

# PORTRET VAN DE NIEUWE VROUW

TAMARA DE LEMPICKA EN TIJDGENOTEN IN DE JAREN 1920

Student: AW.P. van Wely  
Studentnummer: 5610648  
Begeleider: L.S. Boersma  
Datum: 24-01-2020  
Eindwerkstuk BA Kunstgeschiedenis

Omslag: (Afb. 6) Uitsnede van Tamara de Lempicka, *Portrait de la Duchesse de la Salle*, 1925.

## INHOUDSOPGAVE

Samenvatting .....	3
Inleiding .....	4
Hoofdstuk 1: De Nieuwe Vrouw in de jaren 1920.....	8
<i>Sociaal-maatschappelijke veranderingen en het ontstaan van de Nieuwe Vrouw</i>	
Hoofdstuk 2: De Nieuwe Vrouw in vrouwenportretten van de jaren 1920.....	14
<i>De Nieuwe Vrouw in de beeldende kunst en vrouwelijke kunstenaars in 1920</i>	
Hoofdstuk 3: <i>Portrait de la Duchesse de la Salle</i> , portret van De Nieuwe Vrouw.....	21
<i>Tamara de Lempicka en haar werk als archetypisch voor de Nieuwe Vrouw</i>	
Conclusie.....	27
Literatuurlijst .....	29

## SAMENVATTING

Het onderzoek dat beschreven staat in dit eindwerkstuk gaat over de opkomst en ontwikkeling van de Nieuwe Vrouw in de Parijse jaren 1920. Tamara de Lempicka (1898-1983) en haar schilderij *Portrait de la Duchesse de la Salle* uit 1925 staan centraal. In dit werkstuk wordt gekeken naar de symbolische betekenis van de Nieuwe Vrouw in de maatschappij en de beeldende kunst van de jaren 1920. Het resultaat van het onderzoek toont aan dat de Nieuwe Vrouw kan worden gezien als een archetype, geïnspireerd door de beschrijving van Carl Jung over het fenomeen. Volgens de feministische methodiek van Griselda Pollock, waarbij context net zo relevant is als visuele kenmerken, wordt er gekeken naar de Nieuwe Vrouw.

In hoofdstuk 1 worden enkele oorzaken en gevolgen beschreven waaruit de Nieuwe Vrouw in de jaren 1920 ontstond. Enkele voorbeelden hiervan zijn de ontwikkeling van het kiesrecht, de rol van de vrouw op de arbeidsmarkt, de wijze waarop de vrouw als consument werd aangesproken en hoe de vrouw in de media werd afgebeeld.

Hoofdstuk 2 beschrijft enkele vrouwenportretten uit de jaren 1920. Het Parijse kunstveld in deze periode en de wijze waarop vrouwelijke kunstenaars werden behandeld worden beschreven. De Nieuwe Vrouw in schilderijen van Suzanne Valadon, Emilie Chamy en Otto Dix komen aan bod. Visuele kenmerken van de Nieuwe Vrouw zijn de symbolen van emancipatie die in de werken zijn verwerkt, de kleding die de vrouwen dragen en de locatie waar de scènes zich afspelen. Daarnaast wordt ook toegelicht welke kritieken er in de jaren 1920 werden geuit op vrouwelijke kunstenaars.

Hoofdstuk 3 beschrijft het schilderij *Portrait de la Duchesse de la Salle* van De Lempicka. Enkele kenmerken van dit schilderij die het werk een archetypisch voorbeeld van een vrouwenportret van de Nieuwe Vrouw kan maken worden besproken. Zo wordt de hertogin afgebeeld in paardrijkkleding in een theater. Paardrijkkleding was een teken van macht en werd gezien als masculien. Het theater was een plek waar vrouwen in de jaren 1920 genoten van elkaars gezelschap.

In de conclusie wordt de vraag beantwoord of de Nieuwe Vrouw, en specifiek De Lempicka's schilderij, gezien kan worden als een archetype.

## INLEIDING

Tamara Gorska (1898-1983), beter bekend als Tamara de Lempicka, is geboren in Warschau, Polen. De Lempicka's interesse in beeldende kunst werd aangewakkerd door haar grootmoeder die met haar in 1912 een zomer in Monte Carlo en Florence spendeerde.<sup>1</sup> Hier kwam De Lempicka voor het eerst de grote meesters uit de Renaissance tegen die later van invloed voor haar carrière zouden zijn. De Lempicka staat nu het meest bekend om haar Art Déco portretten en haar extravagante uitgaansleven in de jaren 1920 in Parijs, waar ze met haar eerste echtgenoot Tadeusz (1888-1951) en hun dochter Kizette (1916-2001) woonde in de wijk Auteuil aan de Rue Guy Maupassant.<sup>2</sup> Vluchtend voor de opkomende extreemrechtse beweging uit Duitsland vertrok De Lempicka met haar tweede echtgenoot naar de Verenigde Staten in 1939 en verdween ze uit de populariteit.<sup>3</sup> Dit was deels te danken aan het feit dat de schilderes zich niet vernieuwde en standvastig bleef volhouden dat Art Déco het hoogtepunt in de beeldende kunst was. Een andere reden is dat door de welvaart van haar echtgenoot Baron Kuffner De Lempicka niet langer voor een inkomen hoefde te zorgen.<sup>4</sup> Een vernieuwde interesse in haar werk kwam in de jaren 1970 met enkele solotentoonstellingen. In het heden kent De Lempicka een populariteit die haar gegund was tijdens het leven, met enkele vaste verzamelaars.<sup>5</sup>

In de jaren 1920 veranderde de rol van de vrouw in de westerse maatschappij. In deze periode woonde en werkte De Lempicka in Parijs, waar de Franse middenklasse genoot van een groeiende welvaart. Kernwoorden voor deze periode zijn plezier, consumptie, het spektakel en geld.<sup>6</sup> Het was in deze naoorlogse jaren dat de Nieuwe Vrouw zich ontwikkelde tot alledaagse verschijning. Centraal in dit eindwerkstuk staat het onderzoek naar de ontwikkeling van de Nieuwe Vrouw en de mogelijkheid om haar te zien als een archetype. De eisen voor een dergelijk archetype zijn volgens de theorie van archetypen door Carl Jung samengesteld (zie hoofdstuk 1). Dit onderzoek is opgebouwd uit twee hoofdstukken die de ontwikkeling van de Nieuwe Vrouw

---

<sup>1</sup> Lempicka-Foxhall, de, *Passion by Design*, 24.

<sup>2</sup> Marmori, *Tamara de Lempicka*, 10.

<sup>3</sup> De Lempicka huwde Baron Kuffner in 1933. Sawbridge, *Tamara de Lempicka*, 133.

<sup>4</sup> Dam, van, "Geile blikken van ijzige vrouwen," 14.

<sup>5</sup> Waaronder popster Madonna, die meerdere schilderijen van De Lempicka in haar huis heeft en ook ter inspiratie voor verscheidene videoclips heeft gebruikt.

<sup>6</sup> Pollock, *Vision & Difference*, 52.

behandelen en één waarin het schilderij *Portrait de la Duchesse de la Salle* van De Lempicka wordt besproken. De hoofdvraag van het onderzoek luidt: Wat ging vooraf aan de ontwikkeling van de Nieuwe Vrouw van de jaren 1920 op sociaal-maatschappelijk niveau, hoe werd zij afgebeeld in de beeldende kunst, en in hoeverre is het schilderij *Portrait de la Duchesse de la Salle* uit 1925 van Tamara de Lempicka een archetypische verbeelding van de Nieuwe Vrouw? Hoofdstuk 1 bekijkt de relevante sociaal-maatschappelijke veranderingen voor de ontwikkeling van de Nieuwe Vrouw in de periode 1920, hoofdstuk 2 bekijkt de verbeelding van de Nieuwe Vrouw in de beeldende kunst uit deze periode en hoofdstuk 3 behandelt De Lempicka en haar werk.

De hypothese van het onderzoek is dat het archetype van de Nieuwe Vrouw is gevormd door enkele uiterlijke en sociale kenmerken en daarmee universeel te herkennen is. Het onderzoek is geïnspireerd door de feministische methodiek zoals ontwikkeld door Griselda Pollock, cultureel analist en onderzoeker op gebied van postkoloniale en feministische studies. Een feministische methode is voor dit onderzoek gekozen, omdat de Nieuwe Vrouw niet alleen in de beeldende kunst een verschijnsel was, maar vooral voortkwam uit sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen waaruit visuele cultuur ontstond. In 1988 schreef Pollock *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Hierin geeft Pollock een overzicht van perioden waarin feminisme en de vrouw gerepresenteerd werden in de kunsten in de breedste zin van het woord. Naast beeldende kunst behandelt Pollock ook literatuur en podiumkunsten. Door de sociaal-maatschappelijke aard van het onderwerp van dit onderzoek wordt de Nieuwe Vrouw behandeld als een *social practice*. De *social practice* van beeldende kunst is volgens Pollock een onderzoeksmethode waarin niet alleen een tastbare en visuele geschiedenis wordt beschreven, maar het geheel van politieke ontwikkelingen, sociale relaties, kaders en vrijheden in een onderzoek wordt meegenomen.<sup>7</sup> Hierbij benadrukt Pollock dat een feministisch onderzoek naar een bepaalde periode niet simpelweg het toevoegen van de vrouw is, maar het besef van diens invloed en rol op die specifieke tijd vanuit de context van die tijd. Deze toepassing is ook voor dit onderzoek gebruikt.

Michael Hatt en Charlotte Klonk schreven in 2006 *Art History: A critical introduction to its methods*. In deze publicatie wordt een feministische benadering van kunsthistorische onderwerpen beschreven als de wijze waarop geschiedenis niet neutraal is, maar bekeken wordt vanuit het oogpunt van seksualiteit, de onderdrukking

---

<sup>7</sup> Pollock, *Vision & Difference*, 5.

van de vrouw en de wijze waarop deze constructie kunst en cultuur heeft bepaald.<sup>8</sup> Hatt en Klouk noemen twee belangrijke kernwoorden in een feministische methodiek: patriarchaat en seksisme. Onder patriarchaat valt de manier waarop op politiek, sociaal en economisch niveau de westerse maatschappij structureel op mannen is gericht. Seksisme behelst alle wijzen waarop vrouwen worden gediscrimineerd om hun sekse.<sup>9</sup> Beide termen komen in dit onderzoek aan bod, met name in hoofdstuk 1 waarin de veranderende rol van de vrouw in de samenleving van de jaren 1920 wordt behandeld.

Het onderzoek is uitgevoerd door literatuur te bestuderen over Tamara de Lempicka, haar werk en de Nieuwe Vrouw in de Parijse jaren 1920. Uit de collecties van Universiteit Utrecht, het Stedelijk Museum, IHLIA en Atria is literatuur gebruikt over diverse onderwerpen die in dit onderzoek aan bod komen. In hoofdstuk 1 wordt het historische kader van de ontwikkeling van De Nieuwe Vrouw geschetst. Hiervoor is onderzoek gedaan naar de veranderende sociaal-maatschappelijke rol van de vrouw, de nieuwe vrijheden van de vrouw op politiek niveau en de uiterlijke kenmerken waaraan de Nieuwe Vrouw te herkennen is. Centraal in dit hoofdstuk is de deelvraag: Door welke ontwikkelingen ontstond de Nieuwe Vrouw in de jaren 1920? Een aantal publicaties zijn voor het beantwoorden van de deelvraag van belang geweest, waaronder *The New Woman in Fiction and Fact*, uitgebracht in 2001 onder redactie van Angelique Richardson en Chris Willis.<sup>10</sup> De publicatie bevat essays over diverse aspecten van de Nieuwe Vrouw in fictie, maar richt zich voornamelijk op letterkunde en politieke veranderingen. In hoofdstuk 1 wordt ook Carl Jung's definitie van archetypen uitgelegd. Zijn definitie wordt gebruikt om een kader te schetsen in het onderzoek naar archetypische kenmerken van de Nieuwe Vrouw. Voor deze definitie zijn Jung's paper "On the Concept of the Archetype" dat voor het eerst verscheen in *Eranos-Jahrbuch* in 1938 en zijn *Collected Works, Vol. 6: Psychological Types* (1969) gebruikt.

Hoofdstuk 2 gaat verder in op de verbeelding van de Nieuwe Vrouw in de beeldende kunst. In dit hoofdstuk worden voorbeelden van vrouwenportretten behandeld om archetypische kenmerken te herkennen. Daarnaast wordt de positie van de vrouwelijke kunstenaar in de jaren 1920 in Parijs beschreven. De deelvraag voor dit hoofdstuk is: Hoe is de Nieuwe Vrouw te herkennen in vrouwenportretten van de jaren 1920? Om deze vraag zo goed mogelijk te beantwoorden is er gebruikgemaakt van

---

<sup>8</sup> Hatt en Klouk, *Art History*, 145.

<sup>9</sup> Hatt en Klouk, *Art History*, 146.

<sup>10</sup> Angelique Richardson en Chris Willis zijn beiden professor aan de University of Exeter.

literatuur over het onderwerp. Belangrijke bronnen voor dit hoofdstuk zijn Griselda Pollocks essay “Modernity and the Spaces of Femininity” en Gill Perry’s *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*.

Het derde hoofdstuk is gewijd aan Tamara de Lempicka en haar schilderij *Portrait de la Duchesse de la Salle* uit 1925. De Lempicka maakte het portret in opdracht van de hertogin en koos ervoor haar androgyn af te beelden. Dit staat symbool voor de Nieuwe Vrouw en is daarmee de reden dat dit schilderij voor het onderzoek is gekozen. In dit hoofdstuk wordt verder ingegaan op Jung’s theorie van archetypen en wordt de koppeling met de Nieuwe Vrouw gemaakt. Centraal in dit hoofdstuk is de deelvraag: Door welke elementen kan *Portrait de la Duchesse de la Salle* gezien worden als een archetype voor de Nieuwe Vrouw? Voor dit hoofdstuk is onder andere de in 2001 uitgebrachte biografie *Tamara de Lempicka: A Life of Deco and Decadence* van Laura Claridge gebruikt.

De wetenschappelijke relevantie van dit onderzoek is dat het aantoont dat De Lempicka niet alleen zelf een archetype van de Nieuwe Vrouw is, maar hoe zij het archetype van de Nieuwe Vrouw ook in haar vrouwenportretten verwerkte. Het meest bekende document over haar leven is de publicatie *Passion by Design* geschreven door haar dochter Kizette De Lempicka-Foxhall in 1987 onder de redactie van Charles Phillips. Het boek schetst een romantisch beeld van de kunstenares en haar tumultueuze privéleven en carrière. De Lempicka voldoet aan de beschrijving van de Nieuwe Vrouw (als wordt beschreven in hoofdstuk 1) en de formele en contextuele kenmerken van de Nieuwe Vrouw in de beeldende kunst ook (hoofdstuk 2). Opvallend aan literatuur over De Lempicka is dat de koppeling van de kunstenares met de opkomst van de Nieuwe Vrouw in de jaren 1920 bijna niet wordt gemaakt. Terloops wordt het genoemd, maar beschrijvingen van haar oeuvre aan de hand van kenmerken van de Nieuwe Vrouw ontbreken. Dit onderzoek draagt bij aan al bestaand onderzoek over De Lempicka en de Nieuwe Vrouw door deze met elkaar in verband te brengen.

In de conclusie worden de resultaten uit de drie hoofdstukken samengebracht en wordt de hoofdvraag beantwoord.

## HOOFDSTUK 1: DE NIEUWE VROUW IN DE JAREN 1920

Carl Jung (1875-1961) ontwikkelde in zijn leven onder andere psychoanalytische theorieën over de invloed van het onderbewustzijn in de interpretatie van beeldende kunst. Jung kenmerkt zich als theoreticus door zijn descriptieve en observerende onderzoeksmethoden.<sup>11</sup> In een van zijn onderzoeken naar dromen ontdekte hij dat diverse symbolen bij meerdere patiënten terugkwam, symbolen die in andere culturen en eerdere perioden meer voorkwamen dan in de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw. Dit initieerde een onderzoek naar het collectieve onderbewustzijn waaruit de term *archetype* ontstond, een woord verwijzend naar archaische oertypen oftewel universele afbeeldingen die iedereen herkent.<sup>12</sup> Een archetype, zo stelt Jung, wordt niet gedefinieerd door diens context, maar door de vorm en enkele kenmerken die universeel en transhistorisch voorkomen.<sup>13</sup> Om de Nieuwe Vrouw te kunnen identificeren als een archetype moet zij eerst worden gezien als een symbool of de symbolische boodschap waar zij voor staat. Volgens Jung is een symbool een organisme dat in leven blijft doordat er wordt gezocht naar de betekenis van het symbool in een bepaalde context. Zodra een symbool begrepen is wordt dit een teken.<sup>14</sup> De ontwikkeling van een symbool gebeurt op een niveau van zowel het bewustzijn dat het symbool herkent en betekenis wil geven, alsook het onderbewustzijn waaruit het symbool in eerste instantie is ontstaan.<sup>15</sup> Voor dit onderzoek wordt een definitie van archetype gebruikt die geïnspireerd is door Jung's theorie. De Nieuwe Vrouw is een archetype wanneer de symbolische betekenis van de term kan worden gevormd aan de hand van visuele kenmerken die universeel, in dit geval op meerdere plekken op hetzelfde moment, te kennen zijn.

In Frankrijk werd de moderne vrouw uit de jaren 1920 *la garçonne* genoemd.<sup>16</sup> Zij stond symbool voor een nieuwe culturele oplegging die voortkwam uit de 'Amerikanisatie' van het moderne leven.<sup>17</sup> Door de verandering van levensstijl in dit moderne leven werd *la garçonne* symbool voor de groei van Frankrijk als transnationale natie met invloeden van buiten de grenzen.<sup>18</sup> Deze verklaring voor de moderne vrouw

---

<sup>11</sup> Jung op zijn beurt vond inspiratie in de werken van Plato, die ook universele tekens en symbolen herkende. Robertson, *C.G. Jung and the Archetypes of the Collective Unconscious*, 2.

<sup>12</sup> Jung, "On the concept of the 'archetype'", 378.

<sup>13</sup> Jung, "On the concept of the 'archetype'", 381.

<sup>14</sup> Jung, *Collected Works, Vol. 6: Psychological Types*, 814.

<sup>15</sup> Robertson, *C.G. Jung and the Archetypes of the Collective Unconscious*, 147.

<sup>16</sup> *La garçonne* is een spottende verbastering van *le garçon* en refereert naar het androgyne uiterlijk van de Nieuwe Vrouw. Laikin Funkenstein, "A Man's Place in a Woman's World," 180.

<sup>17</sup> Roberts, "Making the Modern Girl French", 77.

<sup>18</sup> Roberts, "Making the Modern Girl French", 77.



wordt ook genoemd in *When the girls come out to play* door Katharine Milcoy. In een ingezonden brief uit 1921 die gepubliceerd werd in *Yorkshire Post and Leeds Intelligencer* schreef een moeder van drie dochters de volgende observatie: “The girl of today, as a rule, is much more practical, much more capable, perhaps less sentimental ... than her grandmother and if she is a bit more slangy and less ladylike ... think of what her environment has been during the last few years? Not the sheltered cloister of a puritanical home, but the munitions factory, the Field hospital, the Shell strewn Road, in a motor car.”<sup>19</sup> In deze reactie wordt duidelijk dat de schrijver de ontwikkeling van de moderne, en daarmee ‘nieuwe’, vrouw die geniet van vrijheden in de vorm van vrijetijdsbesteding en plezier een direct gevolg vindt van de periode van oorlog in de jaren 1910.<sup>20</sup> Deze opvatting moet genuanceerd worden, omdat er vele andere redenen zijn voor de opkomst van het archetype van de Nieuwe Vrouw in de jaren 1920. In dit hoofdstuk wordt gekeken naar de belangrijkste ontwikkelingen die leiden tot de vorming van dit mogelijke archetype.

De groei in gelijke behandeling van vrouwen ten opzichte van mannen kan deels worden geattribueerd aan het vrouwenkiesrecht dat na de Eerste Wereldoorlog in het Westen werd aangenomen.<sup>21</sup> Tijdens de Eerste Wereldoorlog moesten vrouwen door het ontbreken van mannen op de arbeidsmarkt hun werk overnemen. Na de beëindiging van de oorlog bleef een deel van de vrouwen werken, maar een groot deel stopte om verschillende redenen. Een van de redenen was dat zij een traditionele rol in het huishouden vervulden, omdat patriarchale verwachtingen maakten dat de man des huizes werkt en de vrouw voor kinderen zorgt. Daarnaast werd een werkende en geëmancipeerde vrouw als intimiderend gezien voor de patriarchale samenleving en werd gedacht dat in de tijd van wederopbouw, conventionele rollen van de man en vrouw een land sneller zouden doen herstellen.<sup>22</sup> Ook werd een werkende vrouw in de industrie gezien als onvrouwelijk, omdat door het ruige werk haar handen ruw werden.<sup>23</sup> Freedman noemt in haar essay hoe de rol van de vrouw in de jaren 1920 dusdanig veranderde dat op sociaal en economisch vlak de vrouw een gelijke werd van de man.<sup>24</sup> Dit klopt niet met de praktijk. Het was wel degelijk mogelijk voor de vrouw

---

<sup>19</sup> ‘Modern Women’, in *Yorkshire Post and Leeds Intelligencer* no. 5 (29 juni 1921).

<sup>20</sup> Milcoy, *When the girls come out to play*, 58.

<sup>21</sup> Het eerste Europese land dat vrouwenkiesrecht invoerde was Groot-Brittannië, in 1918. Noble en Strauss, *Western Civilization*, 757.

<sup>22</sup> Noble en Strauss, *Western Civilization*, 757.

<sup>23</sup> Levine Frader, Laura. *Breadwinners and Citizens*, 36.

<sup>24</sup> Freedman, “The New Woman,” 373.

om een baan te nemen, maar zij zou niet zoveel verdienen als een man in dezelfde functie. Ook ging de voorkeur bijna altijd uit naar een veteraan die had gevochten voor zijn land. Daarnaast waren de meeste functies die wel door vrouwen werden vervuld ondersteunend of dienstbaar werk, zoals die van een secretaresse of assistent in een winkel.<sup>25</sup> In de rol van de vrouw in een moderniserend West van de jaren 1920 zit een zekere paradox, schrijft Shearer West in *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and despair*. Enerzijds krijgt de vrouw een grotere vrijheid door de komst van stemrecht en de mogelijkheid om te werken en zichzelf financieel te onderhouden. Anderzijds wordt het mogelijk om door technologische ontwikkelingen apparaten aan te schaffen om huishoudelijk werk sneller af te ronden.<sup>26</sup> De kleine groep vrouwen die als professional in de arbeidsmarkt werkten en zichzelf zonder echtgenoot konden onderhouden waren vaak bekend in de media of de kunsten, zoals superster Marlène Dietrich eind jaren 1920. Dit geldt ook voor Tamara de Lempicka die in de periode dat ze in Parijs woonde als kunstenaar de kostwinnaar van haar gezin was. Dat De Lempicka als kostwinnaar van het gezin fungeerde heeft ze nooit storend gevonden.<sup>27</sup> Ze zag de tekortkoming van de mannen in haar leven als een noodzaak voor haar ontwikkeling en zelfstandigheid als beeldend kunstenaar.<sup>28</sup>

West stelt ook dat de 'Nieuwe Vrouw' een uitvinding is geweest van de gedrukte media.<sup>29</sup> Dit idee wordt bevestigd door Marguerite Durand, een journaliste voor *Le Figaro* die in 1896 al schreef over de Nieuwe Vrouw die vocht voor gelijke rechten. Durand zag in dat sociaal-maatschappelijke veranderingen eerst moesten plaatsvinden voordat op juridisch en politiek gebied de vrouw een gelijke van de man kon worden.<sup>30</sup> Ruth Iskin beschrijft in haar essay "Popularizing New Women in Belle Epoque Advertising Posters" de reclames van de jaren 1920 waarin een *female gaze* is gebruikt. Met *female gaze* bedoelt Iskin dat de commerciële posters van vrouwen die activiteiten ondernemen als wandelen, autorijden en zelfs skiën het doel hebben om vrouwen direct aan te spreken, in dit voorbeeld op hun rol als actieve consument.<sup>31</sup> Dit bevestigt Durands bewering dat zichtbaarheid van de Nieuwe Vrouw in de pers en populaire

---

<sup>25</sup> West, *The Visual Arts in Germany*, 175.

<sup>26</sup> West, *The Visual Arts in Germany*, 175.

<sup>27</sup> Tadeusz vond in Parijs geen werk als advocaat, het beroep dat hij in thuisland Polen uitoefende. Dam, van, "Geile blikken van ijzige vrouwen", 13.

<sup>28</sup> Claridge, *Tamara de Lempicka*, 72.

<sup>29</sup> Hierover meer in hoofdstuk 2.

<sup>30</sup> Dit besef kwam na de geboorte van haar zoon en de moeilijkheden die ze ondervond toen zij minder mogelijkheden kreeg bij *Le Figaro* om te werken. Roberts, "Making the Modern Girl French", 82.

<sup>31</sup> Iskin, "Popularizing New Women in Belle Epoque Advertising Posters," 103.

media bijdraagt aan de emancipatie van de vrouw. De stem van de vrouw moest volgens Durand een passend podium krijgen.<sup>32</sup>

Volgens Chris Willis, zoals beschreven in zijn essay “Packaging the New Woman for Mass Consumption”, werd de Nieuwe Vrouw in de jaren 1920 afgebeeld als een jonge, knappe en vrijgezelle vrouw. In zijn beschrijving van de Nieuwe Vrouw valt hem op hoe deze met regelmaat fietsend wordt afgebeeld in commerciële doeleinden. Volgens Willis toont het fietsen hoe de vrouw vrij is, zelfstandig, hoogopgeleid en met een sterke mening over vrouwenrechten.<sup>33</sup> Een sterke mening over vrouwenrechten kwam voornamelijk van de Britse *suffragettes* die in populaire cultuur vaak als het tegenovergestelde van de Nieuwe Vrouw werd afgebeeld. De *suffragettes* werden als een karikatuur van een ongehuwde en lelijke vrouw afgebeeld, te onaantrekkelijk voor een man en daarom vechtend voor de verzelfstandiging van de vrouw.<sup>34</sup> Naast fietsen werd paardrijden ook gezien als een uiting van kracht voor de vrouw. Sinds eind 19<sup>e</sup> eeuw werden paardrijdende vrouwen beschreven in literatuur, ondanks het feit dat paardrijden altijd werd gezien als een masculiene activiteit waar veel kracht voor nodig was.<sup>35</sup> Paarden behoorden in eerste instantie tot arbeid, de jacht en oorlogsvoering en minder als vrijetijdsbesteding. Eind jaren 1800 waren paarden slechts weggelegd voor de rijksten die hen konden veroorloven.<sup>36</sup> Het paard, en daarna de fiets en de auto, stonden in teken van fysieke vrijheid en de mogelijkheid te reizen en waren om deze reden vaak beperkt tot de man. Door de ontwikkeling van literatuur over de Nieuwe Vrouw die genoot van paardrijden en de commerciële afbeeldingen van de vrouw op fietsen en in auto's in de jaren 1920, ontwikkelde zich het archetypische kenmerk van de Nieuwe Vrouw dat zij zich vrij kon bewegen.<sup>37</sup>

Cinema ontwikkelde zich in de jaren 1920 in een groot tempo, vooral in de Verenigde Staten. Ook in de film had de Nieuwe Vrouw een groeiende rol, met superster Greta Garbo als bekendste voorbeeld van de jaren 1920. In films als *The Torrent*, waarin Garbo's personage haar saaie plattelandleven inruilt voor een bruisend metropool, alsook in *Flesh and the devil*, speelt zij een *femme fatale* die tussen twee levenslange vrienden in staat. In bijna iedere film die Garbo maakte in deze periode speelt ze een

---

<sup>32</sup> Roberts, “Making the Modern Girl French”, 84.

<sup>33</sup> Willis, “Packaging the New Woman for Mass Consumption”, 53.

<sup>34</sup> Willis, “Packaging the New Woman for Mass Consumption”, 54.

<sup>35</sup> Wintle, “Horses, Bikes and Automobiles: New Woman on the Move”, 66.

<sup>36</sup> Wintle, “Horses, Bikes and Automobiles: New Woman on the Move”, 67.

<sup>37</sup> Wintle, “Horses, Bikes and Automobiles: New Woman on the Move”, 72.

onafhankelijke, intelligente en elegante vrouw die haar eigen wil volgt en door slimme keuzes haar zin krijgt.<sup>38</sup> Het archetype van dit soort personages wordt door Barry Paris in Garbo's biografie beschreven als "neither virgin, vamp, nor flapper, but an entirely new female animal with personality enough to make free love sympathetic."<sup>39</sup>

In het essay "The New Woman" van Estelle Freedman refereert de auteur naar William E. Leuchtenberg's publicatie *The Perils of Prosperity: 1914-1932* waarin hij stelt dat na de Eerste Wereldoorlog de Nieuwe Vrouw dezelfde vrijheid op politiek en economisch gebied wilde als dat de man had. Een voorbeeld dat Leuchtenberg noemt is dat voor de oorlog een vrouw niet zomaar een *saloon* in liep, maar in de jaren 1920 een vrouw zonder twijfel daar ook mocht zijn.<sup>40</sup> De Nieuwe Vrouw van de jaren 1920 genoot van haar vrijheid in het uitgaansleven en bezocht met regelmaat cafés en theaters. De Lempicka stond erom bekend te genieten van het bruisende uitgaansleven in Parijs, waar ze zich omringde met artistieke intellectuelen.<sup>41</sup>

Een andere uiting van vrijetijdsbesteding en de groeiende welvaart van de jaren 1920 wordt genoemd in Jane Todd's *The "New Woman" Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*, geschreven in 1993 en besproken in Nan Enstad's essay "The 'New Woman' Unframed" uit 1995. Enstad herhaalt Todd's observatie hoe de schilders van Fourteenth School in New York werkende en winkelende vrouwen als hun onderwerp kozen. In haar publicatie stelt Todd vragen over de sociale impact op de visuele representatie van de Nieuwe Vrouw in de jaren 1920 en 1930 in de Verenigde Staten, en ook hoe deze Nieuwe Vrouw zorgt voor nieuwe genderideologieën in een Amerika waar de groeiende cultuur van consumptie plaatsvond.<sup>42</sup> Enstad haalt een van de schilderijen genoemd in Todd's publicatie aan, namelijk Reginald Marsh's *Show Window* uit 1934. Op dit schilderij staan twee vrouwen te kijken naar een etalage, maar de compositie is zo gemaakt dat het voor de kijker bijna niet mogelijk is een onderscheid te maken tussen de vrouwen en de etalagepoppen. Volgens Enstad toont dit hoe Marsh de moderne vrouw plaatst in de context van mode, spektakel en de nieuwe consument.<sup>43</sup> Door de groei van massaconsumptie, en de tweede industriële revolutie die rond 1890 plaatsvond, kregen reclames en advertenties voor luxueuze producten een grote rol in

---

<sup>38</sup> Fischer, *Designing Women*, 95.

<sup>39</sup> Paris, *Garbo*, 117.

<sup>40</sup> Freedman, "The New Woman", 373.

<sup>41</sup> Lempicka-Foxhall, de, *Passion by Design*, 41.

<sup>42</sup> Enstad, "The 'New Woman' unframed", 548.

<sup>43</sup> Enstad, "The 'New Woman' unframed", 549.

de vorming van de Nieuwe Vrouw als symbool voor emancipatie.<sup>44</sup> En volgens Victoria de Grazia, geparafraseerd in Mary Louise Roberts' essay "Gender, Consumption, and Commodity Culture" uit 1998, gingen vrouwen hier gretig op in om hun sociale, economische en culturele positie te versterken.<sup>45</sup>

Seksualiteit werd een open discussiepunt in de zoektocht van vrouwen om deel te zijn van de modernisering van de westerse samenleving.<sup>46</sup> De seksuele vrijheid die vrouwen in de jaren 1920 voelden was een direct gevolg van de verzelfstandiging die na de Eerste Wereldoorlog mogelijk was. Tamara de Lempicka was een van de meest prominente figuren in het uitgaansleven van Parijs in deze periode. Vele publicaties over De Lempicka benadrukken haar positie in de sociale klassen die genoten van het nachtleven. In Gregory Woods' publicatie *Homintern: How Gay Culture Liberated the Modern World* beschrijft hij hoe De Lempicka het eerste deel van de nacht spendeerde in clubs van haar eigen hoge sociale status om daarna door te gaan naar locaties van lagere klassen waar ze vrijer kon zijn, genoot van alcohol en andere middelen, en er ook lesbische relaties op nahield.<sup>47</sup> De Nieuwe Vrouw had de mogelijkheid om seksuele relaties met vrouwen meer open aan te gaan dan voor de Eerste Wereldoorlog. De relatie tussen vrouwen, ook op niet-seksueel gebied, is voor het leven van De Lempicka, maar ook voor vrouwen in de jaren 1920 in het algemeen, een belangrijke ontwikkeling geweest. Vrouwelijke kunstenaars in Parijs gedurende de jaren 1920 zochten elkaars steun, hulp en gezelschap.

---

<sup>44</sup> Noble en Strauss, *Western Civilization*, 759.

<sup>45</sup> Roberts, "Gender, Consumption, and Commodity Culture," 820.

<sup>46</sup> Noble en Strauss, *Western Civilization*, 757.

<sup>47</sup> Woods, *Homintern: How Gay Culture Liberated the Modern World*, 85.

## HOOFDSTUK 2: DE NIEUWE VROUW IN VROUWENPORTRETEN VAN DE JAREN 1920

In het vorige hoofdstuk is gekeken naar de ontwikkeling van de Nieuwe Vrouw in de jaren 1920. De sociaal-maatschappelijke positie van de vrouw, de commerciële wijzen waarop de Nieuwe Vrouw werd gebruikt in film en gedrukte media en de nieuwe vrijheden waar de vrouw in deze periode van kon genieten zijn beschreven. In dit hoofdstuk wordt met behulp van enkele voorbeelden van vrouwenportretten en schilders gekeken naar de mogelijkheid om de kenmerken en symbolische betekenis van de Nieuwe Vrouw in de jaren 1920 samen te vatten als archetypisch. Zoals eerdergenoemd werd de afbeelding van de Nieuwe Vrouw voor commerciële doeleinden gebruikt. Zij werd afgebeeld met kort haar, kleding die geen rondingen van haar lichaam toont en vaak omringd met luxueuze producten.

Tamara de Lempicka's *Autoportrait Tamara in a Green Bugatti* uit 1929 voor het Duitse tijdschrift *Die Dame* (afb. 1) is een voorbeeld van een afbeelding van de Nieuwe Vrouw. Dit zelfportret toont een onafhankelijke vrouw die in een luxe auto rijdt, zonder een man in beeld die financieel ondersteunt of goedkeuring voor de aankoop geeft. Deze geëmancipeerde vrouw is een voorbeeld van de Nieuwe Vrouw in de beeldende kunst.

Ondanks de nieuwe mogelijkheden op sociaal en economisch gebied voor



vrouwen in de jaren 1920 waren er nog veel hindernissen voor de vrouwelijke kunstenaar. De *École Nationale pour les Jeunes Filles* en de *École des Beaux Arts* lieten pas vanaf 1987 vrouwen toe.<sup>48</sup> In Parijs werd aan kunstschole de publicatie *Women Painters of the World* in 1905 geschreven door Walter Sparrow gebruikt als lesboek voor vrouwelijke kunstenaars.<sup>49</sup>

Afb. 1: Tamara de Lempicka, *Autoportrait (Tamara in a Green Bugatti)*, 1929, olieverf op paneel, 35 cm × 26.6 cm, privécollectie (Foto: Sotheby's Londen <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/impressionist-modern-art-evening-sale-n08546/lot.26.html> 20 november 2019).

<sup>48</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 15.

<sup>49</sup> Claridge, *Tamara de Lempicka*, 83.

De nadruk in dit boek lag op de ‘feminiene’ kunst die van vrouwen werd verwacht: een decoratieve en toegepaste ‘emotionele’ uitdrukking van kunst, en niet de tijdloze schilderijen die op ezels werden gemaakt door de mannelijke kunstenaars.<sup>50</sup> Eind jaren 1910 en begin jaren 1920 waren in West-Europa een paar vrouwelijke kunstenaars die zich met succes verzetten tegen de patriarchale kunstwereld. Vrouwelijke kunstenaars kenden elkaar veelal van de Salons, belangrijke plekken voor de kunstenaar om zich te profileren op de Parijse kunstmarkt.<sup>51</sup> In de Salons konden de nieuwste schilderijen worden getoond en kwamen de belangrijkste kunstenaars en verzamelaar bijeen. Deelnemen aan Salons en de sociale conventies die erbij hoorden kon voor vrouwelijke kunstenaars leiden tot contact met een mecenas die voor financiële vrijheid kon zorgen.<sup>52</sup> Daarnaast kwamen er vriendschappen uit voort. Hechte vriendschappen tussen vrouwen werd in de jaren 1920 gezien als een manier voor vrouwen om zich te emanciperen van mannen.<sup>53</sup> Voor De Lempicka zorgden de Salons ervoor dat zij naam kon maken als oorlogsvluchteling in Parijs.<sup>54</sup> Om in de eerste jaren in Parijs geaccepteerd te worden als schilder signeerde De Lempicka haar schilderijen met ‘Lempitzky’, de mannelijke schrijfwijze van haar achternaam.<sup>55</sup> Rond 1925 stopte ze hiermee en signeerde ze met De Lempicka.

De Nieuwe Vrouw werd rond 1900 karikaturaal getoond in media als een boze, onaantrekkelijke vrouw die er niet in slaagde een man te vinden om te huwen. De publicatie *The New Woman in Print and Pictures* uit 2009 van Marianne Berger Woods geeft een overzicht van prenten en schilderijen van de Nieuwe Vrouw in Engeland die gemaakt zijn in de periode 1894-2008. Woods onderscheidt twee typen afbeeldingen van de Nieuwe Vrouw: karikaturen waarin de dominante vrouw haar man kleineert en posters en advertenties die bedoeld zijn voor andere vrouwen.<sup>56</sup> Volgens Marguerite Durand is de boze vrouw niet een passende karakterschets, want de Nieuwe Vrouw weet emancipatie te combineren met feminiene uiterlijkheden. Om gelijkheid te krijgen moest de vrouw niet een gelijke beeltenis van de man worden, maar zich juist haar vrouwelijke eigenheid trouw blijven.<sup>57</sup> Het karikaturaal afbeelden van de moderne vrouw werd gedaan door mannen en kwam voort uit een angst voor het verlies van

---

<sup>50</sup> Claridge, *Tamara de Lempicka*, 83.

<sup>51</sup> De belangrijkste Salons voor De Lempicka's werk waren Salon d'Automne en Salon des Indépendants. Mackrell, *Flappers*, 347.

<sup>52</sup> Claridge, *Tamara de Lempicka*, 90.

<sup>53</sup> Claridge, *Tamara de Lempicka*, 80.

<sup>54</sup> Birnbaum, "Tamara de Lempicka: The Modern Woman Personified," 116.

<sup>55</sup> Claridge, *Tamara de Lempicka*, 99.

<sup>56</sup> Woods, *The New Woman in Print and Pictures*, 17.

<sup>57</sup> Roberts, "Making the Modern Girl French", 89.

tradities en een patriarchale samenleving. Deze angst is ook te herkennen in de behandeling van vrouwelijke kunstenaars begin 20<sup>e</sup> eeuw. De emancipatie van de vrouwelijke kunstenaar leidde tot een angst dat het beroep van kunstenaar instabiel zou worden.<sup>58</sup> In Frankrijk werd begin 1920 het kunstveld voor de vrouwelijke schilder succesvol vergroot. Vrouwelijke schilders als Emilie Charmy en Suzanne Valadon exposeerden met grote regelmaat hun werken en kregen erkenning van kunstcritici. In de groepsexposities waaraan zij deelnamen werd hun werk echter gescheiden van hun mannelijke collega's.<sup>59</sup> De schilderijen van de vrouwen werden niet geanalyseerd volgens dezelfde criteria als de werken van hun mannelijke collega's.<sup>60</sup> Critici als Louis Vauxcelles vonden de vrouwelijke kunstenaar inferieur aan hun mannelijke collega's door het idee dat vrouwen minder spontaan konden schilderen omdat zij zich niet los konden maken van academische restricties.<sup>61</sup>

Suzanne Valadon (1865-1938) schilderde in de jaren 1920, net zoals De Lempicka, vrouwenportretten. Valadons *La Chambre Bleue* (afb. 2) toont een geklede vrouw op een bed dat rijkversierd is met doeken waarop decoratieve natuurpatronen te zien zijn. Op haar bed ligt een stapel boeken en in de mond van het model is een sigaret te zien. Valadons model ligt op een bed in een slaapvertrek. De boeken staan symbool voor intelligentie en de vrijheid om te genieten van onderwijs. Het schilderij is, anders dan eerdere vrouwenportretten, niet gemaakt specifiek voor de mannelijke kijker die vrouwen als om hun seksualiteit benadert.<sup>62</sup> In plaats daarvan koos Valadon ervoor een vrouw af te beelden die geëmancipeerd is, met het doel de vrouwelijke kijker hiermee te bevredigen. Enkele mannelijke kunstenaars hebben in de jaren 1920 ook de Nieuwe Vrouw afgebeeld, maar voor een mannelijke kijker. Een voorbeeld hiervan is *Portrait of the Journalist Sylvia Von Harden* (afb. 3), in 1926 gemaakt door Otto Dix. Het schilderij toont Sylvia von Harden met kort haar, een rechte jurk en met een sigaret in haar hand terwijl ze in een café of restaurant zit. Haar androgyne uiterlijk refereert naar de fluiditeit van haar seksualiteit, maar drijft er ook de spot mee. Dix beeldt Von Harden af met een blik van ongemak op haar gezicht. Hiermee impliceert Dix dat de masculiene wijze waarop Von Harden zich profileert onnatuurlijk is voor vrouwen.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 6.

<sup>59</sup> Claridge, *Tamara de Lempicka*, 84.

<sup>60</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 6.

<sup>61</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 8.

<sup>62</sup> Pollock, *Vision & Difference*, 53.

<sup>63</sup> Laikin Funkenstein, "A Man's Place in a Woman's World," 180.





Afb. 2: Suzanne Valadon, *La Chambre Bleue*, 1923, olieverf op doek, 90 x 116 cm., collectie Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Parijs, inventarisnummer LUX.1506 P (Foto: © Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-1a3316764e222e599f99845fcc8d7a9&param.idSource=FR\\_E-1a3316764e222e599f99845fcc8d7a9](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-1a3316764e222e599f99845fcc8d7a9&param.idSource=FR_E-1a3316764e222e599f99845fcc8d7a9) 11 januari 2020).

Afb. 3: Otto Dix, *Portrait of the Journalist Sylvia Von Harden*, 1926, olieverf op doek, 89 x 121 cm., collectie Georges Pompidou Center, Parijs (Foto: onbekende maker <https://medium.com/thinksheet/how-to-read-paintings-portrait-of-sylvia-von-harden-by-otto-dix-aae78e0c0f5b> 14 januari 2020).

Emilie Charmy (1878-1974) werd door critici geprezen om haar gebruik van een zichtbare verftoets die zij beschreven als ‘mannelijk’. Kritiek op Charmy’s masculiene werkwijze is ook deels te danken aan de locaties waar een deel van haar geschilderde scènes zich afspelen. Anders dan voorgangers Mary Cassatt en Berthe Morisot verkoos Charmy het bordeel boven een huiselijke omgeving. Door haar snelle verftoets zijn gezichten van afgebeelde naaktmodellen geanonimiseerd. Hiermee creëert Charmy afstand met de kijker. Ook het interieur houdt Charmy schetsmatig. Zowel ruimtelijk als in representatie van het model wordt de toeschouwer hiermee op afstand gehouden, anders dan de huiselijke sfeer van Cassatt en Morisot waarin de kijker werd verwelkomd.<sup>64</sup> Charmy’s naakten verschillen van de naakten van De Lempicka die zij later in de jaren 1925 maakte (zie hoofdstuk 3).



Afb. 4: Émilie Charmy, *Colette nue*, 1921, olieverf op doek, 89 x 147 cm., Estate Émilie Charmy, (Foto: © ADAGP <https://awarewomenartists.com/en/artiste/emilie-charmy/> 19 januari 2020).

Een solotentoonstelling van Charmy in 1921 in de Galeries d’Oeuvres Art zorgde voor een discussie onder critici over feminiene kunst.<sup>65</sup> Graaf de Jouvencel, een verzamelaar, was de initiatiefnemer van de tentoonstelling nadat hij Charmy’s werk in Berthe Weill’s galerie had gezien in 1919.<sup>66</sup> Beroemde schrijvers droegen bij aan de uitgebreide catalogus die werd aangeboden wat attribueerde aan het succes van de

<sup>64</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 25.

<sup>65</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 96.

<sup>66</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 96.

solotentoonstelling in 1921.<sup>67</sup> Criticus Roland Dorgelès beschreef hoe hij onder de indruk was van Charmy's techniek: de snelle verftoets en haar gebruik van kleur.<sup>68</sup> Dit is te herkennen in *Colette nue* uit 1921 (afb. 4). Hij vervolgt met de observatie dat haar naakten moeten worden gezien door 'feminiene ogen' doordat de maker een vrouw is, maar kan dit niet in verband brengen met de masculiene techniek die hij ziet in Charmy's werk.<sup>69</sup> Dit is een voorbeeld van de wijze waarop schilderijen van vrouwen in de jaren 1920 door critici 'gendered' werden beoordeeld, waarbij sommige onderwerpen aan vrouwelijke kunstenaars werden toegekend en sommige alleen aan mannen. Onderwerpen als bloemen en het huishouden werden gezien als feminiene kunst in de jaren 1920. Schilderijen die vol van kleur waren, met grote vlakken, snel geschilderd en zich afspeelden op locaties waar de gewone vrouw normaliter niet kwam, werden door critici gezien als niet-feminien. Hierin ligt een grote tegenstrijdigheid waarbij de artistieke kwaliteit van de vrouw niet beoordeeld wordt volgens een waarderingstelsel dat voor een man wel zou gelden. Malcolm Gee, schrijver van *Dealers, Critics and Collectors*, bevestigt dit en beschrijft hoe in de jaren 1920 in Parijs kritiek op schilderijen voornamelijk ging over de maker en niet over de kwaliteiten van het werk.<sup>70</sup> De critici bij Charmy's solotentoonstelling observeerden een vrouwelijke schilder met goede artistieke kwaliteiten, maar kenden deze techniek toe aan een man waar Charmy van zou hebben geleerd.<sup>71</sup> Over haar naakten werd gespeculeerd dat er een achterliggende reden was voor Charmy om haar modellen af te beelden zoals een man zou doen.<sup>72</sup>

Een van de vooroordelen die er bestonden onder critici in de jaren 1920 was dat een vrouw goed naakten kon schilderen zoals een man dat deed door haar seksuele voorkeur. Dit type vooroordelen over lesbiennes komt met grote regelmaat terug in literatuur over de Nieuwe Vrouw en beeldende kunst uit de jaren 1920. Het lijkt een gemakkelijke oplossing om een vrouwelijke kunstenaar te categoriseren en bekritisieren zonder te kijken naar haar artistieke kwaliteiten. De 'gendered' benadering van vrouwelijke kunstenaars werd versterkt door termen die critici. De term 'amazone' werd gebruikt als synoniem voor lesbienne en doorgaans werd gedacht dat iedere

---

<sup>67</sup> Enkele van deze schrijvers waren Louis Léon Martin, Roland Dorgelès, Pierre Mac Orlan en Henri Béraud. Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 100.

<sup>68</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 100.

<sup>69</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 100.

<sup>70</sup> Gee, *Dealers, Critics and Collectors*, 152.

<sup>71</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 101.

<sup>72</sup> Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 101.

vrouwelijke schilder die naakte vrouwen afbeeldde een amazone was.<sup>73</sup> In *Portrait de la Duchesse de la Salle* heeft De Lempicka met opzet haar model als amazone afgebeeld, met mannelijke paardrijkleiding, kort haar en een uitdagende en uitnodigende blik. De scène speelt zich af in een theater, een vaste plek waar De Lempicka en haar vriendengroep, die veelal bestond uit vrouwen zoals hertogin De la Salle, de avond spendeerden voordat zij het nachtleven bezochten.

---

<sup>73</sup> Claridge, *Tamara de Lempicka*, 101.

### HOOFDSTUK 3: PORTRET VAN DE NIEUWE VROUW: *DUCHESS DE LA SALLE* VAN TAMARA DE LEMPICKA, 1925

Voor dit onderzoek naar de Nieuwe Vrouw, diens symbolische betekenis en archetypische kenmerken is het schilderij *Portrait de la Duchesse de la Salle* (afb. 6) gekozen als voorbeeld. Voor dit werk is gekozen, omdat het is gemaakt in 1925, de piek van De Lempicka's populariteit in Parijs. Dit hoofdstuk onderzoekt De Lempicka, het portret, een van De Lempicka's naakten en archetypische eigenschappen van een portret van de Nieuwe Vrouw.

In 1919 verhuisde Tamara de Lempicka met haar echtgenoot Tadeusz van Rusland naar Parijs.<sup>74</sup> In Parijs kreeg zij de kans om als beeldend kunstenaar haar werk te exposeren en verkopen en hiermee haar gezin te onderhouden.<sup>75</sup> Tijdens de Parijse Salon van 1922 verkocht ze haar eerste schilderijen en een zeer uitgebreid oeuvre en een interessante carrière volgde. In 1925 schilderde De Lempicka een portret van Marika, hertogin De la Salle van Rochemaure, een titel die zij verkreeg door haar huwelijk in 1905. De Lempicka leerde hertogin De la Salle kennen via Amerikaanse dichteres Natalie Barney, die zij in 1923 ontmoette. Barney was net zoals De Lempicka een graag geziene gast in het Parijse nachtleven en genoot eveneens van affaires met vrouwen.<sup>76</sup> Nadat De Lempicka de hertogin, die ze beschreef als een amazone, complimenteerde op haar zwarte paardrijkostuum werd zij op uitnodiging van de hertogin vaste gast bij Barney's salons.<sup>77</sup> De gasten die aanwezig waren kwamen van een elitaire sociale klasse en het was voor De Lempicka mogelijk om bij Barney's salons jarenlang opdrachten voor portretten binnen te halen.

Tijdens de beginjaren in Parijs wist De Lempicka dat ze bijscholing nodig had om een gerespecteerde en professionele kunstenaar te kunnen worden. Ze zocht contact op met Maurice Denis (1870-1943) en André Lhote (1885-1962) en leerde onder hun hoede de kneepjes van het schildersvak.<sup>78</sup> De Lempicka had geen goed woord over voor Denis. Later in haar leven ontkennde zij zelfs dat hij als leermeester invloed op haar heeft gehad.<sup>79</sup> Lhote is van grote invloed geweest op De Lempicka's artistieke ontwikkeling

---

<sup>74</sup> Bade, *Tamara de Lempicka*, 6.

<sup>75</sup> Bade, *Tamara de Lempicka*, 23.

<sup>76</sup> Claridge, *Tamara de Lempicka*, 96.

<sup>77</sup> Claridge, *Tamara de Lempicka*, 97.

<sup>78</sup> Bade, *Tamara de Lempicka*, 23.

<sup>79</sup> De felle kleuren die de Fauvisten, de groep waar Denis toe behoorde, gebruikte vond De Lempicka niet esthetisch. Toch is het kleurgebruik van Denis te herkennen in het kleurpalet van De Lempicka's portretten. Claridge, *Tamara de Lempicka*, 75.

door diens betrokkenheid bij kubisme sinds 1911, iets wat De Lempicka altijd erkende en inspirerend vond. Lhote op zijn beurt vond inspiratie in de felle kleuren van het synthetisch kubisme van Juan Gris, Albert Gleizes en Jean Metzinger.<sup>80</sup> In zijn werken zijn dezelfde decoratieve elementen herkenbaar die De Lempicka beroemd maken. Lhote en De Lempicka leggen beiden de nadruk op de functie van kleur in hun schilderijen. De Lempicka's late afgebeelde lichamen bestaan uit geometrische vormen en kubistische abstractie in combinatie met de figuratie van classicistische werken. *L'Escale*, de halte (afb. 5), toont een groep van vijf vrouwen en een hond op de voorgrond. De figuren bestaan, op dezelfde wijze als De Lempicka schildert, uit geometrische vormen. Dit werk toont overeenkomsten met schilderijen van De Lempicka uit de jaren 1920. Het gebruik van felle kleuren, sterke contrasten in licht en donker, geometrische vormen waaruit de afgebeelde figuren en objecten bestaan en de keuze van het onderwerp zijn de belangrijkste voorbeelden hiervan, en van Art Déco kenmerken in de schilderijen van De Lempicka.



Afb. 5: Andre Lhote, *L'Escale*, 1913, olieverf op doek, 210 x 85 cm., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, inventarisnummer S.D.B.DR.: A. Lhote 13 (Foto: © Adagp, Parijs, Eric Emo/Parisienne de Photographie <http://mam.paris.fr:80/fr/collections-en-ligne> 26 november 2019).

<sup>80</sup> Bade, *Tamara de Lempicka*, 27.

Enkele critici vonden de schilderijen van De Lempicka te commercieel en contrasterend met de wens van de Académie, maar in de jaren 1920 had De Lempicka toch succes in Parijs met het maken van portretten van elite figuren.<sup>81</sup> In 1925 kreeg De Lempicka door hulp van Graaf Emanuele Castelbarco de mogelijkheid om een solotentoonstelling in Milaan te organiseren in zijn galerie Bottega di Poesia.<sup>82</sup> Na haar tentoonstelling in Bottega di Poesia van groeide de commerciële interesse in De Lempicka's werk. De ontwikkeling van decoratieve en toegepaste kunst droeg hieraan bij. Art Déco ontwikkelde zich als een stroming binnen decoratieve en commerciële kunst.<sup>83</sup> In de jaren 1920-30 was de term Art Déco nog niet bekend. Het werd *Modernisme* of *Style Moderne* genoemd, een categorisering waar De Lempicka onder werd geschaard.<sup>84</sup>

In Judith Mackrell's publicatie *Flappers* uit 2014 beschrijft zij De Lempicka's sterke wil om in Parijs op hetzelfde niveau als haar mannelijke collega's te schilderen. De Lempicka wilde op artistieke kwaliteit hetzelfde beoordeeld worden als een man, net zoals andere vrouwelijke kunstenaars als Valadon en Charmy dat wilden. Ook wilde De Lempicka wat betreft sociaal gedrag een gelijke van de man zijn. De vrijheid die mannelijke kunstenaars hadden in Parijs in de jaren 1920 zorgde er bijvoorbeeld voor dat zij maîtresses konden hebben en geen rekening hoefden te houden met anderen. Het feit dat zij kunstenaars waren zorgde ervoor dat hun gedrag goedgekeurd werd. De Lempicka vond dat zij recht had op dezelfde behandeling en vrijheid.<sup>85</sup> Naarmate de carrière van De Lempicka zich ontwikkelde in Parijs werd het voor haar duidelijk dat zij, zoals andere vrouwelijke kunstenaars, niet het geluk had een mannelijke mentor of artistieke partner te hebben die haar aan contacten zou kunnen helpen.<sup>86</sup> Dit heeft geleid tot een sterke drang om te vechten om erkenning.

*Portrait de la Duchesse de la Salle* (afb. 6) voltooide Tamara de Lempicka in 1925. De scène speelt zich af in een theater, wat te zien aan de zware gordijnen en het rode tapijt op de traptreden rechts in het schilderij. Het model staat centraal in het schilderij. Zij heeft kort, blauw-zwart haar geknipt in een korte bob tot haar oren. De witte blouse die in haar zwarte broek gestopt zit valt op speelse wijze open. De lederen paardrijlaarzen lijken militant en streng, en de kracht die hiermee wordt uitgestraald

---

<sup>81</sup> Mackrell, *Flappers*, 346.

<sup>82</sup> Mackrell, *Flappers*, 347.

<sup>83</sup> De term 'Art Déco' werd gebruikt voor de beschrijving van de stroming die tussen 1910 en 1935 verschillende aspecten van design behelsde, maar is pas in 1960 gebruikt om deze periode te beschrijven. Door de tentoonstelling Arts Décoratifs et Industriels Modernes, in Musée des Arts Décoratifs tussen april en oktober dat jaar, ontstond de term. Mackrell, *Flappers*, 346.

<sup>84</sup> Fischer, *Designing Women*, 12.

<sup>85</sup> Mackrell, *Flappers*, 345.

<sup>86</sup> Marie Laurencin kreeg hulp van haar geliefde Apollinaire en Emilie Charmy had Matisse als mentor. Mackrell, *Flappers*, 346.

wordt geaccentueerd door haar linkervoet die op een hoge trede van een met rood tapijt beklede trap staat. De paardrijkleiding staat symbool voor haar emancipatie (zie hoofdstuk 1). Haar rechterhand heeft ze in haar broekzak gestopt en haar linkerarm leunt nonchalant op een sokkel. Hiermee opent ze haar houding, benadrukt door de uitdagende blik die ze de toeschouwer toewerpt. Op de achtergrond lijkt een stedelijk gebied te zijn afgebeeld tijdens de avond, met enkele woningen waarbinnen licht brandt. Links op het schilderij is een Griekse zuil te zien, ook dit is een verwijzing naar de locatie waar de scène zich afspeelt. Dit portret van de hertogin is een voorbeeld van de Nieuwe Vrouw: de geëmancipeerde vrouw die door sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen in de westerse maatschappij in de jaren 1920 een nieuwe vrijheid kreeg.<sup>87</sup> De Lempicka gebruikt in het schilderij veel donkere tonen met alleen rood, geel en blauw als accent.



In de jaren 1920 schilderde De Lempicka een grote hoeveelheid vrouwenportretten, ook naakten. De Lempicka's keuze voor vrouwelijke modellen komt volgens Alain Blondel, auteur van de *catalogue raisonné* van De Lempicka's werk van 1925-35, uit de behoefte om op monumentale wijze vrouwen in hun kracht af te beelden. Of deze modellen nu naakt of gekleed zijn, De Lempicka beeldt hen af als krachtige, maar feminiene vrouwen.<sup>88</sup>

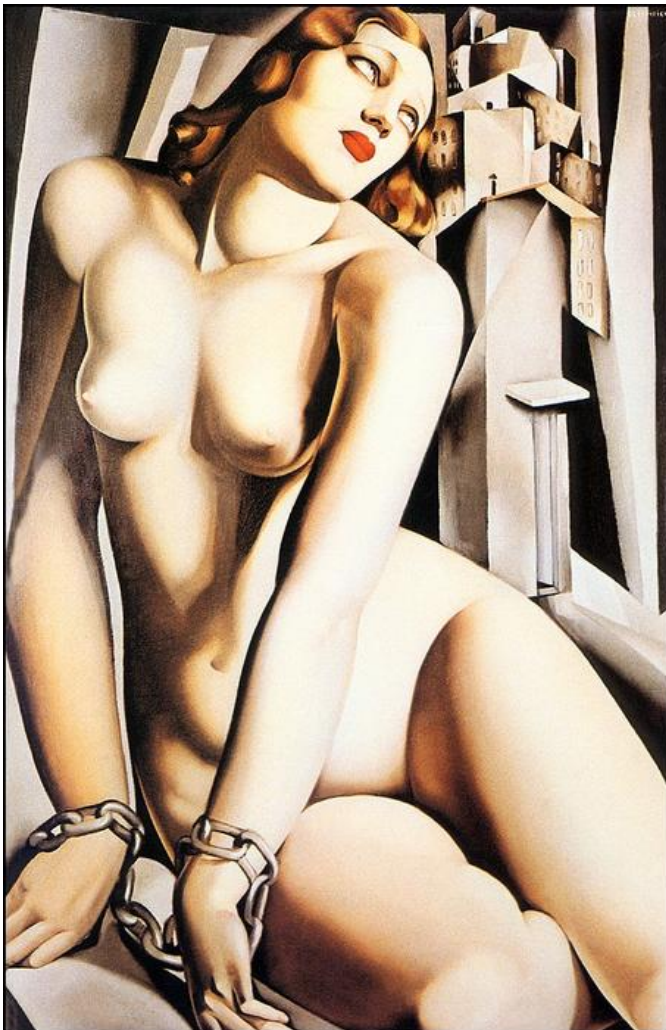
Afb. 6: Tamara de Lempicka, *Portrait de la Duchesse de la Salle*, 1925, olieverf op doek, 162 x 97 cm., privécollectie (Foto: Sotheby's Londen <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/impressionist-modern-art-evening-sale-n08546/lot.26.html?locale=en> 15 november 2019).

<sup>87</sup> Felski, *The Gender of Modernity*, 62.

<sup>88</sup> Blondel, *Catalogue Raisonné*, 27.



De Lempicka's naakten creëren een afstand tussen werk en kijker door de gladde huid van de modellen, gedetailleerde afwerking en gedrongen houdingen.<sup>89</sup> De naakten zijn in hun perfectie ontastbaar voor de kijker, haast onmenselijk en als beeldhouwwerken beeldt zij hen af. In Ineke Middags artikel over De Lempicka beschrijft de auteur de stijl waarin de kunstenaar werkt als *decadent*, een beschrijving die de auteur wijdt aan de luxe kleding waarin De Lempicka haar modellen hult, de adellijke titels van haar modellen en de zelfverzekerdheid in de blikken van de vrouwen.<sup>90</sup> Middag onderscheidt de vrouwenportretten van De Lempicka van andere kunstenaressen met soortgelijke onderwerpen door de wijze waarop De Lempicka haar modellen erotisch afbeeldt. Het was altijd aan mannelijke schilders voorbehouden om vrouwelijk naakt als erotisch onderwerp af te beelden.<sup>91</sup> Een voorbeeld van een erotisch werk is *Andromeda* (afb. 7) dat De Lempicka schilderde in 1929. Van het mythologische verhaal over een prinses die



in ketens is gehuld en gered moet worden is nauwelijks iets zichtbaar. De vrouw lijkt eerder in haar lust dan in haar schoonheid gevangen.<sup>92</sup> Alleen de kettingen om haar polsen verraden Andromeda's onwil om vast te zitten. De wijze waarop De Lempicka Andromeda naakt afbeeldt is in groot contrast met bijvoorbeeld Charmy's naakte model (afb. 4). De Lempicka legt de nadruk op sensualiteit en lust, en weet een erotisch verlangen vast te leggen.

Afb. 7: Tamara de Lempicka, *Andromeda*, 1929, olieverf op doek, 111.8 x 76.2 cm., locatie onbekend (Foto: maker onbekend <http://www.artnet.com/artists/tamara-de-lempicka/andromeda-9pV6ckTKNY8G6agBfwLzLg2> 20 januari 2020).

<sup>89</sup> Dam, van, "Geile blikken van ijzige vrouwen," 14.

<sup>90</sup> Middag, "Tamara de Lempicka," 16.

<sup>91</sup> Middag, "Tamara de Lempicka," 16.

<sup>92</sup> Middag, "Tamara de Lempicka," 16.

De vrouwenportretten *Portrait de la Duchesse de la Salle* en *Andromeda* zijn in groot contrast met elkaar. Het portret van de hertogin is statig, toont haar staand en krachtig, en staat symbool voor de Nieuwe Vrouw. *Andromeda* daarentegen is een voluptueuze vrouw die zeer erotisch wordt afgebeeld, gemaakt om in te spelen op de lusten van de kijker. De Lempicka koos ervoor om de hertogin androgyn af te beelden, een archetypisch kenmerk van de Nieuwe Vrouw. Wellicht deed zij dit door hun persoonlijke relatie en de positie die beide vrouwen hadden in het Parijse nachtleven waarnaar wordt verwezen in de scène. De geëmancipeerde Nieuwe Vrouw is duidelijk te zien in het portret van de hertogin, maar niet in de afbeelding van *Andromeda* die hulpeloos vastgeketend zit. De Lempicka schilderde in de jaren 1920 meer naakten dan schilderijen soortgelijk aan De la Salle's vrouwenportret. *Portrait de la Duchesse de la Salle* waarop een sterke, geëmancipeerde vrouw wordt getoond is om deze reden bijzonder in het oeuvre van De Lempicka. Het is heel goed mogelijk dat De Lempicka zichzelf meer herkende in de sociale status, vrijheid en statigheid van de hertogin dan de volle, naakte *Andromeda*, waardoor zij De la Salle afbeeldde als haar evenbeeld: een Nieuwe Vrouw.

## CONCLUSIE

In dit onderzoek is gekeken naar kenmerken op sociaal en visueel niveau van de Nieuwe Vrouw in de jaren 1920. Hierbij is de aanleiding voor de ontwikkeling beschreven en zijn enkele kenmerken onderzocht. De resultaten tonen dat er kan worden gesteld dat de Nieuwe Vrouw inderdaad een archetype in de beeldende kunst van de jaren 1920 is. De hypothese dat het archetype van de Nieuwe Vrouw is gevormd door uiterlijke en sociale kenmerken en daarmee universeel te herkennen is, wordt bevestigd. Dit archetype is deels ook gevormd door de symbolische betekenis van de Nieuwe Vrouw in de jaren 1920. Zij stond in de jaren 1920 symbool voor emancipatie, vrijheid op de arbeidsmarkt, de keuze om te stemmen en seksuele vrijheid. Deze sociaal-maatschappelijke veranderingen brachten visuele veranderingen met zich mee. Zo knipte de Nieuwe Vrouw haar haar kort, droeg ze rechte kleding die niet haar rondingen liet zien of droeg, in het geval van hertogin De la Salle, mannenkleding. Ook werd de Nieuwe Vrouw graag gezien met luxeproducten die een teken waren van emancipatie van de man.<sup>93</sup> Daarnaast genoot de Nieuwe Vrouw van het rijke uitgaansleven in Parijs met andere vrouwen, zoals te zien in *Portrait de la Duchesse de la Salle*. In de geprinte media en beeldende kunst was de Nieuwe Vrouw ook zichtbaar. Vrouwelijke kunstenaars moesten in de jaren 1920 vechten tegen vooroordelen van kunstcritici die hen niet behandelden als een gelijke van de mannelijke kunstenaar. Enkele voorbeelden van de vrouwelijke kunstenaars zijn in dit onderzoek genoemd, waaronder Tamara de Lempicka die zich niet alleen zelf profileerde als Nieuwe Vrouw, maar deze ook afbeeldde in haar schilderijen.

De hoofdvraag van het onderzoek luidt als volgt: Wat ging vooraf aan de ontwikkeling van de Nieuwe Vrouw van de jaren 1920 op sociaal-maatschappelijk niveau, hoe werd zij afgebeeld in de beeldende kunst, en in hoeverre is het schilderij *Portrait de la Duchesse de la Salle* uit 1925 van Tamara de Lempicka een archetypische verbeelding van de Nieuwe Vrouw? Resultaten van dit onderzoek beantwoorden de hoofdvraag en wijzen uit dat de casus *Portrait de la Duchesse de la Salle* uit 1925 voldoet aan de symbolische betekenis van de Nieuwe Vrouw. Enkele visuele kenmerken zijn dat de hertogin androgyn wordt afgebeeld met kort haar en een zwart kostuum met hoge

---

<sup>93</sup> Tamara de Lempicka had een zwak voor luxeproducten, en naar het schijnt kocht ze na de verkoop van iedere twee schilderijen een kostbaar sieraad. Dam, van, "Geile blikken van ijzige vrouwen," 13.

paardrijlaarzen. Daarnaast wordt de sociaal-maatschappelijke verandering van de rol van de vrouw ook zichtbaar gemaakt. De locatie waarin de scène zich afspeelt is in een theater waar de Nieuwe Vrouw genoot van sociale contacten en het Parijse uitgaansleven. De hertogin wordt als een geëmancipeerde vrouw getoond, zonder echtgenoot, en daagt de kijker uit met haar blik.



Afb. 8: Tamara de Lempicka, *Portrait de Marquis de Sommi*, 1925, olieverf op doek, 100 x 73 cm., privécollectie (Foto: maker onbekend <https://www.mutualart.com/Artwork/Portrait-du-Marquis-Sommi/9742FBBF5289FF885> 18 januari 2020).

Toekomstig onderzoek naar de Nieuwe Vrouw in oeuvre van Tamara de Lempicka zou zich kunnen richten op haar portretten van adellijke figuren. *Portrait de la Duchesse de la Salle* toont veel overeenkomsten met het portret *Marquis de Sommi* (afb. 8) dat De Lempicka ook in 1925 voltooide. In dit eindwerkstuk zijn alleen portretten van vrouwen behandeld, maar in een vervolgonderzoek kan een vergelijking worden gemaakt met portretten van mannen die op dezelfde androgyne wijze worden afgebeeld. Onderzoek zou kunnen uitwijzen of De Lempicka met opzet archetypische kenmerken van de Nieuwe Vrouw in haar mannenportretten heeft verwerkt.

## LITERATUURLIJST

Bade, Patrick. *Tamara de Lempicka*. New York: Parkstone Press, 2006

Bellow, Juliet. *Modernism on Stage: The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*. Londen: Ashgate, 2013.

Birnbaum, Paula J. "Tamara de Lempicka: The Modern Woman Personified." Polona, Warschau: The National Library, 116-126.

[https://www.bu.umk.pl/Archiwum\\_Emigracji/gazeta/ae\\_16/14\\_Birnbaum.pdf](https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/gazeta/ae_16/14_Birnbaum.pdf) (geraadpleegd 2 januari 2020).

Blondel, Alain. *Tamara de Lempicka: Catalogue Raisonné 1921-79*. Acatos: Lausanne, 1999.

Claridge, Laura. *Tamara de Lempicka*. New York: Bloomsbury, 2010.

Dam, Remco van. "Geile blikken van ijzige vrouwen. Het werk van Tamara de Lempicka." *Expreszo* 5 (herfst 1992)3: 12-15.

Enstad, Nan. "The 'New Woman' Unframed." *American Quarterly* 47(1995)3: 548-555. <https://www.jstor.org/stable/2713302> (geraadpleegd 11 december 2019).

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Massachusetts en London: Harvard University Press en Cambridge, 1995.

Fischer, Lucy. *Designing Women*. New York: Columbia University Press, 2003.

Freedman, Estelle B. "The New Woman: Changing Views of Women in the 1920s." *The Journal of American History* 61 (Sep., 1974)2: 372-393.

<https://www.jstor.org/stable/1903954> (geraadpleegd 21 november 2019).

Gee, Malcolm. *Dealers, Critics and Collectors*. Abingdon: Taylor & Francis Publishers, 1981.

Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham en Londen: Duke University Press, 1998.

Hatt, Michael en Charlotte Klonk. *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

Iskin, Ruth E. "Popularizing New Women in Belle Epoque Advertising Posters." In: Diana Holmes en Carrie Tarr red. *A "Belle Epoque"? Women in French Society and Culture, 1890-1914*. New York en Oxford: Berghahn Books, 2006, 95-112.

Jung, Carl Gustave. *Collected Works, Vol. 6: Psychological Types*. Princeton: Bollingen Series, Princeton University Press, 1971.

Jung, Carl Gustave. "On the concept of the 'archetype'." In: Charles Harrison en Paul Wood, red. *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2003.

Laikin Funkenstein, Susan. "A Man's Place in a Woman's World: Otto Dix, Social Dancing, and Constructions of Masculinity in Weimar Germany." *Women in German Yearbook* 21 (2005):163-191. <https://www.jstor.org/stable/20688251> (geraadpleegd 18 januari 2020).

Lempicka-Foxhall, Kizette de. *Passion by Design*. Red. door Charles Phillips. New York: Abbeville Press, 1987.

Levine Frader, Laura. *Breadwinners and Citizens: Gender in the making of the French Social Model*. Durham: Duke University Press, 2008.

Mackrell, Judith. *Flappers: Six Women of a Dangerous Generation*. New York: Sarah Crichton Books, 2014.

Marmori, G. *Tamara de Lempicka: The Major Works of Tamara de Lempicka 1925 to 1935*. Milaan: Idea Editions, 1978.

Middag, Ineke. "Tamara de Lempicka", in *Homologie* 6 (mei/juni 1984)3: 15-17.

Milcoy, Katharine. *When the girls come out to play: Teenage working-class girls' leisure between the wars*. Londen en New York: Bloomsbury Publishing, 2017.

"Modern Women", in *Yorkshire Post and Leeds Intelligencer* no. 5 (29 juni 1921).

Noble, Thomas F.X. en Barry S. Strauss. *Western Civilization: Beyond Boundaries*. Boston: Cengage Learning Inc., 2012.

Paris, Barry. *Garbo*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Perry, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Manchester en New York: Manchester University Press, 1995.

Pollock, Griselda. *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londen en New York: Routledge, 1988.

Roberts, Mary Louise. "Making the Modern Girl French." In: Alys Eve Weinbaum, red. *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*. Londen en Durham: Duke University Press, 2008, 77-95.

Roberts, Mary Louise. "Gender, Consumption, and Commodity Culture." *The American Historical Review* 103 (juni 1998)3: 817-844. <https://www.jstor.org/stable/2650573> (geraadpleegd 22 november 2019).

Robertson, Robin. *C.G. Jung and the Archetypes of the Collective Unconscious*. Bern: Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 1987.

Sawbridge, Peter. *Tamara de Lempicka: Femme Fatale des Art Deco*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006.

West, Shearer. *The Visual Arts in Germany: 1890-1937, Utopia and despair*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Willis, Chris. "Heaven defend me from political or highly educated women!: Packaging the New Woman for Mass Consumption." In: Angelique Richardson en Chris Willis red. *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2001, 53-65.

Wintle, Sarah. "Horses, Bikes and Automobiles: New Woman on the Move." In: Angelique Richardson en Chris Willis, red. *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2001, 66-78.

Woods, Gregory. *Homintern: How Gay Culture Liberated the Modern World*. Hampshire: Hobbs the Printers Ltd, 2016.

Woods, Marianne Berger. *The New Woman in Print and Pictures*. Jefferson, North Carolina en Londen: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009.