

Doorbroken dichotomieën

Marcel Duchamp en Claude Cahun door de lens van de tweede en derde feministische golf



Marcel Duchamp en Man Ray, *Marcel Duchamp als Rose Sélavy*, ca. 1920-1921, zilvergelatinedruk, J. Paul Getty Museum Malibu (foto: Antinomie, <https://antinomie.it/index.php/2021/02/14/i-travestimenti-di-claude-cahun-marcel-duchamp-ed-henri-de-toulouse-lautrec>, geraadpleegd 16 november 2021).



Claude Cahun, *Autoportrait*, ca. 1928, zilvergelatinedruk, San Francisco Museum of Modern Art (foto: Timeline, <https://timeline.com/claude-cahun-queer-photographer-75d9da5a1d40>, geraadpleegd 16 november 2021).

Masterthesis

Joost Josephus Hendrikus Nikkessen

7888821

Master Kunstgeschiedenis: Moderne en Hedendaagse Kunst

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

Thesisbegeleider: dr. Patrick Van Rossem

Tweede lezer: dr. Linda Boersma

Utrecht, 01-12-2021



VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT

Fraude en plagiaat

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

Plagiaat

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafraseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrasen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.



In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.

Naam:
Joost Josephus Hendrikus Nikkessen

Studentnummer:
7888821

Datum en handtekening:
01-12-2021

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.

Samenvatting

Tegen de achtergrond van het binaire man-vrouwdenken in surrealistische tentoonstellingen en publicaties maakt deze thesis de zelfportretten van Marcel Duchamp (1887-1968) en Claude Cahun (1894-1954) het onderwerp van een revisie van de genderverhoudingen binnen het surrealisme. In specifieke zin worden deze casestudies geanalyseerd door de lens van de tweede en derde feministische golf. De onderzoeksvraag luidt daarbij als volgt: hoe doorbreken de zelfportretten van Duchamp en Cahun man-vrouwdichotomieën?

De kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis tijdens de tweede feministische golf verwerpen de misvatting dat de kunstgeschiedenis een neutraal, monocausaal verhaal met mannen in de hoofdrol is. Deze theoretici bestuderen en presenteren de seksen van het surrealisme als dichotomieën of structurele opposities. Daarentegen verschuift de kunstgeschiedschrijving tijdens de derde feministische golf het paradigma van man-vrouwdichotomieën naar een intersectioneel genderbegrip. Het queer perspectief waaruit deze auteurs het surrealisme herzien, vindt echter tot op heden weinig weerklank in de tentoonstellingsgeschiedenis.

Wanneer we de zelfportretten van Duchamp en Cahun tegen het erfgoed van de twee feministische golven houden, kunnen we concluderen dat deze casestudies de man-vrouwdichotomieën doorbreken die de tweede feministische golf oponeert en derde feministische golf ontkracht. Circa 1920 starten beide kunstenaars voor en achter de camera met het ontwrachten van traditionele man-vrouwrollen en subject-objectposities. Waar Duchamp zijn veelvormige 'drag persona' R(r)ose Sélavy in het leven roept om zijn eigen autonomie en autoriteit te bevragen, zet Cahun maskerade en make-up in om een divers palet aan androgyne alter ego's aan te nemen.

Kortom: de zelfportretten van Duchamp en Cahun illustreren dat de surrealistische visie op gender minder binair is dan man-vrouwdichotomieën toestaan. Deze thesis besluit dan ook dat het een uitdaging vormt om mannelijke, vrouwelijke en non-binaire surrealisten niet langer in aparte canons en tentoonstellingen op te nemen en het intersectioneel denken van de derde feministische golf door te trekken naar de museumzaal.

Inhoudsopgave

Inleiding	6
1. Een wonderbaarlijk en verontrustend probleem	16
<i>De kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de tweede feministische golf</i>	
2. Dichotomieën onder druk	24
<i>De kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de derde feministische golf</i>	
3. Aan weerskanten van de scheidingslijn	33
<i>De zelfportretten van Marcel Duchamp en Claude Cahun als feministische casestudies</i>	
Conclusie	41
Bronnenlijst	45
Afbeeldingenlijst	49

Inleiding

“De afgelopen decennia is de scope van het surrealisme aanzienlijk verbreed,” zo leidt Bart Rutten, artistiek directeur van het Centraal Museum, de catalogus van de tentoonstelling ‘De tranen van Eros’ (2020) in.¹ Daarbij doelt hij op de internationale aandacht voor de lange tijd vergeten en verloochende vrouwelijke surrealistes die bijdraagt aan het feit dat sommige onder hen slechts met één werk vertegenwoordigd zijn – ondertussen opent in Frankfurt een van de grootste overzichtstentoonstellingen van vrouwelijke surrealistes ooit. In Utrecht wordt deze rehabilitatie verwezenlijkt door het oeuvre van Nederlands enige officieel erkende surrealist, Joop Moesman, en internationale mannelijke surrealistes als Salvador Dalí, Max Ernst en René Magritte te positioneren tegenover het werk van vrouwelijke surrealistes en een handvol hedendaagse feministische kunstenaars. De diverse selectie verantwoordt Rutten als volgt: “In de wereld van vandaag is het werk van Moesman nog steeds polariserend: met name zijn ‘sadistische’ geweld tegen het vrouwenlichaam is problematisch in het huidige #MeToo tijdperk ... Om die reden tonen we ook vrouwelijke kunstenaars als Leonor Fini en Dorothea Tanning die in hun werk expliciet verwijzen naar hun eigen seksualiteit.”² Het resultaat is een bontgekleurde mix van secties en installaties die het zaalthema ‘De vrouw als fetisj’ parallel tonen aan ‘De vrouwen van het surrealisme’. Daarmee verhoudt ‘De tranen van Eros’ zich tot een internationale tentoonstellingstendens die tegen de achtergrond van het maatschappelijke en museale inclusiviteitsdebat het werk van mannelijke en vrouwelijke surrealistes in een tweedeling presenteert.³

De derde zaal van de tentoonstelling, getiteld ‘De vrouwen van het surrealisme’, toont een zelfportret van de Franse kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968) op een oranje wand in de vorm van een halve cirkel. Hoewel het grote publiek hem kent van zijn kubistische schilderijen en dadaïstische readymades, heeft hij binnen surrealistische kringen ook naam gemaakt als ‘drag persona’ Rose Sélavy. Voor de lens van de Amerikaanse fotograaf Man Ray poseert hij, met een gevederde hoed op zijn hoofd en een stola en parelketting om zijn hals, als een welgestelde vrouw van middelbare leeftijd. In de eerste instantie wilt Duchamp zijn identiteit veranderen door, te midden van het oplaaiende antisemitisme in Europa, een joodse naam te adopteren, maar in 1920 besluit hij dat zijn transformatie zich niet hoeft te beperken tot een religieuze aanspreekvorm; als Rose Sélavy kan hij een joods – Levy is naast

¹ Marja Bosma; Nina Folkersma, *Moesman: Surrealisme en de seksen* (Zwolle: WBOOKS, 2020), 5.

² Idem, 5-6.

³ Internationale tentoonstellingen als ‘Surreal Friends’ (2010) in het Pallant House te Chichester, ‘In Wonderland’ (2012) in het Los Angeles County Museum of Art en ‘Fantastic Women’ (2020) in de Schirn Kunsthalle te Frankfurt gaan ‘De tranen van Eros’ voor.

Cohen de meest voorkomende joodse achternaam – en vrouwelijk alter ego belichamen.⁴ Later, wanneer Duchamp in juni 1921 in Parijs arriveert, ondergaat hij een tweede transformatie: Rose Sélavy wordt omgedoopt tot Rose Sélavy – een woorspeling die refereert aan ‘Eros, c’est la vie’ (‘Eros, dat is het leven’). De nieuwe Rose is jeugdiger, moderner, verleidelijker en doorspekt met erotiek. In de loop van de jaren 1920 en 1930 neemt zij als auteur, model en parfumflesje vele vormen en verschijningen aan.

De beschouwer die door de grote ronde gaten in de kleurrijke schotten verspreid door de zaal kijkt, ziet nabij een reeks zelfportretten van de Franse kunstenaar Claude Cahun (1894-1954) verdeeld over twee oranje muren. De fotowand biedt een overzicht van het verbazingwekkend aantal intieme, dagboekpaginagrote zwart-witfoto’s, beter bekend als ‘Autoportraits’, die zij produceert door de jaren 1920 en 1930 heen en waarvan het gros pas in de jaren 1990 opnieuw het licht ziet. Met haar halfzus en levenslange partner Marcel Moore – het pseudoniem van de Franse fotograaf Suzanne Malherbe – achter de camera legt Cahun zichzelf vast als coquette, bodybuilder, skinhead, vamp, vampier, engel en Japanse pop alsook personages uit het theater van Pierre Albert-Birot, waaronder ‘Barbe bleue’ en ‘Mystère d’Adam’.⁵ De als Lucy Schwolb geboren en uit een joodse literaire familie afkomstige kunstenaar wordt pas Claude Cahun wanneer zij in 1919 haar debuut maakt in de Parijse avant-garde. Haar nieuwe, eveneens joodse naam – een provocatiemiddel tegen de rassenhaat die naoorlogs Frankrijk teistert – kondigt een geslachtsonbepaaldheid aan die zij in het dagelijks leven versterkt door haar hoofd kaal te scheren en in haar foto’s aanzet met behulp van maskers en make-up.⁶ De overeenkomsten tussen Cahun en Duchamp zijn evident: tegen het binaire man-vrouwdenken van recente surrealistische tentoonstellingen in delen de kunstenaars niet alleen hun naamkwestie, maar ook het genre van het zelfportret waarmee zij de grenzen van hun eigen genderidentiteit verkennen.

Door Duchamp en Cahun het onderwerp te maken van een revisie van de genderverhoudingen binnen het surrealisme, borduurt deze thesis voort op waar de Amerikaanse kunsthistoricus en -criticus Rosalind Krauss eindigt in haar essaybundel ‘Bachelors’ (1999). In de afsluitende paragraaf van haar inleiding haalt zij beide kunstenaars aan als reactie op andere feministische auteurs die oproepen tot een zoektocht naar unieke kwaliteiten in het werk van vrouwelijke surrealisten. Door de biografische en artistieke parallellen tussen Duchamp en Cahun uiteen te zetten, tracht Krauss hard te maken dat er

⁴ Rosalind E. Krauss, *Bachelors* (Cambridge: MIT Press, 1999), 42.

⁵ Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (Cambridge: MIT Press, 1998), 67.

⁶ Rosalind E. Krauss, *Bachelors* (Cambridge: MIT Press, 1999), 29.

geen wezenlijk verschil bestaat tussen het werk van mannelijke en vrouwelijke surrealisten en de inspanningen en bijdragen van vrouwen in die zin dus ook geen speciale rechtvaardiging behoeven.⁷ In het licht van de hernieuwde belangstelling voor de genderverhoudingen binnen het surrealisme en tweeëntwintig jaar verder aan ontwikkelingen binnen het feministisch discours leent het beknopte betoog in 'Bachelors' zich voor een nadere beschouwing. Waar Krauss het leven en oeuvre van Duchamp en Cahun in de breedte uitlicht, bestudeert deze thesis het deconstructieve potentieel van hun zelfportretten in de diepte. De onderzoeksvraag luidt dan ook: hoe doorbreken de zelfportretten van Duchamp en Cahun man-vrouwdichotomieën?

In deze thesis staan vier sleutelbegrippen centraal: surrealisme, dichotomie, gender en queer. Voor de duiding van surrealisme wordt de definitie van de Amerikaanse surrealistische auteur en kunstenaar Penelope Rosemont geraadpleegd. Zij karakteriseert de beweging niet in esthetische of literaire termen van school of stijl, maar als "een gemeenschap van ethische waarden."⁸ Deze categorie omvat alle kunstenaars, auteurs, meedenkers en -dromers die tijdens het interbellum, tussen 1918 en 1939, actief participeren aan het surrealisme als "collectief avontuur," een georganiseerde beweging.⁹ Begeesterd door de controversiële theorieën van de Oostenrijkse psychiater Sigmund Freud streven zij onder leiding van de Franse auteur en dichter André Breton naar een hogere realiteit, een geestverruimend bewustzijn. Daarbij vormen psychoanalyse en poëzie – de meest intuïtieve en associatieve media – hun wapens in de strijd tegen de naoorlogse bourgeoismoraal, de terugkeer naar traditionele familiepatronen en man-vrouwrollen die de Franse staat als haar redding propageert.¹⁰ De missie die Breton in zijn twee surrealistische manifesten uitkristalliseert is bijzonder politiek: in overeenstemming met marxistische tendensen ideologiseert hij een surrealistische revolutie die de geest en bijgevolg de maatschappij bevrijdt van de rationele logica van het kapitalisme en institutionele macht van de staat, kerk, het recht en leger – het realiteitsprincipe moet plaatsmaken voor het plezierprincipe, met eros als drijvende kracht.¹¹

Deze surrealistische begripsbepaling specificceert Krauss in thematische zin als volgt:

⁷ Idem, 50.

⁸ Vanwege de verscheidenheid aan talen waarin de bronnen zijn geschreven, vertaalt deze thesis ten behoeve van de consistentie alle citaten in het Nederlands. Bron: Penelope Rosemont, *Surrealist Women: An International Anthology* (Londen: The Athlone Press, 1998), xxxvi.

⁹ Idem, xxxvii.

¹⁰ Amy Lyford, *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France* (Berkeley: University of California Press, 2007), 4.

¹¹ Penelope Rosemont, *Surrealist Women: An International Anthology* (Londen: The Athlone Press, 1998), xxxiv.

“gender vormt het hart van het surrealistisch project.”¹² Daarmee doelt zij niet op de materialiteit of seksualiteit van het lichaam, maar op een complex sociale, culturele, religieuze en economische inscripties die ons psychische en fysieke leven bepalen.¹³ De Amerikaanse filosoof Judith Butler, een van de grondleggers van de genderstudies, formuleert dat gender niet noodzakelijk overeenkomt met de biologische sekse, maar performatief is in de zin dat mannelijk of vrouwelijk gedrag door middel van talige en lichamelijke herhalingen is aangeleerd en zodoende op den duur is genaturaliseerd.¹⁴ Met andere woorden: de gendertheorie stelt de dichotomie van man versus vrouw aan de kaak. Deze thesis hanteert de definitie van dichotomie zoals verwoord door de Frans-Algerijnse poststructuralistische filosoof Jacques Derrida. Hij beredeneert dat westers denken rust op structurele opposities – in dit geval man versus vrouw – die niet op zichzelf staan als onafhankelijke en gelijkwaardige entiteiten, maar geordend zijn in een hiërarchische relatie die de eerste term prioriteert; de vrouw is ondergeschikt aan de man.¹⁵ Inmiddels behandelt de queertheorie, daarentegen, manifestaties van gender tussen en voorbij het mannelijke en vrouwelijke. Deze non-binaire benadering vormt een belangrijke ontwikkeling binnen het huidige academische discours die, zoals zal blijken, essentieel is voor de studie van Duchamps en Cahuns zelfportretten.

In algemene zin onderzoekt deze thesis de kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme vanuit een feministische lens. Feministische theorie bewijst zich als een adequate methode omdat deze discipline bij uitstek een kritische blik werpt op de sekse- en genderverhoudingen binnen de kunstgeschiedenis.¹⁶ Reeds in 1971 pleit de Amerikaanse kunsthistoricus Linda Nochlin, de oermoeder van de feministische kunstgeschiedenis, dat de kunstgeschiedenis telkens hetzelfde verhaal met dezelfde hoofdpersoon vertelt: de mythe van het mannelijk genie – vaak ook wit en heteroseksueel.¹⁷ Later, in 1988, bevestigt de Britse kunsthistoricus Griselda Pollock dat “het

¹² Onder invloed van het boek ‘Psychology of Sex’ (1933) van de Britse seksuoloog Havelock Ellis, wiens baanbrekende studies Cahun naar het Frans vertaalt, zoeken de surrealisten naar een derde sekse. In navolging van Ellis geloven zij dat mannen en vrouwen in gradaties bestaan en de grenzen tussen genders fluïde zijn. Bron: Rosalind Krauss, “Corpus Delicti,” *October* 33(1985): 72, <https://www.jstor.org/stable/778393> (geraadpleegd 29 september 2021).

¹³ Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme: La modernité de Marcel Duchamp* (Parijs: Presses Universitaires de France, 2012), 2.

¹⁴ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 33.

¹⁵ Jacques Derrida, *Dissemination (Translated, with an Introduction and Additional Notes, by Barbara Johnson)* (Londen: The Athlone Press, 1981), viii.

¹⁶ Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme: La modernité de Marcel Duchamp* (Parijs: Presses Universitaires de France, 2012), 3-4.

¹⁷ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?,” *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, red. Maura Reilly (New York: Thames & Hudson, 2015), 48.

domein van de kunstgeschiedenis is gestructureerd in en zich structureert op door gender bepaalde machtsrelaties.”¹⁸ De feministische kunstgeschiedenis bevraagt en herschrijft dus de epistemologische en ideologische grondslagen van de kunsthistorie.¹⁹ In die zin vormt zij een meta- en zelfreflectieve kritiek die zich niet louter beperkt tot het vrouwelijke, maar ons dwingt om elke universalistische opvatting over cultuur in twijfel te trekken.

Volledigheidshalve focust deze thesis zich op het theoretisch debat tussen de tweede en derde feministische golf. Auteurs tijdens de tweede feministische golf, grofweg de periode tussen de jaren 1950 en 1990, nemen man-vrouwdichotomieën onder de loep om een nieuw licht te werpen op het dominant mannelijke verhaal van de kunstgeschiedenis en vinden in het als patriarchaal, misogyn en antifeministisch te boek staande surrealisme een vruchtbaar studieobject. De literatuur van de Franse existentialistische filosoof Simone de Beauvoir, de Franse feministische theoreticus en journalist Xavière Gauthier – het pseudoniem van Mireille Boulaire – en de Amerikaanse kunsthistoricus Whitney Chadwick worden aan een ‘critical reading’ onderworpen en op de tentoonstellingsgeschiedenis geprojecteerd aangezien zij de eerste en invloedrijkste feministische kritieken op de sekseverhoudingen binnen het surrealisme schrijven. Daarbij representeert iedere auteur een andere episode en invalshoek binnen het feministisch discours. Op hun beurt verwerpen auteurs tijdens de derde feministische golf, ruwweg de periode van de jaren 1990 tot op heden, de agendapunten en denkbepelden van hun voorgangers door het surrealisme onder invloed van de gender- en queertheorie te herschrijven als een intersectioneel netwerk van mannelijke, vrouwelijke en non-binaire kunstenaars die man-vrouwdichotomieën op de proef stellen. De teksten van de Amerikaanse kunsthistoricus en -criticus Rosalind Krauss, de Amerikaanse kunsthistoricus Amy Lyford en de Britse kunsthistoricus Patricia Allmer worden kritisch gelezen en tegen het tentoonstellingswezen gehouden aangezien zij, wederom ieder vanuit een andere episode en invalshoek, een nieuwe feministische visie op de genderverhoudingen binnen het surrealisme inluiden.

In specifieke zin analyseert deze thesis de hypothese dat een dichotomisch model tekortschiet om de zelfportretten van Duchamp en Cahun in hun complexiteit en ambiguïteit te kunnen vatten. Deze kunstenaars vormen in het bijzonder relevante casestudies omdat ze zowel binnen het domein van de kunstgeschiedenis als de feministische theorie radicaal uitdrukking geven aan een nieuw begrippenkader. In het geval van Duchamp schrijft De Frans-

¹⁸ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and the Histories of Art* (Londen: Routledge Classics, 2003), 76.

¹⁹ Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme: La modernité de Marcel Duchamp* (Parijs: Presses Universitaires de France, 2012), 3-4.

Italiaanse kunsthistoricus Giovanna Zapperi: “hij is de kunstenaar die de artistieke crisis van de naoorlogse wereld het extreemst aan de dag legt.”²⁰ In de eerste instantie door de eeuwenoude traditie van de schilderkunst op te geven voor de industriële banaliteit van de readymade, maar later door de romantische notie van het mannelijk genie te tarten met de belichaming van Sélavy.²¹ “Duchamp begrijpt dat de ontwikkelingen in de kunst onvermijdelijk gepaard gaan met de persoon achter het werk,” zo claimt Zapperi.²² Conform onderstreept de Amerikaanse kunsthistoricus Abigail Solomon-Godeau de revolutionaire aard van Cahuns zelfportretten: “haar spel met de instabiliteit van identiteit en voorliefde voor maskerade vertonen verrassend veel raakvlakken met eigentijds feministisch denken over gender.”²³ Zij beweert dat het bijna meer moeite vereist om Cahun in haar eigen tijd en milieu te situeren dan om haar werk in de context van hedendaagse feministische concepten te plaatsen.²⁴ Duchamp en Cahun ontwikkelen dus nieuwe strategieën van zelfrepresentatie om kwesties te verkennen die we anno 2021 theoretiseren als de performativiteit van identiteit en gender, de bevraging van subjectiviteiten en seksualiteiten. Het is daarbij vermeldenswaardig dat hun zelfportretten allesbehalve conventioneel zijn voor vroeg-20^{ste}-eeuwse begrippen. De feministische vocabulaire waar we ons vandaag de dag op beroepen om dergelijke identiteitsexperimenten te duiden, heeft men in de jaren 1920 nog geen pagina over geschreven – De Beauvoir is destijds een tiener. Nu het accent binnen de feministische kunstgeschiedenis verschuift van man-vrouwdichotomieën naar gender- en queerbenaderingen bieden de nog altijd actuele zelfportretten van Duchamp en Cahun zich aan als dankbare onderzoeksobjecten. Daarmee plaatst deze thesis zich in een recente traditie van kunsthistorische teksten die het oeuvre van Duchamp en Cahun herzien om een nieuwe feministische, veeleer queer lezing van het surrealistisch erfgoed te openen.

De studie van modernistische masculiniteit in ruime zin en Duchamp in enge zin wint sinds enkele decennia aan academisch terrein. Een nieuwe generatie kunsthistorici richt zich op een revaluatie van Duchamp als auteur en hoe deze positie onlosmakelijk verbonden is met gender en zijn denken over masculiene subjectiviteit. De Amerikaanse feministische kunsthistoricus Amelia Jones legt zich in het bijzonder toe op Duchamps auteurschap zoals die zich tekstueel en visueel openbaart in de ambivalentie van Sélavy – een subjectieve

²⁰ Idem, 4.

²¹ Idem, 4-5.

²² Idem, 4.

²³ Abigail Solomon-Godeau, “The Equivocal ‘I’: Claude Cahun as Lesbian Subject,” *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, red. Shelley Rice (Cambridge: MIT Press, 1999), 114.

²⁴ Ibidem.

gespletenheid die de unieke en universele notie van de auteur destabiliseert.²⁵ In haar historisch-kritische interventies 'Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp' (1994) – Jones' docotraatsthesis – en 'Irrational Modernism' (2004) stelt zij dat critici Duchamp onterecht uitroepen tot oervader van het postmodernisme; een stroming die in essentie niet zo radicaal is als men veronderstelt, maar even hiërarchisch, autoritair, exclusief en masculien als het greenbergiaanse modernisme.²⁶ Jones, daarentegen, suggereert dat Duchamps postmoderne potentie – als er al zoiets bestaat – schuilt in de erotiek waarmee hij zijn werken laadt en die hij in de vorm van Sélavy personifieert, waardoor zijn/haar tweeslachtige auteurschap beschouwd kan worden als een bedreiging van conventionele noties van seksuele subjectiviteit en differentiatie.²⁷ Een dergelijke grote naam binnen de zogenoemde 'Duchamp studies' is de Britse kunsthistoricus David Hopkins. In papers als 'Questioning Dada's Potency' (1992), 'Men before the Mirror' (1998) en 'The Politics of Equivocation' (2003) beargumenteert hij dat Duchamp een politiek van dubbelzinnigheid bedrijft – parodie en appropriatie als de kernelementen van postmoderne productie – die niet op zichzelf staat, maar zijn oorsprong vindt in een humoristisch en zelfspottend "mannelijk separatisme" dat zijn vriendschap met onder anderen Man Ray en Francis Picabia tekent.²⁸ Deze mannelijke camaraderie echoot in 'Dada's Boys' (2007), een boek waarin Hopkins de homosociale structuren van het dadaïsme en surrealisme in kaart brengt door te inventariseren hoe de relatie tussen Duchamp en zijn collega's hun artistieke experimenten doordringt.²⁹

De onttroning van Duchamp als postmoderne patriarch biedt kunsthistorici in de 21^{ste} eeuw een opening om zijn identiteit – of beter gezegd: identiteiten – te heroverwegen. De Amerikaanse kunsthistoricus Paul Franklin leent de inzichten van Jones en Hopkins om een queer perspectief te schijnen op Duchamps beroemdste werk: het liggend gepresenteerde en met 'R. Mutt' gesignde urinoir beter bekend als 'Fountain' (1917). In zijn paper 'Object Choice' (2000) leest hij tegen de kunsthistorische consensus in deze readymade niet als een substituut van het vrouwelijk lichaam, maar als een surrogaat van het openbaar herentoilet alwaar mannen in fin de siècle Parijs en New York seksuele contacten aanknopen.³⁰ Franklin

²⁵ Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), xvi-xvii.

²⁶ Idem, xi-xii.

²⁷ Idem, xii-xiii.

²⁸ David Hopkins, "Men before the Mirror: Duchamp, Man Ray and Masculinity," *Art History* 21(1998)3: 318, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-8365.00112> (geraadpleegd 1 oktober 2021).

²⁹ David Hopkins, *Dada's Boys: Masculinity after Duchamp* (New Haven: Yale University Press, 2007), achterflap.

³⁰ Paul B. Franklin, "Object Choice: Marcel Duchamp's 'Fountain' and the Art of Queer Art History," *Oxford Art Journal* 23(2000)1: 25-26, <https://www.jstor.org/stable/3600460> (geraadpleegd 30 september 2021).

kent 'Fountain' een revolutionaire status toe omdat het object canonieke noties van auteurschap bevraagt en de intieme relatie tussen avant-gardistische productie en queer seksualiteiten blootlegt.³¹ Deze discursieve kwaliteit onderschrijft de Frans-Italiaanse kunsthistoricus Giovanna Zapperi in haar boek 'L'Artiste est une femme' (2012), waarin zij, zoals de titel impliceert, Duchamps vrouwelijke alter ego onder de loep neemt. In tegenstelling tot Hopkins acht Zapperi Sélavy allerm minst een triviale uiting van mannelijke spot door het argument aan te voeren dat haar ambivalente aard de romantische notie van het mannelijk genie ter discussie stelt.³² Zo ontsnapt Duchamp wederom aan de kunsthistorische canon die haar postmoderne oervader terugleidt: "Door middel van zijn veelsoortige transformaties, vermommingen en identiteitsspellen herdefinieert hij een topos dat zo oud is als de kunst zelf, de figuur van de kunstenaar als een mannelijk en eenduidig individu," oppert Zapperi.³³ Het is exact deze complexe constructie van Duchamps persoonlijke en artistieke identiteit die de Amerikaanse kunsthistorici Anne Goodyear en James McManus ontvouwen in hun anthologie 'aka Marcel Duchamp' (2014). De auteurs verklaren niet alleen hoe Duchamps visuele en filosofische identiteit als 'anti-artist' traditionele kunstenaars- en gendercategorieën ontmantelt, maar ook hoe zijn invloed weerklinkt in het oeuvre van zijn internationale tijdgenoten en artistieke nageslacht.³⁴

Deze thesis haakt in op recente ontwikkelingen binnen het surrealistisch onderzoeksveld door Duchamp expliciet in verband te brengen met Cahun en benadrukt zodoende dat het doorbreken van man-vrouwdichotomieën leeft onder alle lagen van het surrealistisch genderspectrum.³⁵ In tegenstelling tot Duchamps reputatie als postmoderne pionier is het opvallend dat Cahun, een gerenommeerd lid van de surrealistische beweging en tot de jaren 1940 bekend bij het grote publiek, na haar dood in 1954 plots verdwijnt uit de geschiedenisboeken. In de late jaren 1990 en vroege jaren 2000 maakt de Franse kunsthistoricus en filosoof François Leperlier een einde aan de vergetelheid omtrent Cahun en de bijbehorende mannelijke identiteit die onwetende critici haar toeschrijven door haar

³¹ Idem, 26.

³² Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme: La modernité de Marcel Duchamp* (Parijs: Presses Universitaires de France, 2012), 1.

³³ Ibidem.

³⁴ Anne Collins Goodyear; James W. McManus, *aka Marcel Duchamp: Meditations on the Identities of an Artist* (Washington: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2014), 2.

³⁵ Deze ontwikkelingen voltrekken zich binnen een breder intertekstueel en -mediaal kader. Zo relateert de Franse filosoof Éric Alliez in zijn paper 'Duchamp Within and Against Lacan' (2020) Duchamps erotische toespelingen en dubbelzinnigheden aan de fallische notie van de Franse psychoanalyticus Jacques Lacan en verbindt de Amerikaanse kunsthistoricus Lauren Rosenblum in haar paper 'A Rose is a Rose is a Rose' (2020) Sélavy met de queer narratieven van de Amerikaanse auteur en dichtster Gertrude Stein.

veelvormige oeuvre onder het stof vandaan te halen. In biografieën als 'Mise en scène' (1996), 'Claude Cahun' (1999) en 'Claude Cahun, Écrits' (2002) huldigt hij Cahuns zelfportretten als een beslissend moment in de moderne esthetiek: "Zij onderzoekt alle mogelijkheden van de fotografische expressie, van fotomontages tot de encenering van objecten, ... in dienst van een intieme, existentiële en poëtische ervaring waarvan zij de motieven uitgebreid toelicht in haar literaire werk."³⁶ Sinds haar rehabilitatie groeit de bibliografie van studies omtrent Cahun gestaag. Gezien het feit dat zij tijdens de hoogtijdagen van het postmodernisme herontdekt wordt, hanteren critici een nadrukkelijk postmoderne vocabulaire om haar teksten en foto's – 'zelfsurrogaten' aldus de Amerikaanse historicus en linguïst Carolyn Dean – onder woorden te brengen.³⁷ In overeenstemming met Leperlier loven zij de contemporaine waarde van Cahuns portretten, die zowel in termen van vorm als inhoud moderniteit ademen vanwege hun verwerping van traditionele noties van vrouwelijke schoonheid. In haar paper 'Shape-Shifting Beauty' (2007) karakteriseert de Canadees-Libanese auteur Carolyne Topdjian Cahun dan ook als 'post-beautiful': "een lichaam dat visueel, metafysisch en discursief bestaat buiten de bestaande dichotomieën van mooi versus lelijk."³⁸

Eenzijds lichten kunsthistorici Cahuns lesbische relatie uit in een poging om haar biografie te verbinden met haar fotografie. Onder anderen Abigail Solomon-Godeau, Shelley Rice en Tirza True Latimer exploreren Cahuns levenslange liefdes- en werkrelatie met Moore om de status van het zelfportret in vraag te stellen. In haar paper 'Entre Nous' (2006) betoogt de Amerikaanse kunsthistoricus Latimer dat critici de samenwerking tussen de amoureuze en artistieke partners te vaak over het hoofd zien en de bijdrage van Moore zodoende onterecht elimineren.³⁹ In Cahuns geval acht zij het genre van het zelfportret dan ook misplaatst; een lezing van haar brieven illustreert dat Cahun zelf refereert aan de portretten als "onze fotografie" en "onze amateuristische inspanningen."⁴⁰ Daarom vergelijkt Latimer Cahuns en Moores beelden met de surrealistische liefde voor psychoanalytische dubbelingen: twee vrouwen die in het fotografisch proces als het ware één worden.⁴¹ Anderzijds verkennen

³⁶ Elisabeth Lebovici, "François Leperlier. Claude Cahun," *Critique d'art* 16(2000): 1, <http://journals.openedition.org/critiquedart/2310> (geraadpleegd 1 oktober 2021).

³⁷ Carolyn J. Dean, "Claude Cahun's Double," *Yale French Studies* 90(1996): 71, <https://www.jstor.org/stable/2930358> (geraadpleegd 1 oktober 2021).

³⁸ Carolyne Topdjian, "Shape-Shifting Beauty: The Body, Gender and Subjectivity in the Photographs of Claude Cahun," *Resources for Feminist Research* 32(2007)3-4: 64, <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA184429036&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=07078412&p=LitRC&sw=w> (geraadpleegd 1 oktober 2021).

³⁹ Tirza True Latimer, "Entre Nous: Between Claude Cahun and Marcel Moore," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12(2006)2: 198, <https://www.muse.jhu.edu/article/193877> (geraadpleegd 1 oktober 2021).

⁴⁰ Idem, 199.

⁴¹ Ibidem.

kunsthistorici Cahuns identiteit los van Moore door een psychogram van haar teksten en foto's samen te stellen. Waar Cahuns naam en uiterlijke manipulaties eerder een obstakel vormen voor postmoderne critici die haar voor man aanzien, ontwikkelt haar zelfidentificatie en -presentatie zich de afgelopen vijftien jaar tot het onderwerp van publicaties die haar excentrieke voorkomen herzien aan de hand van gendertheorie. Het boek 'Claude Cahun' (2007) van de Britse kunsthistoricus Gen Doy benadert Cahuns verschijningsvormen als een quilt; zij werkt van buiten – de turbulente tijd en opkomende schoonheidscultuur waarin Cahun leeft – naar binnen – de invloed van eerdergenoemde omstandigheden op haar kostuums en maskers.⁴² De twee meest recente publicaties, 'Reading Claude Cahun's Disavowals' (2013) en 'Exist Otherwise' (2017) van de Amerikaanse kunsthistoricus en Cahun-expert Jennifer Shaw, vormen de eerste uitgebreide Engelstalige biografieën van Cahun en introduceren bijgevolg een nieuw publiek met haar progressieve opvattingen over gender, seksualiteit, creativiteit en liefde.⁴³ Deze thesis, waarin Cahun alsook Duchamp casestudies vormen van een queer surrealisme, kan beschouwd worden als een reactie op Shaws oproep om Cahuns nalatenschap op internationaal niveau vanuit nieuwe invalshoeken te belichten.

De structuur van deze thesis valt uiteen in drie delen. Allereerst behandelt het eerste hoofdstuk, 'Een wonderbaarlijk en verontrustend probleem', de kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de tweede feministische golf. Aanvullend bespreekt het tweede hoofdstuk, 'Dichotomieën onder druk', de kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de derde feministische golf. Afsluitend projecteert het derde hoofdstuk, 'Aan weerskanten van de scheidingslijn', de belangrijkste concepten uit de eerste twee hoofdstukken op de zelfportretten van Duchamp en Cahun om zodoende inzichtelijk te maken hoe deze casestudies man-vrouwdichotomieën doorbreken.

⁴² Gen Doy, *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography* (New York: Routledge, 2020), 4-7.

⁴³ Jennifer L. Shaw, *Reading Claude Cahun's 'Disavowals'* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013), 1.

1. Een wonderbaarlijk en verontrustend probleem

De kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de tweede feministische golf

Tijdens de tweede feministische golf, die zich tussen circa 1950 en 1990 als een olievlek over Europa en Amerika verspreidt, staan de ongelijkheid en onderdrukking van vrouwen bovenaan de politieke agenda. De vrouwenbeweging pleit voor een wereld waarin vrouwen dezelfde behandeling, rechten en kansen genieten als mannen.⁴⁴ Tegen deze achtergrond van verschuivende sekseverhoudingen ontwikkelen kunsthistorici een prototype van de feministische kunstgeschiedenis. Zij verwerpen de misvatting dat geschiedenis een neutraal of monocausaal verhaal met mannen in de hoofdrol is door man-vrouwcategorieën – man versus vrouw, mannelijk kunstenaar versus vrouwelijk kunstenaar of mannelijk surrealist versus vrouwelijk surrealist – als dichotomieën of structurele opposities te bestuderen.⁴⁵ In hun feministische herziening van de kunstgeschiedenis leent het surrealisme zich bij uitstek als een dankbaar onderzoeksobject omdat de beweging te boek staat als patriarchaal, misogyn en antifeministisch.⁴⁶ De surrealistische leider André Breton schrijft in zijn ‘Second Manifeste du Surréalisme’ (1930) nota bene: “het probleem van de vrouw is het meest wonderbaarlijk en verontrustende probleem in de hele wereld.”⁴⁷

De structuur van dit hoofdstuk valt uiteen in twee delen. Het eerste deel behandelt de kunstgeschiedschrijving omtrent het surrealisme tijdens de tweede feministische golf aan de hand van drie toonaangevende teksten: ‘Le Deuxième Sexe’ (1949) van de Franse existentialistische filosoof Simone de Beauvoir, ‘Surréalisme et sexualité’ (1971) van de Franse feministische theoreticus en journalist Xavière Gauthier – het pseudoniem van Mireille Boulaire – en ‘Women Artists and the Surrealist Movement’ (1985) van de Amerikaanse kunsthistoricus Whitney Chadwick. Hoewel alle auteurs de sekseverhoudingen binnen het surrealisme vanuit een feministische lens analyseren, representeert ieder een andere periode en invalshoek binnen het feministisch discours. In overeenstemming met de literatuur van De Beauvoir, Gauthier en Chadwick bespreekt het tweede deel de tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de tweede feministische golf aan de hand van drie iconische fases: de eerste internationale tentoonstellingen, de eerste vrouwententoonstellingen en het

⁴⁴ Michael Hatt; Charlotte Klonk, *Art history: A critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 146.

⁴⁵ Idem, 145.

⁴⁶ Rosalind E. Krauss, *Bachelors* (Cambridge: MIT Press, 1999), 1.

⁴⁷ André Breton, *Manifestoes of Surrealism (Translated from the French by Richard Seaver and Helen R. Lane)* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1972), 180.

naoorlogse, postmoderne tentoonstellingswezen. Het doel van dit hoofdstuk is dus om een overzicht te bieden van de kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de tweede feministische golf.

De mythische Ander

'Mythes', het derde hoofdstuk van het polemische boek 'Le Deuxième Sexe', is een van de eerste en invloedrijkste feministische kritieken op de sekseverhoudingen binnen de literatuur in het algemeen en het surrealisme in het bijzonder. In dit hoofdstuk analyseert De Beauvoir de mythe van de vrouw aan de hand van vijf auteurs en hun geschriften, waaronder de manifesten en pamfletten van Breton. Haar centrale these luidt: de vrouw is een mythe omdat zij in het rijk van platonische ideeën een statische, tijdloze, transcendente en onveranderlijke werkelijkheid belichaamt.⁴⁸ Met andere woorden: ten opzichte van de man is zij "geheel en noodzakelijk de Ander. En, als ander, is zij nooit anders dan zichzelf; anders dan wat van haar wordt verwacht. Omdat zij alles is, is zij nooit dat, wat zij precies zou moeten zijn."⁴⁹ In haar lezing van Breton constateert De Beauvoir dat surrealisten de vrouw, hun mythische Ander, twee ambivalente rollen toedichten.

Enerzijds beschouwen de surrealisten de vrouw als poëzie. Diep verankerd in de natuur – surrealisten geloven dat de vrouw het wezen is dat het dichtstbij de aarde staat – is zij een bevoorrechte spreekbuis; zij manifesteert zich in de openbaring van de waarheid, schoonheid, liefde en passie en alleen daarbij is zij werkelijk betrokken. De Beauvoir licht toe: "Zij is de toetssteen voor mannen, zijn tegenwicht, zijn heil, zijn avontuur, zijn geluk."⁵⁰ Breton spreekt dus niet over de vrouw als subject, maar als het object, de Ander, door wie de man zich verwezenlijkt. Oftewel: vanuit het mannelijk perspectief is de vrouw poëzie in zichzelf, maar we vernemen niet of zij dat ook voor zichzelf is. De Beauvoir bespeurt hier eenzelfde esoterisch naturalisme als zij aantreft bij de gnostici die in Sophia het beginsel van de schepping en verlossing zagen, bij Dante die Beatrice als gids koos en bij Petrarca die werd verlicht door zijn liefde voor Laura.⁵¹ Per voorbeeld verschillen de namen en verschijningen, maar blijft de mythe in essentie hetzelfde.

Anderzijds vieten de surrealisten de vrouw als redding. In 'Arcane 17' (1944), een

⁴⁸ Simone de Beauvoir; Jan Hardenberg, *De tweede sekse: Feiten, mythen en geleefde werkelijkheid* (Utrecht: Bijleveld, 1982), 295.

⁴⁹ Idem, 241-242.

⁵⁰ Idem, 291.

⁵¹ Idem, 280.

poëtisch essay dat Breton schreef tegen het einde van de Tweede Oorlog, doopt hij haar om tot vredesstichter: de vrouw is niet langer alleen een poëtische reflectie van de natuur, maar ook de hoeksteen van de materiële wereld en in die zin de sleutel die de poort opent naar het 'Jenseits', het bovenwerkelijke en -natuurlijke.⁵² Hier keert hij de hiërarchie der seksen om: de banale mystificatie van de man vormt de oorzaak van oorlog, dwaasheid en al wat onmenselijk is, terwijl de vrouw vanwege haar 'natuurlijke' passiviteit en immanentie – alles wat binnen de perken van het menselijk bewustzijn blijft – vrede en harmonie verspreidt.⁵³ Dit tegenstrijdige vrouwbeeld van de surrealisten vergelijkt De Beauvoir met hun liefde voor dubbelhartige objecten: de vrouw is tegelijk poëzie en redding, "evenals de objecten die de dichter op de rommelmarkt ontdekt of in zijn droom verzint en deelhebben aan het geheim van vertrouwde voorwerpen die plotseling in hun waarheid worden ontdekt."⁵⁴

Tweeëntwintig jaar na de publicatie van 'Le Deuxième Sexe' en te midden van de seksuele revolutie borduurt Gauthier voort op De Beauvoirs concept van de mythische vrouw in haar doctoraatsthesis 'Surréalisme et sexualité'. Aan de hand van de categorisatie en inventarisatie van tientallen vrouwelijke archetypen – muze, moeder, godin, heks, prostituee, et cetera – reflecteert zij op het doel van de surrealisten om middels erotiek en provocatie een sociale revolutie te ontketenen en komt daarbij tot dezelfde conclusie als De Beauvoir: de surrealistische vrouw is een mannelijke uitvinding.⁵⁵ Gauthier stelt dat surrealisten de vrouw zoveel onderling onverenigbare functies en eigenschappen toebedelen dat zij haar in feite reduceren tot een object dat slechts de man dient.⁵⁶ Wanneer de vrouw alles is, zo echoot De Beauvoirs notie van de Ander, "is ze niets anders dan een hersenspinsel van de man."⁵⁷ Waar De Beauvoir het accent legt op de mythe van de vrouw door de literatuurgeschiedenis heen, verschuift Gauthier de focus naar haar representatie in de surrealistische zusterdisciplines: de poëzie en beeldende kunst.

In het poëtisch discours van het surrealisme staat het thema van 'l'amour fou' – een obsessieve en onbegrensde staat van verliefdheid – en de bijbehorende verafgoding van de vrouw centraal. In de gedichten van de heilige drie-eenheid van de surrealistische poëzie, André Breton, Paul Éluard en Louis Aragon, verschijnt de vrouw als een wonderbaarlijk wezen dat boven de man uitstijgt. Zij als de Ander is in staat om het onverzoenlijke te verzoenen en

⁵² Idem, 291.

⁵³ Idem, 291-292.

⁵⁴ Idem, 277.

⁵⁵ Xavière Gauthier, *Surrealismus und Sexualität: Inszenierung der Weiblichkeit* (Berlijn: MEDUSA Verlag Wölk + Schmid, 1980), 142.

⁵⁶ Idem, 9.

⁵⁷ Ibidem.

wordt derhalve 'opgehemeld' tot totaalobject.⁵⁸ Gauthier verklaart: "In deze ongelijke wereld heeft de vrouw de schoonheid en onschuld, de man de actie en arbeid. Hij is vergankelijk, zij leeft een ogenblik. Zij plant het leven voort, hij scheidt de wereld."⁵⁹ Deze modernistische variant van de hoofse liefde, van het idealiseren van de vrouw, is onder surrealistische dichters des te overdrevener omdat zij, aldus Gauthier, "zich trachten te verzetten tegen een gewelddadig verlangen om haar te verscheuren en beschadigen."⁶⁰

In het beeldend discours van het surrealisme, daarentegen, bezit de vrouw een explicieter en agressiever karakter. In de werken van onder anderen Hans Bellmer, Salvador Dalí en Max Ernst wordt zij vaak afgebeeld als hatelijk en gevaarlijk, met een onbeteugelde seksualiteit, veelal in de vorm van de 'femme sans tête' (vrouw zonder hoofd).⁶¹ Toch is Gauthier in de receptie van de surrealistische beeldende kunst een stuk milder omdat de discipline een esthetica van het perverse omarmt die de poëtische idealisatie van de vrouw verwerpt. Zij concludeert dan ook: "als het surrealisme in enig opzicht revolutionair is, dan zijn het wel de perversies van kunstenaars die de wetten en regels van de vader [Breton] in vraag stellen en omzeilen."⁶² In overeenstemming met De Beauvoir bestempelt Gauthier de surrealistische vrouw dus nog altijd als de Ander, maar acht zij haar vele malen problematischer als poëtisch ideaal dan als beeldend lustobject.

In reactie op De Beauvoir en Gauthier verplaatst Chadwick de aandacht van de surrealistische vrouw – een mythe die haar oorsprong vindt in het mannelijk onderbewuste – naar surrealistische vrouwen, een diverse groep individuen waarvoor het surrealisme een sleutelrol speelt in het formuleren van een eigen vrouwelijk subject.⁶³ 'Women Artists and the Surrealist Movement' is het eerste en uitgebreidste Engelstalige overzichtswerk omtrent het werk van vrouwelijke kunstenaars die met de beweging worden geassocieerd. Tegen het einde van de tweede feministische golf maakt Chadwick de balans opnieuw op: aan het eind van de 19^{de} eeuw karakteriseren romantici de vrouw als een passief en afhankelijk wezen, aan het eind van de 20^{ste} eeuw staat zij in de frontlinie van haar strijd voor gelijke rechten. In tegenstelling tot De Beauvoir en Gauthier maakt zij een hard onderscheid tussen het vrouwbeeld van mannelijke surrealist en de vrouwbeelden van vrouwelijke surrealist; ondanks hun revolutionaire aspiraties houdt het mannelijk deel vast aan een vervlogen ideaal,

⁵⁸ Idem, 7.

⁵⁹ Idem, 142.

⁶⁰ Idem, achterflap.

⁶¹ Idem, 140.

⁶² Idem, 266-268.

⁶³ Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Boston: Little, Brown and Company, 1985), 3-4.

terwijl het vrouwelijk deel actief eigentijdse herinterpretaties schept.

Hoewel de mannelijke surrealisten aanvankelijk de (artistieke) vrijheid van alle vrouwen aanmoedigen, grijpen zij in de jaren 1920 terug op poëtische muzen wanneer de behoeften en verlangens van echte vrouwen niet langer kunnen worden gemythologiseerd. Chadwick betoogt dat de sociale status van vrouwen in naoorlogs West-Europa en Amerika sneller verandert dan de zogenaamde surrealistische revolutie bijbeent.⁶⁴ De mannelijke surrealisten vieren de radicale acties van vrouwen buiten de groep, maar reduceren de politieke participatie van vrouwen binnen de groep tot het ondertekenen van traktaten en manifesten. In 1930 bereikt de ambivalente positie van de surrealistische vrouw een climax: in het tijdschrift 'La Révolution Surréaliste' presenteert Breton zijn prototype van de 'femme-enfant' (kind-vrouw), die vanwege haar jeugdigheid, naïviteit en puurheid direct in verbinding staat met haar onderbewuste en daardoor de mannelijke verbeeldingszin prikkelt.⁶⁵ Zo ontstaat er in de jaren 1920 en 1930 een discrepantie tussen de poëtische en politieke rol van vrouwen buiten de beweging en de praktische rol van vrouwen binnen de beweging.

In de jaren 1940 signaleert Chadwick echter een omwenteling die De Beauvoir en Gauthier onbenoemd laten: het gezag van Breton brokkelt af, wat vrouwelijke surrealist in staat stelt om het heft in eigen hand nemen. Tijdens de Tweede Wereldoorlog ondermijnt Breton zijn positie als leider door zijn onwil om de Engelse taal te leren en is hij voor zijn levensonderhoud afhankelijk van de maandelijkse toelage van twee vrouwelijke sleutelfiguren binnen het Amerikaans surrealisme: schilder en dichter Kay Sage en kunstverzamelaar en -handelaar Peggy Guggenheim.⁶⁶ Ondertussen worden vrouwelijke surrealist door de oorlogsomstandigheden en vlucht uit Europa gedwongen om naar elkaar te keren voor steun en vriendschap, waardoor zij in mininetwerken buiten de harde kern van het surrealisme zelfbewuste en ironische iteraties ontwikkelen op het achterhaalde vrouwbeeld van hun mannelijke collega's.⁶⁷ Daarbij maken de vrouwelijke surrealist effectief gebruik van de provocatieve en modieuze reputatie die het surrealisme geniet onder het internationale publiek.⁶⁸ Wanneer Breton vervolgens aan het eind van de oorlog door zijn vrouw en kind verlaten wordt, keert hij in 'Arcane 17' terug naar zijn mythische vrouw, de 'femme-enfant', tevergeefs hopen dat zij hem kan redden van zijn onvermijdelijke ondergang door zijn verbeeldingszin een laatste keer te prikkelen.

⁶⁴ Idem, 14.

⁶⁵ Idem, 33.

⁶⁶ Idem, 61.

⁶⁷ Idem, 56.

⁶⁸ Idem, 55.

Terug de marge ingeduw

De buitenlandse aandacht voor het surrealisme die Chadwick beschrijft, leidt tot de eerste surrealistische tentoonstellingen op Engelstalig grondterrein in 1936. De 'International Surrealist Exhibition' in de Londense New Burlington Galleries vormt het internationale debuut en wordt een halfjaar later vervolgd door de vier verdiepingen beslaande en zevenhonderd objecten tellende tentoonstelling 'Fantastic Art, Dada, Surrealism' in het Museum of Modern Art te New York. In de laatste presentatie tracht MoMA-directeur Alfred H. Barr Jr., naar eigen zeggen, "de belangrijkste bewegingen van de moderne kunst op een objectieve en historische manier te tonen."⁶⁹ Uit het resultaat spreekt een sterk canoniserend karakter: de meeste ruimte is gereserveerd voor dadaïstische en surrealistische pioniers, de werken van stijlverwanten zijn bijeengebracht in een afzonderlijk gedeelte en er is een speciale sectie voor de kunst van kinderen en 'krankzinnigen'.⁷⁰ Ondanks Barrs poging tot het samenstellen van een representatief overzicht zijn de bijdragen van vrouwelijke surrealistes, waaronder Léonor Fini, Dora Maar en Meret Oppenheim, op één hand te tellen. Daarbij dient de kanttekening geplaatst te worden dat zij vaker participeren aan groepstentoonstellingen vanwege persoonlijke motieven – het vergaren van internationaal succes en het ontsnappen aan een middenklassebestaan als vrouw en moeder – dan uit collectief belang.⁷¹

Hoewel de eerste internationale tentoonstellingen een impuls geven aan de carrières van een handvol vrouwelijke surrealistes, forceren de snel veranderde persoonlijke situaties tijdens de Tweede Wereldoorlog hen om de handen ineen te slaan. In 1942 introduceren tijdschriften als 'View' en 'VV' de "provocatieve en modieuze" vrouwelijke surrealistes aan het Amerikaanse publiek, terwijl Peggy Guggenheim haar nieuwe galerie 'Art of This Century' opent in het hart van New York.⁷² Hier organiseert zij in samenwerking met co-curator Marcel Duchamp twee baanbrekende tentoonstellingen die exclusief het werk van vrouwen een podium bieden. De eerste tentoonstelling is 'Exhibition by 31 Women' in 1943, waaraan eenendertig vrouwelijke surrealistes van elf verschillende nationaliteiten deelnemen. De gepresenteerde werken variëren van de obscure surreële landschappen van Jacqueline Lamba tot een zeldzame potloodtekening van Frida Kahlo en naïeve bijdrage van Guggenheims dochter. Alle participanten staan vermeld achterin een catalogus en een dozijn

⁶⁹ Alfred H. Barr Jr., *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (New York: Museum of Modern Art, 1936), 7.

⁷⁰ Idem, 7-13.

⁷¹ Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (Cambridge: MIT Press, 1998), 5.

⁷² Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Boston: Little, Brown and Company, 1985), 55.

exposeert twee jaar later opnieuw in de vervolgtentoonstelling 'The Women'.⁷³ Ditmaal tonen Guggenheim en Duchamp in totaal drieëndertig vrouwen, zowel surrealisten als collega's van het abstract expressionisme, onder anderen Louise Bourgeois en Lee Krasner. De twee tentoonstellingen in 'Art of This Century' bieden dus een nodig tegenwicht aan het machismo van de eerste internationale tentoonstellingen, al worden de inspanningen van vrouwelijke surrealisten met gemengde gevoelens ontvangen en lang niet altijd serieus genomen; de Amerikaanse kunstcriticus James Stern reageert bijvoorbeeld dat hij "geen tijd heeft om 'The Women' te bezoeken en vrouwen beter kinderen kunnen blijven baren."⁷⁴

Nadat 'Art of This Century' in 1947 haar deuren sluit, wordt het werk van vrouwelijke surrealisten terug de marge ingeduwd. De naoorlogse kunstwereld heeft, zoals De Beauvoir en Gauthier pleiten, ruimte voor vrouwen in de rol van muzen, maar niet voor vrouwen als bekwame of waardige kunstenaars. Zo bevat de tentoonstelling 'Dada, Surrealism and Their Heritage' in het Museum of Modern Art in 1966 slechts één werk van vrouwelijke hand, Meret Oppenheims met bont beklede theeservies beter bekend als 'Le déjeuner en fourrure' (1936), waarvan vele toenmalige critici veronderstellen dat een dergelijk surrealistisch hoogstandje enkel de creatie kan zijn van een man, namelijk Pablo Picasso.⁷⁵ Het is vermeldenswaardig dat de destijds toonaangevende kunstgeschiedenisboeken – Gardner's 'Art Through the Ages' (1926), Gombrich's 'The Story of Art' (1950) en Janson's 'History of Art' (1962) – geen enkele vrouwelijke kunstenaar uitlichten.⁷⁶ Pas in de jaren 1980, wanneer namen als Frida Kahlo herontdekt worden en de status van culticoon verwerven, krijgen vrouwen een plaats in surrealistische biografieën, monografieën en anthologieën.⁷⁷ Hoewel kunsthistorici als Chadwick trachten om vrouwelijke surrealisten terug de kunstgeschiedenis in te schrijven door ze het onderwerp te maken van publicaties en conferenties, vinden deze academische ontwikkelingen weinig weerklank in het postmoderne tentoonstellingswezen.⁷⁸

Samenvattend: de kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (Cambridge: MIT Press, 1998), 3.

⁷⁶ Gloria Feman Orenstein, "Art History and the Case for the Women of Surrealism," *The Journal of General Education* 27(1975)1: 32, <https://www.jstor.org/stable/27796489> (geraadpleegd 12 augustus 2021).

⁷⁷ Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (Cambridge: MIT Press, 1998), 7.

⁷⁸ Enkele uitzonderingen vormen de tentoonstellingen 'L'Amour Fou: Photography and Surrealism' (1985) in de Corcoran Gallery of Art te Washington en 'La femme et le surréalisme' (1987) in het Musée cantonal des Beaux-Arts te Lausanne, die vrouwelijke surrealisten parallel tonen aan mannelijke surrealisten.

het surrealisme tijdens de tweede feministische golf vormen een verhaal van man-vrouwdichotomieën. In hun teksten focussen De Beauvoir, Gauthier en Chadwick zich ieder op een andere structurele oppositie: De Beauvoir onderzoekt de mythe van de surrealistische vrouw als poëzie versus de mythe van de surrealistische vrouw als redding, Gauthier ontleedt de representatie van de surrealistische vrouw in het poëtisch discours versus de representatie van de surrealistische vrouw in het beeldend discours en Chadwick opponeert het vrouwbeeld van mannelijke surrealisten versus de vrouwbeelden van vrouwelijke surrealisten. Toch komen alle auteurs tot dezelfde conclusie: de surrealistische vrouw – in tegenstelling tot surrealistische vrouwen – is een van de vele kunsthistorische mythes of dubbelhartige objecten die het patriarchaat door de eeuwen heen al dan niet bewust reproduceert om de ongelijkheid en onderdrukking van vrouwen, hun Ander, in stand te houden. Dit man-vrouwdenken, of subject-objectdenken, van De Beauvoir, Gauthier en Chadwick vertaalt zich ook naar het tentoonstellingswezen. Hoewel de twee vrouwententoonstellingen in 'Art of This Century' tijdelijk weerstand bieden aan het evident mannelijke overwicht in de eerste internationale tentoonstellingen, wordt het werk van vrouwelijke surrealisten nog altijd als tweederangs kunst beschouwd en draagt de herontdekking van hun namen nauwelijks bij aan een diverser tentoonstellingslandschap. In die zin is "het probleem van de vrouw" dus niet zo "wonderbaarlijk" als het citaat van Breton in de inleiding beweert.

2. Dichotomieën onder druk

De kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de derde feministische golf

Gedurende de derde feministische golf, die de jaren 1990 tot op heden omvat, verklaart een nieuwe generatie feministen de agendapunten en denkbeelden van hun voorgangers niet langer houdbaar. Onder invloed van het postmodernisme komen alle grote ideologieën en de daaruit vloeiende 'waarheden' onder druk te staan. Door de opkomst van de gender- en queertheorie verschuift het paradigma binnen de feministische kunstgeschiedenis van man-vrouwdichotomieën naar een ruimer, fluïde genderbegrip.⁷⁹ De these van De Beauvoir, Gauthier en Chadwick dat vrouwen een eigen categorie vormen buiten de door mannen gedomineerde historische stromingen en bewegingen wordt verruild voor een complexe en pluriforme notie van geschiedenis als "een smeltkroes van gender en andere sociale categorieën, van vrouwengeschiedenis en andere historische narratieven."⁸⁰ Met andere woorden: kunsthistorici tijdens de derde feministische golf beschouwen categorieën in hun algemeenheid als sociale constructies, ficties of machtswapens die elkaar onderling raken, kruisen en overlappen.⁸¹ Dit intersectioneel denken opent een nieuwe lezing van het surrealistisch erfgoed: niet langer als een patriarchaal, misogyn en antifeministisch bolwerk, maar nu als een intercategoriaal netwerk van mannelijke, vrouwelijke en non-binaire kunstenaars die maatschappelijk normaangevende dichotomieën op de proef stellen.

Conform de structuur van het tweede hoofdstuk valt dit hoofdstuk uiteen in twee delen. Allereerst wordt de kunstgeschiedschrijving omtrent het surrealisme tijdens de derde feministische golf behandeld aan de hand van drie invloedrijke teksten: 'Bachelors' (1999) van de Amerikaanse kunsthistoricus en -criticus Rosalind Krauss, 'Surrealist Masculinities' (2007) van de Amerikaanse kunsthistoricus Amy Lyford en 'Intersections' (2016) van de Britse kunsthistoricus Patricia Allmer. Wederom geldt: hoewel alle auteurs de genderverhoudingen binnen het surrealisme vanuit een feministische lens analyseren, representeert ieder een andere periode en invalshoek binnen het feministisch discours. In overeenstemming met de literatuur van Krauss, Lyford en Allmer wordt aanvullend de tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de derde feministische golf besproken aan de hand van drie parallelle ontwikkelingen: anticategoriale tentoonstellingen versus de wederopleving van

⁷⁹ Michael Hatt; Charlotte Klonk, *Art history: A critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 166.

⁸⁰ Idem, 156.

⁸¹ Idem, 150.

Amerikaanse vrouwententoonstellingen, de eerste Europese vrouwententoonstellingen versus het dominant mannelijke tentoonstellingslandschap en grootschalige internationale tentoonstellingen op basis van de mannelijke canon versus de recente aandacht voor vrouwelijke surrealisten in nationale (overzichts)tentoonstellingen. Het doel van dit hoofdstuk is dus om een overzicht te bieden van de kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de derde feministische golf.

Grensverkenningen

Tegen de eenentwintigste eeuwwisseling leidt Krauss haar essaybundel 'Bachelors' in met een verslag van haar eigen intellectuele traject. Als jonge kunsthistoricus en -criticus in de jaren 1960 stelt zij dat de surrealistische vocabulaire nadrukkelijk cirkelt rond een centrale thematiek: "het opgesloten vrouwelijke lichaam en de fantasmatische projectie van geweld tegen dat lichaam."⁸² De visie van Gauthier – het surrealisme is een door en door misogyne beweging die vrouwen zowel feitelijk als fantasmatisch exploiteert – ligt aan de basis van deze interpretatie, aldus Krauss.⁸³ In het midden van de jaren 1970, wanneer 'Surréalisme et sexualité' tot een feministische consensus uitgroeit, ondergaat haar perceptie echter ingrijpende veranderingen. Analytische categorieën zien het licht die Krauss in staat stellen om de surrealistische productie te begrijpen op een manier waar elke feministische verklaring zich tot dan toe tegen verzet.⁸⁴ De meest algemene van deze begrippen stamt uit het surrealistische tijdschrift 'Documents' (1929) onder redactie van de Franse filosoof en auteur Georges Bataille: 'informe'.

De vervaging van categorieën als gevolg van voortdurende identiteitswisselingen is wat Bataille onder 'informe' verstaat.⁸⁵ Deze vormloosheid gaat een stuk dieper dan de algemeen- of vaagheid die definities tekent: "het is de onmogelijkheid van het definiëren zelf, te wijten aan verglijdingen binnen de logica van categorieën."⁸⁶ De functie van 'informe' is veeleer om woorden en objecten te 'declasseren' ('déclasser'): het aantasten van de voorwaarde waarvan betekenis afhankelijk is, namelijk de structurele oppositie tussen bepalende termen – met de dichotomie 'man/vrouw' als het hart van het surrealistisch project.⁸⁷ Deze vertroebeling van categoriale grenzen treft Krauss in overvloed aan in de surrealistische fotografie. Door middel van technieken als solarisatie, dubbeldruk en montage werken surrealisten het fysieke

⁸² Rosalind E. Krauss, *Bachelors* (Cambridge: MIT Press, 1999), 1.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Idem, 5.

⁸⁵ Idem, 7.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Idem, 5.

omhulsel van lichamen en objecten open, versmelten zij de buiten- en binnenkant van de vorm en wordt een fetisjistisch spel van verglijdende geslachtelijke identiteiten geënceneerd. In dit montageproces wordt het vaak vrouwelijke subject geconstrueerd in plaats van biologisch gedetermineerd.⁸⁸ Krauss pleit derhalve dat surrealisten geen antifeministische agenda hebben, maar de patriarchale visie op de categorie 'vrouw' juist in vraag stellen.

Des te kritischer is zij jegens feministische kunsthistorici als Chadwick die in de jaren 1980 niet alleen de namen van vrouwelijke surrealisten terug de geschiedenisboeken inschrijven, maar ook beweren dat zij het 'conservatieve' vrouwbeeld van hun mannelijke collega's ironiseren in de vorm van eigentijdse herinterpretaties. Krauss meent echter dat 'mimicry' – imitatie als zelfbewust en bezwerend gebaar – weinig recht doet aan het emblematische en krachtige werk van vrouwelijke surrealisten en identiteit als categorie onbevraagd laat.⁸⁹ Bovendien is het verkennen van grensvoorwaarden niet inherent aan het werk van vrouwelijke surrealisten; Hans Bellmers 'Poupées' – een reeks erectiele poppenlichamen – en Rose Sélavy – Marcel Duchamps 'drag persona' – zijn evengoed doorspekt met 'informe'. Daarom concludeert Krauss onomwonden: "Het veld van de Verbeelding is vloeïend genoeg om toe te staan dat posities door meer dan een geslacht tegelijk worden ingenomen. Daarmee wil ik ook zeggen dat kunst die door vrouwen is gemaakt geen bijzondere rechtvaardiging behoeft en ik wil deze tekst over mijn relatie tot de surrealistische productie dan ook besluiten zonder er een te geven."⁹⁰

Acht jaar na de publicatie van 'Bachelors' plaatst Lyford de vervagende gendercategorieën waarover Krauss schrijft in de context van Frankrijk na de Eerste Wereldoorlog. In haar boek 'Surrealist Masculinities' betoogt zij dat masculiniteit impliciet het onderwerp vormt van politieke, economische en sociale discoursen omtrent naoorlogse wederopbouw en surrealisten dominante genderconcepten manipuleren om diepgewortelde overtuigingen van nationale identiteit aan de kaak te stellen.⁹¹ Het genderspectrum wordt dus niet alleen verkend om kritiek uit te oefenen op de artistieke traditie, maar ook op de leiders van de bourgeoisrepubliek die voor oorlogsdoeleinden een generatie jonge mannen opofferen.⁹² Door militaire dienst ondervinden immers vele surrealisten de gruwelen van de oorlog uit de eerste hand; Breton is nota bene als plastisch chirurg actief in het Franse leger.⁹³

⁸⁸ Idem, 17.

⁸⁹ Idem, 18.

⁹⁰ Idem, 50.

⁹¹ Amy Lyford, *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France* (Berkeley: University of California Press, 2007), 11.

⁹² Idem, 3.

⁹³ Idem, 7.

Lyford analyseert hoe dit collectieve trauma echoot in de naoorlogse wereld, alwaar nationale propaganda voor de rehabilitatie van de patriarchale maatschappij haaks staat op de door een nieuw anarchisme ingefluisterde masculiniteit van de surrealisten.

Na de formatie van een conservatieve coalitie in november 1919 observeert Lyford een sterke toename van politieke, economische en sociale programma's die de terugkeer naar traditionele waarden promoten.⁹⁴ Politici prediken dat nationale wederopbouw niet alleen afhankelijk is van industriële productiviteit, maar ook van familiale activiteit. Daarom staat de naoorlogse samenleving waarin de surrealisten leven bol van beelden die de verstoorde relatie tussen de seksen herdefiniëren; op elke straathoek prijken posters van zwoegende mannen en kuisende vrouwen. Waar tijdens de oorlog genderrollen vervagen doordat vrouwen werken terwijl mannen aan het front vechten, toont naoorlogse propaganda dat scherp afgebakende man-vrouwverhoudingen de redding vormen van de Franse staat.⁹⁵ In reactie op deze begrenzende beeldcampagne ontwikkelen de surrealisten strategieën om het kleinburgerlijke familieleven te destabiliseren en het falen van de nationale wederopbouw bloot te leggen. Lyford claimt in navolging van Krauss dat 'informe' – beelden van fysieke destructie, fragmentatie en perversie – het wapen vormt in hun strijd tegen de bourgeoisie.⁹⁶

In tegenstelling tot auteurs tijdens de tweede feministische golf beschouwt Lyford, in de woorden van Gauthier, "het verscheuren en beschadigen van vrouwenlichamen" dus niet als een uiting van misogynie, maar als een van de surrealistische strategieën of manipulaties om vanuit beide helften van de sekseverdeling tegen de gevestigde orde aan te schoppen.⁹⁷ Zij voert het tegenargument aan dat mannenlichamen evenmin gespaard blijven: enerzijds portretteren surrealistische getraumatiseerde en 'hysterische' ex-militairen als tegengif voor de in propaganda verheerlijkte oorlogshelden en soldaten, anderzijds beelden zij ambigue en androgyne manfiguren af als remedie tegen de door de staat opgedrongen familie- en sekserollen.⁹⁸ In haar hantering van 'informe' gaat Lyford dan ook een stap verder dan Krauss: surrealistische verkennen niet alleen de grenzen van gender om de man-vrouwdichotomie te 'declasseren', maar ook van de door terreur verminkte of aangetaste lichamen om de greep van de staat op de naoorlogse maatschappij te verzwakken.⁹⁹

In 2016 reflecteert Allmer op de successen en gebreken van de

⁹⁴ Idem, 4.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Idem, 6.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Idem, 4-6.

⁹⁹ Idem, 10.

kunstgeschiedschrijving omtrent het surrealisme tijdens de tweede en derde feministische golf. De boodschap van haar overzichtswerk 'Intersections' luidt: als de geschiedschrijving sinds Krauss ons iets leert, dan is het wel het belang van intersectionaliteit als methode voor de 21^{ste}-eeuwse feministische kunstgeschiedenis. Daarbij doelt Allmer niet op de studie van modernisme, surrealisme en vrouwelijke kunstenaars als onafhankelijke categorieën, maar als intersecties of kruispunten; "hun (dis)locatie in pluraliteit of aanwezigheid als een 'netwerk van relaties' dat een simpele unificatie ontkent en kruisingen, overlappingen, wisselwerkingen en dissonanties des te fascinerender en urgenter maakt."¹⁰⁰ In tegenstelling tot de man-vrouwdichotomieën die De Beauvoir, Gauthier en Chadwick onder de loep nemen, verwerpt haar kruispuntdenken dergelijke structurele opposities door na te gaan hoe modernisme, surrealisme en vrouwelijke kunstenaars elkaar intercategoriaal raken.

In haar historisch overzicht maakt Allmer een hard onderscheid tussen de tweede en derde feministische golf. Zij acht het project van feministische kunsthistorici die in de traditie van Chadwick 'herstory' schrijven gefaald; haar statistisch onderzoek toont aan dat hun vondsten nauwelijks zijn opgenomen in grootschalige surrealistische publicaties en tentoonstellingen.¹⁰¹ "Ondanks hun grondige werk," beargumenteert Allmer, "zijn deze auteurs er niet in geslaagd om aannames over masculiene creatieve autoriteit te weerleggen die de instituties van de kunstgeschiedenis, tentoonstellingsproductie en kunstkritiek controleren en organiseren."¹⁰² Daarom vestigt zij haar hoop op 21^{ste}-eeuwse feministische kunsthistorici als Krauss en Lyford die identificaties en generalisaties achter feministische discoursen ontmantelen of in hun geheel omzeilen ten behoeve van andere, discursieve economieën.¹⁰³ "Door louter het analyseren en exploreren van complexe en verschuivende centralisaties en marginalisaties alsook zichtbaarheden en onzichtbaarheden binnen canons," besluit Allmer, "kunnen we verdere uitbreidingen van het surrealistische onderzoeksveld bewerkstelligen."¹⁰⁴

Een dergelijke intersectionele kunstgeschiedschrijving herkent zij in Krauss' concept van historicisme. Haar definitie impliceert dat geschiedenis en in die zin evolutie cirkelt rond het nieuwe en verschillende, om nieuwheid te verminderen en verschil te matigen, "zodat de man die nu is als verschillend beschouwd kan worden van het kind dat hij ooit was."¹⁰⁵ Deze notie van historicisme projecteert Allmer op Lee Millers documentatie van tekstuele

¹⁰⁰ Patricia Allmer, *Intersections: Women artists/surrealism/modernism* (Manchester: Manchester University Press, 2016), 2-4.

¹⁰¹ Idem, 3.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Idem, 4.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Idem, 5.

oppervlakken. Zij leest haar foto's van reclameposters in naoorlogs Duitsland als referenties aan dadaïstische collagetechnieken en -strategieën, die op hun beurt verwijzingen vormen naar de nazi-ideologieën van kunst en esthetica waartegen de modernisten zich verzetten.¹⁰⁶ Hier weerklinkt ook de invloed van de dubbele – of in dit geval: drievoudige – ‘informe’ waarover Lyford spreekt: Millers oppervlakken laten zich niet categorisch duiden, maar circuleren binnen de intersectionele driehoek ‘modernisme/surrealisme/vrouwelijke kunstenaars’. Allmer benadrukt dus dat de liefde van surrealisten voor taal en objecten dieper gaat dan een woordspel; hun kruispuntdenken echoot, zo beschrijft Paul Éluard lyrisch, “in alles: in redenen, in gelijkenis, in tegenstelling, in het eindeloze worden.”¹⁰⁷

Twee verschillende werelden

De surrealistische tentoonstellingen in de tweede helft van de jaren 1990 illustreren het spanningsveld tussen de denkbeelden van auteurs tijdens de tweede en derde feministische golf. Enerzijds cureert Krauss drie jaar voor de publicatie van ‘Bachelors’ de tentoonstelling ‘L’Informe’ in het Centre Georges Pompidou te Parijs – het enige instituut dat het project welkom heet.¹⁰⁸ In samenwerking met de Franse kunsthistoricus Yve-Alain Bois presenteert zij een nieuwe taxonomie van 20^{ste}-eeuwse kunst; een opstelling die niet rust op het kunsthistorische begrippenpaar ‘vorm’ en ‘inhoud’ of een lineaire opeenvolging van ‘-ismen’, maar in de geest van Bataille categorieën in hun algemeenheid – stijl, periode, oeuvre, thema – ‘declasseert’.¹⁰⁹ Krauss en Bois nodigen de beschouwer, die geen definitie kan raadplegen om betekenis te construeren, uit om de tweehonderd non-hiërarchisch geordende objecten te lezen als een gebruiksaanwijzing; een informatief stappenplan om kunst te ervaren buiten de modernistische logica van formele zuiverheid. Anderzijds vindt Chadwicks ‘herstory’ van vrouwelijke surrealisten na dertien jaar erkenning in de tentoonstelling ‘Mirror Images’ in het MIT List Visual Arts Center te Cambridge. Aan de hand van drie generaties en honderd objecten treedt zij in de voetsporen van Peggy Guggenheim door uitsluitend het werk van vrouwelijke surrealisten een podium te bieden. In tegenstelling tot de ‘informe’ van Krauss en Bois behandelt Chadwick in de catalogus uitvoerig de verschillen tussen de exposanten en hun mannelijke collega's: mannelijke surrealist botvieren hun driften en verlangens op het lichaam van de vrouwelijke Ander, terwijl “vrouwelijke surrealist een zelfbewustzijn tentoonspreiden omtrent sociale constructies van femininiteit als oppervlak en beeld.”¹¹⁰

¹⁰⁶ Idem, 9.

¹⁰⁷ Idem, 84.

¹⁰⁸ Yve-Alain Bois; Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1996), 9.

¹⁰⁹ Idem, 9-10.

¹¹⁰ Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (Cambridge: MIT Press, 1998), 6.

In het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw waaien surrealistische vrouwententoonstellingen à la 'Mirror Images' over naar Europa. 'Angels of Anarchy' (2009) in de Manchester Art Gallery is de eerste tentoonstelling in het continent die exclusief het werk van vrouwelijke surrealistes uitlicht. De door Allmer geëcurade presentatie vertegenwoordigt evenals 'Mirror Images' drie generaties en bevat een mix van gevestigde namen, waaronder Frida Kahlo, Meret Oppenheim en Lee Miller, alsook minder bekende kunstenaars uit het Verenigd Koninkrijk, België en Tsjecho-Slowakije en nooit eerder getoonde werken. In overeenstemming met Chadwick onderstreept zij in de catalogus dat mannelijke en vrouwelijke surrealistes twee verschillende werelden vormen: het mannelijk deel voert een antifeministische politiek die de vrouw reduceert tot muze, 'femme-enfant' of erotisch object, terwijl het vrouwelijk deel zelfbewuste strategieën ontwikkelt om patriarchale ideologieën en conventies – de mythe van het mannelijk genie, de uniciteit en originaliteit van zijn creaties en zijn alomteenwoordigheid in canons – te denaturaliseren.¹¹¹ Daarom vergelijkt Allmer vrouwelijke surrealistes ook wel met anarchistische engelen; in tegenstelling tot mannelijke surrealistes hebben zij het profetische vermogen om "hiërarchieën, dualiteiten en grenzen te overstijgen."¹¹² In die zin is het opvallend dat zij zeven jaar later in 'Intersections' concludeert dat dergelijke collectieven weinig bijdragen aan een diversere kunstgeschiedenis, tentoonstellingsproductie en kunstcritiek. Bovendien is de fluïde en fragiele masculiniteit die Lyford theoretiseert vrijwel absent in het tentoonstellingslandschap. Daarbij dient wel de kanttekening geplaatst te worden dat Allmers statistisch onderzoek staat dat de representatie van vrouwelijke en non-binaire surrealistes in de jaren 2000 überhaupt eerder uitzondering dan regel is.¹¹³

Deze discrepantie tussen intersectionele theorie en surrealistische man-vrouwententoonstellingen blijft het afgelopen decennium tekenen op internationaal en nationaal niveau. Aan de ene kant tonen grootschalige tentoonstellingen als 'Another World' (2010) in de National Galleries of Scotland te Edinburgh en 'Surrealism and the Object' (2013) in het Centre Georges Pompidou te Parijs de canon van mannelijke surrealistes in combinatie met een handvol vrouwelijke surrealistes. Aan de andere kant wijden kleinschaligere tentoonstellingen als 'Surreal Friends' (2010) in het Pallant House te Chichester en 'In Wonderland' (2012) in het Los Angeles County Museum of Art zich volledig aan het ondergewaardeerde werk van vrouwelijke surrealistes. Naarmate de eeuw vordert neemt de

¹¹¹ Patricia Allmer, *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism* (Londen: Prestel Publishing Ltd., 2009), 14.

¹¹² Idem, 12.

¹¹³ Patricia Allmer, *Intersections: Women artists/surrealism/modernism* (Manchester: Manchester University Press, 2016), 3.

omvang van dergelijke vrouwententoonstellingen toe. Zo brengt de Schirn Kunsthalle te Frankfurt maar liefst zesendertig internationale namen en tweehonderdzesentwintig werken samen in de tentoonstelling 'Fantastic Women' (2020). In overstemming met Chadwick en Allmer en in tegenstelling tot Krauss oppert directeur Philipp Demandt in de catalogus dat het werk van vrouwelijke surrealisten uniek is in de zin dat hun zelfbewustzijn zich uit in het itereren op en het ironiseren van het statische vrouwbeeld van hun mannelijke tegenhangers.¹¹⁴ Deze hernieuwde aandacht voor vrouwelijke surrealisten bereikt in 2020 ook Nederland. De tentoonstelling 'De tranen van Eros' in het Centraal Museum te Utrecht plaatst dan het oeuvre van Joop Moesman – Nederlands enige officieel erkende surrealist – tegenover het werk van vrouwelijke surrealist en hedendaagse feministische kunstenaar, al belichamen non-binaire namen als Claude Cahun en Toyen enige diversiteit buiten de man-vrouwdichotomie. Overzichtstentoonstellingen als 'Meret Oppenheim' (2021) in het Design Museum Den Bosch en 'Viva la Frida!' (2021-2022) in het Drents Museum te Assen beloven meer aandacht voor vrouwelijke surrealisten in de toekomst, maar intersectionele tentoonstellingen blijven ondanks academische ontwikkelingen een zeldzame aangelegenheid.¹¹⁵

Resumerend: de kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de derde feministische golf zijn historisch onverenigbaar. Krauss leent Batailles concept van 'informe' om hard te maken dat surrealisten de grenzen van het genderbegrip verkennen om de maakbaarheid van identiteit te illustreren in plaats van afbakenen om het lichaam van de vrouw tot fetisj te objectiveren. Daarbij benadrukt zij dat dergelijke exploraties niet gebonden zijn aan het man- of vrouw-zijn; het veld van de Verbeelding is immers vloeiend genoeg om toe te staan dat posities door meer dan een geslacht tegelijk worden ingenomen. Dit spel van lichamelijke verglijdingen plaatst Lyford tegen de achtergrond van de naoorlogse wederopbouwcampagne die propageert dat een terugkeer naar traditionele man-vrouwverhoudingen de redding vormt van de Franse staat. In navolging van Krauss stelt zij dat beelden van fysieke destructie, fragmentatie en perversie – veelal in de vorm van getraumatiseerde, 'hysterische', ambigue en androgyne manfiguren – geen uiting van misogynie zijn, maar een strategie, manipulatie of wapen in de surrealistische strijd tegen de nieuwe bourgeoismoraal. In haar evaluatie van de tweede en feministische golf

¹¹⁴ Ingrid Pfeiffer, *Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo* (München: Hirmer Verlag GmbH, 2020), 17.

¹¹⁵ Een uitzondering vormt de essayistische tentoonstelling 'Hans Bellmer – Louise Bourgeois Double Sexus' (2010-2011) in het Gemeentemuseum Den Haag, het voormalige Kunstmuseum, dat in de geest van Batailles 'informe' thematische parallellen in het oeuvre van Hans Bellmer en Louise Bourgeois visualiseert: de zoektocht naar identiteit, de vervaging van gendercategorieën en de reconstructie van het menselijk lichaam. Bron: Elfriede Jelinek; Henry Miller, *Hans Bellmer - Louise Bourgeois Double Sexus* (Antwerpen: Ludion, 2010), 14.

schaart Allmer de theorieën van Krauss en Lyford onder de noemer 'intersectionaliteit', een methode die de man-vrouwdichotomieën van De Beauvoir, Gauthier en Chadwick tart door middel van een intercategoriale vorm van kruispuntdenken. Zij verklaart de agendapunten en denkbeelden van de tweede feministische golf dan ook definitief verleden tijd: het schrijven van 'herstory' heeft weinig bijgedragen aan een diversere kunstgeschiedenis en neemt marginalisaties en onzichtbaarheden binnen canons nauwelijks in aanmerking. Daarom is het des te opvallender dat deze academische ontwikkelingen zelden weerklank vinden in het tentoonstellingswezen sinds de jaren 1990. Hoewel Krauss en Bois rond de eeuwwisseling de toon zetten met een anticategoriale, non-hiërarchische tentoonstelling in de geest van Batailles 'informe', houden in de loop van de 21^{ste} eeuw grootschalige internationale tentoonstellingen en in omvang groeiende vrouwententoonstellingen vast aan reeds herziene dichotomieën. Een eerste, voorzichtige stap richting intersectionele tentoonstellingen is echter wel zichtbaar op nationaal niveau, al blijft de aandacht voor surrealisten die buiten de man-vrouwoppositie leven en werken summier. In die zin representeert de tweedeling tussen de kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de derde feministische golf een dichotomie an sich.

3. Aan weerskanten van de scheidingslijn

De zelfportretten van Marcel Duchamp en Claude Cahun als feministische casestudies

Drie decennia voordat De Beauvoir de eerste feministische kritiek aan de sekseverhoudingen binnen het surrealisme wijdt en een halve eeuw voordat de derde feministische golf haar intrede doet, zijn er reeds twee grote surrealistische namen die de bepalende man-vrouwdichotomieën op losse schroeven zetten: Marcel Duchamp en Claude Cahun. Hun biografische en artistieke parallellen zijn treffend en gaan verder dan dezelfde kunsthistorische stroming waarvan zij deel uitmaken. In de eerste plaats delen de kunstenaars hun naamkwesitie. Duchamp wilt in 1920 zijn identiteit veranderen door een joodse naam aan te nemen, maar wanneer geen enkele variant hem bekoort besluit hij dat een 'drag persona' soelaas kan bieden; Rose Sélavy is geboren en wordt bij zijn aankomst in Parijs in juni 1921 omgedoopt tot Rose Sélavy.¹¹⁶ Ook Cahuns debuut in de Parijse avant-garde in 1919 valt samen met een pseudoniem; de nieuwe naam van Lucy Schwolb, de dochter van een prominente joodse familie die actief is binnen het literaire veld, insinueert een geslachtsonbepaaldheid die zij versterkt met behulp van haar androgyne zelfpresentatie.¹¹⁷ Claude is een referentie aan haar mannelijke schrijversnaam, Claude Courlis, terwijl Cahun een verwijzing vormt naar een joodse rabbijnenklasse – de aanspreekvorm dient in die zin als provocatiemiddel tegen het oplaaiende antisemitisme in naoorlogs Frankrijk.¹¹⁸ In de tweede plaats hebben de kunstenaars het genre van het zelfportret gemeen. Duchamp en Cahun beroepen zich op zowel fotografie als taal om hun genderverkenningen te documenteren. In beide gevallen speelt 'drag' – de performance van andere genderrollen en -expressies dan de biologische sekse – een sleutelrol. Deze portretten lenen zich, zo zal blijken, bij uitstek als casestudies om man-vrouwdichotomieën vanuit een 21^{ste}-eeuws feministisch perspectief te herzien.

In het verlengde van het tweede en derde hoofdstuk projecteert dit hoofdstuk de belangrijkste concepten van de auteurs tijdens de tweede feministische golf – De Beauvoir, Gauthier en Chadwick – en derde feministische golf – Krauss, Lyford en Allmer – op de zelfportretten van Duchamp en Cahun. Aan de hand van een intersectionele en informele – in de batailliaanse zin van het woord – lens wordt beargumenteerd waarom een dichotomisch model tekortschiet om hun identiteitsexperimenten te vatten en dus een nieuwe feministische,

¹¹⁶ Levy, een van de meest voorkomende joodse achternamen, ligt echter onmiskenbaar besloten in Sélavy. Bron: Rosalind E. Krauss, *Bachelors* (Cambridge: MIT Press, 1999), 42.

¹¹⁷ Idem, 29-37.

¹¹⁸ Idem, 37-42.

veeleer queer lezing vereist – een benadering die, zoals blijkt uit de voorgaande hoofdstukken, reeds enige weerklank vindt binnen de feministische kunstgeschiedschrijving maar in het tentoonstellingswezen tot op heden vrijwel absent is. Daarmee borduurt dit hoofdstuk voort op waar Krauss in haar essaybundel 'Bachelors' (1999) eindigt; zij haalt de overeenkomsten tussen het leven en oeuvre van Duchamp en Cahun aan om een tegenreactie te bieden op feministische auteurs die oproepen tot een zoektocht naar unieke kwaliteiten in het werk van vrouwelijke surrealisten, maar laat in de breedte van haar betoog het deconstructieve potentieel van hun zelfportretten onderbelicht. Het doel is dus om aan te tonen hoe Duchamp en Cahun man-vrouwdichotomieën doorbreken die auteurs tijdens de tweede feministische golf als structurele opposities onder de loep nemen en auteurs tijdens de derde feministische golf niet langer houdbaar verklaren.

Plooien in het veld van de representatie

Rond 1920, om en nabij de geboorte van Cahun en Sélavy, starten beide artistieke alter ego's met het loswrikken van subject-objectrollen die auteurs tijdens de tweede feministische golf fixeren als dichotomische tegenpolen. Tegelijkertijd voor en achter de camera representeren zij zowel het subject – de actieve mannelijke schepper aldus De Beauvoir, Gauthier en Chadwick – als het object – de passieve vrouwelijke muze aldus eerdergenoemden. Toch komt Sélavy niet tot leven als zelfportret, maar verschijnt zij in de eerste instantie als inscriptie. In 1920 bestelt Duchamp een paar Franse ramen die hij bekleedt met zwart leer en voorziet van het auteursrecht 'Rose Sélavy'. De woordspeling in de titel van deze readymade, 'Fresh Widow' (afb. 1), suggereert dat Sélavy als 'ready maid' een sociale status kent; zij is een verse weduwe.¹¹⁹ De vraag rest: is Sélavy de rechtmatige eigenaar van de raampartij of het intellectueel eigendom van Duchamp, zijn 'fresh widow'? Met andere woorden: representeert zij in dit geval het subject – de auteur – of het object – de creatie van de auteur? In deze ambiguïteit belichaamt Sélavy een subject-objectspel dat de structurele opposities van De Beauvoir, Gauthier en Chadwick op de proef stelt.

De rol van Sélavy als auteur wordt serieuzer naarmate zij in de loop van de jaren 1920 steeds meer werk van Duchamp toe-eigent en zijn brieven aan vrienden en collega's signeert. Als officiële dadaïst ondertekent Sélavy samen met Duchamp in 1921 Francis Picabia's uit parafen bestaande schilderij 'L'Oeil cacodylate' en plaatst zij in 1922 haar handtekening naast die van Tristan Tzara, de leider van de Europese dadabeweging, in zijn nieuwsblad 'Le coeur

¹¹⁹ Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (Cambridge: MIT Press, 1998), 42.

à barbe'.¹²⁰ Daaropvolgend, in 1926, zet Sélavy voor een veiling van Picabia's werk haar krabbel onder een catalogusessay en bezegelt haar duimafdruk het patent op Duchamps 'Anémic Cinéma', een film waarin negen kartonnen schijven seksuele dubbelzinnigheden afspelen.¹²¹ Bovendien beschikt zij over haar eigen bagagelabels (afb. 2) met inbegrip van haar naam, adres in New York en de verleidelijke vraag 'Vous pour moi?' ('Jij voor mij?').¹²² Nog meer dan 'Fresh Widow' provoceren Sélavy's signaturen op teksten en objecten de geldende subject-objectdichotomieën; ze stellen haar autonomie en autoriteit ten aanzien van Duchamp niet langer in vraag, maar onderschrijven haar respectabele reputatie als 'first lady' binnen de New Yorkse dadabeweging. Het feit dat zij dan louter door het leven gaat als signatuur doet daar geen afbreuk aan; de Amerikaanse filosoof en gendertheoreticus Judith Butler beredeneert immers dat gender een sociale constructie is die zijn oorsprong vindt in taal.¹²³

Ondertussen krijgt Sélavy in 1921 ook fysiek gestalte wanneer de Amerikaanse fotograaf Man Ray zijn vriend Duchamp – collega's binnen zowel het dadaïsme als surrealisme – in 'drag' portretteert. In deze foto (afb. 3) maakt zij zich ruchtbaar als een welgestelde vrouw van middelbare leeftijd, duidelijk getekend door de tijd. Duchamps scherpe botstructuur en slanke neus zijn aangezet met make-up en conform de Franse smaakconventies van de jaren 1920 draagt Sélavy een gevederde hoed, stola en parelketting.¹²⁴ Later dat jaar verwerken Duchamp en Man Ray het portret in het label van het parfumflesje 'Belle Haleine, Eau de Violette' (afb. 4), zinspelend op Helena van Troje – de mooiste vrouw van het oude Griekenland – en 'violette' – de bloem die de basis vormt van het reukwater alsook een doekje dat de vrouwelijke geslachtsdelen bedekt.¹²⁵ Man Ray snijdt de foto bij zodat het kader Sélavy's gezicht omlijst en nauwelijks te onderscheiden is van een commerciële advertentie, al oogt zij waarschijnlijk minder jeugdig dan men verwacht van een dergelijk model. In de gedaante van Sélavy tart Duchamp de wetten van subjectiviteit en objectiviteit: zij wordt geboren als inscriptie, ontwikkelt zich in 'drag' tot vrouwelijk subject en eindigt in het proces van commodificatie als parfumflesje, een object of massaproduct van de 'roaring twenties'.

¹²⁰ Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 156.

¹²¹ Idem, 156-158.

¹²² Idem, 159.

¹²³ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 33.

¹²⁴ Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 147.

¹²⁵ Idem, 172-173.

Deze subject-objectwisselingen karakteriseert Krauss als een plooi in het veld van de representatie. Zij schrijft: “Rond deze plooi draaien en spiegelen de identiteiten zich als een paar dubbele helixen en worden de positie van de kijker en de bekekenen omkeerbaar.”¹²⁶ Waar Krauss bij Duchamp de betreffende plooi bespeurt in het verdraaien van posities, treft zij een dergelijke rotatie bij Cahun aan in haar spel met maskerade, “waarin persoonlijkheid afbladert tot persona.”¹²⁷ In het verbazingwekkend aantal zelfportretten dat Cahun in de jaren 1920 produceert neemt zij in tegenstelling tot Duchamp telkens een andere verschijning aan. Haar reeks intieme, dagboekpaginagrote zwart-witfoto’s getiteld ‘Autoportraits’ ziet pas in de jaren 1990, een halve eeuw later, opnieuw het licht en toont Cahun doorgaans met minimale attributen en tegen een uitgekledede achtergrond, waardoor alle zwaarte komt te liggen op de centrale figuur in de compositie.¹²⁸ Zij portretteert zichzelf als coquette, bodybuilder, skinhead, vamp en vampier, engel en Japanse pop alsook personages uit het theater van Pierre Albert-Birot, waaronder ‘Barbe bleue’ en ‘Mystère d’Adam’.¹²⁹ Achter elk masker komt een nieuw masker tevoorschijn; identiteit, zo lijkt Cahun te willen zeggen, is slechts een façade.

Haar vrouwelijkere alter ego’s echoën in geen enkel opzicht de passieve muze die De Beauvoir en Gauthier associëren met de surrealistische vrouw. Door het overdreven zwaar aanzetten van vampmake-up en het vertolken van weinig verleidelijke rollen als hologige pop of gehelmde tapdanser doorbreekt Cahun vrouwelijke stereotypen.¹³⁰ In haar interpretatie van mannelijkere karakters neemt zij evengoed traditionele normen op de korrel; als romantische flâneur of oriëntaalse god vormt zij een toonbeeld van de fluïde en fragiele masculiniteit die Lyford exemplarisch acht voor naoorlogs Frankrijk. Een van de meest iconische voorbeelden is een portret circa 1927 (afb. 5), waarin Cahun zich presenteert als 19^{de}-eeuwse dandy met een Oscar Wilde-eske scheiding in haar kapsel, de leus ‘I am in training, don’t kiss me’ op haar borstkas en een rijkelijk gedecoreerde halter op haar schoot. Evenals in al haar andere expressies – mannelijk, vrouwelijk of non-binair – kijkt zij met een confronterende blik haar object, het terugkijkende subject, recht in de ogen. In die zin zijn Cahuns maskers niet deflectief – instrumenten van bedekking en verhulling – maar reflectief: de kunstenaar en het individu Cahun zijn achter elke vermomming in gelijke mate aanwezig en getuigen van een buitengewoon complex en gelaagd zelf.¹³¹ Krauss concludeert dan ook: “Als we erkennen dat aan weerskanten van de scheidingslijn subject en object, mannelijke en vrouwelijke

¹²⁶ Rosalind E. Krauss, *Bachelors* (Cambridge: MIT Press, 1999), 42.

¹²⁷ *Idem*, 47.

¹²⁸ Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (Cambridge: MIT Press, 1998), 67.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Idem*, 68.

identificaties, voortdurend stuivertje wisselen, kunnen we onmogelijk staande houden dat de subjectpositie van de maker stabiel is, zoals in het geval van Cahun [en Duchamp] wordt betoogd.”¹³²

Informeel bespiegelingen

De grensverkenningen van Duchamp en Cahun monden in de loop van de jaren 1920 uit in een vervaging van categorieën, de vormloosheid die Bataille munt als ‘informe’. In het montageproces lossen zij met behulp van fotografische technieken de grenzen tussen het mannelijke en vrouwelijke steeds verder op. Wanneer Duchamp eind juni 1921 in Parijs arriveert, ondergaat zijn ‘drag persona’ een transatlantische transformatie: Rose Sélavy wordt omgedoopt tot Rose Sélavy – een woordspeling die refereert aan ‘Eros, c’est la vie’ (‘Eros, dat is het leven’).¹³³ In het portret (afb. 6) dat Man Ray van de nieuwe Sélavy schiet, ontpopt zij zich, met haar lippen gestift en in een bontstola gehuld, tot een jeugdiger, modernere en verleidelijkere vrouw. Voor de foto leent Duchamp niet alleen de modieuze Art Deco-klokhoed van Germaine Everling, Picabia’s minnares, maar ook haar met juwelen getooide armen om Sélavy’s gezicht elegant te omlijsten.¹³⁴ Zo wordt Rose geboren uit een klassieke notie van androgynie of seksuele harmonie; met Everling verborgen in de schaduw en geperst tegen Duchamps lichaam komt eros – Rose – tot leven in het fysieke contact dat benodigd is om het portret te volbrengen.¹³⁵

Na haar wedergeboorte is er dan ook weinig over van de – in zowel letterlijke als figuurlijke zin – oude Rose. Conform de radicaal veranderende man-vrouwverhoudingen van de jaren 1920 belichaamt de nieuwe Rose veeleer de ‘New Woman’ (‘Nieuwe Vrouw’): de ongehuwde, hoogopgeleide en werkende vrouw die met haar onafhankelijkheid de patriarchale status quo bedreigt en het einde van de victoriaanse privaat-publiekdichotomie – de zogenoemde ‘separate spheres’ – inluidt.¹³⁶ In overeenstemming met de Amerikaanse feministische kunsthistoricus Amelia Jones stellen Krauss en Lyford dat deze Sélavy een actieve parodie is van de verschuiving van ‘zuivere’ subject-objectposities naar “een [informele] seksuele anarchie die zich uit in een zelfbepaalde en -verkleerde erotiek.”¹³⁷ In

¹³² Rosalind E. Krauss, *Bachelors* (Cambridge: MIT Press, 1999), 47-50.

¹³³ Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (Cambridge: MIT Press, 1998), 44.

¹³⁴ Idem, 44.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 163.

¹³⁷ Ibidem.

1934 komt haar karakteristieke sensualiteit een laatste maal aan het licht in de tekstuele readymade 'Men Before the Mirror', waarin zij de cirkel rond maakt door terug te keren naar haar oorspronkelijke vorm als inscriptie. Uit Sélavy's passage over mannen voor de spiegel spreekt een fysiek, zintuiglijk en in de realiteit gegrond beeld van surrealistische masculiniteit; in een visueel prikkelende verkenning van het mannelijk lichaam – "de zachte welving van huid achter het oor, de mysterieuze mossel van de navel, de platte kiezels van de knieschijven" – spiegelt zij de man als muze, een voorwerp en verlangen van de vrouwelijke verbeelding.¹³⁸ Daarom claimt Lyford dat Rrose' mannen het object vormen van haar vrouwelijke – of beter gezegd: informele – blik: "ze beginnen te erkennen dat hun publieke identiteiten misschien niets meer zijn dan doorwrochte maskers."¹³⁹

Dit spiegeleffect is ook alomtegenwoordig in Cahuns zelfportretten in de tweede helft van de jaren 1920. In een 'Autoportrait' circa 1928 (afb. 7) fotografeert zij driekwart van haar lichaam in een geruite harlekijnkostuum voor en reflecterend in een spiegel. De foto toont een licht ongemakkelijke Cahun; zij klemt haar jas om haar hals alsof zij zichzelf beschermt tegen een kille tocht of iemand binnenstormt te midden van een omkleedsessie.¹⁴⁰ De locatie is even ambigu; de ruimte is vlak, abstract, bijna geheel symmetrisch en houdt het midden tussen een badkamer en boudoir. De spiegel blijft idem onverklaard; aanwezig zonder enige context heeft het oppervlak nog het meest weg van een portaal, een raam naar een andere wereld. Cahun, de centrale figuur in de compositie, kijkt recht in de camera met haar vertrouwde starre blik, terwijl haar spiegelbeeld haar ogen afwendt om glazig in het onbekende te staren.¹⁴¹ Beide gezichtshelften registreren een derde partij; hun private uitwisseling wordt brutaal verstoord door de tussenkomst van een buitenstaander, de kijker die hun object representeert. Hier gelden dichotomieën als man versus vrouw en subject versus object niet langer; Cahun plooit en spiegelt de foto dermate dat geen enkele positie, zelfs niet die van de beschouwer anno 2021, nog stabiliteit biedt. In haar informaliteit is zij man noch vrouw, subject noch object, maar vervagen categorieën tot een alomvattende vormloosheid.

Deze informele bespiegelingen zet Cahun voort in de donkere kamer. In tegenstelling tot haar eerdere theatrale uitvergrotningen en reflectieve vervreemdingen berusten deze portretten op de klassieke surrealistische methode van het met schaar en lijm aantasten van de integriteit van het lichaam; het fetisjistische spel van geslachtelijke verschuivingen dat

¹³⁸ Amy Lyford, *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France* (Berkeley: University of California Press, 2007), 125.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Whitney Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (Cambridge: MIT Press, 1998), 69.

¹⁴¹ Idem, 69-70.

Krauss leest als de constructie – in tegenstelling tot de biologische determinatie – van identiteit en de fysieke destructie, fragmentatie en perversie die Lyford duidt als het surrealistische wapen tegen de nieuwe bourgeoisie van naoorlogs Frankrijk. Zo bevat de fotomontage ‘Que me veux-tu?’ uit 1929 (afb. 8) twee tegenover elkaar geplaatste en gedeeltelijk in elkaar overlopende profielen, al vormen hier de gezichtshelften van Cahun niet volledig elkaars spiegelbeeld. De vraag in de titel – ‘Wat wil je van me?’ – onderschrijft haar compromisloze zoektocht naar identiteit en impliceert, versterkt door het verbroken oogcontact tussen haar dubbelingen, de onmogelijkheid van enig antwoord.¹⁴² De zelfbevragende aard van dergelijke portretten biedt, zo betoogt Krauss, een argument tegen Gauthiers these dat surrealisten in en op de lichamen van vrouwen knippen en plakken om zich te verzetten tegen een gewelddadig verlangen om haar te verscheuren en beschadigen. Cahun zelf verwoordt dit artistieke procedé echter in performatievere termen: “Vorm een andere vocabulaire, polijst het zilver van de spiegel, knipper met een oog ... bedrieg met mijn skelet, verdeel mij om te overwinnen, vermenigvuldig mij om me te laten gelden.”¹⁴³

Wanneer Cahun in 1930 haar autobiografische verhalen, droomverslagen, gedichten en reflecties over het probleem van de identiteit bundelt in de tien delen tellende memoir ‘Aveux non avenus’, beroept zij zich op het begrippenpaar ‘informer’ en ‘déclasser’ om haar formule van spiegelen en fixeren uit te kristalliseren. Nergens worden Batailles concepten letterlijker geadopteerd dan in een bijbehorende portrettenreeks waarin zij zich omringt met dezelfde rekvisieten als mannelijke surrealist. Zo belaagt Cahun haar eigen autonomie met kermis spiegels conform André Kertész’ ‘Distortions’ (afb. 9) en kruipt zij in een kast om zichzelf even slap en gedwee vast te leggen als Hans Bellmers ‘Poupées’ (afb. 10).¹⁴⁴ Krauss beweert dat deze referentiële portretten het bewijs vormen dat de samenhang tussen het erfgoed van de surrealist dieper ligt dan man-vrouwdichotomieën toestaan en zij ongeacht gender de informele wil delen om “gelijkaardige effecten van ontwrichting en herschikking of fantasie en projectie te bewerkstelligen.”¹⁴⁵ Tegelijk echoën alle foto’s de fluïde en fragiele staat waarin de Franse masculiniteit zich, aldus Lyford, anno 1930 bevindt; waar Duchamp voor de camera zijn masker als man afzet om te transformeren tot Rrose Sélavy, leent Cahun zijn alledaagse voorkomen om haar arsenaal aan alter ego’s uit te breiden. In die zin is Chadwicks op ‘mimicry’ gestoelde opvatting dat vrouwelijke surrealist het ‘conservatieve’ vrouwbeeld van hun mannelijke collega’s louter reproduceren en ridiculiseren te kort door de bocht. Cahun schrijft in ‘Aveux non avenus’ nota bene: “Onder dit masker een ander masker. Nooit kan ik al deze

¹⁴² Idem, 73.

¹⁴³ Idem, 74.

¹⁴⁴ Rosalind E. Krauss, *Bachelors* (Cambridge: MIT Press, 1999), 37.

¹⁴⁵ Ibidem.

gezichten afpellen.”¹⁴⁶

Concluderend: de analyse van de zelfportretten van Duchamp en Cahun onderstreept Allmers argument dat de agendapunten en denkbeelden van de tweede feministische golf hun houdbaarheidsdatum hebben bereikt. De vervaging van categorieën die optreedt als gevolg van hun voortdurende identiteitswisselingen kunnen feministische kunsthistorici niet vatten in de structurele opposities van man-vrouwdichotomieën. Al meanderend tussen man en vrouw, subject en object, brokkelen Duchamp en Cahun elke ogenschijnlijk stabiele positie af tot een vloeibare en vormloze tussenstaat. De kunsthistorische mythes en dubbelhartige objecten die De Beauvoir, Gauthier en Chadwick onderzoeken, ontleden en opponeren, met de structurele oppositie van de actieve mannelijke schepper versus de passieve vrouwelijke muze aan de basis van elke dichotomie, gaan niet op voor deze casestudies. Telkens wanneer men denkt Sélavy te kunnen identificeren of typologiseren, ontspringt zij de dans door een nieuwe vorm aan te nemen: als inscriptie – haar eerste en laatste verschijning – verkent zij haar autonomie en autoriteit ten aanzien van Duchamp en in ‘drag’ vergaart zij niet alleen subjectiviteit als welgestelde vrouw van middelbare leeftijd of toonbeeld van de ‘New Woman’ maar ook objectiviteit als model voor een parfumsflesje. Enfin: “Rose is a rose is a rose.”¹⁴⁷ Cahun, daarentegen, valt uiteen in oneindig veel zelden; haar talrijke maskers en hang naar mannelijke androgynie plooiën en spiegelen het veld van de representatie zodanig dat de kijker en de bekekenen inwisselbare noties worden. In dit licht is het niet langer staande te houden dat haar intieme, zelfbevrugende foto’s al dan niet onbewust onderwerpen zijn aan de mannelijke blik, zoals De Beauvoir en Gauthier beweren, of reproducties en ridiculisaties van de surrealistische vrouw van haar mannelijke collega’s, zoals Chadwick meent. Nu Krauss en Lyford staven dat een dichotomisch model tekortschiet om de complexe en ambigue zelfportretten van Duchamp en Cahun te duiden en dergelijke surrealistische iconen een nieuwe feministische, veeleer queer lezing vereisen, kan, zo beargumenteert Allmer, intersectioneel denken uitkomst bieden. In dit geval moeten man-vrouwcategorieën bestudeerd worden als dunbegrensde kruispunten in plaats van structurele opposities. Hetzelfde geldt voor de kunstgeschiedschrijving en het tentoonstellingswezen: wanneer we erkennen dat genderidentiteiten elkaar op dynamische manieren snijden en overlappen, werkt het contraproductief om mannelijke, vrouwelijke en non-binaire surrealisten in aparte canons en tentoonstellingen te blijven opnemen.

¹⁴⁶ Claude Cahun, *Disavowals* (Londen: Tate Publishing, 2007), 183.

¹⁴⁷ Deze strofe is ontleend aan het gedicht ‘Sacred Emily’ (1913) van de Amerikaanse auteur en dichtster Gertrude Stein. Bron: Gertrude Stein, *Geography and Plays* (Boston: Four Seas Company, 1922), 187.

Conclusie

Deze thesis maakte de zelfportretten van Marcel Duchamp en Claude Cahun het onderwerp van een revisie van de genderverhoudingen binnen het surrealisme. De onderzoeksvraag luidde daarbij als volgt: hoe doorbreken de zelfportretten van Duchamp en Cahun man-vrouwdichotomieën? Aan de hand van feministische theorie – de discipline die bij uitstek een kritische blik werpt op de genderverhoudingen binnen de kunstgeschiedenis – werden allereerst de kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de tweede feministische golf aan een ‘critical reading’ onderworpen en werden aanvullend de kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de derde feministische golf kritisch gelezen. Ten slotte werden de agendapunten en denkbeelden van de twee feministische golven geprojecteerd op de zelfportretten van Duchamp en Cahun, die vruchtbare casestudies vormden omdat deze kunstenaars zowel binnen het domein van de kunstgeschiedenis als de feministische theorie radicaal uitdrukking geven aan een nieuw, veeleer queer begrippenkader. Deze conclusie biedt een overzicht van de bevindingen uit de drie hoofdstukken, een aanbeveling voor een intersectorale surrealistische tentoonstelling en een suggestie voor nader onderzoek.

De kunstgeschiedschrijving en tentoonstellingsgeschiedenis omtrent het surrealisme tijdens de tweede feministische golf verwerpen de misvatting dat de kunstgeschiedenis en het surrealisme in het bijzonder een neutraal, monocausaal verhaal met mannen in de hoofdrol is. Deze theoretici bestuderen en presenteren man-vrouwcategorieën als dichotomieën of structurele opposities. De Beauvoir stelt dat surrealisten de vrouw, hun mythische Ander, twee ambivalente rollen toedichten: enerzijds de poëtische reflectie van de natuur, anderzijds de sleutel die de poort opent naar het bovenwerkelijke. In navolging van De Beauvoir betoogt Gauthier dat surrealisten de vrouw zoveel onderling onverenigbare functies en eigenschappen toebedelen dat zij haar reduceren tot een object dat slechts de man dient. Voortbordurend op De Beauvoir en Gauthier verschuift Chadwick de focus van de surrealistische vrouw – een mannelijke mythe – naar surrealistische vrouwen: een divers palet aan vrouwelijke kunstenaars die hun eigen surrealistisch subject formuleren door het ‘conservatieve’ vrouwbeeld van hun mannelijke collega’s te reproduceren en ridiculiseren. De man-vrouwverschillen die deze auteurs aankaarten, domineren het tentoonstellingswezen omstreeks de tweede feministische golf. Hoewel de twee tentoonstellingen in Peggy Guggenheims galerie ‘Art of This Century’ gedurende de oorlogsjaren enig vrouwelijk tegenwicht bieden aan het evident mannelijke overwicht in de eerste internationale surrealistische tentoonstellingen, verdwijnen vrouwelijke surrealistinnen opnieuw in de marge van

de naoorlogse kunstwereld.

De kunstgeschiedschrijving omtrent het surrealisme tijdens de derde feministische golf, daarentegen, verschuift het paradigma binnen de feministische kunstgeschiedenis van man-vrouwdichotomieën naar een intersectioneel en queer genderbegrip. Deze theoretici verklaren de agendapunten en denkbeelden van hun feministische voorgangers niet langer houdbaar. In reactie op De Beauvoir, Gauthier en Chadwick pleit Krauss dat misogynie niet inherent is aan mannelijke surrealisten evenmin als 'mimicry' – het imiteren en bespotten van het mannelijk vrouwbeeld – uniek is aan vrouwelijke surrealisten, maar dat, zo onderstreept Batailles notie van 'informe', het verkennen en vertroebelen van gendercategorieën de seksen van het surrealisme overstijgt. Lyford plaatst deze identiteitsexperimenten in de context van de naoorlogse wederopbouw van Frankrijk, alwaar surrealisten vanuit beide helften van de sekseverdeling lichamelijke en masculiniteit in het bijzonder reconstrueren om kritiek uit te oefenen op de nationale promotie van traditionele familiepatronen en man-vrouwrollen. De twee feministische golven overkoepelend besluit Allmer dat 'herstories' weinig bijdragen aan een inclusievere visie op het surrealisme; het intersectioneel denken van Krauss en Lyford is derhalve noodzakelijk om marginalisaties en onzichtbaarheden binnen canons op het spoor te komen. In het licht van deze progressieve ontwikkelingen binnen het feministisch discours is het des te opvallender dat het gros van de surrealistische tentoonstellingen omstreeks de derde feministische golf blijft vasthouden aan reeds herziene man-vrouwdichotomieën.

Wanneer we de zelfportretten van Duchamp en Cahun tegen het erfgoed van de tweede en derde feministische golf houden, kunnen we concluderen dat deze casestudies de man-vrouwdichotomieën doorbreken die De Beauvoir, Gauthier en Chadwick tijdens de tweede feministische golf opponen en Krauss, Lyford en Allmer tijdens de derde feministische golf ontkrachten. Circa 1920 starten beide kunstenaars met het ontwrichten van subject-objectposities die auteurs tijdens de tweede feministische golf fixeren als dichotomische tegenpolen. In haar oorspronkelijke vorm als inscriptie bevraagt Rose Sélavy haar autonomie en autoriteit ten aanzien van Duchamp, al breidt zij in de jaren die volgen haar repertoire van vormen en verschijningen uit: voor de camera van Man Ray vergaart zij subjectiviteit als 'drag persona', maar wanneer het kunstenaarsduo een resultaat verwerkt in een parfumflesje wordt zij opnieuw geobjectiveerd. Ondertussen produceert Cahun haar verbazingwekkend aantal 'Autoportraits' waarin zij met behulp van maskerade en make-up oneindig veel androgyn alter ego's aanneemt. Haar vrouwelijkere rollen representeren geenszins de passieve muze die De Beauvoir en Gauthier associëren met de surrealistische vrouw, terwijl haar mannelijkere karakters veeleer de fluïde en fragiele masculiniteit belichamen die Lyford exemplarisch acht voor naoorlogs Frankrijk. Enfin: Duchamp en Cahun

plooien het veld van de representatie dermate dat geen enkele positie nog stabiliteit biedt.

In de loop van de jaren 1920 vervagen Duchamp en Cahun de grenzen tussen gendercategorieën verder totdat zij een vloeibare en vormloze tussenstaat – Batailles ‘informe’ – bereiken. Bij aankomst in Parijs in 1921 ontpopt Rose Sélavy zich tot Rrose Sélavy; met een extra ‘r’ in haar naam personifieert zij nu de moderne, onafhankelijke en in die zin bedreigende ‘New Woman’. In haar laatste verschijning als inscriptie – de geboorte en dood van Duchamps alter ego – spiegelt Sélavy de man als muze, een tactiel object van de vrouwelijke verbeelding. Deze informele reflecties zet Cahun voort in een spel met fotografische technieken. In de eerste instantie door een spiegel in haar portretten te incorporeren om zodoende haar eigen positie en die van de externe beschouwer te destabiliseren. Later door met schaar en lijm de integriteit van haar eigen lichaam aan te tasten om zodoende nieuwe identiteitsconstructies te verkennen – een klassiek surrealistisch procedé dat in ‘Aveux non avenus’ (1930) leidt tot replica’s van Kertész’ foto’s en Bellmers poppen. Deze zelfportretten illustreren, zoals Krauss oppert, dat de surrealistische visie op identiteit en gender minder binair, oftewel: meer queer, is dan man-vrouwdichotomieën toestaan. In de wetenschap dat een dichotomisch model dus tekortschiet om de genderverhoudingen binnen het surrealisme te analyseren, kan het intersectioneel denken van Allmer een adequaat alternatief bieden. Het is dan zaak om mannelijke, vrouwelijke en non-binaire surrealisten niet langer in aparte canons en tentoonstellingen op te nemen, maar als categoriale kruispunten te benaderen.

Nu tentoonstellingen het werk van mannelijke en vrouwelijke surrealisten nog altijd tonen in een dichotomische tweedeling en in die zin achterlopen op de feministische kunstgeschiedschrijving van de afgelopen twee decennia, rest de vraag wat voor soort presentatie wel eer doet aan de complexe en ambigue zelfportretten van Duchamp en Cahun. Mochten musea man-vrouwdichotomieën daadwerkelijk willen doorbreken, dan is het essentieel om het intersectioneel denken van de derde feministische golf door te trekken naar hun zalen. De tentoonstelling ‘L’Informe’ (1999) van Krauss en Bois in het Centre Georges Pompidou te Parijs, zoals besproken in het tweede hoofdstuk, kan daarbij als voorbeeld dienen. In de geest van Batailles ‘informe’ presenteren zij buiten de kunsthistorische logica van vorm, inhoud en lineaire ‘-ismen’ een anticategoriale, non-hiërarchische taxonomie van het modernistisch erfgoed. Dit intersectionele tentoonstellingsconcept leent zich eveneens voor een revisie van de genderverhoudingen binnen het surrealisme. Wanneer curatoren de interrelaties tussen mannelijke, vrouwelijke en non-binaire surrealisten presenteren als kruispunten in plaats van opposities, ontstaat er ruimte voor nieuwe feministische en queer lezingen van hun oeuvres. Bijgevolg openbaren zich actuele maar tot op heden nauwelijks verkende intergenerationele parallellen tussen Duchamp, Cahun en postmodernistische

namen als Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura en Gillian Wearing.

Indien we de scope van het surrealisme willen blijven verbreden, zoals het inleidend citaat van Bart Rutten beweert waarmee deze thesis aanvangt, dan is het van fundamenteel belang om verder te kijken dan de verschillen tussen twee alomtegenwoordige maar, zoals blijkt, lang niet altijd stabiele categorieën: man en vrouw. Nu de academische en museale aandacht voor het surrealisme toeneemt op internationaal en nationaal niveau en steeds meer non-binaire namen herontdekt worden, vormt deze thesis omtrent de zelfportretten van Duchamp en Cahun slechts het begin van een revisie van de genderverhoudingen binnen de beweging. Daarom is het relevant om de betreffende onderzoeksvraag te stellen in relatie tot andere surrealisten die in diverse media omtrent dezelfde thematiek werken. Bijvoorbeeld: hoe doorbreken de auto-erotische portretten en illustraties van de Franse kunstenaar Pierre Molinier en Tsjechoslowaakse kunstenaar Toyen – het pseudoniem van Marie Čermínová – man-vrouwdichotomieën? Hoe verhouden hun strategieën van zelfrepresentatie zich tot de informele benadering van Duchamp en Cahun? En hoe beïnvloeden deze surrealisten elkaar in hun visie op identiteit? De vraag hoe de zelfportretten van Duchamp en Cahun man-vrouwdichotomieën doorbreken is beantwoord, maar het deconstructieve potentieel van het werk van hun collega's nodigt uit tot een nadere beschouwing. Daarnaast is het vanuit canoniek en intersectioneel oogpunt bevorderlijk om genderexperimenten en -expressies te analyseren buiten de grenzen van het Europese surrealisme waartoe dit onderzoek zich beperkt. Zoals: hoe doorbreken niet-westerse surrealisten als de Mexicaanse kunstenaar Frida Kahlo en Indiase kunstenaar Ithell Colquhoun al dan niet man-vrouwdichotomieën? Welke rol spelen identiteitsfactoren als ras, klasse en handicap in hun denken over gender? En openen deze surrealisten nieuwe, nog onvoorziene perspectieven op de feministische discussie over de genderverhoudingen binnen het surrealisme? Waar deze thesis zich louter beroept op het feministisch discours, kunnen verwante disciplines als postkoloniale theorie en 'critical race studies' een intersectionele blik op de genderverhoudingen alsook raciale verhoudingen binnen het surrealisme verder verruimen. Meer onderzoek is dan ook niet benodigd om de kunstgeschiedenis of het surrealisme nog verder op te delen, maar, in de woorden van de Amerikaanse feministische kunsthistoricus Amelia Jones, "om nieuwe narratieven en diverse stemmen aan het woord te laten."¹⁴⁸

¹⁴⁸ Jacqueline Bishop, "Renowned Feminist Art Historian Amelia Jones Believes that the Discipline of Art History Should be Restructured to Embrace New Narratives and Diverse Voices," *HuffPost* 2017: https://www.huffpost.com/entry/renowned-feminist-art-his_b_9038984 (geraadpleegd 9 oktober 2021).

Bronnenlijst

- Allmer, P. *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*. Londen: Prestel Publishing Ltd., 2009.
- Allmer, P. *Intersections: Women artists/surrealism/modernism*. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Barr Jr., A.H. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. New York: Museum of Modern Art, 1936.
- Beauvoir, S. de; Hardenberg, J. *De tweede sekse: Feiten, mythen en geleefde werkelijkheid*. Utrecht: Bijleveld, 1982.
- Bishop, J. "Renowned Feminist Art Historian Amelia Jones Believes that the Discipline of Art History Should be Restructured to Embrace New Narratives and Diverse Voices." *HuffPost* 2017: https://www.huffpost.com/entry/renowned-feminist-art-his_b_9038984 (geraadpleegd 9 oktober 2021).
- Bois, Y.; Krauss, R.E. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1996.
- Bosma, M.; Folkersma, N. *Moesman: Surrealisme en de seksen*. Zwolle: WBOOKS, 2020.
- Breton, A. *Manifestoes of Surrealism (Translated from the French by Richard Seaver and Helen R. Lane)*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1972.
- Butler, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Cahun, C. *Disavowals*. Londen: Tate Publishing, 2007.
- Chadwick, W. *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- Chadwick, W. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little, Brown and Company, 1985.

- Dean, C.J. "Claude Cahun's Double." *Yale French Studies* 90(1996): 71-92, <https://www.jstor.org/stable/2930358> (geraadpleegd 1 oktober 2021).
- Derrida, J. *Dissemination (Translated, with an Introduction and Additional Notes, by Barbara Johnson)*. Londen: The Athlone Press, 1981.
- Doy, G. *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography*. New York: Routledge, 2020.
- Franklin, P.B. "Object Choice: Marcel Duchamp's 'Fountain' and the Art of Queer Art History." *Oxford Art Journal* 23(2000)1: 23-50, <https://www.jstor.org/stable/3600460> (geraadpleegd 30 september 2021).
- Gauthier, X. *Surrealismus und Sexualität: Inszenierung der Weiblichkeit*. Berlijn: MEDUSA Verlag Wölk + Schmid, 1980.
- Goodyear, A.C.; McManus, J.W. *aka Marcel Duchamp: Meditations on the Identities of an Artist*. Washington: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2014.
- Hatt, M.; Klonk, C. *Art history: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Hopkins, D. *Dada's Boys: Masculinity after Duchamp*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Hopkins, D. "Men before the Mirror: Duchamp, Man Ray and Masculinity." *Art History* 21(1998)3: 303-323, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-8365.00112> (geraadpleegd 1 oktober 2021).
- Jelinek, E.; Miller, H. *Hans Bellmer - Louise Bourgeois Double Sexus*. Antwerpen: Ludion, 2010.
- Jones, A. *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Krauss, R. "Corpus Delicti." *October* 33(1985): 31-72, <https://www.jstor.org/stable/778393> (geraadpleegd 29 september 2021).

Krauss, R.E. *Bachelors*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Latimer, T.T. "Entre Nous: Between Claude Cahun and Marcel Moore." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12(2006)2: 197-216, <https://www.muse.jhu.edu/article/193877> (geraadpleegd 1 oktober 2021).

Lebovici, E. "François Leperlier. Claude Cahun." *Critique d'art* 16(2000): 1-2, <http://journals.openedition.org/critiquedart/2310> (geraadpleegd 1 oktober 2021).

Lyford, A. *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*. Berkeley: University of California Press, 2007.

Nochlin, L. "Why Have There Been No Great Women Artists?." *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, red. Maura Reilly. New York: Thames & Hudson, 2015.

Orenstein, G.F. "Art History and the Case for the Women of Surrealism." *The Journal of General Education* 27(1975)1: 31-54, <https://www.jstor.org/stable/27796489> (geraadpleegd 12 augustus 2021).

Pfeiffer, I. *Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo*. München: Hirmer Verlag GmbH, 2020.

Pollock, G. *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and the Histories of Art*. Londen: Routledge Classics, 2003.

Rosemont, R. *Surrealist Women: An International Anthology*. Londen: The Athlone Press, 1998.

Shaw, J.L. *Reading Claude Cahun's 'Disavowals'*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013.

Solomon-Godeau, A. "The Equivocal 'I': Claude Cahun as Lesbian Subject." *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, red. Shelley Rice. Cambridge: MIT Press, 1999.

Stein, G. *Geography and Plays*. Boston: Four Seas Company, 1922.

Topdjian, C. "Shape-Shifting Beauty: The Body, Gender and Subjectivity in the Photographs of Claude Cahun." *Resources for Feminist Research* 32(2007)3-4: 63-86, <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA184429036&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=07078412&p=LitRC&sw=w> (geraadpleegd 1 oktober 2021).

Zapperi, G. *L'artiste est une femme: La modernité de Marcel Duchamp*. Parijs: Presses Universitaires de France, 2012.

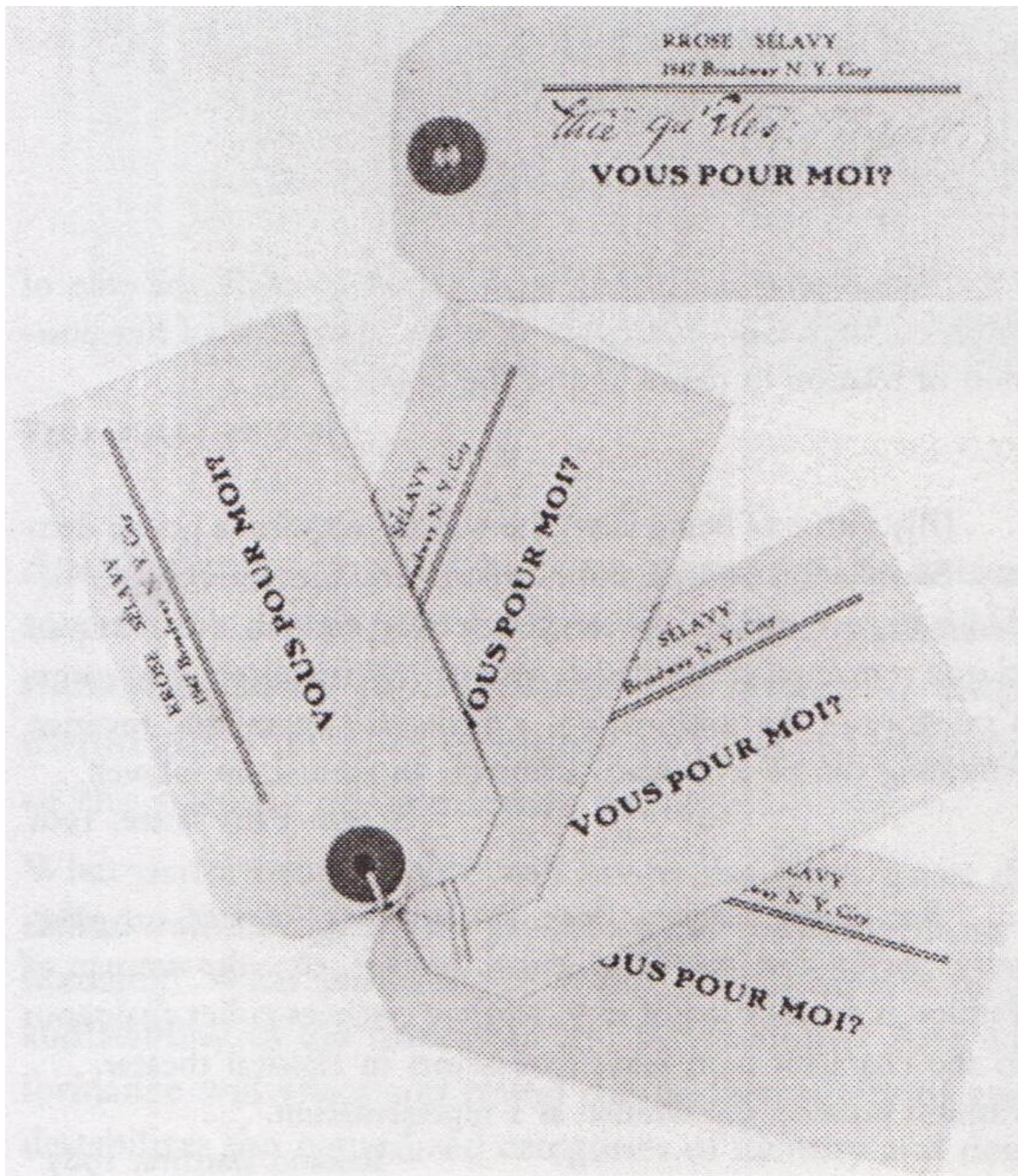
Afbeeldingenlijst

Afb. 1



Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920, 1.9 x 53.4 x 10.2 cm, Museum of Modern Art New York (foto: Museum of Modern Art New York, <https://www.moma.org/collection/works/81028>, geraadpleegd 12 september 2021).

Afb. 2



Marcel Duchamp, *Bagagelabels voor Rose Sélavy*, ca. 1921, Yale Collection of American Literature New Haven (foto: Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 159).

Afb. 3



Marcel Duchamp en Man Ray, *Marcel Duchamp als Rose Sélavy*, ca. 1920-1921, zilvergelatinedruk, Philadelphia Museum of Art (foto: Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 149).

Afb. 4



Marcel Duchamp en Man Ray, *Belle Haleine, Eau de Violette*, 1921, assisted readymade: parfumfles in ovale doos met de signatuur 'Rose Sélavy', 16.4 x 11.3 cm, privécollectie Arturo Schwarz Milaan (foto: Tout-Fait, https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Belle%20Haleine.html, geraadpleegd 2 oktober 2021).

Afb. 5



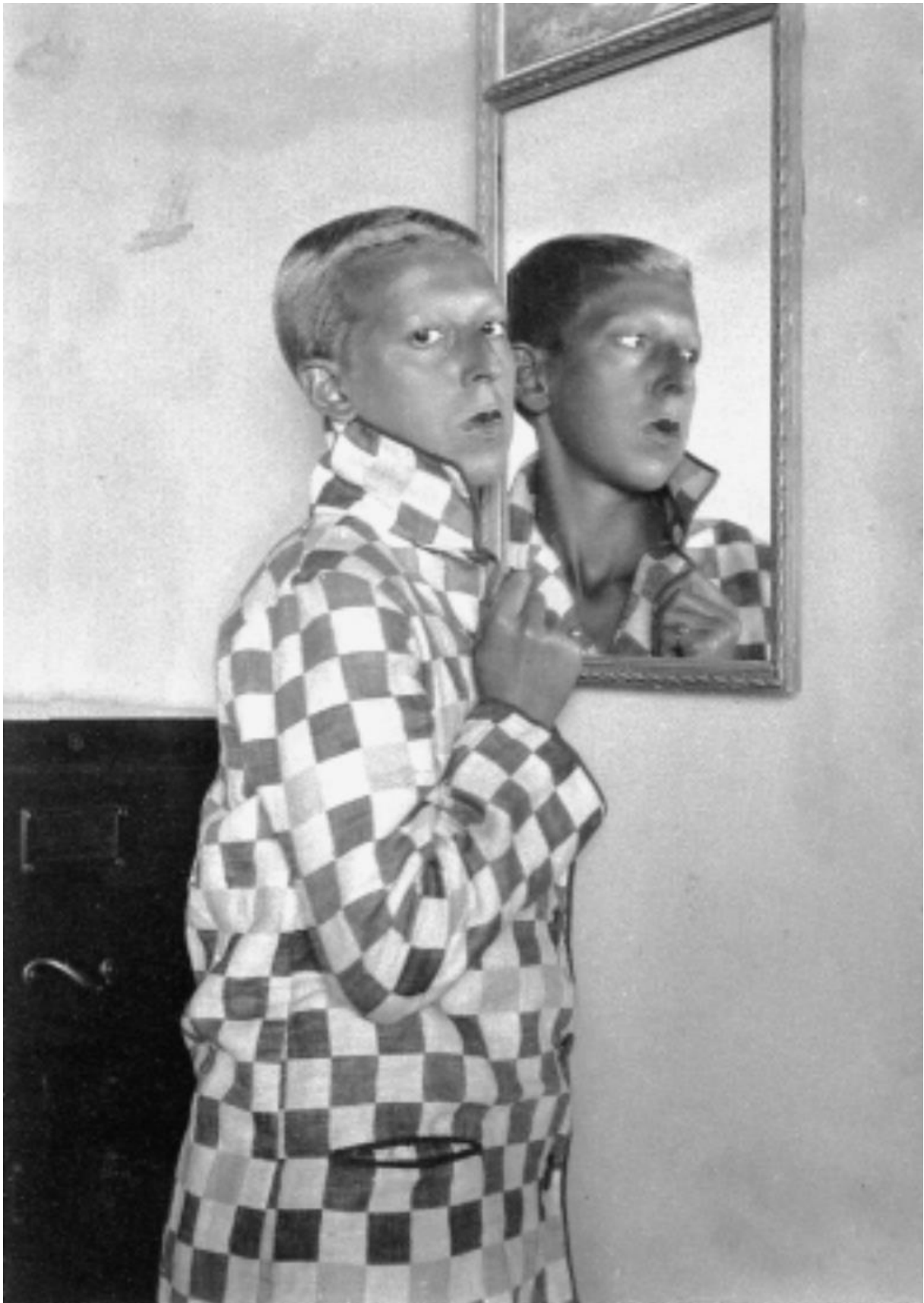
Claude Cahun, *Autoportrait*, ca. 1927, zilverdruk, Espace Berggruen Parijs (foto: Rosalind E. Krauss, *Bachelors*, Cambridge: MIT Press, 1999, 36).

Afb. 6



Marcel Duchamp en Man Ray, *Marcel Duchamp als Rose Sélavy*, ca. 1920-1921, zilvergelatinedruk, J. Paul Getty Museum Malibu (foto: Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 148).

Afb. 7



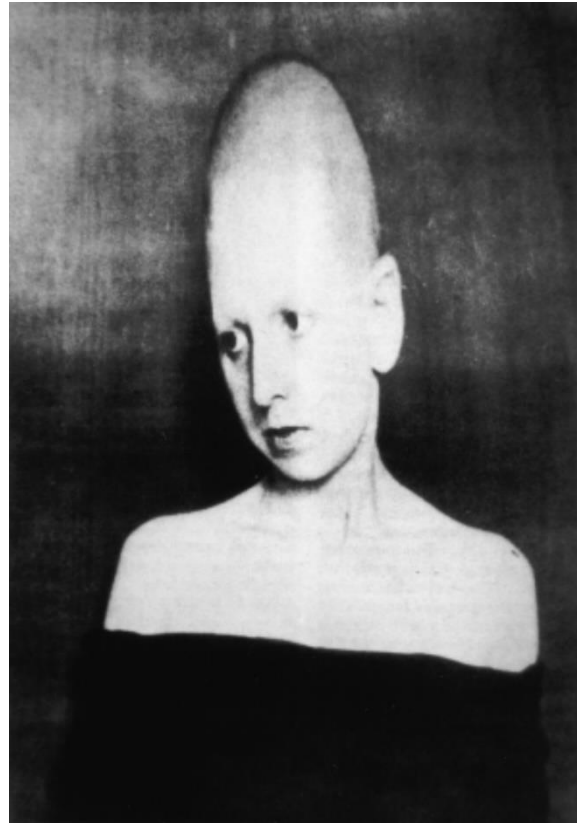
Claude Cahun, *Autoportrait*, ca. 1928, zilvergelatinedruk, San Francisco Museum of Modern Art (foto: Rosalind E. Krauss, *Bachelors*, Cambridge: MIT Press, 1999, 30).

Afb. 8



Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1929, zilvergelatinedruk, Musée d'Art Moderne de Paris (foto: Paris Musées, <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/que-me-veux-tu>, geraadpleegd 2 oktober 2021).

Afb. 9



Links: André Kertész, *Distortion #6*, 1933, zilverdruk, 23.4 x 17.3 cm, Metropolitan Museum of Art New York (foto: Rosalind E. Krauss, *Bachelors*, Cambridge: MIT Press, 1999, 39).

Rechts: Claude Cahun, *Autoportrait*, ca. 1929, zilverdruk, privécollectie Parijs (foto: Rosalind E. Krauss, *Bachelors*, Cambridge: MIT Press, 1999, 38).

Afb. 10



Links: Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935, zilverdruk, privécollectie André-François Petit Parijs (foto: Rosalind E. Krauss, *Bachelors*, Cambridge: MIT Press, 1999, 40).

Rechts: Claude Cahun, *Autoportrait*, ca. 1932, zilverdruk, privécollectie John Wakeman New Jersey (foto: Rosalind E. Krauss, *Bachelors*, Cambridge: MIT Press, 1999, 41).