

Visioenen van verlangen

Lesbianisme in het werk van Louise Abbéma

Floor de Kok



Floor de Kok

Masterscriptie Kunstgeschiedenis

26-06-2020

Begeleider: Dr. Jan Dirk Baetens

Tweede lezer: Prof. Dr. Hanneke Grootenboer

Inhoudsopgave

Introductie.....	3
Hoofdstuk 1 – Het ontstaan van een lesbische cultuur	9
1.1 De geschiedenis van de ‘moderne lesbienne’	9
1.2 Manachtige vrouwen in de negentiende eeuw	13
1.3 De seksuologen en de ‘typische lesbienne’	18
1.4 De lesbische subcultuur in Parijs	20
Hoofdstuk 2 – Lesbianisme in de kunst en literatuur.....	23
2.1 Sappho in Parijs	23
2.2 De nieuwe lesbienne	26
2.3 De lesbiennes achter gesloten deuren.....	29
2.4 De ‘typische’ lesbienne.....	33
Hoofdstuk 3 – Lesbische zelfpresentatie en zelfvorming.....	35
3.1 Rosa Bonheur	36
3.2 Louise Abbéma	38
3.3 Louise Abbéma en Sarah Bernhardt.....	43
Hoofdstuk 4 – Louise Abbéma, de ‘vrouwenschilder’	47
4.1 De Amazones op pad.....	49
4.2 De serre als een vrouwelijk domein	52
4.3 Louise Abbéma in het huis van Sarah Bernhardt	57
4.4 De serre als een gecreëerde wereld.....	59
4.5 Een romantische boottocht.....	63
Conclusie	67
Afbeeldingen	69
Literatuur	96

Introductie

Louise Abbéma (1853-1927) is één van de vele vrouwelijke kunstenaars die een succesvolle carrière hadden in de negentiende eeuw, maar na hun dood in vergetelheid zijn geraakt. Hoewel haar werk tussen haar Salondebuut in 1874 en het begin van de twintigste eeuw veel positieve aandacht kreeg, is haar naam vandaag de dag vrij onbekend. Daarnaast wordt haar carrière als schilder vaak overschaduwd door haar sociale reputatie, die beïnvloed werd door haar levenslange vriendschap met de bekende actrice Sarah Bernhardt (1844-1923). Bernhardt speelde een belangrijke rol in het sociale leven van Abbéma en zij was één van haar voornaamste artistieke inspiratiebronnen. Het was dan ook een portret van Bernhardt waarmee Abbéma voor het eerst aanzienlijk veel aandacht kreeg op de Salon in 1876.

Abbéma was werkzaam in Parijs en stond bekend om haar decoratieve bloemenschilderijen, portretten en genreschilderijen. In 1906 werd ze de vierde vrouwelijke kunstenaar ooit die een Légion d'honneur toegekend kreeg. Haar status als een succesvolle vrouwelijke kunstenaar die ongetrouwd bleef, net als haar hechte vriendschappen met vrouwen zoals Bernhardt en haar 'onvrouwelijke' kledingkeuze en gedrag, zorgden er echter ook voor dat zij een reputatie kreeg als lesbienne. Abbéma's vermeende lesbianisme was tijdens haar leven het onderwerp van artikelen in de pers, satirische teksten en spotprenten. Haar afkomst als de dochter van een burggraaf en haar connecties met verschillende artistieke kringen in Parijs, politici en de pers zorgden er echter voor dat haar carrière niet in gevaar kwam.¹

In de tweede helft van de negentiende eeuw leidde de groeiende zichtbaarheid van de lesbische subcultuur, met name in Parijs, tot grote bezorgdheid. De identificatie van bepaalde lesbische cafés, restaurants, bordelen en verscheidene openbare ontmoetingsplaatsen, zoals het Bois de Boulogne en de Champs-Élysées, zorgde ervoor dat de lesbienne letterlijk op de kaart werd gezet. Lesbische vrouwen werden vanwege hun 'afwijkende' seksualiteit en zogenaamde haat voor mannen gezien als een gevaar voor de samenleving. Deze bezorgdheid had onder meer te maken met de emancipatie en groeiende onafhankelijkheid van de vrouw en de onzekerheid over de vervaging van de grenzen tussen het vrouwelijke en het mannelijke geslacht. Vrouwen begaven zich steeds meer buiten de grenzen van traditionele vrouwelijkheid; ze begonnen zich mannelijker te kleden en kregen belangstelling voor traditioneel mannelijke activiteiten zoals sport. Hierdoor werden deze vrouwen, die werden gezien als het symbool van de 'samensmelting van de twee geslachten', ook beschuldigd van lesbianisme.²

¹ Madeline (red.) 2017, p. 240.

² Albert 2016, p. 161.

Dit soort ‘vermannelijkte vrouwen’ werden vanwege deze samensmelting van geslachtskenmerken gezien als man noch vrouw. In plaats daarvan werden zij geplaatst in de categorie van het ‘derde geslacht’, een term waarmee vrouwen werden aangeduid die afweken van de binaire genderrollen.³ De opkomst van de wetenschappelijke seksuologie in de tweede helft van de negentiende eeuw zorgde ervoor dat vrouwen die verdacht werden van lesbianisme werden onderzocht op basis van fysieke en mentale afwijkingen die hun onvrouwelijke gedrag zouden verklaren.

De lesbische subcultuur werd gedurende de negentiende eeuw ook steeds zichtbaarder voor het algemene publiek. Met name de lesbische samenleving in Parijs, die al jaren zo goed als onopgemerkt was gebleven, werd nu door wetenschappers en schrijvers tevoorschijn gebracht. Tegelijkertijd gaven zij visuele beschrijvingen van lesbiennes. Hierbij werd vooral gekeken naar hun kleding en accessoires; de volgens seksuologen inherente mannelijkheid van lesbiennes was vaak de enige manier waaraan zij te herkennen waren.

De fascinatie met lesbianisme kwam ook naar voren in de kunst en literatuur van de periode. Dit is met name te zien in het werk van mannelijke schrijvers en kunstenaars; de lesbienne en haar ‘afwijkende’ seksualiteit waren een inspiratiebron voor verhalen met moraliserende standpunten, waarbij lesbianisme werd behandeld als gevaarlijk, degeneratief, en zelfs dodelijk. Afbeeldingen van lesbische vrouwen waren daarentegen vaak erotisch getint en konden een voyeuristische inslag hebben; schilderijen en illustraties van prostituees, die vanwege hun status in het klassensysteem en naar contemporaine normen schaamteloze seksualiteit met lesbianisme werden geassocieerd, waren met name veelvoorkomend, net als lesbisch getinte Oriëntalistische haremscènes. De negentiende-eeuwse ideeën over ras, gender en sociale klasse die in deze taferelen naar voren komen, droegen dus bij aan de manier waarop lesbianisme werd gezien als een afwijking van sociale normen en dus een gevaar voor de samenleving.

Abbéma’s identiteit als lesbienne is zowel door haar tijdgenoten als historici uitgebreid gedocumenteerd. Volgens critici en journalisten waren vrouwen haar voornaamste interesse, zowel in haar werk als in haar privéleven. Zo zou ze in haar atelier vaak bezoek van andere vrouwen ontvangen en gingen er geruchten dat ze een romantische of seksuele interesse in haar modellen had. Bovendien kreeg Abbéma veel aandacht vanwege haar kledingkeuze; ze werd vaak beschreven als iemand die zich kleepte als een man en ook haar gezichtskenmerken en gedrag werden gezien als mannelijk.⁴

De relatie tussen Abbéma en Bernhardt werd met name het onderwerp van geruchten nadat het eerste portret van Bernhardt uit 1876 op de Salon verscheen. Hun vriendschap bleef in de schijnwerpers staan vanwege de roem van Bernhardt en de excentriciteit van beide vrouwen. Meer

³ Albert 2016, pp. 136-137.

⁴ Mason 2014, p. 209.

portretten volgden; Abbéma schilderde Bernhardt tientallen keren, zowel professioneel in haar theaterkostuums als in een meer persoonlijke en intieme context. Bernhardt, die naast acteren ook een passie had voor beeldhouwen, maakte op haar beurt ook een marmeren portretbuste van Abbéma. Ik stel voor dat deze gedeelde passie voor kunst van groot belang was voor zowel Abbéma's lesbische identiteit als haar relatie met Bernhardt, en dat ons begrip van Abbéma's geaardheid een nieuw licht kan doen schijnen op de schilderijen waarin zij zichzelf en Bernhardt heeft weergegeven. Het onderzoeken van het verband tussen Abbéma's lesbische identiteit en haar werk is echter een complexe zaak; het was niet mogelijk voor Abbéma om op expliciete wijze uiting te geven aan haar geaardheid of romantische gevoelens voor vrouwen. Bij het onderzoeken van Abbéma's werk vanuit een lesbisch perspectief moet dus rekening worden gehouden met een zekere ambiguïteit.

In deze scriptie wordt onderzocht hoe het werk van Louise Abbéma te lezen is vanuit haar identiteit als lesbische vrouw. Daarbij wordt aandacht geschonken aan haar zelfpresentatie door middel van kleding, foto's en haar aanwezigheid in de straten van Parijs, haar identiteit als kunstenaar, en haar levenslange vriendschap met Sarah Bernhardt. Ten slotte worden enkele schilderijen van Abbéma besproken: *L'Amazone*, *Le Déjeuner dans la serre* en *Zelfportret met Sarah Bernhardt*. Hierbij wordt de volgende onderzoeksvraag beantwoord: hoe is het werk van Abbéma, met name haar portretten van zichzelf en Bernhardt, te lezen vanuit haar lesbische geaardheid? Het is hierbij van belang om te kijken naar de negentiende-eeuwse sociale, wetenschappelijke en artistieke ideeën over lesbianisme zoals deze in de context van de ontwikkelende lesbische Parijse subcultuur zijn ontstaan, en deze te koppelen aan de schilderijen, foto's en persona van Abbéma.

Zoals bij veel lesbische vrouwen uit dit tijdperk het geval is, is concreet bewijs van romantische of seksuele relaties tussen Abbéma en andere vrouwen bijna niet beschikbaar. Het is hier echter niet de hoofdzaak om dit bewijs te vinden; het is hier van belang om te kijken naar de manieren waarop Abbéma werd beschreven door haar tijdgenoten, hoe zij zichzelf presenteerde en wat dit kan betekenen voor haar geaardheid en haar identiteit als vrouwelijke kunstenaar, en ten slotte wat ons begrip van haar lesbische identiteit toe kan voegen aan onze lezing van haar oeuvre.

De geschiedenis van de lesbische identiteit is een problematisch vraagstuk. De termen voor gender- en seksuele identiteit die nu als standaard geaccepteerd worden, zijn specifiek voor de ervaringen van de moderne tijd. Zowel hetero- als homoseksualiteit zijn sociale constructen die alleen betekenis hebben in de cultuur waarin ze zijn ontstaan. Dit betekent niet dat dit soort termen geen significante betekenis kunnen hebben voor de mensen die zich ermee identificeren – identiteitstermen zoals 'lesbienne' en 'transgender' kunnen krachtig zijn en een gedeelde geschiedenis en gemeenschap met zich meedragen. Het is echter wel zo dat de ervaringen en gevoelens die door deze termen worden aangeduid, niet universeel zijn. Ideeën over gender en seksualiteit verschillen per land, per cultuur, en

per persoon. Het is daarom niet verantwoord of zinvol om representaties van lesbiennes in de geschiedenis te zoeken op basis van de termen en ervaringen die nu gangbaar zijn.

Toch is romantisch en seksueel verlangen tussen mensen van hetzelfde geslacht te zien in iedere cultuur en ieder tijdperk. Tegelijkertijd weten we dat menselijk seksueel gedrag complex is. Bij historisch onderzoek naar de negentiende-eeuwse lesbische cultuur moet dus een zekere afstand worden genomen van moderne definities en ervaringen, maar tegelijkertijd geven deze definities en ervaringen ons de mogelijkheid om deze vrouwen op een persoonlijk vlak te begrijpen. Kortom, we moeten de middelen gebruiken die we hebben, zonder over te gaan tot overgeneralisatie of individuen zoals Louise Abbéma in definitieve categorieën te plaatsen.

In de afgelopen veertig jaar is het onderzoek naar de lesbische geschiedenis zeer ontwikkeld. In haar zeer invloedrijke boek *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present* (1981) geeft Lillian Faderman aan dat lesbische liefde al eeuwenlang voorkomt in de Westerse samenleving. Faderman geeft met behulp van historische en literaire bronnen een uitgebreide en diepgaande beschrijving van de plaats die lesbische en biseksuele vrouwen in de maatschappij hadden en hoe lesbische relaties eruit zagen. Hoewel dit boek enigszins verouderd is en uitgaat van bepaalde noties die in recentere onderzoeken kritischer zijn onderzocht, zoals de definitie van lesbianisme en de rol die seksuele activiteit daarbij speelt, is het belang ervan voor de documentatie van lesbische geschiedenis niet te ontkennen.

Leslie Choquette heeft zich in het artikel 'Paris-Lesbos: Lesbian Social Space in the Modern City, 1870-1940', gepubliceerd in 1998, verdiept in de lesbische subcultuur in Parijs tijdens het einde van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw. Zij geeft hier een overzicht van de lesbische ontmoetingsplaatsen in de stad en toont aan dat lesbianisme dankzij deze plaatsen kon bloeien. Nicole G. Albert schenkt ook aandacht aan de lesbische subcultuur in Frankrijk in het boek *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle* (2006).⁵ Hier behandelt Albert de aanwezigheid van lesbische thema's in de literatuur van het fin-de-siècle, de groeiende zichtbaarheid van lesbianisme in de Franse samenleving, en de invloed die deze op elkaar hadden. Daarbij bespreekt ze thema's zoals de groeiende populariteit van Sappho, seksuologische pseudowetenschap en de opkomst van feminisme en de rol die lesbianisme daarbij speelde.⁶

⁵ Een Engelse vertaling van dit boek, getiteld *Lesbian Decadence: Representations in Art and Literature of Fin-de-Siècle France* en vertaald door Nancy Erber en William Peniston, verscheen in 2016. In mijn onderzoek verwijs ik hiernaar.

⁶ Nicole Albert, Lillian Faderman, Leslie Choquette en anderen die over geschiedenis van lesbische seksualiteit schrijven, schenken geen aandacht aan de ineengestremde geschiedenis van lesbiennes en transgender mannen. Beiden behandelen de traditie van lesbiennes die zich als man kleeften en/of als man door het leven gingen, maar de mogelijkheid dat sommigen van deze mensen transgender waren, wordt nooit genoemd. Vanwege het gebrek aan universele termen en ervaringen, is het soms onmogelijk om te bepalen of iemand in moderne termen omschreven kon worden als lesbienne of transgender, maar aangezien de geschiedenis van

Vanwege de nieuwe perspectieven die de ontwikkelende feministische en *queer* theorieën in de jaren 80 en 90 van de twintigste eeuw met zich meebrachten, groeide ook de interesse in het herontdekken van (vrijwel) onbekende vrouwelijke kunstenaars en het analyseren van kunst aan de hand van nieuwe noties van seksualiteit en gender. De invloedrijke werken van feministen, zoals Linda Nochlin en Griselda Pollock, en denkers over seksualiteit, zoals Michel Foucault, zorgden ervoor dat een basiskader werd opgesteld van waaruit de invloed van homoseksualiteit en lesbianisme op de Westerse kunst kon worden onderzocht. Deze scriptie schrijft zich in dat kader in.

Ondanks deze groeiende interesse in de levens en het werk van vrouwelijke en lesbische kunstenaars bestaat er nog geen significant kunsthistorisch monografisch werk over Louise Abbéma.⁷ Een korte tekst is aan haar toegewijd in *Dictionary of Women Artists* (1997), opgesteld door Delia Gaze, en ze wordt genoemd in overzichtswerken zoals *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West* (1986; 1994) door Emmanuel Cooper en de tentoonstellingscatalogus *Women Artists in Paris 1850-1900* (2017), maar er wordt niet diep ingegaan op haar leven of werk. Ze verschijnt ook in teksten over Sarah Bernhardt, maar speelt daar slechts een ondersteunende rol. Slechts twee essays schenken diepgaande kunsthistorische aandacht aan het werk van Abbéma: Griselda Pollocks 'Louise Abbéma's *Lunch* and Alfred Stevens's *Studio*: Theatricality, Feminine Subjectivity and Space around Sarah Bernhardt, Paris, 1877-1888' (2006) en 'Walking the dog à la ville: Louise Abbéma, women and the Parisian landscape' (2014) door Miranda Mason.

Pollock gaat in op Abbéma's schilderij *Le Déjeuner dans la serre* en beargumenteert dat Abbéma, door middel van haar subjectieve gedachten en verlangens, een representatie van Bernhardts atelierterre creëert waarin alle aanwezige vrouwen, inclusief Bernhardt en Abbéma, kunnen worden gepresenteerd als '(zelf)bewuste, denkende, voelende, en verlangende' mensen, zonder dat de serre dient als een representatie van het beperkende vrouwelijke bourgeois huishouden.⁸ Hoewel Pollock hier de lesbische identiteit van Abbéma en haar relatie met Bernhardt aanstipt, is dit slechts een ondersteunend punt bij haar argument.

Mason geeft een diepere lezing van de invloed van Abbéma's geaardheid op haar werk, met name haar portretten van vrouwen in relatie met de openbare ruimte van Parijs. Ze behandelt hier Abbéma's unieke zelfpresentatie als lesbische *flâneuse* en haar erotische passie bij het portretteren van vrouwen die, gekleed in wandel- en rijkostuums, hun aanwezigheid in en actieve participatie met de openbare ruimte demonstreren. Volgens Mason bewijst Abbéma's werk dat ook lesbische vrouwen deelnamen aan het Parijse landschap en dat dit nooit een exclusief mannelijk domein is geweest.

homo- en biseksuelen en transgender mensen altijd met elkaar doorvlochten is, moet hier voorzichtig mee worden omgegaan.

⁷ Het boek *Louise Abbéma: Peintre dans la Belle-Époque* door Denise Gellini, uitgegeven in 2006, is semi-fictief.

⁸ Pollock 2006, p. 110.

Geen van deze essays biedt echter de ruimte voor een uitgebreide discussie van Abbéma's leven en werk waarin deze in de context worden geplaatst van de negentiende-eeuwse lesbische subcultuur in Parijs, waar Abbéma werkzaam was. Ook wordt Abbéma's werk op ideologisch of sociaal vlak niet of nauwelijks vergeleken met het werk van andere kunstenaars uit de periode. In dit onderzoek wil ik aandacht schenken aan de manier waarop Abbéma's werk verband houdt met haar geaardheid en de plaats die Abbéma en haar werk innemen in de bredere sociale, wetenschappelijke en artistieke context van negentiende-eeuws Parijs en haar ontwikkelende lesbische cultuur. Dit zal ik doen door allereerst te kijken naar biografische aspecten van de kunstenaar die wijzen op haar lesbische identiteit, zoals publieke en private zelfpresentatie en haar intieme relatie met een andere vrouw. Daarna analyseer ik drie van Abbéma's vrouwenportretten: *L'Amazone*, *Le Déjeuner dans la serre*, en *Zelfportret met Sarah Bernhardt*. Ik behandel de zelfpresentatie van de geportretteerden en hun biografische connecties met aspecten van de lesbische subcultuur die in de voorgaande hoofdstukken besproken zijn. Daarnaast zoek ik naar visuele elementen in de schilderijen die, in verband met negentiende-eeuwse ideeën over begrippen zoals vrouwelijkheid, seksualiteit en Oriëntalisme, kunnen worden geïnterpreteerd vanuit een lesbisch perspectief. Ten slotte vergelijk ik Abbéma's werk met schilderijen van haar tijdgenoten die een duidelijkere connectie hebben met lesbianisme. Ik maak hierbij gebruik van perspectieven binnen het kader van feministische, postkoloniale en *queer* theorieën, zoals de Westerse associatie van de Oriënt met gedegeneerde vrouwelijkheid en seksualiteit.

In het eerste hoofdstuk wordt een algemeen beeld geschetst van de lesbische cultuur in negentiende eeuw. Hier wordt gekeken naar voorbeelden van lesbische relaties in de achttiende en negentiende eeuw, het idee van de 'mannelijke' lesbienne, de pseudowetenschappelijke interesse in lesbianisme, en de lesbische subcultuur in Parijs. Hoofdstuk twee gaat in op de manier waarop dit zichtbaar geworden lesbianisme de kunst en literatuur heeft beïnvloed. Hier spelen verschillende elementen een rol, zoals de herontdekking van Sappho, Oriëntalistische haremscènes, prostitutie en spotprenten. Ook wordt gekeken naar bepaalde beeldtradities die zijn ontstaan bij het afbeelden van lesbische vrouwen. In hoofdstuk drie wordt gekeken naar vormen van negentiende-eeuwse lesbische zelfpresentatie door vrouwelijke kunstenaars zoals Rosa Bonheur en Louise Abbéma. Hier wordt onderzocht hoe kledij en bepaalde 'mannelijke' activiteiten konden bijdragen aan zelfexpressie en hoe dit vaak hand in hand ging met hun identiteit als kunstenaars. Ten slotte worden in hoofdstuk vier de bevindingen van de voorgaande hoofdstukken gebruikt bij een uitgebreide analyse van een aantal representatieve schilderijen van Abbéma.

Hoofdstuk 1 – Het ontstaan van een lesbische cultuur

Ten eerste is het belangrijk om een beeld te schetsen van lesbianisme in de negentiende-eeuwse West-Europese samenleving, en in de Franse hoofdstad Parijs in het bijzonder. Hoewel menselijke seksualiteit altijd flexibel is geweest en lesbiennes en biseksuele vrouwen⁹ – om moderne termen te gebruiken – altijd al hebben bestaan, zorgden ontwikkelingen in de negentiende-eeuwse kunst, literatuur, en wetenschap ervoor dat lesbianisme steeds zichtbaarder werd in de maatschappij.¹⁰ Dit was met name het geval in Engeland, Duitsland en Frankrijk. De opkomst van de lesbische gemeenschap en identiteit was tijdens de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw vooral zichtbaar in Parijs; tijdens de Belle Époque werd de Franse hoofdstad door veel schrijvers zelfs gepresenteerd als ‘het moderne Lesbos’.¹¹

1.1 De geschiedenis van de ‘moderne lesbienne’

De algemene geschiedenis van lesbianisme in West-Europa die tot nu toe is ontrafeld komt met name van dagboeken, brieven en andere documentatie die is nagelaten door bekende schrijvers, kunstenaars, en activisten.¹² Deze bronnen hebben een zeer persoonlijk en uiteenlopend karakter en spreken elkaar soms tegen. De ervaringen en gevoelens die deze vrouwen in hun dagboeken en brieven beschreven, kunnen daarom niet worden behandeld als uitdrukkingen van een algemene lesbische identiteit.

Martha Vicinus categoriseert de zeventiende- en achttiende-eeuwse lesbienne op vier manieren: de vrouw die zich kleepte als man;¹³ de ‘passing woman’, een term voor een vrouw die door de heteroseksuele samenleving niet van een man te onderscheiden was en dus naast het dragen van mannenkleden ook andere mannelijke kenmerken had; de ‘vrije vrouw’ die naast mannen af en toe interesse toonde in vrouwen en haar seksualiteit vaak schaamteloos uitte; en tot slot de vrouw die haar liefde voor andere vrouwen uitte in een zogenaamde romantische vriendschap, een relatie tussen twee vrouwen waar seks, naar verluidt, geen rol bij speelde.¹⁴ Deze categorisatie van lesbische vrouwen is tegenwoordig ietwat kort door de bocht; ervaringen verschillen per persoon en het is

⁹ Het is vrijwel onmogelijk (en tevens zinloos) te bepalen of de vrouwen die hier worden besproken in moderne termen omschreven kunnen worden als lesbienne of biseksueel. Om terminologie simpel en beknopt te houden, wordt in deze scriptie verwezen naar de ‘lesbische samenleving’, ‘lesbische identiteit’, etc., ondanks het feit dat dit ook kan verwijzen naar biseksuele vrouwen.

¹⁰ Kosinski 1988, p. 187.

¹¹ Albert 2016, p. 60.

¹² Vicinus 1992, p. 470.

¹³ Vicinus gebruikt het woord ‘travestiet’ (‘transvestite’) (Vicinus 1992, p. 473). Vanwege de denigrerende connotaties die deze verouderde term met zich meebrengt, heb ik gekozen voor een alternatief.

¹⁴ Vicinus 1992, p. 473-476.

onwaarschijnlijk dat lesbische vrouwen stuk voor stuk netjes in een categorie vielen. Deze vier verschillende vormen van lesbianisme geven echter wel aan dat lesbische vrouwen onderhevig waren aan de normen en waarden van de conventionele sociale hiërarchie van de tijd. De economische en sociale klasse van een achttiende-eeuwse lesbienne speelde daarom bijvoorbeeld een grote rol bij de manier waarop zij kon experimenteren met haar identiteit. De bronnen waarop deze categorieën zijn gebaseerd, komen met name van vrouwen van midden- en hogere klasse, wat ons beeld van de lesbische geschiedenis nog meer vertekent.¹⁵

Hoewel lesbische seksualiteit in deze tijd over het algemeen niet werd geaccepteerd, lijkt er een bepaalde nuance te zijn bij de mate waarin lesbianisme door de vingers werd gezien. Er zijn weinig bronnen van vrouwen die zwaar werden gestraft voor hun seksuele relaties met andere vrouwen. In de gevallen dat dit wel gebeurde, was de vrouw in kwestie bijna altijd gekleed of vermomd als man.¹⁶ De vrouw die zich wel hield aan traditionele normen van vrouwelijke schoonheid, was vaak in staat om intieme seksuele en romantische relaties te hebben met andere vrouwen zonder verdacht te worden van lesbianisme. Intieme vriendschappen tussen vrouwen werden gezien als normaal en in bepaalde kringen zelfs verwacht; dit gaf lesbiennes de mogelijkheid om elkaar zonder veel problemen in het geheim te ontmoeten. Zelfs wanneer zij op heterdaad betrapt werden, was de straf niet zo ernstig als voor mannen die beschuldigd werden van homoseksualiteit. Terwijl mannen ter dood werden veroordeeld, kregen vrouwen vaak slechts een spreekwoordelijke tik op de vingers.¹⁷

Volgens Martha Vicinus en Lillian Faderman was dat niet zo voor de vrouw die gekleed ging in mannenkleden. Aangezien zij zich niet hield aan de gendernormen van de tijd en daarmee, aldus Vicinus en Faderman, de patriarchale noties van mannelijke dominantie bedreigde, kwam haar bestaan snel onder vuur te liggen. Zij werd vaak al snel als verdacht gezien vanwege haar uiterlijk of gedrag, en haar relaties met andere vrouwen werden hierdoor in gevaar gebracht. Een achttiende-eeuws voorbeeld van een lesbische vrouw die veroordeeld werd op basis van haar kledij is de Duitse Catharine Margaretha Linck, die vermomd als man het leger in ging. Na haar dienst bleef ze zich kleden als man en in 1717 verhuisde ze naar Halberstadt waar ze een baan en een vrouw vond.¹⁸ Na een ruzie met Linck vertelde haar vrouw aan haar moeder dat haar man in werkelijkheid een vrouw was, waarna

¹⁵ Vicinus maakt bij de eerste twee categorieën geen onderscheid tussen vrouwen die mannenkleden droegen en transgender mannen.

¹⁶ Faderman 1981, p. 49.

¹⁷ Faderman 1981, p. 50.

¹⁸ Hoewel ik de veroordeling van Linck net als Faderman en Vicinus gebruik ter ondersteuning van het feit dat lesbiennes in de achttiende eeuw konden worden gestraft wanneer zij zich voordeden als man, wil ik hier opmerken dat Lincks keuze om zich ook na haar legerdienst als man te kleden, ook geïnterpreteerd kan worden vanuit een transgenderperspectief. Faderman schrijft dat de als man geklede vrouwen van wie persoonlijke geschriften zijn overgeleverd, de keuze maakten om als man door het leven te gaan vanwege de vrijheid die het hen gaf (Faderman 1981, p. 54). Vanwege het gebrek aan identiteitstermen en een universeel concept van identiteit, kunnen we hier echter nooit zeker van zijn.

Linck terecht werd gesteld. Lincks 'stiefmoeder' zorgde ervoor dat de dildo die door Linck en haar vrouw gebruikt werd, werd opgenomen in het bewijsmateriaal. Linck werd in 1721 geëxecuteerd.¹⁹

Vicinus en Faderman gebruiken het verhaal van Linck om aan te tonen dat de manier waarop deze vrouwen zich afkeerden van de gendernormen die de maatschappij aan hen oplegde en zich in plaats daarvan identificeerden met mannen en de vrijheden die daarbij hoorden, gecombineerd met de seksuele handelingen (met name het gebruik van een dildo) die zij met andere vrouwen uitvoerden, de meeste walging opwekte. Afzonderlijk van elkaar konden deze vormen van 'afwijkend gedrag' soms nog door de beugel, maar zoals te zien is in het geval van Linck, was de combinatie vaak moeilijker door de vingers te zien.²⁰ Faderman haalt nog twee voorbeelden aan van vrouwen die mannenkleden droegen, trouwden met een vrouw en seks hadden met een dildo, en ten slotte terecht werden gesteld nadat hun 'bedrog' aan het licht was gekomen. Beide voorbeelden speelden zich echter af in de zestiende eeuw en zijn gebaseerd op rapportages die pas jaren nadat het incident plaatsvond waren geschreven. Fadermans laatste voorbeeld komt uit het anonieme Engelse pamflet *Satan's Harvest Home* uit 1749. De auteur van dit pamflet, waarin de volgens de auteur degenererende moraliteit van de toenmalige samenleving aan de kaak werd gesteld, beschreef een incident waarbij een Turkse vrouw zich als man kleepte om de hand te winnen van een andere vrouw waar zij verliefd op was. Zij was succesvol, maar werd tijdens de huwelijksnacht ontmaskerd, waarna ze werd gearresteerd en terecht gesteld.²¹

Het argument van Faderman en Vicinus dat vrouwen zoals Linck vooral werden gestraft vanwege hun toe-eigening van mannelijkheid, en niet hun lesbische relaties, moet echter met een korrel zout worden genomen. De voorbeelden die door Faderman worden aangehaald spelen zich af in verschillende tijdperken en culturen waarin verschillende en voor ons onbekende ideeën bestonden over mannelijk- en vrouwelijkheid en de patriarchale samenleving. Het feit dat deze vrouwen zich als man kledde of vermomde, zal waarschijnlijk wel hebben bijgedragen aan hun terechtstelling, maar het is onmogelijk om te zeggen welke overtreding de doorslag gaf.

Het geval van Linck was uitzonderlijk. Hoewel er in Amerika en Europa nog zeker lesbische vrouwen waren die terecht werden gesteld vanwege hun kleding en seksualiteit, zijn daar na 1725 geen lesbische vrouwen meer ter dood veroordeeld – er is in ieder geval geen documentatie bekend die het tegendeel bewijst.²² Tot slot had de economische en sociale klasse van de vrouw in kwestie invloed op de mate van vervolging. Welvarende en invloedrijke vrouwen hadden meer ruimte om bepaalde kleden

¹⁹ Vicinus 1992, p. 478 en Faderman 1981, pp. 51-52.

²⁰ Faderman 1981, p. 52.

²¹ Faderman 1981, pp. 51-52.

²² Faderman 1981, p. 52.

te dragen en intieme relaties met andere vrouwen te zoeken. Hetzelfde gold voor actrices, bij wie een zekere mate van excentriciteit niet als misplaatst werd gezien.²³

In de loop van de negentiende eeuw ging steeds meer aandacht naar vrouwelijke seksualiteit en seksualiteit tussen vrouwen. Dit is vooral opmerkelijk in de literatuur van de periode en de publicatie van medische teksten, waar later in dit hoofdstuk over gesproken wordt. Ook begonnen meer vrouwen zich mannelijk te kleden. Deze in negentiende-eeuwse ogen 'manachtige vrouwen' toonden vaak een interesse in beroepen die hoofdzakelijk door mannen werden beoefend, zoals geneeskunde, literatuur en kunst. De schrijfster George Sand (1804-1876) en de lesbische schilder Rosa Bonheur (1822-1899) waren twee vrouwen die economisch onafhankelijk waren in hun traditioneel mannelijke carrières en zich beiden, hoewel op verschillende manieren, publiekelijk vertoonden in mannenkleden.²⁴

Ideeën over vrouwelijke seksualiteit waren nauw verbonden met de onderscheiden sociale positie van vrouwen en mannen. Tijdens de achttiende en een groot deel van de negentiende eeuw bestond er met name een diepe sociale kloof tussen vrouw en man. Dit gold vooral voor de middenklassen in landen zoals Frankrijk, Amerika en Groot-Brittannië. Mannen waren er over het algemeen van overtuigd dat vrouwen niet intelligent konden zijn en dat beroepen in de wereld van wetenschap en kunst alleen door mannen beoefend konden worden, terwijl vrouwen het moesten doen met de wereld van gevoelens. Zij waren volgens mannen niet in staat om rationele gedachten te vormen, en daarom werden zij soms zelfs gezien als minder menselijk.²⁵ Zoals ik eerder heb aangegeven, maakten deze verschillende beleveniswerelden het echter wel mogelijk voor vrouwen om diepe banden met elkaar te vormen zonder veel tegenstand te verwachten, aangezien intieme vriendschappen tussen vrouwen werden aangemoedigd. Deze banden en vriendschappen tussen vrouwen bleven belangrijk in de loop van de negentiende eeuw, toen vrouwen zich steeds meer uit de aan hen opgelegde wereld van gevoelens konden breken en de wereld van de mannen konden betreden.²⁶

Volgens Vicinus werd het hierdoor vanaf de vroege negentiende eeuw mogelijk voor vrouwen om ook op seksueel gebied een vrijer, maar niet noodzakelijk gerespecteerd, leven te leiden. Hierdoor kennen we ook meer voorbeelden van mannelijke of manachtige vrouwen die hoofdzakelijk toegewijd waren aan emotionele en seksuele relaties met vrouwen. Deze lesbienne werd later door seksuologen onderzocht als de 'typische' lesbienne of 'geïnverteerde vrouw'. Deze vrouw zou het uiterlijk van een als man geklede vrouw combineren met de intieme, emotionele toewijding van de romantische vriendschap, waarbij het mannelijke uiterlijk een permanente uiting was van haar lesbische identiteit.²⁷ Dit was, aldus Vicinus, in voorgaande eeuwen over het algemeen niet mogelijk vanwege de grote

²³ Faderman 1981, pp. 54-55.

²⁴ Vicinus 1992, pp. 479-480.

²⁵ Faderman 1981, pp. 157-158.

²⁶ Faderman 1981, p. 160.

²⁷ Vicinus 1992, p. 480.

achterdocht waarmee deze mannelijke vrouwen werden behandeld zodra zij met andere vrouwen werden gezien. De volledige afwezigheid van zulke relaties in voorgaande eeuwen lijkt onwaarschijnlijk, maar de groeiende interesse in lesbianisme in de negentiende eeuw maakte deze in ieder geval zichtbaarder. Hoewel manachtige vrouwen ook in de negentiende eeuw als verdacht werden gezien – het was in Frankrijk immers bijvoorbeeld verboden voor vrouwen om een broek te dragen²⁸ – zorgde de groeiende economische onafhankelijkheid van enkele vrouwen ervoor dat lesbische vrouwen en relaties steeds zichtbaarder konden worden.

1.2 Manachtige vrouwen in de negentiende eeuw

George Sand (geboren Aurore Dupin) wordt omschreven als de meest populaire schrijver in de jaren 1830 en 1840. Ze werd bewonderd vanwege haar intelligentie, schrijfvaardigheid en politieke bewogenheid; haar invloed op de Franse literatuur was bovendien bijzonder groot. Ook maakte ze een grote indruk op de samenleving van Parijs met haar mannelijke pseudoniem en kleding. Vanwege haar hoge status (Sand kwam van een adellijke familie en was getrouwd met de baron Casimir Dudevant) en haar opmerkelijke uiterlijk was haar privéleven, waaronder haar seksualiteit, het onderwerp van veel roddels en speculatie. Het is mogelijk dat ze, naast haar vele affaires met mannen, ook affaires heeft gehad met vrouwen, zoals de actrice Marie Dorval.²⁹ Haar carrière als schrijver maakte haar ook bekend in de literaire kringen van Parijs. Sand belichaamde voor veel schrijvers het cliché van de mannelijke lesbienne; ze gebruikte een mannelijke naam als pseudoniem, droeg mannenkleden en rookte in het openbaar.³⁰ Dit type lesbienne, die andere (traditioneel vrouwelijke) vrouwen verleidde, zou gedurende de negentiende eeuw steeds vaker voorkomen in de literatuur, met name in de decadente periode tijdens het fin-de-siècle.

Hoewel Sand met name veel bekende relaties met mannen had en zich dus niet uitsluitend tot vrouwen aangetrokken voelde, had dat weinig invloed op de roddels en de speculatie over haar seksuele relaties. Deze speculatie was zo hevig dat sommige mensen dachten dat zij de inspiratiebron was voor het hoofdpersonage van het pornografische werk *Gamiani ou les deux nuits d'excès*, dat toegeschreven wordt aan Alfred de Musset. Sommigen dachten zelfs dat het tweede deel van het boek, waarin vrouwelijke homoseksualiteit de hoofdrol kreeg, door Sand geschreven was.³¹

Het idee van een seksuele identiteit kwam pas op in de twintigste eeuw en de neiging om mensen in seksuele categorieën te plaatsen, stond in het midden van de negentiende eeuw nog maar in de kinderschoenen met het werk van de seksuologen.³² Sands relaties met mannen maken duidelijk dat

²⁸ Albert 2016, p. 153.

²⁹ Vicinus 1992, p. 482.

³⁰ Faderman 1981, p. 263 en Albert 2016, p. 179.

³¹ Kosinski 1988, p. 193.

³² Faderman 1981, p. 172.

Sand in de moderne zin van het woord geen lesbienne genoemd kan worden. De term had in de negentiende eeuw echter andere connotaties. Wanneer men – met name mannelijke schrijvers, kunstenaars en wetenschappers – vrouwen zoals Sand aanduidde als ‘lesbienne’ of een vergelijkbare term, was dat vanwege het feit dat zij deze vrouwen als sociaal en seksueel afwijkend zagen. Sands affaires met mannen waren dus geen obstakels voor hen; het idee dat zij een actieve, ‘mannelijke’ rol speelde in haar relaties met deze mannen droeg zelfs bij aan de mannelijke fantasieën van de monsterlijke, sterke vrouw die zwakke mannen verslond en andere vrouwen verleidde.³³

De Engelse Anne Lister (1791-1840), een landeigenaar uit Yorkshire, is een uniek figuur voor historici van lesbische seksualiteit, aangezien haar dagboeken bijzonder veel inzicht geven in haar romantische en seksuele relaties met vrouwen en haar persoonlijke ideeën over haar seksuele identiteit en zelfpresentatie als manachtige vrouw. Hoewel vrouwen zoals Sand en Bonheur belangrijke voorbeelden zijn van vrouwen die zich anders presenteerden dan van hen verwacht werd en, in het geval van Bonheur, openlijk relaties hadden met andere vrouwen in een tijd waarin homoseksuele liefde verborgen werd, geven Listers dagboeken en haar zelfbewustheid van haar seksuele gevoelens een uitermate specifiek beeld van een vroeg negentiende-eeuwse lesbienne.

Lister was vijftien toen ze begon met het bijhouden van een dagboek. De dagboeken, die 27 boekdelen en bijna vier miljoen woorden beslaan, bevatten verslagen over haar dagelijkse leven in haar landhuis Shibden Hall, de sociale, wetenschappelijke en politieke situaties van de tijd, en haar taken als landeigenaar en ondernemer.³⁴ Ook haar liefdesrelaties en seksuele ervaringen met andere vrouwen komen uitgebreid aan bod. De passages die hierover gaan zijn geschreven in een code die was afgeleid uit het Grieks. Lister en haar eerste liefde, Eliza Raine, ontwikkelden de code en gebruikten deze bij het uitwisselen van liefdesbrieven.³⁵ Deze code werd in de late negentiende eeuw door John Lister, een afstammeling van Anne Lister, en Arthur Burrell, een antiquair, gekraakt. Anne Listers gedetailleerde verslagen van haar seksuele ervaringen waren echter te expliciet voor de tijd; Burrell adviseerde John Lister de dagboeken daarom te verbranden. Gelukkig deed Lister dit niet. Toch was hij extreem voorzichtig om een schandaal te vermijden, waardoor een deel van de dagboeken lange tijd verborgen bleef.³⁶

Anne Lister had haar eerste lesbische seksuele relatie met een medestudente in de kostschool, waarna ze besloot nooit te zullen trouwen. Haar rijkdom en landgoed maakten het mogelijk om

³³ Vicinus 1992, p. 482.

³⁴ Liddington 1993, p. 47.

³⁵ Clark 1996, p. 27.

³⁶ De behoedzaamheid van John Lister is niet opmerkelijk, aangezien homoseksualiteit in de late negentiende eeuw met heftige vijandigheid werd behandeld. Historici hebben gespeculeerd dat John Lister zelf homoseksueel was en Anne's seksualiteit verborgen wilde houden om zelf niet in gevaar te komen. Liddington 1993, p. 52.

ongetrouwd te blijven, al was dat onconventioneel voor een vrouw van haar status. Lister was actief op zoek naar relaties met andere vrouwen, zowel getrouwd als ongetrouwd, en had meerdere affaires die ze in detail beschreef. Haar meest opmerkelijke relaties waren met Marianna Belcombe en Ann Walker. Hoewel Belcombe Listers grote liefde was, was zij niet van een rijke familie en Lister kon haar niet financieel ondersteunen, aangezien ze nog geen onafhankelijk inkomen had. Belcombe trouwde uiteindelijk met een rijkere man, en hoewel zij en Lister daarna nog jarenlang een affaire hadden, was Lister op zoek naar een levenspartner die sociaal en financieel met haar op gelijke voet stond. In 1832 begon Lister een relatie met Ann Walker, die deze droom kon vervullen tot Listers dood in 1840.³⁷

Hoewel Lister zichzelf niet omschreef als lesbienne of zich identificeerde met een vergelijkbare term, was zij wel bewust van haar seksualiteit. In haar dagboek schreef ze, 'I love and only love the fairer sex and thus, beloved by them in turn my heart revolts from any other love but theirs'.³⁸ Ze zocht bewust naar voorbeelden van lesbische seksualiteit in klassieke literatuur – een vakgebied dat normaliter niet door vrouwen kon worden bestudeerd. Het feit dat Lister, die niet van een universitaire opleiding kon genieten vanwege haar gender, het zich wel kon veroorloven om klassieke literatuur te bestuderen, getuigt van haar vastbeslotenheid tijdens deze zoektocht naar literaire voorbeelden van haar eigen lesbische verlangens.³⁹ Klassieke literatuur was met name belangrijk voor bi- en homoseksuele mannen die de mogelijkheid hadden om Grieks en Latijn te leren, aangezien de werken waar homoseksualiteit expliciet aan de orde kwam, zoals in de gedichten van Juvenalis en Catullus, door vertalers werden gecensureerd. Deze oorspronkelijke teksten boden dus (al dan niet positieve) voorbeelden van homoseksuele liefde en seksualiteit voor diegenen die daarnaar zochten en werden daardoor een geliefd onderwerp in homoseksuele subculturen.⁴⁰ Verwijzingen naar lesbische liefde waren echter zeldzaam in de klassieke literatuur, en positieve voorbeelden van liefde tussen vrouwen waren nog moeilijker te vinden. Lister was bekend met dichters als Juvenalis en Martialis, die zeer negatief over lesbische vrouwen schreven. Hoewel het niet mogelijk is te achterhalen wat Listers gedachten hierover waren, waren deze teksten in ieder geval een aanknopingspunt voor haar en golden ze als bewijs voor het bestaan van vrouwen met soortgelijke verlangens.⁴¹ Haar kennis van klassieke literatuur gaf Lister ook de mogelijkheid om op discrete en gecodeerde wijze met andere vrouwen te communiceren. Tijdens Listers verblijf in Parijs, waar ze onder andere een relatie had met

³⁷ Clark 1996, p. 28

³⁸ Clark 1996, p. 23 en Whitbread 1998, p. 145.

³⁹ Liddington 1993, p. 48.

⁴⁰ Clark 1996, pp. 31-32.

⁴¹ Clark 1996, p. 34.

Maria Barlow, werd ze vergeleken met de Griekse held Achilles, die in een verhaal verkleed ging als een meisje en in sommige kringen bekend stond om zijn grote liefde voor Patroklos.⁴²

Uit haar dagboeken blijkt dat Lister haar seksualiteit als natuurlijk en instinctief zag en wellicht zelfs als een geschenk van God.⁴³ Ze onderdrukte haar verlangens in ieder geval niet. Volgens Clark was Lister op zoek naar een individuele identiteit die meer besloeg dan slechts een bestaande sociale rol; door middel van zelfreflectie zou ze actief een gevoel van individualiteit hebben ontwikkeld die intrinsiek verbonden was met haar seksualiteit.⁴⁴ Ook haar zelfpresentatie lijkt een uiting zijn van deze identiteit. Lister presenteerde zichzelf op een mannelijke manier; ze droeg geen broeken, maar kleepte zich wel in onvrouwelijke zwarte kleding en had kort haar. Haar interesse in sport en vuurwapens, haar lange wandelingen over haar landgoed, en haar intellectuele belangstelling voor de klassieke oudheid en literatuur werden ook gezien als mannelijk. Daarnaast nam ze ook een 'mannelijke', dominante rol op zich in haar relaties en werd ze 'Fred' genoemd door Marianna Belcombe.⁴⁵ Volgens Clark gebruikte Lister haar mannelijke 'persona' om zich een 'mannelijk seksueel privilege' toe te eigenen, waarbij ze niet alleen op zoek was naar een echtgenote – Ann Walker was hierbij een overwinning – maar ook de mogelijkheid had om minnaressen te nemen.⁴⁶

Het is niet waarschijnlijk dat Lister deel uitmaakte van een lesbische subcultuur in Engeland – het lijkt erop dat de meeste lesbische kringen in grote steden zoals Londen en Parijs bestonden, en dat kennis van lesbianisme in het platteland minder ver verspreid was.⁴⁷ Daarnaast hield ze veel aspecten van haar privéleven verborgen en kon ze manipulatief en zelfingenomen zijn in haar relaties met andere vrouwen, waardoor ze geen netwerk van lesbische vrouwen kon opbouwen. Listers constructie van een eigen 'lesbische identiteit' was dus geheel van haarzelf; klaarblijkelijk was het belangrijk voor haar om geassocieerd te worden met traditioneel mannelijke kenmerken, ondanks het feit dat haar androgyne uiterlijk en mannelijke gedrag voor geruchten zorgde.⁴⁸

In tegenstelling tot George Sand en Anne Lister, die beiden van een welvarende familie waren en dus een zekere vrijheid hadden om zich te kleden en gedragen zoals zij wilden, was de schilder Rosa Bonheur gebonden aan de mening van potentiële kopers en opdrachtgevers om succes te hebben en economisch onafhankelijk te blijven.⁴⁹ Bonheur was een animalier – een schilder van dieren – en waagde zich daarmee in academische artistieke kringen waar mannen de meerderheid vormden. Ze was succesvol op internationaal niveau, maar dat zorgde ook voor veel ongewenste aandacht. Bonheur

⁴² Clark 1996, pp. 39-40.

⁴³ Liddington 1993, p. 57 en Vicinus 1992 p. 481.

⁴⁴ Clark 1996, p. 27.

⁴⁵ Liddington 1993, p. 57-60.

⁴⁶ Clark 1996, p. 42.

⁴⁷ Clark 1996, p. 26.

⁴⁸ Clark 1996, p. 46-47 en p. 50.

⁴⁹ Vicinus 1992, p. 483.

was een vrouw met een traditioneel mannelijk beroep en een landhuis met landgoed dat ze met haar eigen geld had gekocht. Daarnaast had ze een levenslange relatie met Nathalie Micas, waarin ze zichzelf als 'de man' beschouwde, en droeg ze mannenkleden, waaronder een broek. Het was in de negentiende eeuw in Frankrijk verboden voor vrouwen om broeken te dragen, tenzij zij daar een vergunning voor hadden. Deze vergunningen werden alleen uitgegeven als een vrouw een goede reden had om een broek te dragen. In 1857 kreeg Bonheur toestemming van het prefectkantoor in Parijs om broeken te dragen, met als reden dat zij, bij het bezoeken van slachthuizen en boerderijen om dierenanatomie te bestuderen en inspiratie te zoeken, zich gemakkelijker kon bewegen.⁵⁰

Het is niet makkelijk te zeggen of Bonheur zichzelf een mannelijke rol oplegde vanwege haar relaties met andere vrouwen of het feit dat de succesvolle schilders in wiens voetstappen ze wilde treden, mannen waren. Faderman schrijft dat Bonheur, om succesvol te worden als schilder, haar vrouwelijkheid moest opofferen; vrouwen werden namelijk gezien als passief en niet intelligent genoeg om kunst te creëren. Bonheur zag zichzelf, aldus Faderman, niet meer als vrouw, maar presenteerde zichzelf ook niet als man en had dus een genderloos imago.⁵¹ Bonheurs relatie met gender lijkt dan ook complex te zijn; ze droeg alleen rokken wanneer het echt nodig was, maar hield er niet van om gefotografeerd te worden in haar mannenkleden (hier wordt dieper op ingegaan in hoofdstuk drie).⁵² Ze zag zichzelf niet als man, maar bezat wel traditioneel mannelijke kenmerken en nam bewust een mannelijke rol in haar relatie met Nathalie Micas. Terwijl Bonheur zich richtte op haar carrière als schilder, nam Micas de rol van de verzorgende huisvrouw op zich. De beschermende steun van Micas maakte het mogelijk voor Bonheur om succesvol te worden; Micas' dood in 1889 zorgde ervoor dat Bonheur, nu zonder constante zorg, artistiek minder productief was. Daarnaast was ze depressief vanwege het verlies van haar vrouw. Ongeveer tien jaar later vond ze opnieuw liefde, toen de jonge Amerikaanse schilder Anna Klumpke op bezoek bij Bonheur, die zij lang had bewonderd, om haar portret te schilderen. Klumpke trok bij haar in en zij leefden voor de laatste maanden van Bonheurs leven als 'man' en vrouw.⁵³

Hoewel Bonheurs gender en seksuele identiteit over het algemeen niet terugkomen in haar werk, was zij zich er wel bewust van. Ze genoot vanaf een jonge leeftijd van een goede educatie (haar vader was een aanhanger van het Saint-Simonisme, een utopische leer waarbij man en vrouw gelijk waren) en dit had volgens haar een belangrijke invloed op haar bestaan; het feit dat zij van jongs af aan dezelfde opvoeding en opleiding kreeg als haar broers, was voor haar een soort 'emancipatie'.⁵⁴ Ze zag

⁵⁰ Cooper 1986 (1994), pp. 47-48.

⁵¹ Faderman 1981, p. 216.

⁵² Cooper 1986 (1994), p. 48.

⁵³ Faderman 1981, pp. 217-218 en Cooper 1986 (1994), p. 48.

⁵⁴ Faderman 1981, p. 216.

zichzelf als androgyn; een 'vermannelijke vrouw', lid van het 'derde geslacht',⁵⁵ een term die in het begin van de negentiende eeuw ontstond om een naam te geven aan degenen die afweken van de binaire man-vrouw tegenstelling en later in de eeuw werd gebruikt om vrouwen met een 'seksuele afwijking' aan te duiden.⁵⁶

1.3 De seksuologen en de 'typische lesbienne'

De wetenschappelijke interesse in vrouwelijke en lesbische seksualiteit groeide sterk in de loop van de negentiende eeuw. De Duitse psychiater Carl Westphal was een van de eersten die een casus van 'seksuele inversie', in de woorden van de seksuoloog Havelock Ellis, behandelde als een aangeboren fysieke en/of mentale afwijking en niet als een morele ondeugd. In de jaren 1860 behandelde Westphal de anonieme Fraulein N., die zich alleen aangetrokken voelde tot vrouwen en mannelijke interesses had. Aangezien zij geen fysieke afwijkingen had, concludeerde hij dat haar seksuele deviatie vooral te maken had met haar gedrag en identificatie met het mannelijke geslacht.⁵⁷

Het idee van de mannelijke vrouw, de 'geïnverteerde vrouw'⁵⁸, die zich onder andere kleepte in broeken, stropdassen en colberts, sigaren rookte, en seks had met andere vrouwen, werd de belichaming van de lesbienne. Deze pathologisering van lesbiennes, waarbij het gedrag en de verlangens van vrouwen werden verklaard aan de hand van een vermeende 'mannelijke psychoseksuele mentaliteit'⁵⁹, droeg bij aan bepaalde stereotypes en typologieën die in de tweede helft van de negentiende eeuw ook in de populaire cultuur terechtkwamen (waarover meer in hoofdstuk twee).

De casus van Fraulein N. was een belangrijk voorbeeld voor seksuologen die lesbianisme bestudeerden. Westphals conclusie dat de seksuele inversie van Fraulein N. werd veroorzaakt door een aangeboren en erfelijke aandoening en dus niet door haar verkozen was, werd door zijn navolgers gezien als een verklaring voor het feit dat steeds meer vrouwen onafhankelijkheid zochten. Deze vrouwen, die zulk onvrouwelijk gedrag vertoonden, waren dan ook geen echte vrouwen; zij behoorden tot het 'derde geslacht'.⁶⁰ Het idee van een derde geslacht zorgde ervoor dat de vastgestelde genderrollen intact konden blijven terwijl diegenen die zich daarbuiten waanden, die meer zochten dan de mogelijkheden die aan hun geslacht verbonden waren, werden gezien als een abnormaliteit.

Twee van de meest invloedrijke seksuologen waren de Duitse Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) en de Engelse Havelock Ellis (1859-1939). Hoewel hun categorisaties van lesbische vrouwen op

⁵⁵ Cooper 1986 (1994), p. 49.

⁵⁶ Albert 2016, pp. 136-137.

⁵⁷ Albert 2016, pp. 107-108.

⁵⁸ Mijn eigen vertaling van de Engelse term *female invert*.

⁵⁹ Albert 2016, p. 108.

⁶⁰ Faderman 1981, p. 240.

verschillende punten van elkaar verschillen, baseerden ook zij hun werk op vrouwen die ‘mannelijk’ gedrag vertoonden. Krafft-Ebing volgde in de voetstappen van Westphal en schreef het succesvolle boek *Psychopathia sexualis* (1886), waarin hij zijn eigen onderzoek naar seksuele inversie, homoseksualiteit, en andere ‘seksuele pathologieën’ presenteerde. Volgens hem was homoseksualiteit een vorm van fysieke degeneratie die aangeboren of erfelijk was.⁶¹ Hij omschreef lesbianisme bijvoorbeeld als een symptoom van een aangeboren afwijking in de hersenen en het centrale zenuwstelsel. Hoewel de meeste seksuologen van een latere generatie het met hem eens waren dat homoseksualiteit aangeboren was (en dus geen keuze van de ‘patiënt’), zag Krafft-Ebing homoseksualiteit ook als een pathologische conditie.⁶² Ellis nam die conclusie gedeeltelijk over in zijn eigen werk, maar hun studies weken op bepaalde vlakken van elkaar af. Dit kwam onder andere door het feit dat Krafft-Ebing vooral vrouwen bestudeerde die tot een lage sociale klasse behoorden en dus vaak fysieke problemen hadden die werden veroorzaakt door incest en alcoholisme, terwijl Ellis zich richtte op vrouwen van een hogere klasse, waaronder zijn eigen vrouw en haar vriendinnen. In zijn boek *Sexual Inversion* (1900), het tweede deel van zijn werk *Studies in the Psychology of Sex*, schreef hij over zijn categorisatie van de mannelijke lesbienne, wiens mannelijke kenmerken deel uitmaakten van een ‘organisch instinct’ en daarom onschuldig zou zijn.⁶³ Deze mannelijke kenmerken omvatten niet alleen bepaalde kleding en het roken van sigaretten, maar ook energieke bewegingen, directheid in houding en spraak, een gevoel van eer, en het gebrek aan verlegenheid naar mannen.⁶⁴

Ellis was ook één van de vele seksuologen die zijn theorieën probeerde te bevestigen door gynaecologische onderzoeken uit te voeren op geïnvverteerde vrouwen. Veel seksuologen geloofden dat aangeboren anatomische afwijkingen seksuele inversie veroorzaakten. De typische lesbienne zou een ‘mannelijk lichaam’ hebben, met onderontwikkelde borsten en een smal bekken – een teken van haar vermeende onvruchtbaarheid. Wat betreft haar genitaliën waren er twee mogelijkheden. Een lesbienne die aan atrofie zou lijden, had een kinderlijke en onderontwikkelde anatomie, terwijl hypertrofie zou leiden tot een overontwikkeling van de genitaliën, met name de clitoris. Beiden waren een aanduiding van onvruchtbaarheid.⁶⁵ Ondanks deze gedetailleerde theorieën, moest Ellis bij het beschrijven van de vrouwen waar hij zijn onderzoek op baseerde, toch vaak toegeven dat zowel hun anatomie als hun gedrag geen mannelijke kenmerken vertoonden. In deze gevallen verklaarde hij hun seksuele inversie door te stellen dat het feit dat deze vrouwen geïnteresseerd waren in andere vrouwen, de enige uiting van mannelijkheid was.⁶⁶

⁶¹ Albert 2016, p. 112.

⁶² Faderman 1981, p. 241.

⁶³ Albert 2016, p. 112.

⁶⁴ Albert 2016, p. 117.

⁶⁵ Albert 2016, p. 116.

⁶⁶ Faderman 1981, p. 243.

Het feit dat deze seksuologen een grote nadruk legden op de mannelijke lesbienne betekent niet dat er geen lesbische vrouwen waren die zich niet identificeerden met mannelijkheid. Zij bleven echter vrijwel onzichtbaar voor de seksuologen omdat hun gedrag en uiterlijk weinig verschilden van heteroseksuele vrouwen. De seksuologen zagen mannelijkheid als een intrinsiek onderdeel van de lesbienne, omdat dit een uiting zou zijn van hun aangeboren seksuele inversie. Een vrouwelijke vrouw in een lesbische relatie was voor hen dan ook vaak geen typische lesbienne, of behoorde tot een andere categorie. Hoewel seksuologen hier elk hun eigen verklaringen voor hadden, maakten zij bijna allemaal onderscheid tussen de actieve, dominante, mannelijke lesbienne die mannen haatte en alleen seks had met vrouwen, en de vrouwelijke, passieve lesbienne die op de een of andere manier tot lesbianisme verleid werd en nog kon worden 'genezen'.⁶⁷

1.4 De lesbische subcultuur in Parijs

Hoewel het werk van de seksuologen deel uitmaakte van de wetenschappelijke wereld en dus niet door het brede publiek gelezen werd, kwamen hun theorieën in de late negentiende eeuw wel in de kunst en literatuur terecht, waardoor meer mensen zich bewust raakten van het bestaan van lesbische gemeenschappen. Volgens Leslie Choquette was deze grotere zichtbaarheid een resultaat van het nieuwe discours dat door de seksuologen werd gevoerd en de manier waarop lesbiennes in de kunst en literatuur werden voorgesteld, maar veranderden deze gemeenschappen zelf niet. De lesbische subcultuur in Parijs, een van de belangrijkste steden voor de lesbische geschiedenis, bestond lang voordat men zich er bewust van werd, al is de geschiedenis ervan niet altijd makkelijk te traceren vanwege het feit dat lesbiennes een lange tijd niet als verdacht werden beschouwd, en dus niet door de politie gedocumenteerd werden.⁶⁸ Dit gaf lesbiennes echter wel de kans om een subcultuur te ontwikkelen die rond het midden van de negentiende eeuw steeds meer openbaar kon worden. In de tweede helft van de negentiende eeuw begonnen schrijvers meer interesse te tonen in de verschillende ontmoetingsplekken van lesbiennes, en er verschenen zelfs gidsboekjes waarin deze plaatsen waren opgesomd.⁶⁹

Restaurants en cafés waren vaak de belangrijkste etablissementen voor lesbiennes om elkaar te ontmoeten. Zo ook de zogenaamde *tables d'hôte*, bescheiden restaurants waar de klanten vooral bestonden uit prostituees en courtisanes, een bevolkingsgroep die – volgens Céleste Mogador, een prostituee die in 1854 haar eigen memoires schreef – vaak lesbische relaties hadden, zowel binnen de muren van het bordeel als daarbuiten.⁷⁰ Deze restaurants waren waarschijnlijk al voor het midden van

⁶⁷ Albert 2016, p. 113.

⁶⁸ Choquette 1998, pp. 122-123.

⁶⁹ Albert 2016, p. 66.

⁷⁰ Choquette 2001, p. 150.

de negentiende eeuw een plaats waar zulke vrouwen elkaar konden treffen voor sociale en seksuele doeleinden. De schrijver Émile Zola (1840-1902) bezocht in 1878 de beruchte *table d'hôte* van Louise Taillandier op nummer 17 van de rue des Martyrs, aan de rand van Montmartre, om onderzoek te doen naar zulke restaurants voor zijn boek *Nana*. Zijn notities geven aan dat de klanten van Taillandier vooral vrouwen waren die haar bij begroeting een kus op de mond gaven. Sommige vrouwen kwamen als koppel, en enkelen droegen mannenkleren.⁷¹

Hoewel dit restaurant van Taillandier geen bordeel was, was zij wel bordeelhouder van een ander pand. Ook bordelen waren belangrijke verzamelplaatsen voor lesbische vrouwen, niet alleen voor de prostituees zelf, zoals Céleste Mogador beschreef, maar ook voor de klanten. De ontdekking dat sommige bordelen van een hogere klasse ook lesbische klanten, eveneens van hoge klasse, ontvingen was choquerend en werd pas in de jaren twintig van de twintigste eeuw in de literatuur verwerkt.⁷²

Naast *tables d'hôte* waren er ook andere cafés en brasseries, waar prostitutie geen rol speelde. Deze waren vooral te vinden in Montmartre, een van de wijken in Parijs die van groot belang waren voor de lesbische en homoseksuele subculturen. De meest bekende cafés van de jaren 1890 waren Le Hanne-ton en Le Rat mort, beiden aan de rue Pigalle. Le Hanne-ton, gerund door Madame Armande Brazier, was een klein café waar vrouwen uit de buurt konden eten, drinken en pokeren. Mannen kwamen hier over het algemeen niet binnen. Een uitzondering is de kunstenaar Henri de Toulouse-Lautrec, een vriend van Armande Brazier, die in 1898 een litho maakte van een vrouw aan een tafel, getiteld *Au Hanne-ton* (afbeelding 1).⁷³

Le Rat Mort was een café dat sinds het midden van de negentiende eeuw bestond en langzaam werd 'overgenomen' door een lesbische klantenkring. Hierdoor werd Le Rat Mort niet exclusief bezocht door lesbiennes; ook prostituees, bohémiens, avant-garde kunstenaars en schrijvers bezochten het café geregeld. Toch kreeg Le Rat Mort een bijzondere reputatie; in 1875 schreef Paul Alexis zijn novelle *La Fin de Lucie Pellegrin*, waarin een sigaar-rokende en kaartspelende lesbienne genaamd Chochotte haar hoofdkwartier had gevestigd in een café genaamd Le Rat Mort.⁷⁴ De reputatie van het café was zo sterk met lesbianisme verbonden, dat lesbische vrouwen soms 'dode ratten' werden genoemd.⁷⁵

Montmartre had niet alleen cafés en restaurants die tot de lesbische subcultuur behoorden. Er was ook een levendige theater- en entertainmentwereld, waarin lesbische actrices en zangeressen al jarenlang een grote rol speelden. Het theatrale en excentrieke karakter van deze beroepen gaf vrouwen een kans om hun identiteit op het podium te uiten. Hoe meer roem een actrice had, hoe

⁷¹ Choquette 1998, p. 124 en Albert 2016, p. 66.

⁷² Choquette 1998, p. 127.

⁷³ Choquette 1998, pp. 124-125.

⁷⁴ Choquette 2001, p. 152.

⁷⁵ Choquette 1998, p. 125.

makkelijker het voor haar was om in een mannelijk kostuum op het podium te staan. De bekende actrice Sarah Bernhardt (1844-1923) speelde tijdens haar carrière bijvoorbeeld veel mannenrollen, waaronder die van Hamlet. Ze beweerde dat het haar daarbij ging om de psychologie van de personages, maar het gaf haar ook de kans om een bepaalde kant van haar identiteit te uiten.⁷⁶ Dat deed ze ook in haar beeldhouwatelier, waar ze naast haar sculpturen voor de camera poseerde in een wit jasje en een broek, met een beitel in haar hand (hierover meer in hoofdstuk drie).

Grote muziek- en danstheaters zoals de Folies-Bergère, de Moulin de la Galette, en de Moulin Rouge waren ook plaatsen waar lesbiennes verzamelden. Lesbische actrices en zangeressen traden daar uiteraard op en prostituees zochten er klanten, maar ook andere vrouwen maakten gebruik van de dansvloer. Zoals te zien is in tekeningen van kunstenaars zoals de eerder genoemde Toulouse-Lautrec, was het daar niet vreemd om twee vrouwen met elkaar te zien dansen.⁷⁷

Ten slotte waren er ook andere openbare plaatsen waar de lesbische subcultuur zich ontwikkelde. Deze plaatsen varieerden van lingeriewinkels waar prostituees achter de schermen werkten, tot badhuizen en zwembaden, schaatsbanen, paardenraces, tentoonstellingen, en zelfs boulevards zoals de Champs-Élysées.⁷⁸

De groeiende zichtbaarheid van de lesbische cultuur in steden zoals Parijs en de publicaties van het onderzoek van de seksuologen gingen gepaard met een groeiend aantal schrijvers, dichters en kunstenaars die lesbianisme als inspiratiebron gebruikten. Eén van hun meest belangrijke muzen was een figuur die werd herontdekt in de negentiende eeuw en door veel van hen werd gezien als 'de koningin van lesbianisme': Sappho.

⁷⁶ Albert 2016, p. 145.

⁷⁷ Albert 2016, p. 73.

⁷⁸ Choquette 1998, p. 126.

Hoofdstuk 2 – Lesbianisme in de kunst en literatuur

2.1 Sappho in Parijs

Vanwege de associatie met lesbianisme was Parijs voor veel schrijvers en kunstenaars het moderne Lesbos. Dit is een overduidelijke verwijzing naar de Griekse dichtster Sappho, van wie het werk in de late oudheid enigszins in vergetelheid was geraakt. Interesse in Sappho werd pas in de zeventiende eeuw opnieuw opgewekt dankzij nieuwe vertalingen. De eerste vertaling van Sappho's werk waar haar liefde voor vrouwen expliciet aan de orde kwam, was *Anthologia Lyrica* (1854) van de Duitse letterkundige Theodor Bergk (1812-1881).⁷⁹ Het eerste gedicht van de uitgave, 'De ode aan Aphrodite', is het enige gedicht van Sappho dat nog volledig is. In de vorm van een gebed aan Aphrodite, de godin van de liefde, verlangt Sappho naar een naamloze vrouw die haar liefde niet beantwoordt. Tot Bergk's versie in 1835 namen vertalers en redacteurs echter toevlucht tot hun eigen heteroseksuele interpretaties, wat mogelijk werd gemaakt door de onvolledigheid van het gedicht.⁸⁰ In de overige gevallen werd het gender van Sappho's geliefde simpelweg niet aangeduid.⁸¹

Bergk's uitgave werd een voorbeeld voor toekomstige vertalingen en was – samen met de nieuwe gedichten die werden gevonden tijdens een archeologische opgraving in Egypte in 1896 – van groot belang voor een hernieuwde interesse in het werk van Sappho. Toch was Sappho's werk pas in 1895 voor het eerst volledig te lezen in het Frans dankzij André Lebeys boek *Poésies de Sapho: Traduites en entier pour la première fois*.⁸² Tegen de tijd dat Lebeys' vertaling werd gepubliceerd, stonden Sappho en haar eiland echter al voor veel schrijvers symbool voor (erotisch) lesbianisme. Het is hier niet van belang om definitief aan te tonen of Sappho een lesbienne was. Zoals eerder is besproken, is de notie van een lesbische identiteit een zeer modern concept. Het is echter wel belangrijk dat Sappho vanaf de negentiende eeuw werd gezien als een symbool voor lesbische liefde en daardoor een zekere reputatie kreeg die onlosmakelijk verbonden is met de manier waarop lesbiennes en gender non-conforme vrouwen werden behandeld.

De Franse dichter Charles Baudelaire (1821-1867) was één van de vele schrijvers die Sappho rond het midden van de negentiende eeuw herontdekte en haar gedichten als inspiratie gebruikten voor hun eigen werk. Zijn gedicht 'Lesbos' verscheen voor het eerst in 1850 in een anthologie genaamd *Les Poètes de l'amour* en werd in 1857 gepubliceerd in de dichtbundel *Les Fleurs du mal*. Dit boek, dat Baudelaire oorspronkelijk de titel 'Les lesbiennes' wilde geven, kreeg een beruchte status vanwege

⁷⁹ Albert 2016, pp. 11-12.

⁸⁰ Williamson 1995, p. 51.

⁸¹ Tegenwoordig wordt over het algemeen aangenomen dat Sappho over een vrouw spreekt in 'De ode aan Aphrodite'. Toch bestaan er nog versies van het gedicht die naar Sappho's geliefde verwijzen met een zekere ambiguïteit.

⁸² Albert 2016, pp. 12-14.

het censuurschandaal dat kort na de publicatie ontstond. De meeste controverse kwam van drie gedichten over lesbische liefde: 'Delphine et Hippolyte' (Femmes damnées 1), 'Femmes damnées 2', en 'Lesbos'. Het is aannemelijk dat Baudelaire deze gedichten over lesbische liefde, een thema waar hij al lang door gefascineerd was, presenteerde in het kader van de prestigieuze Griekse oudheid, waardoor het makkelijker werd voor het algemene publiek om ze te accepteren.⁸³ Zoals we later zullen zien, gebeurde dat ook in de kunst. Baudelaire's 'verdoemde vrouwen' werden door sommige critici echter niet gewaardeerd. 'Lesbos' en 'Delphine et Hippolyte' waren twee van de zes gedichten die door het Franse gerecht als aanstootgevend werden beoordeeld. Ondanks het feit dat 'Lesbos' al eerder zonder problemen was gepubliceerd, werden de gedichten gecensureerd. Dit publicatieverbod zou bijna een eeuw duren.⁸⁴ De invloed van Baudelaire op andere schrijvers is echter niet te ontkennen; hoewel hij niet de eerste negentiende-eeuwse schrijver was die lesbische thema's in zijn werk gebruikte, lieten deze drie gedichten – en het censuurschandaal – een grote indruk achter bij zijn tijdgenoten. Een groot aantal van de schrijvers en kunstenaars die in dit hoofdstuk worden behandeld, zullen de lesbische gedichten van Baudelaire hebben gelezen en gebruikt als inspiratiemateriaal.

De originele teksten van Sappho bleven andere schrijvers ook beïnvloeden. De Engelse Pauline Tarn (1877-1909) vertrok in 1898 naar Parijs, waar ze het pseudoniem Renée Vivien aannam en zich omringde met andere vrouwen, met name schrijvers en actrices, die net als zij lesbisch of biseksueel waren. Viviens vertaling van Sappho, *Sappho: Traduction nouvelle avec le texte grec*, gepubliceerd in 1903, is misschien één van de meest originele vertalingen van die tijd, aangezien haar interpretatie van Sappho's gedichten, in tegenstelling tot die van haar voorgangers, een persoonlijke invulling had. Daarnaast schreef Vivien ook haar eigen gedichten, die toegewijd waren aan Sappho, Lesbos en saffische liefde. Volgens Nicole Albert werd Viviens fascinatie voor Sappho langzamerhand een obsessie; geen enkele van haar gedichten staat los van de Griekse dichtster, ze plaatste zichzelf in haar gedichten, en maakte soms gebruik van dezelfde saffische dichtstijl.⁸⁵ Hieruit blijkt dat de 'cultus' van Sappho niet alleen een grote invloed had op mannelijke schrijvers, maar ook van persoonlijk belang was voor lesbische schrijvers die hun eigen ervaringen en gevoelens in bekende figuren en verhalen zochten. Zoals eerder is aangegeven, was de Griekse oudheid in de negentiende eeuw belangrijk voor zowel homoseksuele mannen als vrouwen, aangezien zij hier een ideale samenleving in zagen waar hun liefde voor hetzelfde geslacht niet verborgen hoefde te zijn. Renée Vivien en Natalie Clifford Barney, een Amerikaanse schrijfster met wie zij twee jaar lang een relatie had, voelden zich zo sterk

⁸³ Albert 2016, p. 22.

⁸⁴ Balakian 1958, p. 273.

⁸⁵ Albert 2016, pp. 30-31 en 36-40.

verbonden met Sappho en haar werk, dat zij voor enige tijd naar Lesbos verhuisden met als doel een soortgelijke groep van vrouwelijke dichters op te richten.⁸⁶

De groeiende populariteit van de oudheid tijdens de negentiende eeuw was voor sommige schrijvers en dichters zo belangrijk dat zij de stijl en het gevoel – de geest – van deze periode probeerden na te bootsen in hun eigen werk. Sappho speelde vaak een rol in de werken van deze neo-Hellenisten. Zo ook in *Les Chansons de Bilitis* (1895) van Pierre Louÿs (1870-1925), een gedichtenbundel die door Louÿs werd gepresenteerd als een vertaling van de verloren gedichten van ene Bilitis. Ondanks Sappho's kleine rol in het verhaal (ze verleidt Bilitis op Lesbos en gaat met haar naar bed), is het duidelijk dat Louÿs Sappho en haar werk als uitgangspunt nam voor zijn gedichten. Louÿs karakteriseert Sappho als een vrouw die jonge meisjes in het lesbianisme inwijdde en zo haar lesbische kring uitbreide.⁸⁷

De literaire interesse in Sappho als een fictief personage en het gebruik van Lesbos als decor zorgden ervoor dat Sappho bij sommige schrijvers van het fin-de-siècle steeds meer los kwam te staan van haar werk. Zij toonden een grotere interesse in de saffische mythe en voor hen was Sappho slechts een vertegenwoordiger van verschillende lesbische stereotypen.⁸⁸ Het duurde dan ook niet lang voordat enkelen van hen ook inspiratie zochten buiten Sappho en Lesbos, en zich in plaats daarvan richtten op de groeiende lesbische subcultuur in de stad, met name Parijs. De roman van Jean de Kellec getiteld *À Lesbos* (1891) speelt zich, ondanks de titel, af in Parijs. Het hoofdpersonage is een succesvolle vrouwelijke schilder die zich afkeert van de conventies van de samenleving en een lesbische relatie begint met één van haar modellen. Op het boekomslag was een vrouw te zien die gekleed is in een colbert en een hoed die traditioneel door mannen werd gedragen, met de Champs-Élysées en de Arc de Triomphe – belangrijke locaties voor de Parijse lesbische subcultuur – in de achtergrond.⁸⁹

Sappho speelde ook een rol in de visuele kunst van de negentiende eeuw. Vanwege haar gedichten waren afbeeldingen van Sappho vaak uitdrukkingen van vrouwelijk verlangen, maar, net als in de vertalingen van haar werk, werd het object van haar verlangens vaak voorgesteld als een man. Volgens enkele verhalen zou Sappho verliefd zijn geworden op Phaon, en, na zijn afwijzing, zelfmoord hebben gepleegd door van de rotsen in zee te springen. In 1809 schilderde Jacques-Louis David Sappho en Phaon in opdracht voor de Russische prins Youssouppoff (afbeelding 2). Het schilderij, getiteld *Sappho, Phaon et l'Amour*, beeldt een moment af waarop Sappho verrast wordt door Phaon, die van achteren een hand op haar wang legt. Ze laat haar lier vallen, die door Eros wordt opgevangen. Volgens Simon

⁸⁶ Cooper 1986 (1994), pp. 86-87 en Albert 2016, p. 42.

⁸⁷ Castle 2003, p. 567 en Albert 2016, pp. 28-29.

⁸⁸ Albert 2016, p. 16-19.

⁸⁹ Albert 2016, p. 60.

Goldhill is de aanraking tussen Phaon en Sappho, gecombineerd met de gezichtsuitdrukking van Sappho en het feit dat ze allebei naar de toeschouwer kijken, een teken van erotische passie.⁹⁰

In de loop van de negentiende eeuw werden afbeeldingen van Sappho haar associatie met erotische passie steeds explicieter. In Charles Auguste Mengins schilderij uit 1877 is Sappho te zien met haar lier (afbeelding 3). Haar gezichtsuitdrukking is, net als de rest van het schilderij, donker; ze staat op de rotsen bij de zee, een verwijzing naar haar dodelijke liefde voor Phaon. Ze draagt een donker gewaad en haar borsten zijn op een erotische manier ontbloot. Mengin maakt hier van Sappho een object van verlangen, maar laat ook zien dat zulk verlangen in het geval van Sappho, die hier wordt afgebeeld als een typische romantische, gepassioneerde dichter, gevaarlijk en zelfs dodelijk is.⁹¹

De homoseksuele kunstenaar Simeon Solomon (1840-1905) maakte gebruik van zowel klassieke als Bijbelse onderwerpen en zijn werken bevatten vaak elementen van homoseksualiteit. Solomon raakte bevriend met de dichter Algernon Charles Swinburne (1837-1909), die zich, in navolging van Baudelaire, ook door Sappho heeft laten inspireren.⁹² In 1864 beeldde Solomon Sappho en één van haar leerlingen af in de aquarel *Sappho and Erinna in the Garden at Mytilene* (afbeelding 4). Het lesbische thema is hier expliciet en wordt aangesterkt door de duiven in de achtergrond.⁹³ Hoewel dit werk niet zo expliciet is als andere lesbische werken die in dit hoofdstuk worden besproken, werd dit schilderij niet publiekelijk tentoongesteld. In plaats daarvan was het werk voor een wijder publiek zichtbaar door middel van fotografische reproducties.⁹⁴

2.2 De nieuwe lesbienne

In het begin van de negentiende eeuw kwam lesbianisme bijna niet voor in de kunst en literatuur.⁹⁵ De groeiende interesse in Sappho maakte het voor sommige schrijvers mogelijk om verwijzingen te maken naar lesbische thema's en tegelijkertijd te schuilen achter de associatie met de Griekse oudheid. Sappho was echter niet altijd aanwezig in verhalen met een lesbisch thema.

De eerste significante werken waarin de groeiende fascinatie met lesbianisme naar voren komt, zijn *Mademoiselle de Maupin* van Théophile Gautier en *La Fille aux yeux d'or* van Honoré de Balzac. Beide werken werden gepubliceerd in 1835 en kunnen worden gezien als de voorgangers van latere werken met een lesbisch thema. Gautier was zelfs degene aan wie Baudelaire zijn *Les Fleurs du mal* had opgedragen. De hoofdpersoon van zijn roman, Madeleine de Maupin, behoorde tot het 'derde geslacht' en vermomde zichzelf als een man om vrij rond te kunnen reizen. Ze verleidde bovendien

⁹⁰ Goldhill 2011, pp. 72-73.

⁹¹ Goldhill 2011, p. 70.

⁹² Cooper 1986 (1994), pp. 65-66.

⁹³ Albert 2016, p. 9

⁹⁴ Prettejohn 2000, p. 222-223.

⁹⁵ Albert 2016, p. xvi.

een man en zijn minnares en ging met beiden naar bed.⁹⁶ Het is mogelijk dat het personage van Madeleine de Maupin niet alleen geïnspireerd was op de achttiende-eeuwse lesbische actrice Madeleine Maupin d'Aubigny, maar ook op George Sand, met wie Gautier bevriend was.⁹⁷ Hoewel de seksuele activiteiten van de vrouwelijke personages niet expliciet werden gemaakt, werd er wel op gezinspeeld en waren de intenties van de auteur duidelijk. Hetzelfde geldt voor de novelle van Balzac, die met zijn personage Marquise de San-Réal, een mooie maar moordlustige vrouw, een nieuw type lesbienne in de westerse literatuur introduceerde.⁹⁸

Pas in de tweede helft van de negentiende eeuw werd de lesbienne een prominenter figuur in de kunst en literatuur. Het populaire en invloedrijke boek *Mademoiselle Giraud, ma femme* (1870) van Adolphe Belot was één van de eerste werken waarin lesbianisme expliciet aan de orde kwam. Het verhaal gaat over Adrien de C. en zijn nieuwe vrouw Paule Giraud, die weigert met Adrien naar bed te gaan en regelmatig haar oude schoolvriendin bezoekt. Adrien leert dat de twee vrouwen een affaire hebben en probeert hier een stokje voor te steken door Paule's vriendin te vermoorden. Belot neemt hier als auteur duidelijk een moraliserend standpunt in. De invloed van de seksuologen is ook duidelijk in het verhaal te herkennen; lesbianisme wordt door Belot gepresenteerd als een ziekte waaraan Paule uiteindelijk komt te overlijden.⁹⁹

De lesbienne werd rond het midden van de negentiende eeuw een belangrijk thema in het werk van realistische en naturalistische schrijvers en kunstenaars. Gustave Courbet (1819-1877) was de eerste die op expliciete wijze omging met dit lesbische thema. In *Le Sommeil* (afbeelding 5), een schilderij uit 1866, beeldde Courbet twee naakte vrouwen af die, vermoedelijk na seks te hebben gehad, verstrengeld liggen te slapen. De haarspeld en de gebroken parelketting die op het bed liggen, wijzen op de aard van de relatie van de vrouwen. Dit is wellicht een verwijzing naar *Mademoiselle de Maupin*; ook daar wordt een gebroken parelketting in bed achtergelaten na een lesbische ontmoeting.¹⁰⁰ Eén van Courbets vrouwen heeft donker haar en een 'donkere' huidskleur, terwijl haar vriendin bleek en blond is. Dit contrast tussen huid- en haarkleur was een populair element van negentiende-eeuwse erotica.¹⁰¹

Dit was echter niet de eerste keer dat Courbet zich aan dit thema waagde; in 1864 schilderde hij eveneens twee naakte blond- en bruinharige vrouwen op een bed (afbeelding 6). De blonde vrouw slaapt; de ander zit over haar heen gebogen en trekt een gordijn weg om haar beter te kunnen

⁹⁶ Castle 2003, p. 402 en Albert 2016, p. 136.

⁹⁷ Kosinski 1988, p. 195.

⁹⁸ Castle 2003, p. 410.

⁹⁹ Albert 2016, pp. 103-104.

¹⁰⁰ Kosinski 1988, p. 194.

¹⁰¹ Kosinski 1988, p. 187.

bekijken.¹⁰² Courbet noemde dit schilderij aanvankelijk *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie*, een verwijzing naar de Griekse mythologie. Net als bij Baudelaire verhult deze conventionele titel de gewaagde aspecten van de voorstelling. Het schilderij werd door de jury van de Salon echter afgewezen op basis van immoraliteit; ondanks het gebrek aan expliciete seksuele elementen, was het interieur te herkennen als dat van een bordeel. Het feit dat de twee vrouwen een bed delen zorgde bovendien voor meer argwaan; prostitutie werd namelijk al lang met lesbische seksualiteit geassocieerd.¹⁰³ Zowel de prostituee als de lesbienne behoorden tot gemarginaliseerde groepen en werden gezien als moreel verdorven.

Le Sommeil is echter het eerste werk waarin lesbiennes op levensgroot formaat werden afgebeeld. De controverse die dit werk teweegbracht werd versterkt door het feit dat Courbet hier ook geen mythologische figuren of allegorieën afbeeldde, zoals gebruikelijk was bij eerdere afbeeldingen van intieme scènes tussen vrouwen.¹⁰⁴ Courbet schilderde *Le Sommeil* in opdracht van de Turkse kunst- en eroticaverzamelaar Khalil Bey, en had daarom wellicht de mogelijkheid explicieter te zijn dan gebruikelijk was voor zo een aanstootgevend onderwerp.¹⁰⁵

Het schilderij van Courbet was ook choquerend aangezien werken met zulke lesbische thema's normaal niet op dit formaat werden geschilderd. Lesbische kunst in de tweede helft van de negentiende eeuw bestond met name uit illustraties en prenten van een meer bescheiden formaat. Een groot deel van deze werken werd geproduceerd ter illustratie van de romans en nouvelles van de periode. Soms werden deze illustraties gebruikt om bepaalde lesbische zinspelingen uit de tekst expliciet te maken, zoals bij het verhaal *Cythère* uit *Les Îles d'amour* van Catulle Mendès uit 1885. Het lesbische thema komt in dit werk, waarin niet Lesbos maar Kythira centraal staat, minder expliciet naar voren dan in andere verhalen van Mendès. Een illustratie van Gustave Fraipont (afbeelding 7) geeft echter een onbetwistbare lesbische invulling aan een scène aan het einde van de novelle. Het personage Lysistrata geeft les aan een groep prostituees in spe en vertelt hen hoe zij mannen kunnen verleiden. Nadat een leerlinge voorstelt dat een kus het belangrijkste onderdeel is voor verleiding, neemt Lysistrata haar mee het bos in om haar theorie te testen. Bij terugkomst zegt Lysistrata dat de leerlinge gelijk had.¹⁰⁶ De kus zelf wordt niet in de tekst beschreven, maar de illustratie van Fraipont illustreert wat er in het bos gebeurd kan zijn.

De naam Lysistrata is waarschijnlijk een verwijzing naar de gelijknamige oud-Griekse komedie van Aristophanes uit de vijfde eeuw voor Christus, waarin Lysistrata en de Griekse vrouwen een einde willen maken aan de Peloponnesische Oorlog door een seksstaking te houden. Dit werk was één van

¹⁰² Ten-Doesschate Chu 1992, p. 38.

¹⁰³ Ten-Doesschate Chu 1992, p. 41.

¹⁰⁴ Albert 2016, p. xviii.

¹⁰⁵ Kosinski 1988, p. 197.

¹⁰⁶ Albert 2016, p. 46.

de vele Griekse toneelstukken die in de negentiende eeuw vertaald en gepubliceerd werden en greep de aandacht van de decadenten. Het onderwerp van de seksstaking leende zich voor een nieuwe interpretatie van de seksualiteit van de Griekse vrouwen; vanwege het gebrek aan seks met mannen zouden zij hun seksuele plezier bij elkaar zoeken.¹⁰⁷

De decadente kunstenaar Aubrey Beardsley illustreerde een Engelse uitgave van *Lysistrata* in 1896 en gaf vorm aan deze interpretaties. In *Lysistrata Haranguing the Athenian Women* (afbeelding 8), de derde illustratie in de serie van acht, verwees hij op verschillende manieren naar het vermeende lesbianisme van de Griekse vrouwen. Zo beeldde hij Lysistrata en de andere vrouwen af in japonnen, kousen, slippers en veren die een rococoachtig uiterlijk hebben. De Franse rococo-periode werd in de tweede helft van de negentiende eeuw geassocieerd met libertijnse vrouwelijkheid, schaamteloze extravagantie en excessieve seksuele vrijheid. Een bekend voorbeeld is Marie Antoinette; zij werd vaak beschuldigd van seksuele losbandigheid (zowel met mannen als met vrouwen) en vanwege haar status verbonden met een gedegeneerde, vervrouwelijkte aristocratie.¹⁰⁸ Door zijn illustraties voor *Lysistrata* te voorzien van rococo-elementen maakt Beardsley duidelijk dat Lysistrata en de Griekse vrouwen deel uitmaken van een vergelijkbare gedegeneerde samenleving en dus genieten van bepaalde immorele seksuele vrijheden.

Een andere, explicietere verwijzing naar lesbianisme in *Lysistrata Haranguing the Athenian Women* is te zien bij de drie vrouwen die Lysistrata toespreekt. Deze illustratie beeldt het moment af waarop Lysistrata haar plan aan de andere vrouwen voorlegt en hen vertelt dat zij seks met mannen zullen moeten opgeven. De meest rechtse vrouw reikt naar het geslachtsorgaan van de vrouw naast haar, waarmee Beardsley aangeeft dat de vrouwen hun seksuele plezier in plaats daarvan bij elkaar beginnen te zoeken.

2.3 De lesbiennes achter gesloten deuren

Negentiende-eeuwse weergaves van lesbianisme plaatsten lesbiennes vaak in specifieke contexten of omgevingen. Twee van de meest belangrijke van deze omgevingen waren het bordeel en de harem, ruimtes die exclusief bewoond werden door vrouwen en waar, in de verbeelding van de Westerse man, veel seksuele activiteit plaatsvond. De private aard van beide ruimtes zorgde voor een fascinatie voor wat zich achter de gesloten deuren afspeelde. Het feit dat het bordeel, de harem en lesbianisme op deze manier met elkaar verbonden werden wijst op negentiende-eeuwse ideeën over ras, sociale klasse en gender, waarbij gemarginaliseerde groepen gezien werden als degeneratief en afwijkend van de sociale normen.

¹⁰⁷ Kosinski 1988, p. 194.

¹⁰⁸ Vicinus 1992, pp. 475-476.

Courbet was met *Le Sommeil en Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie* niet de enige kunstenaar die zich liet inspireren door prostitutie en het bordeel (*maison close*). Baudelaire beschouwde deze onderwerpen als belangrijke thema's van het moderne leven, zo schreef hij in zijn invloedrijke essay *Le Peintre de la vie moderne* uit 1863.¹⁰⁹ De romans van deze periode, waarin prostituees vaak een belangrijke rol speelden, maakten dan ook vaak een connectie tussen prostitutie en lesbianisme.¹¹⁰ Eén van deze romans is *Nana* (1880) van Émile Zola. Het verhaal gaat over Nana en haar transformatie van een arme straatprostituee naar een hoogstaande courtisane, een ontwikkeling die gelijk loopt aan haar inwijding in het lesbianisme. Zola's houding tegenover lesbische seksualiteit is dan ook niet positief; hij presenteert prostitutie en lesbianisme als een vorm van morele degeneratie.¹¹¹ Dat blijkt ook uit zijn karakterisering van de lesbiennes. In zijn persoonlijke notities, die hij maakte tijdens zijn bezoek aan de *table d'hôte* van Louise Taillandier, beschreef Zola de vaste klanten van het café als 'verschrikkelijke dikke vrouwen', een beschrijving die hij overnam in zijn roman.¹¹²

Paul Alexis, een vriend en volgeling van Zola, maakte gebruik van hetzelfde thema in het succesvolle boek *La Fin de Lucie Pellegrin* (1888). Net als Zola lijkt Alexis zijn verhaal gebaseerd te hebben op een echte gebeurtenis; de auteur zou een gesprek tussen vier prostituees in een klein café in Montmartre hebben gehoord en vervolgens hebben gebruikt als inspiratie. Zoals in hoofdstuk één aan bod is gekomen, noemde Alexis het lesbische café waarin zijn hoofdpersonage, de courtisane Lucie Pellegrin, en de lesbienne Chochotte hun tijd doorbrachten, 'Le Rat Mort', naar het bestaand café in Montmartre.¹¹³ Alexis' kenschetsing van de lesbiennes van Le Rat Mort als kaartspelende, sigaar-rokende, mannelijke lesbiennes moet ongetwijfeld hebben bijgedragen aan het negatieve beeld dat men had van lesbiennes.

Edgar Degas was één van de vele kunstenaars die geïnspireerd was door de *maisons closes* en de lesbische activiteiten van de prostituees. In de jaren 1870 produceerde hij een serie van ongeveer 50 monotypes waarin hij de levens van de prostituees achter de schermen afbeeldde.¹¹⁴ De meest voor de hand liggende doch ongenueanceerde interpretatie van de monotypes maakt van Degas en voyeuristische man die fantaseert over de privélevens en seksualiteit van vrouwen en deze vastlegt voor zijn eigen (seksuele) plezier. Verschillende kunsthistorici hebben deze lezing van Degas' werk echter betwist en suggereren in plaats daarvan een genuanceerdere interpretatie.¹¹⁵ Het kan echter

¹⁰⁹ Bakker 2016, p. 93.

¹¹⁰ Albert 2016, pp. 98-99.

¹¹¹ Kosinski 1988, p. 193.

¹¹² Choquette 2001, p. 153.

¹¹³ Choquette 2001, p. 152.

¹¹⁴ Ives 1988, p. 19.

¹¹⁵ Charles Bernheimer suggereert dat de monotypes van Degas de seksistische, voyeuristische toeschouwer bewust maakt van zijn gedrag en dit tegelijkertijd versterkt (zie Bernheimer 1987, pp. 178-179). Norma Broude geeft een feministische interpretatie die los staat van de voyeuristische mannelijke blik en behandelt de monotypes in plaats daarvan als een aanklacht op het Franse prostitutiesysteem (zie Broude 1988, p. 651).

worden beargumenteerd dat dit voyeurisme alsnog een geldige lezing is van de enkele monotypes die een lesbisch thema hebben, met name wanneer we beseffen dat veel kunstenaars, schrijvers, en consumenten van kunst en literatuur wel degelijk een voyeuristische positie innamen met betrekking tot lesbische seksualiteit. Eén van Degas' monotypes, *Deux femmes* (afbeelding 9), beeldt twee naakte vrouwen af – één bleek, de ander met een donkere huidskleur – die een kus op de mond delen. Marilyn Brown beargumenteert dat het vlekkelijke, vuile medium van de monotype een weerspiegeling is van de marginalisatie van de prostituees, hun gebrek aan seksuele hygiëne en wellicht ook de etniciteit van de donkere vrouw. Bij het maken van dit monotype gebruikte Degas onder andere zijn vingers, waardoor hij de lichamen van de vrouwen letterlijk met zijn vingerafdrukken markeerde.¹¹⁶ Het is twijfelachtig dat Degas dit zelf in gedachten had, aangezien hij dit medium niet alleen voor zijn bordeelscènes gebruikte. Desondanks maakt Browns argument duidelijk dat Degas hier gebruik maakte van een bekend negentiende-eeuws motief dat we al eerder bij Courbet zagen; de juxtapositie van bleke en donkere huidskleuren bij lesbische koppels. Opmerkelijk is hier ook dat Degas de meer 'actieve' van de twee vrouwen met een donkere huidskleur afbeeldde en de schaduw van haar rechterbeen op een fallische wijze vormgaf. Versterkt door raciale en mannelijke noties van agressie en dominantie kan deze juxtapositie van huidskleur worden gelezen als een poging van de kunstenaar om een heteroseksuele invulling te geven aan lesbische seksualiteit.¹¹⁷

De (lesbische) bordeelscènes van Henri de Toulouse-Lautrec worden over het algemeen gezien als respectvollere en zelfs sympathieke afbeeldingen van het leven van de prostituees. Lautrec, die zich vaak bezighield met thema's van het moderne stadsleven, zou in de jaren 1893 en 1894 enige tijd in bordelen hebben gewoond en daarom misschien een menselijker beeld van de vrouwen hebben gegeven.¹¹⁸ Zijn vrouwen zijn op een natuurlijke wijze afgebeeld, die aangeeft dat het echte mensen zijn en geen karikaturen of types, iets waar Degas vaak van wordt beschuldigd.¹¹⁹ Lautrecs afbeeldingen van lesbische prostituees, zoals *L'abandon (Les deux amies)* (afbeelding 10), zijn in elk geval minder seksueel getint en lijken ook een gevoel van intimiteit en liefde over te brengen, iets dat ontbreekt bij Degas. Volgens Nicole Albert laat dit zien dat lesbianisme een soort emotioneel toevluchtsoord was voor de prostituees.¹²⁰

Ook Félicien Rops, die bekend stond om zijn erotische illustraties, liet zich inspireren door de lesbische prostituee. In *Les Deux amies* (afbeelding 11), een aquarel uit 1879, beeldde hij twee vrouwen af die schaamteloos poseren en de toeschouwer aankijken. In tegenstelling tot de bordeelscènes van Degas en Lautrec, maakt de toeschouwer hier expliciet deel uit van het werk. De

¹¹⁶ Brown 2007, p. 758.

¹¹⁷ Brown 2007, pp. 758-759.

¹¹⁸ Choquette 2001, p. 159.

¹¹⁹ Zie Kosinski 1988, p. 191 en Bakker 2016, p. 115.

¹²⁰ Albert 2016, p. 99.

oorspronkelijke titel, *À vendre*, maakt bovendien duidelijk dat het naakte lichaam van de prostituee een object is dat te koop staat voor de plezier van de klant, net als de mogelijkheid van lesbianisme.¹²¹ Lesbische seksualiteit werd in de tweede helft van de negentiende eeuw door veel mensen gezien als pervers maar fascinerend en was daarom ook vaak het onderwerp van pornografische kunst en literatuur. Rops deinsde hier ook niet voor terug; zijn tekening *Lesbos* beeldt simpelweg twee vrouwen af die seks hebben, met Sappho's lier in de achtergrond.¹²²

Naast het bordeel werden lesbiennes ook vaak geplaatst in de context van Oriëntalistische scènes, een zeer populair onderwerp in de negentiende-eeuwse Franse kunst. Het Oosten werd gezien als een exotisch en primitief gebied waar een overvloed aan weelde en gedegenereerd genot te vinden was. Schrijvers en kunstenaars van het *fin-de-siècle* zochten naast Lesbos naar andere plaatsen die symbool stonden voor homoseksualiteit, en vonden deze in het Oosten. Het Bijbelse Gomorra, net als de mannelijke tegenhanger Sodom, werden in een nieuwe, exotische context geplaatst en gebruikt als omgeving voor nieuwe verhalen.¹²³

Een belangrijk onderwerp voor de Oriëntalistische kunst was de harem. In werkelijkheid was de harem een vertrek waar de vrouwelijke leden van een familie hun tijd in afzondering konden doorbrengen en bijvoorbeeld huishoudelijk werk konden doen.¹²⁴ In de verbeelding van mannelijke Westerse kunstenaars was de harem echter een ruimte met een erotische sfeer, waar naakte en halfnaakte vrouwen seksueel beschikbaar waren. Hoewel in deze afbeeldingen van harems niet altijd expliciet naar lesbianisme werd verwezen, was vrouwelijke seksualiteit een belangrijk onderdeel van het genre. Mannen mochten de harem niet betreden; in hun verbeelding werd deze ruimte dus een broedplaats voor allerlei exotische en erotische activiteiten. Dit is bijvoorbeeld te zien in het bekende schilderij *Le bain turc* van de Oriëntalistische schilder Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), waar tientallen naakte vrouwen in een badhuis te zien zijn (afbeelding 12). De vrouwen liggen of zitten op kussens en praten met elkaar, maken muziek of dansen. Een overduidelijke verwijzing naar lesbianisme is te zien bij twee vrouwen die deel uitmaken van het groepje op de voorgrond; zij omhelzen elkaar en de ene vrouw streelt de borst van de ander.

Ondanks de fascinatie met het exotische Oosten, pasten de odalissen van Ingres en andere Oriëntalistische kunstenaars meestal in het Europese schoonheidsideaal, met licht haar en een bleke huid. Slaven, dienaren en mannen, die geen objecten van verlangen waren, werden echter wel met een donkere huidskleur afgebeeld. Een donkere huidskleur werd in deze schilderijen vaak ook geassocieerd met agressie; vrouwen zijn hier passief en seksueel beschikbaar, terwijl de donkere

¹²¹ Albert 2016, p. 99.

¹²² Kosinski 1988, p. 194.

¹²³ Albert 2016, pp. 54-55.

¹²⁴ Huddleston 2012, p. 9.

mannen vaak als gewelddadig werden afgebeeld.¹²⁵ Zoals we eerder bij Courbet en Degas hebben gezien, maakten negentiende-eeuwse kunstenaars bij het afbeelden van lesbische koppels dan ook vaak gebruik van de juxtapositie tussen donkere en lichte huidskleuren. De Oriëntalistische harem was voor hen dus zo sterk verbonden met lesbianisme dat een tafereel van twee vrouwen waarvan de ene vrouw een lichte huidskleur heeft en de ander een donkere, bijna altijd als lesbisch geïnterpreteerd werd.

2.4 De 'typische' lesbienne

De groeiende zichtbaarheid van de lesbische subcultuur vanaf het midden van de negentiende eeuw, zoals beschreven in hoofdstuk één, gaf ook aanleiding tot een groot aantal illustraties en (spot)prenten in kranten en tijdschriften. Het groeiende aantal cafés en restaurants met een lesbische klantenkring trok met name de aandacht; naast de gidsboekjes waarin deze lesbische ontmoetingsplaatsen werden opgesomd, verschenen ook tekeningen die illustreerden hoe deze plaatsen er uit zouden moeten hebben gezien. Hoewel veel schrijvers en seksuologen geloofden dat er in Parijs veel lesbische sektes en geheime genootschappen waren,¹²⁶ waren veel van dit soort cafés niet exclusief open voor (lesbische) vrouwen. Zoals eerder aan bod is gekomen, waren Zola en Lautrec ook klanten, net als een aantal andere avant-garde kunstenaars die hun tijd in Montmartre doorbrachten. De lesbische klantenkring was echter wel aanhoudend, en hun aanwezigheid heeft er waarschijnlijk voor gezorgd dat deze cafés steeds minder door anderen werd bezocht.¹²⁷ De tekeningen van dit soort etablissementen zullen dus deels op waarheid zijn gebaseerd, maar het is ook aannemelijk dat de kunstenaars enkele aspecten hebben aangedikt op basis van stereotypen.

Madame est au cercle! van Albert Guillaume (afbeelding 13) is één van de vele illustraties waarin het lesbische uitgaansleven werd afgebeeld. In de illustratie, die in 1892 in het periodieke tijdschrift *Gil Blas illustré* verscheen, zijn een aantal vrouwen rond een pokertafel te zien. De vrouw op de voorgrond draagt een zwart jasje, een gilet, een overhemd met een hoge, gesteven kraag en een stropdas. Ze zit op een 'onvrouwelijke' manier met haar knieën over elkaar, leunend op de tafel met een sigaret in haar hand en haar andere arm op de rugleuning van haar stoel. Haar tegenspeelster, een vrouw in een lichte, laag uitgesneden jurk, heeft haar arm om de schouders van een derde vrouw, die naar haar kaarten wijst en een sigaar tussen haar lippen heeft. Ten slotte staat nog een koppel toe te kijken; een vrouw in een lichte jurk en ontblote armen leunt op de schouder van haar vriendin, die ook gekleed is in een jasje en een giletje met stropdas. Ze heeft ook een hoed op en een sigaret in haar mond.

¹²⁵ Ali 2015, pp. 40-41.

¹²⁶ Albert 2016, p. 63.

¹²⁷ Albert 2016, p. 70.

Een *cercle* is een soort club waarin mensen met gemeenschappelijke interesses elkaar kunnen ontmoeten. De titel suggereert dus dat al deze vrouwen één ding gemeen hebben: lesbianisme. De twee koppels die Guillaume heeft afgebeeld bestaan overigens beiden uit één traditioneel vrouwelijke en één mannelijke vrouw. Dit deed hij waarschijnlijk met opzet; zoals we in hoofdstuk één zagen, waren seksuologen ervan overtuigd dat de ‘echte’ lesbienne altijd mannelijke kenmerken bezat en de passieve, vrouwelijke vrouwen wilde verleiden. Door de vrouwelijke vrouwen te paren met de mannelijke vrouwen, maakte Guillaume het lesbische thema expliciet.

Bij het afbeelden van lesbische en biseksuele vrouwen wendden kunstenaars zich al snel tot karikaturen en stereotypes van mannelijke en manachtige vrouwen. Dit kwam deels door de onderzoeken van de seksuologen, van wie de teksten ook buiten de medische wereld een vrij groot publiek bereikten. Deze karikaturen verschenen met name in satirische kranten en tijdschriften, zoals Zyg Brunners illustratie *Boîtes de nuit* (afbeelding 14) uit 1909.¹²⁸ De vrouw die hier is afgebeeld zit op dezelfde manier als de vrouw in Guillaume’s illustratie; knieën over elkaar, een sigaar in de hand, leunend op tafel, en een arm over de rugleuning van de stoel. Ook zij draagt een overhemd met hoge kraag, een stropdas, een gilet, en een colbert, en een hoed. In tegenstelling tot de vrouwen van Guillaume zijn ook haar gelaatstrekken ‘manachtig’; ze heeft een grote, scherpe neus, een sterke kin, en een prominente adamsappel.

Deze gelaatstrekken doen ook denken aan Joodse karikaturen van de periode. Antisemitisme speelde in negentiende-eeuws Europa een grote rol bij de notie van de degenererende samenleving; de ontwikkeling van raciale wetenschap zorgde ervoor dat Joden als een volk in verband werden gebracht met raciaal verval. Vooral Joodse vrouwen werden in dit verband gezien als seksueel pervers met een neiging naar prostitutie en lesbianisme. Volgens de Franse journalist Édouard Drumont, die bekend stond om zijn antisemitisme, zouden Joodse vrouwen in Parijs zich net zo gedragen als in de Oriënt: de vrouwen van hoge klasse zouden de hele dag zorgeloos blijven liggen, terwijl armere Joodse vrouwen, met hun ‘lagere seksuele standaard’, zich bezighielden met prostitutie.¹²⁹

De vrouw in Brunners prent is dus de belichaming van de manachtige, seksueel perverse lesbienne. Brunner maakte gebruik van stereotypen gebaseerd op noties van genderrollen en raciale theorieën om duidelijk te maken dat de lesbienne ver verwijderd was van traditionele vrouwelijkheid en dus zowel man noch vrouw was. Het onderschrift luidt namelijk: *‘Oui, mon cher prince, il n’y a que deux hommes qui connaissent les femmes à Paris; vous... et moi.’*

¹²⁸ Albert 2016, p. 108.

¹²⁹ Burgers 2014, p. 170.

Hoofdstuk 3 – Lesbische zelfpresentatie en zelfvorming

In de voorgaande hoofdstukken hebben we gezien dat de groeiende lesbische subcultuur in steden zoals Parijs in de tweede helft van de negentiende eeuw steeds zichtbaarder werd, en dat lesbianisme, mede dankzij deze groeiende zichtbaarheid, een zeer geliefd onderwerp werd in de kunst en literatuur. De kunstenaars die zich door dit thema lieten inspireren, en met name degenen die op expliciete wijze met het onderwerp omgingen, waren vooral mannen. Hoewel sommigen van hen ongetwijfeld voyeuristische beweegredenen hadden, waren andere kunstenaars wellicht sympathieker in de manier waarop zij gemarginaliseerde groepen in beeld brachten. De beweegredenen van deze mannelijke kunstenaars en de discussie of hun afbeeldingen van lesbische vrouwen wel of niet als voyeuristisch bestempeld kunnen worden, zijn hier echter niet van belang.

Lesbianisme behoorde namelijk niet exclusief tot het mannelijke artistieke domein. Hoewel de sporen van lesbische liefde in het werk van vrouwelijke kunstenaars in de negentiende eeuw weliswaar moeilijker te ontdekken zijn, betekent dat niet dat ze niet bestaan. Lesbisch verlangen komt waarschijnlijk op een andere manier naar voren in het werk van diegenen die dat verlangen zelf ervaren. De persoonlijke relatie die de kunstenaar heeft met haar identiteit, haar deelname in de lesbische subcultuur, en haar emotionele banden met andere vrouwen kunnen op verschillende manieren, bewust of onbewust, in haar oeuvre worden verwerkt.

Dit geldt niet voor alle lesbische kunstenaars; Rosa Bonheur hield zich voornamelijk bezig met dieren en hield niet van ongewenste aandacht en interesse in haar 'ongewone' levensstijl. Zoals ik later in dit hoofdstuk aangeef, wilde zij haar werk voor zich laten spreken. Hoewel Bonheur zowel in haar kunst als daarbuiten bepaalde keuzes maakte die in verband te brengen zijn met haar identiteit, is de manier waarop zij zichzelf presenteerde ook ambigu. Zelfpresentatie is complex en elk individu gaat hier anders mee om. De schilder Louise Abbéma maakte bijvoorbeeld ook keuzes waarmee zij haar kunst en publieke persona op een bepaalde manier presenteerde. Zij stond bekend als iemand die zich graag omringde met vrouwen en maakte voornamelijk portretten en genreschilderijen waarbij zij zich vaak door vrouwen liet inspireren, zoals de beroemde actrice Sarah Bernhardt. Voordat we haar schilderijen echter kunnen analyseren vanuit haar lesbische geaardheid, is het belangrijk om te kijken naar de manier waarop Abbéma – en andere lesbische kunstenaars – zichzelf presenteerden in het alledaagse leven. In deze publieke zelfpresentatie kunnen we immers sporen ontdekken van de manier waarop zij hun eigen identiteit, inclusief hun eigen seksualiteit, ervoeren en voor zichzelf articuleerden.

3.1 Rosa Bonheur

Als succesvolle academische kunstenaar werd Rosa Bonheur vaak door anderen geportretteerd. Toen ze model stond voor Édouard Louis Dubufe, die haar portretteerde in opdracht van de kunsthandelaar Ernest Gambart, leunde ze met haar rechterarm op een tafel. Ze vond het echter niet leuk om te poseren en was ontevreden met de 'saaie tafel'. In plaats daarvan besloten zij en Dubufe dat op de plaats van de tafel een stier zou komen die Bonheur zelf zou schilderen (afbeelding 15).¹³⁰ Zo werd dit portret een samenwerking tussen portretkunstenaar en geportretteerde, een wisselwerking van artistiek talent. Opmerkelijk is ook dat haar rechterarm – haar schilderarm – op de stier rust, met haar krijstift in haar hand. Bonheur kende haar eigen krachten als *animalier*, en deze samenwerking gaf haar een kans om haar carrière te bevorderen. De toevoeging van de stier getuigt ook van het feit dat Bonheur wist hoe ze zichzelf wilde presenteren. Door zich te vereenzelvigen met de stier, een symbool van mannelijke kracht en vastberadenheid, nam ze op krachtige wijze controle van haar eigen publieke imago.¹³¹

Dit soort samenwerkingen zou ze ook met andere kunstenaars aangaan. In 1892 kramen de zussen Georges Achille-Fould en Consuélo Fould naar Bonheurs landhuis zodat zij haar konden portretteren. Ook in het schilderij van Consuélo Fould wordt Bonheur afgebeeld met een sterk dier onder haar schildershand, ditmaal een hond (afbeelding 16). In tegenstelling tot het schilderij van Dubufe is dit portret zowel door Fould als door Bonheur gesigneerd; Foulds signatuur is rechtsonder te zien, terwijl de signatuur van Bonheur over de hond is geplaatst, waardoor de samenwerking tussen de twee vrouwen expliciet naar voren komt.¹³²

De stier en de hond zijn dus in zekere zin zelfportretten; pogingen van Bonheur om haar imago in eigen hand te nemen en het publiek zelf te laten zien wie zij was. Dubufe en Fould schilderden haar portret vanwege haar status als succesvolle kunstenaar, en trokken zo onvermijdelijk de aandacht naar haar uiterlijk en dus haar gender. Uit haar eigen geschriften blijkt dat Bonheur zich niet op haar gemak voelde wanneer haar uiterlijk het onderwerp was van discussie. Hoewel ze zich meestal kleepte in de mannenkleden waar zij toestemming voor had gekregen en zelden een rok aan deed, beweerde ze dat ze deze kleden alleen droeg zodat ze ongechaperonneerd slaggers en boerderijen kon bezoeken. Zo wilde ze ook geen bezoek ontvangen met een broek aan en liet ze zich zo met tegenzin fotograferen. Het is mogelijk dat ze zich voor het algemene publiek zo conventioneel mogelijk wilde presenteren om roddels te voorkomen. Haar relatie met Nathalie Micas was tevens al het onderwerp van dit soort roddels.¹³³

¹³⁰ Alsdorf 2017, p. 35.

¹³¹ Alsdorf 2017, pp. 35-36.

¹³² Alsdorf 2017, pp. 35-36.

¹³³ Cooper 1986 (1994), p. 48.

Volgens Bridget Alsdorf maakte Bonheur met haar toevoegingen niet alleen duidelijk wat voor werk zij produceerde, maar speelde ze ook met het stereotype van de getalenteerde en intelligente vrouw die door haar zogenaamd uitzonderlijke aard werd gezien als onvrouwelijk en zelfs lelijk. Door het toevoegen van dieren aan de portretten zou Bonheur van een portret een zelfportret hebben gemaakt, en zo duidelijk hebben gemaakt dat ze niet beoordeeld wilde worden op basis van haar gender en uiterlijk, maar op basis van haar werk.¹³⁴ Aangezien Bonheur zelf claimde alleen mannenkleden te dragen voor haar werk, kunnen haar toevoegingen aan deze portretten ook worden gezien als een verantwoording van haar 'mannelijkheid'. Het is hoe dan ook duidelijk dat Bonheur het belangrijk vond om haar eigen werk te laten zien naast een portret van zichzelf. Het dus is aannemelijk dat haar werk een belangrijk aspect was van haar identiteit.

Volgens Alsdorf kon Bonheur zichzelf niet presenteren als een getalenteerde en succesvolle *animalier* zonder haar vrouwelijkheid op te offeren.¹³⁵ Dit lijkt in zekere zin te kloppen; het was voor een vrouwelijke schilder uitzonderlijk om grote, gevaarlijke dieren te kiezen als onderwerp. De inherente 'mannelijkheid' van het beroep kan ervoor hebben gezorgd dat haar imago als vrouw onder vuur kwam te liggen. Bonheurs relatie met vrouwelijkheid lijkt echter complexer te zijn dan Alsdorf hier aangeeft. In hoofdstuk twee is besproken dat Bonheur zichzelf niet helemaal als vrouw zag, maar meer een androgyne identiteit had, en – in haar eigen woorden – deel uitmaakte van het 'derde geslacht'. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat het 'vrouw zijn' in negentiende-eeuws Europa bepaalde voorwaarden had waar Bonheur zich niet mee kon identificeren. Bonheurs afwijking van deze traditionele vrouwelijke normen en waarden in kleding, gedrag en socialiteit, maakten het misschien moeilijk voor haar om zichzelf te zien als een vrouw. Hierdoor lijkt het mij dat Bonheur, net als Abbéma, een unieke manier van zelfpresentatie had die voortvloeide uit haar liefde voor vrouwen.

Het onderhoud van haar imago was dus van groot persoonlijk belang voor Bonheur. Zelfs in het portret dat haar tweede liefde Anna Klumpke in 1898 van haar maakte draagt ze een rok, gecombineerd met een jas met Chinese sluiting, een overhemd met hoge kraag en een gilet (afbeelding 17). Haar zelfverzekerde postuur maakt het echter onmogelijk om Bonheur vrouwelijk te noemen volgens negentiende-eeuwse normen. Daarnaast draagt ze haar Légion d'honneur prominent op haar borst. Bonheur was in 1865 de eerste vrouwelijke kunstenaar die deze onderscheiding kreeg en dit was duidelijk iets waar ze trots op was; de medaille was een bewijs van het succes van haar werk.

Het portret dat Georges Achille-Fould in 1893 van Bonheur maakte is opmerkelijk in verband met Bonheurs zelfpresentatie; Achille-Fould plaatste Bonheur in haar studio, omgeven door haar dierenschilderijen (afbeelding 18). Ze zit achter een al ingelijst schilderij van leeuwen, palet en

¹³⁴ Alsdorf 2017, p. 36.

¹³⁵ Alsdorf 2017, p. 36.

penselen in haar hand, en draagt haar karakteristieke werkkleding: een vormeloze blauwe schilderkiel en een bruine fluwelen broek. Het is moeilijk te zeggen waarom Bonheur Achille-Fould toestemming gaf om haar in haar werkkleding te portretteren. Wellicht voelde ze zich meer op haar gemak om door een vrouw geportretteerd te worden – ze leek Anna Klumpke ook te vertrouwen met haar portret en de biografie die Nathalie Micas niet had kunnen voltooien.¹³⁶ Bonheur hield hiervan toch zelf de redactionele controle in handen, en het is duidelijk dat zij ook invloed had op de manier waarop ze werd geportretteerd.¹³⁷ In het schilderij van Achille-Fould wordt Bonheur dus weliswaar weergegeven in haar werkkleding, maar de omgeving van haar studio, de schilderijen, schetsen en opgezette dieren zijn een soort verantwoording van haar uiterlijk. Het was immers haar werk waarvoor ze toestemming had gekregen om een broek te dragen. Achille-Foulds portret van Bonheur laat dus meer zien dan slechts haar uiterlijk; het is een weergave van haar carrière.

3.2 Louise Abbéma

Louise Abbéma kleepte zich doorgaans in een op maat gemaakt, donker jasje en een donkere, simpele rok, met een overhemd met gesteven kraag en een gilet. Dit ging soms gepaard met accessoires zoals een kravat of stropdas, dasspeld, corsage, zakhorloge, of zelfs een tricorne hoed.¹³⁸ Toch verhulde ze haar vrouwelijke figuur niet. De rok en het bijpassende jasje waren standaard onderdelen van een wandelkostuum voor vrouwen; haar colberts waren op maat gemaakt en haar figuur was vergelijkbaar met het silhouet dat in de mode was. Toch was de manier waarop Abbéma zichzelf presenteerde opzettelijk mannelijk, zonder haar vrouwelijkheid volledig ‘op te offeren’. Ze hield zich aan donkere kleuren en haar enigszins excentrieke accessoires gaven haar kostuum een mannelijke toets. Dit soort vermannelijkte zelfpresentatie werd in de lesbische subcultuur waarschijnlijk gezien als aantrekkelijk en kan worden gelezen als een manier waarop Abbéma haar seksuele identiteit kon uiten.¹³⁹

Deze vermannelijkte vorm van zelfpresentatie kan een voorloper van het moderne *butch* genoemd worden. Niet alle lesbiennes maken deel uit van de *butch-femme* rollen, maar deze cultuur, die in de eerste helft van de twintigste eeuw boven water kwam, vormt wel een belangrijk deel van de lesbische geschiedenis. Hoewel elke ervaring uniek is en er dus geen algemene consensus is over de betekenis van de termen, kan over het algemeen worden aangenomen dat *butch* lesbiennes traditioneel mannelijke kenmerken hebben, terwijl *femmes* traditioneel vrouwelijke kenmerken hebben, bijvoorbeeld in kledij, haardracht, naam, gedrag en interesses. De kritiek op de *butch-femme* cultuur heeft vooral te maken met het idee dat deze wijze van identificatie slechts een imitatie van

¹³⁶ Cooper 1986 (1994), p. 49.

¹³⁷ Alsdorf 2017, pp. 36-37.

¹³⁸ Mason 2014, p. 209, Cooper 1986 (1994), p. 52, en Mason 2007, p. 80.

¹³⁹ Mason 2014, p. 210.

heteroseksualiteit is, aangezien er bij een butch-femme koppel een onderscheiding kan worden gemaakt tussen de 'man' en de vrouw. Deze manier van denken is echter heteronormatief; hoewel butch lesbiennes traditioneel mannelijke kenmerken bezitten, is dat niet omdat zij mannen willen zijn, maar omdat zij op deze manier een eigen invulling kunnen geven aan wat het betekent om een vrouw (of non-binaire lesbienne) te zijn die van andere vrouwen houdt.¹⁴⁰ Voor zowel butch als femme lesbiennes is hun genderpresentatie dus onlosmakelijk verbonden met hun seksualiteit.

Dit soort identiteitstermen waren in de negentiende eeuw nog zeer onderontwikkeld. Zoals ik eerder heb aangegeven zijn kwesties van gender en seksualiteit zeer complex, en het is moeilijk en soms zelfs problematisch om negentiende-eeuwse modes van gedrag te verklaren aan de hand van moderne noties van identiteit. Toch zijn er overeenkomsten te ontdekken tussen moderne butch-femme cultuur en de beginselen van de moderne lesbische subcultuur zoals die in Parijs te zien was – de verschillende manieren waarop butch en femme lesbiennes met gendersymbolen spelen en deze manipuleren bestaan al langer dan de termen zelf. Het is daarom niet onredelijk om Abbéma's manier van zelfpresentatie te beschrijven als een soort 'proto-butch' identiteit, maar we moeten daarbij wel onthouden dat deze gendersymbolen in de context van negentiende-eeuws Frankrijk verschillen van de huidige Europese maatschappij.

Abbéma's vermannelijkte zelfpresentatie had uiteraard ook een effect op de manier waarop mensen buiten de lesbische subcultuur haar zagen. Haar tijdgenoten vergeleken haar kleding met die van een amazone of een sportvrouw. Daarnaast droeg ze haar haar opgebonden, op een manier die de indruk gaf dat ze kort haar had. Haar sterke gezichtskenmerken droegen ook bij aan de manier waarop ze als onvrouwelijk werd beschouwd.¹⁴¹ Als we terugkijken naar de stereotiepe lesbienne in Zyg Brunners illustratie *Boîtes de nuit* (afbeelding 14), kunnen we begrijpen hoe Abbéma's zelfpresentatie door anderen werd geïnterpreteerd. Het karikaturale personage in de illustratie draagt dezelfde soort kleding als Abbéma en rookt net als zij een sigaar. Het verschil tussen de twee ligt in het feit dat Abbéma deze kenmerken zich vermoedelijk eigen heeft gemaakt vanwege een complexe, persoonlijke relatie met seksualiteit en gender, terwijl Brunner een grap maakt over het 'mannelijke' uiterlijk van de lesbienne.

Dit is ook te zien in de manier waarop Abbéma werd afgebeeld in spotprenten, zoals in de prent van Henri Demare over Sarah Bernhardt (afbeelding 19). Abbéma is hier afgebeeld als de kunstenaar die de scènes van Bernhardts leven illustreert.¹⁴² Ze wordt in de hoek rechtsonder weergegeven met kort haar en een broekpak. Afgezien van haar naam, waarmee Demare de karikatuur identificeert, is ze bijna niet meer als vrouw te herkennen. Dit komt nog sterker naar voren in de karikatuur die Jean

¹⁴⁰ Vance (red.) 1984, p. 232.

¹⁴¹ Mason 2014, p. 209.

¹⁴² Mason 2007, pp. 78-80.

Saurel van haar maakte (afbeelding 20). In deze inktchets is Abbéma afgebeeld met dichtgeknepen ogen, een sterke kin, en donkere bakkebaarden. Ze heeft een sigaret in haar mond en een markering op haar wang die geïnterpreteerd kan worden als een moedervlek of een wrat. Karikaturisten zoals Saurel probeerden Abbéma zo lelijk mogelijk af te beelden door haar eigenschappen te overdrijven, en die lelijkheid vonden zij in haar 'mannelijkheid'. Wellicht heeft Abbéma hier toch ergens de humor van hebben gezien, aangezien een uitgeknipt stuk papier met deze tekening erop in haar schetsboek geplakt was.¹⁴³ Dit laat zien dat ze absoluut bewust was van de manier waarop sommige mensen haar manachtige manier van zelfpresentatie zagen en zich niet al te druk maakte om meer traditionele vrouwelijke schoonheidsnormen te volgen.

De manier waarop Abbéma zichzelf als schilder presenteerde was complexer. Hoewel Bernhardt een grote inspiratiebron voor haar was, zag zij zichzelf niet als Bernhardts persoonlijke illustrator, zoals de karikatuur van Demare suggereert. Abbéma wilde van kinds af aan dolgraag een succesvolle schilder worden en was onder andere gemotiveerd en geïnspireerd door het succes van Rosa Bonheur.¹⁴⁴ Het is aannemelijk dat Abbéma zichzelf bewust wilde presenteren als een onafhankelijke, succesvolle vrouwelijke schilder, en dat zij dit onder andere deed door middel van conventionele atelierfoto's (afbeelding 21).

In de negentiende eeuw werd kunstenaarschap, mede dankzij de groei van de kunstmarkt, steeds meer gezien als intellectuele bezigheid in plaats van een 'simpele' ambacht. Het atelier werd daarbij gezien als de plaats waar de kunstenaar inspiratie opdeed en het artistieke genie gecultiveerd werd, en had dus een belangrijke rol bij het versterken van het imago van de kunstenaar.¹⁴⁵ Kunstenaars werden in de tweede helft van de negentiende eeuw vaak afgebeeld in hun atelier, omgeven door hun kunstwerken, met hun schilderspalet in hun hand. De schilderijen die werden getoond waren vaak al af, waarschijnlijk omdat het onwenselijk was om onaf werk te tonen. Daarnaast hadden kunstenaars, waaronder Abbéma, in atelierfoto's bijna nooit werkkleding aan; in plaats daarvan droegen ze alledaagse kleren zoals pakken.¹⁴⁶ Ze presenteerden zichzelf dus niet als ambachtslieden aan het werk, maar als intellectuelen omgeven door hun creaties.

Het kunstenaarsatelier had voor Abbéma ook een belangrijke sociale rol. Ze ontving vaak gasten in haar huis en atelier op de rue Lafitte in Parijs en liet soms ook journalisten binnen. Dit was niet ongewoon voor de tijd; de fascinatie met het kunstenaarschap strekte zich immers ook uit tot het atelier. Een onbekende journalist schreef na zijn bezoek aan Abbéma's atelier rond 1891 dat het een elegante ruimte was waar Abbéma in het gezelschap verkeerde van enkele vrouwen die sigaretten aan

¹⁴³ Mason 2007, p. 83.

¹⁴⁴ Pollock 2006, p. 105.

¹⁴⁵ Esner, Kisters en Lehmann (red.) 2013, p. 10.

¹⁴⁶ Jonkman 2013, pp. 109-110.

het roken waren.¹⁴⁷ Abbéma's reputatie als iemand die voornamelijk met andere vrouwen omging, ondanks het feit dat ze ook mannelijke gasten in haar atelier ontving, was al vanaf de jaren 1870 gevestigd.

Het atelier was echter niet de enige belangrijke plaats voor Abbéma en haar carrière. Ze begaf zich vaak buiten de muren van haar atelier en trok de stad in op zoek naar inspiratie. Haar passie voor Parijs was sterk en ze was een prominent figuur in de stad. Abbéma's liefde voor Parijs was zo belangrijk dat het tijdschrift *Fémina* haar vroeg een artikel te schrijven over haar relatie met de stad, dat in 1903 gepubliceerd werd. In dit artikel, getiteld 'Visions de Paris', spreekt Abbéma liefdevol over de Franse hoofdstad; het is haar thuis dat ze zelfs voor vakanties nauwelijks wil verlaten en ze beschrijft de straten, gebouwen en monumenten met een haast romantische toon. Uit het artikel blijkt dat haar liefde voor Parijs onlosmakelijk is verstrengeld met haar carrière als kunstenaar. Ze beschrijft hoe de stad haar voortdurend inspireert en geeft zelfs aan dat, hoewel ze op het platteland en bij de zee kan schetsen, de 'vervuilde lucht' van Parijs essentieel is voor haar 'intellectuele gezondheid' en ze geen complete en doordachte werken kan maken buiten de stad.¹⁴⁸

Abbéma presenteert zichzelf hier dus als een soort *flâneur*, een schilder die door de stad trekt op zoek naar inspiratie. Dit wordt versterkt door de foto's die speciaal voor dit artikel werden gemaakt, waar Abbéma te zien is op verschillende locaties in de stad (afbeelding 22). De beschrijvingen onder foto's geven aan dat Abbéma dagelijks door de Tuilerieën wandelde, telkens naar de bloemenmarkt bij La Madeleine ging om bloemen te kiezen voor bloemstukken, en verschillende stadsgezichten tot in detail tekende – soms moest ze haar rijtuig laten stoppen om direct een interessante scène te schetsen. Volgens Miranda Mason koos Abbéma deze activiteiten bewust uit om te fotograferen; ze zouden precies laten zien hoe zij actief betrokken was bij het Parijse landschap.¹⁴⁹ Ze werkt geconcentreerd en schenkt aandacht aan details en projecteert zo een beeld van zichzelf als intellectuele kunstenaar die van de stad haar atelier maakt.

Mason benadrukt dat hoewel Abbéma een doel voor ogen had in de stad en dus niet doelloos rondzwierf zoals de ideale *flâneur* van Baudelaire, haar stadswandelingen wel van belang waren voor haar artistieke ontwikkeling. Haar dagelijkse stadswandelingen en het feit dat de stad haar voortdurend bleef voorzien van inspiratie, roept volgens Mason wel een beeld op van *flânerie*; Abbéma geeft zichzelf door middel van haar artikel een mannelijk gecodeerde rol waarbij de stad, de

¹⁴⁷ Mason 2014, p. 209.

¹⁴⁸ 'A la campagne, à la mer, je peux faire des études, mais pour exécuter un travail pensé, composé, il me faut l'atmosphère de Paris, atmosphère un peu grisante, capiteuse comme un bon vin, mais tonique et fortifiante comme lui. Cet air si calomnié contient un fluide spécial absolument nécessaire à ma santé intellectuelle. Il est si imprégné d'activité, d'esprit et de force qu'il communique à celui qui le respire l'ardeur et l'amour du travail.' Abbéma 1903, p. 715.

¹⁴⁹ Mason 2014, p. 211.

zogenaamd ‘mannelijke’ publieke sfeer, haar domein is. De noties van de scheiding tussen publieke en private sferen en de onzichtbaarheid van vrouwen in openbare ruimtes leidden tot het idee dat *flânerie* niet voor vrouwen weggelegd was.¹⁵⁰ Abbéma bewijst met ‘Visions de Paris’ echter het tegendeel. *Flânerie* had weliswaar te maken met de mogelijkheid om vrij te kunnen bewegen in de stad, iets dat werd gezien als een mannelijk voorrecht, maar sommige bourgeois vrouwen, zoals Abbéma, konden daar ook van genieten. Hoewel de oorspronkelijke *flâneur* van Baudelaire specifiek een mannelijke dichter of kunstenaar was, zijn recentere definities van *flânerie* minder gericht op de identiteit van de *flâneur* en meer op de activiteit, zoals het vaststellen van de onbekende en veranderlijke moderne stad.¹⁵¹ Vanessa Schwartz stelt voor dat *flânerie* meer een machtspositie is, waarbij de toeschouwer in staat is om deel uit te maken van het spektakel van het moderne leven, en dit tegelijkertijd te kunnen beheersen.¹⁵²

Baudelaire’s *flâneur* had ook een seksueel geladen blik, waarbij hij vrouwen bekeek als objecten die deel uitmaakten van het spektakel van de moderne stad.¹⁵³ Hoewel de blik van de typische mannelijke *flâneur* verschilt met die van Abbéma, brengt Mason deze seksuele bewustheid ook in verband met haar werk en identiteit. Zo zou Abbéma’s *flânerie* een beduidend lesbische invulling hebben; bij het schilderen van vrouwen in het Parijse landschap zou ze gebruik hebben gemaakt van een ‘wijze van representatie die haar portretten een erotische lading geven’.¹⁵⁴ Hoe dat precies naar voren komt in Abbéma’s werk wordt besproken in hoofdstuk vier.

De foto’s van het artikel in *Fémina* moesten in elk geval laten zien dat Abbéma vaak buiten was met haar hond, een zwarte poedel genaamd Fatma.¹⁵⁵ De aanwezigheid van deze poedel kan wellicht ook wijzen op Abbéma’s deelname aan de lesbische subcultuur. De schrijver Léo Taxil gaf in zijn boek *La Corruption fin-de-siècle* (1891) een beschrijving van een *tribade* (een van de vele negentiende-eeuwse synoniemen voor de lesbienne) en schreef dat zij bij het zoeken van een partner te herkennen was aan verschillende tekens. De meest herkenbare van deze tekens was volgens hem haar poedel, die haar vergezelde bij wandelingen of meereed in haar rijtuig. Zodra twee lesbiennes oogcontact hadden,

¹⁵⁰ Zie bijvoorbeeld J. Wolff, ‘The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity’, *Theory, Culture and Society* 2 (1985), 3, pp. 37-46 en A. D’Souza en T. McDonough, *The Invisible Flâneuse: Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, Manchester 2006. Recentere werken hebben echter kritischer gekeken naar de scheiding tussen de publieke en private sfeer en tonen aan dat vrouwen wel degelijk participeerden in (sommige) openbare ruimtes. Zie bijvoorbeeld T. Balducci en H. Belnap Jensen (red.), *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914*, Farnham 2014.

¹⁵¹ Thomas 2006, p. 34.

¹⁵² Schwartz 1996, p. 10.

¹⁵³ Thomas 2006, p. 34.

¹⁵⁴ Mason gebruikt het woord ‘*flâneuse*’ om Abbéma te onderscheiden van de mannelijke *flâneur* en de vrouwelijke *flâneuse*. Volgens Mason verschilt zij van beide vanwege haar lesbische identiteit. Mason 2014, p. 213.

¹⁵⁵ Mason 2014, p. 211.

zouden ze elkaar signalen sturen met hun tong en lippen.¹⁵⁶ De Franse kunstenaar Louis Anquetin (1891-1932) maakte tijdens het fin-de-siècle verschillende werken met de lesbische subcultuur als thema en leek hier ook meerdere malen naar te verwijzen. In zijn pastel *Le Rond-Point des Champs-Elysées* uit 1889 (afbeelding 23) is een elegante vrouw te zien die met haar poedel op de Champs-Elysées wandelt en bijna verdwijnt achter de paarden die het beeld in komen rennen. Zoals in hoofdstuk één is genoemd was de Champs-Elysées over het algemeen bekend als een populaire ontmoetingsplaats voor lesbiennes, en de expliciete verwijzing ernaar in de titel van het werk geeft aan dat de vrouw hier niet zomaar wandelt.¹⁵⁷ Hoewel het niet zeker is of de bewering van Taxil klopt en de poedel daadwerkelijk een onderdeel was van de Parijse lesbische subcultuur, zijn de overeenkomsten tussen zijn beschrijving, het werk van Anquetin, en deze foto's van Abbéma treffend.

3.3 Louise Abbéma en Sarah Bernhardt

Louise Abbéma en Sarah Bernhardt ontmoetten elkaar voor het eerst op de Salon van 1871, toen Abbéma nog maar dertien jaar oud was. Bernhardt maakte duidelijk indruk op Abbéma; ze begon gelijk aan een aquarelschets van de actrice. Een paar jaar later kreeg ze eindelijk toestemming voor een formeel portret, dat in 1876 met goede recensies op de Salon tentoongesteld werd.¹⁵⁸ Het wordt over het algemeen aangenomen dat de twee vrouwen rond deze tijd een liefdesrelatie hadden, die overging in een levenslange vriendschap.¹⁵⁹ Het is niet mogelijk of relevant om te proberen aan te tonen dat Abbéma en Bernhardt definitief een lesbische relatie hadden of hoe die relatie er uit zou hebben gezien. Het is wel interessant om aspecten van hun relatie, evenals hun persoonlijke gedachten over die relatie, te onderzoeken aan de hand van foto's die van hen genomen zijn en de portretten die zij van en voor elkaar maakten.

Tijdens hun vriendschap waren Abbéma en Bernhardt verwickeld in een artistiek dialoog waaruit een wederzijds respect blijkt. Het portret van Bernhardt dat Abbéma in 1876 maakte trok datzelfde jaar veel aandacht in de Salon. Bernhardt maakte vervolgens een marmeren buste van Abbéma. Op haar beurt maakte Abbéma een bronzen medaillon met een portret van Bernhardt; dit was haar enige tentoongestelde sculptuur. Bernhardt maakte een soortgelijk medaillon met Abbéma's portret.¹⁶⁰ Ze respecteerden en bewonderden elkaar als kunstenaars; dat blijkt onder andere uit de grote collectie

¹⁵⁶ 'Une promeneuse voit la femme en caniche et croise son regard avec le sien, tout en executant un rapide mouvement de la langue et des lèvres; c'est le signe conventionnel, adopté entre tribades, pour dire: 'Je suis pour femme'. Taxil 1891 p. 263. Uit Thomson 2004, p. 227.

¹⁵⁷ Thomson 2004, p. 38.

¹⁵⁸ Pollock 2006, p. 100.

¹⁵⁹ Pollock 2006, p. 100 en Mason 2014, p. 207.

¹⁶⁰ Ockman en Silver 2005, p. 46.

foto's die Abbéma had van Bernhardt. Al deze foto's hadden hetzelfde onderschrift: 'Aan Louise Abbéma, de grote kunstenaar, Sarah Bernhardt, de andere grote kunstenaar'.¹⁶¹

Het was voor de carrières van vrouwelijke kunstenaars in de negentiende eeuw belangrijk om vriendschappelijke banden met andere vrouwelijke kunstenaars aan te gaan.¹⁶² Het is aannemelijk dat zij elkaar onderling veel steunden. De levenslange vriendschap tussen Abbéma en Bernhardt heeft dan ook een grote invloed gehad op de carrière van beide vrouwen, maar met name die van Abbéma; haar associatie met Bernhardt, die al een bekende actrice was toen zij elkaar ontmoetten, gaf haar een kans om haar werk voor een breed publiek tentoon te stellen.

Er is geen expliciet bewijs voor het bestaan van een relatie of affaire tussen de twee vrouwen, maar er gingen veel geruchten over hen rond en het was over het algemeen bekend dat zij een zeer intieme vriendschap hadden. De roem van Bernhardt en de excentriciteit van beide vrouwen zorgden met name voor speculatie. Abbéma kreeg vooral veel aandacht vanwege haar kledingkeuze en het feit dat ze vaak vrouwen schilderde was dus vaak het onderwerp van karikaturen en satirische teksten. De aristocratische decadente dichter Robert de Montesquiou (1855-1921), die ook goed bevriend was met Bernhardt, schreef een satirisch gedicht over Abbéma, getiteld 'Abîmer (Mademoiselle Louise Abbéma)'. *Abîmer* is een woordgrap gebaseerd op de naam Abbéma en het werkwoord *abîmer*, dat vertaald kan worden als beschadigen, bederven, of ruïneren. De regels '*Abîmer, qui depuis des ans a le renom / D'avoir une compagne au lieu d'un compagnon*' getuigen van Abbéma's reputatie.¹⁶³

Sarah Bernhardt presenteerde zichzelf in tegenstelling tot Abbéma op een zeer vrouwelijke manier. Haar kleding was vaak extravagant; ze droeg jurken van dure stoffen zoals kant en satijn, korsetten die haar beroemde slanke figuur benadrukten, gepaard met accessoires zoals juwelen en boa's. Ze voelde zich echter ook comfortabel in mannenkleden. In hoofdstuk één is besproken dat het excentrieke karakter van het theater vrouwen een kans gaf om in een mannelijk kostuum op te treden. Bernhardt speelde maar liefst achttien mannenrollen, het merendeel in de latere jaren van haar carrière.

Hoewel het niet uitzonderlijk was voor een actrice om zulke broekenrollen te spelen, vooral niet als zij zo beroemd waren als Bernhardt, was een vrouw in mannenkleden vaak een schandelijk onderwerp in negentiende-eeuws Frankrijk, waar vrouwen een lange tijd geen broek mochten dragen zonder toestemming van de politie. Toch weerhield dit haar er niet van om, gekleed in een wit satijnen jasje en een broek, voor de camera te poseren in haar beeldhouwatelier (afbeelding 24). Haar broekpak, gepaard met haar gehakte slippers en ruchekraag, en haar zelfverzekerde pose, maken duidelijk dat zij hier speelt met mannelijke en vrouwelijke elementen.¹⁶⁴ Bernhardt was vanwege haar roem en Joodse

¹⁶¹ 'À Louise Abbéma, la grande artiste, Sarah Bernhardt, l'autre grande artiste'. Ockman en Silver 2005, p. 51.

¹⁶² Alsdorf 2017, p. 33.

¹⁶³ Mason 2014, p. 221.

¹⁶⁴ Ockman en Silver 2005, pp. 43-44.

afkomst vaak het doelwit van karikaturen en heftige kritiek. Haar witte broekpak werd dan ook snel een populair aandachtspunt voor de karikaturisten, zoals ook te zien is in de eerder genoemde prent van Henri Demare, die Bernhardt zowel schilderend als beeldhouwend afbeeldde.

Net als Abbéma wist Bernhardt dus hoe zij gezien wilde worden en hoe zij dit beeld aan de wereld kon laten zien. Rond 1880 liet Bernhardt een foto maken van zichzelf in haar doodskist (afbeelding 25). De foto was in scène gezet, waarschijnlijk met als doel haar imago als actrice te verkopen. Opmerkelijk in deze foto is dat Bernhardts buste van Abbéma boven haar geplaatst is als een soort beschermengel tussen leven en dood. De dramatische scène kan een manier geweest zijn voor Bernhardt om over te brengen dat het leven van een vrouwelijke kunstenaar moeilijk is en dat zij deze lasten samen moeten dragen. De foto zou dus een uiting zijn van hun identiteit als vrouwelijke kunstenaars in een patriarchale samenleving en symbool staan voor hun intieme persoonlijke relatie. Abbéma, onsterfelijk gemaakt in marmer, waakt over het dode lichaam van Bernhardt.¹⁶⁵

Dit getuigt van een bepaald vertrouwen tussen hen, iets dat voor beide vrouwen duidelijk zeer belangrijk was. Het lijkt ook een verwijzing te zijn naar een soort huwelijk, een visuele uitdrukking van de belofte 'tot de dood ons scheidt'. Wellicht was deze foto, die vaak gereproduceerd werd en circuleerde, een manier voor Abbéma en Bernhardt om te zeggen dat hun relatie meer dan vriendschappelijk was. Het is aannemelijk dat veel mensen deze foto ook zo interpreteerden; er bestaan verschillende reproducties waarvan de bovenkant van de foto is afgesneden zodat de buste van Abbéma buiten beeld is. De buste lijkt toch een onmisbaar onderdeel van de foto zoals ze oorspronkelijk bedoeld moet zijn door Bernhardt. De bijgesneden versie mist daardoor het verhaal dat het origineel vertelt en wist het bestaan van de ene vrouwelijke kunstenaar en haar invloed op en relatie met de ander.

De theatrale manier waarop Bernhardt en Abbéma hun relatie vastleggen door middel van fotografie komt bijzonder goed naar voren in een foto die zij rond 1877 maakten, waarin Abbéma verkleed is als een pasja en Bernhardt als odalisk (afbeelding 26). Haremscènes en odalissen waren populair in de negentiende-eeuwse schilderkunst en werden vaak in verband gebracht met koloniale noties van verdorven seksualiteit. De manier waarop Bernhardt haar lichaam op haar karakteristieke manier slangachtig draait lijkt echter meer te spreken van een gepassioneerde sensualiteit. Bernhardt en Abbéma laten hun intieme relatie hier op speelse wijze voor de camera zien.

Het feit dat deze foto in scène is gezet als haremscène voegt een dramatisch, opgevoerd en gespeeld element toe en is een voorbeeld van de manier waarop lesbische koppels als in een *tableau vivant* konden spelen met genderrollen. Lesbische *tableaux vivants* speelden bijvoorbeeld een grote rol in bordelen, waar lesbianisme al vaak voorkwam; de voyeuristische interesse van betalende klanten

¹⁶⁵ Ockman en Silver 2005, pp. 51-52.

was zeer winstgevend.¹⁶⁶ Het opvoeren van *tableaux vivants* was dus belangrijk voor lesbiennes als een vorm van zelfexpressie en dit kon gebeuren in veilige ruimtes zoals het bordeel of een particuliere serre.

Fotografie werd door gemarginaliseerde groepen ook vaak gebruikt als medium voor zelfexpressie. De lesbische Amerikaanse fotografe Alice Austen (1866-1952) gebruikte fotografie om haar eigen ervaringen en die van haar vrienden vast te leggen. Ze fotografeerde bijvoorbeeld haar vriendin Violet Ward, die poseerde met haar partner (afbeelding 27). Austen en haar vrienden speelden ook met genderrollen door mannenkleren en valse snorren te dragen en valse sigaretten te roken.¹⁶⁷

In het *tableau* van Abbéma en Bernhardt is het ook opmerkelijk dat Abbéma de mannelijke rol van de pasja op zich neemt terwijl Bernhardt de passieve en vrouwelijke odalisk belichaamt. Deze verdeling van traditioneel 'mannelijke' en 'vrouwelijke' rollen is consistent gedurende hun vriendschap; zoals we in hoofdstuk vier zullen zien, beeldde Abbéma zichzelf altijd af met mannelijke kwaliteiten, en gaf ze Bernhardt een traditioneel vrouwelijke en zelfs moederlijke rol. Dit gaat ook hand in hand met hun uiterlijk en zelfexpressie; Abbéma's wandelkostuum met excentrieke accessoires was een teken van haar lesbische geaardheid, en hoewel Bernhardt ook een broek droeg in de foto's van haar beeldhouwatelier – een ruimte met inherent mannelijke connotaties – is zij in Abbéma's schilderijen en in deze foto haar vrouwelijke tegenhanger.

Volgens Carol Ockman ondermijnen Abbéma en Bernhardt in de foto hierdoor bewust heteroseksuele normen.¹⁶⁸ Dit is geen imitatie van heteroseksualiteit, maar een verwerping ervan; zij geven een eigen invulling aan vrouwelijkheid binnen de context van lesbische liefde. Beiden spelen met traditionele genderrollen in hun kledingkeuze, gedrag en carrières. Ze presenteren zich beiden als serieuze, professionele kunstenaars en tonen hun werk op de Salon, een volgens Ockman vermannelijkte ruimte. Hun appropriatie van de vervrouwelijkte Oriënt en de rollen die zij in de foto innemen, maken echter duidelijk dat Bernhardt en Abbéma de traditionele normen van zowel mannelijke als vrouwelijke rollen verwerpen. Het is mogelijk dat zij het Westerse en koloniaal geïnspireerde idee van het 'abnormale' Oosten op deze manier aanwenden omdat een soortgelijke uitingen van hun gevoelens en ervaringen geen plaats hadden binnen hun eigen Westerse cultuur. Dit *tableau vivant* van een Oriëntalistische fantasie kan dus ook worden gezien als een ontsnapping aan de rigide gendernormen van het Westen.

¹⁶⁶ Gill 2009, p. 92 en Choquette 1998, pp. 126-127.

¹⁶⁷ Cooper 1986 (1994), p. 88.

¹⁶⁸ Ockman en Silver 2005, p. 51.

Hoofdstuk 4 – Louise Abbéma, de ‘vrouwenschilder’

In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe Louise Abbéma al vanaf het begin van haar carrière een reputatie kreeg als iemand die graag in het gezelschap van andere vrouwen verkeerde en hoe zij haar imago voor de wereld presenteerde. Haar succesvolle carrière en sociale connecties brachten haar bekendheid en aandacht van de Parijse pers. Over haar werk werd vaak lovend gesproken, maar haar zogenaamd mannelijke uiterlijk en gedrag en hechte vriendschappen met vrouwen werden gezien als opmerkelijk, vooral in combinatie met haar vele schilderijen van vrouwen. Abbéma had uiteraard ook een mannelijke vriendenkring en richtte zich niet exclusief op het schilderen van vrouwen; haar mannelijke modellen waren bijvoorbeeld de acteurs van de Comédie Française, aristocratische opdrachtgevers, en andere kunstenaars, waaronder haar leermeester Carolus Duran. Toch waren Abbéma's vrouwenportretten, gecombineerd met haar uiterlijk en gedrag, voor sommige critici genoeg bewijs dat haar interesse in vrouwen niet alleen artistiek gemotiveerd was en dat ze zelfs een erotische interesse in haar modellen had.

Hoewel deze vermeende connectie tussen Abbéma's lesbische identiteit en haar vrouwelijke onderwerpen vooral berustte op speculatie, is de aanwezigheid van bepaalde vrouwen, met name actrices, in haar werk wel opmerkelijk. Abbéma's carrière begon met het portretteren van de acteurs en actrices van de Comédie Française en uit haar oeuvre blijkt dat ze gelieerd bleef aan deze sociale kringen. In de jaren 1870 en 1880 was ze één van de belangrijkste portrettisten van de theaterwereld. Zoals in de voorgaande hoofdstukken is besproken, was lesbianisme bij actrices en andere vrouwen van het podium veelvoorkomend. Ook prostitutie speelde een rol; een groot deel van de geregistreerde prostituees en courtisanes in Parijs stonden ook op het podium als actrice of zangeres.¹⁶⁹ Het is daarom niet vreemd dat Abbéma's betrokkenheid bij en intieme kennis van de levens van professionele actrices door sommigen als verdacht gezien werd.

Abbéma's belangrijkste model is Sarah Bernhardt; zij werd vanaf het midden van de jaren 1870, toen Abbéma haar voor het eerst portretteerde, het onderwerp van tientallen tekeningen en schilderijen. Abbéma's eerste schilderij van haar, getiteld *Portrait de Sarah Bernhardt, sociétaire de la Comédie française* (afbeelding 28), kreeg veel aandacht toen het in 1876 op de Salon tentoon werd gesteld. We zien Sarah Bernhardt in een donkere jurk met een grote strik en een geplooid sleep, en een donkere hoed op haar opgestoken haar. Ze staat met haar rug naar de toeschouwer, maar haar lichaam is ongeveer een kwartslag naar links gedraaid zodat haar gezicht *en profil* te zien is. De vorm van haar linkerbeen, met de knie lichtelijk gebogen, is zichtbaar dankzij de plooiën van haar rok. In haar hand heeft ze een object dat lijkt op een rijzweep. Door critici werd ze dan ook omschreven als

¹⁶⁹ Mason 2014, p. 221.

een soort Amazone die op het punt staat de stad in te gaan. Haar kleding werd beschreven als een zwartgrijze *costume de ville*.¹⁷⁰

Volgens Miranda Mason is dit schilderij een erotische representatie van lesbisch verlangen vanwege de driedimensionaliteit van Bernhardts lichaam, dat we van achteren zien, en de manier waarop de plooien en het volume van de rok haar beweging – en haar vermogen om zich te bewegen – benadrukken. De sculpturale vorm van Bernhardts draaiende lichaam, weergegeven in een wandelkostuum, zou de toeschouwer uitnodigen om de figuur als driedimensionaal te zien en er als het ware ‘omheen te lopen’.¹⁷¹ De draaiing van Bernhardts lichaam is hier op zichzelf niet alleen erotisch. De lesbische erotiek komt volgens Mason naar voren in de manier waarop Abbéma Bernhardt heeft weergegeven in een wandelkostuum, waarin haar beweeglijkheid te zien is en een zekere driedimensionaliteit gesuggereerd wordt.

Hoewel het verleidelijk is om dit portret een lesbische erotische invulling te geven, vooral omdat het werd geschilderd tijdens de eerste, waarschijnlijk gepassioneerde jaren van hun vriendschap, is het argument van Mason niet geheel overtuigend. Bernhardt stond onder andere bekend om haar lichaam; ze werd soms de dunste vrouw in Frankrijk genoemd en tijdens haar optredens maakte ze gebruik van elegante, ‘spiraalachtige’ bewegingen.¹⁷² Deze karakteristieke gedraaide houdingen van Bernhardts lichaam werden niet alleen door Abbéma gebruikt bij het portretteren van de actrice; twee portretten van de schilder Georges Clairin (1843-1919), die ook bevriend was met Bernhardt, geven haar ook weer in kenmerkende slangachtige poses. Eén van deze portretten, waarin Bernhardt in een uitgestrekte, gedraaide houding op een bank ligt, werd net als het schilderij van Abbéma tentoongesteld op de Salon van 1876 (afbeelding 29). De plooien van haar witte, korsetloze jurk suggereren een spiraalachtige vorm, die wordt doorgevoerd in de sleep en zelfs de hond die aan haar voeten ligt. Net als in Abbéma’s schilderij wordt het lichaam van Bernhardt zichtbaar dankzij de plooien van haar jurk.

Het andere schilderij van Clairin, uit 1879, is een portret van Bernhardt in kostuum. In dit portret wordt ze ook langs achter afgebeeld; haar torso is gedraaid en ze werpt een blik over haar schouder (afbeelding 30). Ze houdt haar lichaam hier anders dan in het portret van Abbéma, maar ook hier is een bepaalde beweeglijkheid te zien. Het lijkt er dus op dat de driedimensionaliteit waar Mason een lesbische erotiek aan koppelt, meer een onderdeel is van de manieren waarop Bernhardt zich bewoog en waarop haar lichaamshoudingen door portrettisten werden weergegeven.

Abbéma’s relatie met Bernhardt, vriendschappelijk of romantisch, is echter niet geheel afwezig in haar werk. De vele portretten die zij tussen 1876 en 1922 van Bernhardt heeft gemaakt laten zien dat

¹⁷⁰ Mason 2014, p. 213.

¹⁷¹ Mason 2014, p. 214.

¹⁷² Ockman en Silver (red.) 2005, p. 29.

Bernhardt haar bleef inspireren en dat hun vriendschap levenslang was. In tegenstelling tot andere portrettisten heeft Abbéma Bernhardt dan ook meerdere malen op een meer persoonlijke, informele manier weergegeven. Twee van zulke schilderijen worden in dit hoofdstuk onderzocht: *Le Déjeuner dans la serre* (1877) en een werk zonder titel uit 1883 waarin Abbéma zichzelf en Bernhardt heeft afgebeeld in een bootje in een idyllisch landschap. In deze schilderijen is Bernhardt niet het absolute middelpunt; haar imago als iconische actrice speelt hier geen rol. In plaats daarvan maakt ze hier deel uit van een intiem sociaal gezelschap van vrienden en familie. In beide schilderijen heeft Abbéma ook zichzelf afgebeeld, waardoor ze zichzelf presenteerde als een belangrijk onderdeel van Bernhardts privéleven. Abbéma's persoonlijke visie op haar relatie met Bernhardt wordt dus het beste in deze schilderijen weergegeven.

In dit hoofdstuk wordt de vraag gesteld wat de betekenis is van deze werken voor Louise Abbéma's identiteit als een lesbische kunstenaar en hoe we deze schilderijen zouden kunnen lezen vanuit haar geaardheid. Hierbij wordt ingegaan op de manier waarop Abbéma zichzelf en Bernhardt heeft weergegeven en het belang van de omgevingen waarin ze deze portretten heeft geplaatst. Manieren van zelfpresentatie en de lesbische implicaties van bepaalde kledij, zoals besproken in hoofdstuk drie, spelen hier ook een rol.

Deze schilderijen zijn geen accurate reflectie van Abbéma's identiteit of haar relaties met andere vrouwen. Abbéma heeft deze werken hoogstwaarschijnlijk niet gemaakt met de intentie om haar geaardheid te uiten of om een bepaalde subcultuur weer te geven. Een aantal van de besproken schilderijen werden op de Salon tentoongesteld en functioneerden dus voornamelijk als societyportretten. Toch is het interessant om deze schilderijen van Abbéma te bekijken vanuit een lesbisch perspectief; haar eigen gevoelens, gedachten en ervaringen en wellicht zelfs het deel van de lesbische subcultuur in Parijs waarbij zij betrokken was, kunnen ons inzicht geven in de keuzes die zij maakte bij het portretteren van vrouwen.

4.1 De Amazones op pad

Voordat we ons wenden tot Abbéma's representaties van Bernhardt en haar persoonlijke visie op hun relatie, is het interessant om te kijken naar een schilderij van Abbéma waar een andere vrouw de hoofdrol speelt. Dit schilderij, getiteld *L'Amazone* (afbeelding 31), is een groot portret van de toen bekende actrice en courtisane Alice Regnault (1849-1931). Net als in het portret van Bernhardt uit 1876 wordt Regnault weergegeven in een *costume de ville* en daardoor met een Amazone vergeleken. Beide vrouwen demonstreren zo hun aanwezigheid in de publieke sfeer van Parijs; Bernhardt staat op het punt om haar huis te verlaten, terwijl Regnault al buiten staat.

Evenals in het portret van Bernhardt schilderde Abbéma het hele lichaam van haar model, maar hier beslaat het figuur van Regnault niet de hele lengte van het doek. In plaats daarvan schonk Abbéma

ook veel aandacht aan de omgeving; Regnault, die hier is afgebeeld als een amazone in een zwarte rok met bijpassend jasje en een hoge hoed, verlaat een huis na vermoedelijk op bezoek te zijn geweest. Ze bevindt zich in het midden van een met een looper bedekte buitentrap en doet haar zwarte leren handschoenen aan. Haar rokken zijn over haar rechterarm gedrapeerd en ze heeft een rijzweepje in haar hand. De trap is omgeven door verschillende groene planten en leidt naar een open deur, waar een rijk gedecoreerde hal zichtbaar is. Het meest opvallende object is de Japanse parasol, die lijkt te leunen op een klein standbeeldje. Pauwenveren bedekken een muur van de hal en op de grond staat een kamerplant.

Het huis dat hier dient als achtergrond is te herkennen als het huis van Sarah Bernhardt op de rue Fortuny en de avenue de Villiers, waar ze haar atelier had. Hoewel de ingang die in dit schilderij is afgebeeld zich in een binnenplaatsje bevond en dus niet direct vanaf de straat te zien was, werd het salonatelier van Bernhardt vaak bezocht door onder andere kunstenaars en journalisten (hierover meer in hoofdstuk vier). Abbéma's weergave van Bernhardts huis moet voor de Salonbezoekers dus herkenbaar geweest zijn.¹⁷³

Abbéma was zeer vertrouwd met zowel Bernhardt als haar huis en het is niet moeilijk om haar voor te stellen op dezelfde trap in Bernhardts binnenhof, na een bezoek aan haar goede vriendin, in een soortgelijk kostuum als dat van Regnault. Het portret dat Abbéma in 1876 van Bernhardt had gemaakt, wellicht een gedenkteken van het begin van hun vriendschap, hing in de hal die door de open deuren boven aan de trap te zien is. Hoewel dit portret helaas niet zichtbaar is in dit schilderij, moet Abbéma hebben geweten dat haar eerste portret van Bernhardt hier hing.

Haar keuze om Regnault op deze locatie af te beelden is dan ook opmerkelijk. Eerder is vastgesteld dat Abbéma onder andere bekend werd als een vooraanstaande portrettist van actrices en dat de theaterwereld een bepaalde reputatie met zich meebracht. Door het portret te schilderen van de ene actrice die het huis van een andere verlaat liet ze zien dat ze zeer betrokken was bij deze wereld.¹⁷⁴

Regnault had echter ook een andere werkkring; ze was ook een courtisane en stond bekend als een *tribade*. Zo werkte ze bijvoorbeeld in de lesbische *table d'hôte* van Louise Taillandier en had ze verhoudingen met vrouwen.¹⁷⁵ In de voorgaande hoofdstukken is vastgesteld dat de werelden van het theater, prostitutie, en lesbianisme op intieme wijze met elkaar verstrengeld waren. Vooral courtisanes zouden bekendstaan om hun onbeschaamde gedrag, dat als mannelijk werd bestempeld. De courtisane zou zich door zowel mannelijke en vrouwelijke ruimtes bewegen zonder acht te slaan

¹⁷³ Mason 2014, p. 215.

¹⁷⁴ Mason 2014, p. 215.

¹⁷⁵ Mason 2014, p. 220.

op sociaal decorum en had de mogelijkheid om gedrag te vertonen dat niet van vrouwen werd verwacht, zoals het nastreven van genot.¹⁷⁶

De courtisane werd dus net als de lesbienne niet helemaal gezien als vrouwelijk en behoorde in plaats daarvan tot het 'derde geslacht'. Dit is met name interessant vanwege Regnaults kledingkeuze in dit portret. Zoals de titel aangeeft is ze gekleed als een amazone, een term waarmee een vrouwelijke ruiter werd aangeduid, maar waar ook een bepaalde mannelijkheid mee werd verbonden; de Amazonen uit de Griekse mythologie, een volk dat bestond uit vrouwen die geen mannen toelieten en hun eigen zonen doodden, werden ook gezien als 'mannelijke' vrouwen vanwege hun strijdlust en zelfvoorzienende kwaliteiten. Zij hadden seks met mannen om hun volk voort te laten leven, maar werden ook vaak beschuldigd van lesbianisme; het haten van mannen en het liefhebben van vrouwen werd immers vaak behandeld als eigenschappen die hand in hand gingen. Aan het einde van de negentiende eeuw werd de term 'amazone' bijvoorbeeld gebruikt om vrouwen te beschrijven die broeken en andere 'mannelijke' kleding in het openbaar begonnen te dragen en een interesse hadden in sport en andere mannelijke activiteiten. Deze 'nieuwe vrouwen' werden het symbool van de gevreesde vervaging tussen het mannelijke en vrouwelijke geslacht en ook zij werden beschuldigd van lesbianisme.¹⁷⁷

Dit amazonekostuum van Regnault is hetzelfde soort kleding waar Abbéma om bekend stond (afgezien van de hoed en het zweepje, waar Abbéma naar mijn weten niet mee gezien is). Het is niet bekend of Abbéma zich vereenzelvigde met de term amazone, aangezien ze voornamelijk door de stad wandelde en niet te paard ging, maar contemporaine teksten verwezen wel zo naar haar en haar kleding. Het kostuum van de amazone was echter niet altijd inherent 'lesbisch'; hoewel er zeker een androgyn aspect aan verbonden was vanwege een vermeend gebrek aan traditionele normen van vrouwelijkheid, kon de geaccentueerde taille van het kostuum ook verleidelijk zijn voor mannen.¹⁷⁸

In het geval van Abbéma, wier kostuum ook haar lichaam accentueerde, was dit echter niet zo. In hoofdstuk drie is Abbéma's kledingkeuze onderzocht als een manier van lesbische zelfpresentatie. Deze kledingkeuze bleef consistent tot haar dood en was blijkbaar van groot belang voor haar publieke imago en persoonlijke comfort; hoewel haar karakteristieke kostuum volgens de mode van de tijd vooral bedoeld was voor wandelen of paardrijden, droeg Abbéma dit ook binnenshuis, bijvoorbeeld in haar atelier (zie afbeelding 21b). Voor Abbéma, die bekend stond om haar liefde voor vrouwen en van wie de kledingkeuze door haar tijdgenoten bekritiseerd werd, had dit kostuum dus een beduidend lesbische betekenis. Hoewel het in het geval van de portretten van Regnault en Bernhardt niet mogelijk is te spreken van zelfpresentatie, aangezien we alleen uit kunnen gaan van Abbéma's representaties

¹⁷⁶ Gill 2009, p. 84 en 119.

¹⁷⁷ Albert 2016, p. 151 en 161.

¹⁷⁸ Mason 2014, p. 216.

van deze vrouwen, is het wel opmerkelijk dat zij ervoor heeft gekozen om hen af te beelden in amazonekostuums.

Volgens Mason waren Abbéma's liefde voor Parijs, haar aanwezigheid op de straten van de stad, en haar liefde voor vrouwen onlosmakelijk met elkaar verbonden. Dit portret van Regnault en het portret van Bernhardt uit 1876 zijn voorbeelden van hoe deze liefdes in haar werk samenkomen. Beide portretten laten zien dat Abbéma een interesse had in het schilderen van zelfstandige vrouwen die buiten de grenzen van traditionele vrouwelijke ruimtes breken. Mason beargumenteert dat de kostuums waarin Abbéma hen heeft afgebeeld hen een actieve macht geven over de 'mannelijke' publieke sfeer die zij betreden en duiden op een lesbische, erotische interesse.¹⁷⁹ Dit is opmerkelijk in het verband met de notie van *flânerie* als een machtspositie zoals besproken is in het vorige hoofdstuk; Abbéma had de mogelijkheid om de stad in te gaan en actief deel te nemen aan het moderne stadsleven, iets dat van belang was voor haar carrière. Haar aanwezigheid in de stad en herkenbaarheid maakten haar een onderdeel van het spektakel van het moderne Parijs, terwijl haar actieve zoektocht naar inspiratie haar hier tegelijkertijd een bepaalde controle over gaf. Haar portretten van Regnault en Bernhardt demonstreren hoe zij haar macht over het landschap van Parijs en liefde voor vrouwen uitoefende in haar werk; door deze vrouwen af te beelden in openbare ruimtes, gekleed in kostuums die hun participatie in en controle over die ruimtes aanduiden. Toch zegt dit schilderij weinig over Abbéma's persoonlijke gevoelens over haar geaardheid en relaties. Om hier meer over te weten te komen, moeten we kijken naar de werken waarin Abbéma niet alleen Bernhardt, maar ook zichzelf heeft afgebeeld.

4.2 De serre als een vrouwelijk domein

Niet lang na haar succesvolle deelname aan de Salon van 1876 met haar eerste portret van Sarah Bernhardt schilderde Louise Abbéma haar meest bekende werk, *Le Déjeuner dans la serre* (afbeelding 32). Dit grote schilderij uit 1877 werd ook tentoongesteld op de Salon van dat jaar, waar het aanzienlijk veel aandacht kreeg, en in 1878 op de Exposition des amis des Arts de Pau, waarna het voor de collectie van het Musée des Beaux-Arts in dezelfde stad gekocht werd.¹⁸⁰

Het schilderij beeldt een gezelschap af in een met exotische planten en meubels gedecoreerde serre. Zoals de titel van het werk aangeeft, geniet de groep bestaande uit vijf volwassenen, één kind en een hond, van een middagmaal. Het feit dat de kleine tafel in het midden van het schilderij niet uitgebreid is gedekt en de manier waarop de personen zich tot elkaar verhouden suggereren een informele socialiteit. Aan de linkerkant van het schilderij, naast een grote tropische plant, zit een man

¹⁷⁹ Mason 2014, p. 210.

¹⁸⁰ Pollock 2006, p. 100 en Mason 2007, p. 180.

op een laag krukje. Hij lijkt in gesprek te zijn met een ouder stel, een dame met opgestoken zilvergrijs haar en een bebaarde man. De vrouw zit op een stoel achter de tafel, een tros druiven in haar hand, en heeft haar hoofd in de richting van de zittende man gekeerd. De andere man is opgestaan van zijn stoel. Zijn lichaam is naar de eerste man gericht en hij maakt een gebaar met zijn rechterhand. De figuren zijn gekleed in donkere, respectabele kleding.

Op de voorgrond, met de rug naar de toeschouwer, staat een kind met lange blonde krullen en een grijs jurkje met een grote roze strik. Het kind kijkt naar rechts, waar twee vrouwen op een met bont en fluweel bedekte bank zitten. De eerste vrouw draagt een witte satijnen jurk die is afgewerkt met bruin bont. Ze leunt naar voren over de tafel, waarschijnlijk om met het kind te praten. De andere vrouw, die achter de dame in het wit zit, leunt achterover en rust met haar elleboog op de Oriëntaalse kussens. Zij draagt een overhemd met hoge gesteven kraag onder een grijs jasje met een grote strik, een bloemencorsage, en een zakhorloge aan een ketting.

De afgebeelde personen worden in het schilderij of de titel niet geïdentificeerd. De documenten van het Musée des Beaux-Arts in Pau, waar het schilderij zich bevindt, identificeren de zittende man links als de toneelschrijver Emile de Najac en het oudere stel als de ouders van Louise Abbéma, de burggraaf Emile-Léon Abbéma en zijn vrouw Henriette-Anne-Sophie D'Astoin. De zittende dames aan de rechterkant worden benoemd als Sarah Bernhardt en haar zus Jeanne. Het kind en de hond worden niet genoemd.¹⁸¹

Zowel Miranda Mason als Griselda Pollock hebben de figuur achter Sarah Bernhardt echter geïdentificeerd als een zelfportret van Abbéma. Abbéma stond bekend om haar uiterlijk en het is waarschijnlijk dat veel Salonbezoekers haar (en Bernhardt) hadden herkend, ondanks de afwezigheid van concrete identificaties. Uit de recensies blijkt dat de critici zich ook niet bezighielden met wie hier waren afgebeeld, maar vooral met de technische uitvoering van het schilderij. Slechts één recensie van *Le Déjeuner dans la serre* duidde de leunende figuur aan als een zelfportret van Abbéma.¹⁸²

In het vorige hoofdstuk is Abbéma's manier van zelfpresentatie uitvoerig besproken en geanalyseerd; haar haardracht en kledingkeuze zijn zeer kenmerkend en kunnen ons dus helpen bij het identificeren van de figuur in *Le Déjeuner dans la serre*. Daarnaast toont de figuur een treffende gelijkenis met een zelfportret dat Abbéma rond dezelfde tijd maakte (zie afbeelding 33). Ten slotte draagt de figuur ook een simpele ring aan haar pink, een kenmerkende accessoire die Abbéma vaak droeg (in afbeelding 21a is de ring zichtbaar aan haar rechterhand). Dit kenmerkende detail, de overeenkomsten met het zelfportret, en de aanwezigheid van Abbéma's ouders maken een identificering van deze figuur als iemand anders dan Abbéma bijna onmogelijk.

¹⁸¹ Pollock 2006, p. 101. In *Dictionary of Women Artists* wordt de vrouw aangeduid als Abbéma's eigen zus Jeanne (Gaze 1997, p. 164).

¹⁸² Mason 2007, p. 180.

De identiteit van het kind is een groter raadsel. Het is niet goed te zien of dit een jongen of een meisje is; kinderen droegen op jonge leeftijd vaak lang haar en jurkjes. Het is mogelijk dat dit de zoon van Sarah Bernhardt is, Maurice, maar hij was twaalf jaar oud toen Abbéma aan dit schilderij begon en het is onwaarschijnlijk dat een jongen van die leeftijd nog zulke kleding droeg. Hoewel Pollock deze identificatie niet uitsluit, is de roze strik volgens haar meer iets voor een meisje.¹⁸³

Deze scène vindt waarschijnlijk plaats in de serre die Bernhardt rond 1875 aan haar huis aan de rue Fortuny en de avenue de Villiers in Parijs had laten bouwen. Louise Abbéma en Georges Clairin, met zijn achtergrond als Oriëntalistische schilder, hielpen haar met het decoreren van het huis.¹⁸⁴ De serre, die ze net als de rest van het huis eclectisch had gedecoreerd met middeleeuwse, Noord-Afrikaanse en Oosterse objecten, maakte deel uit van haar beeldhouwatelier.¹⁸⁵

De particuliere serre met tropische planten werd populair in de loop van de negentiende eeuw en heeft een geschiedenis die verstrengeld is met kolonialisme. De achttiende-eeuwse serres hadden vanwege de associatie met wetenschappelijke en koloniale plantkunde een mannelijk karakter. De serres die in bourgeois kringen populair werden in de tweede helft van de negentiende eeuw kregen echter een andere reputatie. Deze serres werden een onderdeel van het huis als een ruimte waarin men kon socialiseren en zich kon ontspannen en terugtrekken. Serres werden in de loop van de negentiende eeuw daarom geassocieerd met bourgeois vrouwelijkheid.¹⁸⁶ In sociaal- en cultuurhistorische discoursen spelen serres een rol bij de notie van afzonderlijke sferen; het idee dat vrouwen tijdens de negentiende eeuw vooral binnenshuis bleven en dat het publieke stadsleven een mannelijke ruimte was.¹⁸⁷

De serre werd in negentiende-eeuwse kunst en literatuur vaak voorgesteld als een plaats waar immorele of schandalige liefdesverhoudingen plaatsvonden.¹⁸⁸ De vrouwelijke associaties met deze ruimte zorgden ervoor dat vooral de seksualiteit van vrouwen werd verdacht; zoals we gezien hebben in de voorgaande hoofdstukken, werd vrouwelijke seksualiteit bijna exclusief in verband gebracht met immorele praktijken zoals prostitutie, lesbianisme en overspel. Voorstellingen van of verwijzingen naar immorele seksualiteit in serres, met name in de literatuur van de periode, zorgden er dus voor dat de omgeving van de serre al snel geassocieerd werd met dit soort gewaagde onderwerpen. Émile Zola

¹⁸³ Pollock 2006, p. 104.

¹⁸⁴ Ockman en Silver (red.) 2005, p. 44.

¹⁸⁵ Bernhardts beeldhouwatelier was één van twee ateliers die zij had laten bouwen in dit huis. Ze had ook een 'salonatelier', die extravaganter was gedecoreerd en ook vaker bezocht werd. Dit atelier gebruikte ze ook om te beeldhouwen en schilderen. Wanneer journalisten naar Bernhardts atelier verwezen, bedoelden zij meestal dit salonatelier. Mason 2007, pp. 177-179.

¹⁸⁶ Burton 2015, pp. 477-478.

¹⁸⁷ Balducci en Jensen (red). 2014, p. 2.

¹⁸⁸ Burton 2015, p. 481.

maakte in zijn roman *La Curée* (1872) bijvoorbeeld gebruik van de serre als de plaats waar de buitenechtelijke affaire van de vrouw van het hoofdpersonage plaatsvond.¹⁸⁹

De associatie van de serre met seksuele degeneratie werd bovendien versterkt door de wetenschappelijke theorieën over de effecten van tropische klimaten op het menselijk lichaam. Negentiende-eeuwse Europese pseudowetenschappers zagen niet-Westerse samenlevingen als onbeschaafd en degeneratief en zochten naar ‘wetenschappelijke’ verklaringen voor deze vermeende tekortkomingen. Dit soort door kolonialisme geïnspireerde raciale theorieën gaven de aanleiding voor het idee dat tropische klimaten voor onbeschaafd gedrag zorgden, zoals seksuele losbandigheid. In het verlengde hiervan ontstond een vermeende connectie tussen de tropen en afwijkend seksueel gedrag, met name van vrouwen.¹⁹⁰ Zoals Samantha Burton aangeeft, was de serre niet alleen een manier om een stukje van de kolonies mee terug naar huis te nemen; de popularisering van particuliere serres, gevuld met tropische planten en warme lucht, kon ook een gevaar vormen voor de Westerse (seksuele) gezondheid.¹⁹¹

Afbeeldingen van koppels in ruimtes met exotische planten werden dus al snel geïnterpreteerd als een voorstelling met ambigue seksuele toespelingen, zelfs als de scène op zich weinig lijkt te impliceren. *Dans la serre* van Manet is zo een werk. Dit schilderij uit 1879 is een dubbelportret van een echtpaar in een serre met weelderige tropische planten in de achtergrond (afbeelding 34). Wat zich in dit schilderij afspeelt is echter niet vanzelfsprekend. Het is duidelijk dat de twee figuren getrouwd zijn – aan beide linkerhanden, die prominent in het midden van het doek rusten op de rugleuning van een houten bankje, zijn de trouwringen goed te zien – maar of zij met elkaar getrouwd zijn is onzeker. Er is geen zichtbare interactie tussen het koppel; de vrouw staart naar een onzichtbaar punt buiten het kader van het schilderij en ook de man lijkt enigszins in zichzelf gekeerd. Dit gebrek aan een narratieve invulling zorgt voor een zekere ambiguïteit, en deze ambiguïteit gaf de mogelijkheid voor verschillende interpretaties.¹⁹² Het is geen conventioneel portret van een echtpaar en de locatie waarin zij zich bevinden kan ervoor hebben gezorgd dat men het interpreteerde als een scène van een immorele liefdesverhouding. Dit is te zien in een spotprent gebaseerd op *Dans la serre* door de karikaturist Stop, gepubliceerd in *Le Journal Amusant*. In deze karikatuur wordt de vrouw afgebeeld als een ‘onschuldig jong meisje’ die achter het bankje hurkt, en, volgens het onderschrift, in het nauw gedreven wordt door de man, ‘een beruchte verleider’.¹⁹³

Het is mogelijk dat de vrouwelijke en seksuele connotaties van de serre, net als de ambiguïteit van schilderijen zoals dat van Manet, een invloed hadden op de manier waarop Abbéma’s *Le Déjeuner dans*

¹⁸⁹ Collins 1985, p. 59.

¹⁹⁰ Burton 2015, pp. 484-485.

¹⁹¹ Burton 2015, p. 488.

¹⁹² Collins 1985, pp. 59-60.

¹⁹³ Burton 2015, p. 481 en Collins 1985, p. 59.

la serre door tijdgenoten werd geïnterpreteerd. Abbéma stond al bekend om haar lesbische reputatie en het moet voor veel critici geen grote stap geweest zijn om haar schilderijen met haar seksualiteit te verbinden. Dit wordt vooral aannemelijk wanneer duidelijk wordt dat verwijzingen naar immorele seksualiteit in serretaferelen en societyportretten niet zeldzaam waren.

De schilder James Tissot (1836-1902) plaatste in de jaren 1870 veel van zijn societyportretten in zijn eigen serre in Londen. In zijn werken zijn de connecties tussen deze tropische omgeving en de kwesties van immorele seksualiteit en gezondheid beter zichtbaar, zoals in zijn schilderij *In the Conservatory (The Rivals)* (afbeelding 35). Dit schilderij, dat tussen 1875 en 1878 gemaakt is, beeldt een gezelschap af in het salonatelier van de kunstenaar en de aangrenzende serre. De zes figuren kunnen door de compositie worden opgedeeld in drie groepen van twee; de man en vrouw rechts op de voorgrond vormen een paar, net als de twee dames in het blauw en ten slotte de vrouw met de waaier en de man in de achtergrond. Het is duidelijk een scène van bourgeois socialiteit, maar net als bij het schilderij van Manet is het onduidelijk wat er precies gebeurt op narratief niveau. Burton suggereert dat de figuren op de voorgrond op een speelse manier verwijzen naar 'de sociale etiquette van hofmakerij', terwijl de man en de vrouw in de achtergrond zich daar niets van aantrekken en elkaar in plaats daarvan ongechaperonneerd in de serre ontmoeten.¹⁹⁴

Wie zijn de rivalen waar de titel verwijst? Het is mogelijk dat de twee vrouwen in het blauw strijden om de aandacht van de man in de voorgrond en dat de vrouw naast hem dient als chaperonne. Het feit dat de vrouwen er bijna identiek uitzien kan hier een visuele verwijzing naar zijn. Burton noemt ook de mogelijkheid dat het koppel aan de rechterkant een echtpaar is en dat de man ongepast gedrag heeft vertoond naar de vrouwen in het blauw (of vice versa).¹⁹⁵ Het is in ieder geval duidelijk dat deze scène te maken heeft met hofmakerij en geflirt, iets dat bevestigd wordt door de aanwezigheid van twee waaiers; één van de in het blauw geklede vrouwen heeft een gesloten waaier in haar rechterhand, en de vrouw in de achtergrond verschuilt haar mond en kin achter haar open waaier. In de negentiende eeuw stonden waaiers bekend als objecten die vrouwen konden gebruiken bij het flirten door de waaiers op bepaalde manieren te bewegen.¹⁹⁶ Als een vrouw haar waaier opengevouwen voor haar gezicht hield, zou dat 'volg mij' betekenen.¹⁹⁷ Het is dus waarschijnlijk dat de vrouw in het schilderij van Tissot de man met behulp van haar waaier de serre in heeft weten te lokken en dat de negentiende-eeuwse toeschouwer het schilderij van Tissot dit ook zo zou hebben geïnterpreteerd.

¹⁹⁴ Burton 2015, p. 482.

¹⁹⁵ Burton 2015, p. 482.

¹⁹⁶ Edgington 2017, p. 78-79.

¹⁹⁷ Burton 2015, p. 483.

Deze ‘waaiertaal’ was bekend bij een breed publiek van zowel mannen als vrouwen; de waaierfabrikant Duvelleroy gaf bij elke verkochte waaier een pamflet met daarop enkele gebaren die de vrouw met haar waaier kon maken en de bijbehorende betekenis.¹⁹⁸ Hoewel het daadwerkelijke gebruik van deze specifieke waaiertaal in twijfel kan worden getrokken, was de waaier wel degelijk een communicatief object.¹⁹⁹ De verspreiding van de pamfletten van Duvelleroy zorgde er in ieder geval wel voor dat zulke waaiergebaren bepaalde associaties kregen, waar kunstenaars zoals Tissot gebruik van konden maken.

Opmerkelijk is dat in de schilderijen van Tissot niet de man, maar de vrouw de verleider is.²⁰⁰ De serre is haar domein en zij kan hier vanuit eigen initiatief romantische en seksuele avances maken die elders wellicht niet mogelijk zijn. Het was dus niet zomaar een ruimte met vrouwelijke en seksuele connotaties; de notie dat tropische klimaten en planten te maken hadden met het seksueel agressieve gedrag van de vrouwen die eraan werden blootgesteld was doordringend en leidde naar een directe associatie tussen de serre en potentiële vrouwelijke seksuele degeneratie.

Het is dus mogelijk dat de Salonbezoekers van 1877 bij het bekijken van Abbéma's *Le Déjeuner dans la serre* een verband legden tussen de afgebeelde serre en de ‘afwijkende’ seksualiteit van de kunstenaar of haar relatie met de vrouw achter wie zij haar eigen portret heeft geschilderd. De sociale scène die we in het schilderij van Abbéma zien is wellicht niet zo speels als de serrescènes van Tissot – Abbéma richt zich op een beduidend deftige en respectabele familiebijeenkomst waar speelse of ongepaste hofmakerij geen rol speelt – maar de ambiguïteit van de omgeving weerspiegelt bij beiden de ambigue relatie van de personen die erin zijn afgebeeld. Is *Le Déjeuner dans la serre* simpelweg een scène van conventionele en respectabele socialiteit, of laat Abbéma hier haar intieme relatie met Bernhardt zien? Voordat we deze vraag kunnen beantwoorden, is het belangrijk om te kijken naar de plaats die Abbéma inneemt in het huis en leven van Bernhardt.

4.3 Louise Abbéma in het huis van Sarah Bernhardt

Het belang van Abbéma's aanwezigheid in het huis van Bernhardt kan duidelijk worden gemaakt aan de hand van een portretbuste die Bernhardt van haar vriendin had gemaakt. Hoewel de werken van Abbéma in dit onderzoek centraal staan, is het belangrijk om te begrijpen dat het artistieke aspect van haar vriendschap met Bernhardt wederzijds was. Hun gedeelde passie voor kunst was vaak het onderwerp van contemporaine teksten over hun vriendschap en ze beschouwden elkaar als ‘grote

¹⁹⁸ Edgington 2017, p. 79.

¹⁹⁹ Het is mogelijk dat het pamflet van Duvelleroy niet gebaseerd was op een echte ‘geheime code’, maar slechts diende als verkoopstrategie.

²⁰⁰ Burton 2015, p. 483.

kunstenaars'.²⁰¹ Het is dan ook geen verrassing dat Bernhardt, twee jaar nadat Abbéma's eerste portret van Bernhardt op de Salon van 1876 verscheen, op haar beurt een portret van Abbéma voltooide (afbeelding 36).

Dit portret is een simpele marmeren buste; het hoofd, de nek, en een klein deel van de schouders staan op een klein voetstuk. Het hoofd is iets naar voren gebogen en lichtelijk naar rechts gedraaid. Abbéma draagt hier een overhemd met een hoge kraag en kravat, maar deze zijn iets losgemaakt waardoor haar hele hals zichtbaar is. Een kleine bundel viooltjes ligt op de kraag. Deze details zijn opmerkelijk voor de lezing van de sculptuur in de context van lesbisch verlangen. De kraag is hier lossler dan hoe Abbéma deze gebruikelijk droeg, waardoor meer van haar hals zichtbaar is dan ze in het openbaar liet zien.²⁰² Bernhardts keuze om Abbéma af te beelden met een ontblote hals, een lichaamsdeel dat ze gebruikelijk bedekt had, kan spreken van een erotisch verlangen. Het is mogelijk dat de viooltjes die de kraag en de hals gedeeltelijk bedekken daar een kleine rol bij spelen. Viooltjes, lavendel en variaties op de kleur paars hebben volgens een mondelinge traditie homoseksuele en lesbische betekenissen en konden worden gebruikt als identificatiemiddel. Hoewel in teksten over lesbische geschiedenis vaak naar deze associatie van de kleur paars of lavendel met de (Westerse) lesbische gemeenschap wordt verwezen, heb ik niet kunnen achterhalen waar de oorsprong ligt.²⁰³ Het is mogelijk dat Abbéma soms paarse bloemen droeg, maar het is niet duidelijk of dit een bepaalde betekenis had voor haar geaardheid of zelfpresentatie.²⁰⁴

Deze portretbuste van Abbéma is net als *Le Déjeuner dans la serre* te lezen als een visuele representatie van de vriendschap tussen de twee kunstenaars.²⁰⁵ Zoals in hoofdstuk drie aan bod is gekomen, was deze artistieke wisselwerking karakteristiek en belangrijk voor hun relatie, iets dat onder andere duidelijk wordt door de prominente plaats die de buste in Bernhardts huis innam. De eerder besproken foto van Bernhardt in haar doodskist en de buste van Abbéma die over haar lichaam waakt is slechts één van de vele afbeeldingen die deze buste situeren in het huis van Bernhardt. Een andere foto uit een serie van atelierfoto's beeldt Bernhardt af in haar atelier met haar arm om de buste (afbeelding 37). Net als de foto met de doodskist was deze serie een opdracht van Bernhardt aan de fotograaf Achille Melandri, waarbij Bernhardt veel controle had over de manier waarop ze afgebeeld

²⁰¹ Bernhardt werd bijvoorbeeld Abbéma's 'zus in de kunst' ('la soeur dans l'art) genoemd, Mason 2007, p. 422. Abbéma's foto's van Bernhardt hadden het onderschrift 'À Louise Abbéma, la grande artiste, Sarah Bernhardt, l'autre grande artiste', Ockman en Silver (red.) 2005, p. 51.

²⁰² Mason 2007, p. 126.

²⁰³ Lesbiennes in de Verenigde Staten verwezen al in de jaren 1930 naar elkaar als 'lavendel'. Stewart 1995, p. 143.

²⁰⁴ Mason 2007, p. 121.

²⁰⁵ Deze buste is door Miranda Mason uitgebreid behandeld als een representatie van lesbisch verlangen en aangezien de focus van deze scriptie ligt op het werk van Abbéma en niet Bernhardt, zal ik hier verder niet diep op in gaan.

werd.²⁰⁶ Ze presenteerde zichzelf dus niet alleen in haar witte zijden broekpak met haar beste werk; door haar arm om de sculptuur heen te slaan, iets dat ze niet doet bij de andere sculpturen waarmee ze is gefotografeerd, demonstreert ze dat deze buste – en dus Abbéma zelf – belangrijk voor haar was.²⁰⁷

De buste is ook aanwezig in Marie-Desiré Bourgoins aquarellen van Bernhardts salonatelier (afbeelding 38). Tegen de muur achter in de ruimte staat aan de rechterkant een kast met daarop verschillende sculpturen en andere decoratieve objecten; de witte marmeren buste is snel te herkennen. Hieruit kunnen we twee conclusies trekken; ten eerste is het mogelijk dat Bernhardt de buste af en toe verplaatste binnen haar eigen huis. Ten tweede kan het zijn dat ze de buste bewust verplaatste met het oog op deze voorstellingen. De buste is in foto's en tekeningen te zien in zowel haar salon, haar atelier en de aangrenzende serre, plaatsen met elk hun eigen functies – het versterken van haar publieke imago, het uitvoeren van haar artistieke passie, en het ontvangen van haar meest intieme vrienden – waar Abbéma stuk voor stuk bij betrokken was.

De buste en de constante aanwezigheid ervan in het huis bewijzen dus dat Louise Abbéma een integraal deel was van het leven van Bernhardt. Dit is belangrijk voor de interpretatie van *Le Déjeuner dans la serre* als een representatie van de relatie tussen de twee kunstenaars en het verband tussen het schilderij en de lesbische geaardheid van Abbéma, aangezien we dit terugzien in de manier waarop ze zichzelf in de serre heeft afgebeeld.

4.4 De serre als een gecreëerde wereld

De negentiende-eeuwse particuliere serre en de aangrenzende salon waren met name ruimtes voor sociale gelegenheden. Het schilderij was voor het algemene negentiende-eeuwse publiek dus voornamelijk te herkennen als een informele sociale scène van de bourgeoisie. Het is daarbij wel opmerkelijk dat het werk van Abbéma zowel een genrestuk als een groepsportret is. Daarom is het interessant om te kijken naar de serre van Sarah Bernhardt en de betekenis ervan voor haar sociale leven, publieke imago, en relatie met Louise Abbéma.

De serre van Bernhardt was geen grote ijzeren en glazen constructie zoals die van James Tissot; de ruimte was vrij klein, bestond voornamelijk uit gemetselde muren en had hoge, horizontale ramen onder een glazen dak. De serre grensde aan haar beeldhouwatelier (de twee ruimtes waren gescheiden door een gordijn) en had daarmee wel een prominente plaats in het huis. Deze ruimte was bedoeld voor ontspanning en sociale gelegenheden en werd alleen gebruikt door Bernhardt en haar familie en

²⁰⁶ Mason 2007, p. 138.

²⁰⁷ De buste bleef in het bezit van Bernhardt tot haar dood en stond, met uitzondering van enkele tentoonstellingen (waaronder de Parijse Salon van 1879), in haar eigen huis. Na Bernhardts dood ging de buste naar Abbéma, die het werk in haar atelier had staan tot haar eigen dood. Mason 2007, p. 141.

meest intieme vriendenkring.²⁰⁸ Dit blijkt onder andere uit verschillende foto's die zijn genomen in de serre van Bernhardt en haar vrienden, waar Abbéma en haar ouders ook te zien zijn (zie afbeelding 39).²⁰⁹

Bernhardts huis was duidelijk een belangrijk deel van haar identiteit als kunstenaar en actrice. Haar status bracht haar veel bezoekers, waardoor ook het interieur van haar huis veel aandacht kreeg van de pers. Haar ateliersalon was open voor zulke bezoeken en was daarmee het meest gedocumenteerde deel van het huis. De eclectische, Oriëntaalse inrichting hiervan is bijvoorbeeld te zien in de eerder genoemde aquarellen van Marie-Desiré Bourgoïn (zie afbeelding 38); de ruimte is bedekt met Perzische tapijten, dierenvachten, groene kamerplanten en Oosterse objecten zoals vazen. Hoewel het salonatelier en de hal extravaganter waren gedecoreerd vanwege hun publieke functie, hadden Bernhardts beeldhouwatelier en de aangrenzende serre ook Oriëntaalse meubels. Opmerkelijk zijn vooral de met kussens en vachten beklede divan en de hangende schilden en speren.

Deze inrichting van de ateliers en de serre was een bewuste en doelgerichte keuze van Bernhardt. Volgens Pollock zijn het huis en de bijbehorende decoraties op zichzelf ook een kunstwerk; de Oosterse meubels en objecten maken deel uit van een bewust gecreëerde wereld waarin Bernhardt zowel haar leven als kunstpraktijk plaatste.²¹⁰ De aanwezigheid van Abbéma in beide maakt het mogelijk om dit Oriëntalisme van Bernhardt in verband te brengen met een bepaalde vorm van zelfpresentatie in relatie tot hun vriendschap. Zowel Bernhardt en Abbéma moeten zich bewust zijn geweest van de manier waarop het Oosten werd geassocieerd met vrouwelijkheid en (homo)seksualiteit; we hebben gezien dat zij met deze normen speelden door zich te verkleden als pasja en odalisk in de serre van Bernhardt, die zij hadden omgetoverd tot een harem, en de Oriënt gebruikten voor hun eigen zelfexpressie.

Het is niet onwaarschijnlijk dat contemporaine toeschouwers van het schilderij deze connecties tussen de tropische omgeving van de serre, de Oriëntaalse meubels en de fysieke nabijheid van Abbéma en Bernhardt en de implicaties daarvan ook zagen. Vergelijkbaar met Manets *Dans la serre* verscheen ook van *Le Déjeuner dans la serre* een karikatuur waarin deze implicaties werden overdreven. De karikatuur, getiteld *Le Déjeuner dans le fond de l'aquarium*, kopieert de scène van Abbéma, maar Abbéma en Bernhardt zijn de enige aanwezige figuren, afgezien van een glurende mannelijke figuur tussen de bladeren (afbeelding 40). Ook aanwezig in het 'aquarium' zijn vissen en een zeepaardje. Dit kan zowel kritiek zijn op de compositie van Abbéma als op haar relatie met

²⁰⁸ Mason 2007, p. 182.

²⁰⁹ Mason 2007, p. 182.

²¹⁰ Volgens Pollock was de koloniale notie van niet-Westerse landen als 'de Ander', die naar voren komt in de Oosterse decoraties van Bernhardts huis, een reflectie van de 'andersheid' van Bernhardt vanwege haar vrouwelijkheid en Joodse afkomst. Pollock 2006, p. 107.

Bernhardt, die in de karikatuur volgens Mason op geseksualiseerde manier is weergegeven.²¹¹ De rok van Bernhardt doet hier denken aan een zeemeerminstaart en ook de houding van Abbéma heeft iets weg van een sirene of zeemeermin die haar lichaam over de rotsen heeft gedrapeerd. Sirenes en zeemeerminnen werden rond het fin-de-siècle een populair onderwerp binnen de kunst; zij werden afgebeeld als uitermate seksuele en gevaarlijke maar mooie vrouwen die mannen verleidden en verslonden en stonden daarom symbool voor de seksuele en sociale vrijheid van de geëmancipeerde negentiende-eeuwse vrouw.²¹² Deze associatie kan voor de karikaturist een manier geweest zijn om Abbéma en Bernhardt neer te zetten als zulke 'gevaarlijke' vrouwen, en wellicht om te insinueren dat zij een seksuele relatie hadden, waarbij de mannelijke figuur een voyeuristische rol speelt. Daarnaast is het ook opmerkelijk dat de karikaturist alle figuren uit de scène heeft verwijderd, behalve Abbéma en Bernhardt. Het is niet alleen het schilderij van Abbéma waarmee de spot wordt gedreven, maar ook de fysieke en emotionele band tussen de twee vrouwen. Het moet toeschouwers niet ontgaan zijn Abbéma Bernhardt hier weergaf op een manier die afweek van haar gebruikelijke portretten.

In tegenstelling tot de meeste portretten van Bernhardt, zoals dat van Georges Clairin uit 1876, is het schilderij van Abbéma minder gedramatiseerd en in scène gezet. Volgens Pollock nodigt de compositie in plaats daarvan tot een persoonlijke interpretatie uit; Bernhardt is hier niet de bekende actrice, maar een vertrouwde vriendin in haar eigen gecreëerde wereld. Bernhardts serre is dus van groot belang voor ons begrip van de socialiteit van het schilderij, die naar voren komt in de interacties tussen de afgebeelde personen.²¹³ Deze sociale wisselwerking wordt in het schilderij duidelijk gemaakt door de compositie; net als *In the Conservatory* van Tissot kunnen de figuren worden opgedeeld in groepjes gebaseerd op hun blikken en gebaren. De figuur van Abbéma is echter de enige die geen gesprekspartner heeft, en gecombineerd met haar leunende pose lijkt ze daardoor meer in gedachten verzonken.

Daarnaast plaatste Abbéma zichzelf op intieme wijze direct naast haar vriendin, wat opmerkelijk is aangezien dit gebrek aan afstand tussen twee personen een afwijking is van de rest van het schilderij. Het feit dat Bernhardt en Abbéma zo dicht bij elkaar zitten, zorgt ervoor dat de toeschouwer hen in één oogopslag met elkaar verbindt; op visueel vlak zijn zij meer een koppel dan monsieur en madame Abbéma, die niet eens een blik met elkaar delen. Dit moet een bewuste keuze van Abbéma zijn geweest; de twee figuren zijn zo dicht naast elkaar geplaatst dat ze elkaar lijken aan te raken, iets dat onconventioneel was voor dergelijke groepsportretten. De fysieke intimiteit en het comfortabele gemak van de figuren doet eerder denken aan de foto van het gezelschap in de serre (afbeelding 39). Volgens Mason zijn privéfoto's zoals deze essentieel voor ons begrip van *Le Déjeuner dans la serre* en

²¹¹ Mason 2007, p. 183.

²¹² Dijkstra 1986, p. 265.

²¹³ Pollock 2006, p. 107.

de implicaties ervan. Zij wijst erop dat de locatie en de identiteit van de figuren niet of nauwelijks werden besproken door critici, ondanks het feit dat het schilderij openbaar tentoon werd gesteld zich in een openbare collectie bevindt.²¹⁴ Hoewel de figuren waarschijnlijk herkenbaar waren voor een groot deel van het negentiende-eeuwse publiek, zorgt het gebrek aan concrete identificatie voor een zekere ambiguïteit, vergelijkbaar met *Dans la serre* van Manet en *In the Conservatory (the Rivals)* van Tissot.

Deze narratieve ambiguïteit van het schilderij is volgens Pollock opzettelijk. Het gebrek aan een verhalend karakter dwingt ons, aldus Pollock, niet om te kijken naar wat zich in het schilderij afspeelt, maar om te proberen te begrijpen wat er in het hoofd van de afgebeelde persoon (en, in het geval van Abbéma, de kunstenaar zelf) omgaat. De fysieke ruimte van het afgebeelde interieur zou hierbij gelden als een visuele representatie van een 'onzichtbare psychologische ruimte'.²¹⁵ In het geval van *Le Déjeuner dans la serre* betekent dit dat de serre van Bernhardt, die nauwkeurig door de actrice was ingericht met sociale en artistieke doeleinden, door Abbéma werd weergegeven als een plaatsvervanger voor haar eigen, onzichtbare gedachten en verlangens.²¹⁶

Pollocks lezing van de fysieke ruimte van Bernhardts serre als een weergave van de subjectieve gedachtenruimte van Abbéma is interessant, maar het is vooral door de aanwezigheid van Abbéma's zelfportret dat het idee dat haar eigen gedachten en verlangens in het schilderij zijn verwerkt aannemelijk wordt. Door een representatie van zichzelf niet in het midden, maar aan de zijkant van het schilderij te plaatsen, kijkt Abbéma uit over het hele schilderij, alsof ze, in haar rol als kunstenaar, reflecteert op de scène.²¹⁷ De houding die Abbéma hier aanneemt is beduidend mannelijk gecodeerd; ze leunt op comfortabele wijze op de met dierenvachten beklede divan, met haar hand aan haar hoofd. Deze houding roept associaties op met zowel het exotisme van de Oriëntalistische harem als de (artistieke) intellectualiteit van de Denker, iets dat in de negentiende eeuw niet met vrouwelijkheid werd geassocieerd. Dit maakt Abbéma's keuze om zichzelf intiem naast Bernhardt te plaatsen, liggend op een Oosterse divan in een doelbewust Oriëntalistisch vormgegeven ruimte die hen de veiligheid en mogelijkheid bood om hun identiteit te uiten, des te meer interessant.

Le Déjeuner dans la serre is dus een representatie van verschillende aspecten van de relatie tussen Abbéma en Bernhardt. De locatie speelt ten eerste een belangrijke rol; hoewel de serre over het algemeen een populaire plaats was voor sociale bijeenkomsten van de bourgeoisie, spreekt deze ruimte hier van de intimiteit tussen de twee vrouwen. Kennis over Bernhardts huis en de private aard van haar serre, die bijvoorbeeld naar voren komt in de foto van hun rollenspel als pasja en odalisk,

²¹⁴ Mason 2007, p. 183.

²¹⁵ Pollock 2006, p. 103.

²¹⁶ Pollock 2006, p. 109.

²¹⁷ Pollock 2006, p. 109.

geven inzicht in de rol van Abbéma in het privéleven van Bernhardt. De associatie van dit soort ruimtes met ongepaste seksualiteit is in dit verband ook opmerkelijk voor de receptie van het schilderij, ongeacht de intentie van de kunstenaar, zoals we hebben gezien in de spotprent. Ten tweede is de aanwezigheid van het zelfportret van Abbéma veelzeggend. Haar houding, blik en fysieke relatie tot het portret van Bernhardt spreken van de intimiteit tussen hen. De serre, compleet met Oriëntalistisch decor, is Bernhardts gemaakte wereld – zoals het schilderij zelf Abbéma's wereld is – waar zij zichzelf konden zijn, vrij in hun zelfpresentatie.

Hoewel dit schilderij publiekelijk tentoongesteld werd, was het interieur vanwege de private aard van Bernhardts serre voor het grootste deel van het publiek onherkenbaar. De pasja en odaliskfoto maakt het onbetwistbaar dat juist dit private karakter van de serre van groot belang was voor hun mogelijkheid tot zelfexpressie en intimiteit. In het vorige hoofdstuk is echter vastgesteld dat Abbéma er ook niet voor terugdeinsde om zich openbaar in de stad te tonen en wellicht zelf deelnam aan een Parijse lesbische subcultuur. Het is dan ook belangrijk om te kijken naar haar schilderijen van vrouwen buiten 'vervrouwelijkte' ruimtes zoals de serre.

4.5 Een romantische boottocht

Een schilderij uit 1883 van Abbéma laat zien dat ze zichzelf en Bernhardt niet alleen in de privésfeer afbeeldde. In dit dubbelportret heeft Abbéma zichzelf en Sarah Bernhardt afgebeeld in een bootje op het meer in wat vermoedelijk het Bois de Boulogne is, één van de bekendste parken in Parijs (afbeelding 41). Het water beslaat het grootste deel van het schilderij; in de achtergrond is een oever met bomen te zien, die met vage, bijna aquarelachtige verfstreken zijn weergegeven. Aan de rechterkant is nog net een zanderige oever te zien, waar het bootje aangemeerd ligt. Het bootje ligt voor het grootste deel in het water, waar eenden en zwanen op drijven. Bernhardt zit aan de voorkant van het bootje; ze draagt een lichte zomerjurk met een taillieriem en een rode bloem op haar borst. Over het bankje voor haar ligt een stuk stof, wellicht een jas of mantel, gedrapeerd. Ze heeft haar hand uitgestrekt om de eenden te voeren. In het midden van de boot staat Abbéma met haar hand op haar heup, gekleed in haar karakteristieke zwarte rok en op maat gemaakte jasje. Het jasje is alleen op haar borst dichtgeknoopt, waardoor een beige giletje zichtbaar wordt. Eronder draagt ze een wit overhemd, waarvan de hooggesloten kraag en manchetten te zien zijn. Haar accessoires zijn bruinkleurige handschoenen, een corsage, een kravat met speld, en een rode parasol.

In 1990 werd dit schilderij door de toenmalige eigenaar van het werk aan de kunstcollectie van de Comédie Française geschonken, samen met een brief die informatie bevatte over het schilderij. In deze brief stond dat Abbéma dit schilderij maakte op de 'gedenkdag van haar liefdesverhouding' met

Bernhardt en dat de afgebeelde locatie het Bois de Boulogne was.²¹⁸ Deze brief is hier het enige bewijsmateriaal voor, maar het feit dat het schilderij naast een handtekening ook van een precieze datum voorzien is ('8 juillet 1883') maakt de bewering geloofwaardiger.²¹⁹ Volgens Mason had deze eigenaar het schilderij gekregen van iemand die Bernhardt heeft gekend en het schilderij in Parijs gekocht had.²²⁰ Er is geen documentatie die de herkomstgeschiedenis verder kan verhelderen; het schilderij is niet te traceren in Salon- of andere tentoonstellingscatalogi en het is ook niet zeker of Abbéma (of Bernhardt) het in haar atelier heeft gehouden.

Als de bewering in de brief klopt, is het opmerkelijk dat Abbéma ervoor koos het tafereel in het Bois de Boulogne te plaatsen. Het Bois de Boulogne was namelijk een populaire uitgaansplek die, net als de *grands boulevards*, bekend stond als één van de plaatsen waar lesbiennes elkaar konden treffen en waar lesbische courtisanes beschikbaar waren.²²¹ Hoewel er geen bewijs is dat Abbéma dit soort lesbische ontmoetingsplaatsen bezocht, is het zeer waarschijnlijk dat ze ervan op de hoogte was. Haar vertrouwdheid met de stad dankzij haar wandelingen met haar honden is een mogelijke aanwijzing voor haar deelname aan de lesbische subcultuur.

Vergelijkbaar met *Le Déjeuner dans la serre* heeft Abbéma aan Bernhardt een vrouwelijke, moederlijke rol gegeven terwijl zij zelf een mannelijke houding aanneemt. Ze staat rechtop in het midden van de boot – zou zij ook de traditioneel mannelijke taak van het roeien op zich hebben genomen? – met een zelfverzekerde hand op haar heup. Bernhardt zit aan de voorkant van de boot met haar arm uitgestrekt om de eenden te voeren, een houding die overeenkomt met de manier waarop ze haar hand heeft uitgestrekt in *Le Déjeuner*, wellicht om het kind eten aan te bieden. De 'mannelijke en vrouwelijke rollen' die Abbéma aan zichzelf en Bernhardt heeft toegekend zijn echter niet noodzakelijk pogingen om heteroseksualiteit te imiteren; zoals in hoofdstuk drie is behandeld, zijn deze uitingen van zelfpresentatie en het spelen met genderrollen een manier voor lesbiennes zoals Abbéma om de traditionele normen van vrouwelijkheid te vervormen of ondermijnen en daar een eigen invulling aan te geven.

Daarnaast heeft dit schilderij, in tegenstelling tot bijvoorbeeld *Le Déjeuner dans la serre*, simpelweg een liefdevolle en romantische sfeer. Het landschap is idyllisch en de vage, aquarelachtige stroken waarmee de achtergrond is weergegeven geven een dromerige indruk. De beeldtraditie van een goedgekleed (heteroseksueel) koppel in een bootje omgeven door de natuur was in de achttiende en negentiende eeuw één van de meest gebruikelijke romantische scènes in de kunst en literatuur. Het

²¹⁸ Oospronkelijk 'Le sujet du tableau de Louise Abbéma représente Sarah Bernhardt et-elle-même au Bois de Boulogne, le jour anniversaire de leur liaison amoureuse'. Ockman en Silver (red.) 2005, p. 193 en Mason 2007, p. 422.

²¹⁹ De handtekening en de datum zijn niet zichtbaar in de reproductie. Mason 2007, p. 450.

²²⁰ Mason 2007, p. 452.

²²¹ Choquette 1998 p. 127.

was een populair tijdverdrijf voor koppels van midden- en hoge klasse en een geschikte locatie voor hofmakerij.²²²

Aan het einde van de negentiende eeuw werd roeien ook een populaire bezigheid voor vrouwen. Ook in de kunst verschenen steeds meer schilderijen van twee vrouwen die een boot delen, zoals in de werken van Auguste Renoir en Berthe Morisot. Dit waren vaak alleenstaande vrouwen of moeders en kinderen, maar dit was niet altijd het geval. John Singer Sargent maakte in 1887 een schilderij dat bekend staat als *A Lady and a Child Asleep in a Punt under a Willow* (afbeelding 42), maar het lichaam van de tweede figuur is grotendeels verscholen en daardoor wat ambigu. Hierdoor hebben sommige kunsthistorici zich afgevraagd of dit niet een kind, maar een tweede volwassen vrouw is.²²³

Hoewel voorstellingen van twee vrouwen in een bootje dus niet buitengewoon waren in de kunst van de periode, zoals bijvoorbeeld *La Yole* (1875) van Renoir (afbeelding 43), tonen deze weinig overeenkomsten met het schilderij van Abbéma. In plaats daarvan heeft het portret van Abbéma meer weg van voorstellingen van heteroseksuele koppels, zoals *Een jong koppel in een roeiboot op Odense Å* (afbeelding 44) van de Deense kunstenaar Hans Andersen Brendekilde (1857-1942). Net als in het dubbelportret van Abbéma geniet het koppel hier van een zonnige dag door een boottochtje te maken in een idyllisch landschap. In tegenstelling tot het schilderij van Renoir, waar nog boten in de achtergrond te zien zijn, zijn de man en de vrouw in het bootje de enige figuren in beeld. Hetzelfde geldt voor Abbéma en Bernhardt; er is geen enkele andere boot op het water te zien en het beeld wordt afgesneden bij de oever, waardoor de indruk wordt gewekt dat de twee vrouwen helemaal alleen zijn, iets dat nog opmerkelijker is aangezien het Bois de Boulogne vaak druk bezocht werd. Dit gevoel van afzondering versterkt de indruk van intimiteit tussen de twee vrouwen.²²⁴

Het roeien en plezierig tijdverdrijf aan het water werden over het algemeen gezien als respectabele onderdelen van het moderne leven aan het einde van de negentiende eeuw, maar deze mogelijkheid van afzondering in de natuur zorgde ook voor taferelen waarin meer ondeugdelijke activiteiten werden geïnsinueerd. Talrijke schilderijen en tekeningen van de periode hebben als onderwerp flirtende koppels op of aan het water. Geen van deze kreeg echter zo veel aandacht als Courbets *Les Demoiselles des bords de la Seine (été)* van 1857 (afbeelding 45). Dit schilderij veroorzaakte een schandaal op de Salon van dat jaar; de twee vrouwen, liggend aan de oever van de Seine met een roeibootje op de achtergrond, werden vanwege hun houding en kledij als ondeugdelijk beschouwd. In de achtergrond ligt een blondharige vrouw in een roze jurk in een odaliskachtige houding met een bos bloemen. De bruinharige vrouw op de voorgrond ligt in haar ondergoed op de jurk die zij heeft uitgedaan en ze kijkt

²²² Neset 2009, p. 133.

²²³ Neset 2009, pp. 134-135. Een lesbische lezing zou interessant kunnen zijn, wellicht met het oog op Sargents eigen homoseksualiteit en zijn vriendschappen met lesbische vrouwen.

²²⁴ Mason 2014, pp. 216-217.

de toeschouwer met halfdichte maar uitdagende ogen aan. Haar gebrek aan kleding was choquerend voor het negentiende-eeuwse Franse publiek; hoewel naakte vrouwen populaire onderwerpen waren binnen de kunst, vooral binnen een mythologisch kader, was een vrouw in haar ondergoed onfatsoenlijk vanwege de erotische connotatie.²²⁵

Het is vanwege deze erotiek waarschijnlijk dat men deze vrouwen herkenden als prostituees. Het sterke verband tussen prostitutie en lesbianisme ontging sommige journalisten ook niet; één van hen schreef bijvoorbeeld dat het schilderij van Courbet twee *gougnottes* (lesbiennes) afbeeldde, en dat deze term de behoeftes van de vrouwen in de laagste bordelen aanduidde.²²⁶ Dit vermeende lesbianisme komt verder naar voren in de traditionele juxtapositie van blond en bruin haar, een kenmerk dat vaak te zien was in de pornografie van de periode en waar Courbet ook later in *Le Sommeil* gebruik van maakte. De gelaatstrekken van de bruinharige vrouw werden bovendien gezien als 'ietwat mannelijk' en ze werd daardoor vergeleken met het personage Lélia, een intelligente vrouw met verdachte seksualiteit, uit de gelijknamige roman van George Sand.²²⁷

In tegenstelling tot het schilderij van Courbet is Abbéma's voorstelling van twee vrouwen bij het water niet gewaagd of ongepast, maar respectabel. Hetzelfde geldt voor de vergelijking tussen *In the Conservatory* van Tissot en Abbéma's *Déjeuner dans la serre*; het was niet Abbéma's intentie om speels of choquerend te zijn – haar status als vrouwelijke kunstenaar die bekend stond als lesbienne maakte dit bovendien onmogelijk. Deze vergelijkingen tussen Abbéma's werk en het werk van mannelijke kunstenaars laten echter wel zien dat zulke schilderijen en hun sociale en culturele contexten een extra betekenislaag aan Abbéma's werk kunnen geven en onze lezing van haar werk vanuit een lesbische lens kunnen versterken.

²²⁵ Ten-Doesschate Chu 2007, pp. 120-122.

²²⁶ 'Est-ce que la commission de l'Exposition est bien certaine que le tableau de Courbet représentant deux gougnottes - les initiés comprendront ce mot inventé pour les besoins de la chose, dans quelques lupanars de bas étage - était destiné à une exposition publique?' Uit Toussaint 1977, p. 183.

²²⁷ Ten-Doesschate Chu 2007, p. 122.

Conclusie

In deze scriptie is onderzocht hoe enkele vrouwenportretten van Louise Abbéma te lezen zijn vanuit haar lesbische geaardheid. Het antwoord op deze vraag bestaat uit twee delen; voordat we de schilderijen kunnen analyseren op basis van ons begrip van Abbéma's lesbische identiteit, moeten we, voor zover dat mogelijk is, onderzoeken wat deze identiteit inhield.

Vanaf haar eerste Salonsucces met haar portret van Sarah Bernhardt in 1876 werd er gespeculeerd over Abbéma's seksualiteit en relaties met andere vrouwen. Ze was vaak het onderwerp van geruchten, zoals de affaire met Bernhardt, en ze werd vaak in het gezelschap van andere vrouwen gezien. Journalisten en karikaturisten wezen op haar 'mannelijke' uiterlijk en gedrag. Deze zogenaamde mannelijkheid werd al jarenlang geassocieerd met lesbianisme; seksuologen waren van mening dat 'geïnverteerde vrouwen' vanwege een aangeboren aandoening mannelijke kenmerken en gedrag vertoonden en ook schrijvers maakten hun lesbische personages leden van het 'derde geslacht'. Hoewel enkele negentiende-eeuwse lesbiennes, zoals Rosa Bonheur, daadwerkelijk mannenkleden droegen en zich mannelijke rollen toe-eigenden, had dit meer te maken met hun complexe relatie met genderrollen en vrouwelijkheid.

Het is zeer waarschijnlijk dat Abbéma's vermannelijkte zelfpresentatie dus een manier was waarop zij haar seksuele identiteit publiekelijk kon uiten. In verband met haar carrière was haar aanwezigheid in de openbare ruimte van Parijs ook belangrijk; ze wandelde ongechaperonneerd in de stad op zoek naar inspiratie, iets dat zij beschreef als essentieel voor haar intellectuele gezondheid. Deze activiteit kan niet alleen worden geassocieerd met traditioneel mannelijke *flânerie*, maar wijst ook op Abbéma's mogelijke deelname aan de lesbische Parijse subcultuur.

Abbéma's intieme en levenslange vriendschap met Bernhardt is ook een belangrijk element voor ons begrip van haar lesbische identiteit. Hoewel concreet bewijs van hun relatie niet bestaat, is het ontegenzeggelijk dat zij elkaar bewonderden en respecteerden. Hun uitwisseling van portretten spreekt van hun gedeelde passie voor kunst en foto's zoals Bernhardt in haar doodskist laten zien dat Abbéma een belangrijke plaats had in het huis en leven van Bernhardt. Bernhardts privéserre, die bedoeld was voor haar meest persoonlijke vriendenkring, werd vaak door Abbéma bezocht. Ze gebruikten deze ruimte zelfs voor intieme momenten waarbij zij konden spelen met genderrollen en –expressie, zoals de *tableau vivant* van de vrouwen als pasja en odalisk.

Hoewel Abbéma vaak mannen portretteerde, kregen haar portretten van vrouwen en met name van bekende actrices de meeste aandacht. In tegenstelling tot de meeste portretten van Sarah Bernhardt, heeft Abbéma haar in *Le Déjeuner dans la serre* en *Zelfportret met Sarah Bernhardt* op intieme en persoonlijke wijze weergegeven; ze is hier niet de iconische actrice, maar krijgt in plaats

daarvan een lieflijke, moederlijke rol. In contrast met de vrouwelijkheid van Bernhardt presenteert Abbéma zichzelf mannelijk, zelfverzekerd, en intellectueel. Daarnaast worden de vrouwen in beide schilderijen op visuele wijze met elkaar verbonden. In *Le Déjeuner* zitten de twee vrouwen op onconventionele wijze dicht bij elkaar, terwijl ze in het dubbelportret genieten van een romantisch boottochtje zoals in een traditioneel liefdestafereel. Abbéma's eigen aanwezigheid in deze schilderijen, met name haar bedachtzame houding en de manier waarop ze uitkijkt over haar schilderij, haar creatie, zegt ons meer over Abbéma's persoonlijke gevoelens over haar relatie met Bernhardt en haar identiteit als kunstenaar. De schilderijen zijn op deze manier ook op te vatten als een manier van zelfpresentatie.

Hierbij maakt ze ook gebruik van de locaties waarin de portretten zijn geplaatst. De serre van Bernhardt was een intieme ruimte waar alleen haar beste vrienden en familie welkom waren en waar zelfexpressie mogelijk was. De doelbewuste Oriëntalistische decoratie van deze ruimte en het rollenspel als pasja en odalisk maken duidelijk dat Oriëntalisme door Bernhardt en Abbéma werd gebruikt als een middel voor lesbische zelfpresentatie. De ruimte van de serre geeft Abbéma in *Le Déjeuner* dus de mogelijkheid om de intimiteit tussen haar en Bernhardt te visualiseren. Tegelijkertijd werden serres werden geassocieerd met vrouwelijkheid en immorele seksualiteit, iets dat mogelijk door het Salonpubliek in verband werd gebracht met de reputatie van de kunstenaar en haar relatie met Bernhardt.

Het dubbelportret volgt de conventies van een traditioneel liefdestafereel; Abbéma en Bernhardt zijn afgebeeld als een koppel in een bootje op een schijnbaar afgezonderd maar idyllisch meer in het Bois de Boulogne. Hoewel het niet vreemd was voor twee vriendinnen om te gaan roeien, presenteert Abbéma het uitje op een romantische manier. Dit is toepasselijk, aangezien het schilderij waarschijnlijk een gedenkteken was aan hun liefdesrelatie.

Vergelijkbare taferelen met explicietere verwijzingen naar seksualiteit of lesbianisme tonen aan dat bepaalde beeldtradities die zijn ontstaan tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw, toen lesbianisme ook binnen de kunst een bron van fascinatie werd, ook op Abbéma's werk van toepassing kunnen zijn. Ook deze elementen kunnen onze lezing van haar werk beïnvloeden. De interpretatie van Abbéma's werk als lesbisch berust echter op meer dan alleen het mannelijke artistieke idee van wat lesbianisme was of kon zijn. Door zichzelf en haar vriendin op hetzelfde doek af te beelden wordt duidelijk dat comfortabele intimiteit en zelfexpressie in de veiligheid van een eigen gecreëerde ruimte – zowel in de serre als op het doek – van groot belang was bij het representeren van haar verlangens.

Afbeeldingen



Afb. 1 Henri de Toulouse-Lautrec, *Au Hanne-ton*, 1898, litho, 47.5 x 35.1 cm, Museum of Modern Art, New York. Bron afbeelding: website MOMA.



Afb. 2 Jacques-Louis David, *Sapho, Phaon et l'amour*, 1809, olieverf op doek, 225.3 x 262 cm, Hermitage, Sint Petersburg. Bron afbeelding: Website Hermitage.



Afb. 3 Charles Auguste Mengin, *Sappho*, 1877, olieverf op doek, 230.7 x 151.1 cm, Manchester Art Gallery.
Bron afbeelding: Website Manchester Art Gallery.



Afb. 4 Simeon Solomon, *Sappho and Erinna in a Garden at Mytilene*, 1864, aquarel op papier, 33 x 38.1 cm, Tate, Londen. Bron afbeelding: website Tate.



Afb. 5 Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866, olieverf op doek, 135 x 200 cm, Petit Palais, Parijs. Bron afbeelding: website Petit Palais.



Afb. 6 Gustave Courbet, *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie (Étude de femmes/Vénus et Psyché)*, 1864, olieverf op doek, 145 x 195 cm, locatie onbekend. Bron afbeelding: Website Wikimedia Commons.



Afb. 7 Gustave Fraipont, illustratie voor *Cythère* van Catulle Mendès, 1885. Bron afbeelding: N. G. Albert, *Lesbian Decadence: Representations in Art and Literature of Fin-de-Siècle France*, New York 2016 (origineel Parijs 2005).



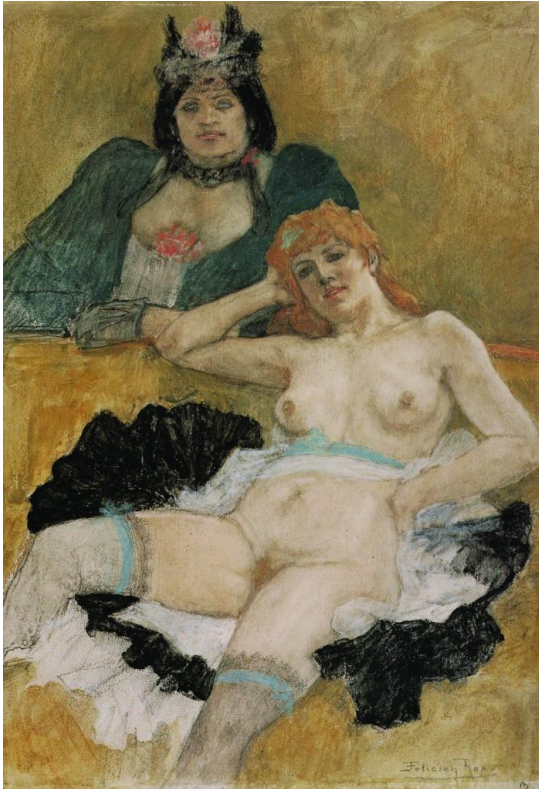
Afb. 8 Aubrey Beardsley, *Lysistrata Haranguing the Athenian Women*, 1896, Indische inkt op papier, 275 x 195 mm, Victoria and Albert Museum, Londen. Bron afbeelding: Website Victoria & Albert Museum.



Afb. 9 Edgar Degas, *Deux femmes*, ca. 1879, monotype, 24.9 x 28.9 cm, Museum of Fine Arts Boston. Bron afbeelding: Website Museum of Fine Arts Boston.



Afb. 10 Henri de Toulouse-Lautrec, *L'abandon (Les deux amies)*, 1895, olieverf op karton, 45.7 x 67.7 cm, privécollectie. Bron afbeelding: Website Christie's.



Afb. 11 Félicien Rops, *Les Deux amies*, 1879, aquarel op papier, 25.5 x 37 cm, Musée Félicien Rops, Namen.
Bron afbeelding: Website Musée Félicien Rops.



Afb. 12 Jean-Auguste Dominique Ingres, *Le bain turc*, 1852-1859, aangepast in 1862, olieverf op doek op hout, 108 x 110 cm, Musée du Louvre, Parijs. Bron afbeelding: Website Louvre.



Afb. 13 Albert Guillaume, *Madame est au cercle!*, 1892, voor het tijdschrift *Gil Blas illustré*, materiaal en afmetingen onbekend.

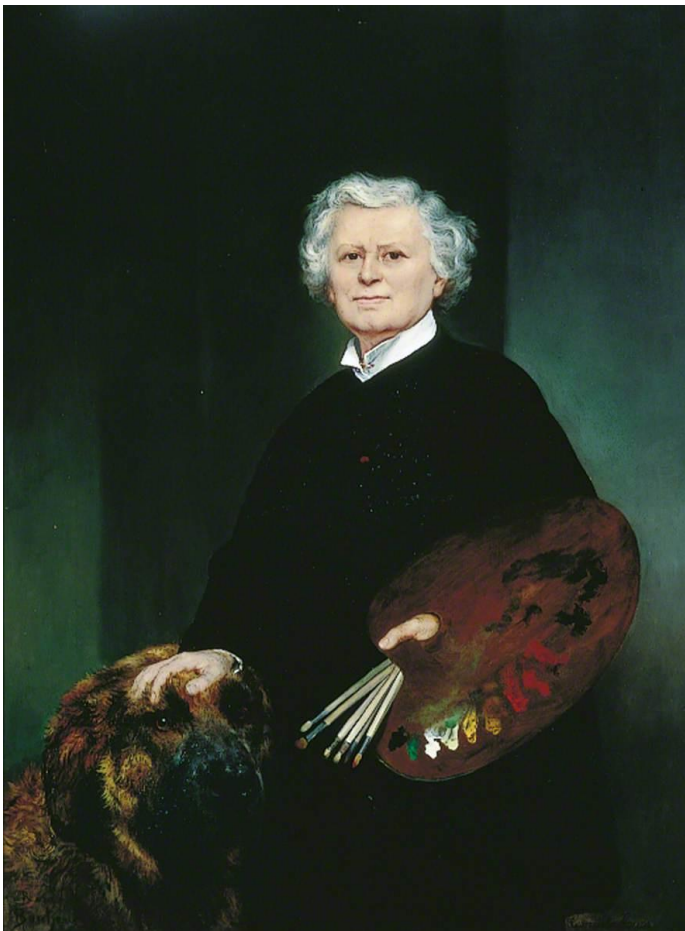


Oui, mon cher prince, il n'y a que deux hommes qui connaissent les femmes à Paris : vous... et moi.

Afb. 14 Zyg Brunner, *Boîtes de nuit*, 1909, voor het tijdschrift *L'Assiette au beurre*, materiaal en afmetingen onbekend.



Afb. 15 Édouard Louis Dubufe, *Portrait de Rosa Bonheur*, 1857, olieverf op doek, 131 x 98 cm, Chateaux de Versailles et de Trianon, Versailles. Bron afbeelding: Wikipedia.



Afb. 16 Consuelo Fould, *Portrait de Rosa Bonheur*, 1892-94, olieverf op doek, 131 x 95 cm, Leeds Art Gallery. Bron afbeelding: Wikipedia.



Afb. 17 Anna Klumpke, *Portrait de Rosa Bonheur*, 1898, olieverf op doek, 117.2 x 98.1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Bron afbeelding: Website MoMA.



Afb. 18 Georges Achille-Fould, *Rosa Bonheur dans son atelier*, 1893, olieverf op doek, 91 x 124 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Bron afbeelding: website Musée des Beaux-Arts.



Afb. 19 Henri Demare, *Sarah Bernhardt: quelques chapitres de sa vie*, 1883, medium onbekend, 48.5 x 39.5 cm, Bibliothèque Nationale de France.



Afb. 20 Jean Saurel (pseudoniem van Jehan Testevuide), *Karikatuur van Louise Abbéma*, datum onbekend, inkt op papier, geplakt in Abbéma's schetsboek, 4.3 x 4.5 cm, Musée d'Étampes. Bron afbeelding: Mason 2007.



Afb. 21a Maker onbekend, *Louise Abbéma in haar atelier*, c. 1914. Bron afbeelding: Gallica.



Afb. 21b Maker onbekend, *Louise Abbéma in haar atelier*, c. 1914. Bron afbeelding: Gallica.



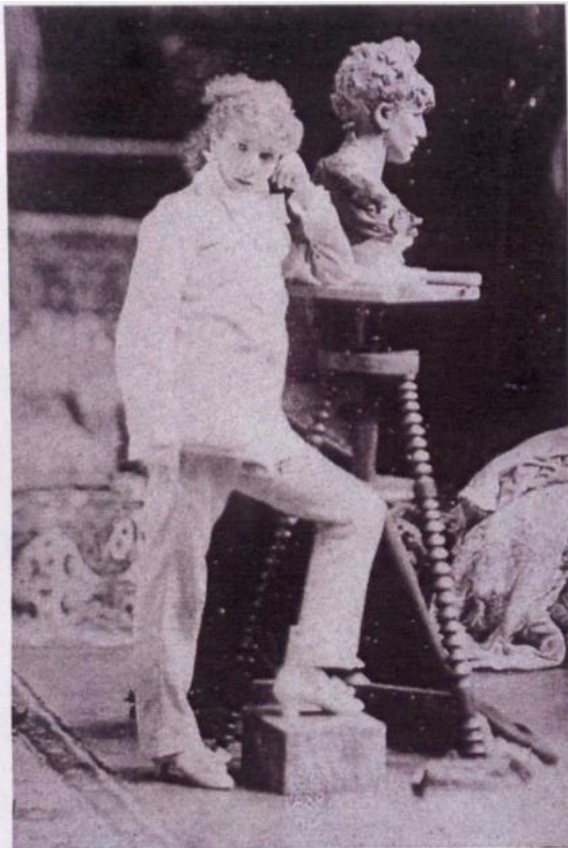
Visions de Paris
par Louise Abbéma.



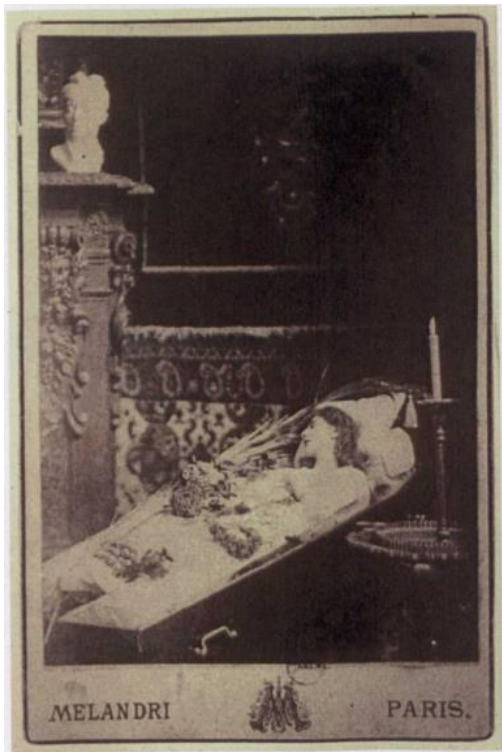
Afb. 22 Foto's van Louise Abbéma in 'Visions de Paris', *Fémina* (1 november, 1903). Bibliothèque historique de la Ville de Paris.



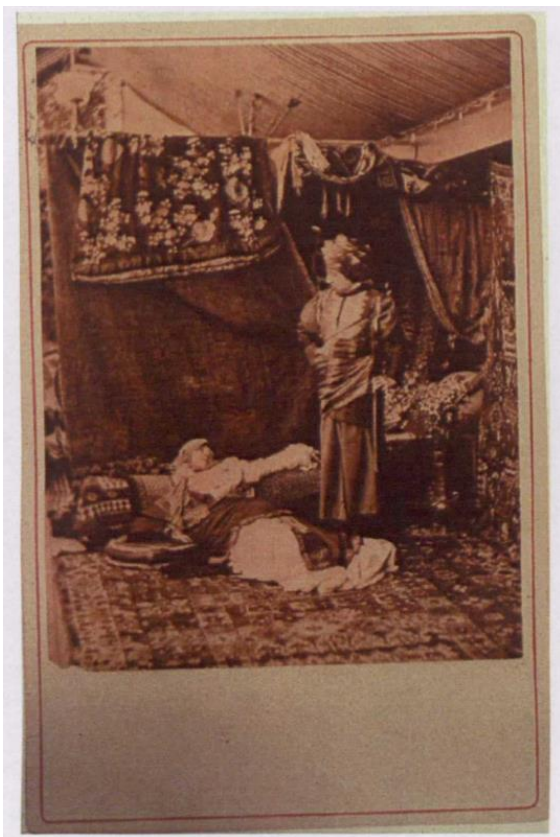
Afb. 23 Louis Anquetin, *Le Rond-Point des Champs-Élysées*, 1889, pastel op papier, afmetingen obekend, Musée Départemental Maurice Denis, Saint-Germain-En-Laye, Frankrijk. Bron afbeelding: Website Musée Départemental Maurice Denis.



Afb. 24 Achille Melandri, *Sarah Bernhardt in haar atelier*, c. 1878-1879, albumen prent, 16.5 x 11.4 cm, Houghton Theatre Collection, Harvard University, Cambridge. Bron afbeelding: Mason 2007.



Afb. 25 Achille Melandri, *Sarah Bernhardt dans son cerceuil*, c. 1880, albumen prent, 16.5 x 10.7 cm, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Parijs. Bron afbeelding: Mason 2007.



Afb. 26 Maker onbekend, *Sarah Bernhardt en Louise Abbéma als pasja en odalisk*, c. 1877, albumen prent, 16.4 x 12.1 cm, Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, Parijs. Bron afbeelding: Mason 2007.



Afb. 27 Alice Austen, *Violet Ward and Friend*, c. 1892, medium en afmetingen onbekend, Alice Austen House.
Bron afbeelding: Website Alice Austen House.



Afb. 28 Louise Abbéma, *Portrait de Sarah Bernhardt, sociétaire de la Comédie française*, 1876, olieverf op doek, 230 x 140 cm, verblijfplaats onbekend. Bron afbeelding: Balducci en Jensen (red.) 2014.



Afb. 29 Georges Jules Victor Clairin, *Portret van Sarah Bernhardt*, 1876, olieverf op doek, 250 x 200 cm, Musée du Petit Palais, Parijs. Bron afbeelding: Wikipedia.



Afb. 30 Georges Jules Victor Clairin, *Sarah Bernhardt als Doña Maria de Neubourg in Victor Hugo's 'Ruy Blas'*, 1879, olieverf op doek, 54.9 x 32.1 cm, Collections de la Comédie Française, Parijs. Bron afbeelding: Wikipedia.



Afb. 31 Louise Abbéma, *Portret van Alice Regnault (L'Amazone)*, 1880, olieverf op canvas, 229.3 x 137 cm, Schlossmuseum, Gotha. Bron afbeelding: Balducci en Jensen (red.) 2014.



Afb. 32 Louise Abbéma, *Le Déjeuner dans la serre*, 1877, olieverf op doek, 194 x 308 cm, Musée des Beaux-Arts, Pau, Frankrijk. Bron afbeelding: Wikipedia.



Afb. 33 Louise Abbéma, *Zelfportret*, c. 1877, olieverf op doek, 35 x 26 cm, verblijfplaats onbekend. Bron afbeelding: onbekend, gevonden met Google Images.



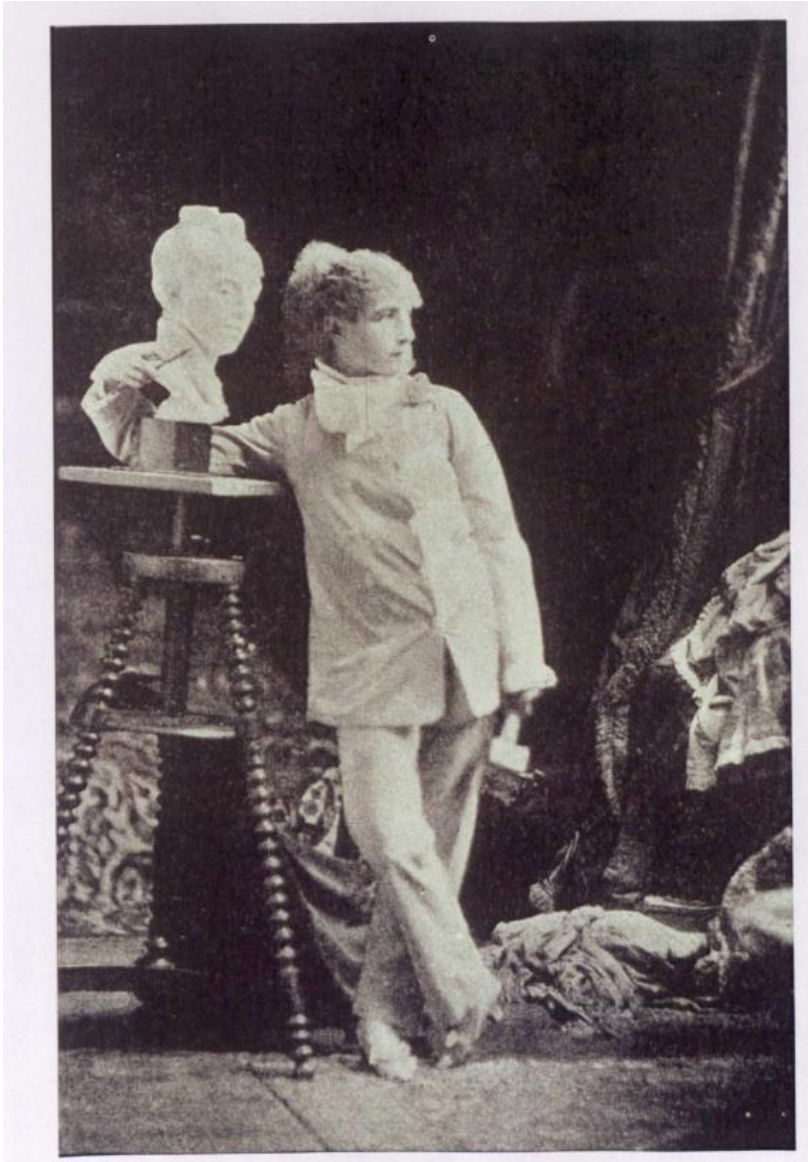
Afb. 34 Édouard Manet, *Dans la serre*, 1879, olieverf op doek, 115 x 150 cm, Alte Nationalgalerie, Berlijn. Bron afbeelding: Wikipedia.



Afb. 35 James Jacques Joseph Tissot, *In the Conservatory (The Rivals)*, c. 1875-1878, olieverf op doek, 38.4 x 51.1 cm, privécollectie. Bron afbeelding: website Christie's.



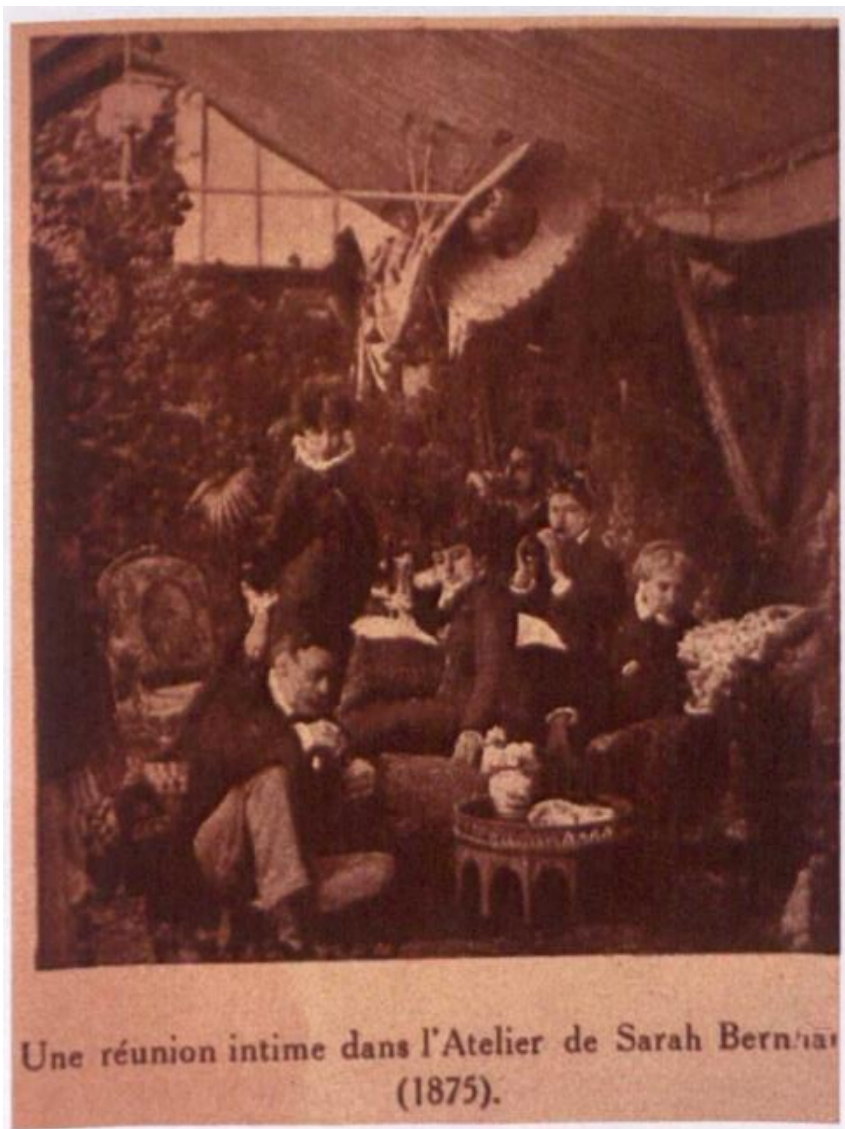
Afb. 36 Sarah Bernhardt, *Buste van Louise Abbéma*, 1878, marmer, 54 x 22 x 22 cm, Musée d'Orsay, Parijs.
Bron afbeelding: website Musée d'Orsay.



Afb. 37 Achille Melandri, *Portret van Sarah Bernhardt met de buste van Louise Abbéma in haar ateliersalon, c. 1878-79*, albumen prent, 13.9 x 10 cm, locatie onbekend. Bron afbeelding: Mason 2007.



Afb. 38 Marie-Desiré Bourgoïn, *Sarah Bernhardts atelier*, 1879, aquarel en gouache op papier, 67.8 x 53.1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Bron afbeelding: onbekend, gevonden met Google Images.



Afb. 39 Maker onbekend, Bernhardt en vrienden in haar serre in haar huis op de avenue de Villiers in Parijs, c. 1877, reproductie van een foto, 7.4 x 6.5 cm, verblijfplaats oorspronkelijke foto onbekend. Bron afbeelding: Mason 2007.



Afb. 40 Maker onbekend, *Mlle Louise Abbéma, Le déjeuner dans le fond de l'aquarium*, 1877, reproductie van een tekening, 6.7 x 11.3 cm, collectie INHA, Parijs. Bron afbeelding: Mason 2007.



Afb. 41 Louise Abbéma, *Zelfportret met Sarah Bernhardt*, 1883, olieverf op doek, 150 x 200 cm, Comédie Française, Parijs. Bron afbeelding: Balducci en Jensen (red.) 2014.



Afb. 42 John Singer Sargent, *A Lady and a Child Asleep in a Punt under a Willow (Two Women Asleep in a Punt under a Willow)*, 1887, olieverf op doek, 56 cm x 68.6 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon. Bron afbeelding: website Museu Calouste Gulbenkian.



Afb. 43 Pierre-Auguste Renoir, *La Yole*, 1875, olieverf op doek, 71 x 92 cm, National Gallery, Londen. Bron afbeelding: website National Gallery.



Afb. 44 Hans Andersen Brendekilde, *Lente. Een jong koppel in een roeiboot op Odense Å*, 1896, olieverf op doek, 107 x 155 cm, privécollectie. Bron afbeelding: Wikipedia.



Afb. 45 Gustave Courbet, *Les Demoiselles des bords de la Seine (été)*, 1856-57, olieverf op doek, 174 x 200 cm, Musée du Petit Palais, Parijs. Bron afbeelding: Website Musée du Petit Palais.

Literatuur

- L. Abbéma, 'Visions de Paris', *Fémina* (1903), pp. 715-716.
- N. G. Albert (vertaling door N. Erber and W. A. Peniston), *Lesbian Decadence: Representations in Art and Literature of Fin-de-Siècle France*, New York 2016 (origineel Parijs 2005).
- I. Ali, 'The Harem Fantasy in Nineteenth-Century Orientalist Paintings', *Dialectical Anthropology* 39 (2015), 1, pp. 33-46.
- B. Alsdorf, 'Painting the *Femme Peintre*', in: Madeline (red.) 2017, pp. 25-39.
- N. Bakker, 'Maisons closes: Het bordeel als een modern onderwerp', in: R. Thomson, N. Bakker, I. Pludermacher (red.) 2016, pp. 93-125.
- A. Balakian, 'Those Stigmatized Poems of Baudelaire', *The French Review* 31 (1958), 4, pp. 273-277.
- T. Balducci, '*Aller à pied*: bourgeois women on the streets of Paris', in: Balducci en Jensen (red.) 2014, pp. 151-166.
- T. Balducci en H. Belnap Jensen (red.), *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914*, Farnham 2014.
- C. Barlow (red.), *Queer British Art 1861-1967* (tent. cat. Tate Britain, Londen), Londen 2017.
- C. Bernheimer, 'Degas's Brothels: Voyeurism and Ideology', *Representations* 20 (1987), special uitgave: Misogyny, Misandry, and Misanthropy, pp. 158-186.
- N. Broude, 'Degas and French Feminism, ca. 1880: "The Young Spartans," the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited', *The Art Bulletin* 70 (1988), 4, pp. 640-659.
- M. R. Brown, "'Miss La La's" Teeth: Reflections on Degas and "Race"', *The Art Bulletin* 89 (2007), 4, pp. 738-765.
- J. H. Burgers, 'The Spectral Salome: Salomania and Fin-de-Siècle Sexology and Racial Theory', in: Härmänmaa en Nissen (red.) 2014, 165-181.
- S. Burton, 'Champagne in the Shrubbery: Sex, Science, and Space in James Tissot's London Conservatory', *Victorian Studies* 57 (2015), 3, pp. 476-489.
- T. Castle, *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*, New York 2003.

- D. Cherry en J. Helland (red.), *Local/Global: Women Artists in the Nineteenth Century*, Aldershot 2006.
- L. Choquette, 'Paris-Lesbos: Lesbian Social Space in the Modern City, 1870-1940', in: B. Rothaus (red.) *Proceedings of the Western Society for French History: Selected Papers of the 1998 Annual Meeting 26*, Denver 1998, pp. 122-132.
- L. Choquette, 'Homosexuals in the City: Representations of Lesbian and Gay Space in Nineteenth-Century Paris', in: Merrick en Sibalís 2001, pp. 149-167.
- A. Clark, 'Anne Lister's Construction of Lesbian Identity', *Journal of the History of Sexuality* 7 (1996), 1, pp. 23-50.
- B. Collins, 'Manet's "In the Conservatory" and "Chez le Père Lathuille"', *Art Journal* 45 (1985), 1, pp. 59-66.
- E. Cooper, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, New York en Londen 1986 (tweede editie gepubliceerd in 1994).
- C. Cruise, 'Coded Desires', in: C. Barlow (red.) 2017, pp. 25-47.
- M. Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors, American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Pennsylvania 2014.
- B. Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York en Oxford 1986.
- G. Doy, *Women and Visual Culture in Nineteenth-Century France: 1800-1852*, New York 1998.
- A. D'Souza en T. McDonough, *The Invisible Flâneuse: Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, Manchester 2006.
- E. E. Edgington, *Fashioned Texts and Painted Books: Nineteenth-Century French Fan Poetry*, Chapel Hill, North Carolina 2017.
- R. Esner, S. Kisters en A. Lehmann (red.), *Hiding Making – Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013.
- L. Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women From the Renaissance to the Present*, Londen 1981.
- D. Gaze (red.), *Dictionary of Women Artists*, Londen 1997 (deel I).
- D. Gellini, *Louise Abbéma: peintre dans la Belle-Époque*, Parijs 2006.

- M. Gill, *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*, Oxford en New York 2009.
- S. Goldhill, *Victorian Culture and Classical Antiquity: Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity*, Princeton 2011.
- N. Guibert e.a, *Portrait(s) de Sarah Bernhardt* (tent. cat. Bibliothèque nationale de France, Parijs), Parijs 2000.
- M. Härmänmaa en C. Nissen (red.), *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in the European Fin de Siècle*, New York 2014.
- D. M. Huddleston, 'The Harem: Looking Behind the Veil', Department of History seminar paper, Western Oregon University, 2012 (online gepubliceerd), pp. 1-26.
- C. Ives, 'French Prints in the Era of Impressionism and Symbolism', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series 46 (1988), 1, pp. 1+8-56.
- M. Jonkman, 'The Artist as Centerpiece: The Image of the Artist in Studio Photography in the Nineteenth Century', in: Esner, Kisters en Lehmann (red.), 2013, pp. 106-119.
- D. M. Kosinski, 'Gustave Courbet's "The Sleepers." The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature', *Artibus et Historiae* 9 (1988), 18, pp. 187-199.
- T. T. Latimer, *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*, New Brunswick, 2005.
- J. Liddington, 'Anne Lister of Shibden Hall, Halifax (1791-1840): Her Diaries and the Historians', *History Workshop* 35 (1993), pp. 45-77.
- L. Madeline (red.), *Women Artists in Paris, 1850-1900* (tent. cat. Denver Art Museum, Speed Art Museum, Louisville, en Clark Art Institute, Williamstown), New Haven en New York 2017.
- M. Mason, *Making Love / Making Work: The Sculpture Practice of Sarah Bernhardt*, ongepubliceerd PhD proefschrift, University of Leeds, 2007.
- M. Mason, 'Walking the dog à la ville: Louise Abbéma, women and the Parisian landscape', in: Balducci en Belnap Jensen (red.) 2014, pp. 205-221.
- B. Melman (red.), *Borderlines: Genders and Identities in War and Peace 1870-1930*, New York 1998.
- J. Merrick en M. Sibalis, *Homosexuality in French History and Culture*, New York 2001.
- R. Mesch, 'Housewife or Harlot? Sex and the Married Woman in Nineteenth-Century France', *Journal of the History of Sexuality* 18 (2009), 1, pp. 65-83.

- A. Neset, *Arcadian Waters and Wanton Seas: The Iconology of Waterscapes in Nineteenth-Century Transatlantic Culture*, New York 2009.
- C. Ockman en K. Silver (red.), *Sarah Bernhardt: The art of High Drama* (tent. cat. Jewish Museum New York), New York 2005.
- G. Pollock, 'Louise Abbéma's *Lunch* and Alfred Stevens's *Studio*: Theatricality, Feminine Subjectivity and Space around Sarah Bernhardt, Paris, 1877-1888', in: Cherry en Helland (red.) 2006, pp. 99-119.
- E. Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londen 2000.
- A. Rich, 'Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence', *Signs: Journal of Women on Culture and Society* 5 (1980), 4, pp. 631-660.
- V. R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley 1999.
- W. Stewart (red.), *Cassell's Queer Companion: A Dictionary of Lesbian and Gay Life and Culture*, Londen en New York 1995.
- F. Tamagne, 'Histoire des homosexualités en Europe: un état des lieux', *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 53 (2006), 4, pp. 7-31.
- P. Ten-Doesschate Chu, 'Gustave Courbet's Venus and Psyche: Uneasy Nudity in Second-Empire France', *Art Journal* 51 (1992), 1, pp. 38-44.
- P. Ten-Doesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton 2007.
- Leo Taxil, *La Corruption fin-de-siècle*, Parijs 1891.
- G. M. Thomas, 'Women in Public: The Display of Femininity in the Parks of Paris, in: D'Souza en T. McDonough 2006, pp. 32-48.
- R. Thomson, *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France 1889-1900*, New Haven 2004.
- R. Thomson, N. Bakker, I. Pludermacher, e.a. , *Lichte zeden: Prostitutie in de Franse kunst, 1850-1910* (tent. cat. Van Gogh Museum, Amsterdam, en Musée d'Orsay, Parijs), Amsterdam 2016.
- H. Toussaint (red.), *Gustave Courbet (1819-1877)* (tent. cat. Grand Palais, Parijs), Parijs 1977.
- C. S. Vance (red.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Boston en Londen, 1984.

- M. Vicinus, 'Fin-de Siècle Theatrics: Male Impersonation and Lesbian Desire' in: Melman (red.) 1998, p. 171.
- M. Vicinus, "'They Wonder to Which Sex I Belong": The Historical Roots of the Modern Lesbian Identity', *Feminist Studies* 18 (1992), 3, pp. 467-497.
- H. Whitbread, *I Know my Own Heart: The Diaries of Anne Lister, 1791-1840*, London 1988.
- M. Williamson, *Sappho's Immortal Daughters*, Cambridge 1995.
- J. Wolff, 'The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity', *Theory, Culture and Society* 2 (1985), 3, pp. 37-46.