

# Achter de maskers van het surrealisme

Judith Butler, genderperformativiteit en surrealistische maskerades



**Masterthesis Kunst- en Cultuurwetenschappen: Moderne en Hedendaagse Kunst**

Auteur: Marie Stel

Studentnummer: 3468402

Begeleider: dr. Linda Boersma

Datum: 23 juni 2014

# Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding	4
Hoofdstuk 1	
Judith Butler's theorie van genderperformativiteit	12
<i>Butlers inspiratiebronnen: feminisme, poststructuralisme en psychoanalyse</i>	13
<i>De heteroseksuele machtsstructuur</i>	17
<i>De performatieve aard van gender</i>	19
<i>De ondermijnende potentie van parodie</i>	20
<i>Conclusie</i>	23
Hoofdstuk 2	
Surrealistische maskerades	24
<i>De psychoanalytische notie van maskerade</i>	26
<i>De surrealistische toepassing van maskerade</i>	29
<i>Butlers subversieve streven: parodie en maskerade</i>	45
<i>Conclusie</i>	46
Hoofdstuk 3	
De hedendaagse interpretatie van Claude Cahun	47
<i>De maskerades van Claude Cahun</i>	48
<i>De invloed van Butlers gedachtegoed op de hedendaagse interpretatie van Claude Cahun</i>	54
<i>Conclusie</i>	59
Conclusie	60
Literatuurlijst	63
Lijst van afbeeldingen	66
Bijlage I	
'Men Before The Mirror'	68

## Voorwoord

Deze masterthesis is geschreven in het kader van de Master Moderne en Hedendaagse Kunst aan de Universiteit Utrecht. Gedurende de cursussen 'Historiografie Moderne en Hedendaagse Kunst' en 'Hedendaagse Kunst Tentoonstellen' heb ik mijn interesse in het surrealisme verdiept. In een paper voor de eerste cursus heb ik een feministische benadering van het surrealisme onderzocht. In een tentoonstellingsconcept tijdens de tweede cursus heb ik me gericht op surrealistische kunstenaars die traditionele genderpatronen deconstrueren, evenals hedendaagse kunstenaars die vergelijkbare strategieën gebruiken voor een overeenkomstig doel. De onuitputtelijkheid en actualiteit van dit onderwerp heeft mij doen besluiten een hedendaagse interpretatie van het surrealisme verder te onderzoeken. Door een bestudering van recente theorieën over de constructie van genderidentiteit, ben ik bij Judith Butler terecht gekomen. Ik hoop dat de inzichten die ik in deze masterthesis presenteer verder onderzoek in de richting van genderperformativiteit en de relatie met het surrealisme zullen inspireren. Tenslotte wil ik hier de gelegenheid nemen mijn begeleidster gedurende het schrijven van de masterscriptie, dr. Linda Boersma, te bedanken.

## Inleiding

‘Sous ce masque un autre masque. Je n’en finirai pas de soulever tous ces visages’<sup>1</sup>

Claude Cahun, 1929-1930

Wie het werk van de Franse surrealistische fotografe Claude Cahun (1894-1954) bestudeert, ziet zich geconfronteerd met een oneindige reeks maskers en vermommingen. De toeschouwer kan niet ontkomen aan de onvermijdelijke vraag, wie is zij écht? Het antwoord is echter verborgen achter een onophoudelijke aaneenschakeling van schijnvertoningen. Hoe beter men de dubbelzinnige fotografische werken op zich in laat werken, hoe meer het gevoel zich opdringt dat Cahun zelf het antwoord ook niet kan geven. Wellicht benadert haar maskerade haar ‘zelf’ meer, dan een oorspronkelijke, gefixeerde identiteit die zich onder de maskers zou moeten bevinden.

Het werk van Claude Cahun is eind jaren tachtig ontrukt aan de vergetelheid en onomkeerbaar vervlochten geraakt met het feminisme.<sup>2</sup> De surrealistische fotografe werd een lichtend voorbeeld voor het artistieke segment van de vrouwenbeweging doordat ze kernthema’s als identiteit en representatie aansneed en haar gender vervaagde en maskeerde in dubbelzinnige foto’s.<sup>3</sup> De vrouwelijke identiteit en hoe die gevormd wordt door ongelijke machtsverhoudingen tussen de seksen, was vanaf het begin een belangrijke kwestie binnen het feminisme. In de jaren zestig ontwikkelde zich onder invloed van het feminisme het begrip ‘gender’. Deze term werd gebruikt om een sociale constructie van sekse in een bepaalde cultuur aan te duiden. Dit betekende echter niet het einde van maatschappelijke classificatiedrang. Het biologische determinisme werd weliswaar met de introductie van het concept gender bestreden, maar het gevaar van sociaal determinisme lag met de vervanging van de tweedeling in sekse door een tweedeling in gender op de loer. Nog altijd is de samenleving tot in de kleinste details toegespitst op een dichotomie van het mannelijke enerzijds en het vrouwelijke anderzijds. Desondanks lijkt het onbetwistbaar dat deze rigide tweedeling van mannelijkheid en vrouwelijkheid geen recht doet aan de werkelijkheid. Er zullen altijd vormen van seksualiteit en gender zijn die ‘afwijken’ van de maatschappelijke maatstaven en daarmee buiten het binaire gendermodel vallen.

---

<sup>1</sup> Eigen vertaling: ‘Onder dit masker een ander masker. Ik zal nooit klaar zijn met het afnemen van al deze gezichten’.

Opschrift van het werk *I.O.U. (Self Pride)*, 1929-1930 (titelpagina en afb. 23).

<sup>2</sup> Het feminisme is een zeer breed begrip. Omwille van de overzichtelijkheid zal in deze masterthesis de grote diversiteit binnen de feministische beweging vanaf de jaren zestig worden gevat in deze term.

<sup>3</sup> De artistieke praktijk van Claude Cahun en haar maskerades komen uitgebreid in hoofdstuk drie aan bod.

Vanaf het feminisme in de jaren zestig tot aan het heden is de onderdrukking die ten grondslag ligt aan de tweedeling in gender onafgebroken onderwerp van debat gebleven. In de jaren negentig heeft de invloedrijke filosofe Judith Butler (1956) met haar theorie van genderperformativiteit een nieuwe impuls gegeven aan de theorievorming rond gender.<sup>4</sup> Dit gedachtegoed van Butler staat centraal in deze masterthesis, waarin aandacht wordt besteed aan de relatie tussen Butlers denkbeelden over genderperformativiteit en surrealistische maskerade. Butler pleit in haar meest toonaangevende werk, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990)<sup>5</sup>, voor een radicale herziening van het begrip van gender, seksualiteit en het lichaam. In dit boek zet de Amerikaanse gendertheoretica haar opvattingen rond genderperformativiteit uiteen, waarin gender naar voren komt als als een *rol* die men aanneemt, en niet als iets wat verankerd is in het lichaam. Volgens Butler bestaat er geen oorspronkelijke genderidentiteit en is gender iets wat je *doet* en niet wat je *bent*. Sekse én gender worden ingevuld door een toe-eigening van culturele normen ten aanzien van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Een bewustzijn hiervan opent de weg naar mogelijkheden tot ondermijning van dit onderdrukkende keurslijf, aldus Butler. In het proces van herhaling van gendernormen ligt volgens Butler de mogelijkheid besloten om de gefixeerde categorieën ‘man’ en ‘vrouw’ te ondermijnen. Als belangrijkste strategie om dit te bewerkstelligen, formuleert ze in *Gender Trouble* de strategie van parodie.<sup>6</sup> Een voorbeeld hiervan dat Butler toelicht is travestie. De travestiet past niet binnen het binaire genderstelsel en wordt diensgevolge gezien als onnatuurlijk. Op deze manier maakt het zichtbaar hoe het begrip van gender gebaseerd is op zogenaamd ‘natuurlijke’ opvattingen. Butler legt uit dat gendernormen constructies zijn die tot stand komen in een systeem van machtsrelaties. Ze benadrukt dat de praktijk van travestie hierin dient als een subversieve mogelijkheid en niet als bewijs dat gender altijd een vorm van travestie is.<sup>7</sup>

Aan Butlers opvattingen over de performativiteit van gender en haar suggestie van travestie als ondermijning van de binaire genderverdeling, is het concept maskerade te koppelen. In haar gedachtegoed fungeert maskerade als een postmodern theoretisch instrument om

---

<sup>4</sup> Velen plaatsen Butler eerder in de ontwikkeling van genderstudies of queertheorie. In deze thesis plaats ik haar echter in het feminisme omdat zij zichzelf als een onderdeel daarvan ziet. In hoofdstuk 1 zal dit verder uitgewerkt worden.

<sup>5</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/Abingdon 2007<sup>4</sup> (1990).

<sup>6</sup> Aan de strategie van parodie is eveneens de notie van het kritische potentieel in humor te koppelen. Een bestudering van humor als strategie in verschillende kunststromingen in de twintigste eeuw om gefixeerde genderidentiteiten te ondermijnen, vormt mijns inziens een interessante onderzoeksrichting, die ik in deze thesis omwille van de ruimte niet verder heb uitgediept. De verstoring van traditionele verwachtingen in humor is een essentieel onderdeel van anti-autoritaire bewegingen als surrealisme en dada. Hierin zouden wellicht de wortels kunnen liggen van de nadruk op de subversieve mogelijkheden van humor ten aanzien van genderstereotypen in de theorie van Judith Butler, alsook in de kunst van de jaren zeventig en tachtig.

Volker Helbig, ‘Judith Butler and the Problem of Adequacy, or: The Epistemological Dimension of Laughter’, in: Gaby Pailer & Andreas Böhn, *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, Amsterdam/New York 2009, pp. 347-355.

<sup>7</sup> Butler 1990 (zie noot 5), pp. xxiii-xxiv.

gendercategorieën te ondergraven. Het idee van de sociale identiteit als een masker is echter niet van recente datum; het kent een geschiedenis die is terug te voeren naar het psychoanalytische gedachtegoed dat zich ontwikkelde aan het einde van de negentiende eeuw tot aan de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw. De psychoanalyse was gedurende een groot deel van de negentiende en twintigste eeuw dominant in het denken over de constructie van seksualiteit en identiteit. De psychoanalytische denkbeelden zijn dan ook een belangrijke bron voor Butler in de onderbouwing van haar standpunten. Butler verhoudt zich in haar denkbeelden over de performatieve aard van gender niet tot een artistieke toepassing van genderperformativiteit en maskerade. Via de wortels van Butlers gedachtegoed in de psychoanalyse, verbindt deze masterthesis het denken over gender als een vorm van maskerade in de jaren twintig en dertig aan de artistieke praktijk van het surrealisme.

De prominente plaats die het onderbewuste en het afwijkende innam in de psychoanalyse had een grote aantrekkingskracht op de surrealistische beweging onder leiding van André Breton (1896-1966). Deze fascinatie is ontstaan uit het verlangen van het surrealisme om de rationele basis waarop de samenleving gebaseerd is aan te tasten.<sup>8</sup> Maskerade speelde als psychoanalytisch concept een rol in de theoretische denkbeelden van onder andere Joan Rivière (1883-1962) en Jacques Lacan (1901-1981). De surrealistische schrijvers en kunstenaars lieten zich door de denkbeelden van deze psychoanalytici beïnvloeden en gebruikten maskerade als een artistieke strategie om nader tot het afwijkende te komen. De gefixeerde opvattingen over seksualiteit en man-vrouwverhoudingen vormden het voornaamste doelwit voor de surrealisten in hun aanval op rationaliteit. Door dit tot de kern van de surrealistische artistieke praktijk te maken, bevroegen de kunstenaars de zogenaamde mannelijke instituties als familie, kerk en staat, waarop de natie zich baseerde voor haar politieke en culturele legitimiteit.<sup>9</sup> De praktijk van maskerade verschaftte de mogelijkheid om 'de ander' te worden, degene die buiten het hiërarchisch geordende systeem van de maatschappij viel, en om zo de rationele ordening daarvan te ondermijnen. De surrealisten gebruikten maskerade om genderambigüiteit te creëren in hun werk.<sup>10</sup> Door het aannemen van een afwijkende genderrol in hun kunst, konden ze een gefixeerde seksuele identiteit ontwijken. Het werk van Claude Cahun is een fascinerend voorbeeld van een dergelijke toepassing van maskerade en zal prominent aan bod komen in de analyse van surrealistische maskerades.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Donald Kuspit, *Signs of the Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge/Melbourne 1993, p. 58. De relatie tussen surrealisme en psychoanalyse zal verder in hoofdstuk 2 en 3 worden uitgewerkt.

<sup>9</sup> Amy Lyford, *Surrealist Masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley/Los Angeles/London 2007, p. 14.

<sup>10</sup> Efrat Tseëlon (red), *Masquerade and identities. Essays on gender, sexuality and marginality*, London/New York 2001, pp. 4-5.

<sup>11</sup> Het gebruik van maskerade in het surrealisme vormt een leidraad in pogingen tot het representeren van 'de ander' in de twintigste eeuw. In de hedendaagse kunst is dit nog steeds een urgent thema. Een prominent

Deze masterthesis gaat niet alleen in op de verwantschap tussen Butlers denkbeelden en surrealistische maskerades, maar behandelt ook de invloed van Butlers gedachtegoed op de hedendaagse *interpretatie* van het werk van Cahun en andere surrealistische kunstenaars. De laatste jaren is er kritiek ontstaan op de dominantie van de 'Butleriaanse' interpretatie van het surrealisme en wordt een dergelijk perspectief beticht van eenzijdigheid en een verloochening van de historische context. Deze kritiek wordt in hoofdstuk drie geanalyseerd, waarbij de nadruk ligt op de hedendaagse interpretatie van het oeuvre van Claude Cahun. Dat Butlers gedachtegoed wel degelijk wortelt in de historische context van het surrealisme en de psychoanalyse, wordt reeds duidelijk in hoofdstuk één en twee. Deze connectie van Butlers denkbeelden met de psychoanalyse fungeert tevens als de verbinding van haar theoretische gedachtegoed met de artistieke toepassing van maskerade. De centrale vraagstelling in deze thesis luidt: Hoe staat Judith Butlers theorie van genderperformativiteit in relatie tot de surrealistische strategie van maskerade? Een uitwerking van deze onderzoeksvraag geschiedt op verschillende niveaus. Er ligt een belangrijk accent op de wijze waarop Butlers theoretische denkbeelden zijn beïnvloed door psychoanalytische opvattingen over maskerade. Daarbij is er tevens aandacht voor de invloed die het surrealisme op het hedendaagse begrip van psychoanalyse heeft gehad. Naast de aandacht voor de psychoanalytische en surrealistische toepassing van maskerade, wordt er ook ingegaan op de hedendaagse interpretatie van het surrealisme en Claude Cahun in het bijzonder. Hoe Butlers gedachtegoed de interpretatie van deze kunst heeft gekleurd staat daarbij centraal. Tenslotte wordt de positie die Judith Butler inneemt in de theoretische context van haar eigen tijd benadrukt in deze masterthesis.

In het eerste hoofdstuk komt het theoretische kader aan bod dat in deze thesis wordt gehanteerd. De theorie van genderperformativiteit, beschreven in het boek *Gender Trouble* van Judith Butler, staat hierin centraal. Door een uitgebreide behandeling van de relevante aspecten van Butlers denkbeelden, wordt er meer inzicht verschaft in de performatieve aard van gender. In het idee van gender als een rol die men aanneemt, ziet Butler subversieve mogelijkheden die onder andere tot uiting komen in de parodiërende praktijk van travestie. Butlers nadruk op de strategie van parodie verbindt haar gedachtegoed met de maskerades van de surrealistische artistieke praktijk.

De relatie tussen genderperformativiteit en maskerade wordt verder uitgelicht in hoofdstuk twee. Hierbij wordt eerst ingegaan op het psychoanalytische begrip van maskerade in de denkbeelden van Sigmund Freud (1856-1939), Jacques Lacan en Joan Rivière. Vervolgens worden deze theoretische denkbeelden omtrent maskerade geplaatst in de culturele context van de jaren

---

voorbeeld van het gebruik van vergelijkbare strategieën van maskerade is het werk van Yasumasa Morimura. Deze hedendaagse Japanse kunstenaar meet zich diverse identiteiten aan in zijn kunst. Door zichzelf te maskeren met zowel mannelijke als vrouwelijke personificaties, ondermijnt hij een eenduidig begrip van gender. Hierbij gaat hij eveneens in op de culturele component van gender. In zijn oeuvre grijpt Morimura regelmatig direct terug op de surrealistische praktijk van maskerade.

twintig en dertig, waarbij ook de surrealistische artistieke praktijk aan bod komt. Hierbij wordt zowel werk van mannelijke kunstenaars als Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976) en Pierre Molinier (1900-1976) besproken, als werk van vrouwelijke kunstenaars als Hannah Höch (1889-1978), Leonor Fini (1907-1996), Dora Maar (1907-1997), Toyen (1902-1980) en Remedios Varo (1908-1963). Tenslotte wordt in dit hoofdstuk Butlers notie de strategie van parodie verbonden aan maskerade.

In het laatste hoofdstuk wordt de toepassing van maskerade in het werk van Claude Cahun gekoppeld aan Butlers opvattingen ten aanzien van genderperformativiteit. De invloed van Butlers denkbeelden op de interpretatie van Cahun staat hierin centraal. Alvorens daar uitgebreid op in te gaan, wordt Cahuns zelfrepresentatie besproken in de context van de psychoanalyse en het surrealisme. Vervolgens komt de invloed van Butlers gedachtegoed op verschillende kunstcritici die Cahuns werk bespreken aan bod.

De verschillende bevindingen worden aan het einde van deze thesis gepresenteerd in een conclusie. Hier komen de verschillende niveaus van het onderzoek naar Butlers theorie van genderperformativiteit en de relatie met de surrealistische maskerade samen, zodat er een antwoord geformuleerd kan worden op de onderzoeksvraag.

## **Verantwoording theoretische kader en uitgangspunten**

Judith Butlers denkbeelden over genderperformativiteit die ze eind jaren tachtig ontwikkelde, zijn toonaangevend in het postmoderne denken over gender. Haar notie van de meerduidigheid van genderidentiteit domineert het huidige theoretische gedachtegoed op dit gebied. Butlers opvattingen over de performatieve aard van gender en de subversieve mogelijkheden van parodie, hebben echter ook veel kritiek opgeroepen. Het centraal stellen van Butlers theoretische opvattingen in deze masterthesis is een bewuste keuze geweest, vanwege de wijdverspreide invloed én polemiek.

Zoals gezegd is de psychoanalyse een belangrijke bron waar Butler uit put om haar ideeën over genderperformativiteit te onderbouwen. Ze heeft zich met name laten beïnvloeden door de psychoanalytische interpretaties van Joan Rivière en Jacques Lacan. In haar denkwijze combineert ze de psychoanalyse met de poststructuralistische filosofie van Jacques Derrida (1930-2004) en, met name, Michel Foucault (1926-1984). Ook zijn tal van feministische theoretici, waaronder Luce Irigaray (1930), Julia Kristeva (1941) en Monique Wittig (1935-2003), van invloed geweest op Butler.<sup>12</sup> Het omvangrijke arsenaal aan bronnen waar ze uit put, is van belang voor een begrip van Butlers

---

<sup>12</sup> Annemie Halsema, Marije Wilink (red), *Genderturbulentie. Judith Butler*, Amsterdam 2000, pp. 8-9.



opvattingen over genderperformativiteit. De genoemde theoretici zijn niet weg te denken uit het debat rond identiteit en gender waar Judith Butlers denkbeelden eveneens deel van uitmaken. In deze thesis staat Butlers theorie centraal en ligt de nadruk op haar eigen standpunten. Theoretische opvattingen die vormend voor haar zijn geweest zullen dan ook niet altijd aan de hand van de oorspronkelijke bron besproken worden, maar aan bod komen in de vorm van Butlers interpretatie.

Butler gaat in *Gender Trouble* vrijwel niet in op de etnische component in de constructie van gender. Slechts in een voetnoot komt de Algerijnse auteur Frantz Fanon aan bod, die in de jaren vijftig de theoretische opvattingen over seksualiteit en macht koppelde aan kolonialisme.<sup>13</sup> In deze thesis zal er omwille van de ruimte evenmin ingegaan worden op de postkoloniale betekenis van genderperformativiteit.<sup>14</sup> Desalniettemin is het mijns inziens belangrijk te benadrukken dat ons hedendaagse begrip van gender geworteld is in een westerse filosofische en wetenschappelijke ontwikkeling, die nauw verbonden is met de koloniale geschiedenis.

Om de relatie tussen Butlers uitgangspunten en de surrealistische maskerades inzichtelijk te maken, worden in deze thesis de elementen benadrukt die de connectie tussen genderperformativiteit en maskerade aantonen. Zodoende wordt er met name aandacht geschonken aan Butlers visie op de performatieve aard van gender en de subversieve mogelijkheden van parodie – en travestie als een voorbeeld daarvan. De wijze waarop afwijkende invullingen van gender de heteroseksuele norm kunnen ondermijnen is hierbij eveneens van belang. De psychoanalytische opvattingen van Rivière en Lacan worden uitsluitend in relatie tot de standpunten van Butler behandeld. Een belangrijk uitgangspunt dat hieraan ten grondslag ligt, is dat de psychoanalytische wortels van Butlers denkbeelden in de jaren twintig en dertig liggen.<sup>15</sup> Het psychoanalytische gedachtegoed is, zoals reeds vermeld, ook van invloed geweest op de surrealistische toepassing van maskerade. In deze periode beargumenteerde Joan Rivière in haar artikel 'Womanliness as a masquerade'<sup>16</sup> uit 1929 dat vrouwelijkheid geen essentie is van een individu, maar een rol die vrouwen aannemen om hun streven naar macht te maskeren.<sup>17</sup> In dezelfde tijd publiceerde Jacques Lacan enkele artikelen waarin hij ingaat op de gespletenheid tussen lichaam en geest en de afwijkende psychische gesteldheid die dit kan veroorzaken, zoals paranoia. Andere thema's die Lacan

---

<sup>13</sup> Jennifer Blessing e.a. (red.), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York 1997, pp. 148-149.

<sup>14</sup> Dit neemt niet weg dat dit een zeer interessant en relevant onderzoeksterrein is die het verder bestuderen meer dan waard is. Met name de etnische component van genderidentiteit, 'agency' en maskerade in de context van het surrealisme én de hedendaagse kunst is mijns inziens een invalshoek die verder uitgediept dient te worden. Men kan hierbij denken aan de artistieke praktijk van de Japanse kunstenaar Yasumasa Morimura.

<sup>15</sup> Blessing e.a. 1997 (zie noot 13), p. 179.

<sup>16</sup> Joan Rivière, 'Womanliness as a masquerade', in: Victor Burgin, James Donald & Cora Kaplan (red.), *Formations of Fantasy*, London 1989 (1996), pp. 35-44.

Oorspronkelijk gepubliceerd in: *The international Journal of Psychoanalysis* 10, 1929, pp. 303-313.

<sup>17</sup> Dit zal in hoofdstuk twee verder aan bod komen.

heeft aangesneden en die van belang zijn in deze thesis, zijn de noties van het 'zelf' en de 'ander', en het daaraan verbonden concept van de spiegel fase. Het is hierbij belangrijk te benadrukken dat schijnbaar probleemloze termen als 'zelf' en 'subject', verschillende betekenissen hebben in het theoretische kader dat in deze masterthesis wordt gehanteerd. Deze termen zijn daardoor nooit onproblematisch. 'Subject' heeft bijvoorbeeld enerzijds een connotatie die gerelateerd is aan ondergeschiktheid (getuige het Engelse 'subjection') en anderzijds een betekenis die een gelijke positie ten opzichte van andere individuen aanduidt. In deze masterthesis worden 'zelf' en 'subject' in deze laatste betekenis gebruikt en inwisselbaar gehanteerd. Tot slot is de term 'agency' een belangrijke term in deze thesis.<sup>18</sup> Binnen het feminisme wordt er groot belang gehecht aan agency, waarmee de mogelijkheid tot kritisch handelen en politieke actie wordt aangeduid. Het feminisme ziet een mogelijkheid voor vrouwen om door middel van agency los te breken van patriarchale conventies. Ondanks het feit dat Butler haar denkbeelden binnen het feminisme plaatst, hanteert zij een andere notie van agency. Butler heeft zich laten beïnvloeden door het poststructuralisme in haar overtuiging dat individuen in hun doen en laten worden gestuurd door de machtsstructuur in de samenleving. Kritisch handelen en politieke actie is volgens haar alleen mogelijk van *binnenuit* de overheersende machtsstructuur.

Naast de aandacht die er wordt geschonken aan het werk van de surrealisten en de invloed daarvan op het hedendaagse begrip van psychoanalyse en maskerade, vormt ook de huidige interpretatie van het surrealisme – en dan met name het werk van Cahun – een belangrijk onderdeel van deze masterthesis. Hierbij staat literatuur centraal vanaf de jaren negentig en de invloed die Butlers denkbeelden daarop heeft gehad. Door zowel in te gaan op de kunst als de interpretatie daarvan, wordt duidelijk dat deze thesis op verschillende niveaus een wisselwerking aangaat met de theorie. Hierbij is er aandacht voor zowel de positie die de interpreters geïnspireerd door Butlers gedachtegoed innemen, als de positie die Butler zelf inneemt. Door hen in de context vanaf de jaren negentig te plaatsen, wordt er inzicht verschaft in de verbondenheid van Butlers uitgangspunten aan deze specifieke periode. De aanzienlijke belangstelling vanuit de postmoderne gendertheorie voor vrouwelijke kunstenaars als Cahun, wordt in deze thesis vanuit dit oogpunt beschouwd. In de bespreking van deze hedendaagse interpretatie in hoofdstuk drie, ligt de nadruk op het feit dat de huidige visie op kunst van een eeuw geleden gekleurd is door theorieën die sinds die tijd zijn ontstaan. Termen als 'performatief' en 'gender' bestonden ten tijde van het surrealisme niet in de betekenis die ze nu hebben. Het discours dat de hedendaagse interpretatie van deze stroming inspireert, had zich in de jaren twintig en dertig nog niet als zodanig ontwikkeld. Desondanks wordt de term gender in deze thesis gebruikt in relatie tot het surrealistische onderzoek naar identiteit en

---

<sup>18</sup> Bij gebrek aan toereikende vertaling, heb ik ervoor gekozen de term 'agency' niet te vertalen.

man-vrouwverhoudingen. Het is van belang dat op elkaar lijkende praktijken niet zomaar onder eenzelfde discours worden geschaard. Dit wil zeggen: kunst mag niet zonder meer in dienst komen te staan van theorie. De surrealistische toepassing van maskerade toont grote verwantschap met de postmoderne aanwending ervan in Butlers gedachtegoed. Het is echter essentieel om te erkennen dat visuele kunst niet noodzakelijkerwijs op één lijn is te plaatsen met filosofische denkbeelden. De kunstwerken die in deze thesis aan bod komen vormen een ondersteuning van de besproken theorieën over gender, seksualiteit en het lichaam, maar zijn niet louter een illustratie van bijvoorbeeld psychoanalytische concepten. Kunst is in zekere zin autonoom, maar reflecteert wel de historische context. Kunst is dus te zien als een schakel in het ontstaan van theoretisch gedachtegoed. De invloed die het surrealisme heeft gehad op de hedendaagse interpretatie van de psychoanalyse zal om die reden aan bod komen.

Een laatste niveau waarop deze thesis inwerkt op het theoretische kader en dat als latente aanwezigheid een rol zal spelen, is mijn positie als auteur. Het poststructuralisme is niet alleen een leidraad in Butlers denkbeelden, ook voor mijzelf vormt het een context waarbinnen ik interpreteer en schrijf. Ik ben zelf geen autonome en objectieve observator: mijn interpretatiekader is gevormd door hedendaagse theoretische ontwikkelingen op het gebied van gender en identiteit, zoals het gedachtegoed van Judith Butler. Zoals gezegd zijn haar denkbeelden zeer invloedrijk geweest en hebben ze mijn eigen perspectief eveneens gekleurd. Door hier op bewuste en zelfreflexieve wijze mee om te gaan, hoop ik dat deze thesis nieuwe inzichten in de relatie tussen Butlers theorie van genderperformativiteit en het surrealistische gebruik van maskerade kan inspireren.

## Hoofdstuk 1

### **Judith Butler's theorie van genderperformativiteit**

Zoals reeds in de inleiding naar voren gekomen, zijn de opvattingen van Judith Butler niet meer weg te denken uit de theorievorming rond gender sinds de jaren negentig. Haar theorie van genderperformativiteit wordt vaak beschouwd als baanbrekend door haar uitgebreide onderbouwing van de performatieve aard van gender. Butler stelt dat gender geen oorspronkelijke kern is in een lichaam, maar een sociaal opgelegd geheel van normen die men telkens herhaalt. Een bewustzijn hiervan kan gefixeerde genderverhoudingen deconstrueren en zo de onderdrukking van het keurslijf van gender tegenwerken. Een ondermijning van het binaire gendersysteem acht Butler mogelijk door gendernormen te parodiëren. De deconstructie van bestaande gendercategorieën is volgens de filosofe van groot belang, aangezien het gendermodel 'afwijkende' identiteiten niet representeert waardoor deze vervolgens rechten kunnen worden onthouden. Butlers denkbeelden over gender als constructie hebben niet alleen het hedendaagse denken over gender, maar ook de interpretatie van de historische omgang met gender beïnvloed. De artistieke praktijk van het surrealisme wordt tegenwoordig vaak geduid als een poging tot overschrijding van de grenzen tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid. In de volgende twee hoofdstukken zal besproken worden hoe de surrealistische maskerades in verband staan met het hedendaagse denken over genderperformativiteit.

In dit hoofdstuk komen verschillende relevante aspecten van Butlers theorie van genderperformativiteit aan bod. Op deze manier wordt de basis verschaft voor hoofdstuk twee en drie, waarin respectievelijk de psychoanalytische en surrealistische toepassing van maskerade en de hedendaagse interpretatie van de maskerades van Claude Cahun aan bod komen. Eerst zullen Butlers theoretische inspiratiebronnen besproken worden. In de onderbouwing van haar denkbeelden laat ze zich beïnvloeden door het feminisme, het poststructuralisme en de psychoanalyse. Deze invloeden worden in dit hoofdstuk achtereenvolgens besproken en vormen het kader waarbinnen Butlers gedachtegoed over genderperformativiteit geplaatst dient te worden. Vervolgens wordt de strekking van Butlers gedachtegoed beschreven, waarbij de nadruk ligt op Butlers analyse van de heteroseksuele machtsstructuur en de mogelijkheid tot ondermijning hiervan door parodie. In aanvulling hierop wordt er een korte inleiding gegeven op de subversieve praktijk van travestie.

## Butlers inspiratiebronnen: feminisme, poststructuralisme en psychoanalyse

Judith Butler poogt met haar uitputtende studie naar de betekenissen van gender en seksualiteit in te gaan tegen de gelimiteerde visie van genderidentiteit. Ze probeert in beeld te brengen hoe geldende machtspraktijken de normen creëren rond gender en seksualiteit, hoe deze inwerken op het lichaam en de psyche en op welke manier dat uitsluiting veroorzaakt. Butler situeert haar denkbeelden over genderperformativiteit binnen het feminisme en tracht hiermee de ontwikkeling van de feministische theorievorming een nieuwe impuls te geven. Ze formuleert hierbij ook kritiek op het feminisme en hekelt de nadruk op de categorie 'vrouw' daarbinnen. Volgens Butler bevestigt een dergelijke afbakening van gendercategorieën het binaire genderstelsel. Met haar nadruk op de performatieve aard van gender tracht ze het feminisme de juiste richting op te bewegen.<sup>19</sup> Ondanks de kritiek die Butler uit op het feminisme, vertrekt ze in *Gender Trouble* (1990) vanuit een feministisch kader. Vanaf de jaren zestig is er vanuit het feminisme stevige kritiek ontstaan op de opvatting van gender en seksualiteit als biologische waarheden. Dit idee werd gekenmerkt door de notie dat gender de essentie van het mens-zijn is. Geslacht, gender, seksuele praktijk en verlangen worden geacht een coherent geheel te vormen en deze compatibiliteit bepaalt de kern van de menselijke identiteit. Deze opvatting vormde de kern van de binaire genderverdeling, een model dat verdeeld kan worden in twee natuurlijke sekses. De categorieën 'mannelijk' en 'vrouwelijk' zijn tegengesteld, maar vullen elkaar tegelijkertijd aan door het verlangen naar de andere sekse.<sup>20</sup> Verschillende feministische theoretici, waarvan Simone de Beauvoir (1908-1986) een van de bekendste is, hebben geprobeerd de processen van in- en uitsluiting in het binaire gendersysteem inzichtelijk te maken.

De nadruk in deze feministische kritiek op onderliggende machtsstructuren die gendernormen sturen, maakt de invloed van het poststructuralisme duidelijk. In de jaren zestig ontwikkelde deze filosofische denkrichting zich onder invloed van onder andere Jacques Derrida en Michel Foucault. Hun poststructuralistische opvattingen hebben een sterke invloed gehad op het feminisme, maar zijn ook feministische kritiek ten deel gevallen. De positie van het subject in het discours werd voornamelijk bekritiseerd door het feminisme. De poststructuralistische visie hierop wordt gekenmerkt door de overtuiging dat individuen geen daadwerkelijke controle hebben over zichzelf. Dit maakt hen tot subjecten die gevormd worden binnen het discours en ondergeschikt zijn aan de machtsstructuur die het discours beheerst. In het poststructuralisme wordt een mogelijkheid tot handelen voor of buiten discours dan ook een illusie geacht. Het subject wordt gevormd in het

---

<sup>19</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/Abingdon 2007<sup>4</sup> (1990), pp. vii-ix.

<sup>20</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 2-8.

maatschappelijke discours dat contant onderhevig is aan machtsverhoudingen. Met andere woorden: men kan onmogelijk ontsnappen aan de invloed van machtsrelaties en gendernormen die daar het product van zijn.<sup>21</sup> Taal fungeert hierin als de overkoepelende structuur waarbuiten geen betekenis kan bestaan; door middel van taal interpreteren subjecten zichzelf en hun omgeving. De mogelijkheid tot handelen, is dus eerder te zien als het *gevolg* in plaats van de oorzaak van betekenisystemen zoals taal. Deze poststructuralistische opvatting van taal als schepper in plaats van drager van betekenis maakt de connectie met de structuralistische taalfilosofie van Ferdinand de Saussure duidelijk.<sup>22</sup>

Binnen het feminisme hebben de poststructuralistische denkbeelden invloed uitgeoefend, maar kregen ze een grotere sociaalpolitieke relevantie en ontstond er een nadruk op agency, oftewel de mogelijkheid tot kritisch handelen. Poststructuralisme verschafte het feminisme inzicht in de geldende machtsrelaties, de nadruk lag echter op het formuleren van strategieën voor verandering en op een ondermijning van de patriarchale machtsstructuur. Feministische theoretici onderzochten de mogelijkheden tot handelen en legden de macht bij het individu. In hun opinie werden betekenisystemen als taal immers pas sociaal en politiek effectief als het wordt gehanteerd door een subject. Het individu kreeg daarbij een bredere betekenis dan in het poststructuralisme, waardoor de mogelijkheden tot handelen konden worden opgerekt. Het feminisme zag het subject als actief in het discours, terwijl in het poststructuralisme de notie van het subject als passief centraal stond.<sup>23</sup>

Evenals het feministische gedachtegoed legt ook Butler de nadruk op een deconstructie van de dwingende machtsstructuur in de samenleving. Zij laat zich in haar denkwijze echter directer inspireren door het poststructuralisme. De poststructuralistische opvatting van het subject als 'onderdaan' van de machtsstructuur, stond op gespannen voet met de feministische nadruk op agency. Butler volgt in haar opvattingen over de mogelijkheid tot handelen veel meer het poststructuralistische gedachtegoed. Volgens Michel Foucault creëert het machtssysteem de onderdanen die het vervolgens gaat representeren. In zijn poststructuralistische gedachtegang benadrukt hij dat de regulerende macht de subjecten produceert die het controleert. Macht is dus niet alleen extern opgelegd, maar is een regulerend middel dat subjecten vormt, aldus Foucault.<sup>24</sup> Met name deze opvatting van Foucault over de totstandkoming van subjecten komt terug in Butlers denkbeelden. Volgens de poststructuralistische filosoof worden identiteiten gevormd door het herhalen van door de machtsstructuur opgelegde normen. Dit is te zien als een vorm van citeren van

---

<sup>21</sup> Chris Weedon, *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*, Oxford/Cambridge 1997<sup>2</sup> (1987), pp. 29-33.

<sup>22</sup> Weedon 1987 (zie noot 21), pp. 21-24.

<sup>23</sup> Weedon 1987 (zie noot 21), pp. 34-40.

<sup>24</sup> Egide Berns, Samuel IJsseling, Paul Moyaert, *Denken in Parijs. Taal en Lacan, Foucault, Althusser, Derrida*, Alphen aan den Rijn 1981, pp. 71-79.

de regulerende macht. Foucault benadrukt dat het subject hier niet aan voorafgaat, maar dat het een gevolg is van deze citeerpraktijk. Butler breidt dit uit in haar theorie door te stellen dat genderidentiteit ontstaat door een continue herhaling van heersende gendernormen. Zoals later in het hoofdstuk zal blijken, ziet zij hierin een mogelijkheid tot ondermijning van de machtsstructuur.<sup>25</sup>

Judith Butler combineert in haar gedachtegoed de feministische nadruk op agency en deconstructie, met de poststructuralistische notie van een overkoepelende machtsstructuur. Ze presenteert haar denkbeelden dan ook als een aanvulling op het feminisme. Een van haar grootste bezwaren met betrekking tot de standpunten daarbinnen, is dat de culturele constructie van het sekseverschil niet ingrijpend genoeg wordt onderzocht.<sup>26</sup> Volgens Butler heeft het feminisme zich beperkt tot bestaande opvattingen over de categorieën van mannelijkheid en vrouwelijkheid. De verdeling van gender wordt hierdoor nog steeds gezien als een binaire constructie, bestaande uit gendernormen die voor alle mannen en vrouwen gelden.<sup>27</sup> Ondanks haar kritiek, toont Butler begrip voor de oorsprong van de feministische denkbeelden. De reden van de feministische nadruk op een onderliggende essentie in de categorie 'vrouw' – en daarmee ook in de mannelijke categorie – is volgens Butler dat het feminisme een universele vrouwelijkheid tegenover de patriarchale machtsstructuur wilde zetten. Butler wijst echter op de problematiek die aan zo'n universele opvatting van vrouwelijkheid ten grondslag ligt: het lijkt een strategie van ondermijning, maar is in feite een herhaling van gefixeerde gendercategorieën.<sup>28</sup> Butler is ervan overtuigd dat het een fout is de eenheid in de vrouwelijke identiteit te benadrukken, omdat dit juist de vastgeroeste genderverhoudingen onderschrijft en een latente heteroseksualiteit reproduceert. Een herhaling van man-vrouw categorieën impliceert ook een herhaling van heteroseksuele man-vrouwverhoudingen, aldus Butler. Individuen die niet in het normatieve kader van vrouwelijkheid passen, vallen erbuiten en worden dientengevolge niet gerepresenteerd door het feminisme. De representatie voor alle vrouwen die het feminisme nastreeft, kan volgens Butler alleen slagen als er geen vastomlijnde categorieën bestaan, zoals blijkt uit haar uitspraak in *Gender Trouble*: "Representation" will be shown to make sense for feminism only when the subject of "women" is nowhere presumed<sup>29</sup>.

Butlers kritiek op het feministische universalisme en de dominantie van heteroseksualiteit binnen het feminisme, wordt vaak weggezet als betrekkelijk eenzijdig. Volgens critici stelt Butler het feminisme voor als een monolithisch en onveranderlijk geheel waarin het vrouwelijke subject als heteroseksueel en wit wordt gekarakteriseerd. De kritische vragen die Butler ten opzichte hiervan

---

<sup>25</sup> Judith Butler, *Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex"*, Abingdon/New York 2011<sup>2</sup> (1993), pp. xviii-xxii.

<sup>26</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 49-50.

<sup>27</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 89-90.

<sup>28</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 107-119.

<sup>29</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 8.

formuleert in *Gender Trouble* zijn allesbehalve nieuw in 1990, zo constateren velen.<sup>30</sup> Butlers denkbeelden over genderperformativiteit zouden echter veeleer *binnen* de feministische theorievorming geplaatst moeten worden, een positie waar zij zelf ook voor pleit. Butler is onderdeel van de tendens vanaf de jaren tachtig waarin er op verschillende aspecten van het feminisme kritiek werd geleverd. In lijn hiermee vestigt ze de aandacht op het feit dat een vrouw nooit alleen ‘vrouw’ is in biologische termen, immers ook klasse, seksualiteit en etniciteit spelen mee in de constructie van identiteit. Dit idee is onderdeel van het feministische concept intersectionaliteit, dat met name in de feministische kritiek door zwarte vrouwen gehanteerd werd. Butler benadrukt dat het vrouw worden een praktijk is die voortdurend onder invloed staat van discours, een idee dat ze verder uitwerkt in *Bodies That Matter. On the discursive limits of “sex”* (1993).<sup>31</sup> Aangezien discours aan veranderingen onderhevig is, kan gender evenmin een eenheid vormen. Ze wil bewustwording creëren voor de voorwaarden waaronder gender ontstaat en werkt. Het is belangrijk stil te staan bij het proces waardoor biologische verschillen tussen mannen en vrouwen transformeren tot gefixeerde gendernormen.

Naast het feminisme en de poststructuralistische filosofie van Foucault, speelt ook de psychoanalyse een belangrijke rol in de vorming van Butlers denkbeelden. Het psychoanalytische gedachtegoed heeft vanaf het einde van de negentiende tot ver in twintigste eeuw het denken over de constructie van identiteit en seksualiteit beïnvloed. In haar opvattingen leunt Butler vooral op de psychoanalytische interpretatie van Jacques Lacan en Joan Rivière. Beide psychoanalytici ontwikkelden hun denkbeelden in de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw en hebben een wijdverspreide invloed gehad, zoals in hoofdstuk twee ter sprake zal komen. In tegenstelling tot de kritiek die er vanuit het feminisme op de psychoanalyse is geuit – gericht op de patriarchale basis daarvan, benadrukt Butler voornamelijk dat veel psychoanalytische denkbeelden de instabiliteit van identiteit onthullen. Freud daagde alle waarheden over identiteit uit en liet op deze manier zien dat het een maatschappelijk construct is. Evenwel formuleert Butler enkele kritiepunten op de psychoanalyse, wat de dubbelzinnigheid van het gedachtegoed aangeeft.<sup>32</sup> Ze stelt dat in de psychoanalyse normatieve voorschriften worden benadrukt die de grenzen van de mannelijke en vrouwelijke gendercategorieën veiligstellen.<sup>33</sup> Tenslotte acht ze de psychoanalyse mede verantwoordelijk voor het in stand houden van de heteroseksuele machtsstructuur.<sup>34</sup> Het is juist een ondermijning van deze machtsstructuur die Butler nastreeft in haar theorie van genderperformativiteit.

---

<sup>30</sup> Annemie Halsema, Marije Wilink (red), *Genderturbulentie. Judith Butler*, Amsterdam 2000, pp. 10-11.

<sup>31</sup> Butler 1993 (zie noot 25), pp. xiv-xx.

<sup>32</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 74-77.

<sup>33</sup> Butler 1993 (zie noot 25), pp. xxii-xxiii.

<sup>34</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 81-82.



## De heteroseksuele machtsstructuur

De nadruk van Judith Butler in haar opvattingen over genderperformativiteit op een deconstructie van vastomlijnde categorieën heeft, zoals inmiddels duidelijk is geworden, invloed ondervonden van feministische, poststructuralistische en psychoanalytische opvattingen. Butler tracht in haar boek *Gender Trouble* niet alleen duidelijk te maken dat de categorieën van mannelijkheid en vrouwelijkheid ontoereikend zijn, maar benadrukt dat het gehele systeem van representatie inadequaat is. Alleen al het identificeren als een 'gender' plaatst een individu in de machtsstructuur. Het zijn van een gender is niet neutraal volgens Butler, maar betekent het innemen van een positie binnen het binaire gendermodel. De dwingende gendernormen die ten grondslag liggen aan dit model zijn volgens Butler geworteld in een heteroseksueel machtssysteem.<sup>35</sup> Dit heteroseksuele kader bepaalt hoe mannelijke en vrouwelijke identiteiten vorm krijgen en worden afgebakend. Beide categorieën dienen een coherent geheel van geslacht, gender, seksuele praktijk en verlangen te vormen, waarbij tegengestelde genders zich seksueel tot elkaar aangetrokken moeten voelen. In de praktijk zijn dat heteroseksuele mannen of vrouwen die hun seksuele verlangens richten op de andere sekse. Met andere woorden: het zijn van een vrouw betekent in deze heteroseksuele machtsstructuur een vrouwelijk geslacht hebben, je vrouwelijk gedragen, met mannen seks hebben en naar mannen verlangen. Deze 'eenheid' in gender is de norm en datgene wat buiten de normatieve identiteitscategorieën valt, zoals homoseksualiteit of andere niet-heteroseksuele vormen van seksualiteit, wordt als afwijkend bestempeld.<sup>36</sup> Zoals later in het hoofdstuk duidelijk zal worden, ziet Butler juist in deze afwijkende identiteiten subversieve mogelijkheden. De macht die in het afwijkende schuilt werd ook al gebruikt in de surrealistische artistieke praktijk aan het begin van de twintigste eeuw, zoals in hoofdstuk twee en drie naar voren zal komen.

Butler beschrijft het heteroseksuele machtssysteem als een betekenisgevende praktijk die begrenst en afbakt en bepalend is voor de constructie van genderidentiteit. De vormgeving van gendercategorieën in dit systeem, wordt in de samenleving vaak voorgesteld als een natuurlijke gang van zaken. Butler benadrukt echter dat de heteroseksuele machtsstructuur een proces van in- en uitsluiting is. Het afbakenen van de binaire gendercategorieën is volgens haar te zien als een selectieprincipe dat het gevolg is van een dwingende heteroseksualiteit in de samenleving.<sup>37</sup> Dat wil zeggen, volgens Butler is identiteit te zien als een gevolg van discours, waarbij genderidentiteit een gevolg is van het heteroseksuele discours.<sup>38</sup> Butler heeft zich in de kritiek op het heteroseksuele

---

<sup>35</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 13-17.

<sup>36</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 85-86.

<sup>37</sup> Butler 1993 (zie noot 25), p. xx.

<sup>38</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. xxi-xv.

machtssysteem laten inspireren door de poststructuralistische opvattingen van Foucault, die reeds zijn besproken. Een element uit het poststructuralisme dat ze voornamelijk benadrukt, is dat de machtsprocessen van in- en uitsluiting niet zichtbaar zijn in de samenleving.<sup>39</sup> De culturele normen ten opzichte van gender en identiteit lijken universeel, transcultureel en natuurlijk. Butler toont echter in *Gender Trouble* dat deze gendernormen een sociale constructie zijn.<sup>40</sup> Het heteroseksuele machtssysteem verhult volgens haar de manier waarop gender geconstrueerd wordt en houdt zo het binaire genderstelsel in stand.

Een cruciaal element in de constructie van gender binnen het heteroseksuele machtssysteem, is volgens Butler het lichaam. Gender ontstaat door een herhaling van gedragsnormen; een herhaling die plaatsvindt in lichamelijke context. In de heteroseksuele machtsstructuur worden de lichamen in kwestie neergezet als passieve en neutrale ontvangers van culturele normen.<sup>41</sup> Butler benadrukt echter dat het lichaam tot stand komt door de herhaling van gendernormen. Met andere woorden: lichamen bestaan niet voordat ze gemarkeerd worden door gender.<sup>42</sup> Hieruit volgt Butlers notie dat het lichaam een productief gevolg is van macht. Een opvatting die de invloed van het poststructuralisme op haar denkbeelden opnieuw duidelijk maakt. Foucaults opvatting dat alle lichamelijke en psychische aspecten van het subject ondergeschikt zijn aan machtsstructuren, resoneert in Butlers overtuiging dat de normen in het heteroseksuele machtssysteem gender opleggen aan een lichaam.<sup>43</sup> Volgens Butler maakt dit discours van macht bepaalde identificatie mogelijk en wijst het niet-normatieve identiteiten af. Op deze manier worden legitieme, heteroseksuele identiteiten gevormd, maar ontstaan er ook 'abjecte' lichamen, oftewel niet-heteroseksuele lichamen zoals onder andere de homoseksueel en de lesbienne. Butler benadrukt dat deze afwijkende genders niet buiten het cultureel begrijpelijke liggen, maar wel buiten de geldende normen, zoals blijkt uit haar uitspraak: 'The "unthinkable" is thus fully within culture, but fully excluded from dominant culture'<sup>44</sup>. Afwijkende identiteiten zijn volgens Butler een onderdeel van de machtsstructuur, omdat de normatieve identiteit er tegen afgezet wordt.<sup>45</sup>

Butler werkt haar gedachtegoed uit op een zeer filosofisch niveau, waarbij de poststructuralistische denkbeelden van Michel Foucault, zoals gebleken, een belangrijke rol vervullen. Ondanks de nadruk binnen het poststructuralisme op de ondergeschiktheid van het subject aan regulerende machtsstructuren, streeft Butler echter naar een ondermijning van de beklemmende gendercategorieën. In *Gender Trouble* staat de zoektocht naar een omverwerping van

---

<sup>39</sup> Butler 1993 (zie noot 25), p. 183.

<sup>40</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 47-49.

<sup>41</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 11-13.

<sup>42</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 124-125.

<sup>43</sup> Berns e.a. 1981 (zie noot 24), p. 89.

<sup>44</sup> Butler 1990 (zie noot 19), p. 105.

<sup>45</sup> Butler 1993 (zie noot 25), pp. xi-xiii.

de heteroseksuele machtsstructuur centraal. De mogelijkheid tot ondermijning die Butler nastreeft heeft twee kanten: een ondermijning van 'buitenaf'<sup>46</sup> en een deconstructie van binnenuit. Butler benadrukt dat de machtsstructuur zo gefixeerdheid is en dat de grenzen zo rigide zijn, dat er altijd individuen buiten zullen vallen. Zoals hierboven beschreven creëert het bestaan van een normatieve identiteit automatisch afwijkende identiteiten. Deze genders die buiten de norm vallen hebben volgens Butler de macht om de geconstrueerde grenzen van de gendercategorieën te verstoren.<sup>47</sup> Juist door het feit dat deze afwijkende lichamen de grens bepalen tussen wat normatief is en wat niet, ondermijnen ze de gendercategorieën doordat ze voortdurend de mogelijkheid openhouden dat deze ontwricht worden.<sup>48</sup> De andere kant van deze mogelijkheid tot subversie ziet Butler in een parodie op de geconstrueerde gendernormen van binnenuit. Dit komt tot uiting in haar behandeling van het performatieve aspect van gender.

### **De performatieve aard van gender**

Butlers kritiek op de binaire gendercategorieën in de heteroseksuele machtsstructuur, hangt samen met haar bezwaar tegen de scheiding van sekse en gender waar het feminisme zich hard voor heeft gemaakt. Met haar standpunten ten aanzien van genderperformativiteit tracht Butler aan te tonen dat gender en sekse in feite hetzelfde zijn: beiden zijn een product van de heteroseksuele machtsstructuur in de samenleving. Met het loskoppelen van culturele gendernormen en biologische sekse, blijven de gefixeerde categorieën van mannelijkheid en vrouwelijkheid bestaan, benadrukt Butler. Ze wijst aan dat sekse alles behalve een natuurlijk gegeven is dat los staat van de machtsstructuur. Door de herhalende praktijk van gendernormen lijkt sekse iets natuurlijks, maar het is niet vrij van politieke macht en belangen. Sekse is een kenmerk dat in het heteroseksuele machtssysteem aan lichamen wordt toegeschreven waarna er culturele gendernormen op worden geprojecteerd. Volgens Butler is sekse dus, net als gender, op te vatten als een product van de machtsstructuur. Hiermee ondermijnt ze de door het feminisme moeizaam bevochten splitsing van sekse en gender.<sup>49</sup>

In Butlers gedachtegoed zijn sekse en gender dus één en dezelfde culturele constructie.

---

<sup>46</sup> Met 'van buitenaf' wordt niet 'buiten de machtsstructuur' bedoeld, dat is onmogelijk volgens Butler, zoals later in deze masterthesis ter sprake zal komen. 'Van buitenaf' verwijst hier naar 'buiten de geldende gendernormen'.

<sup>47</sup> Jan Teurlings, 'Foucault en zijn invloed op Butler: post-structuralistisch feminisme', Lezing Inleiding tot de genderstudies, 25 november 1999. <<http://homepages.vub.ac.be/~ncarpent/koccc/Publications/JanButler.html>> (5 juni 2014).

<sup>48</sup> Butler 1993 (zie noot 25), p. xvii.

<sup>49</sup> Butler 1993 (zie noot 25), pp. xiv-xv.

Desondanks benadrukt ze dat gender niet geheel de plek en betekenis overneemt van sekse in het fixeren van identiteit. Volgens Butler heeft gender de mogelijkheid om de eigen constructie bloot te leggen.<sup>50</sup> Individuen *zijn* geen gender, maar men *wordt* een gender. Doordat culturele normen ten opzichte van mannelijkheid en vrouwelijkheid telkens herhaald worden, bevestigt een subject keer op keer de eigen gender. Deze herhaling van gendernormen is te zien als een performatief proces, zoals Butler verwoordt in *Gender Trouble*: '[...] we might state as a corollary: There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results'<sup>51</sup>. Butler tracht hier duidelijk te maken dat het voortdurende opvoeren van geconstrueerde mannelijke en vrouwelijke gedragsnormen de performatieve aard van gender aantoot.<sup>52</sup>

Butler is niet nieuw in de nadruk op de performativiteit van gender, alhoewel haar theorie het idee van gender als een 'rol' die men aanneemt wel voor het eerst deed aanslaan bij een breed publiek. In de totstandkoming van haar opvattingen heeft Butler zich laten inspireren door de taal filosofie van Jacques Derrida uit de jaren zestig. Met name zijn koppeling van performativiteit aan herhaling heeft Butler beïnvloed. Derrida's idee dat iemand nooit geheel auteur is van zijn of haar uitspraken, heeft invloed gehad op Butlers notie dat een subject niet volkomen uit zichzelf kan handelen.<sup>53</sup> In haar opvattingen combineert Butler dit gedachtegoed met de denkbeelden van Michel Foucault. Dit is zichtbaar in haar notie dat het individu een *effect* is van discours in plaats van de oorsprong ervan.

## **De ondermijnende potentie van parodie**

Butlers opvatting over het performatieve aspect van gender is niet alleen een theoretisch denkbeeld, hoezeer ze zich ook heeft laat inspireren door filosofisch gedachtegoed. Het idee van genderperformativiteit kent een praktische toepassing in de beeldende kunst. Zoals in hoofdstuk twee en drie zal blijken is dit met name pregnant in de artistieke maskerades van het surrealisme. Ook Butler streeft in haar denkbeelden naar een praktische invulling van genderperformativiteit. Ze vraagt zich in *Gender Trouble* af of gender, als het een effect is van regulerende heteroseksuele structuren, ruimte kan bieden voor kritisch handelen. In haar opvattingen geïnspireerd door het

---

<sup>50</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 9-10.

<sup>51</sup> Butler 1990 (zie noot 19), p. 34.

<sup>52</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 22-34.

<sup>53</sup> Berns e.a. 1981 (zie noot 24), pp. 166-168.

poststructuralisme lijkt het alsof ze zich achter de notie schaaft dat agency onmogelijk is.<sup>54</sup> Dit is ook een punt waarop Butler veel kritiek te verduren heeft gekregen en wat haar theorie voor een deel zo omstreden heeft gemaakt. Een aantal van haar feministische collega's hekelt Butlers poststructuralistische visie en beweert dat haar gedachtegoed elke vorm van politiek handelen onmogelijk maakt. De politieke feministe Seyla Benhabib<sup>55</sup> bijvoorbeeld, is van mening dat het teweegbrengen van verandering een hopeloze zaak is als op voorhand wordt ontkend dat subjecten kritisch en zelf-reflexief kunnen zijn.<sup>56</sup>

Butler heeft kritisch handelen niettemin als een centrale doelstelling, zij het op een meer discursief niveau. Dit wil zeggen, ze is stellig in haar overtuiging dat een streven naar verandering *binnen* het bestaande machtsstelsel gesitueerd moet worden. Een ontsnapping hieraan is per slot van rekening onmogelijk: elke notie van identiteit, gender en seksualiteit wordt immers gevormd binnen de machtsstructuur.<sup>57</sup> Om daadwerkelijk een ondermijning van de gefixeerde gendercategorieën te kunnen bereiken, moet het stelsel dus van binnenuit kritisch bevestigd worden. De mogelijkheid om te handelen ligt volgens haar in de praktijk van herhalen en herformuleren waarmee gendernormen gevestigd worden.<sup>58</sup> Herhaling wijst op een bepaalde instabiliteit en daarmee op een mogelijkheid waarmee de macht van de regulerende structuur tegen zichzelf gekeerd kan worden, aldus Butler. Door de gendernormen op een parodiërende wijze te herhalen, kunnen de grenzen van de gendercategorieën worden opgerekt. Met andere woorden: op deze wijze kan de heteroseksuele machtsstructuur opnieuw geformuleerd worden.<sup>59</sup> Zoals in de volgende twee hoofdstukken zal blijken, vertoont deze strategie van parodie overeenkomsten met een soortgelijke revolutionaire ondermijning van de machtsstructuur in de samenleving door de surrealisten.<sup>60</sup>

Een vorm van parodie die Butler voorstelt in haar theorie is travestie. Travestie staat in verband met beide vormen van ondermijning van de heteroseksuele machtsstructuur die Butler beschrijft: subversie van buitenaf en van binnenuit. Een travestiet valt buiten de normatieve gendercategorieën, omdat geslacht, gender, seksuele praktijk en verlangens niet overeenkomen zoals de norm is in de machtsstructuur. Hierdoor heeft travestie de potentie om de stabiliteit van de gefixeerde gendercategorieën te doen wankelen. Het feit dat travestie als genderhoedanigheid niet

---

<sup>54</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 156-169.

<sup>55</sup> Seyla Benhabib (Istanbul, 1950) is een Joods-Turks-Amerikaanse professor in filosofie en politieke wetenschappen aan Yale University. In het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw schreef ze enkele artikelen over gender, ethiek, mondialisering en politiek. <<http://philosophy.yale.edu/benhabib>> (16 juni 2014).

<sup>56</sup> Teurlings 1999 (zie noot 47).

<sup>57</sup> Butler 1990 (zie noot 19), p. 127.

<sup>58</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 39-42.

<sup>59</sup> Butler 1993 (zie noot 25), pp. xxi-xxiv.

<sup>60</sup> Donald Kuspit, *Signs of the Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge/Melbourne 1993, p. 58.

binnen het binaire genderstelsel past, geeft aan dat het geheel van gender een constructie is. De subversie die Butler toeschrijft aan travestie, ligt volgens haar wel binnen de machtsstructuur: de afwijkendheid van het normatieve ideaal, betekent immers niet dat het ondenkbaar is of niet bestaat.<sup>61</sup> De potentie tot ondermijning die in travestie besloten ligt, is niet alleen de afwijkendheid, maar ligt ook in het feit dat travestie de performatieve aard van gender aantoonst. Travestie parodieert de herhaling van gendernormen. Doordat de travestiet de eigen – afwijkende – identiteit bevestigt door een herhaling van bestaande gendernormen, wordt duidelijk dat gender als het ware een rol is die wordt aangenomen. Het feit dat normatieve gendernormen worden gebruikt in het parodiërende proces van herhaling, geeft aan dat in feite alle gendercategorieën een constructie zijn. Het voorbeeld van travestie dat Butler bespreekt in *Gender Trouble*, maakt de ondermijning van de heteroseksuele machtsstructuur tot een maar al te reële mogelijkheid. Butler hoopt dat met een parodie op gefixeerde gendercategorieën een radicale verschuiving in genderopvattingen bewerkstelligd kan worden.<sup>62</sup>

In de nadruk van Butler op een verandering van de heteroseksuele machtsstructuur, lijkt een epistemologische paradox verscholen te zitten. Dat wil zeggen, Butler formuleert mogelijkheden tot ondermijning van de macht die regulerende heteroseksuele structuren uitoefenen in hun herhaling van gefixeerde gendernormen. Ze lijkt hiermee te een alternatieve manier van handelen en denken voor te stellen dan de normatieve denkwijze. Hierdoor zou men kunnen stellen dat ze in dezelfde epistemologische val trapt als het discours waar ze zich tegen afzet; Butler lijkt haar theoretische denkbeelden van genderperformativiteit als overheersend alternatief aan te dragen.<sup>63</sup> Butler is zich echter zelf ook bewust van deze paradox en beweert dan ook niet dat haar gedachtegoed automatisch tot een betere wereld leidt. Ze wil meer dan eenvoudigweg de heersende opvatting vervangen door haar eigen visie op de wereld. Desalniettemin is ze ervan overtuigd dat niet elk discours even juist is als een ander: haar denkbeelden ziet Butler wel als een verbetering ten opzichte van de oude situatie.<sup>64</sup> Butlers poging tot het openbreken van gefixeerde gendercategorieën maakt duidelijk dat ze geen vaststaand einddoel nastreeft, maar een dynamisch discours voor ogen heeft. Als uitkomst van haar theorie van genderperformativiteit verklaart Butler dat identiteit niet langer de focus moet zijn in machtspolitiek, noch in de pogingen het hiërarchische gendermodel te doorbreken. Bestaande identiteitscategorieën kunnen niet als voorbeeld dienen aangezien deze

---

<sup>61</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. 105-106.

<sup>62</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. xxii-xxiv.

<sup>63</sup> Volker Helbig, 'Judith Butler and the Problem of Adequacy, or: The Epistemological Dimension of Laughter', in: Gaby Pailer & Andreas Böhn, *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, Amsterdam/New York 2009, pp. 347-348.

<sup>64</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. xxv-xxviii.

onvermijdelijk uitsluiting tot gevolg hebben.<sup>65</sup> In *Gender Trouble* uit dit streven naar dynamiek zich doordat ze telkens opnieuw vragen blijft opwerpen. Als laatste zin van haar boek formuleert Butler dan ook de volgende uitnodiging tot verder onderzoek: ‘What other local strategies for engaging the “unnatural” might lead to the denaturalization of gender as such?’<sup>66</sup>

## Conclusie

Judith Butler heeft zich bij de totstandkoming van haar gedachtegoed laten beïnvloeden door het poststructuralisme. Ze streeft naar mogelijkheden tot kritisch handelen, maar ziet deze verankerd in de bestaande machtsstructuur. Door vraagtekens te plaatsen bij de categorieën die voor de interpretatie van gender gebruikt worden, tracht Butler een crisis in de realiteit van gender veroorzaken.<sup>67</sup> Op deze manier wordt duidelijk dat wat we begrijpen als de werkelijkheid, in feite een culturele constructie is. Butler benadrukt dat deze constructie in stand wordt gehouden door het heteroseksuele machtssysteem. Binnen deze machtsstructuur worden normen ten opzichte van mannelijkheid en vrouwelijkheid telkens opnieuw herhaald. Dit proces van herhaling duidt Butler aan als de performatieve aard van gender. Een ondermijning van het gefixeerde binaire gendersysteem acht Butler van groot belang, aangezien afwijkende identiteiten er niet door worden gerepresenteerd. Butler streeft dan ook daadwerkelijk verandering na, waarbij ze een parodie op normatieve gendernormen centraal stelt. Travestie ziet ze als een voorbeeld van zo’n parodiërende herhaling van het binaire genderstelsel. De twee kanten van Butlers theorie van ondermijning worden zichtbaar in travestie. Enerzijds is de travestiet een genderhoedanigheid die buiten de normatieve gendercategorieën valt en de grenzen daarvan derhalve kan ondermijnen. Anderzijds toont travestie door de subversieve herhaling van gendernormen de performativiteit van gender als geheel. Travestie maakt zo de culturele kaders waarmee subjecten gecategoriseerd worden zichtbaar. Met andere woorden: als men een lichaam niet meer kan plaatsen binnen een van de twee binaire kaders, worden de bestaande categorieën in twijfel getrokken en zet men vraagtekens bij de waarheid en werkelijkheid van gender zelf.

---

<sup>65</sup> Butler 1990 (zie noot 19), p. 21.

<sup>66</sup> Butler 1990 (zie noot 19), p. 203.

<sup>67</sup> Butler 1990 (zie noot 19), pp. xxv-xxviii.

## Hoofdstuk 2

### Surrealistische maskerafes

In het vorige hoofdstuk zijn Butlers opvattingen ten aanzien van de constructie van genderidentiteit en de invloed die de heteroseksuele machtsstructuur daarop uitoefent inzichtelijk gemaakt. Een strategie om een ondermijning van dit machtssysteem te realiseren ziet Butler in de praktijk van parodie. Door het performatieve proces van herhaling van gendernormen subversief te reproduceren, kunnen de binaire gendercategorieën verstoord worden. De strategie van parodie die Butler presenteert in *Gender Trouble*, toont verwantschap met het concept van maskerade. Maskerade is zowel een theoretisch, als een praktisch begrip. In het gedachtegoed van de psychoanalyse aan het begin van de twintigste eeuw werd de term maskerade gebruikt om dubbelzinnig gedrag op het gebied van gender aan te duiden. Onder andere Jacques Lacan en Joan Rivière koppelden maskerade aan psychoanalytische concepten als de gespleten persoonlijkheid en het 'zelf' als de 'ander'. De connectie tussen maskerade en genderidentiteit in de psychoanalyse reflecteerde de expressie van maskerade in het culturele leven in de jaren twintig en dertig. Maskers, vermommingen en gendertransformaties waren in deze periode onlosmakelijk verbonden met het amusementsleven. Een afspiegeling hiervan is de befaamdheid van Barbette, het vrouwelijke alter ego van de mannelijke variété artiest Van der Clyde (afb. 1).<sup>68</sup> De nadruk op veranderende identiteiten en een doorbreking van conventionele man-vrouwverhoudingen in maskerade die aanwezig was in het culturele vertier, inspireerde het surrealisme. De afwijkende vorm van mannelijkheid die Barbette presenteerde in de jaren twintig en vroege jaren dertig trok de aandacht van surrealistische schrijvers en kunstenaars. De surrealisten zagen in maskerade een parodiërende strategie die toegepast kon worden om de rationele basis van de samenleving te ondermijnen. De gendertransformaties en maskerafes in het werk van Man Ray, Dora Maar en Leonor Fini reflecteren de surrealistische interesse in de instabiliteit van identiteit en gender. Deze fascinatie was ook al aanwezig onder eerdere, vaak met de Dada-beweging geassocieerde kunstenaars als Marcel Duchamp en Hannah Höch. Ook latere 'surrealisten' als Pierre Molinier, Toyen en Remedios Varo hielden zich bezig met de verstorende mogelijkheden van maskerade. De maskerafes van Claude Cahun zijn eveneens in de surrealistische context te plaatsen en zullen centraal staan in hoofdstuk drie.

Dit hoofdstuk werkt verder uit hoe de surrealistische toepassing van maskerade te koppelen is aan Butlers visies ten aanzien van genderperformativiteit. Eerst komen enkele psychoanalytische

---

<sup>68</sup> Amy Lyford, *Surrealist Masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley/Los Angeles/London 2007, pp. 165-168.



denkbeelden gerelateerd aan maskerade aan bod. Vervolgens wordt de invloed van de psychoanalyse op het surrealisme duidelijk in de bespreking van de hiervoor genoemde kunstenaars en hun gebruik van maskerade. Ook zal naar voren komen hoe het surrealisme invloed heeft uitgeoefend op het hedendaagse begrip van psychoanalyse. In het laatste deel van dit hoofdstuk staat de invloed van de psychoanalyse en het surrealisme op Butlers notie van de strategie van parodie centraal.



Afb. 1. Barbette – Van der Clyde, 1929. In: *Variétés* 7 (november 1929).

## De psychoanalytische notie van maskerade

De relatie tussen identiteit en maskerade in het hedendaagse culturele debat waar Butlers denkbeelden in te plaatsen zijn, is voor een groot deel afkomstig uit het psychoanalytische gedachtegoed. In de theoretische opvattingen van Sigmund Freud en Jacques Lacan wordt de basis gelegd voor het verband tussen maskerade en genderidentiteit.<sup>69</sup> Joan Rivière is de eerste psychoanalytica die deze twee begrippen direct aan elkaar koppelt.

In de psychoanalytische denkbeelden van Freud is het concept van maskerade te verbinden aan zijn opvattingen over fetisjisme en hoe noties van het 'zelf' en de 'ander' daaraan verbonden zijn. Volgens Freud ontstaat een fetisj-object door het verlies van een geliefde, die het object van verlangen was. Het 'ik' incorporeert deze 'ander' dan in zichzelf door attributen en eigenschappen van de beminde over te nemen. Door deze identificatie wordt het verlies in feite genegeerd en kan het gemis van de 'ander' overwonnen worden en het verlangen in stand gehouden worden. Op deze manier ontstaat er een gehele nieuwe identiteitsstructuur en wordt de 'ander' onderdeel van het 'ik'. De narcistische identificatie met het object dat de 'ander' symboliseert, vormt zo het doel van het erotische verlangen. Het inlijven van aspecten van de 'ander' is volgens Freud dan ook cruciaal in het proces van de formatie van het zelf. Zo ontstaat er als het ware een innerlijke dialoog tussen twee delen van de psyche: het 'ik' en de 'ander'.<sup>70</sup>

Freuds notie van het zelf als een masker sluit aan op de ideeën over de internalisering van de 'ander' in de eigen identiteit. Volgens hem wordt het ontstaan van het zelf ingegeven door een herkenning van onszelf in de spiegel of in de blik van anderen. Hierdoor ontstaat er een begrip van het zelf als een externe constructie, oftewel als iets dat zich buiten het eigen lichaam bevindt. In deze opvatting van Freud komt het idee van identiteit als een constructie dus reeds naar voren. Hij zag het 'zelf' als een kopie zonder origineel.<sup>71</sup> In de toepassing van maskerade in het surrealisme lieten de kunstenaars zich inspireren door deze opvattingen van Freud. De surrealisten zagen maskerade als een parodie op het idee van een oorspronkelijke genderidentiteit: in plaats van het zogenaamde ware 'zelf' wordt er een 'andere' identiteit gepresenteerd. Een ander element in Freuds psychoanalyse dat invloed heeft gehad op het surrealisme, is zijn idee van psychisch hermafroditisme, oftewel androgynie. Hieronder verstond hij het tentoonspreiden van gedrag van de andere sekse. Dit kwam volgens Freud met name voor in vrouwen die zich aangetrokken voelen tot

---

<sup>69</sup> Efrat Tseëlon e.a. (red.), *Masquerade and identities. Essays on gender, sexuality and marginality*, London/New York 2001, pp. 10-14.

<sup>70</sup> Richard Wollheim, *Freud: A Collection of Critical Essays*, New York 1974, pp. 175-189.

<sup>71</sup> Jennifer Blessing e.a. (red.), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York 1997, p. 126.

het andere geslacht.<sup>72</sup> Zoals later in dit hoofdstuk naar voren zal komen, gingen verschillende surrealistische kunstenaars met behulp van maskerade in op dit idee van androgynie.

Het surrealistische gebruik van maskerade is tevens sterk verbonden met het psychoanalytische begrip van de spiegel. Beiden zijn in verband te brengen met de relatie tussen innerlijk en uiterlijk. De spiegel laat net als een masker niet alles zien van een persoon en verbergt bepaalde aspecten van iemands identiteit. In het gebruik van spiegels en maskerade in de kunst zijn illusie en werkelijkheid nauw met elkaar verbonden.<sup>73</sup> Binnen het surrealisme is met name het concept van de spiegelfase van Jacques Lacan van invloed geweest, die te zien is als een uitbreiding van Freuds gedachtegoed. In 1936 bracht Lacan op een psychoanalytisch congres een vroege versie van zijn theorie ten aanzien van de spiegelfase ten gehore.<sup>74</sup> Lacan was van mening dat een kind zichzelf aanvankelijk als een verbrokken geheel beleefd. Bij de eerste aanblik van het spiegelbeeld wordt deze versnippering van het zelf op magische wijze tot eenheid gevormd. Dit heeft echter ook tot gevolg dat het zelf als iets 'anders' wordt ervaren, iets dat buiten het eigen lichaam ligt. In het spiegelende oppervlak ziet het kind zichzelf als een samenhangend geheel; hij koppelt het idee van 'zichzelf' aan datgene wat hij waarneemt in de spiegel.<sup>75</sup> Het spiegelbeeld vervult op deze wijze het gebrek aan datgene waarnaar verlangd wordt.<sup>76</sup>

Joan Rivière was de eerste die het concept van maskerade formuleerde en direct in verband bracht met genderidentiteit, en dan met name de vrouwelijke identiteit. In haar tekst 'Womanliness as a masquerade' (1929) presenteert zij maskerade als een vrouwelijke strategie om macht te verkrijgen. Het streven naar macht werd aan het begin van de twintigste eeuw gezien als een mannelijke eigenschap. Vrouwen voelden zich daarom genoodzaakt dit verlangen en daarmee een onbewuste mannelijkheid te verbergen, aldus Rivière. Dit bereikten ze door een aanwending van maskerade, oftewel, een vermomming van extreem vrouwelijk gedrag. Zo kon de vrouw voorkomen dat ze bedreigend overkwam en dat haar weg naar macht versperd zou worden. Een vrouwelijk verlangen naar macht dat strijdt met het mannelijke streven naar gezag was immers een gevaarlijke constructie die geëlimineerd moest worden, zo was de consensus in deze tijd volgens Rivière. Met andere woorden: om de aandacht van haar werkelijke streven naar macht af te leiden, maskeerde de vrouw haar 'mannelijkheid' met een bovenmatige, passieve vrouwelijkheid. Met dit masker van vrouwelijkheid representeerde de vrouw zichzelf dus als ondergeschikt aan de mannelijke aanspraak

---

<sup>72</sup> Sigmund Freud, *Three Contributions to the Theory of Sex*, New York 2010<sup>2</sup> (1905), p. 20. Oorspronkelijk gepubliceerd in het Duits onder de titel *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*.

<sup>73</sup> Gen Doy, *Claude Cahun: a Sensual Politics of Photography*, London 2007, pp. 44-47.

<sup>74</sup> Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, New York/London 2002, p. 1.

In 1966 oorspronkelijk gepubliceerd in het Frans onder de titel *Écrits*.

<sup>75</sup> Lacan 2002 (zie noot 74), pp. 3-6.

<sup>76</sup> Egide Berns, Samuel IJsseling, Paul Moyaert, *Denken in Parijs. Taal en Lacan, Foucault, Althusser, Derrida*, Alphen aan den Rijn/Brussel 1981, pp. 60-61.

op macht. Volgens Rivière deed deze vrouwelijke maskerade echter slechts dienst als afleidingsmanoeuvre.<sup>77</sup> Anders gezegd, in de theorie van Rivière is maskerade een manier voor vrouwen om een machtspositie te kunnen bereiken.

De wijze waarop Lacan de notie van maskerade heeft toegepast en gedefinieerd, is voor een deel verbonden aan Rivière's psychoanalytische denkbeelden. Geïnspireerd door Rivière's opvattingen over vrouwelijke maskerade, trachtte Lacan dit concept uit te breiden naar de mannelijke positie. Volgens hem was zowel het mannelijke ideaal als het vrouwelijke ideaal een product van de geest en uitte het 'man' of 'vrouw' zijn zich door middel van maskerade. Dit blijkt onder andere uit Lacans uitspraak: 'One might even say that the masculine ideal and the feminine ideal are represented in the psyche by something other than this activity/passivity opposition. Strictly speaking, they spring from a term that I have not introduced but which one female psychoanalyst [Joan Rivière] has pinpointed as the feminine sexual attitude – the term masquerade.'<sup>78</sup>



Afb. 2. Cover van *Fantômas*, door Pierre Souvestre en Marcel Allain.

<sup>77</sup> Joan Rivière, 'Womanliness as a masquerade', in: Victor Burgin, James Donald & Cora Kaplan (red), *Formations of Fantasy*, London 1989 (1996), p. 35.

Oorspronkelijk gepubliceerd in: *The international Journal of Psychoanalysis* 10, 1929, pp. 303-313.

<sup>78</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York 1978, p. 193.

Geciteerd in: Abigail Solomon-Godeau, 'The Equivocal 'I': Claude Cahun as Lesbian Subject', in: Shelley Rice e.a. (red.), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge/New York/North Miami 1999, p. 120.

## De surrealistische toepassing van maskerade

In de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw verspreidden de ideeën over identiteit en afwijkende vormen van seksualiteit zich in hoog tempo. Mede door de groeiende populariteit van de psychoanalyse werd de normatieve seksuele identiteit vanuit verschillende artistieke en theoretische invalshoeken bediscussieerd en bekritiseerd.<sup>79</sup> In het interbellum vormde de psychoanalyse de voornaamste vertegenwoordiger van het idee van de incoherentie in de biologische en de culturele genderidentiteit.<sup>80</sup> Er was een overvloed aan wetenschappelijke en populaire literatuur over thema's als homoseksualiteit, cross-dressing, gendertransformaties en de psychische constructie van identiteit. De zeer populaire detectiveboekenserie *Fantômas* (afb. 2) die in 1911 voor het eerst gepubliceerd werd, is een voorbeeld van de aantrekkingskracht die het afwijkende en gemarginaliseerde in de samenleving uitoefende. De hoofdpersoon in deze serie was een anti-held die door middel van een maskerade van verwisselbare identiteiten de verontrustende krachten onder het oppervlak van het normale toonde.<sup>81</sup> De fascinatie voor afwijkende genderidentiteiten is ook zichtbaar in de fotografische documentatie van homoseksualiteit en andere 'afwijkende' seksualiteiten, zoals in het werk van de Hongaarse fotograaf Brassai (pseudoniem van Gyula Halász, 1899-1984) die het Parijse nachtleven in de vroeg jaren dertig vastlegde. In het werk *Female Couple* uit 1932 (afb. 3) heeft Brassai een lesbisch stel gefotografeerd, waarvan de rechter een uitgesproken mannelijke voorkomen heeft. De aandacht voor homoseksualiteit is eveneens zichtbaar in bestsellers als *La Garçonne* van Victor Margueritte (1922). Boeken als deze symboliseerden de groeiende zichtbaarheid van een lesbische subcultuur.<sup>82</sup> De populariteit van afwijkende seksuele identiteiten en gendermaskerades bereikte een hoogtepunt in de befaamde optredens van Barbette in de jaren twintig en dertig (afb. 1).<sup>83</sup> In de maskerade van Barbette die ze als act opvoerde op het podium, komt het idee van gender als een rol naar voren. Barbette liet zien dat genderidentiteit niet altijd aan het lichaam afgelezen kan worden, maar wordt bepaald door sociale context en gedrag.<sup>84</sup> Deze koppeling van gedrag aan maskerade maakt de invloed van psychoanalytische denkbeelden in deze periode inzichtelijk. Door zowel mannelijke als vrouwelijke kenmerken in één lichaam te verenigen, daagde Barbette de aannames van de kijker uit.<sup>85</sup>

---

<sup>79</sup> Doy 2007 (zie noot 73), p. 71.

<sup>80</sup> Doy 2007 (zie noot 73), pp. 47-49.

<sup>81</sup> In 1913 werd er eveneens een film gemaakt van *Fantômas*, geregisseerd door Louis Feuillade. Therese Lichtenstein, *Twilight Visions. Surrealism and Paris*, Berkeley/London/Nashville 2009, pp. 55-57.

<sup>82</sup> Solomon-Godeau 1999 (zie noot 78), p. 115.

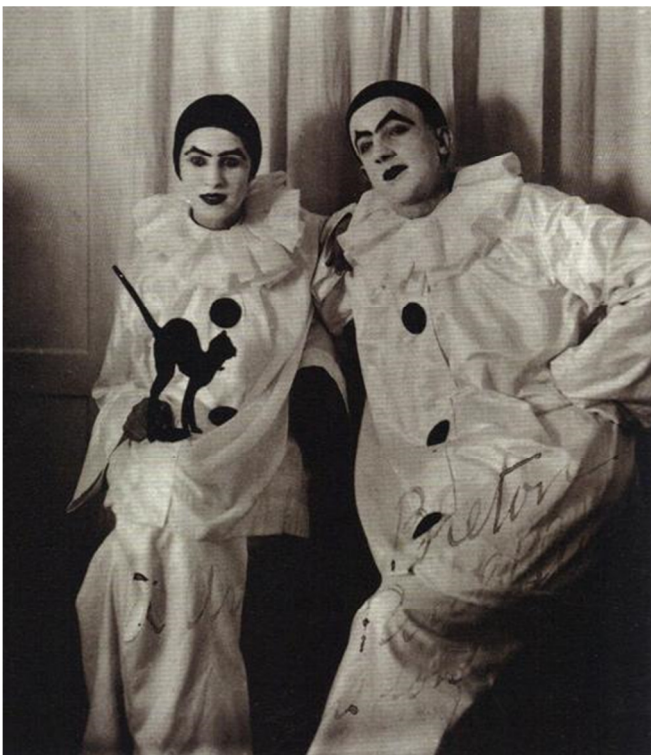
<sup>83</sup> Blessing e.a. 1997 (zie noot 71), pp. 21-22.

<sup>84</sup> Lyford 2007 (zie noot 68), pp. 165-170.

<sup>85</sup> Lyford 2007 (zie noot 68), p. 174.



Afb. 3. Brassai, *Female Couple*, 1932, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 30,2 x 22,6 cm, The Museum of Modern Art, New York, David H. McAlpin Fund.



Afb. 4. Anonim, *Paul Eluard en Gala in kostuum in het sanatorium te Clavadel*, 1912-1913, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 12 x 8,9 cm, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis.

De interesse in een afwijking van traditionele genderpatronen heeft grote invloed ondervonden van de Eerste Wereldoorlog. Door de allesomvattende impact van het oorlogsgeweld ontstonden er verschuivingen in de ideeën over vrouwelijkheid en mannelijkheid. Aan de ene kant ondermijnden de vele gewonde en getraumatiseerde soldaten het beeld van de sterke en gezaghebbende man. Aan de andere kant verbeterde de economische positie van de vrouw door hun cruciale rol in het reilen en zeilen van de economie tijdens de oorlogsjaren. In de jaren twintig groeide de positie van de vrouw in de samenleving en overschreed de geëmancipeerde moderne vrouw de traditionele grenzen van het vrouwelijke domein. Dit is mede zichtbaar in de mannelijke vormen die als inspiratiebron dienden voor de vrouwenmode in deze tijd: een korte haardracht was in trek en blouses en broeken maakten furore.<sup>86</sup>

In de kunst vonden de door psychoanalyse en maatschappelijke veranderingen geïnspireerde ideeën over gender met name een weerslag in het surrealisme. De fascinatie voor maskerade die alomtegenwoordig was in het culturele leven van de jaren twintig en dertig, beïnvloedde in hoge mate het artistieke én persoonlijke leven van de surrealisten, zoals zichtbaar in foto van de Franse dichter Paul Eluard (1895-1952) en zijn echtgenote Gala (1894-1982) (1912-1913, afb. 4). De psychoanalytische denkbeelden over gender beïnvloedden met name surrealistische schrijvers als André Breton, Louis Aragon (1897-1982) en Philippe Soupault (1897-1990). In de jaren twintig voerden deze auteurs de eerste surrealistische experimenten uit op het gebied van automatisch schrijven. Hierbij poogden ze het bewustzijn uit te schakelen om zo in een staat van psychisch automatisme te komen en rationeel denken te omzeilen. Breton, Aragon en Soupault streefden naar een ervaring van de wereld vanuit het onderbewustzijn en lieten zich hierbij inspireren door de psychoanalyse.<sup>87</sup> In hun aandacht voor de totstandkoming van seksuele identiteit lieten zij zich eveneens leiden door psychoanalytische denkbeelden. In veel van hun teksten staat een nadruk op erotiek en een overschrijding van normen op het gebied van seksualiteit centraal. Surrealistische schrijvers en dichters als Georges Bataille (1897-1962) en André Breton experimenteerden met thema's als sadomasochisme, travestie en expliciete pornografie in hun teksten. Zij dweepten hierbij met de Franse aristocraat en schrijver Markies de Sade<sup>88</sup> (1740-1814) die veel gecensureerde pornografische teksten had geschreven.<sup>89</sup> Met deze experimenten van automatisme en de overschrijding van conventionele grenzen, drukten de auteurs hun stempel op het surrealisme en beïnvloedden ze de beeldende kunstenaars in hun pogingen een rationele beeldtaal te ondermijnen.

---

<sup>86</sup> Lyford 2007 (zie noot 68), pp. 1-7.

<sup>87</sup> Lyford 2007 (zie noot 68), pp. 18-19.

<sup>88</sup> Markies de Sade is een pseudoniem van Donatien Alphonse François de Sade.

<sup>89</sup> Een voorbeeld hiervan is *Histoire de l'oeil* van Georges Bataille, geschreven in 1927.

Carolyn J. Dean, 'History, Pornography and the Social Body', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, pp. 227-245.

De surrealisten wilden de rationele basis van de samenleving ondermijnen en trachtten dit te bereiken door een overschrijding van traditionele genderpatronen, waarbij maskerade als middel kon dienen.<sup>90</sup> De invloed van de psychoanalyse hierop was groot. Het surrealistische streven naar ondermijning van rationaliteit laat echter zien dat het surrealisme in feite tegengesteld was aan het psychoanalytische gedachtegoed. De psychoanalyse legde de nadruk op beschaving en het onderdrukken van driften en verlangens. De surrealistische praktijk is dan ook te zien als een herziening van de psychoanalytische ideeën van onder andere Freud en Lacan. Onder leiding van André Breton werd de psychoanalyse getransformeerd tot een revolutionair gedachtegoed.<sup>91</sup> De surrealistische aversie jegens rationaliteit werd geopenbaard in de afkeer van lichamelijke en psychische gefixeerdheid.<sup>92</sup> In het streven naar een vervaging van gendernormen vormden de psychoanalytische opvattingen van Joan Rivière en haar ontkenning van een essentiële genderidentiteit achter de maskerade een belangrijke invloed.<sup>93</sup>

Een van de bekendste voorbeelden van het streven naar irrationaliteit en genderambigüiteit in de kunst aan het begin van de twintigste eeuw, is het werk van Marcel Duchamp. Deze Franse kunstenaar daagde vaststaande aannames over mannelijkheid en vrouwelijkheid uit door een vrouwelijke alter ego genaamd Rose Sélavy te creëren. Met de uitspraak van de naam Rose Sélavy als 'Eros, c'est la vie', verwees Duchamp naar seksualiteit als de essentie van het bestaan, overeenkomstig met Freuds opvatting.<sup>94</sup> Duchamp liet zich verschillende keren door Man Ray fotograferen in deze maskerade van vrouwelijkheid, onder andere zichtbaar in het werk *Marcel Duchamp as Rose Sélavy* (ca. 1920-1921, afb. 5). Duchamps vermomming als een prototype van de moderne vrouw, was taboedoorbrekend en zorgde voor een ontwrichting van conventionele seksualiteit en genderidentiteit.<sup>95</sup> Deze strategie van Duchamp toont verwantschap met de opvatting van Rivière en Lacan dat zowel mannelijkheid als vrouwelijkheid een vorm van maskerade is. Ook Freuds notie van psychische androgynie is te koppelen aan Duchamps gendertransformatie; Rose Sélavy is te zien als een vrouw met mannelijke kenmerken of een man met vrouwelijke karakteristieken. Een vroege toepassing van deze ideeën in het oeuvre van Duchamp is zichtbaar in zijn werk *L.H.O.O.Q* uit 1919 (afb. 6). Hierop is een voorstelling van de *Mona Lisa* van Leonardo da Vinci (1452-1519) te zien, voorzien van een snor en baardje. Duchamp vervaagt met dit werk de

---

<sup>90</sup> Lyford 2007 (zie noot 68), p. 185.

<sup>91</sup> Donald Kuspit, *Signs of the Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge/Melbourne 1993, pp. 51-52.

<sup>92</sup> Laurie J. Monahan, 'Radical Transformations: Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness', in: M. Catherine de Zegher (red), *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art. In, of, and from the feminine*, Cambridge/London 1995, pp. 131-132.

<sup>93</sup> Monahan 1995 (zie noot 92), p. 130.

<sup>94</sup> Dawn Ades, 'Surrealism, Male-Female', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, p. 183.

<sup>95</sup> Alyce Mahon, 'Staging Desire', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, p. 280.



grenzen tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid en speelt bovendien in op de androgyniteit van de Mona Lisa en de vermeende homoseksualiteit van Da Vinci.<sup>96</sup>



Afb. 5. Man Ray, *Marcel Duchamp as Rose Sélavy*, ca. 1920-1921, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 21.6 x 17.3 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

<sup>96</sup> Ades 2001 (zie noot 94), pp. 179-187.



Afb. 6. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, potlood op fotografische reproductie, 19,6 x 12,3 cm, privécollectie.



Afb. 7. Man Ray, *Barbette Dressing*, ca. 1926, ontwikkelgelatine zilverdruk, 10,5 x 7,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

De surrealistische fotograaf Man Ray heeft zichzelf minder direct ingezet dan Duchamp in een omdraaiing van conventionele gendernormen. Desalniettemin is in zijn fotografische werk wel een dergelijke drijfveer aanwezig, zoals zichtbaar in zijn foto's van Rose Sélavy (afb. 5). Ook in zijn weergave van de genderambigue variété artiest Barbette, getiteld *Barbette Dressing* (ca. 1926, afb. 7) komt zijn fascinatie voor gendermaskerades naar voren. De foto's die hij van de surrealistische fotografe Lee Miller maakte onthullen bij nadere inspectie eveneens een doorbreking van vaststaande gendernormen, zoals het werk *La Prière* uit 1930 (afb. 8).<sup>97</sup> In eerste instantie ziet de toeschouwer een persoon in een compromitterende houding, waarbij velen de figuur zullen duiden als vrouwelijk. Bij nadere beschouwing is een connotatie met het mannelijke geslachtsdeel in de compositie plots onafwendbaar. De persoon in het werk is hierdoor onmogelijk te plaatsen in het binaire gendermodel en blijft ambigu. Tegelijkertijd wordt de toeschouwer op het verkeerde been gezet en daardoor bewust gemaakt van conventies op het gebied van gender. In Man Rays maskerachtige weergave van de vele vrouwen die voor hem poseerden, is bovendien een fascinatie voor een meer directe vorm van maskerade zichtbaar. Zijn weergave van Kiki de Montparnasse in *Noir et blanche* (1926, afb. 9) is hier een voorbeeld van.

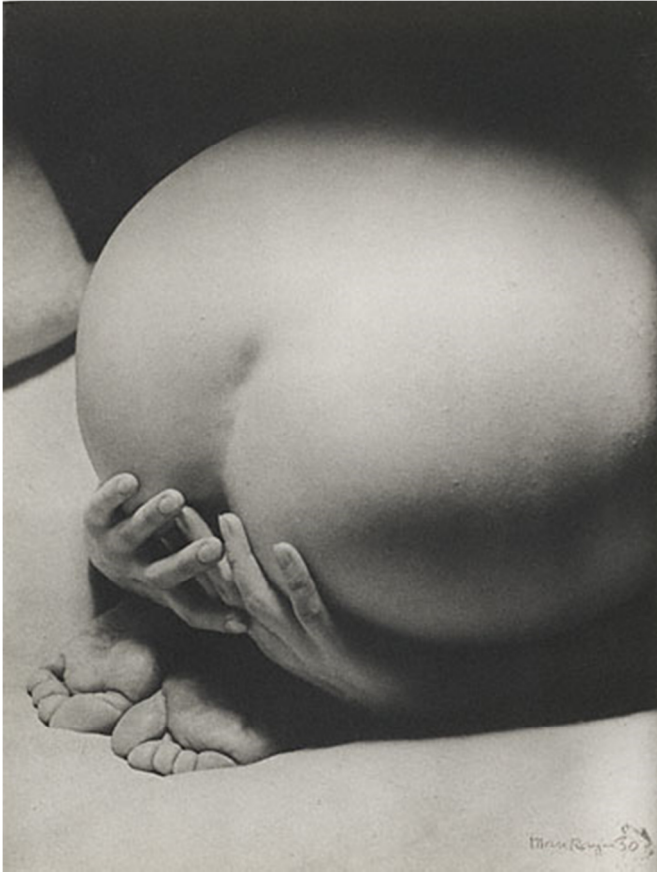
De ondermijning van traditionele genderpatronen komt niet alleen in de beeldende kunst van Man Ray en Duchamp tot uiting, maar is ook zichtbaar in een andere samenwerking van de twee surrealisten. In de tekst 'Men Before the Mirror' (bijlage 1) die in 1934 is gepubliceerd in het eerste monografische overzicht van Man Ray, 'Photographs by Man Ray 1920 Paris 1934', staat genderambigüiteit centraal. Het artikel wordt over het algemeen toegeschreven aan Rose Sélavy, maar ook een Duitse vriendin van Man Ray, met de initialen L. D., wordt soms als auteur genoemd. Door de meerduidigheid op het gebied van het auteurschap, is het onmogelijk voor de lezer om een positie in te nemen ten opzichte van de (gender)identiteit van de auteur. Deze dubbelzinnigheid is bovendien verbonden aan de afbeeldingen in het boek die gendervervaging tot onderwerp hebben. De combinatie van fotografie en tekst bevestigt dat de kunstenaars een deconstructie van elke vorm van conventionele genderidentiteit nastreefden.<sup>98</sup> Man Rays foto van Barbette die zich naast de tekst bevond, belichaamde dit. De genderambigue figuur van Barbette verwees naar de psychoanalytische notie van androgynie. De focus op de spiegel in 'Men Before the Mirror' vormt eveneens een connectie met de psychoanalyse. In het surrealisme vormde de spiegel een manier om de realiteit te openen voor de kracht van de droom, het irrationele en het onderbewuste.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Lyford 2007 (zie noot 68), pp. 115-118.

<sup>98</sup> Hopkins, David, *Dada's Boys. Masculinity after Duchamp*, New Haven/London 2007, pp. 47-55.

<sup>99</sup> Whitney Chadwick, 'An infinite play of empty mirrors. Women, surrealism, and self-representation', in: Whitney Chadwick e.a. (red.), *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*, Cambridge 1998, p. 11.



Afb. 8. Man Ray, *La Prière*, 1930, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 24,1 x 18,1 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Afb. 9. Man Ray, *Noir et blanche*, 1926, ontwikkelgelatine-zilverdruk op triplex, 21,2 x 27,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

In een later stadium van het surrealisme in de jaren vijftig kwam het werk van Pierre Molinier onder de aandacht van de surrealisten. Deze Franse kunstenaar maakte vanaf 1946 erotische fotomontages waarin een samensmelting van mannelijkheid en vrouwelijkheid centraal staat.<sup>100</sup> Niet zelden gebruikte Molinier zichzelf om zijn object van verlangen te creëren, wat een connotatie met Freuds idee van narcistische identificatie oproept. Door middel van maskerade transformeerde hij zijn mannelijke lichaam in een genderambigue constructie van mannelijke én vrouwelijke elementen. In het werk *Pantomime céleste II* (ca. 1970, afb. 10) is te zien hoe Molinier zichzelf heeft gemaskeerd met make-up, hoge hakken en netpanty. Om de verwarring compleet te maken heeft hij zijn lichaam dubbel afgebeeld.



Afb. 10. Pierre Molinier, *Pantomime céleste II*, ca. 1970, ontwikkelgelatine-zilverdruk met inkt, 18 x 12,5 cm, Maison Européenne de Photographie, Parijs.

---

<sup>100</sup> Mahon 2001 (zie noot 95), p. 288.

Mannelijke surrealisten als Man Ray en Marcel Duchamp zijn niet meer weg te denken uit de hedendaagse surrealistische canon. Desalniettemin werkten er relatief veel vrouwelijke kunstenaars in de surrealistische beweging in de jaren twintig en dertig, zoals onder andere Leonor Fini, Dora Maar en Claude Cahun. De surrealistische praktijk van deze vrouwelijke kunstenaars kenmerkte zich eveneens door een kritische benadering van traditionele genderopvattingen en een psychoanalytische inspiratie. Zij richtten zich hierbij vaak op zelfrepresentatie, om vanuit een persoonlijke invalshoek de bestaande gendercategorieën te doorbreken.<sup>101</sup> Een terugkerende strategie in deze praktijk is het gebruik van maskerade. De toepassing van maskerade in zelfrepresentatie is met name evident in de kunst van Claude Cahun, die in hoofdstuk drie van deze masterthesis centraal staat. Een ondermijning van gefixeerde gendercategorieën en een toepassing van maskerade is ook aanwezig in Dada, een kunststroming die vaak als de voorloper van het surrealisme wordt getypeerd, zoals zichtbaar in het werk van Hannah Höch. Ook in een latere fase van het surrealisme is maskerade aanwezig in het oeuvre van de vrouwelijke kunstenaars Remedios Varo en Toyen.

De Duitse dadaïst Hannah Höch gebruikte maskerade in haar werk als een manier om het lichaam zowel te verhullen als te transformeren.<sup>102</sup> Door middel van het veelvuldig gebruik van maskers en kostuums plaatste ze vraagtekens bij de bestaande identiteitscategorieën. Haar gebruik van de techniek van fotomontage en collage vormde een manier om de strategie van maskerade nog tastbaarder te maken: Höch verhulde en transformeerde het lichaam letterlijk onder verschillende lagen materiaal. De harlekijn is een terugkerend motief in het werk van Höch, zoals in het werk *Clown* uit 1924 (afb. 11). De harlekijn, nar of clown was een populair thema in de surrealistische kunst en komt ook in het oeuvre van Cahun geregeld voor. Het is een hybride figuur die meerdere kostuums draagt en zo diens identiteit kan verhullen.<sup>103</sup> Een andere connotatie van de harlekijn die interessant is in relatie tot het artistieke gebruik van dit thema, is dat de harlekijn of de nar van oudsher symbool staat voor het ongestraft politiek commentaar kunnen leveren. Een vereenzelviging van kunstenaars als Höch en Cahun met de figuur van de clown of de harlekijn is dus niet zonder betekenis en verwijst naar hun politieke betrokkenheid.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Rosalind E. Krauss, *Bachelors*, Cambridge 2000, pp. 24-37.

<sup>102</sup> Hannah Höch wordt meestal getypeerd als een dadaïst in plaats van een surrealist. Dada wordt echter vaak gezien als een voorloper van het surrealisme en snijdt vaak overeenkomstige thema's aan als laatstgenoemde kunststroming, zoals maskerade. Om die redenen wordt Höch hier aangehaald.

<sup>103</sup> Markus Hallensleben, "'To be educated is to become a Harlequin': Cross-Skinning as Carnavalesque Hybridity in Michel Serres, Hannah Höch's Dada, and Orlan's Body Art", in: Gaby Pailer & Andreas Böhn, *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, Amsterdam/New York 2009, pp. 125-126.

<sup>104</sup> Blessing e.a. 1997 (zie noot 71), p. 23.



Afb. 11. Hannah Höch, *Clown*, 1924, fotomontage, 12,5 x 9,5 cm, Barry Friedman Ltd., New York.

Ook in het fotografische werk van Dora Maar spelen maskerade en de representatie van het vrouwelijk lichaam een cruciale rol. Maar bewoog zich tussen 1934 en 1937 in surrealistische cirkels en is voornamelijk bekend vanwege haar relatie met Pablo Picasso (1881-1973) en haar positie als zijn muze. Vóór deze periode was ze echter een zelfstandige kunstenaar en een prominente figuur in de surrealistische beweging.<sup>105</sup> In haar fotografische werk komt haar fascinatie voor de wisselwerking tussen uiterlijke verschijning en innerlijke droomwereld tot uiting, wat haar werk in verband brengt met de psychoanalyse. In het werk *Assia en masque blanc suspendue à un anneau* (ca. 1934, afb. 12) heeft ze het spanningsveld tussen innerlijk en uiterlijk gerepresenteerd met behulp van een masker.

In het oeuvre van Leonor Fini staat de toepassing van maskerade eveneens centraal. Haar jeugd stond in het teken van spanningen tussen haar ouders. Tijdens haar eerste tien levensjaren ging Fini vermomd als een jongetje door het leven, omdat haar moeder bang was dat haar man het kind zou ontvoeren.<sup>106</sup> Of dit Fini heeft beïnvloed in haar werk is niet zeker, het lijkt echter wel een rol te hebben gespeeld in de voorliefde voor kostuums en verkleedpartijen in haar volwassen leven. Met deze maskerades wilde ze een transformatie in haar omgeving, haar voorkomen en haar kunst bewerkstelligen, of zoals Fini zelf stelt: 'To dress up, to cross-dress, is an act of creativity'<sup>107</sup>. Fini streefde met haar vermommingen meer na dan slechts het uitoefenen van een hobby; zowel haar maskerades in het echte leven als die in haar schilderwerk lijken een poging om te ontsnappen aan

<sup>105</sup> Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London 1985, p. 52.

<sup>106</sup> Website Leonor Fini <<http://www.leonor-fini.com/en/biography/>> (8 juni 2014).

<sup>107</sup> Peter Webb, *Sphinx. The Life and Art of Leonor Fini*, New York 2009, p. 121.

de traditionele positie van de vrouw in de samenleving. In haar schilderijen en tekeningen identificeerde ze zichzelf regelmatig met de gedaante van de sfinx, zoals in het werk *Sphinx Amalburga (Sphinx Amoureux)* uit 1941 (afb. 13) eveneens het geval zou kunnen zijn. De naam van dit mythologische wezen met het hoofd en torso van een vrouw, het onderlichaam van een leeuw en de vleugels van een adelaar lijkt te verwijzen naar Fini's eigen naam: 'Leonor' betekent leeuw. In de Egyptische mythologie staat de sfinx te boek als een mysterieus en gevaarlijk schepsel, trots en raadselachtig. Fini zag het wezen als een intermediair tussen de bewuste wereld en de onderbewuste droomwereld, wat de invloed van de psychoanalyse duidelijk maakt. Door de vorm van een sfinx aan te nemen kon ze de kracht die het wezen in zich draagt zelf uitoefenen. In het surrealisme werd de sfinx, evenals de harlekijn, gezien als een hybride schepsel. De sfinx stond symbool voor irrationaliteit en genderambigüiteit. In Fini's *Sphinx Amalburga* lijken deze connotaties aanwezig in de voorstelling van een vrouwelijke sfinx die waakt over een passieve, androgyne man. Fini lijkt hiermee de grenzen tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid op te rekken en de associaties van respectievelijk kracht en zwakte bewust om te draaien.<sup>108</sup>



Afb. 12. Dora Maar, *Assia en masque blanc suspendue à un anneau*, ca. 1934, ontwikkelgelatine-zilverdruk op paneel, 34 x 14 cm, Estate Drouot Richelieu, Parijs.

---

<sup>108</sup> Chadwick 1985 (zie noot 105), pp. 187-188.





Afb. 13. Leonor Fini, *Sphinx Amalburga (Sphinx Amoureux)*, 1941, olieverf op doek, 38,1 x 45,7 cm, privécollectie.

De Tsjechische kunstenaar Marie Čermínová produceerde vanaf de jaren dertig enkele schilderijen en tekeningen onder het pseudoniem Toyen. In haar vaak erotische tekeningen, zoals *Hermaphrodite au coquillage* (1930-1931, afb. 14), komt het genderambigue alter ego naar voren dat ze in aan het begin van haar carrière koesterde. Toyen werkte geregeld samen met de eveneens Tsjechische Jindřich Štyrský (1899-1942), die tussen 1930 en 1922 *Erotická revue* publiceerde. Dit boek bevatte naast selecties van geschriften van Sigmund Freud en surrealistische schrijvers als Aragon en Breton, ook illustraties van de hand van Toyen. Haar belangstelling voor Freuds ideeën over hermafroditisme lijken naar voren te komen in *Hermaphrodite au coquillage*. Toyen illustreerde ook Štyrskýs vertaling van de erotische tekst *Justine* door Markies de Sade. De nadruk op erotiek in het werk van Toyen is tevens latent aanwezig in een later werk van haar hand, getiteld *Paravent* (1966, afb. 15).<sup>109</sup> Op het schilderij is een vrouwelijke figuur te zien, gekleed in een jupon van leeuwenprint. Achter haar doemt een donkere, mannelijk aandoende schaduw op. Dit werk is op vele niveaus verbonden met het surrealistische gebruik van maskerade. Het patroon op de jurk van de vrouw lijkt een tweede huid te vormen en roept connotaties op met de dubbelzinnige figuur van de sfinx. Haar gezicht is onzichtbaar en ook haar handen zijn verscholen in handschoenen, wat de praktijk van maskerade evoqueert. De mannelijke schaduw achter de vrouw lijkt te verwijzen naar Toyens eerdere hantering van de hermafrodit; de figuur in *Paravent* heeft een vrouwelijk voorkomen en een mannelijke schaduw.

<sup>109</sup> Annie Le Brun, 'Desire – A Surrealist 'Invention'', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, p. 301.



Afb. 14. Toyen, *Hermaphrodite au coquillage*, 1930-1931, inkt op papier, 27 x 21 cm, collectie Mony Vibescu.



Afb. 15. Toyen, *Paravent*, 1966, olieverf op collage op doek, 116 x 73 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Parijs.

Een andere vrouwelijke kunstenaar wier werk verwantschap toont met de maskerade van de hiervoor besproken kunstenaars, is Remedios Varo.<sup>110</sup> Deze Spaans-Mexicaanse schilder wordt vaak tot de late surrealisten wordt gerekend. In 1936 ontmoette ze de Spaanse dichter Benjamin Péret (1899-1959) en vertrok ze met hem naar Parijs. In haar werk verwijst ze regelmatig aan de hand van magische wezens naar de dubbelzinnig relatie tussen innerlijk en uiterlijk.<sup>111</sup> Dat Varo dit thema aan de psychoanalyse van onder andere Freud ontleend zou kunnen hebben, wordt bevestigd door het werk *Mujer saliendo del psicoanalista (Vrouw die de psychoanalyticus verlaat)* uit 1960 (afb. 16). In dit schilderij is op een klein naambordje 'FJA' te lezen, wat verwijst naar de psychoanalytici Freud, Carl Jung (1875-1961) en Alfred Adler (1870-1937). Varo gaat hier direct in op de psychoanalytische praktijk van het 'verwijderen' van uiterlijke lagen om tot innerlijke waarheden te komen. Hieraan is tevens het idee van maskerade te verbinden; zoals eerder gezegd zag Freud mannelijk en vrouwelijk gedrag als een vorm van maskerade. Varo laat dit thema in haar schilderij naar voren komen door de vrouw in een groene sluier af te beelden die haar gezicht gedeeltelijk bedekt en tevens een masker in de plooiën verborgen houdt. Het meest treffende element in het werk is het verschrompelde, mannelijke hoofd die de vrouw zonder aarzeling in een waterput lijkt te laten vallen. Remedios Varo schreef over dit werk dat dat het enige juiste gebaar was als men de psychoanalyticus verliet.<sup>112</sup>

Dankzij een feministische herwaardering van het surrealisme vanaf de jaren zestig, zijn bovenstaande vrouwelijke kunstenaars gegroeid in bekendheid en behoren ze vandaag de dag tot de surrealistische canon. In de interpretatie van deze werken vanaf de jaren tachtig worden er – vaak indirect – feministische concepten als agency gekoppeld aan de surrealistische praktijk. Met name de artistieke praktijk van vrouwelijke surrealisten wordt beschouwd als een nieuwe kritische invulling van vrouwelijkheid en een ondermijning van gefixeerde genderverhoudingen. Zoals Rosalind Krauss in *Bachelors* (2000) benadrukt, verstoorden veel vrouwelijke surrealisten de gefixeerde positie van de kijker én van de maker door genderconventies te vervagen. Dat wil zeggen, door middel van maskerade transformeerden ze hun eigen identiteit – of die van de geportretteerde, maar beïnvloedden ze ook de toeschouwer doordat die zich met de persoon in het werk identificeert.<sup>113</sup> Whitney Chadwick sluit zich hier bij aan in *Mirror images: women, surrealism, and self-representation* (2007). Volgens haar hanteerden de vrouwelijke surrealisten deze doorbreking van de verwachtingen op het gebied van gender bewust als een middel in hun kunst om gefixeerde genderopvattingen te ondermijnen. Hiermee vestigden zij de aandacht op de culturele constructie van vrouwelijkheid,

---

<sup>110</sup> Voluit heet zij María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga, maar ze is bekend geworden onder slechts haar voornaam. De lange naam was voor haar moeder een manier om het overlijden van een eerder kind te herdenken.

<sup>111</sup> Jennifer Mundy, 'Letters of *Desire*', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, p. 50.

<sup>112</sup> Le Brun 2001 (zie noot 109), p. 306.

<sup>113</sup> Krauss 2000 (zie noot 101), pp. 47-50.

waarbij hun eigen lichaam vaak het uitgangspunt vormde.<sup>114</sup> In de hedendaagse interpretatie wordt ook geregeld gebruik gemaakt van psychoanalytische concepten in de onderbouwing van een 'feministische' werkwijze van de vrouwelijke surrealisten. In *Frauen sehen Frauen* (2001) benadrukt Elisabeth Bronfen dat de spiegel een populair thema was in het surrealisme. De relatie tussen de vrouw en de spiegel wordt bepaald door een lange traditie waarin de vrouw het object van blikken en verlangen is, zowel van de de man als van zichzelf. De manier waarop veel vrouwelijke surrealisten zichzelf of het vrouwelijke lichaam in het algemeen presenteren, is volgens Bronfen te zien als een breuk met de traditie van het portretteren van vrouwen. In het werk van Maar, Höch en Fini (afb. 11, 12 en 13) – en Cahun zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken – kon het vrouwelijk lichaam door middel van maskerade getransformeerd worden van object naar subject met controle over de blik.<sup>115</sup>



Afb. 16. Remedios Varo, *Mujer saliendo del psicoanalista* (Vrouw die de psychoanalyst verlaat), 1960, olieverf op doek, 70,5 x 40,5 cm, privécollectie, Mexico City.

<sup>114</sup> Chadwick 1998 (zie noot 99), pp. 6-9.

<sup>115</sup> Elisabeth Bronfen, 'Frauen sehen Frauen sehen Frauen', in: Paula von Chmara (red), *Frauen sehen Frauen*, München 2001, p. 21.

## Butlers subversieve streven: parodie en maskerade

Zoals in het eerste hoofdstuk duidelijk is geworden, heeft Judith Butler in haar theorie van genderperformativiteit het uitgangspunt geformuleerd dat er geen oorspronkelijke genderidentiteit bestaat achter de uitvoering van gender. In haar denkwijze heeft ze zich laten inspireren door het psychoanalytische gedachtegoed over identiteit en maskerade van Sigmund Freud, Joan Rivière en Jacques Lacan. Zoals aan het begin van dit tweede hoofdstuk duidelijk is gemaakt, zien deze psychoanalytische theoretici mannelijkheid en vrouwelijkheid als maskers die het gebrek aan oorspronkelijke genderidentiteit verhullen. De toepassing van parodie die Butler presenteert als een strategie om vaststaande categorieën te ondermijnen, toont verwantschap met de psychoanalytische notie van maskerade.<sup>116</sup> In *Gender Trouble* beschrijft Butler travestie als een voorbeeld van zo'n parodiërende strategie. Volgens haar biedt travestie de mogelijkheid om het afwijkende te representeren en daagt het het bestaan van een oorspronkelijke genderidentiteit uit door middel van parodie. In de psychoanalytische notie van maskerade staat gender als parodie eveneens centraal. De connectie tussen Butlers denkbeelden over genderperformativiteit en psychoanalyse komt tevens naar voren in Butlers opvatting dat travestie de scheiding tussen innerlijke, 'natuurlijke' gender en uiterlijke representatie daarvan ondermijnt. Met andere woorden: travestie laat volgens Butler zien dat gender een constructie is. De travestiet toont dat de 'natuurlijke' kennis over gender vertrekt vanuit een bepaald begrip van de realiteit en dat gender in wezen een culturele constructie is.<sup>117</sup>

Afgaande op Butlers hantering van de psychoanalyse, lijkt maskerade in het psychoanalytische gedachtegoed eenzelfde rol te vervullen in de ondermijning van genderstereotypes. Zoals reeds in dit hoofdstuk naar voren is gekomen, is de psychoanalyse in de surrealistische praktijk getransformeerd tot een revolutionaire filosofie. Onder leiding van Breton benadrukten de surrealisten de revolutionaire potentie in psychoanalyse. Concepten als irrationaliteit, het onderbewuste en maskerade werden binnen het surrealisme ingezet als strategieën om de rationele basis van de samenleving te ondermijnen. Gender en seksualiteit waren hierbij het voornaamste doelwit. De surrealisten waren ervan overtuigd dat dit de ordenende principes van de staat waren; een standpunt dat ze van Sigmund Freud hebben overgenomen. Freud wilde echter geenszins de rationele structuur van de samenleving omverwerpen, maar benadrukte het medische nut in psychoanalyse.<sup>118</sup> Men zou hieruit kunnen concluderen dat de surrealistische herziening van de psychoanalyse een invloed heeft gehad op het hedendaagse begrip van de

---

<sup>116</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Abingdon/New York 2007<sup>4</sup> (1990), p. 186.

<sup>117</sup> Butler 1990 (zie noot 116), pp. xxiii-xviii.

<sup>118</sup> Kuspit 1993 (zie noot 91), pp. 53-57.

psychoanalyse. Binnen het feminisme werd eveneens een revolutionaire benadering van met name de denkbeelden van Lacan gehanteerd. Dit weerspiegelt echter meer de feministische interpretatie van Lacans gedachtegoed, dan zijn werkelijke standpunten en doelstellingen. Judith Butler heeft zich directer door de psychoanalyse laten beïnvloeden. Door de psychoanalytische noties ten opzichte van identiteit en maskerade uit te breiden, zoekt Butler ondersteuning voor haar standpunten over genderperformativiteit.<sup>119</sup> Vanuit de psychoanalytische opvatting van maskerade heeft ze het idee van de strategie van parodie ontwikkeld.<sup>120</sup> Op deze wijze geeft ze net als het surrealisme een revolutionaire invulling aan de psychoanalyse: Butler streeft naar een ondermijning van de heteroseksuele machtsstructuur. Ze ziet subversieve mogelijkheden in de nadruk van het psychoanalytische gedachtegoed op afwijkende identiteiten.<sup>121</sup> Of dit ook het doel is van psychoanalytici als Freud, Rivière en Lacan valt te betwijfelen.

## Conclusie

In de opvatting van Judith Butler dat er geen oorspronkelijke genderidentiteit bestaat achter de performatieve processen die het subject vormen, heeft ze zich laten leiden door de psychoanalyse. In de ontwikkeling van het gedachtegoed van Sigmund Freud, Jacques Lacan en Joan Rivière aan het einde van de negentiende en aan het begin van de twintigste eeuw ontstond het idee van genderidentiteit als een vorm van maskerade. Deze opvattingen sloten goed aan bij het culturele leven in de jaren twintig en dertig waarin gendertransformaties, cross-dressing en maskerade alomtegenwoordig waren in het amusementsleven, de literatuur en de kunst. Met name in het surrealisme kwam het streven naar incoherentie en fragmentatie van gender tot uiting. Deze kunststroming transformeerde de psychoanalytische notie van maskerade tot een revolutionair ideaal. Zowel mannelijke kunstenaars als Marcel Duchamp, Man Ray en Pierre Molinier, als vrouwelijke surrealistes als Hannah Höch, Leonor Fini, Dora Maar, Toyen en Remedios Varo streefden in hun werk naar een ondermijning van traditionele, normatieve gendercategorieën. De strategie van maskerade verschafte hen de mogelijkheid om de 'ander' te worden en zo de willekeurigheid van een genderverdeling aan te geven. De kern van maskerade werd in het surrealisme gevormd door ambiguïteit en een uitdaging van gefixeerde identiteitscategorieën. Deze revolutionaire herziening van psychoanalyse zou een invloed kunnen hebben gehad op Butler. Evenals het surrealisme gebruikt Butler psychoanalytische denkbeelden om strategieën voor verandering te formuleren.

---

<sup>119</sup> Butler 1990 (zie noot 116), pp. 63-64.

<sup>120</sup> Butler 1990 (zie noot 116), pp. 59-75.

<sup>121</sup> Butler 1990 (zie noot 116), p. 91.

## Hoofdstuk 3

### De hedendaagse interpretatie van Claude Cahun

In de vorige twee hoofdstukken is duidelijk geworden dat de kern van Butlers theorie van genderperformativiteit bestaat uit het bewerkstelligen van verandering. Butler benadrukt de subversieve potentie van parodie en ziet de mogelijkheden hiervan geconcretiseerd in travestie. Parodie heeft volgens Butler de macht om de gefixeerde categorieën van gender en seksualiteit te ondermijnen en een crisis in de realiteit van gender te veroorzaken. De kern van deze subversieve strategie is ambiguïteit en transformatie. Deze kenmerken maakten parodie eveneens tot een belangrijk concept binnen de surrealistische beweging in de jaren twintig en dertig. De strategie van travestie die Butler presenteert toont verwantschap met de surrealistische toepassing van maskerade. De surrealisten wilden breken met de notie van identiteit als eenheid en richtten hun kritiek met name op de genderidentiteit. Zij trachtten door middel van maskerade een ondermijning van de vaststaande gendercategorieën te bewerkstelligen. De surrealisten lieten zich hierbij inspireren door de psychoanalyse, maar transformeerden de denkbeelden daarbinnen tot een revolutionaire filosofie.

Binnen de surrealistische nadruk op maskerade, is het fotografische werk van Claude Cahun met name interessant. Vanaf de jaren negentig is er een groeiende belangstelling voor haar ontstaan. De dubbelzinnige genderidentiteit van haar persoon en oeuvre worden in de hedendaagse interpretatie vaak gezien als voorloper van de feministische strijd ten behoeve van agency.<sup>122</sup> De nadruk wordt hierbij gelegd op de performatieve aspecten van haar werk en haar dubbelzinnige representatie van gender. Een steeds terugkerend aspect in de beschouwing van Cahun is dat zij op de hedendaagse theorievorming en de kunst van met name Cindy Sherman lijkt te anticiperen.<sup>123</sup> Deze interpretatie hangt samen met het invloedrijke postmoderne gedachtegoed vanaf de jaren tachtig waarin Judith Butlers opvattingen een belangrijke rol hebben gespeeld.<sup>124</sup> Dat Butlers poststructuralistische standpunten over genderperformativiteit de interpretatie van het werk van Cahun beïnvloed hebben, lijkt dan ook onvermijdelijk. Alvorens in te gaan op die invloed, wordt eerst de artistieke praktijk van Cahun beschreven. Tenslotte wordt ingegaan op de 'Butleriaanse' interpretatie van haar werk en de kritiek daarop.

---

<sup>122</sup> Gen Doy, *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*, London 2004, p. 49. Zie inleiding voor een beknopte beschrijving van de term agency zoals die in deze masterthesis wordt gehanteerd.

<sup>123</sup> Dit inzicht is sinds de benoeming van François Leperlier in zijn biografie van Claude Cahun () onlosmakelijk met de interpretatie van Cahuns zelfportretten verbonden.

François Leperlier, *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*, Parijs 1992, p. 229.

<sup>124</sup> Gen Doy, *Claude Cahun: a Sensual Politics of Photography*, London 2007, pp. 9-10.



Afb. 17. Claude Cahun, *André Breton et Jacqueline Lamba*, 1935, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 22,6 x 15,9 cm, Jersey Heritage Trust, Jersey.

### De maskerades van Claude Cahun

De surrealistische fotografe die tegenwoordig bekend is als Claude Cahun, kwam in 1894 ter wereld als Lucy Schwob. Ze werd geboren te Nantes en groeide op in een intellectuele Joodse familie. In de jaren twintig en dertig maakte ze onder het pseudoniem Claude Cahun fotografisch werk, waarin een onderzoek naar haar eigen Joodse, vrouwelijke en lesbische identiteit centraal staat. Haar artistieke praktijk is verbonden aan het surrealisme en ze had contact met verschillende prominente figuren binnen de beweging.<sup>125</sup> Cahun maakte verschillende foto's van surrealisten, zoals *André Breton et Jacqueline Lamba* uit 1935 (afb. 17). Naast haar fotografische werk schreef ze in de jaren dertig verschillende essays over kunst en politiek. Dit zag zijzelf als haar belangrijkste artistieke prestatie. In

---

<sup>125</sup> Cahun zette haar handtekening onder de twee surrealistische manifesten uit 1924 en 1930 van André Breton.

Katy Kline, 'In or out of the picture. Claude Cahun and Cindy Sherman', in: Whitney Chadwick e.a. (red.), *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*, Cambridge 1998, pp. 70-71.

Bovendien bevatte haar adresboekje gegevens van onder andere Louis Aragon, Georges Bataille, André Breton, Salvador Dali, Robert Desno, Jacques Lacan, Man Ray en Gertrude Stein.

Tirza Latimer, "'Narcissus and Narcissus". Claude Cahun and Marcel Moore', in: *Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris*, New Brunswick/New Jersey/London 2005, p. 80.



haar teksten komt haar interesse in Sigmund Freud, Jacques Lacan en Karl Marx (1818-1883) naar voren. Ook heeft ze artikelen van de Britse schrijver en sociale hervormer Havelock Ellis (1859-1939) over de positie van de vrouw in de samenleving vertaald.<sup>126</sup> Veel van haar werk maakte Cahun in samenwerking met haar stiefzuster en geliefde Suzanne Malherbe (1892-1972), die onder het pseudoniem Marcel Moore werkte. Cahuns zelfportretten zijn pas vanaf de jaren negentig voor publiek tentoongesteld. In de tijd dat de fotografe de werken uitvoerde zagen weinigen het resultaat; voor haar intieme fotografische zelfportretten streefde ze geen publiciteit na.<sup>127</sup>

Een toepassing van maskerade staat centraal in het oeuvre van Cahun, wat aan de hand van een bespreking van verschillende van haar zelfportretten duidelijk zal worden. Deze interesse is te plaatsen in de artistieke, theoretische en culturele ontwikkelingen in de jaren twintig en dertig die zijn toegelicht in hoofdstuk twee. Zowel in het surrealisme als in de psychoanalyse waren maskerade en spiegels belangrijke concepten die verbonden werden aan genderidentiteit. Cahun was geïnteresseerd in Freud, Lacan en Havelock Ellis, en bezat uitgebreide kennis van het psychoanalytische gedachtegoed ten aanzien van gender en seksualiteit.<sup>128</sup> Ondanks de negatieve implicaties die in sommige psychoanalytische teksten ten deel vielen aan vrouwen en homoseksuelen, verschaften de denkbeelden binnen de psychoanalyse Cahun de ruimte haar eigen identiteit te construeren.<sup>129</sup>

Het gebruik van de spiegel en de koppeling daarvan aan psychoanalytische concepten als het 'zelf' en de 'ander' komt met name naar voren in het werk getiteld *Autoportrait* dat ze rond 1925 maakte (afb. 18). In dit zelfportret is Cahun zichtbaar in een klein kader waarbinnen haar hoofd weerspiegeld wordt. Ze lijkt de toeschouwer indringend aan te kijken, maar staart in feite naar zichzelf via de spiegel. Haar eigen blik is zo getransformeerd tot de blik van de 'ander'.<sup>130</sup> Dit is te verbinden aan het idee van narcistische identificatie van Freud dat in hoofdstuk twee besproken is. Zijn idee dat de constructie van identiteit gestuurd wordt door de blik van de 'ander' lijkt Cahun in dit zelfportret uitgewerkt te hebben. De eigen blik als de geïnternaliseerde blik van de 'ander' is ook aanwezig in het werk *Que me veux-tu?* uit 1928 (afb. 19). Door middel van een verdubbeling van haar persoon is te zien hoe Cahun zichzelf aankijkt. De titel van het werk – Wat wil je van me? – versterkt de connotatie met het psychoanalytische begrip van het 'zelf' en de 'ander'. Cahun zet in dit

---

<sup>126</sup> Doy 2007 (zie noot 124), pp. 4-5.

<sup>127</sup> Doy 2004 (zie noot 122), pp. 37-47.

<sup>128</sup> Doy 2007 (zie noot 124), p. 54.

<sup>129</sup> Tirza Latimer, 'Claude Cahun: Disavowals or Cancelled Confessions', *Papers of Surrealism* (2010) nr. 8 (lente), p. 1.

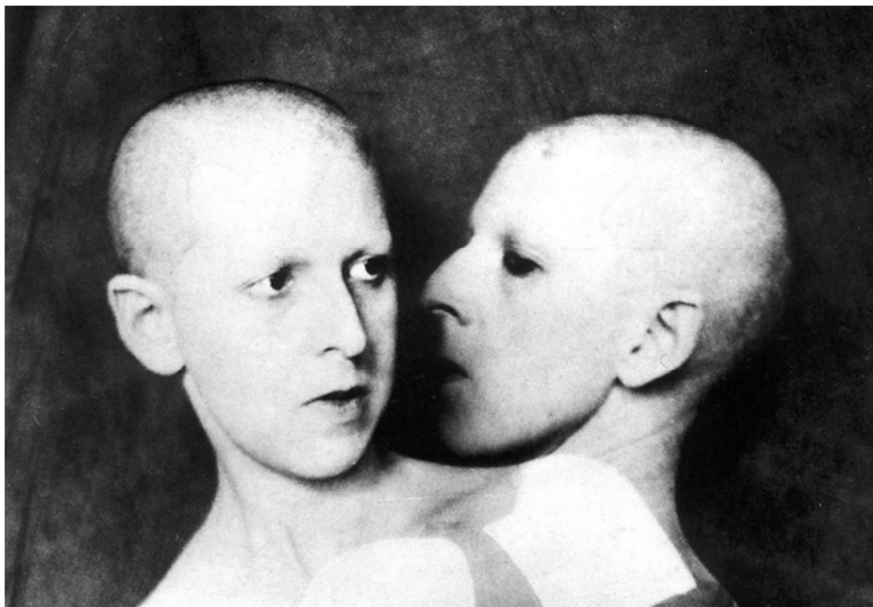
<[http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/acrobat%20files/Book%20Reviews/Latimer%20FINAL%2017\\_05\\_10.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/acrobat%20files/Book%20Reviews/Latimer%20FINAL%2017_05_10.pdf)> (20 mei 2014).

<sup>130</sup> Doy 2004 (zie noot 122), p. 36.

zelfportret haar lichaam in als medium in beide betekenissen van het woord; het is zowel een medium dat ze vormgeeft, als het uitvoerende medium.<sup>131</sup>



Afb. 18. Claude Cahun, *Autoportrait*, ca. 1925, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 31,8 x 24,1 cm, ClampArt, New York.



Afb. 19. Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928, zwart-witfoto, 17,8 x 22,9 cm, privécollectie, Parijs.

---

<sup>131</sup> Elisabeth Bronfen, 'Frauen sehen Frauen sehen Frauen', in: Paula von Chmara (red), *Frauen sehen Frauen*, München 2001, pp. 21-22.

Een ander zelfportret waarin de spiegel en verdubbeling een belangrijke rol spelen, is het werk dat ze in samenwerking met Moore maakte rond 1928 getiteld *Autoportrait* (afb. 20). In dit werk laat Cahun zowel mannelijke als vrouwelijke kenmerken in zichzelf zien. Door middel van de spiegel heeft ze zichzelf tweemaal weergegeven, echter met duidelijke verschillen in houding en betekenis. De linker-Cahun heeft een actieve blik die de toeschouwer recht aankijkt, een defensieve houding en een gekleed lichaam. De rechter-Cahun heeft een afgewende en daarmee passieve blik, een kwetsbare houding en een gedeeltelijk ontblote huid. Deze tegenstelling in één subject roept wederom een connotatie met het psychoanalytische idee van het 'zelf' als de 'ander' op. Het contrast tussen actief en passief is ook aanwezig in de binaire genderverdeling; mannelijk is een actieve positie, terwijl vrouwen passief zijn. Het lijkt alsof Cahun met de androgyne, gedubbelde weergave van zichzelf, hier commentaar op heeft willen geven. Cahuns haar is gemillimeterd, maar blond geverfd, het gezicht gemaskeerd met make-up, maar ze draagt een mannelijke jas. De uiterlijke aspecten van de fotografe lopen dus ver uiteen, maar vormen toch één individu.<sup>132</sup> De nadruk in dit werk op een combinatie van mannelijkheid en vrouwelijkheid in haar identiteit, is te verbinden aan Freuds notie van psychisch hermafroditisme. Met dit concept, dat besproken is in het vorige hoofdstuk, duidde Freud het bestaan van 'tegengestelde' genderkarakteristieken in één persoon aan. Cahun lijkt deze notie ook in andere zelfportretten zoals *Autoportrait* (ca. 1921, afb. 21) te reflecteren. In dit werk is Cahun gekleed in de kleding van een mannelijke dandy uit de jaren twintig, compleet met hooggesloten boord en pochet. Dientengevolge is er in dit zelfportret een duidelijke tegenstelling tussen haar vrouwelijke geslacht en een mannelijk uiterlijk.

Een tegenstelling tussen innerlijk en uiterlijk staat eveneens centraal in de zelfportretten waarin Cahun zichzelf bedekt met maskers en kostuums. Het werk *Autoportrait, poupée japonaise debout* uit 1925 (afb. 22) is getiteld als een zelfportret, desondanks kan de toeschouwer niet zien wie zich onder het masker bevindt en welke sekse de gedaante heeft. De interesse in maskers die in dit werk naar voren komt, is ook te verbinden aan Cahuns betrokkenheid bij de experimentele theaterproducties van regisseur Pierre Albert-Birot, geïnspireerd door Chinees en Japans theater.<sup>133</sup> Cahuns persoonlijke houding ten opzichte van maskers wordt duidelijk bij een beschouwing van het werk *I.O.U. (Self Pride)* (1929-1930, afb. 23). Ze zag haar eigen identiteit als een aaneenschakeling van maskers, zoals duidelijk wordt in het opschrift van dit werk: 'Onder dit masker een ander masker. Ik zal nooit klaar zijn met het afnemen van al deze gezichten'<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Latimer 2010 (zie noot 129), p. 92.

<sup>133</sup> Doy 2007 (zie noot 124), pp. 45-46.

<sup>134</sup> Eigen vertaling, zie inleiding voor originele Franse tekst.



Afb. 20. Claude Cahun en Marcel Moore, *Autoportrait*, ca. 1928, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 30 x 23,8 cm, Jersey Heritage Trust Collection.



Afb. 21. Claude Cahun, *Autoportrait*, ca. 1921, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 10,9 x 8,2 cm, collectie Richard en Ronay Menschel.



Afb. 22. Claude Cahun, *Autoportrait, poupée japonaise debout*, ca. 1928, zwart-witfoto, 10,5 x 8,1 cm, Galerie Berggruen, Parijs.



Afb. 23. Claude Cahun, *I.O.U. (Self Pride)*, 1929-1930, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 15,2 x 10,3 cm, Los Angeles County Museum of Art.

De besproken thema's van de spiegel, verdubbeling, gendertransformaties en maskers in het oeuvre van Cahun zijn allen te verbinden aan de psychoanalytische en surrealistische opvatting van maskerade. In vrijwel al haar zelfportretten komt een ambiguïteit op het gebied van gender naar voren. Dit plaatst haar in relatie tot de surrealistische beweging, waarin maskerade als parodiërende strategie werd ingezet om rationaliteit en gefixeerdheid in genderopvattingen te ondermijnen. In het werk van onder andere Marcel Duchamp, Man Ray, Leonor Fini en Dora Maar is het gebruik van maskerade om gendercategorieën te overschrijden aanwezig. Cahuns materiaalgebruik van fotomontage en collage past eveneens binnen de surrealistische praktijk. Hiermee trachtten deze kunstenaars een realistische weergave te doorbreken en te manipuleren.

Niet alleen in haar fotografische werken komt Cahuns genderonbepaaldheid naar voren, dit is ook evident in haar zelfgekozen, genderambigue voornaam 'Claude'. Onder dit pseudoniem maakt zij al haar werk en publiceerde ze ook haar artikelen en boeken. De kroon op haar literaire werk is *Aveux Non Avenus*<sup>135</sup> dat ze in 1930 maakte in samenwerking met haar partner Marcel Moore. De combinatie hierin van Cahuns bewerkte zelfrepresentaties met verwarrende teksten zorgde voor onduidelijkheid en dubbelzinnigheid. Dit werd nog versterkt door het gebrek aan een eenduidige auteur. Cahun en Moore overschreden hiermee doelbewust de grenzen van het overwegend mannelijke genre van de autobiografie.<sup>136</sup> Iets wat Cahun in feite ook in haar zelfportretten deed. De samenvoeging van beeld en tekst en de uitdaging van de verwachtingen van het publiek in *Aveux Non Avenus*, vertoont overeenkomst met de tekst 'Men Before the Mirror' van Man Ray en Marcel Duchamp. Aangezien laatstgenoemde tekst vier jaar later is gepubliceerd, heeft *Aveux Non Avenus* hier wellicht invloed op uitgeoefend.

## **De invloed van Butlers gedachtegoed op de hedendaagse interpretatie van Claude Cahun**

De interpretatie van Claude Cahun heeft vanaf eind jaren tachtig een grote vlucht genomen. De groeiende populariteit van haar kunst en de beschouwingen die dit losmaakte moeten geplaatst worden in de context van de jaren tachtig en negentig, waarin het feminisme en poststructuralisme het denken over gender en identiteit stuurden. Butlers opvattingen over genderperformativiteit zijn eveneens stevig ingebed in deze feministische en poststructuralistische context. Zoals reeds vermeld, zijn haar denkbeelden vanaf de publicatie van *Gender Trouble* in 1990 zeer snel in bekendheid

---

<sup>135</sup> In het Nederlands grofweg vertaald als 'geannuleerde bekentenissen'. In de officiële Engelse vertaling van Susan de Muth (2007) is de titel 'Disavowals or Cancelled Confessions'.

Latimer 2010 (zie noot 129), p. 1.

<sup>136</sup> Latimer 2005 (zie noot 125), p. 80.

gegroeid. Butlers ideeën over de performatieve aard van gender hebben dan ook onvermijdelijk een invloed uitgeoefend op de feministische en poststructuralistische interpretaties van het werk van Cahun. Vanaf de jaren tachtig tot en met vandaag de dag worden Cahuns verkenning van identiteit, haar overschrijding van de grenzen tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid en haar toepassing van maskerade door verschillende kunsttheoretici gezien als een anticipering op feministische concepten als agency en de constructie van gender. Hierin is Cahun geen uitzondering, ook het werk van kunstenaars zoals Leonor Fini, Dora Maar en Hannah Höch wordt in de 'Butleriaanse' interpretatie geduid als een poging de constructie van vrouwelijkheid zichtbaar te maken.<sup>137</sup> Claude Cahun is echter veruit het meest besproken in de benadering waarin de nadruk ligt op genderperformativiteit. Dit heeft alles te maken met Cahuns accentuering van genderonbepaaldheid en haar overschrijding van grenzen. De relatieve onbekendheid van haar werk heeft de geldigheid van deze interpretatie bovendien versterkt.<sup>138</sup> De invloed die Butlers denkbeelden hebben gehad op de interpretatie van het werk van Cahun vanaf de jaren negentig, wordt duidelijk aan de hand van een bespreking van enkele belangrijke auteurs die ingaan op haar werk.

Vijf jaar na de publicatie van *Gender Trouble* lijkt de invloed van Butlers ideeën op kunsthistorica Laurie J. Monahan evident. In haar artikel 'Radical Transformations: Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness' (1995) stelt ze dat Cahun in haar werk de onmogelijkheid van het vaststellen van identiteit benadrukt. Dit komt naar voren in Monahans uitspraak: 'Cahun takes her own subjectivity as the means of revealing the impossibility of fixing the self; her text and images speak of its dissolution, fragmentation, and transformations, as biography itself becomes suspect, another mask among many'<sup>139</sup>. Ook de auteur Katy Kline benadrukt de genderambigüiteit en het gebruik van maskerade in het oeuvre van Cahun. In haar artikel 'In or out of the picture. Claude Cahun and Cindy Sherman' (1998) betoogt ze dat Cahun door middel van maskerade laat zien dat haar identiteit niet uit één coherente gender bestaat, maar dat verschillende genderaspecten naast elkaar kunnen bestaan. Haar werk representeert zo de vele facetten van het 'zelf'; er bestaat geen essentie van Cahun, aldus Kline. Een persoonlijk streven naar politieke verandering, dat zowel naar voren komt in haar zelfportretten als in haar teksten zet Kline bovendien centraal in haar beschouwing van Cahun.<sup>140</sup> De interpretaties van Monahan en Kline vertonen overeenkomst met Butlers standpunt dat een oorspronkelijke genderidentiteit niet bestaat. De twee auteurs lijken te

---

<sup>137</sup> Voor het gemak wordt in deze masterthesis de interpretatie door de kunsttheoretici die in dit hoofdstuk centraal staan aangeduid als 'Butleriaans'. Dit wil niet zeggen dat ze Butler altijd direct noemen als inspiratiebron.

<sup>138</sup> Doy 2007 (zie noot 124), p. 77.

<sup>139</sup> Laurie J. Monahan, 'Radical Transformations: Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness', in: M. Catherine de Zegher e.a. (red.), *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art. In, of, and from the feminine*, Cambridge/London 1995, p. 128.

<sup>140</sup> Kline 1998 (zie noot 125), pp. 67-77.

willen benadrukken dat de zelfportretten van Cahun een crisis in de realiteit van gender trachten te veroorzaken. Zoals in hoofdstuk één duidelijk is geworden, is dit een belangrijke doelstelling die Butler nastreeft in haar theorie van genderperformativiteit. De nadruk op Cahuns gebruik van maskerade en haar streven naar politiek handelen kan eveneens in verband worden gebracht met Butlers gedachtegoed.

Het idee dat maskerade een uitbreiding is van de notie van performativiteit staat centraal in de interpretatie van Cahuns werk door Katy Deepwell in 'Uncanny Resemblances. Restaging Claude Cahun in *Mise en Scene*' (1995). Deepwell stelt in het artikel dat Cahun de verschillende, soms elkaar tegensprekende aspecten van haar identiteit 'opvoert'. Hoe meer ze verandert, hoe meer ze zich 'zelf' lijkt te benaderen, aldus Deepwell.<sup>141</sup> Ook Whitney Chadwick brengt genderperformativiteit in verband met Cahuns zelfrepresentatie en het maskeren van haar lichaam in *Mirror images: women, surrealism, and self-representation* (1998). Het idee van het lichaam als plaats waar dit performatieve proces van gender plaatsvindt, ziet Chadwick weerspiegeld in de artistieke praktijk van Cahun en andere vrouwelijke surrealistes.<sup>142</sup> Dit komt eveneens tot uiting in de opvattingen van Dawn Ades in 'Surrealism. Male-Female' (2001). Hierin stelt ze dat Cahuns zelfrepresentatie inzichtelijk maakt dat er geen 'waarheden' van seksueel verschil zijn en dat vrouwelijke of mannelijke identiteiten sociaal geconstrueerde maskers zijn. Cahun gaat volgens Ades met haar werk in tegen elk idee van een stabiele identiteit.<sup>143</sup> Deze opvattingen van Deepwell, Chadwick en Ades sluiten naadloos aan bij Butlers notie van genderperformativiteit en van identificatie als een proces van herhaling. Zoals in het eerste hoofdstuk duidelijk is geworden, benadrukt Butler in haar denkbeelden het performatieve proces dat vooraf gaat aan de vorming van identiteit. Butler ziet maskerade daarbij als een mogelijkheid tot ondermijning van vaststaande genderopvattingen.

Vanaf eind jaren negentig ontstaat er kritiek op de overheersing van Butlers gedachtegoed in de interpretatie van vrouwelijke surrealistes als Cahun. Shelley Rice benadrukt in de introductie van *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (1999) dat het feministische credo 'the personal is political' soms te gretig wordt toegepast op de kunst van Cahun. Cahuns persoonlijke zoektocht naar identiteit werd in zekere mate gebruikt voor een bevestiging van een vrouwelijk agency in de laatste decennia van de twintigste eeuw. Rice levert kritiek op deze feministische interpretatie en benadrukt dat zo'n toepassing van hedendaagse theoretische kaders een belangrijke

---

<sup>141</sup> Katy Deepwell, 'Uncanny Resemblances. Restaging Claude Cahun in *Mise en Scene*', *n.paradoxa: international feminist art journal* (1996) nr. 1 (december), pp. 46-50.

<[http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue1\\_katy-deepwell\\_46-51.pdf](http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue1_katy-deepwell_46-51.pdf)> (11 juni 2014).

<sup>142</sup> Chadwick 1998 (zie noot 125), p. 15.

<sup>143</sup> Dawn Ades, 'Surrealism, Male-Female', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, pp. 186-196.



zelfreflexieve kant heeft die vaak over het hoofd wordt gezien.<sup>144</sup> Abigail Solomon-Godeau borduurt in een artikel in hetzelfde boek voort op de standpunten van Rice en stelt dat het door de populariteit van postmoderne theorieën over de constructie van gender lastiger is geworden Cahun te plaatsen in de historische context van de jaren twintig en dertig.<sup>145</sup> Beide auteurs proberen Cahun en haar werk te situeren in de culturele ontwikkelingen van de tijd waarin Cahun haar zelfportretten maakte. Rice benadrukt dat haar Joodse, genderambigue en lesbische identiteit afwijkend was aan het begin van de twintigste eeuw, maar dat dit Cahun juist de mogelijkheid bood om haar 'zelf' in te vullen naar eigen wens.<sup>146</sup> Ook Solomon-Godeau schuift Cahuns geaardheid naar voren als een van de vormende aspecten van haar identiteit en daarmee van haar kunst.<sup>147</sup> Een nadruk op Cahuns lesbische identiteit is eveneens aanwezig in de reeds besproken interpretatie van Laurie Monahan. Volgens Monahan was Cahuns lesbische identiteit voor haar een mogelijkheid haar 'zelf' vorm te geven vanuit haar eigen ervaring, buiten de conventionele gendernormen.<sup>148</sup> Het belang dat deze auteurs schenken aan Cahuns geaardheid en seksuele identiteit vertoont overeenkomsten met de subversieve mogelijkheden die Butler toekent aan seksuele identiteiten buiten de normatieve heteroseksuele machtsstructuur, zoals de lesbienne.

In haar boek *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture* (2004) gaat kunstenaar en auteur Gen Doy eveneens in op het gevaar van een postmoderne visie op surrealistische kunst. Het risico hiervan is volgens Doy dat er hedendaagse concepten als genderperformativiteit en agency worden geprojecteerd op kunst van een eeuw geleden, zoals bijvoorbeeld in de interpretatie van Claude Cahun. De politieke en sociale aspecten van de eerste decennia van de twintigste eeuw worden in zo'n beschouwing vaak vergeten. Doy benadrukt echter dat de historische context cruciaal is voor een begrip van het werk van Cahun. Volgens Doy wordt bij een nauwgezette bestudering hiervan duidelijk dat in de zelfportretten van de surrealistische fotografe een andere notie van het 'zelf' aanwezig is, dan naar voren komt in het gedachtegoed dat vanaf de jaren negentig heerst.<sup>149</sup> Opvallend is dat Doy ondanks haar bekritisering van een postmoderne interpretatie, toch het accent legt op Cahuns agency; de fotografe wilde deze werken maken.<sup>150</sup> Een aantal jaar later gaat Doy in haar boek *Claude Cahun: a Sensual Politics of Photography* (2007) verder in op haar eerdere aanname dat Cahun wel degelijk een kritisch handelend subject was

---

<sup>144</sup> Shelley Rice, 'Inverted Odysseys', in: Shelley Rice e.a. (red.), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge/New York/North Miami 1999, p. 24.

<sup>145</sup> Abigail Solomon-Godeau, 'The Equivocal 'I': Claude Cahun as Lesbian Subject', in: Shelley Rice e.a. (red.), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge/New York/North Miami 1999, p. 112-114.

<sup>146</sup> Rice 1999 (zie noot 144), p. 28.

<sup>147</sup> Solomon-Godeau 1999 (zie noot 145), p. 117.

<sup>148</sup> Monahan 1995 (zie noot 139), p. 132.

<sup>149</sup> Doy 2004 (zie noot 122), p. 49.

<sup>150</sup> Doy 2004 (zie noot 122), p. 50.

dat ingreep in de culturele en politieke context van haar tijd.<sup>151</sup> Doy benadrukt daarbij het belang van Cahuns seksuele identiteit en verbindt hieraan het gebruik van maskerade. Cahun daagt volgens haar de waarheid van onze waarneming uit door middel van maskerade.<sup>152</sup> Hierbij komt Doys behandeling van de historische context wederom naar voren; er was in de jaren twintig en dertig nog geen sprake van een acceptatie van homoseksualiteit.<sup>153</sup> De nadruk die Gen Doy enerzijds legt op de historische omstandigheden van Claude Cahun en anderzijds op haar agency, is minder ver verwijderd van een 'postmoderne' visie zoals die van Judith Butler dan Doy schijnt te denken. In Butlers gedachtegoed is de potentie tot kritisch handelen in agency een belangrijk speerpunt. Butler situeert deze subversieve mogelijkheden binnen de machtsstructuur van de samenleving. Hierbij legt ze een nadruk op de afwijkendheid van bijvoorbeeld de lesbische identiteit.

Ook de interpretatie van Cahun door Elisabeth Bronfen vertoont verwantschap met Butlers standpunten. In *Frauen sehen Frauen* (2001) plaatst Bronfen Cahuns zelfportretten in relatie tot een afwijzing van de traditionele representatie van vrouwelijke schoonheid. Deze afwijking van het culturele beeldrepertoire dat de vrouw als object representeert, is volgens Bronfen kenmerkend voor artistieke praktijk van vrouwelijke fotografen in de jaren twintig en dertig. Het gebruik van de spiegel is hierin cruciaal: dit maakt de tegenstelling tussen de vrouwelijke kunstenaar als maker en het afgebeelde zelfbeeld als object inzichtelijk. Bronfen benadrukt dat op deze wijze het 'zelf' in de fotografische zelfportretten van Cahun zowel het object van de blik is, als het subject daarvan. Met andere woorden: Cahun kijkt zelf en wordt bekeken door haarzelf, wat haar werk tot een samensmelting van het 'zelf' en de 'ander' maakt. Volgens Bronfen ondermijnen Cahun en andere vrouwelijke fotografen in het begin van de twintigste eeuw de traditionele beeldtaal door het te parodiëren. Uit deze opvatting van Bronfen blijkt dat ze de artistieke pogingen tot ondermijning van de traditionele representatie van de vrouw situeert binnen dat culturele beeldrepertoire. Volgens haar kan een kunstenaar zich niet zomaar onttrekken aan de traditionele beeldtaal; een kunstwerk is slechts als zodanig begrijpelijk binnen het kader van de bestaande beeldcultuur.<sup>154</sup> Zowel dit laatste standpunt als Bronfens nadruk op het belang van parodie in het werk van de vrouwelijke surrealisten, plaatsen haar interpretatie in relatie tot Butlers denkbeelden over genderperformativiteit. Butler beklemtoont immers eveneens dat een ondermijning van de machtsstructuur door middel van parodie *binnen* diezelfde machtsstructuur geplaatst moet worden.

Zoals in bovenstaande behandeling van verschillende interpretaties van het werk van Claude Cahun duidelijk is geworden, lijkt Butlers gedachtegoed ten aanzien van genderperformativiteit hier een substantiële invloed op te hebben gehad. Een van de belangrijkste redenen waarom Cahuns

---

<sup>151</sup> Doy 2007 (zie noot 124), pp. 36-38.

<sup>152</sup> Doy 2007 (zie noot 124), p. 66.

<sup>153</sup> Doy 2007 (zie noot 124), p. 47.

<sup>154</sup> Bronfen 2001 (zie noot 131), pp. 21-22.

werk postmoderne kunstcritici zo aanspreekt, is dat er nog immer gestreefd wordt naar een wereld waarin identiteit niet gefixeerd is en waar het subject de machtsstructuur kan veranderen. Een doelstelling die Butler in haar theoretische denkbeelden ook voor ogen heeft. In veel beschouwingen van Cahun ligt de invloed van Butlers opvattingen er dik bovenop, zoals in onder andere de artikelen van Deepwell, Kline en Ades. Andere auteurs als Doy en Rice benadrukken juist dat ze zich in hun interpretaties willen afwenden van de 'Butleriaanse' beschouwing. Zoals in de analyse van de artikelen en boeken van deze laatstgenoemde critici duidelijk is geworden, toont hun interpretatie van het werk van Cahun echter wel degelijk verwantschap met postmoderne visies over gender zoals die van Butler. Een interpretatie van Cahun aan de hand van Butlers gedachtegoed over genderperformativiteit is bovendien veelzijdiger dan vaak wordt aangenomen. In weerwil van de kritiek van onder andere Gen Doy, zijn Butlers opvattingen te interpreteren als ingebed in de historische context. Zoals in het eerste hoofdstuk beschreven, baseert Butler zich in haar theorie van genderperformativiteit op het psychoanalytische gedachtegoed van Freud, Lacan en Rivière. Een 'Butleriaanse' interpretatie Cahun betekent geenszins een verloochening van de historische context. In feite laat Doy deze veelzijdigheid van het postmoderne denken zien in haar interpretatie van Cahun: haar beschouwing toont overeenkomst met Butlers standpunten en gaat tevens in op de omstandigheden aan het begin van de twintigste eeuw.

## **Conclusie**

De laatste jaren is er een groeiende aandacht voor andere aspecten van de artistieke praktijk van Claude Cahun dan de genderperformativiteit die centraal staat in de 'Butleriaanse' interpretatie. Naast de nieuwe aandacht voor de historische en culturele context van haar leven en werk, krijgt ook haar lesbische geaardheid meer belangstelling. Daarnaast komt Cahuns literaire werk steeds meer centraal te staan. Opvallend is dat deze nieuwe invalshoeken in de interpretatie van Cahuns oeuvre niet als het verlengde van Butlers gedachtegoed worden gepresenteerd, maar als een afwijzing van haar denkbeelden. Auteurs als Gen Doy en Shelley Rice trachten Cahuns maskerades niet langer te benaderen vanuit een poststructuralistisch perspectief, maar het te zien als een strategie ingebed in de context van de jaren twintig en dertig. Zoals in een analyse van deze kritieken op de 'Butleriaanse' interpretatie van het surrealisme duidelijk is geworden, kunnen deze critici zich echter niet geheel onttrekken aan de invloed van Butlers gedachtegoed. Dankzij het poststructuralistische kader van Butlers denkbeelden wordt bovendien duidelijk dat de verschillende interpretaties van Cahuns werk elkaar niet per se hoeven uit te sluiten. Zo kan er dus een aandacht zijn voor de historische context van Cahuns zelfportretten én voor haar grensoverschrijding van normatieve gendercategorieën.

## Conclusie

Deze thesis opende met een opmerking over de talloze vermommingen en maskers waarmee Claude Cahun in haar werk herhaaldelijk een andere identiteit aanneemt. Met de aaneenschakeling van maskerades in Cahuns werk is het niet verwonderlijk dat een interpretatie gestuurd door Butlers theoretische denkbeelden over genderperformativiteit overheerst in de beschouwing van haar oeuvre. De zelfrepresentatie van Cahun heeft bewezen een zeer boeiende casus te zijn in de beantwoording van de onderzoeksvraag die centraal stond in deze thesis: Hoe staat Judith Butlers theorie van genderperformativiteit in relatie tot de surrealistische strategie van maskerade?

In een poging tot een beantwoording van de onderzoeksvraag te komen, is in deze masterthesis de relatie tussen Butlers notie van genderperformativiteit en de surrealistische maskerades op verschillende niveaus geanalyseerd. Zoals in het laatste hoofdstuk naar voren is gekomen, hebben Butlers opvattingen de interpretatie van het surrealisme, en van Cahun in het bijzonder, beïnvloed. De opvattingen over het performatieve aspect van gender die zich ontwikkelden vanaf de jaren tachtig, zijn door middel van de publicaties van Butler – en met name *Gender Trouble* (1990) – verspreid in het debat over genderidentiteit. De laatste jaren is er kritiek geformuleerd op Butlers poststructuralistische gedachtegoed en de ‘Butleriaanse’ interpretatie van Claude Cahun. In deze masterthesis is daarentegen getracht juist de veelzijdigheid van Butlers denkbeelden te benadrukken. Dit lijkt simpelweg een verdediging van de ‘Butleriaanse’ interpretatie van het surrealisme en Cahun te zijn, de werkelijke ambitie is echter om meer nuance in het debat te brengen.

De aspecten van Butlers theorie van genderperformativiteit die in hoofdstuk één zijn uitgelicht zijn goed van toepassing op het werk van Claude Cahun. Door haar overschrijding van de grenzen tussen het mannelijke en het vrouwelijke, lijkt Cahun met haar werk duidelijk te willen maken dat gender een culturele constructie is. Met haar zelfportretten veroorzaakt ze hierdoor een crisis in de realiteit van gender. Doordat ze zichzelf telkens herhaalt en haar gender keer op keer als ‘afwijkend’ neerzet, vertoont Cahuns werk overeenkomst met Butlers notie van de performatieve aard van gender. Cahun geeft met haar werk een parodie op de normatieve gendernormen en toont zo de mogelijkheid tot verandering van deze normen binnen de mogelijkheden van het bestaande genderstelsel. Dit is eveneens te verbinden aan Butlers overtuiging dat kritisch handelen alleen mogelijk is *binnen* de bestaande machtsstructuur. Een middel dat Cahun toepast om haar gender parodiëren is het gebruik van maskerades. Dit maakt haar werk typerend voor de culturele context van de jaren twintig en dertig, zoals in hoofdstuk twee duidelijk is geworden. In het psychoanalytische gedachtegoed van Jacques Lacan en Joan Rivière staat het idee van mannelijkheid

en vrouwelijkheid als een maskerade centraal. Het surrealisme transformeerde de psychoanalytische notie van maskerade tot een revolutionair ideaal. Zowel mannelijke kunstenaars als Marcel Duchamp, Man Ray en Pierre Molinier als vrouwelijke kunstenaars als Hannah Höch, Leonor Fini, Dora Maar, Toyen en Remedios Varo lijken er in hun werk naar gestreefd te hebben de willekeurigheid van de tweedeling in gender zichtbaar te maken en de normatieve gendercategorieën te ondermijnen. De revolutionaire herziening van psychoanalyse door het surrealisme zou Butler beïnvloed kunnen hebben. Evenals het surrealisme gebruikt Butler psychoanalytische denkbeelden om strategieën voor verandering te formuleren.

Vanaf het einde van de jaren negentig is er een verandering ontstaan in de interpretatie van Claude Cahun. Zoals in hoofdstuk drie aan de orde kwam, hebben kunstcritici als Shelley Rice, Abigail Solomon-Godeau en Gen Doy getracht om Cahuns maskerades niet langer te beschouwen binnen het 'Butleriaanse', poststructuralistisch kader, maar benadrukten ze vooral de historische context van de jaren twintig en dertig. In de analyse van deze kritieken is duidelijk geworden dat de beschouwingen van deze critici, ondanks een nadrukkelijke weerstand jegens de 'Butleriaanse' interpretatie, gekleurd zijn door Butlers denkbeelden. Zoals in deze thesis is getracht te verduidelijken: de hedendaagse interpretatie van het surrealisme en van Claude Cahun in het bijzonder, is beïnvloed door Butlers gedachtegoed over genderperformativiteit. Deze invloed van Butler op de hedendaagse interpretatie van Cahun geeft aan dat er aandacht kan zijn voor de historische context van Cahuns zelfportretten én voor haar grensoverschrijding van de normatieve gendercategorieën. Butlers theorie weerspiegelt het theoretische kader waarmee de kunst van Cahun en andere surrealistten wordt geduid. In weerwil van de kritiek van onder andere Doy en Rice dat de 'Butleriaanse' interpretatie eenduidig en a-historisch zou zijn, heeft deze thesis gepoogd te benadrukken dat Butlers gedachtegoed geworteld is in de historische context van de jaren twintig en dertig. Butler is immers beïnvloed door de psychoanalyse die, zoals vermeld in hoofdstuk twee, aan het begin van de twintigste eeuw invloed heeft uitgeoefend op het surrealisme. Uit deze invloed die psychoanalyse op zowel het surrealisme als op Butler heeft gehad, wordt duidelijk dat Butlers denkbeelden zich wel degelijk laten relateren aan de historische context van de jaren twintig en dertig. Daarbij is het eveneens belangrijk te benadrukken dat Butler ook in haar eigen tijd geplaatst dient te worden. Met haar standpunten over de performatieve aard van gender speelde Butler in op reeds bestaande ideeën binnen het feminisme en het poststructuralisme. De noties van gender als een constructie en de overheersing van de machtsstructuur in de samenleving die respectievelijk in het feminisme en het poststructuralisme centraal staan, ontwikkelde Butler verder in haar theorie van genderperformativiteit.

In deze masterthesis is getracht duidelijk te maken dat een interpretatie aan de hand van Butlers standpunten veelzijdiger is dan wordt gepresenteerd in de kritiek daarop die in hoofdstuk

drie is beschreven. Butlers visies met betrekking tot gender en identiteit zijn middels de psychoanalyse wel degelijk verbonden aan de historische context van het surrealisme. Ook is in de analyse van de kritiek op de 'Butleriaanse' interpretatie van Claude Cahun gebleken dat Butlers denkbeelden diep verankerd zijn in het denken over gender. Elke poging vanaf de jaren negentig om de kunst van Cahun en het surrealisme te duiden, is gekleurd door het theoretische kader van de betreffende onderzoekers. Een kader dat onvermijdelijk door Butlers opvattingen ten aanzien van genderperformativiteit is beïnvloed. Bijna vijftien jaar na de publicatie van *Gender Trouble* blijkt Butlers gedachtegoed nog altijd actueel en lijken haar standpunten nog steeds invloed uit te oefenen op auteurs. Uit het onderzoek van deze masterthesis is naar voren gekomen dat de interpretaties van Claude Cahun vanaf de jaren negentig verwantschap tonen met Butlers denkbeelden over genderperformativiteit. Hieruit zou geconcludeerd kunnen worden dat men in de huidige beschouwing van Cahuns maskerades in surrealistische en psychoanalytische context, niet om Butlers theorie van genderperformativiteit heen kan. Toekomstig onderzoek zou mogelijk kunnen uitwijzen of er de komende decennia een einde komt aan het tijdperk waarop Butlers gedachtegoed een onherroepelijke stempel heeft gedrukt.

# Literatuurlijst

## Boeken

Ades, Dawn, 'Surrealism, Male-Female', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, pp. 170-201.

Berns, Egide, IJsseling, Samuel, Moyaert, Paul, *Denken in Parijs. Taal en Lacan, Foucault, Althusser, Derrida*, Alphen aan den Rijn 1981.

Blessing, Jennifer e.a. (red), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York 1997.

Bronfen, Elisabeth, 'Frauen sehen Frauen sehen Frauen', in: Paula von Chmara (red.), *Frauen sehen Frauen*, München 2001, pp. 9-34.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Abingdon/New York 2007<sup>4</sup> (1990).

Butler, Judith, *Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex"*, Abingdon/New York 2011<sup>2</sup> (1993).

Chadwick, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London 1985.

Chadwick, Whitney, 'An infinite play of empty mirrors. Women, surrealism, and self-representation', in: Whitney Chadwick e.a. (red.), *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*, Cambridge 1998, pp. 2-35.

Dean, Carolyn J., 'History, Pornography and the Social Body', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, pp. 227-244.

Doy, Gen, *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*, London 2004.

Doy, Gen, *Claude Cahun: a Sensual Politics of Photography*, London 2007.

Freud, Sigmund, *Three Contributions to the Theory of Sex*, New York 2010<sup>2</sup> (1905).

Hallensleben, Markus, "'To be educated is to become a Harlequin": Cross-Skinning as Carnavalesque Hybridity in Michel Serres, Hannah Höch's Dada, and Orlan's Body Art', in: Gaby Pailer & Andreas Böhn, *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, Amsterdam/New York 2009, pp. 119-138.

Halsema, Annemie, Wilink, Marije (red.), *Genderturbulentie. Judith Butler*, Amsterdam 2000.

Helbig, Volker, 'Judith Butler and the Problem of Adequacy, or: The Epistemological Dimension of Laughter', in: Gaby Pailer & Andreas Böhn, *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, Amsterdam/New York 2009, pp. 347-354.

Hopkins, David, *Dada's Boys. Masculinity after Duchamp*, New Haven/London 2007.

Kline, Katy, 'In or out of the picture. Claude Cahun and Cindy Sherman', in: Whitney Chadwick e.a. (red.), *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*, Cambridge 1998, pp. 66-81.

Krauss, Rosalind E., *Bachelors*, Cambridge 2000.

Kuspit, Donald, *Signs of the Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge/Melbourne 1993.

Lacan, Jacques, *Écrits: A Selection*, New York/London 2002.

In 1966 oorspronkelijk gepubliceerd in het Frans onder de titel *Écrits*.

Latimer, Tirza, *Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris*, New Brunswick/New Jersey/London 2005.

Le Brun, Annie, 'Desire – A Surrealist 'Invention'', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, pp. 299-314.

Leperlier, François, *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*, Parijs 1992.

Lichtenstein, Therese, *Twilight Visions. Surrealism and Paris*, Berkeley/London/Nashville 2009.

Lyford, Amy, *Surrealist Masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley/Los Angeles/London 2007.

Mahon, Alyce, 'Staging Desire', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, pp. 277-298.

Monahan, Laurie J., 'Radical Transformations: Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness', in: M. Catherine de Zegher e.a. (red.), *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art. In, of, and from the feminine*, Cambridge/London 1995, pp. 125-134.

Mundy, Jennifer, 'Letters of *Desire*', in: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, pp. 10-54.

Rice, Shelley, 'Inverted Odysseys', in: Shelley Rice e.a. (red.), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge/New York/North Miami 1999.

Rivière, Joan, 'Womanliness as a masquerade', in: Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan (red.), *Formations of Fantasy*, London/New York 1986, pp. 35-44.

Oorspronkelijk gepubliceerd in: *The international Journal of Psychoanalysis* 10 (1929), pp. 303-313.

Solomon-Godeau, Abigail, 'The Equivocal 'I': Claude Cahun as Lesbian Subject', in: Shelley Rice e.a. (red.), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge/New York/North Miami 1999, pp. 111-126.

Tseëlon, Efrat e.a. (red.), *Masquerade and identities. Essays on gender, sexuality and marginality*, London/New York 2001.

Webb, Peter, *Sphinx. The Life and Art of Leonor Fini*, New York 2009.

Weedon, Chris, *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*, Oxford/Cambridge 1997<sup>2</sup> (1987).



Wollheim, Richard, *Freud: A Collection of Critical Essays*, New York 1974

### Websites

Deepwell, Katy, 'Uncanny Resemblances. Restaging Claude Cahun in *Mise en Scene*', *n.paradoxa: international feminist art journal* (1996) nr. 1 (december), pp. 46-51.  
<[http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue1\\_katy-deepwell\\_46-51.pdf](http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue1_katy-deepwell_46-51.pdf)> (11 juni 2014).

Teurlings, Jan, 'Foucault en zijn invloed op Butler: post-structuralistisch feminisme', Lezing Inleiding tot de genderstudies, 25 november 1999.  
<<http://homepages.vub.ac.be/~ncarpent/koccc/Publications/JanButler.html>> (5 juni 2014).

Tirza, Latimer, 'Claude Cahun: Disavowals or Cancelled Confessions', *Papers of Surrealism* (2010) nr. 8 (lente), pp. 1-6.  
<[http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/acrobat%20files/Book%20Reviews/Latimer%20FINAL%2017\\_05\\_10.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/acrobat%20files/Book%20Reviews/Latimer%20FINAL%2017_05_10.pdf)> (20 mei 2014).

Website Leonor Fini <<http://www.leonor-fini.com/en/biography/>> (8 juni 2014).

## Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. *Barbette – Van der Clyde*, 1929. In: *Variétés 7* (november 1929).

Foto: Amy Lyford, *Surrealist Masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley/Los Angeles/London 2007, p. 167.

Afb. 2. Cover van *Fantômas*, door Pierre Souvestre en Marcel Allain.

Foto : Therese Lichtenstein, *Twilight Visions. Surrealism and Paris*, Berkeley/London/Nashville 2009, p. 57.

Afb. 3. Brassäi, *Female Couple*, 1932, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 30,2 x 22,6 cm, The Museum of Modern Art, New York, David H. McAlpin Fund. © 1996 The Museum of Modern Art, New York. Foto: Jennifer Blessing e.a. (red.), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York 1997, p. 33.

Afb. 4. Anoniem, *Paul Eluard en Gala in kostuum in het sanatorium te Clavadel*, 1912-1913, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 12 x 8,9 cm, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis. Foto: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, p. 136.

Afb. 5. Man Ray, *Marcel Duchamp as Rose Sélavy*, ca. 1920-1921, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 21.6 x 17.3 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. © Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Foto: Website Philadelphia Museum of Art <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/56973.html#>>.

Afb. 6. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, potlood op fotografische reproductie, 19,6 x 12,3 cm, privécollectie. © Succession Marcel Duchamp, ADAGP, Paris and DACS, London 2001. Foto: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, p. 187.

Afb. 7. Man Ray, *Barbette Dressing*, ca. 1926, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 10,5 x 7,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: Website The Metropolitan Museum of Art <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/265417>>.

Afb. 8. Man Ray, *La Prière*, 1930, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 24,1 x 18,1 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. © Man Ray Trust ARS-ADAGP. Foto: Website The J. Paul Getty Museum <<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=53241>>.

Afb. 9. Man Ray, *Noir et blanche*, 1926, ontwikkelgelatine-zilverdruk op triplex, 21,2 x 27,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. © Man Ray Trust/ADAGP, 'Kiki au Masque Nègre', 1926, c/o Pictoright Amsterdam 2004. Foto: Website Stedelijk Museum <<http://www.stedelijkmuseum.nl/kunstwerk/18827-noire-et-blanche>>.

Afb. 10. Pierre Molinier, *Pantomime céleste II*, ca. 1970, ontwikkelgelatine-zilverdruk met inkt, 18 x 12,5 cm, Maison Européenne de Photographie, Parijs. © ADAGP, Paris and DACS, London 2001. Foto: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, p. 290.

Afb. 11. Hannah Höch, *Clown*, 1924, fotomontage, 12,5 x 9,5 cm, Barry Friedman Ltd., New York. © 1997 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Jennifer Blessing e.a. (red.) e.a., *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York 1997, p. 25.

- Afb. 12. Dora Maar, *Assia en masque blanc suspendue à un anneau*, ca. 1934, ontwikkelgelatine-zilverdruk op paneel, 34 x 14 cm, collectie van David Raymond, New York. © 2009 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Foto : Therese Lichtenstein, *Twilight Visions. Surrealism and Paris*, Berkeley/London/Nashville 2009, p. 187.
- Afb. 13. Leonor Fini, *Sphinx Amalburga (Sphinx Amoureux)*, ca. 1941, olieverf op doek, 38,1 x 45,7 cm, privécollectie. Foto: Website One Surrealist a Day <<http://onesurrealistaday.com/post/25399543373/sphinx-amalburga>>.
- Afb. 14. Toyen, *Hermaphrodite au coquillage*, 1930-1931, inkt op papier, 27 x 21 cm, collectie Mony Vibescu. © Estate Marie Toyen. Foto: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, p. 238.
- Afb. 15. Toyen, *Paravent*, 1966, olieverf op collage op doek, 116 x 73 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Parijs. © Estate Marie Toyen. Foto: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, p. 301.
- Afb. 16. Remedios Varo, *Mujer saliendo del psicoanalista (Vrouw die de psychoanalyst verlaat)*, 1960, olieverf op doek, 70,5 x 40,5 cm, privécollectie, Mexico-Stad. © DACS 2001. Foto: Jennifer Mundy e.a. (red.), *Surrealism. Desire Unbound*, London/New York 2001, p. 307.
- Afb. 17. Claude Cahun, *André Breton et Jacqueline Lamba*, 1935, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 22,6 x 15,9 cm, Jersey Heritage Trust, Jersey. © Estate of Claude Cahun. Foto : Therese Lichtenstein, *Twilight Visions. Surrealism and Paris*, Berkeley/London/Nashville 2009, p. 166.
- Afb. 18. Claude Cahun, *Autoportrait*, ca. 1925, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 31,8 x 24,1 cm, ClampArt, New York.  
Foto : Website ClampArt <[http://clampart.com/2013/04/self-portrait-4/cahun\\_self-portrait/](http://clampart.com/2013/04/self-portrait-4/cahun_self-portrait/)>
- Afb. 19. Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928, zwart-witfoto, 17,8 x 22,9 cm, privécollectie, Parijs. Foto: Whitney Chadwick e.a. (red.), *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*, Cambridge 1998, p. 71.
- Afb. 20. Claude Cahun en Marcel Moore, *Autoportrait*, ca. 1928, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 30 x 23,8 cm, Jersey Heritage Trust Collection, Jersey. Foto: Jennifer Blessing e.a. (red.) e.a., *Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York 1997, p. 58.
- Afb. 21. Claude Cahun, *Autoportrait*, ca. 1921, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 10,9 x 8,2 cm, collectie Richard en Ronay Menschel, Rochester. Foto: Jennifer Blessing e.a. (red.), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York 1997, p. 36.
- Afb. 22. Claude Cahun, *Autoportrait, poupée japonaise debout*, ca. 1928, zwart-witfoto, 10,5 x 8,1 cm, Galerie Berggruen, Parijs. Foto: Whitney Chadwick e.a. (red.), *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*, Cambridge 1998, p. 51.
- Afb. 23. Claude Cahun, *I.O.U. (Self Pride)*, 1929-1930, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 15,2 x 10,3 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. © 1996 Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art. Foto: Jennifer Blessing e.a. (red.), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York 1997, p. 36.

## Bijlage 1

### MEN BEFORE THE MIRROR

Many a time the mirror imprisons them and holds them firmly. Fascinated they stand in front. They are absorbed, separated from reality and alone with their dearest vice, vanity. However readily they spread out all other vices for all, they keep this one secret and disown it even before their most intimate friends.

There they stand and stare at the landscape which is themselves, the mountains of their noses, the defiles and folds of their shoulders, hands and skin, to which the years have already so accustomed them that they no longer know how they evolved; and the multiple primeval forests of their hair. They meditate, they are content, they try to take themselves in as a whole. Certain traits appear too small, and it is well so, but others are too large and it is magnificent so. Women have taught them that power does not succeed. Women have told them what is attractive in them, they have forgotten; but now they put themselves together like a mosaic out of what pleased women in them. For they themselves do not know what is attractive about them. Only handsome men are sure of themselves, but handsome men are not fitted for love: they wonder even at the last moment whether it suits them. Fitted for love are the great ugly things that carry their faces with pride before them like a mask. The great taciturns, who behind their silence hide much or nothing.

Slim hands with long fingers or short, that grasp forth. The nape of a neck that rises steeply to lose itself in the forest's edge of the hair, the tender curve of the skin behind an ear, the mysterious mussel of the navel, the flat pebbles of the knee-caps, the joints of their ankles, which a hand envelops to hold them back from a leap—and beyond the farther and still unknown region of the body, much older than it, much more worn, open to all happenings: this face, always this face which they know so well. For they have a body only at night and most only in the arms of a woman. But with them goes always, ever present their face.

The mirror looks at them. They collect themselves. Carefully, as if tying a cravat, they compose their features. Insolent, serious and conscious of their looks they turn around to face the world.

ROSE SÉLAVY