portret van Cahun boven de knie is aangesneden, terwijl het portret van Wilde ten voeten uit is gefotografeerd. Oscar Wilde was de style icoon van de homo scène in die tijd maar ook het boegbeeld voor hun strijd voor sociale erkenning.⁹⁷ Misschien heeft Cahun daarom ook op het zelfportret haar linker vuist gebald, een detail wat op het portret van Wilde ontbreekt. Hierdoor krijgt het zelfportret iets rebels. Maar wat mij het meest opvalt als ik deze twee portretten vergelijk is dat het portret van Wilde (afb. 7) vrouwelijke kenmerken toont zoals zijn schoenen met strikken, zijn zijwaarts

⁹³ Ibis, 49

⁹⁴ Ibis, 48

⁹⁵ Latimer, 2005, 30

⁹⁶ Chadwick, 2003, 5

⁹⁷ Thynne, 2008, 188

overhellend hoofd en de vele sierlijke details op de achtergrond. Het portret van Cahun daarentegen oogt zeer mannelijk zowel in haar houding als in de strak gestructureerde achtergrond.

Wilde was voor de Nieuwe Vrouw een icoon aangezien hij zich in het openbaar distantieerde van de heersende moraal. In 1895 kwam Wilde in het middelpunt van de belangstelling te staan vanwege zijn rol in één van de beroemdste rechtszaken uit de negentiende eeuw. Wilde, die nauw bevriend was met de jonge Lord Alfred Douglas, werd tot twee jaar gevangenisstraf veroordeeld vanwege homoseksualiteit.⁹⁸ In het preutse Victoriaanse Engeland reageerde men geschokt op deze veroordeling, omdat homoseksualiteit in die tijd nog als een taboe werd beschouwd en illegaal was. Al snel na deze geruchtmakende recht zaak werd er in Engeland een verband gelegd tussen de Nieuwe Vrouw en decadentie. In het Engelse maandblad *Blackwood's Magazine* attaqueerde Hugh Stutfield in 1895 het decadentisme sowieso.⁹⁹ Volgens Hugh was er een verband tussen Wilde en decadentie, wat vooral terug te voeren is op de nieuwe poëzie en een vrije kunstzinnige levensstijl. De nieuwe vrijzinnige gedachtes van Wilde brachten volgens hem het moraal in gevaar.¹⁰⁰ Ook Wilde streefde, net als de Nieuwe Vrouw, volgens Hugh naar seksuele vrijheid, waarmee zij zich distantieerde van de dominante seksuele ideologie van de Victoriaanse periode.¹⁰¹ Volgens Stutfield bracht Wilde de mannelijkheid in gevaar met zijn openlijke homoseksuele gevoelens en de Nieuwe Vrouw de vrouwelijkheid met haar overdreven mannelijke gedrag. Cahun was ook een liefhebber van Wilde, er hing bij Cahun en Moore thuis zelfs een foto aan de muur van Wilde.¹⁰²

Decadentisme was een geestelijke stroming die in het laatste kwart van de negentiende eeuw onder hoger opgeleiden in West-Europa zijn aanhang vond. Karakteristiek voor het decadentisme was de teleurstelling over de teloorgang van zekerheden, het verlies van duidelijkheid over de na te streven toekomstbeelden, maar ook van de weerzin tegenover de blinde geldzucht van de burgerlijke maatschappij. Ook was er afkeer tegen het uitgangspunt dat de wetenschap en de industrie alle problemen konden oplossen. Kunst werd een vrijplaats van die banale wereld. Uiterste schoonheid en zuiverheid moesten weer worden nagestreefd. Vooral in de literatuur had het

⁹⁸ Bristow, 2008, 11

⁹⁹ Stutfield, 1895, 836

¹⁰⁰ Ladger, 1995, 24

¹⁰¹ Ibis, 28

¹⁰² Shaw, 2006, 36

decadentisme een hoge vlucht genomen. Men vond de 'decadenten' vaak onder symbolistische schrijvers. De Franse auteur Baudelaire was daar de voorloper van.¹⁰³ Exponenten van de stroming vond men onder sommige dandy's die zich door een extreem streven naar zuiverheid en estheticisme van de massa wilden onderscheiden. Naar de woorden van Baudelaire was estheticisme een levende godsdienst.¹⁰⁴

Een dandy was een belangrijk personage in de twintiger jaren en had een connectie met de Nieuwe Vrouw en ook de lesbische vrouw. Hij is een doorgaans een mannelijk persoon die vanuit zijn levensvisie veel aandacht besteedde aan zijn uiterlijk. Dandyisme werd vooral geassocieerd met de negentiende-eeuwse Victoriaanse Engelsman, die zich bekwaamd had in het elegant overkomen, zowel qua kleding als qua gedrag. Ook was hij niet van de tongriem gesneden. Een beroemd prototype van een dandy was Wilde.

3.2 Dandy

Een van de belangrijkste zelfportretten van Cahun is het zelfportret uit 1928 (afb 8), waar zij zich presenteert als een dandy, staande voor een spiegel met een geblokt jasje aan. Claude Cahun heeft een aantal zelfportretten als dandy gemaakt. Op deze foto staat Cahun meer als man dan als vrouw afgebeeld. De voornaam Claude werd in Frankrijk zowel aan jongens als meisjes gegeven.¹⁰⁵ Cahun gebruikte dus niet toevallig een tweeslachtige naam, in haar werk speelt ze immers voortdurend met de grenzen van gender en seksualiteit. Lucy Schwob (de echte naam van Cahun) bediende zich ook nog van een ander pseudoniem, te weten Daniel Douglas, vernoemd naar Lord Alfred Douglas, de geliefde van Wilde.

Cahun presenteert zich hier op deze foto als dandy omdat ze hier zichzelf neerzet als man (afb. 8). Ze laat ook zien dat ze veel aandacht besteedt aan haar uiterlijk, staande voor een spiegel met een extravagant geblokt jasje aan. Ze komt door dit aparte jasje vooral pronkerig en theatraal over, iets wat past bij een dandy.

Door de dichter Baudelaire werd de dandy zelfs tot een kunstwerk verheven en

¹⁰³ Bourget, 2009, 24

¹⁰⁴ Ibis, 100

¹⁰⁵ Downie, 2005, 8

volgens hem was hij het tegenovergestelde van een vrouw.¹⁰⁶ De dandy als fenomeen is voor het eerst in de literatuur terug te vinden in 1830. Het was Honoré de Balzac, (1799 - 1850) die in zijn werk *Traité de la vie élégante* de Engelse dandy "Beau" Brummell (1778 – 1840) beschreef, die bekend stond om zijn extravagante kostuums en levensstijl. Baudelaire ging in het stuk 'Le Peintre de la vie moderne' daar verder op in en schreef dat deze cultuur van 'de zelf' een roeping was naar een persoonlijke originaliteit in de massa. Hij beschreef de dandy in dit artikel als een soort performance kunstenaar, die zich daarmee wilde onderscheiden van de middenklassen.¹⁰⁷ De Nieuwe Vrouw in de jaren twintig leek in bepaalde opzichten op de dandy; ook zij vertoefde het liefst in de grote stad en hield er graag een decadente levensstijl op na.

Een andere belangrijk Engelse personage in die tijd was de lesbische schrijfster Radclyffe Hall (1880 – 1943), een vrouw die zich ook graag als dandy liet fotograferen in Engelse maatpakken (afb. 4, 9). Hall had grote invloed op het werk van Cahun in haar beginperiode als fotograaf.¹⁰⁸ Ook bij dit zelfportret is dit duidelijk terug te zien. Beiden gebruikten de portretfotografie om hun mannelijkheid te laten vastleggen. Hall was een echte Nieuwe Vrouw die ook bekendheid genoot vanwege haar controversiële levensstijl. Voor latere generaties lesbiennes is ze zowel een heldin als een omstreden rolmodel geweest. Haar bekendste werk, *The Well of Loneliness* (1928), wordt als de eerste lesbische roman beschouwd. Dit boekwerk werd in 1928 door een rechter in Engeland verboden en als obscene verklaard.¹⁰⁹

Bij het schrijven van dit boek liet zij zich inspireren door het boek *Sexual Inversion*, (1896) van de seksuoloog Ellis Havelock (1859 – 1939). Bovendien schreef hij het voorwoord bij haar boek. *Sexual Inversion* was een zeer bekend boek van hem, het eerste boek dat dieper inging op homoseksualiteit en het eerste medische boek op dat gebied. Havelock zag homoseksualiteit niet als een ziekte, iets immoreels of misdadigs, maar als iets wat aangeboren was. Cahun vond ook inspiratie in het werk van Havelock, zij heeft zelfs zijn boek *Études de psychologie sociale* in 1928 van het Engels naar het Frans vertaald.¹¹⁰ Havelocks werk was erg vooruitstrevend en heeft onder andere de mogelijkheid geopend dat er van een derde sekse spraken zou kunnen zijn die zowel

¹⁰⁶ Lusty, 2007, 106

¹⁰⁷ Latimer, 2003, 141-in voetnoot 15

¹⁰⁸ Lusty, 2007, 103

¹⁰⁹ Miller, 1995, 189

¹¹⁰ Cahun, 2002, 11

vrouwelijke als mannelijke elementen in zich droeg.¹¹¹ Dit androgyn standpunt is ook vaak in het werk van Cahun terug te vinden. Op deze foto (afb 8) is de derde sekse zichtbaar van Cahun.

Het boek *Well of Lonelines* van Hall, waar Havelock het voorwoord van schreef, volgt het leven van de hoofdpersoon Stephen Gordon. Bij de vrouwelijke hoofdpersoon openbaart zich de homoseksualiteit reeds op zeer vroege leeftijd. Ze ontmoette haar grote liefde Mary Lewellyn tijdens de Eerste Wereldoorlog, toen ze een chauffeur was op een ambulance. Dit boek was erg belangrijk voor de emancipatie van de lesbische vrouw in de Westerse wereld. In het boek is terug te lezen dat een lesbische vrouw een mannelijke vrouw kon zijn, of een man gevangen in een vrouwenlichaam.¹¹²

Er waren in die tijd voor vrouwen geen seksuele inspiratiebronnen zoals bijvoorbeeld de pornografie voor mannen. Alleen een man met een fallus had seksuele lust. De Nieuwe Vrouw moest, om bij haar eigen seksualiteit en lust te kunnen komen, eerst naar binnen gaan qua gevoel in de mannen wereld. De vrouw, zowel hetero als lesbisch kon bij de seksualiteit van een man komen door een travestie te worden.¹¹³ De lesbische vrouw die zich als man kleepte kreeg de naam *butch*, die vaak viel op een vrouwelijke lesbienne. Vrouwelijke lesbiennes werden overigens als veel minder bedreigend ervaren door de heteroseksuele mannen.¹¹⁴

Naar mijn mening representeert Cahun bij deze afbeelding (afb. 8) de mannelijke kant van het lesbisch zijn. Naast het feit dat Cahun zich hier als dandy afbeeldt, wil ze ook graag haar lesbische masculiene kant laten zien. Meer lesbische vrouwen in die tijd kleepten zich graag als een dandy, zoals de in die tijd zeer populaire Engelse schrijfster Hall. In dezelfde setting heeft Cahun ook een foto gemaakt van haar geliefde Moore die de vrouwelijke kant zou kunnen representeren (afb. 10). Daar waar Cahun serieus, streng en sterk overkomt (afb. 8) lijkt Moore meer ontspannen, lief en zacht (afb. 10)

Aan de andere kant zou het portret van Moore ook een proefopname kunnen zijn voordat Cahun overging tot het maken van het zelfportret.¹¹⁵ Aangezien Cahun model stond maakte Moore de meeste foto's, maar Cahun was toch het brein achter het werk, ook vanwege haar fotografisch inzicht. Dit werd onder andere aangetoond door James Stevenson in het artikel 'Claude Cahun: an analyses of her photograpic technique'. In dit

¹¹¹ Downie, 2005, 10

¹¹² Latimer, 2003, 133

¹¹³ Ledger, 1997, 144

¹¹⁴ Newton, 1984, 575

¹¹⁵ Stevenson, 2006, 53

artikel beschrijft Stevenson dat na de dood van Cahun, Moore nog vijftien jaar heeft doorgeleefd, maar nooit meer een aansprekende foto had gemaakt.¹¹⁶

Staan blijft dat dit zelfportret van Cahun meer mannelijkheid dan vrouwelijkheid uitstraalt. De mannelijke aspecten van dit portret zijn kort haar, het geblokte jasje en haar dwingende blik. De vrouwelijke elementen op deze foto zijn haar blonde haar en de lippenstift op haar bovenlip.

In het werk van Cahun nemen spiegels een belangrijke plaats in, wat te beschouwen is als een verwijzing richting het narcisme. Het is een thema dat voortkomt uit de Griekse mythologie en die door veel symbolistische schrijvers zijn verwerkt in hun boeken.¹¹⁷ Dit is ook het geval in *the Picture of Dorian Gray* (1891) van Wilde. Seksuologen en psychologen uit die tijd, zoals Ellis en Sigmund Freud (1856 - 1939), vonden dat het narcisme bij de homoseksualiteit hoorde. Volgens Freud hielden homofiele mannen direct vanaf de geboorte van zichzelf in plaats dat ze eerst hun moeders beminden. En hij vond dat lesbische vrouwen al van jongs af aan in hun fallische fase bleven zitten.¹¹⁸ Homoseksuelen werden gelieerd aan het narcisme waarbij het leven dat zij leidden als inhoudsloos werd gezien. Men vond dat zij alleen met zichzelf bezig waren, zonder zich te bekommeren om een huwelijk en kinderen krijgen.¹¹⁹

Vrouwen werden sowieso als narcistisch gezien, vanwege hun grote aandacht voor hun uiterlijk.¹²⁰ Ook Cahun schreef over de mythe van Narcissus in haar boek *Aveux Non Avenus*, 'hij is overal, het achtervolgt ons'.¹²¹ In dit boek gaf Cahun toe dat ze zelf ook narcistisch was toen ze schreef: 'Individualism ? Narcissism ? Certainly. My best caracaristics the one and only intention all fidelity I'm capable of.'¹²² Cahun geeft in dit boek aan dat zij haar camera zag als het instrument voor de ontwikkeling van zelfkennis.¹²³ De spiegel heeft natuurlijk ook een relatie met de fotografie, aangezien veel camera's spiegels bevatten. De eerste foto's waren geëtst licht op spiegels, zilveren

¹¹⁶ Ibis, 48

¹¹⁷ Ibis, 35

¹¹⁸ Een fallische fase is, volgens Freud, de derde fase in de psychoseksuele ontwikkeling en duurt van ongeveer 3 tot 5 à 6 jaar. Freud betoogde dat jonge meisjes een soortgelijke psychoseksuele ontwikkeling doormaakten. Waar de jongen echter castratieangst ontwikkelt, kan het meisje zogenaamde penisnijd krijgen.

¹¹⁹ Thynne, 2008, 190

¹²⁰ Doy, 2007, 57

¹²¹ Cahun, 2002, 218

¹²² Shaw, 2005, 35

¹²³ Ibis, 44

platen, bedekt met kwikdamp.¹²⁴ Dit zelfportret met het geblokte jasje uit 1928 refereerde ook aan de vele negentiende-eeuwse schilderijen waarop vrouwen zich mooi maakten voor spiegels, pronkend met hun lichaam (afb. 11).¹²⁵ Cahun doet op dit werk androgyn aan en verwerpt hiermee het traditionele beeld van de vrouw die met een 'sexy look' in de spiegel kijkt.

Het geblokte extravagante jasje met een patroon dat je ook in kledingstukken van harlekijnen terug vindt, zou ook een verwijzing kunnen zijn naar het circus en de harlekijn, geliefde thema's in die tijd. De negentiende-eeuwse kunstenaars die deze thema's gebruikten waren bijvoorbeeld Honore Daumier (1808 - 1879) en Pablo Picasso's (1881 - 1973) (afb. 12). Dit jasje zou dus een verwijzing kunnen zijn naar Cahun's liefde voor het theatrale. Maar het jasje zou ook gewoon in de mode kunnen zijn geweest. Cahun zelf is vanuit twee verschillende invalshoeken te zien in deze afbeelding en speelt met de realiteit en illusie. Voor de spiegel houdt zij op een mannelijke manier haar kraag omhoog om haar nek en décolleté te verbergen, maar in het spiegelbeeld zie je die juist weer wel, waardoor het androgyne tot uitdrukking komt. Hierdoor ook is dit zelfportret op hetzelfde moment zowel subject als object tegelijk en is Cahun zowel kunstenaar als model.¹²⁶

Het werk refereert ook aan Marcel Duchamp (1887 - 1968), die zijn alter ego Rose Sélavy creëerde in 1920 (afb. 13). Duchamp maakte een voorstelling als Rose Sélavy over zichzelf (gefotografeerd door Man Ray). Duchamp maakte van zichzelf een travestie. De veranderingen die Cahun aanbracht bij haar uiterlijke geslachtsveranderingen, waren geen verwijzingen naar echte travestie. Zij probeerde meer te bewerkstelligen dan alleen het uitbeelden van een man. Ze maakte van zichzelf een derde sekse, wat tussen het mannelijke en het vrouwelijke in zat. Iets wat de seksuoloog Ellis ook had geopperd.¹²⁷

De enige keer dat Cahun een zelfportret heeft gemaakt waar ze echt helemaal gekleed was als man gebeurde binnen de context van het theater te zien in afbeelding veertien. In 1929 sloot zij zich aan bij het toneelgezelschap *Le Plateau* met als regisseur Pierre Albert-Birot.¹²⁸ Bij deze afbeelding zien we Cahun als *Monsieur* uit het stuk *Banlieue* een rol die ze speelde bij dit theatergezelschap (afb. 14). Bij deze foto kijkt

¹²⁴ Gregory, 1997, 174

¹²⁵ Latimer, 2005, 95

¹²⁶ Latimer, 2005, 95

¹²⁷ Blessing, 1997, 19

¹²⁸ Latimer, 2005, 63

Cahun enigszins spottend en zelfbewust in de lens. Ze draagt op deze afbeelding, een zwart colbert met das en haar wenkbrauwen zijn geschoren. De travestie met zijn 'cross dressing' kwam in die tijd al veel voor in de wereld van het theater.¹²⁹ Dat geslachtsrollen werden omgedraaid kwam al sinds de Griekse oudheid voor, waar vrouwenrollen door mannen werden gespeeld.¹³⁰ Het beroep van actrice werd in die tijd nog als vulgair gezien, waardoor de man wel gedwongen was zich als vrouw te verkleeden. Pas in 1860 zagen we voor het eerst dat vrouwen ook mannenrollen voor hun rekening namen.¹³¹ Een deel van de vrouwenemancipatie vond dan ook in het theater plaats, niet voor niets waren veel Nieuwe Vrouwen actrices.¹³²

3. 3 Haar Joodse vader

Bij een zelfportret uit 1920 en profil (afb. 15), ging Cahun duidelijk zo zitten om haar 'Joodse' neus goed te laten uitkomen, die ze zo te zien heeft geërfd van haar vader (afb. 17). Haar achternaam (Cahun) refereerde aan de Joodse afkomst van haar oma van haar vaders kant.¹³³ Cahun koos er bij deze foto voor om zich op één lijn te zetten met haar Joodse vader.¹³⁴ Ze was beïnvloed door de prestigieuze mannen in haar familie van haar Joodse grootmoeders kant en identificeerden zichzelf met hen.¹³⁵ Cahuns Joods-zijn kwam veelvuldig terug in haar werk. Zelfs had ze een zelfportret gemaakt met een grote Joodse Davids ster om haar nek (afb. 16). In combinatie met haar ultrakorte kapsel, een mannenpak aan en haar zeer slanke figuur gaf deze foto een mannelijke sfeer (afb. 15). Dit zelfportret was bijna een kopie van een portret van haar vader (afb. 17).

Tot die tijd was het gebruikelijk dat slechts mannen van aanzien en profil werden gefotografeerd.¹³⁶ Vaak waren dit dan ook belangrijke schrijvers. Ook het portret en profil van de schrijfster Hall maakte met opzet gebruik van de mannelijke beeldtraditie (afb. 9). Kunsthistorici uit die tijd klaagden al dat de Nieuwe Vrouw een ander soort portret van de vrouw creëerde dan voorheen. Daarvoor werden de vrouwen eerder decoratief

¹²⁹ Everard, 2006, 19

¹³⁰ Feris, 1993, 125

¹³¹ Ibis, 125

¹³² Robberts, 2002, 10

¹³³ Pelgrim, 2011, 9

¹³⁴ Cahun, 2007, 219

¹³⁵ Knafo, 2008, 32

¹³⁶ Ibis, 137

afgebeeld, als een objet d'art in een luxueuze omgeving, in tegenstelling tot de mannen, die meer met karakter en gevoel van innerlijk leven werden geportretteerd.¹³⁷

Haar Joodse neus is vaak terug te vinden in haar werk. In de fotomontages van Cahun is vaak een afbeelding terug te vinden van een Courlis (afb. 28), een Wulp die in het bezit is van een kromme snavel.¹³⁸ De afbeeldingen van deze Wulp zou je kunnen beschouwen als een verwijzing naar haar Joodse afkomst. Bovendien heeft Cahun voor korte tijd gebruik gemaakt van de pseudoniem Claude Courlis. Haar fotografische zelfportretten waren zeer gedurfd aangezien er veel antisemitisme en homofobie in Frankrijk was en haar werk vaak over geslacht, ras en seksualiteit ging.¹³⁹ Het benadrukken van Cahun van haar Joodse afkomst had ook te maken met het feit dat de Nieuwe Vrouw zich graag afzette tegen de geldende de normen; Cahun was vrouw, Joods en lesbisch en de norm was man, blank en heteroseksueel.¹⁴⁰

Het antisemitisme was aan het einde van de negentiende eeuw in Frankrijk erg in opkomst en vele Joden waaronder Cahun en haar familie hebben er onder geleden. Al vroeg in haar jeugd werd ze al met antisemitisme gevoelens geconfronteerd door de Dreyfus affaire. Het schandaal draaide om de onterechte veroordeling van de Joods-Franse officier Alfred Dreyfus (1859-1935), die ervan werd beschuldigd een spion voor Duitsland te zijn geweest. Deze affaire polariseerde de Franse publieke opinie en had belangrijke politieke gevolgen.¹⁴¹ Zijn veroordeling kwam niet zozeer doordat het (vervalste) bewijs tegen hem sprak, maar meer omdat hij van Joodse komaf was. In één van Cahun's nagelaten brieven stond dat ze op dertienjarige leeftijd door klasgenoten was vastgebonden op het schoolplein en daarna met grind was bekogeld vanwege haar Joodse afkomst.¹⁴² Om haar deze vernederingen te besparen stuurde haar vader haar twee jaar naar Engeland, om daar te studeren.¹⁴³ In Frankrijk zelf werden de leefomstandigheden voor Joden steeds grimmiger. Karikatuurtekeningen waarop Joden stonden afgebeeld met te grote haakse neuzen vonden hun weg in kranten en bladen (afb. 18). Het was zeer dapper van Cahun dat ze bewust in 1916 als pseudoniem weer een Joodse achternaam koos om een statement te maken.¹⁴⁴

¹³⁷ Silverman, 1992, 69-70

¹³⁸ Thynne, 2008, 189

¹³⁹ Latimer, 2005, 13

¹⁴⁰ Benstock, 1986, 29

¹⁴¹ Pelgrim, 2011, 34

¹⁴² Ibis, 55

¹⁴³ Ibis, 55

¹⁴⁴ Thyne, 2008, 189

Ook op de afbeelding van Cahun als haar vader uit 1920 (afb. 15) is Cahun weer opvallend mager. Haar biograaf Leperlier heeft een lange brief uit 1951 van haar gevonden, waarin ze schreef dat ze op hogere leeftijd weer anorexia had gekregen. Ze dacht toen dat slechts de dood haar nog restte.¹⁴⁵ Ook in haar puberteit had die ziekte haar al een keer eerder getroffen. Vrouwen met deze ziekte proberen meestal een mannelijk figuur na te streven.¹⁴⁶ In haar boek *Aveux non Avenus* schrijft Cahun; ‘ My sulking, renunciation, fasting, serve to simplify my surroundings. I close my eyes to put a limit on the orgy. There is too much of everything. I keep quit. I hold my breath. I lie down, curled up, abandoning the confines of my body. I fold myself in on imaginary centre. Already as a child I was playing this game of being invalid; it will be easier if I hop. Sharing out the cake while cutting my bit up again.’¹⁴⁷. Hiermee stelt Cahun dat ze het vasten gebruikt om haar eigen leven op een eenvoudigere manier in te richten, omdat volgens haar van alles te veel is. Overigens was ‘niet eten’ voor Cahun van kinds af aan al een probleem.

Anorexia was een nieuwe ziekte die aan het einde van negentiende eeuw was komen opzetten.¹⁴⁸ Die tijd kenmerkte zich door een grote verandering in het denk- en leefklimaat ten aanzien van de seksualiteit van vrouwen. Hierdoor werden vrouwen in een spanningsveld gebracht, duidelijk merkbaar in het werk van Cahun. Voorheen was het leven voor de vrouw nog stabiel en solide, maar rond die eeuwwisseling werd deze complex en verwarrend door ingrijpende veranderingen in het denken en handelen over seksualiteit. Daarvoor was controle en beheersing zeer belangrijk, je moest je gevoelsleven leren te beperken en te beheersen. Er was een verbod op seksueel genot voor de vrouw.

Voor deze doorbraak werd er van een welopgevoede vrouw geen seksualiteit verwacht. De engel des huizes werd beschouwd als asexueel wezen met de onschuld van een kind. Tegenover deze Madonnafiguur stond de ‘ontaarde’ of ‘gevallen’ vrouw, of ook wel de prostitué. Daar ging de man wel naartoe hoewel hij haar in het openbaar verfoeide. De man mocht klaarblijkelijk wel een uitlaatklep hebben, en zodoende heerste er een dubbele moraal.

Tegen het einde negentiende eeuw kwam de verdrongen seksualiteit gedeeltelijk aan de oppervlakte. De Nieuwe Vrouw ontdekte dat er meer mogelijk was dan seks

¹⁴⁵ Colville, 2002, 270

¹⁴⁶ Ibis, 271

¹⁴⁷ Cahun, 2007, 30

¹⁴⁸ Vandereycken, 1988, 173

binnen het huwelijk. Onder deze dreiging gingen de mannelijke moralisten en medici in verweer; de lesbische liefde was pervers en werd een nieuw medisch thema. De medici deden verwoede pogingen om de 'Nieuwe Vrouw' en de bevrijde seksualiteit binnen de ziekteleer een plaats te geven, als een dwangbuis, om haar op die manier onder controle te houden.¹⁴⁹ De medici waren erg vindingrijk in het ontdekken van allerlei nieuwe symptomen, zeker bij vrouwen. Van hysterie tot neurasthenie en van agorafobie tot anorexia.

De ziekte anorexia nervosa is een cultuurgebonden syndroom. Hierin kan men allerlei thema's uit de leefwereld van die tijd terugvinden zoals het protest tegen de autoritaire gezinsverhouding, de worsteling met de seksualiteit en het ontsnappen aan het dilemma om te kiezen tussen traditioneel moeder bij de haard of de geëmancipeerde Nieuwe Vrouw. Ook bij deze foto (afb. 15) van Cahun komt het protest tegen de autoritaire gezinsverhouding naar boven. Het is duidelijk dat Cahun zich hier op het zelfde niveau plaatst als haar vader, als hoofd van de familie. Cahun gaat hier namelijk met een vooropgezet doel en profiel zitten, iets wat alleen gebruikelijk was bij het maken van portretten van mannen. Cahun draagt op dit zelfportret een kort masculien kapsel en een mannen colbert.

Cahun zat midden in deze transitie. Ook zij was overduidelijk bezig met het zoeken naar zichzelf in een snel veranderende maatschappij. In het artikel 'Self –Portrait Photography as an Technology of Embodiment' (2002) stelt Jones dat: 'by performing the self through photographic means, artists like Cahun play out the instabilities of human existence and identity in a highly technologized and rapidly changing environment'.¹⁵⁰ Jones vindt dat Cahun, door middel van het fotografisch zelfportret, uitdrukking geeft aan de instabiliteit van het menselijk bestaan rond die tijd. Cahun is duidelijk op zoek naar haar eigen identiteit in een zeer snel veranderende en vertechnologiseerde maatschappelijke omgeving. In dit zelfportret van Cahun is deze instabiliteit duidelijk voelbaar (afb 15). Ook laat ze op deze foto haar Joodse neus prominent naar voren komen, dit in een tijd waar het antisemitisme erg aan populariteit won. Door middel van deze foto protesteert Cahun tegen het stereotype vrouwbeeld, maar ook tegen het antisemitisme.

¹⁴⁹ Ibis, 176

¹⁵⁰ Jones, 2002, 95

3. 4 Vampieren

Bij deze afbeelding uit 1927 staat Cahun afgebeeld als vampier (afb. 19). In haar handen houdt ze een bal vast, gemaakt van spiegelend materiaal. Zoals eerder aangegeven nemen in het werk van Cahun spiegels een belangrijke plaats in, wat te beschouwen is als een verwijzing naar het narcisme (zie hoofdstuk 3.2). Haar armen maken een rechthoekige vorm rond een globeachtige bal waarin een afbeelding wordt gereflecteerd. Deze spiegeling in de bal is vrij onduidelijk, je ziet verlichte bogen in een donkere achtergrond. Cahun kijkt verdrietig in een mysterieuze sfeer. Andere opvallende details zijn het feit dat zij slechts één wenkbrauw heeft opgemaakt en het lange blonde haar links onderin, half verscholen achter Cahun. Aan wie behoort dit haar? Het lijkt op het haar van een blonde vrouw. In de fotomontages van haar boek *Aveux Non Avenus* kwam dit vampieren-zelfportret veelvuldig terug.

Haar witte gezicht en haar kapsel vertonen veel overeenkomsten met de graaf Dracula uit diezelfde tijd, waardoor dit portret een mannelijk karakter krijgt (afb. 20). In het artikel 'Beyond Representation: Claude Cahun's Monstrous Mischief-Making', van Laura Bailey and Lizzie Thyne, wordt beweerd dat Cahun zich niet alleen als een seksuele Ander presenteerde. Volgens de auteurs beeldde Cahun zichzelf graag af als Jodin, zogenaamd het Andere ras en als Vampier.¹⁵¹

De Jood werd vaker vergeleken met een vampier.¹⁵² In het boek van Adolf Hitler *Mijn Kamp* (1927) werd de Jood omschreven als een bloedzuiger.¹⁵³ Op antisemitische afbeeldingen uit die tijd werden joden afgebeeld als monsterachtige vampiers (afb. 21). Maar ook de Nieuwe Vrouw werd vergeleken met deze wezens. Sally Ledger schrijft in haar boek *New Woman, Fiction and Feminism at fin de siecle* dat er vier vrouwelijke vampieren voorkomen in het boek *Dracula* van Bram Stoker (1897), die alle vier seksueel net zo decadent waren als de Nieuwe Vrouw. Zoals bijvoorbeeld de beeldschone welgestelde vampier Lucy Westerna (afb. 22) die het liefst met drie mannen tegelijk wilde trouwen, om daarnaast ook nog een seksuele relatie te onderhouden met graaf Dracula. Door haar grote seksuele drift werd ze al snel

¹⁵¹ Bailey, 2008, 141

¹⁵² Pelgrim, 2011, 34

¹⁵³ Hogan, 2006, 99

vergeleken met de Nieuwe Vrouw.¹⁵⁴ Ook Dracula zelf werd in dit boek als een vrouwelijk man omschreven met homofiele trekjes, die ook mannen meenam naar zijn slaapkamer. Graaf Dracula was zeker geen conventionele man, aangezien hij zijn eigen maaltijden bereidde en hij ook zelf zijn kasteel schoonmaakte, omdat hij geen personeel had.¹⁵⁵ Geslachtsrollen werden omgedraaid in dit boek. Volgens Ledger had Stroker, de auteur van het boek Dracula, de Nieuwe Vrouw als inspiratiebron genomen voor de vrouwelijke vampiers in zijn boek.

De Nieuwe Vrouw werd vaker gelijkgesteld met de Jood, die beiden een bedreiging vormden voor de Franse moraal en de nationale integriteit.¹⁵⁶ De Franse bevolking vond deze twee groeperingen een gevaar. Bij dit zelfportret van Cahun (afb. 19) als vampier zijn deze twee bedreigende elementen mooi samengevoegd. Het Joods zijn en de Nieuwe vrouw hadden door de Dreyfus Affaire samen ook een geschiedenis. De eerste Franse krant in Parijs, genaamd *La Fronde*, die uitsluitend door vrouwen werd gemaakt koos in 1897 de kant van de Dreyfus. Journalisten van deze krant waren aanwezig bij die rechtszaak. Dit had direct tot gevolg dat er een verband werd gelegd tussen de Nieuwe Vrouw en het Jodendom.¹⁵⁷

Hoewel het voor die tijd ongebruikelijk was voor een vrouw om journalist te worden, kwam zij tot het besef dat het krantenmedium een zeer effectief medium was voor de vrouw om haar rechten vorm te geven. De Nieuwe Vrouw werd een rebel met inkt aan haar vingers. Veel vrouwen kozen er dan ook voor om schrijver of journalist te worden.¹⁵⁸ Door een betere infrastructuur en door de opkomst van kranten en bladen kreeg de Nieuwe Vrouw een steeds betere toegang tot het grote publiek. Door de journalistiek kon de vrouw haar mening verkondigen. Dat gaf haar het gevoel dat haar mening er ook toe deed, belangrijk omdat vrouwen in die tijd nog geen stem of kiesrecht hadden. Ook Cahun kwam publiekelijk voor haar mening uit in haar publicaties.

Theater en journalistiek werk waren immens populair rond die tijd en werden gretig geconsumeerd door de massa.¹⁵⁹ In Parijs waren veel uitgeverijen en theaters in handen van Joden, wat de Nieuwe Vrouw en de Jood nog dichter naar elkaar toe dreef.¹⁶⁰ Oorspronkelijk werden beroepen als acteur en of journalist in de marge van de

¹⁵⁴ Ledger, 1997, 101

¹⁵⁵ Ibis, 102

¹⁵⁶ Robberts, 2002, 13

¹⁵⁷ Robberts, 2002, 112

¹⁵⁸ Robberts, 2002, 10

¹⁵⁹ Ibis, 11

¹⁶⁰ Ibis, 13

maatschappij uitgeoefend en hadden die over het algemeen een slecht imago. Door de impopulariteit waren het laagdrempelige vakgebieden, waardoor vrouwen er makkelijk hun intrede konden doen. Overigens heeft ook de kerk geen positieve invloed gehad op het acteurschap, men vond het vulgair.¹⁶¹ De journalistiek werd een tijd lang als een theateraal medium gezien waar het leven op een dramatische manier werd vorm gegeven, vol overdrijving.¹⁶²

Fotografie was van het begin af aan een vakgebied dat weinig aanzien kende.¹⁶³ Het medium had de naam dat het slechts uit was op het maken van winst. Bovendien vond men fotografen lui en werden ze vooral gezien als mislukte kunstschilders. Deze negatieve benadering maakte het voor vrouwen makkelijker om ook in deze beroepsgroep emplooi te vinden.¹⁶⁴

Samenvatting

In dit hoofdstuk over Cahun als man kwam naar voren dat de periode tussen 1918 en 1930 bijzondere jaren zijn geweest in de Franse modeindustrie. De trend dat de vrouw zich als man ging kleden kreeg zijn grote doorbraak. Het boek *La Garçonne* heeft dit fenomeen van het mannelijk kleden door vrouwen onder een groot publiek in Frankrijk verspreid. Cahun was één van die exponenten en droeg bij haar mannelijke kleding een zeer kort kapsel, soms scheerde ze haar hoofd zelfs helemaal kaal. Deze mannelijke kleding en korte haardracht zijn prominent terug te vinden in haar zelfportretten. De dandy was ook zeer populair onder de Nieuwe Vrouw, dit kwam mede door Wilde. Hij was voor de Nieuwe Vrouw een icoon aangezien hij zich in het openbaar distantieerde van de heersende moraal. Cahun heeft zich door Wilde laten inspireren; op een aantal foto's portretteert zij zich dan ook als een dandy. Cahun vond zichzelf tot de derde sekse behoren. Ze vond hierbij steun bij het werk van Ellis. Hij was een vooruitstrevend seksuoloog en heeft onder andere de mogelijkheid geopperd dat er van een derde sekse spraken zou kunnen zijn die zowel vrouwelijke als mannelijke elementen in zich droeg. Ook het Joods-zijn van Cahun komt veelvuldig terug in haar werk. Al met al was het fotografische werk van Cahun met thema's als geslacht, ras en

¹⁶¹ Ibis, 13

¹⁶² Ibis, 13

¹⁶³ McCauley, 1994, 50

¹⁶⁴ Latimer, 2005, 34

seksualiteit zeer gedurfd, aangezien er in Frankrijk veel antisemitisme, misogynie en homofobie heerste. De Nieuwe Vrouw werd in die tijd vaak gelijkgesteld met de Jood; beiden werden als een bedreiging gezien voor de Franse moraal de nationale integriteit.

4. 0 Claude Cahun als vrouw

'The happiest moments of my life? Dreaming. Imagining I'm someone else. Playing my favorite part'. Claude Cahun. 1920

In dit hoofdstuk ga ik vier foto's van Cahun bespreken die het thema vrouw hebben. Twee ervan zijn zelfportretten, de twee anderen zijn fotomontages uit haar boek *Aveux non Avenus* uit 1929.

4.1 Cahun als actrice

Het eerste zelfportret van Cahun dat ik ga bespreken stamt uit 1911 en is waarschijnlijk gemaakt op zeventienjarige leeftijd (afb. 23). Bij het kijken naar dit portret krijg je het gevoel dat we hier te maken hebben met een actrice.¹⁶⁵ Bij deze foto kijkt Cahun met een felle blik zelfbewust, rebels en confronterend de camera in. De foto is gemaakt met daglicht en Cahun is van dichtbij gefotografeerd. Deze foto is één van haar meest vrouwelijke zelfportretten. Haar gestifte lippen zijn vol en zwoel, haar ogen groot en donker. Al haar andere portretten stralen ook nog wat mannelijkheid uit, maar deze in mindere mate. Alleen haar felle blik op deze foto zou als mannelijk kunnen worden opgevat.

De zelfportretten van Cahun kennen een duidelijk verwijzing naar het theater. Steeds weer worden nieuwe personages gevonden waarbij ze veel gebruik maakt van make-up, theater licht, props, gordijnen, kostuums en maskers. Ze speelt zelf steeds een rol in een performanceachtige omgeving waarin het aan de toeschouwer is om te bepalen of de afgebeelde een man, vrouw en of androgyne is.¹⁶⁶

Fotografie en theater hadden van het begin af aan een sterke verbondenheid. Roland Barthes (1915-1980) schreef in 1980 in zijn beroemde *Camera Lucida* dat fotografie in zijn algemeenheid meer een relatie had met theater dan met schilderkunst.¹⁶⁷ Barthes kwam tot deze conclusie¹⁶⁸ doordat hij vond dat de Diorama¹⁶⁹ van Daguerre

¹⁶⁵ Everard, 2006, 5

¹⁶⁶ Thynne, 2008, 181

¹⁶⁷ Ook kunsthistoricus David Bate in zijn boek *Mise En Scene* uit 1994 schreef dat film en fotografie veel technieken en conventies hadden overgenomen van het theater.

¹⁶⁸ Barthes, 2000, 31

¹⁶⁹ Een voorstelling waarbij het publiek een op dun linnen aangebracht, reusachtig schilderij (22x14 m) kon bekijken, waar scènes op werden gespeeld door ze van de achterkant met gekleurde glazen panelen te belichten. Het ging over landschappen, kerkinterieurs en vulkanen.

en het Tableau Vivant¹⁷⁰ duidelijk in relatie stonden tot de fotografie. In het Parijs van de negentiende eeuw, waar de fotografie uitgevonden was en tot bloei kwam, lagen aan de Grand Boulevards niet alleen de meeste theaters, maar ook de gerenommeerde fotostudio's.¹⁷¹ De beroemdheden acteurs en actrices uit die tijd lieten zich daar dan ook graag portretteren. Het theater en de fotografie werden hierdoor duidelijk dichter naar elkaar toegedreven. McCauley stelt dat het dan ook geen toeval is dat de cinema, het kind van de fotografie, zijn ontstaansgeschiedenis kent op de Grand Boulevards, pal tussen de theaters.¹⁷²

Het feit dat Cahun zich liet inspireren door het theater, heeft ontegenzeggelijk te maken met het feit dat zij zelf ook diverse keren als actrice heeft opgetreden. Vanaf die tijd zijn veel mensen uit de theaterwereld tot haar vriendenkring gaan behoren.¹⁷³ Tussen 1925 en 1927 zat ze in het gezelschap van Théâtre Esotérique in Parijs. Dit theatergezelschap liet zich leiden door Oosterse tradities, de Japanse noh, sufi gedichten en heilige dansen uit India.¹⁷⁴ In 1929 sloot zij zich aan bij het toneel gezelschap Le Plateau met als regisseur Pierre Albert-Birot. Veel van de karakters die ze heeft gespeeld, waren een inspiratiebron voor haar zelfportretten.

Solomon Godeau deed in haar artikel 'The equivocal "I"; Claude Cahun as lesbian subject' de suggestie dat Cahun op deze afbeelding uit 1911 veel gelijkenis vertoonde met de veel gefotografeerde danseres en femme fatale Cléo de Mérode¹⁷⁵ (1875 -1966) (afb. 24). Deze vrouw was in die tijd een beroemdheid in de wereld van het theater. Zij heeft grote invloed gehad op de mode en met name op de haardracht. Godeau trok deze conclusie vanwege de grote speld op Cahun's voorhoofd, die enigzins op het haarsieraad van Mérode leek. Ik vind deze vergelijking niet echt overtuigend. Het portret van Mérode stamt uit 1892 en het portret van Cahun komt uit 1911, tijdgenoten waren het dus niet. Bovendien is nergens in de literatuur een opmerking geplaatst dat Cahun geïnspireerd is geweest door Mérode. Daarnaast kijkt Mérode op deze foto 'lief' in tegenstelling tot de felheid die Cahun in haar zelfportret uitstraalt.

Uit dit zelfportret uit 1911 (afb.23) komt wel duidelijk naar voren dat Cahun zichzelf

¹⁷⁰ Groep personen als beeldengroep, levend schilderij. Een vorm van toneel waarbij de spelers in een fraaie of karakteristieke pose zwijgend iets uitbeelden. Dikwijls had een tableau vivant een allegorische voorstelling of een dramatische situatie uit de geschiedenis of Bijbel tot thema

¹⁷¹ McCauley, 1994, 73

¹⁷² Ibis, 73

¹⁷³ Cahun, 2002, 12

¹⁷⁴ Everard, 2006, 7

¹⁷⁵ Godeau, 1999, 122

neerzet als een stereotiepe Oosterse vrouw. Dit Oosterse gevoel komt vooral door haar tulband of hoofddoek, die zijn oorsprong kent in de 'primitieve wereld'; de koloniale continenten Afrika en Azië. Deze Oosterse sfeer wordt ook gecreëerd door haar accessoires; de grote speld op haar tulband en de ketting bestaande uit goudkleurige koorden die om haar hals hangen. Naar mijn mening lijkt ze hier op verschillende Oosterse vrouwen die ik hieronder zal bespreken.

Cahun zou ook een odalisk kunnen uitbeelden,¹⁷⁶ een slavine of concubine in de harem van Turkse sultans. De odalisk was in de Westerse kunst in de negentiende eeuw een geliefd figuur voor kunstschilders. Meestal kijkt de odalisk de toeschouwer recht in de ogen (afb. 25) De kunstenaar uit die tijd schilderde graag een schaars geklede vrouw, liggend op een divan. Dat er van deze schilderijen een erotiserende werking uitging moge duidelijk zijn. Ook rond dit vroege zelfportret van Cahun hangt een erotische sfeer. Dit komt vooral door haar grote bruine ogen, maar ook de gouden koorden die in haar halslijn vallen geven de foto een sensuele lading mee. Schilders zoals Ingres en Manet hebben de odalisk afgebeeld (afb. 25, 26). Cahun draagt op dit zelfportret een zwarte tulband met speld. In vergelijking met de het schilderij van Ingres (afb. 26) kijkt Cahun je veel feller aan en is ze minder onderdanig in haar blik.

Dit soort werk valt onder het oriëntalisme, een term die wordt gebruikt ter aanduiding van de dominante Westerse opvatting van de Oriënt, oftewel het Oosten in de culturele betekenis van het woord, zoals die ontstaan is sinds de tweede helft van de negentiende eeuw, de tijd van de mondiale kolonisatie door de grote Westerse mogendheden. Edward Said definieerde oriëntalisme in zijn boek *Orientalism Western Conceptions of the Orient* (1978) als een manier van spreken, denken en schrijven dat het Westen een Ander verschaft waar tegenover de eigen identiteit kan worden bepaald. De Oriënt wordt getypeerd als irrationeel, sensueel, primitief en feminien, terwijl het Westen de sterke, rationele, democratische, progressieve en masculiene tegenhanger vormt.¹⁷⁷

Volgens mij zijn in dit zelfportret uit 1911 van Cahun ook aspecten terug te vinden waaruit blijkt dat zij eventueel beïnvloed was door de beroemde actrice Sarah Bernhardt. Het was bekend dat Cahun Bernhardt adoorde, vooral ook doordat ze veel aan crossdressing deed als actrice.¹⁷⁸ Haar oom Marcel Schwob kende Bernhardt

¹⁷⁶ Everard, 2006, 12

¹⁷⁷ Said, 1978, 20

¹⁷⁸ Pelgrim, 2001, 30

persoonlijk, gezien zijn betrokkenheid bij het stuk *Hamlet*; de vertaling van het stuk van het Engels naar het Frans was van zijn hand, waar Bernhardt een hoofdrol speelde. Onduidelijk is of Cahun en Bernhardt elkaar ooit persoonlijk ontmoet hadden.¹⁷⁹

Bij de afbeelding (afb. 27) van Bernhardt van de beroemde fotograaf Napoleon Sarony (die ook Wilde fotografeerde) lijkt Bernhardt ook op een Odalisk uit de schilderkunst. De liggende houding van Bernhardt heeft overeenkomsten met de odaliskschilderijen uit die tijd, het enige verschil is dat Bernhardt haar kleding aanhoudt. De kleding van Bernhardt is duidelijk Oosters. Dit wordt geaccentueerd door haar teenslippers en haar Oosterse sieraden, zoals de armbanden van schelpen en de riem van tijgervel, allemaal afkomstig uit de 'primitieve' wereld. Ook de divan waarop ze ligt lijkt een bank in de vorm van een katachtig oriëntaals dier met een Oosters reliëf. Bovendien heeft ook Bernhardt een directe blik naar de beschouwer toe, een zwoele blik die de sfeer seksueel geladen maakt. Cahun heeft vast en zeker dit soort afbeeldingen van Bernhardt gezien en was naar mijn idee door haar geïnspireerd. Bernhardt was een zeer eigenwijze en zelfstandige Nieuwe Vrouw van de eerste lichting en een rolmodel voor velen vrouwen uit die tijd.

Ook bij het schilderij de Olympia van Manet uit 1863 (afb. 26) was de blik van de vrouw erg direct. Dit was overigens wel een hele moderne versie van een odalisk. Door haar confronterende blik werd haar onafhankelijkheid en seksuele dominantie over mannen benadrukt, voor die tijd een zeer shockerend beeld. Manet beeldt hier geen geïdealiseerde odalisk af, maar een luxe hoer die ligt te wachten op een klant. De Oosterse sjaal waarop ze ligt wijzen op weelde en sensualiteit. Haar afgeworpen pantoffels beklemtonen de seksuele sfeer. De vrouw werd hier door Manet op dit schilderij veel brutaler en rauwer afgebeeld dan bij andere 'odaliskken'. Zoals Manet destijds geïnspireerd is geraakt door andere odaliskken, werd Bernhardt waarschijnlijk ook geïnspireerd door dit thema. Ook Cahun kan bij haar zelfportret uit 1911 inspiratie geput hebben uit dit thema uit de schilderkunst. Ook zij kijkt de toeschouwer confronterend en brutaal aan. Bovendien beeldt haar Oosterse hoofdtooi met speld sensualiteit en weelde uit.

Dit soort stereotype portretten van vrouwen kwam veel voor in die tijd. Mede door de rol van de massamedia werd de Nieuwe Vrouw vaak als een stereotype uitgebeeld, actief en zelfbewust, zie hiervoor ook hoofdstuk 2.2. Door de sterke opkomst van de

¹⁷⁹ Ibis, 32

fotografie publiceerde veel bladen, waaronder modebladen, hun artikelen met foto's.¹⁸⁰ Mode werd daardoor steeds belangrijker voor de vrouw. De Westerse vrouw kreeg een grotere keuzemogelijkheid wat betreft kleding doordat er ook warenhuizen kwamen en kleding machinaal werd gemaakt. Door middel van je kledingstijl kon je communiceren met anderen over je persoonlijkheid. Beroemdheden kregen door de fotografie veel invloed op hun fans, waardoor trends ontstonden. Bij Cahun zagen we dat ze wat kleding betreft was beïnvloed door Wilde (afb. 7), maar ook door Rydecleff Hall (afb 9). Maar ook Bernhardt was eventueel hier inspirerend voor Cahun. Bernhardt had net als Cahun Joodse roots. Bernhardt speelde graag rollen zoals van een exotische vrouw of een Joodse dame, of een zigeuner uit de primitieve wereld. Dit portret van Bernhardt was een publiciteitsfoto, die onder een zeer breed publiek werd verspreid in de vorm van een *carte de vesite* (afb. 27).

In haar boek *Industrial Madness* (1994) gaf MacCauley aan dat deze kaartjes aan het einde van de negentiende eeuw een grote populariteit genoten. Deze kaartjes van beroemdheden werden soms met honderdduizenden wereldwijd verkocht. Men bewaarde deze kaartjes in speciale mappen.¹⁸¹ Maar je kon in de fotostudio's dit soort kaartjes ook van jezelf laten maken, die bestemd waren voor vrienden en familieleden; daarvoor kleepte je jezelf op je allermooist. Opvallend is dat de zelfportretten van Cahun vaak ook op klein formaat zijn afgedrukt en hebben dan ook een relatie met dit fenomeen.

Ook zou dit zelfportret kunnen verwijzen naar het toneelstuk *Salomé* van Wilde. Dit toneelstuk was ook geïnspireerd op het oriëntalisme.¹⁸² Het beroemde en spraakmakende toneelstuk van Wilde over de Bijbelse figuur Salomé uit 1893 is voor Cahun een inspiratiebron geweest. Het thema van dit toneelstuk kwam regelmatig in haar foto's en haar schrijfwerk terug.¹⁸³ Zo had ze bijvoorbeeld een artikel geschreven over Salome getiteld 'Salome La Sceptique', opgedragen aan Wilde.¹⁸⁴ Vanwege het feit dat Salome geen 'echte' gevoelens had voor mannen, werd gesuggereerd dat Salomé lesbisch kon zijn.¹⁸⁵ Dit feit zou Cahun natuurlijk extra hebben aangesproken.

¹⁸⁰ Doy, 2007, 69

¹⁸¹ McCauley, 40, 1994

¹⁸² Townsend, 2008, 156

¹⁸³ Thynne, 2008, 181

¹⁸⁴ Cahun, 2002, 148-149

¹⁸⁵ Everard, 2006 12

Haar oom Marcel Schwob had een grote interesse in de Engelse literatuur en vertaalde veel werk van het Engels naar het Frans.¹⁸⁶ Ook hielp hij Oscar Wilde met de vertaling van het toneelstuk Salomé en was zeer innig met hem bevriend.¹⁸⁷ Door dit gedurfde stuk uit te brengen in Frankrijk werd Wilde daar erg populair.

Het toneelstuk is gebaseerd op een Bijbels verhaal uit het nieuwe testament. De tetrarch Herodes Antipas vraagt zijn stiefdochter Salomé tijdens een feest voor hem te dansen. In ruil daarvoor mag zij van hem verlangen wat zij wil. Zij zegt toe de dans van de zeven sluiers te dansen en eist daarvoor, mede op instigatie van haar moeder Herodias, het hoofd van Johannes de Doper. Haar eis wordt ingewilligd een beul onthoofdt hem na haar optreden op brute wijze. Wilde had het verhaal erg veranderd, hij schreef dat zij hem niet had vermoord op aanraden van haar moeder maar door haar eigen lust. Salomé vindt Johannes aantrekkelijk, maar hij beantwoordt haar liefde niet. Na de onthoofding kust ze hem toch nog vol op zijn mond.¹⁸⁸ Dit stuk was nogal provocerend omdat het over een moordnares ging die door haar eigen lust het hoofd van een man eiste.

Deze heldin (*femme fatale*) heeft een dodelijke passie maar geen echte gevoelens voor mannen.¹⁸⁹ Het toneelstuk ging voornamelijk over seksuele verlangens. Het stuk mocht in Engeland niet worden opgevoerd, aangezien daar in de wet stond dat je geen Bijbelse figuren in het theater mocht uitbeelden.¹⁹⁰ In Frankrijk echter kwam het toneelstuk wel op de planken. Toen de wereldpremière plaats vond in Parijs in 1896, zat Wilde in de gevangenis in Engeland vanwege sodomie.¹⁹¹ Terwijl de voorstellingen in Frankrijk een groot succes werden, waren de voorstellingen in Engeland besloten, en dan nog slechts voor een zeer beperkt publiek.

Het toneelstuk van Wilde heeft in de loop der tijd vele kunstenaars geïnspireerd, zo ook Cahun. Meerdere malen schreef Cahun over Salomé bijvoorbeeld in de serie artikelen genaamd *Heroïne* (1925). Ook in haar boek *Aveux non Avenus* uit 1929 komt Salomé als thema regelmatig terug. Een kop van één van de passages luidt 'Salome vanquished'.¹⁹² In de inleiding van hoofdstuk zeven schrijft ze: 'Before renouncing this world I will dance before Herod, because he is interested in my sleep and could compel

¹⁸⁶ Thynne, 2008, 182

¹⁸⁷ Ibis, 182

¹⁸⁸ Ibis, 182

¹⁸⁹ Ibis, 196

¹⁹⁰ Ibis, 188

¹⁹¹ Ibis, 188

¹⁹² Cahun, 2007, 144

me to retrace my steps, to rethread my dreams.’¹⁹³ Hier noemt Cahun zichzelf dus Salomé. Ook Susan de Muth, de vertaalster van dit boek, zegt in de voetnoot van dit stukje tekst dat Cahun zichzelf zag als Salomé.¹⁹⁴ Ook de onthoofde Cahun in de fotomontage (afb. 28) volgend op de hierboven vermelde inleiding, zou een verwijzing kunnen zijn naar Salomé. Immers, Cahun vond de onthoofding van Johannes de Doper door Salomé een heldendaad.¹⁹⁵

Cahun heeft ook geschreven over een proces in verband met het toneelstuk Salomé, het zogenaamde ‘Billing trial’.¹⁹⁶ In 1918 woonde Cahun in Engeland dit proces bij en schreef daarover in het tijdschrift *Mercure de la France*.¹⁹⁷ De Engelse hoofdrolspeelster in het stuk *Salomé*, de danseres Maud Allen, was door Noel Pemberton Billing, lid van het Lagerhuis, aangeklaagd vanwege seksistisch gedrag en necrofilie op het toneel.¹⁹⁸ Maud Allen trok in deze rechtzaak aan het kortste eind. De heer Billing omschreef Allen in het artikel ‘*The Cult of the Clitoris*’¹⁹⁹ in zijn eigen tijdschrift *Vigilante*, ook nog als lesbienne.

Overigens heeft Salomé in de moderne dansgeschiedenis aan het eind negentiende en begin van de twintigste eeuw ook een grote rol gespeeld.²⁰⁰ Eén van de scènes uit het toneelstuk Salomé, genaamd de "dans van zeven sluiers" werd vaak opgevoerd als een striptease act en was erg seksueel beladen, aan het eind van de erotische dans stond Salomé zowat naakt op het toneel (afb. 29).²⁰¹

Salomé kwam ook voor in een serie feministische artikelen die Cahun had geschreven met de titel *Heroïne* (1925), die in verschillende bladen waren gepubliceerd, zoals in 1925 in *Mercure de la France*.²⁰² *Héroïnes* was een verwijzing naar de Romeinse dichter Ovidius, de schrijver van *Heroides*, een verzameling brieven van, voornamelijk, mythologische vrouwen aan hun minnaars. De *Heroïnes* van Cahun waren vrouwen die tegen hun zin in gevangen zaten in de ‘val van de geschiedenis’. Vele vrouwelijke hoofdpersonen werden in deze verhalen omgetoverd tot rebelse vrouwen.

¹⁹³ Ibis 134

¹⁹⁴ Ibis 223 in voetnoot 102

¹⁹⁵ Dean, 1996, 89

¹⁹⁶ Thynne, 2008, 195

¹⁹⁷ Cahun, 1918, 69-80

¹⁹⁸ Everard, 2006, 7

¹⁹⁹ Russell, 2009, 20

²⁰⁰ Thynne, 2008, 156

²⁰¹ Ibis, 156

²⁰² Cahun, 2002, 11

Cahun schrijft in *Héroïnes* dat Salomé het liefste kunstenaar (actrice) wilde zijn. Ook was Salomé in dit stuk niet echt geïnteresseerd in de profeet Johannes, ze zegt over hem 'Whats his name, I forgot his name; it's not important!' Over zijn afgehakte hoofd zegt ze in die tekst 'it leaves me cold'.²⁰³ Dit stukje tekst van Cahun over Salomé speelt zich af in het theater en ze schrijft hier dat het hoofd van Johannes van karton is, net zoals in het echte theaterstuk.²⁰⁴ Ik vind dat Cahun op deze foto (afb. 24) Salomé zou kunnen uitbeelden. Cahun heeft een koude en ongeïnteresseerde zelfbewuste blik, zoals ze in haar tekst van *Héroïnes* beschreef, alsof ze geen echte gevoelens had voor de profeet. Maar tegelijkertijd heeft ze ook een erotische uitstraling door haar (Joodse) Oosterse outfit. Wel belangrijk was dat Cahun veel inspiratie putte uit het toneelstuk Salomé van Wilde. Ook omdat haar oom het toneelstuk Salomé van Wilde had vertaald was ze van jongs af aan met dit drama vertrouwd geraakt en een fan geworden van Wilde en zijn stuk Salomé. Overigens werd de hoofdrolspeelster ervan beticht dat ze lesbische gevoelens zou hebben, omdat ze niet echt om mannen gaf.

In deze verhalen van *Héroïnes* gaf Cahun aan dat vrouwen meer hun eigen weg moesten volgen. Ze vecht hiermee tegen het beeld van de stereotiepe mooie vrouw die haar hoogtepunt heeft op haar trouwdag. Deze serie bevatte veel zwarte humor. 'Feminism is already among the fairies.' schreef Cahun in *Aveux non Avenus*.²⁰⁵

Cahun was zelf ook feministe,²⁰⁶ want in *Héroïnes* laat zij duidelijk de ongelijke verhoudingen zien tussen mannen en vrouwen en analyseert daarbij kritisch deze oude verhalen over vrouwen. Ook wilde Cahun de dominantie van mannen zowel op het politieke als sociale en culturele vlak verkleinen, door er zelf actief aan deel te nemen. In 1935 bijvoorbeeld werkte ze als enige vrouw mee aan de oprichting van de linkse groepering *Contre Attaque*, samen met onder anderen Breton en Georges Bataille (1897 - 1962).

De *femme fatale* die Cahun hier waarschijnlijk uitbeeldt was in de ogen van mannelijke symbolistische schrijvers een gevaarlijke vrouw. Cahun heeft op dit jeugdige zelfportret (afb. 25) een felle blik in haar ogen. Maar desondanks is haar uitstraling exotisch, erotisch maar ook gevaarlijk. De *femme fatale* is een archetype dat in de kunst en de literatuur veel voorkomt; een vrouw die haar schoonheid en seksualiteit gebruikt om mannen te verleiden en in het ongeluk te storten. Ze is stijlvol, arrogant, sterk,

²⁰³ Rice, 1999, 78

²⁰⁴ Everard, 2006, 12

²⁰⁵ Cahun, 2007, 44

²⁰⁶ Godeau, 1999, 117

seksueel onafhankelijk en intelligent en heeft een laag beeld van mannen die zich door deze houding tegelijk aangetrokken en aangevallen voelen. Feministische vrouwen daarentegen vonden dit soort vrouwen juist krachtig en werden als een voorbeeld gezien. Medusa was bijvoorbeeld een *famme fatale* uit de mythologie. Twee Joodse vrouwen uit de Bijbel, Judith en Salomé, stonden ook bekend als gevaarlijke, verleidelijke vrouwen.

4.2 De vrouwelijkheid als masker

In dit zelfportret uit 1928 heeft Cahun zich gepositioneerd voor een wit sprei. Ze draagt daarbij een zwart masker met witte elementen (Afb 30). Doordat dit masker geen kijkgaten heeft zijn de ogen van Cahun niet te zien. Hierdoor werkt deze foto extra vervreemdend. Er bestaan meerdere zelfportretten van Cahun met maskers die haar ogen, de dragers van de ziel, verbergen. Ze bezat veel maskers en droeg soms zelfs een masker in het openbaar.²⁰⁷ Dit naakte zelfportret is een van de meest pakkende foto's van Cahun. Dit komt vooral door het mooie ritme in het beeld, het spannende lichtgebruik en de mysterieuze sfeer. Deze foto uit 1928 is genomen in de periode vlak voor de tijd dat ze meer betrokken zou raken bij de surrealisten.

In de periode dat ze nog niet actief betrokken was bij de beweging van de surrealisten, volgde ze wel hun activiteiten, las hun magazines en verzamelde hun boeken.²⁰⁸ Ook was ze geïnteresseerd in psychologie en had ze teksten van Freud gelezen²⁰⁹ en had zelfs een boek van Ellis vertaald.

Voor 1928 had ze al veel zelfportretten gemaakt als androgyne vrouw, maar op deze foto komt haar vrouwelijkheid plotseling weer boven drijven. Op dit zelfportret draagt ze kort blond haar en zit ze tussen haar achterbenen. De combinatie van haar gevouwen armen en het zwart-wit masker geeft de foto een symmetrie mee. Deze houding van haar benen komt uit de yoga, Cahun deed aan yoga. Deze pose heet 'Virassana' en betekent 'de zittende krijger' in het Sanskriet,²¹⁰ wat een verwijzing zou kunnen zijn naar haar verborgen mannelijkheid in dit vrouwelijke beeld.

Er is overvloedig veel daglicht aanwezig in deze foto. Er stroomt direct zonlicht haar kamer binnen, waardoor er harde schaduwen ontstaan. Ook is er een schaduw van een persoon zichtbaar aan de rechter onderzijde van de foto, die overigens alleen op

²⁰⁷ Leperlier, 1995, 111

²⁰⁸ Shaw, 2003, 159

²⁰⁹ Harris, 93, 2001; Shaw, 2003, 159

²¹⁰ Iyengar, 2001, 84

goede reproducties te zien is. Waarschijnlijk behoorde deze schaduw toe aan Moore, die Cahun assisteerde bij het maken van de zelfportretten.

Cahun heeft een jeugdig lichaam en haar huid ziet er zacht en stralend uit, zodat je haar zou willen aanraken in het vrolijke zonlicht. Bij Cahun was aankleden een performance, maar uitkleden ook, dit is dan ook een goed voorbeeld daarvan. Een klein beetje schaamhaar is zichtbaar, voor de rest worden alle intieme delen afgeschermd. Ze weigert eigenlijk om zich echt bloot te geven. De ronde vrouwelijke lijnen op het achtergronddoek in combinatie met die van haar lichaam en het masker geven een mooie harmonie en ritme aan deze compositie.

De zelfportretten en optredens met maskers van Cahun zijn vaak in relatie gebracht met het beroemde essay 'Womanliness as a Masquerade'²¹¹ van de psychoanalytica Joan Riviere, (1883 - 1962) een artikel dat voor het eerst werd geplaatst in de *International Journal of Psychoanalyse* in 1929. In het artikel "Masquerades, Mask and Mirrors" stelt Doy dat, toen dit essay van Riviere uit kwam, dit precies samen viel met de periode dat Cahun zich bezighield met maskers en maskeren, zowel in haar fotografisch werk als in haar theateroptredens. Volgens Doy was Cahun duidelijk geïnspireerd door het werk van Riviere.²¹² Overigens is dit essay van Riviere pas in 1992 herontdekt en wordt het vanaf dat moment door kunsthistorici gretig gebruikt om onder andere het werk van Cahun te analyseren.²¹³ Godeau stelt dat deze feministische theorie van Riviere vaak door de Nieuwe Vrouw werd gebruikt om zich staande te houden in de mannenwereld en daardoor ook een relatie heeft met het werk van Cahun.²¹⁴

Riviere was ook de vrouw die het werk van Freud vertaalde van het Duits naar het Engels. Riviere beschrijft in haar essay de seksuele ontwikkeling van de intellectuele vrouw. Deze vrouw gebruikt haar vrouwelijkheid als een defensief masker en zet hem op om haar mannelijkheid te verbergen. Riviere zei dat er niet zoiets bestond als vrouwelijkheid en vrouwelijke identiteit, maar dat het een performance was.²¹⁵ Deze performance werd op een bewuste en onbewuste laag ingezet, ter bescherming van zichzelf om niet als een binnendringster over te komen in de sociale en culturele wereld

²¹¹ Riviere, 1929

²¹² Doy, 2007, 49

²¹³ Een ander artikel die hier dieper op in gaat is 'Radical Transformers; Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness' geschreven door Zegner zij toont ook het verband tussen Cahuns werk en Riviere.

²¹⁴ Godeau, 199, 115

²¹⁵ Doy, 2006, 75

waar de man dominant is. Volgens Riviere gingen sommige vrouwen zich zelfs zo extreem vrouwelijk en flirterig gedragen in de professionele werksfeer om maar niet te mannelijk over te komen. Ze schreef in haar essay uit 1929 'I shall attempt to show that woman who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared from men.'²¹⁶ Riviere was zelf ook een Nieuwe Vrouw, net als Cahun,²¹⁷ die in haar professionele leven haar vrouwelijkheid gebruikte als een masker. Cahun heeft zowel in haar werk als in haar privé-leven vaak haar vrouwelijke masker open afgezet. Het afzetten van haar vrouwelijke masker was zeer dapper van Cahun. Bij deze foto verbergt ze ook haar vrouwelijkheid. Ze verbergt haar vrouwengezicht en ogen door haar masker en verbergt haar borsten met haar armen.

Het veelvuldig gebruik van maskers door Cahun in haar fotografisch werk zouden ook een verwijzing kunnen zijn naar het theater. Ook in de psycho-analyse wordt het woord masker veel gebruikt, maar meer in de figuurlijke betekenis van het woord. Binnen het surrealisme worden maskers ook frequent verwerkt in kunstwerken.

In 1926 publiceerde Cahun een artikel genaamd 'Carnaval en chambre' in het blad *La Ligne de Coeur*. In dat artikel zegt ze over maskers: 'Masks are made of various materials, cardboard, velvet, flesh and the word, the latter two are here favourites, and are the masks for all seasons, not just for carnival. (...) In front of the mirror one day, you put on your mask a little too enthusiastically and bites your skin. After the festival you lift up a little corner of it to look; you discover to your horror that the flesh and its concealment have become inseparable. (...) When you try to rub it off, you remove your skin too (...)'.²¹⁸ Hierin stelt Cahun dat maskers van verschillende materialen kunnen worden gemaakt, zelfs van menselijk vlees of van woorden. Deze twee uitersten waren de favoriete maskers van Cahun. Als je je in je enthousiasme te veel vereenzelvigd met je masker, loop je de kans tot je eigen afschuw je gezicht te ontvellen als je het masker weer af doet.

Psychologen denken dat het fenomeen 'masker' ontstaat vanuit onze kindervaringen en door het verwachtingspatroon van de maatschappij. Typisch vrouwelijke eigenschappen zijn jong, jeugdig, zorgzaam en romantisch. Typische mannelijke zijn stoer, sportief, actief, zakelijk en succesvol. Het masker staat voor je veilig voelen, daarachter ben je gekoesterd. Cahun is op deze foto naakt, maar toch

²¹⁶ Riviere, 1989, 35

²¹⁷ Godeau, 199, 115

²¹⁸ Cahun, 2002, 485-486

geeft ze zich niet bloot. Kleding kan ook als een masker worden gezien; door je manier van kleden kan je jezelf een 'persoonlijkheid' geven (zoals een dandy).

Cahun heeft zichzelf geportretteerd op de voor haar meest veilige en intieme plek, namelijk haar slaapkamer, maar tegelijkertijd verbergt ze haar ogen achter een zwart-wit masker, wat meteen weer een enorme afstand schept. Dit masker roept meteen weer de vraag op of dit masker Cahun een vrouwelijke of mannelijke laag geeft. Heeft dit masker iets te maken met haar seksuele identiteit? Dit masker zou ook een teken kunnen zijn dat ze haar lesbische leven voor velen verborgen moest houden vanwege de homofobie in Europa. Cahun en haar vrouwelijke partner Marcel Moore waren goed in staat dit verborgen te houden, ook omdat ze stiefzusters waren. Al met al roept het werk van Cahun vele vragen op, aan de andere kant maakt dat haar foto's juist zo enorm krachtig.

Cahun voelde zich vanaf de opkomst van het surrealisme direct aangetrokken tot deze kunststroming.²¹⁹ Breton was geïnspireerd door de ideeën van Freud en Jacques Lacan (1901 - 1981) Ook Cahun werd door hun werk beïnvloed.²²⁰ Cahun ontmoette Breton voor het eerst in april 1932.²²¹ Bewondering viel hem ten deel en er ontstond een levens lange vriendschap.²²² Bij het surrealisme was het onderbewustzijn belangrijk, het irrationele, de droom en vooral ook de seksualiteit. Fantasie werd belangrijker gevonden dan de werkelijkheid. Breton had een ideaalbeeld van spirituele en seksuele vrijheid.²²³ Hij vocht tegen de bourgeoisie normen. Freud en Lacan vonden dat er een connectie was tussen het visuele en het seksuele en tussen het seksuele en de creativiteit.²²⁴

De relaties die mannelijke surrealisten onderhielden met vrouwen waren uiterst complex en ambivalent. Aan de ene kant adoreerden zij de vrouw en plaatsten haar op een voetstuk vanwege haar talloze kwaliteiten. Aan de andere kant werd de vrouw gezien als een object en als zodanig een inspiratiebron voor de 'mannelijke genie'.

Later heeft Cahun over het surrealisme gezegd: 'Looking at my life as a whole I am what I have always been: surrealist. Essentially'.²²⁵ Cahun had zich niet officieel aangesloten bij de surrealisten, vrouwen waren sowieso geen officiële lid van deze groepering.²²⁶ Wel was Cahun als een van de weinige vrouwen een tijd lang zeer nauw

²²⁰ Shaw, 2003 159; Doy, 2007, 50

²²¹ Cahun, 2002, 11

²²² Morgan, 2008, 24

²²³ Ibis, 8

²²⁴ Knafo, 2008, 46

²²⁵ Cahun, 2007, 213

²²⁶ Caws, 1997, 2

betrokken bij de surrealisten (1932-1937) en heeft ook diverse handtekeningen gezet onder hun manifesten.²²⁷

Vanaf 1930 kregen de vrouwen binnen de groep een grotere rol en meer artistiek respect.²²⁸ Vrouwelijke kunstenaars werden door Breton aangemoedigd en soms werden ze ook uitgenodigd om mee te doen mee aan groepsexposities, waaronder ook Cahun.²²⁹ Na de Romantiek heeft geen een andere beweging dan het surrealisme de vrouw zo'n belangrijke rol gegeven in het creatieve leven van de man.²³⁰ En geen andere beweging had zo veel vrouwelijke participanten.²³¹ Het was eigenlijk de eerste modernistische beweging die de vrouw ruimte gaf om zich ook te ontwikkelen als kunstenaar en die ook ruimte vrij maakte voor vrouwelijke afbeeldingen. Cahun was natuurlijk een buitenbeentje, omdat ze alles behalve 'vrouwelijk' was. Er werd zelfs gefluisterd dat Breton haar ontliet vanwege haar onconventionele, onvrouwelijke verschijning en dat ook haar gedragingen hem tegen de borst stuitte.²³² Later heeft hij wel veel respect voor haar getoond. Breton en Cahun raakte zelfs bevriend voor de rest van hun leven. Cahun werd ook bij de surrealistische mannelijke kunstenaars geaccepteerd als een collegakunstenaar en -schrijver. Breton schreef later met heel veel respect over haar en als 'een mannelijke kameraad'.²³³

Bij de surrealisten werden vrouwenlichamen niet alleen voor de esthetiek gebruikt maar ook als seksuele pleziertjes voor mannen. Vrouwen werden door de surrealisten gezien als muzen, kindvrouwjes (*femmes enfants*), poppen of als fatale vrouwen.²³⁴ Voor surrealisten was heteroseksualiteit de norm, wat terug te vinden is in hun werk dat veelal mannelijk van toon was.²³⁵ Vrouwelijk naakt werd veelvuldig gebruikt. Vaak werden vrouwen afgebeeld zonder hoofden en of gezichten. Soms zaten hun lichamen in kooien of waren ze in stukjes gehakt. Ook werden vrouwen geplaatst in donkere schaduwen of werden ze gesluiert weergegeven.²³⁶ De foto's van bijvoorbeeld de surrealist Hans Belmer tonen vrouwen die in stukken gesneden zijn of vastgebonden en

²²⁷ Chadwick, 1998, 70

²²⁸ Caws, 1997, 2

²²⁹ Godeau, 1999, 111

²³⁰ Ibis, 7

²³¹ Ibis, 7

²³² Kline, 1998, 70

²³³ Breton, 1986, 111

²³⁴ Knafo, 2008, 35

²³⁵ Ibis, 35

²³⁶ Ibis, 35

zelfs soms gekneusd (afb 31).²³⁷ Cahun gebruikt bij dit zelfportret haar eigen lichaam als object en toont dat op een esthetische en erotische manier (afb. 30). Maar waarschijnlijk heeft ze dit werk gemaakt om met name vrouwen te plezieren. Doordat Cahun lesbisch was brak ze ook de norm van de surrealisten die over het algemeen heteroseksueel was.

De vrouwen binnen de surrealistische groep gingen ook kunst maken, maar hun creativiteit in combinatie met hun seksuele verlangens was totaal nieuw. Cahun was daar een voorloper in en bij deze afbeelding voel je dat terug. Dora Maar heeft bijvoorbeeld een aantal naakte vrouwen erotisch gefotografeerd, maar naakte mannen komen in haar werk niet voor. Nusch Eluard (1906 – 1946) maakte in 1936 een serie fotomontages met vrouwelijk en mannelijk naakt.²³⁸ De vrouwen binnen de surrealistische beweging waren erg voorzichtig wat betreft het thema seksualiteit, in tegenstelling tot hun mannelijke collega's die wel obsessief bezig waren met seksuele beelden van vrouwen.²³⁹ Het kwam Cahun goed uit dat de surrealisten zich zo bezig hielden met seksualiteit, omdat zij zelf zich ook bezig hield met deze thematiek. Cahun heeft veel zelfportretten gemaakt die gebruikt werden om veranderingen en uitdagingen van de vrouwelijke identiteit en seksualiteit weer te geven.

Volgens mij is de vrouwelijke seksualiteit ook het thema op dit zelfportret van Cahun. Achter haar masker verbergt ze haar lesbische verlangens die ze naar de buitenwereld toe moest afschermen. Daarom hield Cahun het er ook op dat haar geliefde Marcel Moore haar zuster was. Veel mensen wisten daardoor niet dat Moore en Cahun een lesbisch paar vormden. Het seksuele verlangen van Cahun is hier goed voelbaar, mede door haar volle naaktheid.

Breton was tegen homoseksualiteit, maar het boek *Markies de Sade* (waar ook homofilie in voor kwam), waar morele vrijheid een zaak van leven en dood was,²⁴⁰ kon wel zijn goedkeuring wegdragen. Minder moeite had Breton met de lesbische vrouw.²⁴¹ Het boek de Sade was een populair boek onder de surrealisten en stond voor de 'absolute vrijheid' en het lijden in de liefde.²⁴² Binnen surrealistische kringen waren vrouwen ook seksueel aan het experimenteren, korte lesbische relaties werden

²³⁷ Chadwick, 2003, 159

²³⁸ Kraus, 1985, 28

²³⁹ Chadwick, 1985, 126

²⁴⁰ Chadwick, 1985, 105

²⁴¹ Ibis, 105

²⁴² Bates, 2004, 145

uitgeprobeerd.²⁴³ Ze kleedden zich ook graag opvallend en uitdagend. Op feesten gingen sommigen van hen graag uit de kleren.²⁴⁴ De surrealistische vrouwen waren vaak charmant, stijlvol en non-conformistisch, iets wat goed aansloot bij de levenshouding van Cahun.

Over het seksleven van Cahun is in detail niet heel veel bekend. De schrijfster Colville van het artikel: 'Self- Representation as Symptoom: The Case of Claude Cahun' uit het boek *Interfaces* schreef dat Cahun en haar partner Moore zich bezig hielden met sadomasochistische seks.²⁴⁵ Het is algemeen bekend dat binnen de sadomasochistische seks maskers en 'rollenspellen' vaak worden gebruikt. Ook voyeurisme, exhibitionisme, macht en het aannemen van een andere identiteit vinden bij sadomasochistische seks een plek. Als surrealist moest ze zeker de boeken van de Markies de Sade hebben gelezen. Tijdens de Tweede Wereld oorlog is veel werk van Cahun door nazi's bij huiszoeking in beslag genomen. Bij de in beslag genomen foto's bevonden zich vele pornografisch getinte foto's, waaronder afbeeldingen waarop de twee vrouwen elkaar geselden. In het dagboek van de Duitse officier van dienst stond geschreven dat hij het werk weerzinwekkend en pervers vond en daarom besloot het te vernietigen.²⁴⁶ Helaas is van dit pornografische getinte werk niets meer terug te vinden in musea of archieven.

Bij deze foto krijgen we nog wel een inkijk in haar slaapkamer, Cahun, gemaskerd, naakt zittend op een beddensprei. Aan de ene kant toont ze haar lichaam maar tegelijkertijd verbergt ze haar diepere lagen achter een zwart/wit masker. Dit zelfportret roept naar mijn mening meer een seksueel gevoel op van spanning en plezier. Immers, maskers worden vaak gebruikt bij erotische spelletjes. Maar dit zelfportret verbeeldt ook het verborgen genot van de lesbische Nieuwe Vrouw, zij kon immers in die tijd nog niet echt voor deze gevoelens uitkomen.

4.3 'La Sainte Famille'

Deze fotomontage komt uit haar boek *Aveux non Avenus* gepubliceerd in 1929 (afb. 32). Vrij vertaald betekent dit in het Engels 'canceled confessions' of te wel geannuleerde bekentenissen. De fotomontages uit dit boek zou je als een soort

²⁴³ Chadwick, 1985, 106

²⁴⁴ Ibis, 106

²⁴⁵ Colville, 2002, 278

²⁴⁶ Ibis, 286-voetnoot 20

psychologische zelfportretten kunnen beschouwen. Ook de titels van de hoofdstukken zijn vaak psychologisch van aard: fear, self-love, sex, lying en self-pride. *Aveux non Avenus* bevat fotomontages, experimentele gedichten, brieven, dialogen en droomverhalen. Haar biograaf Leperier, die het nawoord verzorgde in de Engelse vertaling, schreef dat Cahun zichzelf in dit boek centraal had gesteld en vanuit die hoedanigheid het narcisme, egoïsme en het extreme individualisme had gepropagandeerd.²⁴⁷ Het was haar lofzang op de persoonlijke vrijheid. Tijdens de eerste ontmoeting met Breton in april 1932 had ze hem dit boek cadeau gegeven.²⁴⁸

Over de fotomontages schreef Leperier dat deze kwalitatief op de zelfde hoogte stonden als de werken Max Ernst en Jindrich Styrsky.²⁴⁹ Ik deel deze mening niet, wel vind ik dat haar zelfportretten van een zeer hoog niveau zijn. Cahun noemde haar eigen fotomontages 'visuele gedichten',²⁵⁰ hierdoor zijn deze op verschillende manieren te interpreteren. Ik probeer deze afbeelding te plaatsen binnen de context van de Nieuwe Vrouw.

Het boek *Aveux non Avenus* heeft een feministische inslag en nam het op voor de vrouw in het algemeen.²⁵¹ Haar boodschap was dat de vrouw vooral aan zelfontplooiing moest doen en zij moedigde de vrouw dan ook aan kunstenaar te worden. Ook bij deze afbeelding was dit het geval. Dit werk had als ondertitel: *I.O.U. Self-Pride*. De afkorting I.O.U. is een Engelse afkorting van 'I owe you' en betekent; ik ben je iets verschuldigd.

Volgens haar biograaf Leperier ging Cahun rond 1930 van het symbolisme over naar het surrealisme. Tegelijkertijd was ze ook geïnteresseerd in het dadaïsme, maar liet zich er daarentegen niet echt door beïnvloeden, volgens Leperier.²⁵² Volgens mij waren er in Cahun's werk al eerder invloeden van het surrealisme aanwezig. Ook hadden de fotomontages van Cahun toch een link met die van haar collega's van de Berlijnse Dada beweging, die zich kenmerkten door politieke commentaren, protesten en kritische ondertonen. Dat zij zich lange tijd liet inspireren door het symbolisme had te maken met het feit dat zowel haar vader als haar oom Marcel Schwob echte symbolisten waren.²⁵³ Ze kon zich blijkbaar moeilijk losmaken van de impact die haar familie nog steeds op haar had. Maar het surrealisme heeft ook een verband met het vroege

²⁴⁷ Cahun 2007, 207

²⁴⁸ Ibis, 213

²⁴⁹ Ibis 212

²⁵⁰ Ibis, 20

²⁵¹ Shaw, 2006, 37

²⁵² Cahun, 2007, 212

²⁵³ Oehson, 2006, 14

symbolisme. De surrealisten waar ze zich steeds meer toe aangetrokken voelde waren tegen de staat, de kerk en de familie en voor de persoonlijke vrijheid van de vrouw.²⁵⁴

Op deze montage die zij samen met Moore heeft gemaakt, zijn veel van haar zelfportretten terug te vinden die ze in de jaren ervoor had gefotografeerd. De tekeningen aan de bovenzijde zijn van de hand van Cahun.²⁵⁵ Aan de bovenkant van de afbeelding zien we van links naar rechts een tweeling in een baarmoeder, een gezin met een kind en baby's in verschillende embryonale stadia. Het gezin gevangen in een piramide, zou kunnen duiden op haar eigen gecompliceerde jeugd. Haar vader houdt in zijn rechter hand een bliksemschicht en met zijn linkerhand grijpt hij agressief de haren vast van de kleine Cahun die een witte duif in haar handen houdt. Haar 'geestelijk zieke' moeder staat er in het midden een beetje verloren bij. Via de buiken zijn de drie personages met elkaar verbonden. Maar de piramide zou ook verwijzing kunnen zijn naar een 'gewone' Franse bourgeoisie familie. 'La Sainte Famille', geschreven op de wimpel, wordt met geweld in stand gehouden. De man probeert met alle macht het gezin bij elkaar te houden, maar zijn vrouw toont desinteresse. De tekst, 'La Sainte Famille', zou door Cahun ironisch bedoeld kunnen zijn. Niet alleen omdat Cahun geen moeder wilde worden, ook de surrealisten waren geen voorstanders van het krijgen van kinderen.²⁵⁶ Ook de Nieuwe Vrouw besteedde liever niet haar kostbare tijd aan het moederschap.

Rechtsboven in de montage zijn vier embryo's verbeeld in vier Russische Matroeshka's. De gezichtsuitdrukkingen van deze poppen lijken nogal verdrietig en slaafs. Er boven staat geschreven 'otez dieu', er onder 'il reste dieu' Oftewel, ook al denk je god weg hij is er nog steeds. Een tekstuele verwijzing naar de rationalisering in die tijd in Frankrijk? Of de onttovering van de wereld?

Het bovenste gedeelte van de fotomontage zou in extrema een commentaar kunnen zijn van de immense druk die de Franse Staat in die tijd op de vrouw uitoefende. Zij propageerde dat de vrouw veel kinderen moest nemen om ontvolking tegen te gaan. Tijdens de Eerste Wereldoorlog verlieten veel mannen hun gezin om in het leger te dienen. Dit was van grote invloed op de bevolkingsafname. Ook omdat er tijdens deze oorlog veel soldaten sneuvelden ging het geboortecijfer drastisch naar beneden. De 'goede vrouw' hoorde na de Eerste Wereldoorlog veel kinderen te baren. De man was

²⁵⁴ Chadwick, 1985, 236

²⁵⁵ Shaw, 2003, 157

²⁵⁶ Knafo, 2008, 41

door de oorlog getraumatiseerd en had bij wijze van spreken zijn mannelijkheid verloren. Zijn vruchtbaarheid moest hem zijn zelfvertrouwen weer terug geven. De 'slechte vrouw' wilde aan dit nieuwe ideaal niet meewerken. Hierdoor frustreerde zij zijn mannelijkheid en bagatelliseerde daarmee tevens zijn opofferingen tijdens de oorlog.²⁵⁷

Frankrijk stond achter wat betreft het geboortecijfer bij bijvoorbeeld Duistland en werd ook steeds banger voor de revanche van de Duitsers.²⁵⁸ Je moest als vrouw ook zoveel mogelijk zonen baren voor de eventuele dreigende nieuwe oorlog.

In de negentiende eeuw vond men de lagere klassen slecht en immoreel, wat vooral zijn oorzaak vond in het feit dat zij slecht waren opgeleid en daardoor onbeschaafd werden gevonden. In het begin van de twintigste eeuw werd deze rol van immoraliteit overgenomen door de bourgeoisie en de hogere klassen.²⁵⁹ Dit kwam ook door de Nieuwe Vrouw die vooral voorkwam in de bourgeoisie en de hogere klassen. Zij had een slecht imago, men vond haar te individualistisch en te egoïstisch, ook omdat ze vaak geen kinderen wilde.²⁶⁰ Maar natuurlijk ook door de sterke opkomst van het socialisme, een beweging die de hogere klassen uitbuiters vond.

Binnen de surrealistische groep hadden slechts twee vrouwen kinderen, te weten Jaqueline Lamba en Rita Kern Larsen, die allebei maar één kind hadden.²⁶¹ Een opvallend feit was dat Lamba dit kind van Breton had gekregen. Cahun was overigens zeer goed bevriend met Lamba, door deze relatie kwam Cahun met veel vrouwelijke surrealisten in aanraking.²⁶² De mannelijke surrealisten vonden de opkomst van de vrouwelijke emancipatie van rond 1924 in Frankrijk ook iets voor de bourgeoisie klassen.²⁶³ Daarentegen hebben ze wel van het begin af aan creativiteit bij de vrouw aangemoedigd en haar geprobeerd vrij te maken van huis en haard. Cahun wilde geen kinderen, de artistieke band met Moore en hun gezamenlijke kunstwerken gaven haar meer voldoening dan het hebben van een traditioneel bourgeoisie gezin met kinderen.

Bovenin de montage staat van rechts naar links, het verloop van een normale zwangerschap afgebeeld. Daarnaast in het midden het drama van haar eigen familie, of de door de Franse staat zo gepropagandeerde 'heilige' familie. Daar weer naast aan de linkerkant is de liefde van Cahun met Moore verbeeld met een zwangerschap van een

²⁵⁷ Robberts, 1994, 215

²⁵⁸ Ibis, 106

²⁵⁹ Ibis, 128

²⁶⁰ Ibis, 128

²⁶¹ Chadwick, 1985, 130

²⁶² Caws, 106, 1997

²⁶³ Caws, 1997, 19

tweeling, Cahun en Moore als een samengesmolten eenheid in de baarmoeder. De schrijver Shaw stelt in haar artikel 'Singular Plural' dat met dit symbool 'het alternatief voor de klassieke familie wordt verbeeld'.²⁶⁴ Vanaf hun vijftiende jaar waren ze al een stel en met deze afbeelding wilde Cahun laten zien dat ze elkaar gelijke waren. Zij noemde haar vriendin Moore ook wel haar 'l'autre moi'.²⁶⁵ Moore is haar leven lang bij Cahun gebleven, in tegenstelling tot de moeder van Cahun die haar dochter door haar geestesziekte in de steek heeft moeten laten.²⁶⁶

Tot aan hun dood hebben Cahun en Moore samen kunst gemaakt en zelfs na hun dood hebben ze samen een graf gedeeld (afb. 33). Op hun gezamenlijke grafsteen stond onder Cahuns (Lucy Schwob) naam ' AND I SAW NEW HEAVENS AND A NEW EARTH'. Dit zou er op kunnen duiden dat Cahun tijdens haar leven een 'nieuwe' richting is in geslagen die haar uiteindelijk veel voldoening heeft gegeven. De 'New Earth' was 'de nieuwe' wereld op de aarde van de Nieuwe Vrouw. Deze vrouw had steeds meer keuze mogelijkheden zowel wat betreft haar werk als haar seksualiteit. De 'New Heaven' zou kunnen duiden op het seksuele genot met haar grote liefde Moore en de kunstwerken die ze in gezamenlijkheid hebben gemaakt. De gedachte van Cahun dat verlangen, het maken van kunst en het bedrijven van seks goed samen kunnen gaan, leefde ook onder de surrealisten.²⁶⁷

Liggend, centraal in de fotomontage, zie je een klassiek beeld met een afgebroken fallus, wat een verwijzing zou kunnen zijn naar een hermafrodiet of een androgyne. (afb. 32) Ook zou het een gecasteerde man kunnen zijn, volgens de theorie van Freud een gestrafte vrouw.²⁶⁸ Het beeld heeft een navelstreng met aan het einde van de zeven vertakkingen vijf zintuigen, een verwijzing naar haar kunstenaarschap. Het oog van Cahun is daarbij het meest prominent aanwezig. De armen grijpen naar een stang met twee gewichten, de voeten rusten op een toren van gezichten.

De linkerzijde wordt bepaald door gestapelde gezichten en maskers die in twee rijen naast elkaar oprijzen uit een gespierde nek. Het geheel zou je als een fallus kunnen beschouwen waarmee het seksuele verlangen wordt verbeeld. Ik heb al eerder aangegeven in hoofdstuk 3.3 dat het "nieuwe" seksuele verlangen van de vrouw via een mannelijke fallus verliep, ook al was er geen man in het spel. Hierdoor laat ze met deze

²⁶⁴ Shaw, 161; Knafo, 2008, 161

²⁶⁵ Knafo, 2008, 161

²⁶⁶ Ibis, 2008, 46

²⁶⁷ Shaw, 2003, 158

²⁶⁸ Lichtenstein, 1992, 67

fallustoren haar eigen seksuele mannelijke kant zien. Freud noemde lesbische vrouwen, vrouwen met een 'mannencomplex', vrouwen die weigeren te accepteren dat ze geen fallus hebben.²⁶⁹ We weten niet wat Cahun daarvan vond. Met de opeenstapeling van gezichten en maskers duidt Cahun op haar eigen gelaagdheid. Het fallus symbool wordt omgeven door een handgeschreven tekst: 'Under this mask another mask I will never be finished removing all these faces.' In het fallus symbool zitten twee 'maskergezichten' van de Nieuwe Vrouw verborgen; het zelfportret van haar met vliegeniersbril en die van haar met sigaret. Haar zelfportret als engel komt twee keer voor, het zijn de bovenste twee portretten van de fallustoren waarbij Cahun omhoog kijkt. De duivel daarentegen komt één keer voor, het is het derde masker van boven van de linkertoren. Veel van haar zelfportretten uit de periode 1920-1928 zijn in deze toren verwerkt.

Maskers komen vaak terug in het werk van Cahun. Dit zou weer in verband kunnen worden gebracht met het werk van Riviere, zie paragraaf 4.2.²⁷⁰ Tevens zijn de maskers in verband te brengen met het (Oosterse) theater, de psychoanalyse en het surrealisme.

Onderaan rechts wordt een androgyne vrouw in verband gebracht met gewichtheffen, een sport die in die tijd eigenlijk niet door vrouwen werd beoefend. Cahun is zich daar aan het optrainen. De cultus van het zelf werd in de jaren twintig niet alleen door mannelijke, maar ook door vrouwelijke kunstenaars omarmd.²⁷¹ Om het belang hiervan aan te geven staat op het shirt geschreven: 'I am training, don't kiss me'. Hoewel Cahun aan het sporten is ziet ze er theatraal uit: opgeplakte tepels, een hartje op haar wang, fel gestifte lippen en twee gelakte lokken op haar voorhoofd. Waarom traint Cahun hier met gewichten? Werkt ze aan haar mannelijkheid of aan een atletisch imago van de Nieuwe Vrouw? Aan de achterkant van deze sportieve en fysiek sterke Cahun bevindt zich half verscholen een dromerig en bohémienachtig zelfportret.

Het klassieke beeld dat horizontaal dwars door het midden ligt symboliseert deze 'cultus van het zelf' nog het meest. Dit androgyne klassieke beeld creëert kunstwerken vanuit de buik en dus vanuit het (oer)gevoel. Tenslotte, onderaan in het midden, het zelfportret van Cahun als Dracula of vampier waarmee ze de 'slechte vrouw' verbeeldt (zie hoofdstuk 3.4). Een vrouw die haar getrainde lichaam en geest niet in dienst wil

²⁶⁹ Freud, 1932, 376

²⁷⁰ Shaw, 2003, 158

²⁷¹ Ibis, 161

stellen van Frankrijk, maar daarvoor in de plaats de voorkeur geeft aan haar eigen kunstenaarschap.

Deze montage is de laatste foto in het boek *Aveux non Avenus*. Door deze aan het einde te plaatsen zou dit voor haar een eindconclusie kunnen zijn van haar psychologisch zelfonderzoek. Hiermee laat ze zien dat ze een vrij leven wil leiden ver weg van het keurslijf van het moederschap, de 'heilige familie' of de ideeën van de Franse staat.

Uit deze paragraaf blijkt dat de tekst 'La Sainte Famille' door Cahun ironisch bedoeld zou kunnen zijn. Niet alleen omdat Cahun geen moeder wilde worden, ook de surrealisten waren geen voorstanders van het krijgen van kinderen. Ook de Nieuwe Vrouw besteedde liever niet haar kostbare tijd aan het moederschap. De Franse staat overigens oefende in die tijd maatschappelijke druk uit op vrouwen om kinderen te krijgen. Cahun vond de relatie met Moore en hun gezamenlijke kunstwerken belangrijker dan het hebben van een traditioneel bourgeoisie gezin met kinderen. Ze laat ook zien dat ze een persoonlijkheid is met verschillende gezichten. In deze montage laat Cahun zien dat het kunstenaarschap voor haar het belangrijkste is in haar leven, iets waar ze hard voor moest werken.

4. 4 Castratie en penisnijd

Deze donkere fotomontage komt ook uit het boek *Aveux non Avenus* en komt over als een droom. De fotomontage bevat een aaneenschakeling van symbolen (afb. 28). De achtergrond is zwart als de nacht, met daar doorheen terugkerende patronen van röntgenfoto's van de longen. Ook vogels met kromme snavels komen diverse keren terug. De kromme snavel zou een verwijzing kunnen zijn naar Cahuns Joods zijn (zie hoofdstuk 3.3) In de fotomontages van Cahun is vaak een afbeelding terug te vinden van een Courlis, een Wulp die in het bezit is van een kromme snavel.²⁷² Bovendien heeft Cahun voor korte tijd gebruik gemaakt van de pseudoniem Claude Courlis. In *Mercure de France* van 1914, publiceerde zij onder het pseudoniem.²⁷³ De montage kan je ook beschouwen als haar doos van Pandora, beelden die uit haar donkere onderbewustzijn opkomen. Alle portretten en symbolen zijn gefragmenteerd en zweven tijdloos door het beeld, alleen of in combinatie met elkaar.

²⁷² Thynne, 2008, 189

²⁷³ Cahun, 2002, 11

Kunsthistorica Rosalind Kraus vergeleek het fenomeen van de fotomontage met het 'automatisch schrijven' van de surrealist.²⁷⁴ De surrealistische auteur schreef wat in hem opkwam, het liefst zonder na te denken, ongeacht of het syntactisch juist was. Op die manier ontstonden er losse tekstfragmenten. Je zou de montages van Cahun ook kunnen beschouwen losse stukken beeld, die je dan leest als een soort rebus.

Deze fotomontage geeft gezien de thema's een nogal bittere kijk op haar eigen zielenleven. De thema's zijn de vrouw als castratiesymbool, het *unheimliche*, de vrouwelijke hysterie en de femme fatale. Allemaal thema's die ook door Freud zijn benoemd en beschreven. De surrealisten vonden in de psychoanalyse van Freud een model terug waar ze hun theorieën aan konden ophangen.²⁷⁵ De interesse van de surrealisten in het verschil tussen de man en de vrouw, hysterie, de castratie-angst en de relatie tot de fallus deelt Cahun met hen.²⁷⁶

Aan het einde van de negentiende eeuw, de beginjaren van de psychoanalyse, werd veel onderzoek naar hysterie gedaan door de Franse neuroloog Jean-Martin Charcot. Op basis van zijn werk ontwikkelde Freud zijn theorie over conversieneurosen, waarbij psychische problemen zich uiten in lichamelijke klachten.²⁷⁷ Hysterie was aan het einde van de negentiende eeuw de vage aanduiding van een keur aan psychische en lichamelijke klachten. Eeuwenlang hadden artsen gemeend dat de oorzaak van hysterie in een 'zwervende' baarmoeder gezocht moest worden (het Griekse woord 'hystera' betekent 'baarmoeder') Maar naarmate duidelijker was geworden dat er met die baarmoeders weinig aan de hand was en dat ook mannen aan hysterie konden lijden, verschoof de aandacht van medici naar het zenuwstelsel.²⁷⁸ Freud neigde in steeds sterkere mate naar het standpunt dat hysterische symptomen, en neuroses in het algemeen, uiteindelijk altijd op seksuele conflicten waren terug te voeren.²⁷⁹ Meer specifiek gebruikte men het woord hysterie voor de onrust die men waarnam bij seksueel onbevredigde vrouwen.

In deze montage van Cahun neemt het zelfportret links boven in het beeld een belangrijk positie in. De vampierachtige androgyne Cahun die een pistool op haar slaap zet, klaar om zich van het leven te beroven. Dit zou een verwijzing kunnen zijn naar een moeilijke periode in haar leven waarin ze tot wanhoop werd gedreven. Het was de

²⁷⁴ Kraus, 1985, 28

²⁷⁵ Lusty, 2007, 13

²⁷⁶ Harris, 2001, 104

²⁷⁷ Freud, 2006, 200

²⁷⁸ Hovius, 2013, 134-135

²⁷⁹ Ibis, 138

periode dat ze aan anorexia leed een aantal zelfmoordpogingen heeft gedaan.²⁸⁰ Hysterie was voor Cahun een belangwekkend thema. Enerzijds omdat dit uit haar jeugd is voortgekomen anderzijds omdat de surrealisten zich erg bezig hielden met dit thema. Op vierjarige leeftijd werd Cahun geconfronteerd met het 'verlies' van haar moeder, wat haar een groot trauma heeft opgeleverd. Het heeft haar daarna veel moeite gekost om niet ongelukkig te blijven.²⁸¹ Over de gekheid (hysterie) van haar moeder schrijft ze in haar boek *Aveux non Avenus*: 'Mamma! Why are boats in the water, maman? (..)' but mother is elsewhere, out of the water, out of the boat, out of here mind.²⁸²

Vanuit interesse voor zowel hysterie als het werk van surrealisten heeft Cahun psychiatrische ziekenhuizen in Parijs bezocht voor nader onderzoek. Hierdoor raakte ze steeds meer geïnteresseerd in de psyche. Ze bezocht publieke lezingen over het onderwerp hysterie en volgde demonstraties van patiënten in het Hôpital de la Salpêtrière.²⁸³ Dit ziekenhuis was één van de belangrijkste centra voor psychiatrie en neurologie in Europa. Ook diende dit ziekenhuis vaak als opvang- en opvoedcentrum voor prostituees en geestelijk gestoorde vrouwen. De surrealisten hadden een fascinatie voor gekheid, omdat zij via deze weg niet alleen dichterbij de irrationele en emotionele instincten kwamen, maar ook dichterbij het onderbewustzijn en het primitieve en daardoor uiteindelijk dichterbij het creatieve. Surrealisten waren vooral gefascineerd door psychiatrische zieke vrouwen.²⁸⁴

De surrealisten zochten ook naar een 'convulsive beauty', een krampachtige schoonheid. Ze probeerden deze hysterische, gewelddadige en krampachtige 'schoonheid' uit te beelden en wilden daarmee de klassieke opvatting van schoonheid zoals die tot op dat moment bestond, veranderen. Deze nieuwe schoonheidsnorm riep zowel aantrekkingskracht als afkeer op. In een van de tijdschriften van de surrealisten, *La Révolution surréaliste*, werd in 1928 een dubbele pagina gewijd aan de hysterische vrouw onder de kop 'The 50th Anniversary Of Hysteria' (afb. 34). De foto's die het artikel ondersteunden waren gemaakt in het Hôpital de la Salpêtrière in Parijs tijdens een experiment van de Franse neuroloog Jean-Martin Charcot, die veel onderzoek heeft gedaan naar hysterie.²⁸⁵ Hetzelfde ziekenhuis had Cahun ook bezocht voor

²⁸⁰ Cahun, 2002, 11

²⁸¹ Doy, 2007, 53

²⁸² Cahun, 2002, 148

²⁸³ Murcus, 2012, 90

²⁸⁴ Knafo, 2008, 42

²⁸⁵ Bates, 2004, 64

onderzoek.²⁸⁶ In deze montage beeldt Cahun zich ook af als een 'convulsive beauty', iets wat vaak terug te vinden is in haar zelfportretten.²⁸⁷ Dit thema verbeeldt Cahun in deze montage door middel van twee portretten die terug te vinden zijn boven in de as van de foto. Deze portretten van Cahun roepen het beeld op van angst en psychische verwardheid, het portret waar Cahun een pistool op haar slaap richt en het portret waar zij een gespreide hand voor haar gezicht houdt.

Bij deze montage (afb. 28) van Cahun neemt de schaar een belangrijk positie in, een verwijzing naar de castratie-angst van de man, een vaak terugkerend thema bij surrealisten. Door de schaar, de snavel van de vogel en de Medusa op dezelfde hoogte in de montage te monteren wordt er ontegenzeggelijk een verband gelegd. Medusa was een vrouw die volgens Freud graag mannen castrerde. De schaar is bij castratie van dieren een veel gebruikt instrument. In de montage van Cahun wordt de suggestie gewekt dat de snavel (fallus) door de schaar gehalveerd is. Susan the Muth, die het boek van Cahun, *Aveux non Avenus*, naar het Engels vertaalde heeft gesuggereerd dat de door midden geknipte snavel van de Wulp opgevat zou kunnen worden als een castratie van haar vader door Cahun, van wie zij immers die grote Joodse neus had geërfd.²⁸⁸ (zie ook hoofdstuk 3.3). De onderkant van deze fotomontage gaat in op deze castratie- angst.

In 1905 gaat Freud in het boek *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* in op het geslachtsverschil. Dit werk verscheen pas in 1923 in een Franse vertaling.²⁸⁹ Freud erkent hierin dat de vrouw haar eigen seksualiteit heeft die duidelijk te onderscheiden is van die van de man. Zijn belangrijkste 'ontdekking' noemde Freud de preoedipale fase. Deze fase maakt deel uit van de psychoseksuele ontwikkeling bij zowel jongens als meisjes, maar is voor meisjes een belangrijker. In deze preoedipale fase is de moeder het eerste liefdesobject. Volgens Freud komt dit door de borstvoeding, in deze orale fase wekt alles wat via de mond gaat lust op. De jongen hoeft daarentegen zijn eerste liefdesobject niet op te geven. De objectkeuze van de jongen kan overgaan van seksueel getint naar tederheid. Pas als dit voor hem in harmonie verloopt, wordt het object buiten het gezin gekozen. Het meisje echter, dat zich in wrok en teleurstelling van haar moeder heeft afgewend zal objectkeuze moeten bijstellen en komt dan al snel bij haar vader uit. Cahun laat zien dat ze hier in deze montage ook bij haar vader uitkomt.

²⁸⁶ Marcus, 2012, 90

²⁸⁷ Hutchison, 2003, 212

²⁸⁸ Cahun, 2007, 223, in voetnoot 103

²⁸⁹ Mundy, 2001, 58

De snavel van de vogel die wordt gecastreerd staat waarschijnlijk symbool voor haar vader, hiermee laat Cahun zien dat ze ook graag een fallus zou hebben gehad.

Daarbij komt voor het meisje nog dat, wil ze echt vrouw (= heteroseksueel) worden, zij haar aandacht moet verschuiven van clitoris naar vagina, om later kinderen te kunnen baren. Als zij dit niet op een rustige manier kan accepteren, dan kan het kleine meisje zich als een klein jongetje gaan gedragen. Als dit proces wel zijn natuurlijke verloop krijgt dan geeft ze de clitorale mannelijke masturbatie op evenals het actief mannelijke streven naar liefde en objectkeuze. Gebeurt dit niet in harmonie dan zal ze later moeite krijgen met haar relaties met mannen. Cahun laat in deze montage zien dat ze moeite heeft met haar relatie met mannen. Ze wil mannen het liefst castreren, wat in het werk terug te zien is in de schaar die als symbool gezien kan worden voor castratie. Maar ook met het zelfportret als Medusa laat Cahun zien dat ze voor mannen een gevaarlijke vrouw is, die graag mannen castreert.

Het besef van vrouwen dat ze geen penis hebben heet volgens Freud penisnijd. Als het oedipale conflict op een natuurlijke manier wordt opgelost zal het kind uitgroeien tot een normaal seksuele volwassene. Wordt het conflict niet opgelost dan kan het kind seksuele afwijkingen oplopen zoals promiscuïteit en seksuele remming die als verwarrend kunnen worden ervaren. Een te vroege fixatie in dit stadium kan er volgens Freud toe leiden dat volwassen vrouwen graag superieur willen zijn over mannen. Cahun laat in deze montage zien dat ze leed aan penisnijd door de meerdere castratiesymbolen in dit werk. Ook beeldt ze zichzelf af als verwarde vrouw die aan zelfmoord dacht en misschien zelfs aan hysterie leed.

Volgens de theorie van Freud was de ontwikkeling van Cahun reeds op zeer jeugdige leeftijd verstoord vanwege de ziekte van haar moeder, waardoor zij vanaf haar vierde jaar nooit goed heeft kunnen hechten aan haar moeder. Of Cahun zich in deze theorie kon vinden is niet duidelijk. Volgens Freud was de lesbische vrouw sowieso seksueel verward en zelfs ziekelijk. Wellicht heeft ze deze seksuele verwardheid in deze montage willen uitbeelden door de schaar prominent in het beeld te plaatsen en ook door haar vriend Henri Michaux (1899 –1984), rechts bovenin 'gedubbeld' af te beelden.

Waar het meisje volgens Freud penisnijd kreeg viel de jongen ten prooi aan castratieangst. De jongen kwam er al op vroege leeftijd achter dat zijn moeder geen fallus had, wat hem deed denken dat zijn moeder gecastreerd was. Hij werd bang dat

hem hetzelfde zou overkomen, zijn moeder had vast iets fouts gedaan.²⁹⁰ Castratieangst is een fobie, angst om je mannelijke geslachtsdelen te verliezen. Deze angst kan erg intens zijn en treedt ook op zonder dat er aanleiding toe is.²⁹¹ Freud gaat er verder vanuit dat een man bij het zien van vrouwelijk naakt bang wordt omdat ze geen fallus heeft. Dit is overigens niet rationeel en bestaat alleen op een onderbewust en irrationeel niveau. Deze angst kon slechts worden weg genomen door een fetisch te nemen.²⁹² Dit werd de substitutie voor de fallus die bij de vrouw ontbrak.

In de fotomontage had Cahun rechtsonder een jeugdig zelfportret op de kop gemonteerd als een Medusa, wiens hoofd door Freud als een symbool van castratie werd gezien (afb. 35). Cahun laat hiermee zien dat ze ook een vrouw is die aan castratiedrang lijdt. Medusa was de fatale vrouw die sterk, intelligent en mooi was en het liefst mannen vernietigde. In de Griekse mythologie was zij de minnares van de zeegod Poseidon. Aanvankelijk voedt Medusa haar kinderen Pegasus en Chrysaor onderdanig en braaf op. Het feit dat zij met de oorlogsgodin Athena om hun schoonheid ging wedijveren, werd Medusa fataal. De jaloeerse Athena veranderde haar in een monster die je, wanneer je haar aankeek, in steen deed veranderen. Haar taak werd zoveel mogelijk mensen te verstenen. Haar lange krullen werden sissende serpentes. De Romeinse dichter Ovidius heeft hierover gedicht in zijn *Metamorfoses*. Freud, die net als Cahun, een diepgaande kennis had van de klassieke mythologie, beweerde dat het afgehakte hoofd van Medusa een vagina was.

In zijn essay 'Medusa's Head' ('Das Medusenhaupt', 1922), beschreef Freud het hoofd van Medusa, met open mond en slangenhaar, als een vrouwelijk geslachtsorgaan. De man is net zo bang voor de vrouw als voor haar vagina. De angst voor castratie is ook hier aanwezig, de slangen op het hoofd van Medusa symboliseren fallussen; meerdere mannen zijn al door haar gecastreerd. Als je naar Medusa keek versteende je, volgens Freud was dit een metafoor voor het verkrijgen van erectie. De man had zijn gevecht met Medusa opgegeven. Hij kon haar met zijn geërecteerde fallus bezweren; 'the erect male organ (...) has an apotropaic effect'.²⁹³ Hij liet zo zien dat hij niet bang voor haar was. Volgens het verhaal kon Medusa beter communiceren met de onderwereld, daardoor was ze ook een heilig persoon.²⁹⁴

²⁹⁰ Harris, 2001, 95

²⁹¹ Ibis, 95

²⁹² Ibis, 95

²⁹³ Freud, 1940, 533

²⁹⁴ Conley, 1996, 17

Dit donkere van de onderwereld is ook voelbaar in deze fotomontage. De Medusa, een zelfportret, die Cahun in deze montage verwerkt, heeft ook slangachtige haren. Cahun echter heeft haar mond krachtig gesloten, in tegenstelling tot de Medusa van Freud die haar mond open had en zo een connectie maakte met de vrouwelijke vagina. Wat wel opvalt is dat er een lichtspleet uit haar kin omhoog rijst. Dit zou eventueel de verwijzing kunnen zijn naar haar vagina.

Binnen het surrealisme is de fotografische techniek om van een deel van het lichaam van de vrouw een fallus te maken gerelateerd aan de castratieangst van de man. Doordat het vrouwelijke naakte lichaam geen fallus kent was de oplossing voor de fotograaf om van de vrouw zelf een fetisch te maken. Een goed voorbeeld hiervan is de foto 'Anatomies' van Man Ray. De vrouw die hiervoor model heeft gestaan was het fotomodel Lee Miller, tevens zijn geliefde, een surrealistische fotografe (afb. 36). Deze foto stelt een grote fallus voor die in staat van een erectie verkeert. Vrouwen die in het surrealisme staan afgebeeld als een fallus worden als een artistieke oplossing gezien voor deze castratieangst.²⁹⁵ Opvallend is dat Cahun ook een vervormd zelfportret heeft gemaakt in de vorm van een fallus, hiermee laat ze haar eigen seksuele mannelijke kant zien en maakt ze van zichzelf een fetisch. (afb 1)²⁹⁶

De kunsthistoricus Dudelf Kuenzli schrijft in zijn essay, 'Surrealism and Misogyny' dat de mannelijke surrealist bang was voor de vrouw en aan castratieangst leed. Volgens hem was hij bang voor de ontbinding van zijn eigen ego. Kuenzli stelt verder dat de mannelijke surrealist, om de angst te overwinnen, het vrouwenlichaam kapot maakt (Hans Bellmer afb. 31).²⁹⁷ Volgens Kuenzli vervormt, verminkt en mangelt de mannelijke surrealistische kunstenaar het vrouwenlichaam om daarmee de ontkenning van haar lichaam vorm te geven. Kuenzli schrijft dat er wel weerstand kwam vanuit de hoek van de vrouwelijke surrealist, hij geeft hier echter geen voorbeelden van.²⁹⁸

Volgens Chadwick in het artikel 'Lee Miller Two Boddies' reageerde Lee Miller als kunstenaar hier wel op door middel van een tweeluik waarop twee borden met geamputeerde borsten staan afgebeeld (afb. 37). Deze geamputeerde borsten had ze in 1930 uit een ziekenhuis in Parijs gehaald en vervolgens gefotografeerd in de fotostudio van Vogue. Volgens Chadwick kan je deze tweeluik beschouwen als een reactie op het

²⁹⁵ Knafo, 2008, 36

²⁹⁶ Doy, 2007, 16

²⁹⁷ Kuenzli, 1997 24

²⁹⁸ Ibis, 1997, 25

feit dat veel mannelijke surrealisten in hun werk vrouwen graag in stukjes hakten.²⁹⁹ Zij stelt dat 'Moreover, it underscores the ambivalence of Millers relationship both to the surrealist image, for which she served as source and producer, and the fashion image, that shared its complex of objectifying tendencies.'³⁰⁰ Chadwick stelt dat Miller met dit tweeluik haar ambivalente gevoelens toont. Miller reageert hiermee op het feit dat ze zelf altijd als een object werd gezien. Ze is fotomodel geweest, maar heeft ook model gestaan voor surrealisten. Naar mijn mening uit Miller hier opzichtig kritiek op de mannelijke surrealist. Miller was een Nieuwe Vrouw uit Amerika, vooruitstrevend, seksueel losbandig, zelfstandig en kritisch. In een eerder stadium had zij surrealistische mannen al uitgedaagd door ze kritisch te bejegenen.³⁰¹

Ook Cahun laat eventueel in deze fotomontage (afb. 28) zien dat de vrouw te veel als object werd gebruikt binnen het surrealisme. Naar mijn inziens komt dit tot uitdrukking bij het beeld uit de oudheid met vogelkop dat rechts van de as in het midden is geplaatst. Dit beeld, dat gelijkenis vertoont met de Venus van Milo, mist één borst. Dit is zeer ongebruikelijk voor een Venusbeeld. Het ontbreken van delen van ledenmaten komt overigens wel vaker voor in de oudheid, maar het ontbreken van één borst zoals hier, niet. Het ontbreken van één borst zou ook een verwijzing kunnen zijn naar het androgyn. De vogelnek die aan de onderkant uit het beeld komt lijkt immers ook op een fallus, hierdoor heeft dit beeld zowel mannelijke als vrouwelijke aspecten.

Het beeld zonder borst zou ook kunnen duiden op de Amazonen, een mythisch volk van vrouwelijke strijders uit de Griekse oudheid. Het woord 'Amazonen' is afgeleid van het Griekse *a-mazos* dat zonder borst betekent. Een van de vele Amazonenmythen verhaalt dat deze vrouwen hun rechterborst verwijderden om beter te kunnen boogschieten. Ook dit Venusbeeld in Cahun's montage mist haar rechter borst.

Deze iconografie van een geamputeerde borst vertoont enigszins overeenkomsten met de hiervoor besproken foto van Lee Miller, met dat verschil dat bij Miller sprake is van twee verwijderde borsten. Links van het Venusbeeld zien we een slank androgyn naakt zonder hoofd, waarbij de armen en de benen over elkaar heen zijn geslagen. Boven dit naakte lichaam heeft Cahun een zelfportret van haar hoofd geplaatst. Ik zou me kunnen voorstellen dat dit aspect in de montage mogelijk ook de kritiek van Cahun op surrealisten zou kunnen weergeven, die graag vrouwen in stukken gesneden

²⁹⁹ Chadwick, 2003, 215

³⁰⁰ Ibis, 215

³⁰¹ Chadwick, 1985, 118

weergaven in hun werk. Dit komt volgens mij om drie redenen: ten eerste omdat Cahun bij het Venus beeld er één borst had weggesneden. In de tweede plaats ook omdat ze in de montage heel prominent een onthoofd hoofd laat zien, met vlak daaronder een naakt androgyn lichaam. In de derde plaats gaat Cahun in haar werk vaker in op surrealistische thema's, waarin ze kritisch van toon is als het vrouwen betreft. In Frankrijk kent men het spreekwoord: ' Une femme sans tête tout est bon'. Vrij vertaald kan dat betekenen 'alles is lekker aan een domme vrouw' of 'aan de vrouw is alles goed behalve haar hoofd' (hersenen). Cahun speelt in haar werk voortdurend in op de afgebeelde vrouw. En is dan vooral kritisch op de manier waarop ze wordt afgebeeld.

Deze fotomontage refereert ook naar het 'unheimliche' van Freud. In 1919 definieert hij het 'unheimliche' in het gelijknamige essay als een angst die ontstaat wanneer het vertrouwde en het bekende op de één of andere manier verontrustend gaat werken.³⁰² Het veilige thuisgevoel wordt kennelijk van binnenuit bedreigd door iets onrustwekkend. De surrealisten voelde zich aangetrokken tot dit thema.³⁰³ Freud legde ook een verband tussen de castratieangst en het unheimliche. Het vrouwelijke geslachtsdeel gaf naast het thuisgevoel ook gevoelens van angst.³⁰⁴ David Bate stelt in zijn boek *Photography and Surrealism; Sexuality, Colonialism and Social Dissent* dat fotografen in het surrealisme het unheimliche op de volgende manieren afbeeldden; de angst om je ogen te verliezen, dode objecten die levend worden (poppen), portretten die dubbel worden, herhaling van bewegingen, de dreiging van het boze oog, de dood, de gekheid, het levend begraven worden en tot slot de duisternis, de stilte of de eenzaamheid. Verschillende van deze iconografische aspecten komen terug in deze fotomontage van Cahun. Zoals de dubbele portretten, de duistere achtergrond in de montage, de hysterie en de twee maskers links onderin, die menselijke ogen hebben.

In de fotomontage is rechts bovenin de hoek een portret verwerkt van haar goede vriend Henri Michaux, een schrijver, dichter en schilder uit het Franstalige België. Cahun heeft hem in een dubbeling en in beweging afgebeeld waardoor rond haar goede vriend toch een *unheimische* sfeer wordt gecreëerd die verontrustend werkt. Onderaan in de as van de montage komt Michaux weer terug, nog steeds gekleed in hetzelfde pak. Alleen lijkt het wel of hier zijn huid van zijn gezicht is getrokken, wat een angstaanjagend gevoel geeft. Is hier met geweld een masker van zijn gezicht af getrokken? Had Cahun

³⁰² Freud, 2006, 50

³⁰³ Foster, 195, 160

³⁰⁴ Dean, 1996, 90

niet geschreven over de maskers: 'When you try to rub it off, you remove your skin too' (..) .³⁰⁵ Of is Michaux aangevallen door een femme fatale met penisnijd? Toch krijgt dit portret van Michaux ook iets vogelachtigs door de gemonteerde röntgenfoto's die op vleugels lijken. Of Cahun in deze afbeelding kritisch was op de 'penisnijd' van Freud blijft naar mijn idee nog in het midden. Zij verwerkt in deze montage het thema castratieangst, maar of ze daar daadwerkelijk afstand van neemt wordt ook niet echt duidelijk. De montage laat wel een dubbel gevoel achter.

Uit deze fotomontage blijkt dat Cahun zeer goed op de hoogte was van de thema's die surrealisten interessant vonden en dat ze deze ook heeft verwerkt in dit kunstwerk. Vanwege haar persoonlijke belangstelling voor hysterie heeft Cahun psychiatrische ziekenhuizen in Parijs bezocht voor nader onderzoek. Zelf heeft ze ook psychologische problemen gekend, dit laat ze zien binnen deze montage doordat ze een pistool op haar hoofd richt. Bij deze montage van Cahun neemt de schaar een belangrijk plaats in, een verwijzing naar de castratie angst van de man, een vaak terugkerend thema bij surrealisten. De Medusa op dit zelfportret staat symbool voor een castrerende vrouw die Freud had beschreven. Cahun laat hiermee zien dat ze ook een vrouw is die aan castratiedrang en penisnijd lijdt. Vrouwen werden binnen het surrealisme vaak visueel in stukken gehakt. Waarschijnlijk heeft Cahun met deze montage daar indirect kritiek op geleverd, omdat meerdere vrouwelijke lichaamsdelen in dit werk zijn geplaatst.

Samenvatting hoofdstuk

In dit hoofdstuk over Cahun als vrouw kwam naar voren dat Cahun een sterke liefde had voor het theater. Vooral het toneelstuk Salome van Wilde was een inspiratiebron voor haar. Cahun heeft zichzelf diverse malen afgebeeld als een *femme fatale*, een archetype die in de kunst en de literatuur veel voorkomt; een vrouw die haar schoonheid en seksualiteit gebruikt om mannen te verleiden en in het ongeluk te storten. Cahun gebruikt in haar werk veelvuldig maskers, een verwijzing naar het (Oosterse) theater, de psychoanalyse en het surrealisme. Vrouwelijkheid werd door de Nieuwe Vrouw ook als masker gebruikt, een defensie om haar mannelijkheid te verbergen in de professionele werksfeer. Vrouwen kregen binnen het surrealisme vanaf 1930 een belangrijkere positie, ze kregen een grotere rol in de groep en meer artistieke respect zo ook Cahun. Het surrealisme was eigenlijk de eerste modernistische beweging die de

³⁰⁵ Cahun 2012, 485-486

vrouw ruimte gaf om zich ook te ontwikkelen als kunstenaar en die ook ruimte vrij maakte voor vrouwelijke afbeeldingen. Het werk van Cahun viel daar ook onder. Cahun wilde geen moeder worden, ook de surrealisten waren geen voorstanders van het krijgen van kinderen. Ook de Nieuwe Vrouw besteedde liever niet haar kostbare tijd aan het moederschap. Cahun was bezig met een 'nieuw' modern leven, vooral ook op seksueel gebied. Zij zag zichzelf als surrealist en heeft daarom ook diverse thema's uit het surrealisme in haar werk gebruikt.

5.0 Conclusie

In dit onderzoek heb ik onderzocht of de surrealistische fotografe Claude Cahun als een representant kan worden beschouwd van de Nieuwe Vrouw, in de eerste decennia van de twintigste eeuw. Daarbij heb ik ook gekeken naar de gendergerelateerde aspecten in haar leven en haar werk. Ook heb ik onderzocht of Cahun zich mannelijk gedrag had eigen gemaakt in zowel haar kledingkeuze, haar levenshouding als in haar liefdesleven. Tenslotte onderzocht ik hoe zij seksuele vrijheid interpreteerde.

Uit dit onderzoek over Claude Cahun blijkt dat ze een representant was van de Nieuwe Vrouw. Cahun was erg gesteld op haar onafhankelijkheid en op haar eigen vrijheid. Ze kleepte zich vaak mannelijk en seksuele vrijheid was in haar leven belangrijk. Zoals zoveel surrealistten had Cahun geen kinderwens. Graag wilde zij haar vrijheid behouden om zich op die manier volledig op haar persoonlijke ontwikkeling te richten. De Nieuwe Vrouw was niet echt geliefd bij de Franse bevolking, met name de Nieuwe Vrouw die ook nog lesbische was. Deze vrouw was op het emotionele, seksuele en financiële vlak niet meer afhankelijk van de man. Naast de seksuele emancipatie van de vrouw was voor Cahun tegelijkertijd de homoseksuele emancipatie van groot belang. Haar fotografische zelfportretten waren zeer gedurfd vanwege haar thema's als geslacht, ras en seksualiteit. Dit waren gewaagde onderwerpen, aangezien er in Frankrijk antisemitisme en homofobie heerste. Haar liefdesleven kenmerkte zich door monogamie, haar leven lang bracht ze door aan de zijde van haar vrouwelijke levenspartner Marcel Moore. Hierin verschilde Cahun van andere Nieuwe Vrouwen die een meer losbandig seksueel leven voorstonden en er vaak ook meerdere liefdesrelaties op na hielden.

Veel Nieuwe Vrouwen vonden werk als actrice of als journaliste. Ook Cahun vond emplooi in deze vakgebieden. Omdat deze beroepen onder de mannelijke bevolking weinig populariteit genoten kregen vrouwen daar eerder een kans. Voordeel was ook dat je via deze beroepen je stem aan de buitenwacht kon laten horen. Het leven van Cahun draaide vooral om het 'zelf' en haar zelfontplooiing als kunstenaar. De Nieuwe Vrouw werd vaak betiteld als een egoïst en narcist, wat Cahun volledig onderschreef. Zij was juist de vrouw die het egoïsme en het narcisme door middel van haar werk propageerde. Dit kwam vooral tot uiting in haar boek *Aveux non Avenus* uit 1929. Cahun was een zeer artistieke, rebelse en kritische vertegenwoordiger van de Nieuwe

Vrouw. Ze zocht vaak uitersten op, bijvoorbeeld door haar kapsel niet ultrakort te knippen maar haar hoofd juist kaal te scheren. Cahun was kritisch in haar werk en nam het daarbij vaak op voor de vrouw. Haar zelfportretten waren een reactie op de snel veranderende Franse maatschappij. De Nieuwe Vrouw kwam in deze maatschappij onder druk te staan, vooral door haar emanciperend gedrag op seksueel gebied. De Nieuwe Vrouw werd in de media niet alleen vaak afgebeeld als een ondernemende, actieve en sportieve vrouw, maar ook als mannelijk en gevaarlijk. Cahun speelde hier graag op in, dit is goed te zien in haar zelfportretten als piloot en vampier. Vaak was de blik van Cahun naar de kijker toe krachtig, actief en doordringend. De identiteit van de vrouw was vaak het centrale uitgangspunt in het werk van Cahun en ook het 'probleem' hoe haar daarin af te beelden.

De opkomst van de tweede generatie van de Nieuwe Vrouw tussen 1920 en 1930 viel samen met de periode dat Cahun in Parijs woonde. De subcultuur van de lesbische scene in Parijs kende veel Nieuwe Vrouwen. Zij waren intellectueel, stijlvol en invloedrijk en woonden vaak op de linker oever van de Seine (Rive Gauche). Ook Cahun, die tot deze groep behoorde, was daar gehuisvest.

Cahun was een feministe die zich heeft ingezet voor de emancipatie van de homoseksualiteit. Zo vertaalde ze bijvoorbeeld het belangrijke werk van de seksuoloog Ellis Havelock, *Études de psychologie sociale*, in 1928 van het Engels naar het Frans. Havelock kwam op voor de lesbische vrouw en was de eerste die aangaf dat lesbisch zijn geen ziekelijke aandoening was. Ook schreef Cahun over een proces van Oscar Wilde. In 1918 woonde Cahun in Engeland het 'Billing trial' proces bij en schreef daarover in het tijdschrift *Mercure de la France*. Over het feminisme was Cahun stellig. In haar serie artikelen *Heroïnes* heeft zij oude verhalen en sprookjes bewerkt, waarin vrouwen veranderden in zelfstandige en rebelse wezens.

Op diverse zelfportretten is Cahun te zien als vrouw, man, androgyn of dandy, vaak met kaalgeschoren hoofd. Ze zag zichzelf als iemand van de derde sekse, iets wat tussen het vrouwelijke en het mannelijke geslacht in zat. Veel vrouwen die deel uit maakten van de beweging van de Nieuwe Vrouw hadden sympathie voor het androgyn, maar wel in mindere mate dan Cahun.

De Nieuwe Vrouw zette zich graag af tegen de in die tijd geldende normen, te weten; blank, man en heteroseksueel. Ook Cahun deed hier aan mee en maakte dat in haar werk en haar leven duidelijk zichtbaar en kenbaar. Naar mijn idee ben ik ook nieuwe raakvlakken tegen gekomen in het werk van Cahun. Het zelfportret van Cahun

als vampier zou je als een verwijzing kunnen beschouwen naar de voor de Franse maatschappij 'gevaarlijke' bloedzuigers zoals de Jood en de Nieuwe Vrouw. De Nieuwe Vrouw en het Joods-zijn werden alle twee in Frankrijk als een bedreiging gezien. Joden hadden veel uitgeverijen en theaters in hun bezit, plekken waar veel Nieuwe Vrouwen werk vonden. Mede daardoor kwamen deze twee minderheidsgroeperingen in de maatschappij elkaar steeds vaker tegen.

Voor mijn onderzoek was het wellicht interessant geweest als ik naar het eiland Jersey was afgereisd. Op dit eiland, waar Cahun de laatste 20 jaar van haar leven heeft doorgebracht, bevindt zich het Jersey Heritage Trust Museum. Hier wordt een groot deel van haar fotografisch werk en haar manuscripten bewaard. Wellicht is in het museum in de brieven van Cahun terug te vinden wat zij daadwerkelijk van de Nieuwe Vrouw vond. In de door mij geraadpleegde literatuur ben ik daar niets over tegen gekomen. Wellicht vond zij zichzelf niet echt een Nieuwe Vrouw omdat ze extravaganter was. Cahun zocht in alles wat ze deed en wat ze creëerde de randen van de maatschappij op. Daarbij komt dat Cahun zichzelf ook niet echt als vrouw zag, maar eerder als iemand van de 'derde sekse'. Voor verder onderzoek zou het interessant zijn om haar nalatenschap in het museum te Jersey aan een nader onderzoek te onderwerpen, met name als het gaat over de invloed van Cahun op de lesbische Nieuwe Vrouwen die rond de jaren twintig op de 'left bank' van de Seine in Parijs woonden. Cahun was een Nieuwe Vrouw maar dan wel één met moderne, rebelse en artistieke ideeën . Op haar grafsteen staat gegraveerd 'I saw new Heavens and New Earth'.

BRONNENLIJST

- Bailey, L., Thynne, L., 'In Beyond Representation: Claude Cahun's Monstrous Mischief-Making', *History of photography*, 29, 2005, 135-148.
- Barthes, R., *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York, 1981.
- Bataille, G., *Oeuvres completes*, Paris, 1970.
- Bate, D., 'Mise en Scène of Desire' *Mise en scène: Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh*, eds. D. Bate, F. Leperier., London, 130-141.
- Bate, D., *Photography and Surrealism; Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London, 2004, 1994.
- Benjamin, W., 'Surrealism; the last snapshot of the European intelligentsia', *Selected Writings*, vol. 2, 1927-34, 1999.
- Benjamin, W., *The Arcades Project*, New York, 2002.
- Benstock, S., *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*, London, 1986
- Blessing, J., ' Claude Cahun : Dandy Provocateuse' , ed. S. Fillin –Yeh, *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York, 2001, 180, 190.
- Blessing, J., *Rose is a Rose is a Rose: gender and photagraphy*, New York, tent. cat, Gugenheim Museum, 1997.
- Bourget, P., *Baudelaire and the Decadent Movement retrieved*, December 24, 2009 <http://www.studiocleo.com/librarie/ baudelaire/essay.html>.
- Breton, A., *Andre Breton What is Surrealism? selected writings*, eds, F., Rosemont, New York, 1978.
- Bristow, J., *Oscar Wilde and modern culture: the making of a legend*, eds, J. Bristow, Athene, 2008.
- Cahun, C., *Claude Cahun Écrits*, Paris, 2002.
- Cahun, C., *Disavowals*, Vert, S. Muth, Cambridge, 2007.
- Cahun, C, 'Salomé' d'Oscar Wilde. Le procès Billing et les 47000 pervertis du Livre noir', *Mercure de France*, 481, 1 Juli 1918, 69-80.
- Caws, M., *The Surrealist look; an Erotics of Encounter*, London, 1997.

- Chadwick, W., 'Becoming Modern' *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, eds. W. Chadwick, T. T., Latimer, New Jersey, London, 2003, 3-21.
- Chadwick, W., 'Lee Miller two Bodies' *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, eds. W. Chadwick, T. T. Latimer, New Jersey, London, 2003, 199-221.
- Chadwick, W., *Woman Artist and the Surrealist movement*, London, 1985.
- Colville, G. M., 'Self- Representation as Symptom; the case of Claude Cahun' *Interfaces: Women/Autobiography/ Image/Performance*, eds. S. Smith, J. Watson, 2002, Michigan, 2002, 263-288.
- Conley, K. *Automic Woman: The representation of woman in surrealism*, London, 1996.
- Dean, C. J., 'Cahun, Double', *Yale French Studies* 90, (1996), 71-92.
- Dictionary. com Homepage <http://dictionary.reference.com/browse/flapper> 28 april 2013.
- Doan, L., "Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920", *Feminist studies*, 24.3, 1998, 663 -700.
- Downie, L., 'Another side of the picture: Looking Different at Claude Cahun' eds. L. Downie, *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London, 2006. 72-82.
- Downie, L., *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London, 2006.
- Downie, L., 'Sans Nom: Claude Cahun and Marcel Moore.' *Jersey Heritage Trust: Heritage Magazine*, 2005, 8-17.
- Doy, G., *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography*, New York, 2007.
- Ernst, M., *Beyond paintings and other writings by the artist and his friends; Max Ernst*, New York, 1948.
- Everard, M. M., 'Imaging the Actor: the Theatre of Claude Cahun' *Oxford Art J* (March 2006) 29(1), 1-24.
- Ferris, L., *Crossing the stage*, London, 1993.
- Foster, H., 'Fault-Lines: Surrealism and the Death Drive' *Oxford Art J* , 18(1): (1995), 158-160.
- Freud, S., "'Female sexuality.'" *International Journal of Psycho-Analysis* 13 (1932), 281-297.
- Freud, S., 'Medusenhaupt.'" *Int. Z. Psychoanal.* 25 (1940),17-47.

- Freud, S., *Sigmund Freud Werken 1917-1923*, 8 delen, Amsterdam, 2006.
- Garb, T., 'Man of Genius Woman of Taste; the gendering of art education in nightien century Paris', *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New York 1999.
- Gendergeschiedenis, Dossier kiesrecht, home page 2013 24 april
<http://www.gendergeschiedenis.nl/nl/dossiers/kiesregt.html>
- Godeau, S., 'The equivel "I" ; Claude Cahun as lesbian subject', eds. S. Rice, *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, 1999, 110.125.
- Gregory, R. L., *Mirrors in Mind*, New York, 1997.
- Harris, S., "Coup d'Oeil," *Oxford Art Journal* 24, no. 1 (2001), 89-112.
- Hogan, P. C., 'Narrative Universals, Nationalism, and Sacrificial Terror: From Nosferator to Nazism' *Film Studies* 8 (2006), 93, 105
- Hovius, R., *De eenzaamheid van de waanzin, tweehonderd jaar psychiatrie in romans en verhalen*, Amsterdam, 2013
- Hutchison, S., ' Images of hysteria and Transgressive Sexuality Claude Cahun and Djuna Barnes', *Symploke*, vol. 11, No. ½, 2003, 212-226.
- Iyengar, B. K. S., *B.K.S The Path to Holistic Health*, London, 2001.
- Interfaces: Women/Autobiography/ Image/Performance*, eds S. Smith, J. Watson, 2002, Michigan.
- Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. eds. S. Rice, New York, 1999.
- Jackson, J., *Living in Arcadia: Homosexuality, Politics, and Morality in France from the Liberation to AIDS*, Chicago, 2009.
- Jones A., 'The 'Eternal Return self –Portrait Photography as a Technology of Embodiment', *Signs*, Vol, 27, No 4 (zomer 2002) The University of Chicago, 957-978.
- Kline, K, 'Claude Cahun and Cindy Sherman', *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, eds. W. Chadwick, 1998- 67-81.
- Knafo, D., *Claude Cahun: The Third Sex*, (diss. PH.D Long Island University) 2008.

- Kraus, R., *Lamour Fou Photography & Surrealism*, New York, 1985.
- Kuenzli, D., 'Surrealism and Misogony' eds. M. A. Caws, R. E. Kuenzli, *Surrealism and Woman*, Iowa, 1991.
- Latimer, T. T., *Women together/women apart: portraits of lesbian Paris*, London, 2005.
- Ledger, S., *The New Woman, Fiction and Feminism at the fin de siècle*, New York, 1997.
- Ledger, S., 'The New Woman and the Crisis of , Victorianism' *Cultural politics at the fin de siècle*, eds. McCracken, S., New York, 1995, 11-22.
- Leperlier, F., *Claude Cahun L'Écart et la Métamorphose*, Paris, 1992.
- Leperlier, F., *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, Paris, 2006.
- Leperlier, F., *Claude Cahun Photographie*, Paris, 1995.
- Lichtenstein, T., 'A Mutable Mirror: Claude Cahun,' *Artforum* 30:8, April 1992, 64-67.
- Linton, E. L., 'The Wild Woman as Social Insurgents' *Nineteenth Century*, 30 (1891), 596-605.
- Lusty, N., *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, Hampshire, 2007.
- Marcus, M., *Women of the Avant-Garde 1920-1940*, eds. M. J. Holm, K. Degel, Louisiana, 2013.
- Mc Cauley , E. A., *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven, 1994.
- Miller, N., *Out of the Past: Gay and Lesbian History from 1869 to the Present*, New York, 1995.
- Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, eds. W., Chadwick, W., London, 1998.
- Monahan, L., 'Radical transformations; Claude Cahun and the Masquarade of Womanliness', eds. M., Zegner, *Inside the visible; an Elliptical Traverse of twentieth century art i , of, and from , the feminine*, Cambridge, 1996, 200-215.
- Morgan, J, M, *Unmasking Claude Cahun: Self- portraiture and the Androgynous Image*, (diss. The University of Newcastle), 2008.
- Mundy, J., *Surrealism: Desire Unbound* , 2001, eds, J., Mundy, D. Ades, London, 2002.
- Nelson, R, S., *Critical Terms for Art History*, 1996, London.

- Newton, E., 'The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman' *Signs* Vol. 9, No. 4, 1984, 557-575.
- Oehson,, K, 'The lives of Claude Cahun and Marcel Moore' *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, eds. L. Downie, London, 2006, 10-23.
- Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, eds. E. Otto, V.Rocco, Michican, 2012.
- Ribberink, A., Feminisme, Leiden, 1987.*
- Riviere, J. 'Womanliss as a Masquerade' *The international journal of Psychoanalisy*e, 10 1929, 303-313
- Robberts, M. L., *Civilization Without Sexes: Reconstructing Gender In Postwar France, 1917-1927*, 1994.
- Robberts, M, L., *Disruptive Acts: The New Woman In Fin-De-Siecle France*, Chicago, 2002
- Robberts, M. L 'Samson and Delilah Revisited' The politics of Fashion in 1920 France' eds. W. Cadwick, W, T. T. Latimer, *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, New Jersey, 2003 65-94.
- Rosenblum, N., *A History of Women Photographers*, New York, 1997.
- Russell J., *The Maud Allan Affair, Remember When*, 2009.
- Said, E. W., *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, New York, 1978.
- Shaw, J., 'Narcisus and the magic mirror' *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, eds. L., Downie, London, 2006, 33-45.
- Shaw, J., 'Singler Plural', *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, eds. W. Chadwick, T. T., Latimer, New Jersey, London, 155 tot 165.
- Shaya, G "The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910," *American Historical Review* 109 (2004), 41-72.
- Silverman, D. L., *Art Nouveau in Fin-de-Siecle France: Politics, Psychology, and Style*, University of California Press, 1992.
- Stevenson, J, 'Claude Cahun: An analysis of her photographic Technique' *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, eds. Downie, L., London, 2006. 46-55.
- Stutfield, H., 'Tommyrotics', *blackwood magazine* 157, (juni)1895, 836.
- Surrealism and Woman*, eds. M. Caws, R. E. Kuanzli, *London, 1997.*

Thynne, L., 'Surely you are not claiming to be more homosexual than I' *Oscar Wilde, and Modern culture; the making of a legend*. eds. J. Bristow, 2008, 180-208.

Townsend, J., 'Staking Salome', *Oscar Wilde and modern culture: the making of a legend*, eds. J. Bristow, Athene, 2008, 155-179.

Vandereycken, W. R., Derth, R., 'Forum: Vrouwen in het Spanningsveld van de Victoriaanse Seksualiteit'. *Tijdschrift voor Seksuologie*, 1988, 12, 173-180.

Vicinus, M., *Independent Woman, Work and Community for Single Women, London, 1850-1920*, 1985.

Wolf, J., *The invisible Flaneuse; Woman and the Literature of Modernity*, London, 1989.

VIDEO *Claude Cahun, Lover Other*, Barbera Hamer, 2006

AFBEELDINGEN