בחזרה לקאנון / תצלומי הפורטרט של קלוד כהון

קלוד כהון (Claude Cahun) נראית יושבת בגפה על גבי מיטה בביתה שבפריז, מוקפת מכל עבר בתמונות ממוסגרות ובפוסטרים בתצלום משנת 1923. (1) גבה מופנה אל קירות ביתה שעמוסים לעייפה בדימויים, והיא מביטה מפינת החדר אל עבר חלל שנעלם מעינינו. את המצלמה אוחזת בת זוגה, מרסל מור (Marcel Moore), נעדרת- נוכחת במרבית העבודות ושותפה ליצירה ולחייה של כהון.

כהון (1954-1894) שעבודותיה מן המחצית הראשונה של המאה העשרים "נשכחו" ונדחקו מן הקאנון במשך עשרות שנים, נחשבת כיום לאחת האמניות המעניינות והחשובות ביותר מן המאה שעברה. ניסיונותיה החלוציים והמאתגרים בתחום הצילום, הכתיבה והפרפורמנס אפשרו את קיומו של מרחב דרמטי בו היא נותנת ביטוי לטרנספורמציה, לחילופי זהויות ולעימות עם הנורמטיבי. הפורטרטים שמוצגים במסגרת התערוכה מאפשרים לצופה לשקול מחדש את אשר הוא רואה ויודע, הם מציעים איקונוגרפיה חדשה של מגדר ונראים רלוונטיים מתמיד. חשיפת תצלומיה הנועזים והמפתיעים של כהון לקראת סוף שנות השמונים עוררה עניין רב בקרב חוקרי אמנות רבים. בשנת 1992 התפרסמה ביוגרפיה של כהון על ידי ההיסטוריון פראנסואה לפרליה (Francois Leperlier), אשר שפך אור על יצירתה ועל חייה.[1] בעקבות מחקר זה הוצגו עבודותיה במוזאון לאמנות מודרנית שבפריז (1995) ומכאן במרכזי אמנות שונים בעולם. זו הפעם הראשונה שתצלומי הפורטרט של כהון מוצגים בישראל. מרבית העבודות הודפסו מהנגטיבים המקוריים של כהון בגדלים בהם היא בחרה.

היסטוריונים של אמנות לא מפרידים בין סיפור חייה של כהון לסיפור יצירתה, והם מתוארים ומוצגים בכפיפה אחת.[2] מהלך זה דורש זהירות יתרה שכן לא כל נסיבות חייו של אמן קשורות לעשייתו האמנותית. כאשר תכונות אסתטיות המיוחסות ליצירה מתחברות למסלול קוהרנטי, מובדל ומובהק, הן נחשבות כסגנונו האישי של האמן וההיסטוריה האישית של האמן עלולה להיות רלוונטית במקרה וניתן לזהותה בברור ביצירה. פרשנות עכשווית באמנות נוטה לקדם גישה "רחבה" המאפשרת ליחיד ולקבוצה, לטקסטואלי ולקונטקסטואלי, להתקיים באופן דיאלקטי. אחת הדוגמאות הבולטות ל"חציית הגבול" שבין שיח היסטורי- ביוגרפי לשיח היסטורי- אמנותי, או במילים אחרות - בין האמן כדמות "במציאות" לאמן כדמות "מדומה" היא זו של ציירת הרנסנס ארטימסיה ג׳נטילסקי, (Artemisia Gentileschi). חוקרי אמנות רבים ייחסו את נושאי ציוריה לכך שהייתה קָרבן למעשה אונס.[3] הפרשנויות סביב עבודותיה של כהון אינן מציעות רק את האפשרות כי מידע היסטורי וביוגרפי שמצביע כביכול על כוונותיה האישיות, מוצא ביטוי ביצירה, אלא גם מתייחסות להתרשמות מצטברת של תצלומיה - תחושה שמה שמוצג הוא אכן חזות פרטית, משהו רצוני, אוטופורטרט, ראי לפנטזיה אישית. סיפורה האישי של כהון מלמד גם על התקופה והמארג התרבותי בו היא חיה ועל החוג הסוריאליסטי אליו השתייכה. סוריאליסטים הרבו להשתמש בנתונים ביוגרפיים כ"חומר" ליצירה.

כהון נולדה בשם לוסי שווב (Lucy Rene'e Mathilde Schwob), למשפחה אמידה ומשכילה ממוצא יהודי בעיר ננט (Nantes) שבצרפת. אביה היה בעליו של עיתון מקומי ומגיל צעיר היא נחשפה לאליטה אינטלקטואלית בורגנית. בשנת 1909 כהון פוגשת לראשונה את סוזאן מאלהרב, 1892-1972, (Suzanne Alberte Malherbe) המוכרת בשם "מרסל מור". מפגש זה עמד בבסיסה של חברות, זוגיות ושותפות יצירתית פורה במשך קרוב לארבעים שנה. (2) בשנה בה כהון מתחילה ללמוד ספרות ופילוסופיה בסורבון (1914) היא מפרסמת טקסט סמי- ביוגרפי בו היא מבטאת את מאבקה הפרטי בין הרציונאלי לרגשי, בין תשוקותיה וצרכיה לבין תפיסות מיניות מקובלות. את הטקסט היא חותמת לראשונה בפסבדונים אשר יתפתח שלוש שנים מאוחר יותר לשם "קלוד כהון". השם מורכב מבחירה לא מקובלת בשם המשפחה המטריאכלי היהודי של סבתה ושם פרטי אמביוולנטי מבחינה מגדרית. מיזוג השמות מייצג את מאבקה של כהון נגד קיבוע של הגדרות מיניות, מגדריות, מעמדיות או אתניות- תפיסה שתמצא ביטוי גם בכתביה ובתצלומים מאוחרים יותר. בתצלום משנת 1928 כהון יוצרת גרסה משלה לקונצפט הסוריאליסטי של עיוות היופי לרמה מורבידית. (תמונה תחתונה בכריכה האחורית) גופה נראה לבן בשל החשיפה, והפרופיל מדגיש את צורת האף. מן הצילום עולה התייחסות ישירה ל"מחקרים" אנטישמיים מתחום הפיזיוגנומיה. פסבדונים הוא אמצעי ליצירת אנטי- זהות, אך במקרה של כהון הוא חושף (מוצאה היהודי) ומסווה (זהות מגדרית) בו זמנית. בתצלום מוקדם שלה משנת 1914 כהון נראית שוכבת, ראשה מונח על גבי כרית. (15) שערה הפזור, הסדין שחוצץ בין פניה לגופה ומבטה הישיר משווים לה את המראה של מדוזה המפלצתית שהפכה במבטה דמויות לפסלי אבן. שנתיים מאוחר יותר היא קוצצת את שערה כגרסה קיצונית לתספורת הקצרה שהייתה אָפנתית לנשים באותן השנים וסימלה נדבך נוסף במאבק לשוויון בין המינים. (3) כהון מצטלמת בתספורת קצרה כדמות של נער בגופייה גברית, עוטה כתר קוצים. הרמיזה הדתית- נוצרית מובהקת. ידה הימנית מורמת אל מאחורי הראש, כמעין וריאציה לתנוחה נשית חושפת ומזמינה, אך היא מגלה את שערות בית השחי שלא גולחו "כמצופה". קשר ויזואלי נוצר בין דוגמת העלים שעל גבי הסדין שמשמש כרקע לבין שער בית השחי והכתר שלראשה. תנוחה זו מופיעה תכופות בהיסטוריה של תיאור נשים באמנות. באחת מסדרת הווריאציות ל"מאדונה" של אדוורד מונק (Edvard Munch), מוצג גופה העירום של הדמות בהטיה לאחור, הילה אדומה סביב ראשה, שערה הארוך והשחור חוזר אחר משיכות המכחול העזות ומתפתל אל עבר בית השחי. (4) דוגמאות בולטות נוספות הן ה"עלמות מאוויניון" של פבלו פיקאסו (Pablo Picasso) משנת 1907 או "שפחת ההרמון בזרועות מורמות" של אנרי מטיס (Henry Matisse) משנת 1923.

כהון ומור עוברות להתגורר יחדיו בשנת 1917, השנה בה אביה של כהון נושא את אמה של מור לאישה. הזוג ינצל את המעמד שנבע מהגדרתן כ"אחיות

عودة إلى الأصول:
بورتريهات كلود كاهون

في صورة لها من عام 1923، تظهر الفنانة كلود كاهون وهي تضطجع على سرير في بيتها، في باريس محاطة باللوحات، الصور والملصقات (1). تظهر وهي تدير ظهرها إلى الشخصيات التي تثقل الجدران وتنظر إلى فراغ لا يبدو لناظرينا. تمسك بالكاميرا رفيقتها مارسيل مور، الغائبة ـ الحاضرة في غالبية أعمالها، وهي شريكة أعمال وحياة كاهون.

أثار الكشف عن صور البورتريهات الجريئة الخاصة بكلود كاهون Claude Cahun (1894 -1954) في أواخر الثمانينيات موجة من الاهتمام لدى الباحثين الفنيين حول العالم. كاهون، والتي "نُسيت" أعمالها طوال النصف الأول من القرن العشرين وأزيحت طوال عشرات السنين من "الأصول"، تعتبر اليوم في سياق مفهوم ما بعد الحداثة وما بعد النسوية واحدة من أهم الفنانات وأكثرهن تأثيرا بين فنانات القرن المنصرم. تجاربها الرائدة والحثيثة في مجال التصوير، الكتابة والفن الأدائي خلقت لها حيزا دراماتيكيا أعطت فيه معنى للتحول، تبديل الشخصية، والصراع مع ما هو قائم. تجعل بورتريهات كاهون المشاهد يفكر من جديد بما كان قد رآه وما عرفه، وهي تعرض بعدا جديدا لموضوع الجنسانية (الجندرية) والتي تبدو أكثر ملاءمة من أي شيء آخر. عام 1992 تم نشر سيرة حياة كاهون من قبل المؤرخ Francois Leperlier[1] فرانسوا ليبرلير، الذي ألقى الضوء على أعمالها وعلى حياتها، وبعد ذلك البحث، عرضت أعمالها في متحف الفن المعاصر في باريس (1995)، ومنذ ذلك الوقت، عرضت في مراكز فنية عالمية كثيرة. هذه هي المرة الأولى التي تعرض فيها بورتريهات كاهون في إسرائيل.

1

الكثير من الباحثين لا يفرقون بين أعمال كاهون وبين حياتها والأمران يوصفان ويقدمان معا.[2] ذلك الأمر يتطلب حذرا شديدا. فالتحليل الحديث في الفن يميل إلى مدخل "موسع"، يتيح للفرد وللمجموعة، للذاتي وما هو بمحض الصدفة، للنصي وللقريني، الظهور بشكل جدلي. إحدى النماذج البارزة لـ "تخطي الحدود" بين الخطاب التاريخي الذي يعتمد السيرة الذاتية وبين الخطاب التاريخي الفني، أو بكلمات أخرى: بين الفنان كشخصية "في الواقع" وبين الفنان كشخصية "متخيلة"، هو نموذج الرسامة Artemisia Gentileschi. والتي ربط الكثير من الباحثين في مجال الفن مواضيع أعمالها إلى كونها ضحية لعملية[3] اغتصاب. لذا، فإن تحليل أعمال كاهون لا يشير فقط لاحتمال أن المعلومات التاريخية و السيرة الذاتية، التي تعبر عموما عن مقاصد الفنانة الشخصية، تجد ما يعبر عنها في أعمالها، بل إنها أيضا تتعامل مع الإحساس المتراكم من خلال صورها ـ أي هنالك إحساس بأن ما تعرضه هو عبارة عن واقع لحالة شخصية، شيء اختياري، صورة شخصية، انعكاس لخيال شخصي. ليست كل أعمال الفنان مرتبطة بظروف حياته الشخصية، ربما يكون ذلك صحيحا حين تكون الصفات الجمالية المنسوبة للأعمال ترتبط بمسار منطقي ومتتابع، مجرد وواضح، حينها يعتبر ذلك الأمر نمطا أو أسلوبا خاصا بالفنان وموضوع السيرة الذاتية قد يكون مناسبا. تشير سيرتها الذاتية إلى الثقافة التي نشأت في أحضانها وإلى المدرسة السريالية التي كانت تنتمي إليها. كثيرا ما ستخدم السرياليون السيرة الذاتية كمادة لإبداعاتهم.
ولدت كاهون باسم Lucy Rene´e Mathilde Schwob لعائلة ميسورة ومثقفة من أصل يهودي في مدينة Nantes في فرنسا. كان والدها صاحب صحيفة محلية وقد تعرفت على عالم طبقة النخبة المثقفة البرجوازية منذ سن صغيرة. عام ١٩٠٩ قابلت كاهون لأول مرة (1892- 1972) Suzanne Alberte Malherbe المعروفة باسم "مارسل مور" (Marcel Moore). تمخضت عن ذلك اللقاء علاقة من المودة الحميمة والشراكة والإبداع دامت أربعين عاما تقريبا. (2)

2

في العام الذي بدأت فيه كاهون دراسة الأدب والفلسفة في جامعة السوربون، عام 1914، نشرت نصا، بمثابة سيرة ذاتية، تحكي فيه عن صراعها الشخصي بين ما هو إرادي وما هو حسي لديها، بين رغباتها واحتياجاتها وبين المفاهيم الجنسية السائدة. ووقعت ذلك النص بالاسم المستعار الذي تطور بعد ثلاث سنوات من ذلك ليصبح "كلود كاهون." الاسم مركب بطريقة غير تقليدية من اسم عائلة الجدة اليهودي واسم خاص غير محدد من ناحية جندرية (جنسانية). يعبر ذلك الدمج بين الأسماء عن صراع كاهون ضد التعريفات الإثنية، الجنسية، الجندرية أو الطبقية– المفهوم الذي سيجد ما يعبر عنه في كتاباتها وفي صورها لاحقا. مثلا في صورة من عام 1928 تخلق كاهون نسخة خاصة بها للمفهوم السريالي لتشويه الجمال بطريقة غير طبيعية (أنظر الصورة السفلى في الغلاف الخلفي). جسدها يبدو أبيض بسبب العرض ويتم التشديد على شكل الأنف، وهكذا تبدو إشارة مباشرة إلى "الأبحاث" اللاسامية في مجال الفراسة. الأسماء المستعارة هي وسيلة لخلق شخصية مضادة، ولكن، في حالة كاهون، يكشف الاسم أصلها اليهودي ويخفي شخصيتها الجندرية في الوقت ذاته. في صورة سابقة من عام 1914 تبدو كاهون مضطجعة وواضعة رأسها على وسادة

חורגות" לשם הצדקת מגורים משותפים. בשנת 1919 הן החלו את עבודתן האמנותית המשותפת כאשר מור, מעצבת גראפית בהכשרתה, מאיירת את כתביה של כהון ומפעילה עבורה את המצלמה. כהון מוצגת כעירומה מתפיסות נשיות מקובלות, לא מתוך רצון להידמות לגבר, אלא לשם התנערות מוחלטת מכל מאפיין קטגורי. (תמונה עליונה בכריכה האחורית). משחקי הזהויות מופיעים אצל אמנים סוריאליסטים שונים. אחת הדוגמאות המוכרות ביותר היא דמות האלתר-אגו הנשית של מרסל דושאן (Marcel Duchamp) בשם רוז סלאבי, "Rrose Se'lavy". דמות זו נוצרה בשנת 1921 כאשר ביקש האמן לשנות את זהותו המגדרית. לטענתו של דושאן, הבחירה בשם מורכבת משילוב בין השם הפרטי "המכוער והבנאלי" ביותר לשם משפחה שנשמע קרוב לביטוי "אלו החיים" בצרפתית.

בשנת 1922 בנות הזוג עוברות להתגורר בפריז. מאמצע שנות העשרים ועד אמצע שנות השלושים כהון יוצרת גוף עבודות הכולל תצלומים בהם היא מופיעה כזיקית הלובשת פנים וזהויות שונות. בעזרתה של מור ובעזרת מצלמה פשוטה תוצרת קודאק, Type 3 Folding Pocket, כהון בוחנת מחדש דימויים קאנונים, קלישאות וסטריאוטיפים ומייצרת להן מענה אלטרנטיבי בצורת טקסט חזותי. כהון משכתבת את מערך המשמעויות האיקונוגרפי, מציגה את אי האפשרות שבקיבוע זהות לייצוג אחד וממזגת בין עובדות אוטוביוגרפיות לנרטיבים דמיוניים- מיתולוגיים ומקראיים. שכבה על גבי שכבה היא אורגת מתווה חדש, מפתה, אינטליגנטי ומרובד. תהליך הטרנספורמציה שדמותה עוברת שומט את הקרקע מתחת להנחה הרווחת כי הצילום נושא תיאור "אמין" או "ריאליסטי". במקום תפיסת הצילום כתמונה ש"נלקחת" מן המציאות, הצילום הופך לכלי בידיה והיא יוצרת זירת התרחשות של דרמה. מבט שכזה גורם לתפקידו של הצופה להתעצם. בתצלום משנת 1928 (5) כהון מוצגת במסגרת של פרפורמנס תיאטרלי: על גלימתה הכהה מודבקות מספר מסכות, מוטיב שכיח ביצירתה. המסכה מופיעה כסמל למרד נגד הקונצפט המקובל של זהות אחת ובאמתחתה מסכות רבות.

הדימוי בו כהון בוחרת לייצג את ספרה הסוריאליסטי, "Aveux non avenues"[4], משנת 1930, הוא פורטרט עצמי בו היא לבושה חליפה משובצת שחור-לבן. (6) הספר מחבר בין אלמנטים אוטוביוגרפיים לעבודותיה, מה שמחזק את הפרשנות הפסיכו- ביוגרפית סביב העבודות. כהון, אישה מצודדת בעלת חוש אפנתי חד, מופיעה בחליפה גברית עם צווארון עומד ומפנה את מבטה מן הראי, מן ההשתקפות אל עדשת המצלמה. תצלום זה המזוהה עִמה יותר מכל עבודה אחרת, מייצר קונטרסט בין ההשתקפות העצמית במראה לבין המבט הישיר שהמצלמה "לוכדת". נוצר מפגש בין שלושה מבטים: זה של המצלמה (הצלם), המצולם, והמבט החוזר מן המראה. התצלום מתייחס למסורת אמנותית ארוכת שנים של תיאור נשים המתארגנות בחדר האיפור אל מול מראה. אולם, כהון לא מציעה לנו כאן אישה המביטה על עצמה בחושניות למען מבטו של הצופה הגברי, אלא דמות של אנדרוגינוס, דמות נטולת מגדר מובהק, שאינה מתחייבת לזהות חברתית מוכתבת.

מתוך מאגר רחב של דימויים מתולדות האמנות בהם מופיעה השתקפות, אזכיר שתי דוגמאות בולטות: הראשונה היא ציורו של אדוארד מאנה (Edouard Manet) משנת 1882. (7) מאנה מתאר את דמותה של המוזגת מלפנים שנראית מהורהרת, שקועה במחשבות ומאחוריה, דרך המראה, נגלה גבר שמתבונן בה ואותו היא משרתת. זווית ציור "הגיונית" מבחינה אופטית הייתה חושפת את גבו של הלקוח, אך הצייר המיומן בוחר "להעלימו" ולא חוצץ בין הצופה לבין מבטה הישיר של הדמות. הדוגמה השנייה, קרוב למאה שנים מאוחר יותר, היא תצלומו של ג'ף וול (Jeff Wall) משנת 1979 שנעשה כהומאז' לציורו של מאנה. (8) וול חושף בפנינו את מערך המבטים דרך ההשתקפות: האישה מביטה אל העדשה דרך המראה, הצלם מביט באישה והמצלמה "מביטה" אל הצופה/המראה ומחזירה את מבטו. בדומה לפעולת הצילום וה"מתבוננים" שנחשפים בתצלום זה, גם חלל הסטודיו המאובזר מוצג לראווה וכל אפשרות לאשליה כלשהי מופרת.

במסגרת סדרת העבודות של האמנית הישראלית מיכל היימן (2001-05) "אני הייתי שם, היימן "נכנסת" לעבודתה של כהון ושותלת את דמותה "במקום" ההשתקפות של כהון. (9) המצלמה בה היא אוחזת מופנית לכאורה אל הצופה, אך למעשה היא תוצר של השתקפות נוספת. דרך המראה עוברת היימן אל "הצד השני", מבטלת ומאחדת בין צופה- צלם- מצולם.

*
שלושת הדימויים על הכריכה הקדמית: ללא כותרת, 1928
الأشكال الثلاثة على الغلاف الأمامي: دون عنوان، 1928
Three images on the front cover: Untitled, 1928

1
קלוד כהון, (צולם על ידי מרסל מור), ללא כותרת, סביבות 1923, הדפסה מנגטיב מקורי, תצלום, הקרן למורשת ג'רזי, ג'רזי
كلود كاهون، (التقطت الصور مرسيل مور)، دون عنوان، 1923، طبع من نيغاتيف أصلي، صور، صندوق تراث جيرزي، جيرزي.
Claude Cahun, (photographed by Marcel Moor), Untitled, circa 1923, printed from original negative, Jersey Heritage Trust, Jersey.

2
(קלוד כהון ומרסל מור), ללא כותרת, סביבות 1920
(كلود كاهون، مرسيل مور)، دون عنوان، حوالي 1928
(Claude Cahun and Marcel Moor), Untitled, circa1920.

(15). شعرها المنفوش. الشرشف الذي يفصل بين وجهها وجسدها ونظرتها المستقيمة تخلق شبها بينها وبين المخلوق الرهيب الذي يحول الشخصيات إلى تماثيل من حجر (3). بعد ذلك بسنتين تقص شعرها وتتصور وشعرها مقصوص بشكل يشبه قصة الفتيان وهي ترتدي قميصا داخليا للرجال وتضع تاجا من الشوك. الرمز الديني المسيحي واضح. يدها اليمنى مرفوعة خلف رأسها، مما يعبر عن وضعية انثوية مثيرة وجذابة، ولكنها أيضا تكشف الشعر الموجود تحت إبطيها، غير المخلوق "كما هو متوقع". علاقة بصرية نتجت بين نموذج ورق الأشجار الموجود على غطاء السرير، والذي يمثل الخلفية، وبين شعر إبطيها وتاج الشوك على رأسها. هذا الوضع يتكرر في تاريخ تصوير النساء في الفن. في إحدى رسومات مادونا للفنان النرويجي إدوارد مونك يبدو جسدها العادي مرتدا إلى الخلف، وهالة حمراء فوق رأسها وشعرها الطويل والأسود يرجع بعد شدات طويلة مجدولا نحو الإبطين (4). نماذج بارزة أخرى هي "العذراوات من أوفنيون" لبابلو بيكاسو من عام 1907 أو "جارية الهرمون على أذرع مرفوعة" لأنري متيس من عام 1923.

انتقلت كاهون ومور للإقامة معا عام 1917، العام الذي تزوج فيه والد كاهون من والدة مور. استغلتا هذه الفرصة لتبرير إقامتهما في سكن مشترك. عام 1919 بدأتا مشروعهما الفني المشترك، حيث كانت مور مصممة غرافيك، مما جعلها تصمم أشكالا لكتابات كاهون وتقوم بتشغيل الكاميرا لها. في العام ذاته قامت كاهون بقص شعرها وتقصيره بشكل متطرف، كنموذج لتسريحة الشعر القصيرة ، التي كانت تميز السيدات في تلك الحقبة ورمزت إلى حركة جديدة من حركات الصراع من أجل المساواة بين الجنسين. تظهر كاهون عارية من خلال مفاهيم أنثوية طبيعية، وليس من أجل التشبه بالذكور، بل من أجل الخروج من قالب التمييز والتصنيف (أنظر الصورة العليا في الغلاف الخلفي). تظهر ألعاب الهوية لدى الكثير من الفنانين السرياليين. إحدى الأمثلة هي الشخصية الأنثوية لمارسيل دوشامب ـ Marcel Duchamp والتي تحمل اسم Rose Selvey. تم إبداع تلك الشخصية عام 1921 حين طلب الفنان تغيير جنسه. حسب دوشامب،اختيار الاسم مكون من دمج بين الاسم الشخصي "الأقذر والأتفه" الذي عرفه دوشامب مع اسم العائلة القريب من مصطلح "هذه هي الحياة" باللغة الفرنسية.

عام 1922 انتقلت القرينتان،كاهون ومور، للإقامة في باريس. من منتصف العشرينيات حتى منتصف الثلاثينيات بقيت كاهون تبدع أعمالا تتضمن صورا تظهر فيها وكأنها حرباء ترتدي وجوها وشخصيات مختلفة. بمساعدة مور وآلة تصوير بسيطة صناعة شركة كوداك، Type 3 Folding Pocket قامت كاهون بالعودة من جديد للبحث في كليشيهات ومفاهيم مسبقة عديدة لتخلق لها إجابات بديلة على شكل نص بصري. تعيد كاهون كتابة نسق الدلالات الأيقوني: تقوم بدمج ترجمة السيرة الذاتية بالجديد السردي المتخيل، الأسطوري الإنجيلي، المنسوج، طبقة فوق طبقة، رسم جديد، جذاب، فطين منسق. عملية التحول ألّلانهائية تسحب البساط من تحت الافتراض القائل أن الصورة تحمل في طياتها وصفا "حقيقيا" أو "واقعيا". التصوير أصبح أداة بين يدي كاهون، حيث تخلق من خلاله مكانا لحدوث دراما وليس كالمفهوم السائد بأن الصورة هي تجميد للحظة تلتقط وتجمد من الواقع. رؤية كهذه تجعل مهمة المشاهد أكبر. في صورة من عام 1928 (5) والمعروضة داخل إطار أدائي متكلف: على عباءتها السوداء تم إلصاق بعض الأقنعة. العامل المتكرر في أعمالها. القناع كرمز للتمرد ضد المفهوم الدارج الخاص بالشخصية الواحدة. وفي حوزة الفنانة عدد كبير من الأقنعة.

الصورة التي اختارتها كاهون لتقديم كتابها السريالي "aveux non avenues"[4] المنشور عام 1930، هي بورتريه شخصي لها حيث ترتدي بدلة مبرقعة بالأبيض والأسود (6). يدمج الكتاب بين عناصر تخص ترجمة السيرة الذاتية. الأمر الذي يعزز التحليل النفسي الذاتي المتعلق بالأعمال. كاهون، امرأة جذابة تمتاز بذوق راق جدا، تظهر ببدلة رجالية مع ياقة، تقف وتوجه ناظريها من خلال المرآة، من انعكاس صورتها باتجاه عدسة الكاميرا. تلك الصورة، المنسجمة معها أكثر من أي عمل آخر، تخلق تباينا بين الانعكاس الشخصي في المرآة وبين النظرة المباشرة التي تلتقطها عدسة الكاميرا. يحدث هناك التقاء بين ثلاث نظرات: نظرة الكاميرا (المصور)، نظرة الشخصية المصورة، والنظرة العائدة من المرآة. تتطرق تلك الصورة لتقليد فني يمتد لسنوات والذي يعرض النساء وهن يجهزن أنفسهن في غرف التزيين أمام المرايا. ربما، لا تعرض كاهون لنا هنا شخصية نسائية تنظر إلى نفسها بشهوانية، من أجل نظرة المشاهد الذكر، بل شخصية مخنثة، غير واضحة الجنس، حيث ليست منتمية لأي تعريف اجتماعي سائد، ليست مثلية الجنس أيضا.

3

3 ללא כותרת, סביבות 1917.
دون عنوان، حوالي 1917
Untitled, circa 1917.

4

4 אדוורד מונק, מדונה, 1893-94, שמן על בד, אוסלו
إدوارد مونك، مادونا، 1893- 94، زيت على قماش، أوسلو.
Edvard Munch, Madonna, 1893-94, oil on canvas, Oslo

בכתביה של כהון עולה תכופות המיתוס של נרקיסוס (Narcissus) ואכו (Echo)- הנער יפה התואר מן המיתולוגיה היוונית שלא יכול היה להתנתק מהשתקפות בבואתו והנימפה שהתאהבה בו ,ועל כן חוזרת כהד אחר דבריו. כהון מאששת ומפריכה בו זמנית את הפרשנויות המקובלות למיתוס ו"מארגנת מחדש" את הסיפור: היא מאפשרת לבחון את המרדף אחר "העצמי"- הן דרך ההשתקפות והן דרך "האחר", המיוצג על ידי אכו, שמופיעה גם בדמותה של מי שהפעילה את המצלמה-מרסל מור. מור מצטלמת אף היא בפוזיציה דומה לזו של כהון בחליפה המשובצת, ככל הנראה, כהכנה לצילום של כהון. אולם, בניגוד לדמותה הפאסיבית של אכו, שלא יכלה להותיר את נרקיסוס בגפו וגוועת עמו, ההשתקפות פה היא "אקטיבית" והתפיסה המגדרית מופרת, (אכו כדמות נשית ונרקיסוס כדמות גברית). השתקפות "העצמי" על ידי האחר נתפסת פה כבעלת ערך חיובי וחיוני לתהליך היצירה. כהון סברה כי נרקיסוס לא ידע להתבונן מעבר למראה עיניים ועל כן התאהב בדימוי, אך לא במה "שמעבר לו".

בתצלום אחר מאותה השנה כהון משכפלת את דמותה הצפה: גופה מתחת למים, עיניה עצומות ופניה פונות לכיוון אבן שאינה משיבה השתקפות. (13) צילומן של מראות, השתקפויות ומסכות שימשו את כהון ככלי ליצור אלטרנטיבה למודלים אוניברסאליים אמנותיים של תיאור נשים מול מראה. הרוזנת קסטליוני (Countess de Castiglione) מופיעה גם היא עם מסכה בתצלום משנת 1863, בו היא מביטה בעין אחת אל עין העדשה מבעד למסגרת אובאלית של תמונה פרושה.(10) . מוטיב המסכה חוזר בעבודתה של כהון בתצלום בו היא נראית עירומה על גבי שמיכה הפרושה בצורה סימטרית מכל עבריה. (12) את התצלום שוטפת שמש חזקה וגופה הצעיר של כהון נראה מבריק בדומה למשי ממנו עשויה השמיכה. שערה מסופר קצר ועל עיניה מסכה שחורה, שלכאורה "מכחישה" את מבטו של הצופה. נוצר מערך קומפוזיציוני סימטרי וקצבי: הדוגמה המתפתלת שמופיעה על השמיכה חוזרת כהד על קווי המתאר הרכים של המסכה ואלו שיוצרים כתפיה, ידיה ורגליה- שילוב מורכב שבין גירוי שכלי לתענוג אסתטי של העין. מבט מדוקדק על רצפת העץ הממורקת בחלקו התחתון (הקדמי) של התצלום, חושף את צילה של הצלמת- מור. הצל של הצלם מזכיר לצופה כי קיים מתבונן נוסף שמעורב בפעולת הצילום. הצל נותר כמעין חתימה לא רשמית על היצירה, כפעולת השתקפות וחשיפה נוספת, בדומה לוול שמציג בפנינו את המצלמה. צילה של מור בעבודות משמש גם כסימן אינדקסיאלי ל"אחר", אך בו בעת השותף המלא לפעולה, אשר אינו שונה, אלא דומה.

כהון מתוארת תכופות כ"מבשרת" של הצלמת האמריקאית סינדי שרמן (Cindy Sherman) וכ"חלוצה" של הפמיניזם. בדומה לכהון, שרמן מצטלמת במסגרת של סיטואציה מבוימת שנועדה לבחון את המנגנון הפסיכואנליטי של נשיות כאוסף מסכות. בתצלום משנת 1989 היא מופיעה על רקע של בד זול, לבושה שמלת סמרטוטים שחושפת חזה מלאכותי ותליון שמהדהד אחר צורת הפטמות. (11). המסכה השחורה מחדדת את תחושת החיקוי והמלאכותיות הנשית המוצגת. כהון ושרמן מנטרלות את מערך הדימויים אליהם הן מתייחסות. אולם, במקום לנסות ולייצג דמות מסוימת, או את המצולם, כהון מבצעת מהלך הפוך - ביטול העצמי עד לנקודה כי לעיתים לא ניתן לזהות כי מדובר באותו מצולם. בדומה לתאטרון, נוצר מרחב חידתי, אשר במסגרתו מוצע לצופה מגוון רחב של מראות אלטרנטיביים בנושאים שונים. בניגוד לשרמן, שמכלול עבודתה אינו ראי לחייה הפרטיים, הפורטרטים של כהון בוחנים את מערך הזהויות האישי שלה. כך, בעוד הביוגרפיה של שרמן נותרת "מחוץ לתמונה" במסגרת "נשף התחפושות" שהיא מציגה, עבודות ביוגרפיות אודות כהון משמשות ככלי להבנת יצירתה. שרמן מבצעת את פעולת הצילום בעזרתו של כבל מאריך. כהון נעזרת בשותפתה לחיים וליצירה, מרסל מור. עובדה זו מרבדת את המונח "פורטרט עצמי" ביחס לכהון.

כהון סברה כי "גיבורות" תרבות, דוגמת סינדרלה, חווה, יהודית, שלומית ומריה, לא הובנו כהלכה ועל ידי שינויים בזווית הראייה יתגלה כי פמיניזם קיים כבר בסיפורים אלו.[5] פמיניסטיות רבות מתייחסות אל הקאנון האמנותי בספקנות וטוענות כי הוא מתבסס על קטגוריות אסתטיות פורמליסטיות שמקורן בעמדה פטריארכאלית גברית (מדוע כה מעט נשים

من خلال كم كبير من الأعمال من تاريخ الفن والتي تعالج موضوع الانعكاس. سأذكر مثالين الأول هو لوحة للفنان Edouard Manet من عام 1882 (7) حيث يصور الفنان فيها شخصية المازجة من الأمام،حيث تبدو غارقة في التفكير، وخلفها يظهر رجل يحدق بها بينما تقوم هي بخدمته. زاوية رسم منطقية، من وجهة نظر بصرية، كانت ستكشف ظهر الزبون، ولكن، الرسام المحترف اختار أن "يحجبه" لا أن يضعه بين المشاهد ونظرة الشخصية المباشرة. المثال الثاني ظهر بعد مائة عام تقريبا من قبل المصور الكندي Jeff Wall عام 1979 كتحوير لتلك اللوحة. (8) يقوم وول بكشف تلك النظرات لنا من خلال الانعكاس في المرآة: تنظر المرأة إلى العدسة، يحدق الرجل بالمرأة، ينظر المصور إلى المرأة وتنظر الكاميرا مباشرة إلى المشاهد و"تعيد" نظرته. بما يشبه فعل التصوير و"الناظرين" الذين ينكشفون في تلك الصورة، فضاء الأستوديو المزود بالمعدات يظهر أيضا من خلال المرآة وكل إمكانية خصبة لخداع الحواس. في إطار سلسلة أعمال الفنانة الإسرائيلية ميخال هايمان (2001-05) "I was There"، "تدخل" هايمان إلى أعمال كاهون وتغرس ذاتها "بدلا من" انعكاس كاهون (9). تتجه الكاميرا التي تمسك بها إلى المشاهد لكنها في الواقع انعكاس آخر. من خلال المرآة تنتقل هايمان إلى "الجانب الآخر" تلغي وتجمع بين المشاهد-المصوِّر-والمصوَّر.

5

5
ללא כותרת, סביבות 1928.
دون عنوان، حوالي 1928
Untitled, circa 1928.

بخصوص الانعكاس تبرز أسطورة ناركيسوس (Narcissus) وايخو (Echo). الشاب الوسيم من الأساطير اليونانية القديمة الذي لم يستطع أن يكف النظر إلى انعكاس صورته فوق الماء إلى أن جاع ومات، والتي أغرمت به وكانت تكرر ما يقوله كصدى له. كاهون بهذا تؤكد من جهة وتدحض من جهة أخرى التفسير المعمول به بما يخص هذه الأسطورة و"ترتب القصة" من جديد: تتيح بهذا إمكانية تمييز ملاحقة "الأنا" من خلال الانعكاس أو من خلال "الآخر" المقدم من خلال شخصية "ايخو"، التي تظهر أيضا من خلال شخصية من تقوم بتشغيل الكاميرا ـ مارسيل مور. مور تتصور ولكنها بوضعية مشابهة، وعلى ما يبدو كتحضير لصورة كاهون. على عكس شخصية "ايخو" السلبية، التي لم تستطع ترك ناركيسوس وماتت معه، الانعكاس هنا فعال والبعد الجندري هنا جلي، (ايخو كشخصية انثوية وناركيسوس كشخصية ذكورية). انعكاس "الأنا" من خلال الآخر يأخذ هنا صفة القيمة الايجابية والضرورية بالنسبة للعمل. توصلت كاهون الى أن ناركيسوس لم يدرك كيفية النظر خارج ما يمكنه رؤيته ولذلك أعجب بشخصيته، ولكن، ليس بما خلف تلك الشخصية.

في صورة أخرى من نفس السنة تقوم كاهون بنسخ شخصيتها الطافية: جثة تحت الماء، عيناها مغمضتان ووجهها موجه باتجاه حجر لا يرد الانعكاس (13). تصوير المرايا، الأقنعة والانعكاسات كانت لـ "كاهون" بمثابة أداة لخلق بدائل لأنماط فنية عالمية. الدوقة كاستليوني تظهر مع قناع في صورة من عام 1863 تنظر بعين إلى عدسة الكاميرا (10). يتكرر عنصر القناع في صورة أخرى من العام ذاته: تظهر كاهون عارية تقريبا، تجلس على بطانية مفروشة بشكل متناسق من كل جهاتها (12). تغمر الصورة أشعة الشمس القوية وجسد كاهون الصغير يبدو براقا بما يشبه الحرير المصنوع منه الغطاء. شعرها قصير وعلى عينيها قناع أسود، والتي فيما يبدو "تتنكر" لنظرة المشاهد. يتكون لدينا نسيج مركب، متناسق ومنسجم: النموذج المقوس الذي يظهر على الغطاء يعود وكأنه صدى الى خطوط الغطاء الناعمة وتلك التي ترسم كتفيها، يديها ورجليها، نسيج محكم بين التحفيز العقلي وبين المتعة الجمالية للعين. نظرة ثاقبة باتجاه الأرضية الخشبية الموجودة في الجزء الأمامي من الصورة، والتي تكشف ظل المصورة مور. ظل المصور يذكر المشاهد أن هنالك ناظر آخر، مشترك بموضوع التصوير، ويبقى الظل كتوقيع غير رسمي على العمل الفني. ظل مور في الأعمال الفنية يوظف كدلالة رمزية لـ "الآخر" ولكن في الوقت ذاته • الشريك الكامل للعملية، والذي ليس "مختلفا" بل "شبيها".

6

6
ללא כותרת, סביבות 1928.
دون عنوان، حوالي 1928
Untitled, circa 1928.

توصف كاهون أحيانا أنها "مبشرة" المصورة الأمريكية سيندي شارمن (Cindy Sherman). مثل كاهون، تلتقط شارمن لنفسها صورة لحالة تم إخراجها مسبقا والتي كان الهدف منها دراسة آلية التحليل النفسي للنساء بشكل مجموعة أقنعة. في صورة لها من عام 1989 تظهر على خلفية قماش رث، ترتدي ثوبا من الخرق البالية وتكشف صدرا اصطناعيا وقلادة تعكس شكل الحلمتان. (11). القناع الأسود يؤكد المحاكاة الاصطناعية النسائية المعروضة أمامنا. لا تكشف كاهون وشارمان فقط مجموعة الشخصيات التي تركزا اهتمامهما بها: بدل محاولة

נכנסו לקאנון?)[6]. על כן, אסתטיקה פמיניסטית לא מנסה לקבוע קטגוריות כלליות ומחייבות לצורת הערכה של יצירות אמנות, אלא מאפשרת צורות שונות של פרשנות ופרספקטיבות במרכז הדיון. אם נקבל את ההצעה הפמיניסטית של ריבוי קולות, נוכל לומר כי כהון הקדימה את זמנה בכך שיצרה מערך דימויים שאינו מתחייב לקול אחד מוכר או להגדרה של "אחר". היא יצרה אפוא מערך של דימויים שמאפשרים לצופה להחליט בכוחות עצמו מה הוא רואה לפניו.

יש לבחון את עבודותיה של כהון בהקשר לקונטקסט בו הן נעשו ולא רק בהקשר פוסט מודרני או קריאה פמיניסטית. האמנית בוחנת ייצוגים מיניים, מגדריים, מעמדיים ואתניים שכיחים תחת הקשר פוליטי של התקופה וקונטקסט סוריאליסטי: כהון ומור היו פעילות במעגלים שמאלניים נגד עליית הפאשיזם, הסטניליזם והאימפריאליזם צרפתי, ובשנת 1932 הן הצטרפו לחוג הסוריאליסטי של ידידן אנדרה ברטון (Andre' Berton).
הסוריאליסטים שעסקו בצילום השתמשו בטכניקות שונות על מנת לשבש את טבעו המימטי: תאורה לא טבעית, קולאז', חשיפה כפולה, פוטוגרמות וכו'. זו הייתה פרקטיקה שמטפלת בסימנים, יותר מאשר פרקטיקה של מערך סימנים- אתגר שכהון התמודדה עמו. גישה זו מוצאת ביטוי גם בתצלומים בהם מופיעם אובייקטים חידתיים שונים, עשויים חומרים זמינים. (16). "טבע דומם" מופיע בתצלומים הודות לחיפוש של כהון אחר "אמת ראשונית" והרצון "לטפל" בה, כפי שהיא מציינת בכתביה[7]. בתצלום משנת 1939 כהון שוכבת כמתה בין ערוגות פרחים בגינת ביתה. הצמחייה יוצרת הזרה אצל הצופה וגורמת לתחושת אי נוחות בכך שהיא "מאיימת" לכסות את גופה. (14)

את קרבתה של כהון לסוריאליסטים ניתן למצוא גם בזיקתה לאמנות מייצג: בתצלום משנת 1927 היא מופיעה בתנוחה מזרחית- מדיטטיבית, ראשה מכוסה בכובע עגול ונקודה מסומנת בין עיניה. (17) בסדרה של תצלומים שנעשו שנה מאוחר יותר, היא נצפית מן הקומה העליונה של הבניין בו התגוררה בפריז. (שלוש התמונות בכריכה הקדמית) כהון ניצבת על גבי בד לבן פרוש בחצר הבניין, לבושה בגד שחור- לבן אשר מטשטש את קווי המתאר של גופה ומבדיל בינה לבן הסדין. בשל הדיוק בו כהון מבצעת את התנועות, היא ככל הנראה הושפעה מהריקוד האקספרסיבי של רודולף לאבן (Rudolf Von Laban) שהתפרסם באותן השנים ואופיין במיזוג בין סימנים חזותיים, פיזיים ומילוליים. השפעת התאטרון האקספרימנטאלי, שכהון הופיעה במסגרתו, ניכרת במספר עבודות (18). בתצלום משנת 1929 כהון ניצבת על רקע כהה, ידיה שלובות מאחורי הגב, פניה מכוסות שכבה עבה של איפור כמסכה ולראשה פאה בלונדינית. (19) כהון מתעתעת בצופה גם באמצעות קנה המידה. בתצלום משנת 1932 דמותה נראית כשל ילדה קטנה הישנה על הצד בתוך ארון. משחק עם הנראות של הגיל, בעיקר ביחס לנשים, העסיק את האמנים הסוריאליסטיים, שעסקו בייצוג חדש של הגוף הנשי, אך לא תמיד הצליחו להשתחרר מתפיסות מובנות ופטישסטיות. במובן זה, כהון הציגה את עצמה בצורה חדשנית ו"קיצונית" ביחס לאמנים אחרים. היא מקדדת את הצורה בה נצפו נשים, דרך ג'סטות של הגוף, פרטי לבוש, מבטים ואביזרים נלווים. כהון השתייכה לקבוצה קטנה של נשים שייצרו אמנות חזותית והשתייכו לחוג הסוריאליסטי. מבקרי אמנות והיסטוריונים התעלמו מהן במשך שנים והן נדחקו מן הקריאה הקאנונית, בניגוד לעמיתיהן הגברים.

בשל אכזבתן של בנות הזוג מהפילוג בחוג השמאל אליו השתייכו, אבדן תקוותן ליצירת "עולם חדש" והידרדרות במצבה הבריאותי של כהון, מחליטות השתיים לעזוב את פריז, מרכזה של החוג הסוריאליסטי. בשנת 1937 הן עוברות להתגורר באי ג'רזי (Channel Island of Jersey) שבין צרפת לבריטניה, אותו הן הכירו היטב מחופשותיהן כנערות. בנות הזוג מיעטו להתערות עם בני המקום וחזרו להשתמש בשמותיהן המקוריים, לוסי וסוזאן, למעט כאשר כתבו לחבריהן

عرض شخصية معينة، أو الشخص المصور، تقوم بعملية معكوسة • الغاء الأنا لدرجة ما، لأنه أحيانا لا يمكن معرفة ذلك لأننا نتحدث عن المصور ذاته، بما يشبه المسرح. يتكون حيز غامض، حيث أنه تعرض للمشاهد في إطاره حيز متنوع من الأشكال البديلة التي تعالج مواضيع مختلفة. ربما، في بورتريهات كاهون تقوم الفنانة باختبار هويتها الشخصية من خلال صورها، بينما تبقى سيرة شارمن الذاتية خارج الصورة في اطار "الحفل التنكري" الذي تخلقه. كاهون ما كانت تستخدم كابلا (بخلاف شارمن) أو أي نظام ابطاء لانجاز عملية التصوير، بل كانت تستعين بشريكتها في الحياة والإبداع، مارسيل مور. تلك الحقيقة تعزز مفهوم "البورتريه الشخصي" بما يتعلق بـ"كاهون".
افترضت كاهون أن الشخصيات النسائية الشهيرة، مثل شخصية ساندريلا، حواء، يهوديت، شلوميت ومريم، لم يتم فهمها كما يجب ومن خلال تغيير زاوية الرؤية سيكشف على أن مفهوم النسوية موجود في تلك القصص.[5] البيانات النسوية التي كتبت في القرن العشرين كثيرة ومتنوعة ذلك صحيح ان كان بما يخص نظرية النسوية عموما أو علاقتها بالفن. رغم الفارق الموجود بين الكاتبات والمؤرخات ومناصرات المرأة من المذاهب المختلفة، مشروع خلق "المعيار النقدي" الفني الجديد اعتبر من قبل الجميع كموضوع هام وأساسي (لماذا لا يوجد فنانات داخل هذا المعيار؟). كثيرات من مناصرات المرأة ينظرن لمعيار النقد الفني كشيء مشكوك به ويدعين أنه يرتكز إلى موضوع التصنيف الجمالي الشكلي والذي مصدره النظام الأبوي الذكوري.[6] بالمقابل، المفهوم الجمالي في النظرية النسوية لا يحاول تحديد تصنيفات عامة وملزمة لشكل تقييم العمل الفني، بل يتيح المجال لأشكال متعددة من التفسيرات ووجهات النظر في خضم النقاش. إن قبلنا بوجهة النظر المناصرة للمرأة القائلة بأكثرية الأصوات، يمكننا القول أن كاهون سبقت عصرها، بحيث أنها أبدعت بضع شخصيات ليست منوطة بصوت واحد معروف ومؤثر لتعريف "الآخر"، بل أنها أبدعت شخصيات تتيح للمشاهد أن يقرر بنفسه، ما الذي يراه أمامه.

ربما أيضا يجب تناول أعمال كاهون من جهة السياق الذي قامت على أساسه وليس فقط في سياق ما بعد الحداثة وما بعد النسوية . تلقي الفنانة الضوء على نماذج جنسانية، جندرية، طبقية وجنسية في سياق سياسي يتبع لتلك الحقبة السريالية: كاهون ومور كانتا ناشطتين في الأطر اليسارية ضد صعود الفاشية، والشيوعية على طريقة ستالين والإمبريالية في فرنسا وعام 1932 التحقتا بالحلقة السريالية التي كان يديرها صديقهما أندريه بارتون (Andre Berton).
استخدم السرياليون الذين اعتمدوا التصوير تقنيات متنوعة من أجل تشويش طبيعته الواقعية: الاضاءة غير الطبيعية، الكولاج، التعريض المضاعف، الخطط الفوتوغرافي وما إلى هنالك. تلك كانت نظرية تعالج الرموز، وأكثر من كونها مجموعة رموز كانت تحديا واجهته كاهون. ذلك الأسلوب تجده في الصور التي تظهر فيها عناصر غامضة مختلفة، حاضرة كمواد متيسرة. (16). "طبيعة صامتة" تظهر في الصور بفضل بحث كاهون عن "الحقيقة الأولى" والرغبة بإلقاء الضوء عليها، كما توضح[7] في كتاباتها. في صورة من عام 1939 نجد كاهون مضطجعة، وكأنها ميتة، بين مساكب زهور في حديقة بيتها. ذلك الكم من الزهور يحدث انقطاعا لدى المشاهد وتتسبب بنوع من عدم الراحة بحيث أنها تهدد بأن تغطي جسمها. (14)

يمكن رؤية قرب كاهون من السريالية من خلال علاقتها بالفن الأدائي: ففي صورة من عام 1927 تظهر في وضعية شرقية ـ تأملية، تغطي رأسها قبعة مستديرة وبين عينيها تظهر نقطة مرسومة. (17) في مجموعة من الصور التي التقطت بعد عام من ذلك، تظهر وهي تطل من على الطابق العلوي للمبنى الذي كانت تسكنه في باريس. (أنظر الصور الثلاثة على الغلاف الأمامي) كاهون موجودة على قطعة قماش بيضاء مفروشة في باحة المبنى، وهي ترتدي لباس بحر أسود ـ أبيض حيث أنه يشوش خطوط تكوين جسدها التي تفصل بينها وبين غطاء السرير. بخصوص الدقة التي تنفذ فيها كاهون حركاتها، لا شك بأنها تأثرت من الرقص التعبيري لـ (Rudolf Von Laban) الذي اشتهر في تلك السنوات ذاتها وتميز بالدمج بين الدلالات البصرية الجسدية والكلامية. تأثير الفن التجريبي، الذي عرضت كاهون من خلاله واضح (18) في الصورة من عام 1929 حيث تظهر فيها كاهون على خلفية غامقة، يداها متشابكتان خلف رأسها، وجهها مغطى بطبقة من الماكياج كقناع وعلى رأسها باروكة شعر أشقر. (19) في صورة أخرى من عام 1932 تضلل كاهون المشاهد بواسطة المقاييس. شخصيتها تبدو كطفلة صغيرة نائمة على جانبها داخل خزانة. تتلاعب بموضوع الجيل، وخاصة بما يخص النساء. ذلك الأمر شغل السرياليين كثيرا الذين اهتموا بتمثيل الجسد النسوي من جديد لكنهم لم يتمكنوا دائما من التحرر من مفاهيم سابقة. هكذا عرضت كاهون بطريقة حديثة و"متطرفة" قياسا مع فنانين آخرين، حيث تشدد على الطريقة التي تعرض فيها النساء من خلال بعض ملامح الجسم، اللباس، النظرات والأشياء المرافقة. تنتمي كاهون إلى مجموعة صغيرة من الفنانات اللاتي خلقن فنا بصريا وانتمين لمجموعة سريالية. تجاهلهن نقاد الفن ومؤرخوه طوال سنين. بسبب الاحباط الذي اعترى الثنائي "كاهون ومور" عقب انقسام الحلقة اليسارية التي التحقتا بها، فقدتا الأمل بخلق "عالم جديد" وبسبب تراجع حالة كاهون الصحية، قررت الاثنتان ترك باريس. عام 1937 انتقلتا للعيش في جزيرة

מן המעגל הסוריאליסטי. פורטרטים מאותן השנים צולמו בסביבת ביתן ובגינה הפרטית.

שנתיים לאחר המעבר לג'רזי, ביולי 1940 , הגרמנים פולשים אל האי. בנות הזוג מחליטות להישאר בביתן ולא להתפנות אל אנגליה הסמוכה. במשך ארבע השנים הקרובות לוסי וסוזאן, נשים בשנות החמישים לחייהן, מנהלות מאבק חשאי נגד הנאצים בצורת כתיבת עיתון בשפה הגרמנית אשר מביא ידיעות מתחנת ה-BBC. באמצעות מכשיר רדיו, אותו הן מצליחות להבריח לאחר שהנאצים החרימו את שלהן, הן ניזונות בצורה לא חוקית מידיעות שמגיעות מבריטניה. מטרתן הייתה לפכח את החיילים הגרמנים וליצור התנגדות מבפנים מתוך אמונה כי לא כל החיילים הגרמנים היו נאצים. את העיתון המאויר הן מפיצות בחשאי בבתי קפה ובבארים מקומיים בהם נהגו החיילים לשהות. העיתון נחתם בשם: "החייל ללא שם"- פעם נוספת הן חוצות גבולות מגדריים, מעמדיים ולאומיים.[8]

בנות הזוג האמינו כי עליהן לפעול בצורה ישירה נגד הכיבוש והפיצו תעלומה שנוסחה בצורה יצירתית ומלאת תשוקה שהעידה על קרבתן למעגל הסוריאליסטי. למרות שהן לא נרשמו כדוברות גרמנית ולא ציינו את מוצאה היהודי של משפחת שווב כפי שנדרשו לפי חוק, השתיים תהו כיצד הן לא העלו את חשדם של הגרמנים. ביולי 1944, בשעת ארוחת הערב, הן נעצרות על ידי חמישה חיילים גרמנים. לאחר חיפוש בביתן התגלו מכשיר הרדיו ומכונת הכתיבה בה השתמשו. בנות הזוג לא היו מופתעות ונוטלות מנת יתר של גלולות שינה במטרה לשים קץ לחייהן. הבהלתן לבית החולים המקומי מנעה באופן אירוני את העברתן למחנות ריכוז. מתוך ידיעה כי אין טעם לנסות ולהסתיר את פועלן, הן עונות בכנות לשאלות החוקרים. במשך תשעת החודשים אותם בילו בכלא כאסירות פוליטיות, הן דואגות לטשטש את עובדת היותן זוג במטרה שלא לספק מידע שישמש כנגדן. הגרמנים סירבו להאמין שהן פעלו לבד והיו משוכנעים כי פועלת מאחוריהן רשת ענפה. בנובמבר 1944 נערך משפט שבמהלכו השופט משווה אותן לפרטיזנים והן מואשמות בפשעים פוליטיים ובפרופגנדה שפגעה במורל של הצבא הגרמני. גזר הדין שמעולם לא בוצע, היה מוות. חרף הלחץ שהופעל עליהן על ידי השלטונות המקומיים לערער על העונש, מתוך חשש שביצועו יערער את היציבות של תושבי המקום, השתיים מסרבות ורואות במוות את השלב האחרון בפעולת ההתנגדות שלהן. בפברואר התבשר הזוג כי מפקדו הצבאי של האי חונן אותן מעונש מוות והן מועברות לתא מאסר משותף עד לשחרור האי, שישה שבועות מאוחר יותר. במשך תקופת המאסר בנפרד, מתוך תסכול שיצר המרחק ביניהן ואי ידיעה בדבר גורלן, הן מנסות לבצע ניסיונות התאבדות שכושלים. התקשורת ביניהן נשמרת באמצעות העברת מכתבים בסתר אותם הן רושמות על פיסות של נייר טואלט. מספר ימים לפני השחרור מועברים כל החיילים הגרמנים הכלואים למתקן זמני. אחד החיילים מעביר ללוסי שווב מזכרת לפני עזיבתו, הנשר שנהג לעטר את מדיו, והיא מופיעה עמו בין שיניה בתצלום שצולם לאחר השחרור.

במספר תצלומים אניגמאטים משנת 1947 כהון ניצבת על חומת גינתן הפרטית בג'רזי. [20] היא נראית כמעין דמות של מלאך או רוח רפאים. ברקע נפתח המפרץ, מקדימה נראית חומת בטון אטומה. שמלתה בהירה, כמעט שקופה, מתבדרת ברוח. צעיף עוטף את צווארה, ביד ימין היא אוחזת במקל וידה השנייה נמתחת הצידה. היא מפנה את מבטה אל עין העדשה, אל בת זוג ופניה נחתכים בקצה העליון של התצלום.

מותשת מתקופת כליאתה ומשני ניסיונות התאבדות, לוסי שווב נפטרה בשנת 1954, בגיל 60. על המצבה חרטה סוזאן מלאהרב את המשפט: "And I Saw New Heavens and a New Earth". מלאהרב עוזבת את ביתן המשותף ועוברת להתגורר בדירה לבדה. בשל מצב בריאותי רעוע היא שמה קץ לחייה בשנת 1972 ונקברת לצד זוגתה. תצלומי הנוף המאוחרים שלה, ללא בת זוגה, נטולי יומרה אמנותית.

מבטה של כהון אל חלל דירתן המשותפת בפריז, אל מעבר לעדשת המצלמה, מוקפת דימויים, נותר כזכר לצורת ההתבוננות הייחודית לה, כזכר למבטה המהדהד של מור, כהוכחה אילמת ל"מבשרת- נעדרת", שהרי אל הקאנון לא ניתן באמת לחזור.[1]

דור גז

*ראו הערות שוליים בסוף הטקסט באנגלית.

7
אדואר מאנה, הבר בפולי ברז'ר, 1882, שמן על בד, לונדון
إدوار مانيه، مقهى في بولي برجير، 1882، زيت على قماش، لندن
Edouard Manet, Eine Bar in den Folies-Bergère, 1882, oil on canvas, London

8
ג'ף וול, תצלום עבור אישה, 1979, תצלום, קנדה
جيف وول، صورة للنساء، 1979، فوتوغراف، كندا
Jeff Wall, Picture for Women, 1979, photograph, Canada

9
מיכל היימן, אני הייתי שם # 3 (קלוד כהון), 2001-05, הדפסה כרומוגנית, ישראל
ميخال هايمان، كنت هناك # 3 (كلود كاهون)، 2001-05، طباعة كروموجينية، إسرائيل
Michal Heiman, I Was There # 3 (Claude Cahun), 2001-05, chromogenic print, Israel

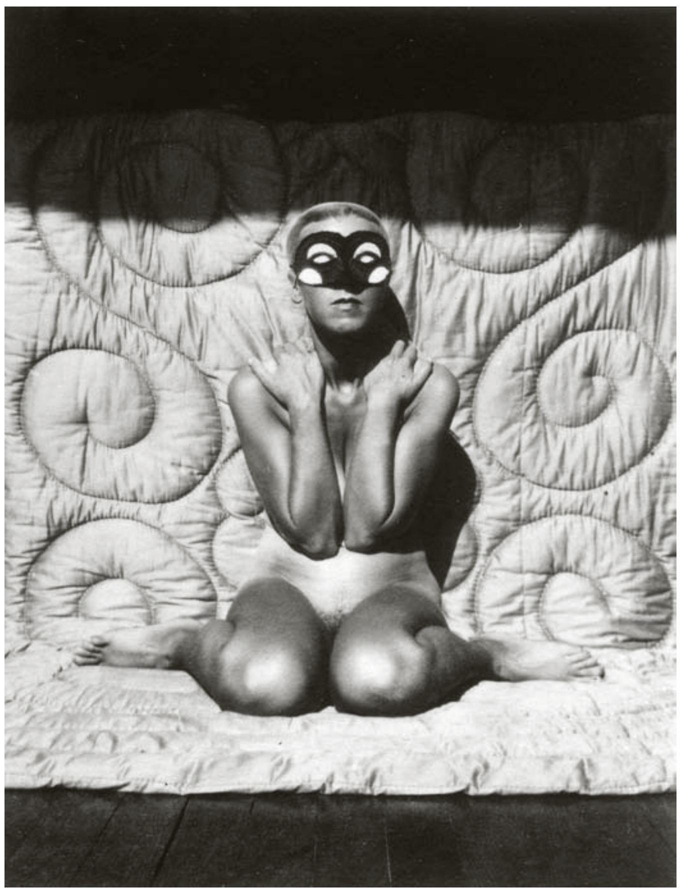
جيرسي. الوقعة بين بريطانيا وفرنسا. المكان الذي كانتا تعرفانه من خلال رحلتهما إليه وهما شابتان. الصديقتان لم تكثرا التودد مع السكان المحليين وعادتا لتستخدما اسميهما الأصليين. لوسي وسوزان. عدا حين كانتا تكتبان لزملائهما من التيار السريالي. تم تصوير بورتريهات في تلك السنوات في بيتهما وحديقتهما الخاصة.

بعد عامين من انتقالهما الى جيرسي. في تموز 1940، اجتاح الألمان الجزيرة. وقررتا أن تبقيا في البيت وألا تنزحا إلى بريطانيا المجاورة. وخلال السنوات الأربع التالية لوسي وسوزي، امرأتان في الخمسينيات من العمر، تقودان مقاومة سرية ضد النازيين. من خلال كتابة صحيفة باللغة الالمانية تنقل أخبارا من قناة الـ "بي. بي. سي". بواسطة جهاز راديو، تنجحان بتهريبه بعد أن صادر الألمان جهازهما. كانتا تتلقفان الأخبار بشكل غير قانوني من أخبار ومعلومات تصل من بريطانيا. هدفهما كان توعية الجنود الألمان وخلق معارضة داخلية بدافع الإيمان بأنه لم يكن كل الجنود الألمان نازيين. كانتا توزعان تلك الصحيفة المحلية المصورة سرا من خلال المقاهي والحانات المحلية، التي اعتاد الجنود ارتيادها، وكانت الصحيفة تحمل توقيع "الجندي مجهول الاسم". وهكذا اجتازتا الحدود الجنسانية، الطبقية والقومية مرة أخرى[8].

10

11

כانتا تؤمنان أنهما يجب أن تواجها الاحتلال بشكل مباشر فقامتا بشن حملة دعائية صممت بشكل إبداعي ومليء بالشغف أشار إلى قربهما من التيار السريالي. رغم أن مور لم تتسجل على أنها ألمانية وكاهون لم تظهر نسبها اليهودي من عائلة شواب كما كان مطلوبا حسب القانون وفق القانون. كلتاهما احتارتا كيف أنهما لم تثيرا شكوك الألمان. في تموز عام 1944، في وقت العشاء، تم توقيف الاثنتين من قبل خمسة جنود ألمان. بعد تفتيش بيتهما تم العثور على جهاز الراديو والالة الكاتبة التي كانتا تستخدمانها. لم يفاجئهما ذلك أبدا. وفي تلك الليلة ذاتها تناولت كل منهما جرعة زائدة من الحبوب المنومة في السجن. أملا بوضع حد لحياتهما. نقلتهما الى المستشفى المحلي منع، ولسخرية القدر، نقلهما إلى معسكرات التركيز. وإدراكا منهما بعدم جدوى إنكار ما قامتا به، أجابتا بصراحة على أسئلة المحققين. وطوال الأشهر التسعة التي قضتاها في السجن كمعتقلتين سياسيتين، حاولتا عدم لفت الأنظار للعلاقة التي بينهما، لئلا يوفران للعدو معلومات يمكن استخدامها ضدهما. لم يقتنع الألمان أبدا أنهما عملتا دون مساعدة أحد وكانوا مقتنعين أن هناك شبكة كبيرة تعمل خلفهما. عقدت محاكمتهما عام 1944. خلال تلك المحاكمة ساوى القاضي بينهما وبين الحاربين المتمردين واتهمهما بجرائم سياسية وبحملة دعائية مشوهة أثرت على معنويات الجنود الألمان. أصدرت المحكمة بحقهما حكم الإعدام لكنه لم ينفذ نتيجة الضغط المحلي الذي مورس عليهم لتخفيف الحكم، بدعوى أن تنفيذ الحكم سوف يؤدي إلى زعزعة الاستقرار المحلي. رفضت الاثنتان ورأتا بالموت آخر مرحلة من مرحلة المعارضة لديهما. في شهر شباط تم تبشيرهما بأن الحاكم العسكري للجزيرة قام بإبطال حكم الإعدام الصادر بحقهما وتم نقلهما ليسجنا معا، في زنزانة واحدة. حتى تحرير الجزيرة بعد سبعة أسابيع من ذلك. طوال فترة حجز كل منهما على انفراد، وبسبب الحزن الذي سببه بعدهما عن بعضهما البعض، وعدم معرفة مصيرهما، تحاول كل منهما القيام بمحاولات انتحار فاشلة. بقيت العلاقة بينهما مستمرة من خلال تمرير الرسائل السرية بينهما والتي كانت تكتب على ورق التواليت. قبل أيام من إطلاق سراحهما تم نقل كل الجنود الألمان المحتجزين إلى سجن مؤقت. أحد الجنود يقدم للوسي شواب تذكارا قبل أن يرحل - النسر الذي اعتاد أن يعلقه على سترته. وتظهر كاهون في صورة التقطت بعد تحررهما وهي تضعه بين أسنانها.



12

في صور مبهمة من عام 1947 تقف كاهون عند سور حديقتهما الخاصة في جيرزي (20) وهي تأخذ شكل ملاك أو شبح. في الخلفية ينفتح الخليج وفي المقدمة يظهر سور اسمنت مسدود. فستانها فاتح، تقريبا شفاف يتهادى مع الريح. يلف خمار عنقها وتمسك عصا في يدها اليمنى ويدها اليسرى تمتد جانبا. في الصورة التي تقرر تكبيرها توجه عينيها إلى عين العدسة، إلى قرينتها ووجهها مقصوص من أعلى الصورة.

بعد فترة السجن المتعبة ومحاولتي الانتحار، توفيت كاهون عام 1954 عن عمر يناهز الستين عاما. على شاهد قبرها حفرت مور جملة (And I Saw New Heavens and a New Earth). تركت مور شقتهما المشتركة وانتقلت للعيش في شقة وحدها. وبسبب تردي أوضاعها الصحية وضعت حدا لحياتها عام 1972 ودفنت إلى جانب قرينتها. آخر صور الطبيعة، بدون شريكتها، خالية من الزهو الفني. نظرات كاهون الى فضاء غرفتهما المشتركة في باريس، باتجاه عدسة الكاميرا، وهي محاطة بالشخصيات، بقيت ذكرى لشكل نظراتها المميز كذكرى لنظرات مور ذات الصدى. كائنات صامتة لـ "مبشرة - غائبة"، حيث أنه لا يمكن حقا العودة الى "الأصول" (1).

10 לואיס פירסון, (הרוזנת קסטיליוני), 1863, תצלום, פריז
لويس بيرسون، (كاستيليوني)، 1863، تصوير، باريس.
Louis Pierson, (The Castiglione), 1863, photograph, Paris

11 סינדי שרמן, דיוקן עצמי, 1989, תצלום
سندي شارمن، صورة ذاتية، 1989، صورة.
Cindy Sherman, Self-portrait, 1989, photograph,

12 ללא כותרת, סביבות 1928.
دون عنوان، حوالي 1928
Untitled, circa 1928.

13

ללא כותרת, סביבות 1928.
دون عنوان، حوالي 1928
Untitled, circa 1928.

13

14

ללא כותרת, 1939.
دون عنوان، حوالي 1928
Untitled, 1939.

14

15

ללא כותרת, 1914.

دون عنوان، 1914

Untitled, 1914.

Two years after their move to Jersey, the island was invaded by the Germans. Cahun and Moore decided to stay in their home and not be evacuated to neighboring England. For the next four years, Lucy and Suzanne, in their fifties, would conduct a secret anti-Nazi campaign, which manifested itself in writing a German-language newspaper citing news from the BBC. Via a radio which they managed to sneak in after theirs was confiscated by the Nazis, they illegally listened to news from Great Britain. Their goal was to awaken the German soldiers and create resistance from within in the belief that not all German soldiers were Nazis. Their illustrated paper was clandestinely disseminated in local café's and bars where the soldiers used to hang out. It was signed as "Der Soldat ohne Namen" ("The soldier with no name") – once again playing on gender, class, and national boundaries.[8]

Cahun and Moore believed that they had to operate directly against the occupation, and distributed propaganda which was creatively and passionately formulated, attesting to their affinity with the Surrealist circle. Even though they were not enrolled as German speakers, and did not disclose the Jewish origin of the Schwob family as required by law, the two were surprised that they never aroused the Germans' suspicions until in July 1944, during dinner, the two were arrested by five German soldiers. A search of their house revealed the radio and typewriter which they used. The arrest did not take Cahun and Moore by surprise, and they took an overdose of sleeping pills in order to end their lives. Their rushing to the local hospital ironically prevented their detention in a concentration camp. Knowing there was no point in hiding their activity, they honestly answered the interrogators' questions. During the nine months which they spent in jail as political prisoners they covered up their being a couple so as not to provide information that might have been used against them. The Germans refused to believe they operated on their own, and were convinced that there was an extensive network behind them. A trial was conducted in November 1944, during which the judge compared them to partisans, and accused them of political crimes and propaganda which undermined the morale of the German army. Their sentence, which was never carried out, was death. Despite the pressure put on them by the local authorities to appeal the sentence, fearing that its realization would undermine the locals' sense of stability, the two refused, regarding death as the last phase in their resistance. In February they learned that the island's military commander decided to pardon them, and that they would share a cell until the Island's liberation six weeks later. During their separation and in ignorance of their fate, each attempted suicide. They communicated via secret messages on scraps of toilet paper. Several days before their release, all the incarcerated German soldiers were moved to a temporary facility. One of the soldiers forwarded Lucy Schwob a farewell souvenir – the eagle that decorated his uniform. Cahun appeared with it held in her teeth in a photograph taken after the liberation.

16

16

ללא כותרת, סביבות 1936.
دون عنوان، حوالي 1936
Untitled, circa 1936.

In several enigmatic photographs from 1947 Cahun stands on the wall of their private garden in Jersey, (20) appearing like an angel or a ghost. The gulf opens up in the background, and an impervious concrete wall is seen in the front. Her pale-colored, nearly transparent dress flutters in the wind, a scarf around her neck. In her right hand she holds a stick, and her left hand is stretched sideways. In the photograph, which she chose to enlarge, she looks at the lens, at her partner; her face is cropped at the top of the photograph.

Exhausted by her imprisonment and two suicide attempts, Lucy Schwob passed away in 1954 at the age of 60. On her tombstone Suzanne Malherbe engraved the epitaph: "And I Saw New Heavens and a New Earth". Malherbe left their apartment and moved to a flat of her own. Due to poor health, she killed herself in 1972 and was buried next to Cahun. Her later landscape photographs, without her partner, lack artistic pretensions. Cahun's gaze into the space of their shared apartment in Paris, beyond the lens, surrounded by images, is left as a reminder of her unique mode of observation, as well as of Moore's echoing gaze, a silent evidence of the "absent-precursor", for one cannot really return to the canon. (1)

Dor Guez

1. François Leperlier, Claude Cahun: L'ecrat et la Métamorphose (Paris: Jean-Michel Place, 1992).

2. See Claude Cahun Photographe, exh. cat. (Paris: Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris / Jean Michel Place, 1995).

3. Anita Silvers, "Has Her(oine's) Time Now Come?," Journal of Aesthetics and Art Criticism, 48, no. 4 (Fall 1990): pp. 365-380.

4. Claude Cahun, Aveux non avenus (Paris: Editions du Carrefour, 1930); Jersey Heritage Trust.

5. Claude Cahun, "Héroines," Mercure de France, 639, 1 Feb. 1925, pp. 622-643.

6. Carolyn Korsmeyer, "Philosophy, Aesthetics, and Feminist Scholarship," in Aesthtics in Feminist Perspective, eds. Hilde Hien and Carolyn Korsmeyer (Bloomington, IN: Indiana UP, 1993), pp. vii-xii.

7. Claude Cahun, exh, cat. (Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2001-02), pp. 218-21.

8. Claire Follain, "Lucy Schwob and Suzanne Malherbe: Résistantes," in Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun & Marcel Moore, ed. Louise Downie (London: Aperture, 2006).

not return a reflection. (13) The depiction of mirrors, reflections, and masks served Cahun as a vehicle to introduce an alternative for artistic models of describing women. Countess de Castiglione appears masked in an 1863 photograph where she looks at the lens with one eye through the oval frame of a picture. (10) The mask motif recurs in Cahun's work in a photograph depicting her naked on a blanket spread symmetrically all around her. (12) The photograph is bathed in strong sunlight, and Cahun's young body appears to shine like the blanket's silk. Her hair is cut short and her eyes are covered with a black mask, "denying" the viewer's gaze. The result is a rhythmic symmetrical composition: the wriggly pattern on the blanket echoes the soft contours of the mask and those of her shoulders, arms and legs – a sophisticated blend of intellectual stimulus and aesthetic pleasure. A closer look at the polished wooden floor in the lower frontal plane of the photograph reveals the silhouette of the photographer – Moore. The photographer's shadow reminds the viewer of another observer involved in the photographic act, forming an unofficial signature of sorts, akin to an act of reflection and a double exposure, like Wall who presents the camera to us. Moore's silhouette in the works functions as an indexical sign of the other, who is nevertheless a full partner in the work.

17

17

ללא כותרת, 1927.
دون عنوان، 1927
Untitled, 1927.

Cahun has often been dubbed a precursor of American photographer Cindy Sherman, and a pioneer of feminism. Like Cahun, Sherman photographs herself as part of staged situations intended to examine the psychoanalytical mechanism of femininity as a collection of masks. In a photograph from 1989, Sherman appears against the backdrop of an inexpensive fabric, wearing a tattered dress which exposes fake breasts and a nipple-like medallion. (11) Shermans' black mask reinforces the sense of female mimicry and artificiality. Cahun and Sherman deconstruct the imagery to which they allude. Instead of representing a specific figure, however, Cahun performs an inverse process – annulling the self to the point that sometimes it is impossible to be certain that the same subject is indeed involved. As in theater, an enigmatic sphere is created where the spectator is offered a wide variety of alternative sights in various fields. Unlike Sherman, whose oeuvre as a whole is not autobiographical, Cahun's portraits explore her personal array of identities. Thus, while Sherman's biography remains "outside the picture" of her "costume ball," Cahun's biographical facts may account for her art. Sherman uses a cable shutter release to perform the act of photography, whereas Cahun is aided by her life and art partner, Moore – a fact which further layers the concept of self-portrait in the context of Cahun's work.

18

18

ללא כותרת, סביבות 1927.
دون عنوان، حوالي 1927
Untitled, circa 1927.

Believing that cultural "heroines" such as Cinderella, Eve, Judith, Salome, and Mary have been misread, Cahun set out to expose the feminist tenets built into their stories, via a change of perspective.[5] Many feminist scholars regard the artistic canon with skepticism, maintaining that it is based on formalist aesthetic categories originating in a male patriarchal system (Why so few women artists in the canon?).[6] Thus, a feminist aesthetics does not set out to determine general, binding categories for the evaluation of art works, but rather allows for different forms of interpretation and diverse perspectives. If we accept the feminist proposal of polyphony, we may say that Cahun was ahead of her time in that she created an array of images uncommitted to a single familiar voice or to a definition of "otherness," but rather created an array of images, letting the viewer determine what s/he sees.

19

19

ללא כותרת, 1929.
دون عنوان، 1928
Untitled, 1929.

Cahun's works, however, should also be examined in relation to the context in which they were taken, and not only in a post-modern feminist context. The artist explores common representations of sex, gender, class, and ethnicity in the political context of the time and of Surrealism: Cahun and Moore were active in the anti-fascist leftist circles which opposed Stalinism and French Imperialism; in 1932 they joined the Surrealist circle of their friend, André Breton.

The Surrealist photographers employed diverse techniques to interfere with photography's mimetic character: unnatural lighting, collage, double exposure, photograms, etc. It was a practice that dealt with signs more than being an array of signs in itself – a challenge faced by Cahun. This approach is also manifested in photographs featuring various enigmatic objects made of available materials. (16) Still-lives appear in the photographs due to Cahun's quest for a "basic truth" and her desire to "address" it, as she notes in her writings.[7] In a 1939 photograph Cahun lies dead still amidst flowerbeds in her garden. The vegetation "threatening" to cover her body generates estrangement, rendering the viewer disconcerted. (14)

Cahun's affinity with the Surrealists is also discernible in her connection to performance art: in one photograph from 1927 she appears in a meditative oriental posture, her head covered with a round hat, with a bindi-like dot between her eyes. (17) In a series of photographs taken a year later she is seen from the top floor of the Parisian building in which she lived (See 3 images on the front cover). Cahun stands on a white sheet spread in the courtyard of the building, dressed in a black and white swimsuit that confounds the contours of her body, distinguishing her from the sheet. Judging by the precision with which Cahun performs the movements, she was apparently influenced by Rudolf Von Laban's expressive dance which became known in those years, and was characterized by the fusion of visual, physical, and literal signs. The influence of experimental theater, in which Cahun performed, is evident in several works (18). In a 1929 photograph she is set against a dark background, her hands crossed behind her back, her face is covered with a thick layer of makeup, like a mask, and she is wearing a blonde wig. (19) Cahun misleads the viewer by means of scale as well. In another photograph, from 1932, her figure appears like that of a young girl, sleeping on her side inside a closet.A play on the visibility of age, mainly in the context of women, preoccupied the Surrealist artists who sought a new representation for the female body, but did not always manage to break free from built-in, fetishistic perceptions. In this respect, Cahun presents herself in an innovative, "radical" manner in comparison to other artists. She encoded the manner in which women were viewed through bodily gestures, items of clothing, gazes, and accessories. Cahun belonged to a small group of women who created visual art and were active in the Surrealist circle, yet were ignored and excluded from the canon by art scholars and historians, unlike their male counterparts.

Due to the couple's disappointment with the growing split in their leftist circle, their losing hope of creating a "new world," and the deterioration in Cahun's health, Cahun and Moor decided to leave Paris. In 1937 they moved to the Channel Island of Jersey, located between England and France, where they summered in their youth. They scarcely mixed with the locals, and reverted to using their original names, Lucy and Suzanne, save in letters to their Surrealist friends. Portraits in those years were taken in the vicinity of their home and in their private garden.

anti-Semitic "studies" in physiognomy. A pseudonym is a means to create an anti-identity, but in Cahun's case it both reveals (her Jewish origin) and conceals (her gender identity). In an early photograph from 1914, Cahun is depicted lying down, her head on a pillow (15) Her scattered hair, the sheet partitioning her face from her body, and her direct gaze – all these lend her the appearance of the monstrous Gorgon Medusa whose gaze had the power to transfix men and turn them to stone. Two years later Cahun cut her hair, and depicts herself with a short haircut as a boyish figure wearing a manly undershirt, adorned by a crown of thorns. (3) The Christian allusion is clear. Her right arm is raised behind her head, as a variation of an exposed, inviting feminine pose, yet – unexpectedly – reveals unshaven underarm hair. A visual link is created between the leaf pattern on the sheet used as backdrop, and the armpit hair and crown on her head. This posture often appears in the history of female depictions in art. In one of the Madonna variations by painter Edvard Munch, Madonna's naked body is presented tilted backwards, a red aura around her head, her long dark hair retracing the bold brush strokes, winding towards her armpit. (4) Other outstanding examples are Pablo Picasso's Les Demoiselles d'Avignon (1907) and Henri Matisse's 1923 Odalisque with Raised Arms.

20

20

ללא כותרת, סביבות 1947.

دون عنوان، حوالي 1947

Untitled, circa 1947.

Cahun and Moore moved in together in 1917, the year in which Cahun's father married Moore's mother. The status of "stepsisters" provided cover for their cohabitation. In 1919 they began their artistic collaboration; Moore, a graphic artist by training, illustrated Cahun's writings and operated the camera for her. That same year, Cahun cut her hair short, as a radical version of the woman's short haircut fashionable at the time, marking yet another layer in the struggle for equality of the sexes. Cahun is presented as free of the conventional perceptions of women, not in the desire to resemble a man, but in order to renounce any categorical feature altogether (See top image on back cover). Identity games emerge in the work of various Surrealist artists. One of the best known examples is Marcel Duchamp's female alter-ego, Rrose Sélavy, conceived in 1921, when the artist wanted to change his gender identity. According to Duchamp, her name was coined from a combination of the ugliest and most banal first name, and a surname which in French forms a homophone for "Eros, that's life".

In 1922 the couple moved to Paris. From the mid-1920s to the mid-1930s Cahun created a body of work spanning photographs in which she was depicted as a chameleon, assuming layered appearances and identities. With the help of Moore and a simple Type 3 Folding Pocket Kodak camera, Cahun reexamined clichés and stereotypes, furnishing them with alternatives in the form of a visual text; rewriting the iconographic set of meanings, and presenting the inability to fix identity to a single representation, she fused autobiographical facts and imaginary, mythological and biblical narratives, weaving layer upon layer to form an intelligent, seductive proposition. The transformation of her figure pulls the rug from under the prevalent assumption that photography offers a "reliable" or "realistic" depiction. In Cahun's hands, the photograph becomes the scene of drama instead of a frame "taken" from reality; the posed nature of the prints reinforce the viewer's self-awareness. In a 1928 photograph, (5) she is presented during a theatrical performance: several masks are attached to her dark cloak, a recurring motif in her oeuvre. The mask stands for the rebellion against the prevalent concept of a single identity, and Cahun indeed has countless masks in store.

The image with which Cahun chose to present her Surrealist book of 1930, Aveux non avenus ("Disavowed Confessions")[4], is a self-portrait portraying her with a black-and-white checked suit. (6) The book ties autobiographical elements to her works, further enhancing their psycho-biographical reading. Cahun, a captivating woman with an acute sense of style, appears with a manly suit with stiff collar, looking away from the mirror, from her reflection, into the lens. Best identified with Cahun, this photograph generates a contrast between her reflection in the mirror and the direct gaze "captured" by the camera, thus bringing together three gazes: those of the camera (the photographer), the photographed subject, and the one returned from the mirror. Moreover, the photograph refers to a long artistic tradition portraying women making up their faces before a mirror in their dressing rooms. Rather than a female figure sensually observing herself for the gaze of a male spectator, however, Cahun offers an androgynous figure devoid of distinct gender, which does not commit to a dictated social identity.

From the vast art historical imagery addressing the theme of reflection, I shall mention only two prominent examples: the first is Edouard Manet's 1882 painting, Un Bar aux Folies-Bergère (7) depicting the figure of a pensive barmaid from the front, and behind her, in the mirror – a male customer, observing her. An optically "logical" painting angle would have exposed the customer's back, but the proficient painter chose to "hide" him, and not separate the viewer from the barmaid's direct gaze. The second example, executed approximately one hundred years later, is Jeff Wall's 1979 photograph created in homage to Manet's painting. (8) Wall reveals to us the set of gazes through the reflection: the woman looks into the lens through the mirror, the photographer looks at the woman, and the camera looks at the spectator/mirror, "returning" his gaze. Similar to the act of photography and the "observers" exposed in this photograph, the well-equipped studio space is presented, thus eliminating any possibility of an illusion.

As part of her series of works "I Was There" (2001-05), Israeli artist Michal Heiman "entered" Cahun's work and planted her own figure "instead" of Cahun's reflection. (9) The camera held in her hand is ostensibly turned towards the viewer, but in fact it is the product of another reflection. Through the mirror Heiman crosses to "the other side," uniting spectator, photographer, and photographed subject.

The theme of reflection invokes the myth of Narcissus and Echo – the beautiful youth from Greek mythology who could not pull himself away from his reflection, and the nymph who fell in love with him, repeating his words like an echo. Cahun both reaffirms and refutes the customary interpretations of this myth, "rearranging" the story: she enables viewers to examine the chase after one's self both through the reflection and through the other, represented by Echo, who also appears in the figure of the camera operator – Moore. Moore too was depicted in a similar pose to that of Cahun in the checked suit, probably in preparation for the latter's photograph. Unlike Echo, whose passive figure could not leave Narcissus and died with him, the reflection here is an active one, and the customary gender division is undermined (Echo as a female figure and Narcissus as male). The reflection of the self in the other is regarded here as positive and vital to the artistic process. Narcissus, according to Cahun, was unable to see beyond eye sight, and therefore fell in love with an image, but not with that which lay beyond it.

In another photograph from the same year, Cahun duplicated her floating image: her body is underwater, her eyes are shut, and she is facing a stone which, in comparison to the water, does

*

שלושת הדימויים על הכריכה האחורית: ללא כותרת, 1929, ללא כותרת, 1920, ללא כותרת, 1920

الأشكال الثلاثة على الغلاف الخلفي: دون عنوان، 1929، دون عنوان، 1920، دون عنوان، 1920

Three images on the front cover: Untitled, 1929, Untitled, 1920, Untitled, 1920

Back to the Canon: The Photographic Portraits of Claude Cahun

A 1923 photograph portrays Claude Cahun sitting by herself on a bed in her Parisian home, surrounded by framed pictures and posters. (**1**) Her back is turned to the images covering the walls all around, and she looks from the corner of the room into a space invisible to us. The camera is held by her companion, Marcel Moore, an absent-present figure in most of the works and a partner in Cahun's art and life.

Cahun (1894-1954), whose works from the first half of the 20th century have been "forgotten" and excluded from the canon for decades, is now – in a post-modern and feminist context – considered one of the more interesting, important artists of the previous century. Her pioneering, engaging experimentations in the fields of photography, writing, and performance gave rise to a dramatic sphere in which she manifested transformation, identity exchange, and confrontation of the normative. Cahun's portraits presented in the current exhibition make the viewer reconsider their former knowledge and perception. She offers a new iconography of gender which appears more relevant than ever.

The rediscovery of her daring, surprising photographs towards the late 1980s stirred up interest among art scholars the world over. The year 1992 saw the publication of Cahun's biography by historian François Leperlier, shedding light on her art and life.[1] Following that study, her works were featured at the Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris (1995), and subsequently in various art centers around the world. This is the debut of Cahun's photographic portraits in Israel. Most of the works were printed from Cahun's original negatives, in her chosen formats.

Few art scholars have distinguished between Cahun's life and her art, and the two have generally been described and presented as one.[2] Such a strategy requires extra care, for an artist's biographical circumstances are not always necessarily tied with his/her artistic practice. When aesthetic qualities associated with the work link to form a coherent and distinctive direction, they come to be considered as the artist's personal style. The question of biography may become relevant if you can clearly identify the private history of the artist in his/her art. Contemporary artistic interpretation tends to promote a "broad" reading, which enables the textual and the contextual to coexist dialectically. A distinctive example of "crossing the line" between a historical-biographical discourse and an artistic-historical discourse – or, in other words, between the artist as a "real" figure and the artist as an "imaginary" persona – is that of Renaissance painter Artemisia Gentileschi, whose paintings were attributed, by many scholars, to her being a rape victim.[3] Interpretations of Cahun's works do not only suggest that historical and biographical information, clearly indicating her personal intentions, is manifested in her work, but also refer to the cumulative impression conveyed by her photographs – a sense that what is presented is indeed a private façade, voluntary, a self-portrait of sorts, a reflection of a personal fantasy. Cahun's personal story also attests to the cultural fabric and spirit of her time, as well as to the Surrealist circle to which she belonged, whose members often employed biographical elements as "materials" in their art.

Cahun was born as Lucy Renée Mathilde Schwob to a well-to-do, educated Jewish family in Nantes, France. Her father was the owner of a local newspaper, and Cahun was exposed to the bourgeois intellectual elite from an early age. In 1909 she first met Suzanne Malherbe (1892-1972), a.k.a. Marcel Moore, an encounter which was the basis for a friendship, couplehood, and fertile artistic partnership which lasted for some forty years. (**2**) Beginning her literature and philosophy studies at the Sorbonne in 1914, that same year she published a semi-autobiographical text articulating her private struggle between the rational and the emotional, between her passions and needs, and against prevalent sexual conventions. She signed the text for the first time with a pen name which would three years later evolve into the pseudonym "Claude Cahun" – an unconventional combination of her Jewish grandmother's matriarchal surname and a gender-ambiguous first name. The pseudonym represented Cahun's struggle against the fixedness of sexual, gender, class, and ethnic definitions, a perception which would also be manifested in her writings and later photographs. In a 1928 photograph, for example, Cahun created her own version of the Surrealist practice of the morbid distortion of beauty (See bottom image of this page). Her body appears white due to the exposure, and the profile emphasizes the shape of the nose, thus alluding to

בחזרה לקאנון תצלומי הפורטרט של קלוד כהון / **אוצר**: דור גז / 5.3-5.4.08
המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון / רח' ירמיהו 16, חולון / טל: 03-5568792
תרגום אנגלית: דריה קסובסקי / תרגום ערבית: פייסל סוואלחה / תפיסה גרפית ועיצוב: גיא שגיא - שועל / עיצוב גרפי: נטע שושני / האוצר מבקש להודות ל: גלית אילת, ואל נלסון, שרית גורמס, יסמין ברקוביץ, קרן ניו ג'רזי ולמשפחת המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית.

عودة إلى الأصول كلود كاهون في صور بورتريه / تنسيق: دور غيز / 5.3-5.4.08
المركز الإسرائيلي للفنون الرقمية، حولون / شارع يرمياهو 16، حولون / هاتف: 03-5568792
الترجمة إلى الانكليزية: داريا كاسوفسكي / **الترجمة للعربية**: فيصل صوالحة / **تصميم غرافي وتنسيق**: غاي ساغي - شوعال / **تنسيق غرافي**: نيطع شوشاني / **يود المنسق أن يعبر عن شكره وامتنانه** لغاليت إيلات، وال نلسون، سريت غورمس، ياسمين باركوفيتش، صندوق نيو جيرسي، وأسرة المركز الإسرائيلي للفنون الرقمية.

Back to the Canon The Photographic Portraits of Claude Cahun / **Curator**: Dor Guez / 5.3-5.4.08
The Israeli Center for Digital Art, Holon / 16 Yirmyahu St., Holon / tel: 03-5568792
English Translation: Daria Kassovsky / **Arabic Translation**: Faisal Sawalha / **Design and concept:** Guy Saggee - Shual.com / **Graphic design**: Neta Shoshani / **The curator wishes to thank**: Galit Eilat, Val Nelson, Sarit Gormes, Yasmin Berkovitch, Jersey Heritage Trust, Jersey, and The Israeli Center of Digital Art family.

info@digitalartlab.org.il
www.digitalartlab.org.il