

Machine (Woman)

Genderplay en de metafoor van de machine in Sophie Taeubers performances en het beeldend werk van Suzanne Duchamp¹

Sophie Doutreligne

Sophie Taeuber (1889-1943) was één van de pioniers van de klassieke avant-garde in de eerste helft van de twintigste eeuw. Toch bleef ze aanvankelijk vooral onder de radar van de kunstgeschiedenis en nagenoeg ongenoemd in de vele dada-manifesten, magazines en recensies. Lange tijd bleef ze als vrouw in de schaduw van levenspartner Hans Arp, waardoor haar indrukwekkende oeuvre en haar verdiensten bij de geboorte van het dadaïsme in Zürich grotendeels werden miskend.

Ook het veelzijdige beeldend werk van Suzanne Duchamp (1889-1963) bleef al te vaak onderbelicht door haar status als zus van Marcel Duchamp en vrouw van Jean Crotti (beiden beroemd omwille van hun bijdragen aan de verdere ontwikkeling van dada in Parijs). Hoewel uit onderzoek blijkt dat ze doorheen de jaren een impressionant oeuvre bij elkaar heeft geschilderd en daarbij actief deelnam aan diverse tentoonstellingen en soirées, bleef haar werk binnen de kunstgeschiedenis quasi onbesproken.

Deze stilte, die aanvankelijk als een sluier boven het werk van beide kunstenaars hing, werd naar mijn mening in de hand gewerkt door verschillende redenen. Ten eerste blijkt dat zowel Duchamp als Taeuber zich comfortabel voelden binnen een sfeer van anonimiteit. Zo gaf Duchamp bijna geen persoonlijke duiding bij haar werk, terwijl Taeuber weigerde haar werk te signeren en te dateren tot een paar jaar voor haar dood (Lanchner 9). Een tweede reden is de beperkte houdbaarheid van de media die centraal stonden in Taeubers artistieke praktijk, namelijk dans en performance. Het was ongewoon, zelfs *not done* in die tijdsgesest om de performances of scènes ervan te registreren, waardoor slechts een aantal foto's (genomen voor of na de show) bewaard zijn gebleven, samen met de schriftelijke getuigenissen van tijdgenoten en toeschouwers.² Een derde reden, tot slot, is de (patriarchale) tendens binnen de kunstgeschiedenis om tekst, object en individu boven beweging, proces en collectief te waarderen en zo voorbij te gaan aan het essentiële aspect van lichamelijke in het parcours van tal van vrouwelijke dada kunstenaars.

Ondanks de publicaties die de avant-gardistische kunstgeschiedenis vanuit een feministisch oogpunt hebben herschreven (o.a. Dech, Deepwell), blijven deze en zelfs de gender-gerelateerde studies vanaf de jaren negentig (Sawelson-Gorse) voornamelijk descriptief. Dieptestudies over het werk van Taeuber en Duchamp zijn schaars, maar broodnodig. Ik acht die niet alleen onmisbaar voor een breder begrip van hun artistieke praxis en positie binnen het dadaïsme, maar ook voor een beter begrip van het dadaïsme zelf. Om voorbij te gaan aan de louter historische optelsom van vrouwelijke kunstenaars en hun werk in de canon van de kunstgeschiedenis, dienen er evenwel nieuwe en experimentele manieren van geschiedschrijving te ontstaan. Innovatieve vormen van historiografie kunnen bruggen slaan naar andere disciplines zoals psychologie, filosofie, gender- en performancestudies, etc. en zodoende een dynamischer, levendiger en vooral lichamelijker beeld van de dada-beweging schetsen.

De Amerikaanse kunsthistorica Amelia Jones vervult hierin een voortrekkerrol. Ze was baanbrekend in haar zoektocht naar het 'her-belichamen' van het werk van de excentrieke Baroness Elsa von Freytag Loringhoven. In *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada* ontwikkelde ze een eigen methodiek en onderzoekstaal die geleidelijk aan alle grenzen tussen het historische en het persoonlijke ophief, om de performances vanuit haar eigen individualiteit opnieuw te doen herleven:

This book, then, will sustain the tension between rationality and irrationality, interrupting the seemingly “objective” passages of art historical argument with intermittent bursts of neurasthenic irrationality (admissions of my own overidentification, etc.). By the end, my identification with the Baroness will be so dramatic that the lines between “fact” and “fiction,” between art history and storytelling, between biography and autobiography, will definitively blurred. The story will be embarrassingly personal – just like the Baroness herself – resubjectifying the dry, putatively “objective” narratives that comprise “proper” histories of art and culture. This is not posed simply as a “subjective” art history, then, but as one that attempts to expose the interestedness of all history writing – to expose the way in which all historical narrative takes shape through an intertwining among subjects. (Jones 25)

In dit artikel ga ik op zoek naar dualiteiten (zoals stasis-dynamiek, performance-toeschouwer, maar vooral mens-machine en feminien-masculien) die de

componenten 'performance' en 'performativiteit' in het werk van Duchamp en Taeuber in beweging zetten. Ik analyseer hierbij het performatieve spel met gender en identiteit, vormgegeven in een mechanomorfe³ beeldtaal die de metafoor van de machine (zowel in vorm als inhoud) exploiteert. Het concept van de 'machine woman' treedt hier op als een vat vol dualiteiten, nooit resulterend in een synthese of symbiotische ontlading. 'Machine woman' stelt op die manier kritische vragen rond subjectiviteit, vrouwelijkheid en mannelijkheid binnen de context van een patriarchaal, modernistisch Europa in oorlogstijd.

In de marge: Taeuber, Duchamp en de kortsluiting in de klassieke historiografie

Sophie Taeuber groeide op in een artistiek nest. Op jonge leeftijd al assisteerde ze haar moeder in het vervaardigen van tafelkleden, kussenslopen en ander textiel bestemd voor verkoop. In 1907 schreef ze zich in aan de Zeichnungsschule des Industrie-und Gewerbemuseums in St. Gallen (Mair 28) om haar studies te vervolledigen aan de Debschnitz Schule in München in 1910. Vervolgens, gepassioneerd door dans, meldde ze zich aan in de Rudolf von Laban school in Zürich (54), waar ze zijn gedachtengoed vertaalde naar een eigen artistieke praktijk: "she learned dance with Laban not as a chance improvisation but as a creative game with variable rules that unfolds in time and space as a unique, moving, ephemeral sculpture" (Vachtova in Prevots 5).

Wanneer de Eerste Wereldoorlog uitbreekt, vlucht Taeuber terug naar Zürich, waar ze zich in 1916 bij de dadabeweging in het Cabaret Voltaire voegt. In 1916/17⁴ voert ze haar iconische performances uit op de geluidsgedichten van Hugo Ball. In 1918 ondertekent ze mee het *Dada-manifest* (onder een pseudoniem) en creëert ze de marionetten voor het theaterstuk *König Hirsch* ter ere van de heropening van het Zwitserse poppentheater onder leiding van Alfred Altherr (Krupp 165). Ze bleef wonen en werken in verschillende steden en ontvluchtte Parijs na het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog. In 1940 stierf ze aan de gevolgen van een koolstofmonoxidevergiftiging.

Haar unieke mix van genres (beeldhouwkunst, tekenkunst, dans, borduurwerk, performance, schilderkunst) en materialen (wol, hout, verf en zelfs haar eigen lichaam) resulteerde in een interdisciplinair oeuvre dat elke vorm van categorisatie schuwt en bijgevolg in haar dynamische totaliteit moet worden onderzocht, wil er een correct beeld van haar artistieke praktijk worden geschetst.

Ook Suzanne Duchamp groeide op temidden een gezin met diverse artistieke ambities (ze was de zus van de beroemde Marcel Duchamp). Ze studeerde aan de Ecole Des Beaux-Arts in Rouen (Camfield 84) en vluchtte bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog naar Parijs waar ze als vrijwillig hulpverpleegster in het militaire ziekenhuis Hôtel des Invalides begon te werken (85).

In 1920 ondertekent ze Francis Picabia's *Manifest du Mouvement Dada* (Anquinet 24) en engageert ze zich binnen de Franse vestiging van het dadaïsme in Parijs. Ze neemt er deel aan diverse evenementen en tentoonstellingen (in het Salon des Indépendants, het Grand Palais des Champs Elysées en de Galerie Montagne) als één van de centrale dadaleden (Camfield 91). Eén jaar later wordt ze lid van het Salon d'Autonomie (een fauvistisch geïnspireerd kunstenaarscollectief) en de Société des Artistes Indépendants (Anquinet 35). Wanneer Louis Aragon en André Breton het einde van de dadabeweging inluiden, sluit ze zich mee aan bij de alternatieve beweging Tabu Dada, die de verloren gegane vrijheid binnen het dadaïsme opnieuw wil herstellen (40). In 1940 wordt Frankrijk bezet door het Duitse leger en ontvlucht ze (net als Taeuber) Parijs, samen met Jean Crotti, Marcel Duchamp, Mary Reynolds en Salvador Dalí (53). Hoewel ze voornamelijk vasthoudt aan het medium schilderkunst, laat Duchamp zich stilistisch en vormelijk door een breed pallet aan invloeden en stijlen (primitivisme, kubisme, fauvisme, dadaïsme) inspireren. Haar werk verdraagt evenzeer geen éénduidige noch statische benadering.

Ondanks haar diverse en indrukwekkende bijdragen aan het succes van het dadaïsme, bleef Duchamp binnen de klassieke kunstgeschiedenis al te vaak onder de radar. Zo werd haar tentoongestelde werk op de eerste Kubistische expositie (1912) van de artistieke beweging Section d'Or in Galerie La Boétie (Parijs) vreemd genoeg niet vernoemd in de bijhorende tentoonstellingscatalogus (20). Daarbovenop werd haar bijdrage aan de *Exposition des Oeuvres de Suzanne Duchamp et Jean Crotti* (1921) door recensent André Salmon samengevat in vier regels, terwijl Crotti's werk op een uitgebreide vier pagina's mocht rekenen (Camfield 84).

Ook de receptie van Taeubers werk verliep moeizaam. Zo weigerde Hugo Weber haar borduurwerk, poppen en juwelen op te nemen naast haar beeldend werk in zijn invloedrijke *Catalogue Raisonné* (1948) (Bargues 103) en werd de foto van Taeubers dansende lichaam in *Cabaret Voltaire / Galerie Dada* door kunsthistoricus Hal Foster (in zijn artikel "Dada Mime") gereduceerd tot een

illustratie voor Marcel Janco's masker, daarbij elk spoor van lichamelijkeheid in de performance tenietdoend (Andrew 13).

Bovenvermelde 'kortsluitingen' in de kunstgeschiedenis werden deels veroorzaakt door een gebrek aan documentatiemateriaal. Het staat vast dat de efemere performances van Taeuber nu éénmaal moeilijker te documenteren en te bewaren zijn dan tastbare artefacten als schilderijen, pamfletten en sculpturen. Toch werd het stilzwijgen rond vrouwelijke kunstenaars als Taeuber en Duchamp eveneens in de hand gewerkt door de patriarchale houding zowel binnen de avant-garde bewegingen zelf als in de klassiek geörienteerde kunstgeschiedenis, waarbij objecten en (mannelijke) individuen stelselmatig boven processen en collectieven gewaardeerd werden (Hemus, "Sex and the Cabaret" 94).

Our forgetting of dance may be put down variously to the difficulties of recreating performance, the lack of any static cultural artefact and the privileging of written texts and paintings. How can dance be documented in a book or displayed in the museum? What sources are there to draw on? And who says dance featured in any significant sense? The excuses are manifold, but soirée programmes alone, which list events and name dancers, testify to the fact that dance was a scheduled element in many Dada performances. (93)

Naast het verzwijgen van bepaalde aspecten en zelfs volledige oeuvres van vrouwelijke dadakunstenaars binnen de kunstgeschiedenis, merken we tegelijkertijd binnen de beweging zelf een stiefmoederlijke houding ten opzichte van diezelfde kunstenaars op. Wanneer we getuigenissen en recensies lezen, lijkt het wel alsof de mannen op scène daadwerkelijk bijdroegen aan de creatie van kunst, terwijl de vrouwelijke dansers zich slechts "expressief" bezig hielden (95). Getuige daarvan zijn de (romantiserende) recensies van en commentaren op Taeubers dansperformances, waarbij de gracieuze bewegingen van haar bevallige, slanke figuur de overhand nemen op dansanalytische observaties. Zo lezen we in Hugo Ball's dagboeken: "Her dance patterns are full of romantic desire, grotesque and enraptured" (in Hemus, "Sex and the Cabaret" 98) en zelfs in de memoires van Emmy Hennings: "She was slim, of medium height; her way of walking and moving was of a beauty filled with grace. There was nothing stiff about her, nothing heavy ..." (Hennings in Lanchner 11). "I saw in Sophie Taeuber a bird, a young lark, for example, lifting the sky as it took flight. The indescribable suppleness of her movements made you forget that her feet were keeping contact

with the ground, all that remained was soaring and gliding...” (Hennings in Schmidt 15).

Daarbovenop omschreef Hans Richter in zijn boek *Dada – Kunst und Antikunst: Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts* (1964) de “Laban girls” (waaronder dus ook Taeuber) als seksuele veroveringen (Hemus, “Sex and the Cabaret” 95). Dergelijke benaderingen van Taeuber als een “expressief,” “liefelijk” object van “seksueel genot” gaan voorbij aan de performatieve dualiteit (waarvan abstractie-expressiviteit er één was) die ze in haar werk toepaste om bepaalde thema’s bespreekbaar te maken doorheen haar spel met “variabele regels dat zich in tijd en ruimte ontvouwt als een unieke, bewegende en efemere sculptuur” (Vachtova in Prevots 5). In de live performance met haar lichaam als voornaamste instrument bekritiseert en overstijgt ze namelijk de “institutionele, morele en culturele controle van geschreven en gesproken taal, gender en genot” (Andrew 18) en transformeert ze doorheen de dualiteit tussen abstractie en expressiviteit (zowel in kostuum, masker als beweging) tot een actief “sprekend subject” (Demos 150) dat zich verzet tegen de stereotiepe denkbeelden van de vrouwelijke ‘ander’ als passief seksueel (lust)object (vaak in de gedaante van non of maagd) (Hemus, “Sex and the Cabaret” 96).

Ook Duchamps kunst werd vaak op een gelijkaardige, geromantiseerde manier onthaald. Zo omschreef de Franse kunstcriticus Maurice Raynal haar schilderijen als intieme en gracieuze fantasieën (Anquinet 49; Raynal x) en reduceerde George Waldemar haar praxis tot het “charmeren” van de toeschouwer “met een maagdelijke visie” (Anquinet 50). Tot slot meende Jean-Daniel Maublanc het volgende over Duchamps oeuvre:

L’art de Suzanne Duchamp, c’est l’artiste elle-même. Il est fait de conscience, de spontanéité et de primesaut. C’est l’âme de la France dans tout ce qu’elle a de charme, de pudeur aimable, de volupté caressante. Son œuvre a sa place marquée dans le trésor artistique de notre époque, car elle en exprime pleinement la grâce discrète et le très précieux raffinement. (Maublanc in Anquinet 50)

(S)he is not a being because (s)he consists of pieces⁵

Vooraleer we de dynamische performativiteit en specifieker het bewuste spel met gender en de metafoor van de machine in Taeubers en Duchamps werk analyseren, gaan we op zoek naar de gebruikelijke perceptie van het lichaam tijdens het interbellum. In tegenstelling tot de holistische benadering (zoals

bijvoorbeeld in de Middeleeuwen)⁶, zien we in de eerste helft van de twintigste eeuw immers voornamelijk het gefragmenteerde lichaam opduiken. Waar deze versplinterde kijk in het verleden (o.a. in de Renaissance) vooral het resultaat was van een diepgaande fascinatie voor de anatomie van het menselijke lichaam, is deze tijdens het interbellum voornamelijk gestuurd door de mechanisering van de arbeid (de arbeider wordt gereduceerd tot een radar in een veel grotere machine) en het vernietigende potentieel van de Eerste Wereldoorlog.

De grootse historische veranderingen die de moderniteit met zich meebracht (mechanisering van de arbeid, massale immigratie naar de grootstad, opkomst van de geldeconomie en de consumptie-industrie) deelden het moderne leven (en aldus de moderne mens) op in fragmenten: “every fragment, every social snapshot contains within itself the possibility of revealing ‘the total meaning of the world as a whole’” (Frisby 58). Deze transformaties lieten een diepe indruk na op de menselijke psyche. Sociale relaties werden geobjectiveerd en leidden tot gevoelens van isolatie, vervreemding, hypergevoeligheid of zelfs extreme onverschilligheid:

Individual life died, melody died. The singular meant nothing any more. People were overwhelmed by surging thoughts and perceptions, symphonic feelings. Machines appeared and replaced individuals. Complexes and beings arose, superhumanly and superindividually horrific. Terror became a being with a million heads... new battles, collapses and ascensions, new festivities, heaven and hell. A world of abstract demons swallowed the single utterance, destroyed the ‘I’, and swung seas of colliding feelings against one another. The most delicate vibrations and the most unheard-of mass monsters appeared on the horizons, amassed, crossed, and blended into one another. (Bergius 368)

Bovenvermelde overgevoeligheid en overprikkeling van de psyche stelden het zenuwstelsel danig op de proef en dit mondde meer dan eens uit in de zenuwaandoening ‘neurasthenie.’ Een psychische kwaal die optrad als “another corporeal way of embodying and enacting a perceived lack of authority or sense of control, self-feminization, marking [the] body as wounded” (Jones 90). Terwijl de aandoening aanvankelijk voornamelijk met vrouwen en waanzin werd geassocieerd, werden nu ook de arbeider en de soldaat aan het front geconfronteerd met een (oorlogs)variant: ‘shellshock.’ Dit kwam voort uit de innovatieve, technologische manieren van oorlogsvoering waarbij het stereotiepe beeld van de mannelijke held aan diggelen werd geslagen:

Against compulsory military service: a “deferment” of each limb, of the heart and the other anatomical arts; each soldier being already unable to put his uniform on again, his heart feeding telephonically, a deferred arm, etc. / Then, no more feeding; each “deferee” isolating himself. Finally a regulation of regrets from one “deferee” to another. (Duchamp in Jones 62)

Naast de diepgaande invloed op het zenuwstelsel, hadden de ervaringen aan het slagveld grote gevolgen op het vlak van gender- en identiteitsbeleving: “entrenched views of masculinity were called into question, particularly for those on the front witnessing firsthand the physical destruction and bodily mutilation that was at odds with pre-war ideals of rationality and restraint” (Hage 190).

Wat betekende deze gender- en identiteitsbeleving nu voor de dadaïsten die ervoor kozen zich op neutraal terrein toe te leggen op de kunsten? Hoe werd hun psyche beïnvloed door het vernietigende potentieel van de oorlog zonder zich fysiek te engageren? Kunnen we hier spreken van een secundair trauma? Volgens Sigmund Freud konden dergelijke symptomen van vervreemding en versplintering evenzeer voorkomen in het bewustzijn van de “thuisblijvers:” “The individual who is not himself a combatant – and so a wheel in the gigantic machinery of war – feels conscious of disorientation, and of an inhibition in his powers and activities” (Freud in Jones 35).

Gevoelens van vervreemding, verdeeldheid en ongeloof kregen manifest vorm in het artistieke discours van dada. Aan de hand van collage, film en een mechanomorfe beeldtaal, zochten dadakunstenaars naar nieuwe manieren om het failliet van de logica en de desastreuze gevolgen van de Eerste Wereldoorlog en de moderniteit te illustreren. Hans Arp bijvoorbeeld, beschreef zijn ervaringen als kunstenaar in oorlogstijd als volgt:

At Zurich in 1915, disinterested as we were in the slaughterhouses of the world war [sic], we gave ourselves to the fine art. While the cannon rumbled in the distance, we pasted, recited, versified, we sang with all our soul. We sought an elementary art which, we thought, would save men from the curious madness of these times. We aspired to a new order which might restore the balance between heaven and hell. (Arp in Jones 67)

Zoals verder in deze bijdrage zal worden aangetoond, werd de gender- en identiteitsbeleving van de dadakunstenaar wel degelijk gekleurd door de diepgaande impact van de Eerste Wereldoorlog. Getuige daarvan de markante aanwezigheid van dualiteiten en ambigue lichamen in het sprekende oeuvre van zowel Taeuber als Duchamp. Het opvoeren van het ambigue lichaam is een manier om stereotypes omtrent de vrouwelijke 'ander' te deconstrueren. Bovendien stelt het strategisch inzetten van dynamische dualiteiten (zowel in vorm als inhoud) deze vrouwelijke kunstenaars in staat om een kritische dialoog aan te gaan met de toeschouwer rond thema's als subjectiviteit en identiteit.

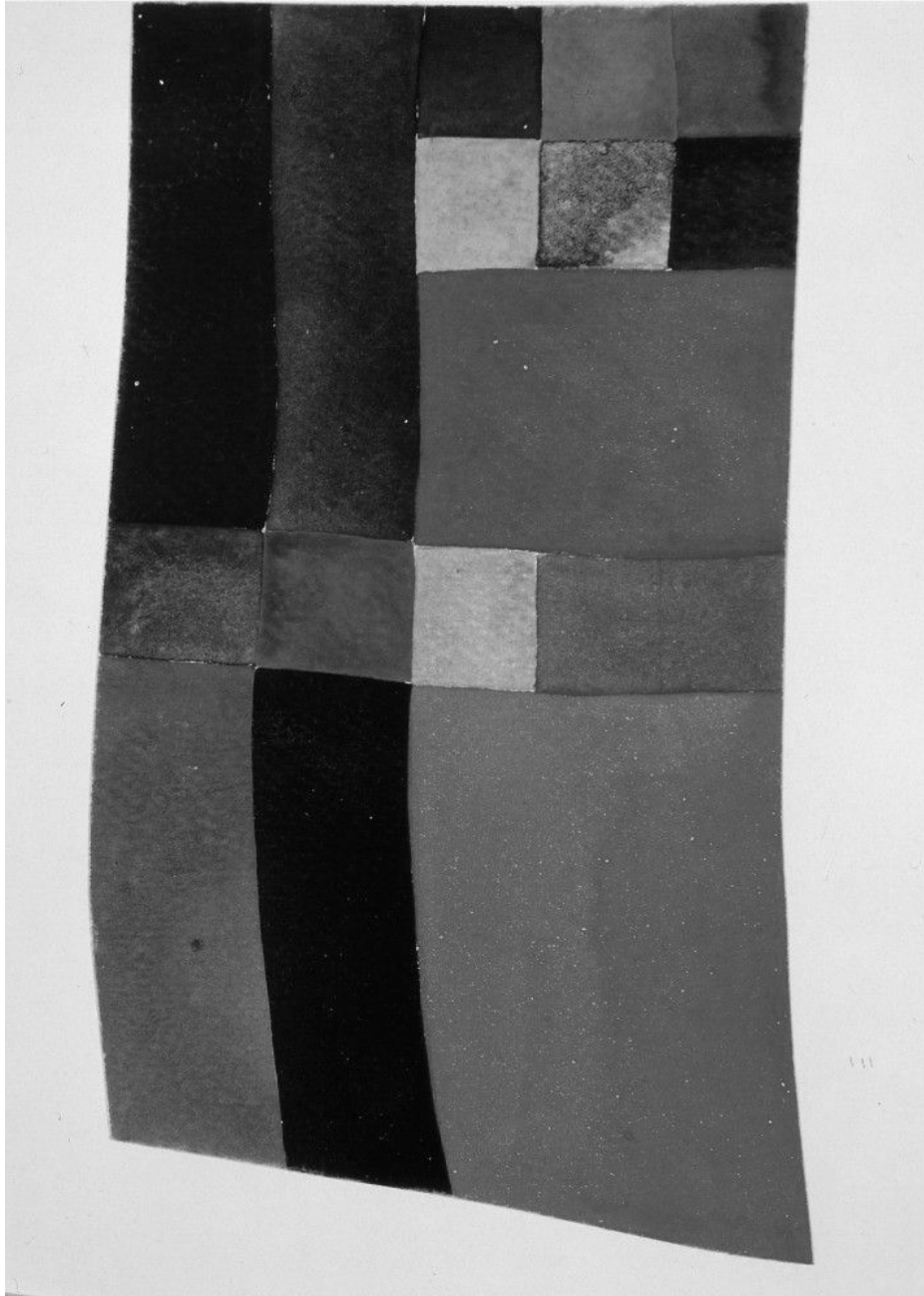
Performing dualities en het failliet van de symbiotische ontleding

Een eerste dynamische dualiteit die zowel uit het werk van Taeuber als Duchamp spreekt, is vormelijk van aard en speelt met de grenzen tussen stasis en dynamiek. In Duchamps *Radiation de deux seuls éloignés* (1916-1920) bijvoorbeeld, gaan diverse vormen (driehoeken, cirkels, vierkanten, ovalen, lijnen), kleuren en materialen (zilverpapier, looddraad, parels, draad, etc.) met elkaar in een dialoog, waardoor het werk dynamisch uit het doek lijkt te breken (Anquinet 31). Deze vormelijke ingrepen brengen beweging in een nochtans als statisch beschouwd medium namelijk schilderkunst.

In haar interdisciplinaire *patchwork* van stijlen en materialen schuwt ook Sophie Taeuber elke vorm van categorisering. Ook zij slaagt er in om in eerder statische media (zoals *Free Vertical-Horizontal Rhythms* (1919), afbeelding 1) een ritmiek op te roepen geïnspireerd op het medium dans:

In each of Taeuber's mediums, she invokes a "pathetic symmetry" that brings plastic geometric abstraction to life. Her forms meet in a partnered dance of perception, creating hybrids of vertical-horizontal, figure-ground, form-dissolution, part-whole. (Anquinet 24)

The harmonious distribution of Sophie's lines, their unerring flexibility, their modulations and rhythmicality, their refusal to pose vertically within the frame, in sum the graceful traces or designs they inscribe on the paper surface are features pertaining to the world of dance. (Hubert 30)



Afbeelding 1. Sophie Taeuber, *Free Vertical-Horizontal Rhythms* (1919).



Afbeelding 2. Sophie Taeuber, *Eheplastik* (1937).

Een tweede dynamische dualiteit betreft de speelse verhouding tussen kunstenaar en toeschouwer. Suzanne Duchamp creëert deze spanning in haar beeldend werk voornamelijk door haar spel met typografie waarbij ze de toeschouwer dwingt tot participatie en zo het traditionele eenrichtingsverkeer van cognitieve herkenning naar de toeschouwer toe op losse schroeven zet. In *Multiplication brisée et rétablie* (1918-1919) bijvoorbeeld, worden woorden, zinnen en motieven (zoals de skyline en de Eiffeltoren) gedécoupeerd en in uitdagende lees- en kijkrichtingen geplaatst zodat de toeschouwer zich niet passief tot het kunstwerk kan verhouden (Camfield 91). Dit vitaal gebruik van tekst doet denken aan de typografische illustratie die Tristan Tzara toevoegde aan het einde van zijn theatertekst *Le Coeur à Gaz* (1923), die van de toeschouwer een performatieve lezing, buiten de gangbare conventies van taal, vereiste (Bay-Cheng 467-483).

Ook Taeuber speelt met deze spanning in de sculptuur *Eheplastik* (1937, afbeelding 2) die ze samen met Arp ter ere van hun artistieke en emotionele verwantschap vervaardigde. In deze sculptuur wordt de toeschouwer fysiek uitgenodigd om zich rond het standbeeld te verplaatsen om zo de beoogde transformatie en het spel tussen dualiteiten in het beeld (stasis-dynamiek, hardheid-zachtheid, toeschouwer-kunstenaar) waar te nemen. Het werk illustreert en belichaamt zo tevens de relatie tussen Arp en Taeuber waarin ze voortdurend zelf switchen tussen rollen en posities als maker-recensent en performer-toeschouwer (Hubert 25):

Thus, a viewer turning around the statue would observe change and transformation rather than continuity and symmetry. The angular sections and flat surfaces will alternately appear in different shapes and sizes, so much so that the sculpture, in order to function performatively, would seem to require the viewer's active participation. (27)

Wanneer het vrouwelijke lichaam fysiek de dada scène betreedt en het publiek lijfelijk adresseert, wordt de activering van de toeschouwer nog verder doorgedreven. Getuige daarvan is Sophie Taeubers performance in *Cabaret Voltaire / Galerie Dada* (afbeelding 3) op de geluidsgedichten van Hugo Ball. De schaarse archiefdocumenten waarop we ons kunnen baseren zijn een ongedateerde zwart-wit foto en een aantal schriftelijke getuigenissen van mede dadaïsten en toeschouwers. We zien Taeuber gehuld in een mechanisch kostuum (vervaardigd door Arp) en een masker ontworpen door Marcel Janco. Het beeld verschaft ons belangrijke visuele informatie, maar kan onmogelijk samenvallen met de performance zoals ze destijds heeft plaatsgevonden, zo meent

kunsthistorica Nell Andrew: “we can claim significance in each of the photo’s details, and we can imaginatively set the static body in motion and in fact gain a better view of Dada performance without falsely claiming to re-create its liveness and presence” (28).

In het opeisen van de fysieke ruimte van *Cabaret Voltaire / Galerie Dada* en haar toeschouwers, verenigt Taeuber met haar lijfelijke aanwezigheid de dualiteit tussen individualiteit en universaliteit (“the body is used as a sign to represent areas beyond the single figure” (Hemus, “Sex and the Cabaret” 100)) controle en machteloosheid, maar evenzeer tussen identificatie en vervreemding. De abstracte universaliteit van haar verschijning in kostuum en met masker (als de echo van de opkomst van de moderniteit en de Eerste Wereldoorlog) worden hier vermengd met de individualiteit van haar eigen expressieve lichaam en de specifieke bewegingen die zij daarmee articuleert (Andrew 19). Bovendien worden deze bewegingen mede gestuurd door de materialiteit van het kostuum en masker waarin en waarmee ze zich door de ruimte beweegt: “the form of the accessories led to movements that were equally unusual and excessive,” (Burkhalter 228) “dictating utterly specific, lofty, even nearly mad gesture(s)” (229). Hierdoor lijkt zich naast de expressieve elementen die eerder tot identificatie hadden geleid, tegelijkertijd een gevoel van vervreemding op te dringen. In haar performatieve spel tussen controle en gecontroleerd worden (zie de minimale bewegingsvrijheid door haar beklemmende kostuum en het gevecht dat ze daarmee levert), lijkt Taeuber zich aldus als een ‘post-humane’ marionet over de scène te bewegen in het ijle spanningsveld tussen marionet en marionettenspeler, performer en toeschouwer. De materialiteit van haar lichaam en de strijd die ze opvoert tussen bovengenoemde dualiteiten zet elke gangbare representatie van het lichaam en de éézijdige verhouding tot de toeschouwer op de helling:

When Taeuber shifts from the plastic real into her live body, she bridges the self and the instruments of art. Through live performance, the purported autonomy of plastic art can be recognized as part of the contextual and relational present of both performer and spectator. Taeuber is not a body performing art but a body as art. (Andrew 25)

Haar “lichaam als kunstwerk en spreekbuis van haar talig subject” (Demos 150) installeert met andere woorden een nieuw engagement tussen het zelf en de wereld, waardoor ook de verhouding tussen kunstenaar en toeschouwer drastisch wordt geherdefinieerd.



Afbeelding 3. Sophie Taeubers performance in *Cabaret Voltaire / Galerie Dada* (1916/17).

Machine woman

Een derde dualiteit die getuigt van de complexe ervaring als dadakunstenaar in een patriarchaal, geïndustrialiseerd Europa in oorlogstijd, is de duale verhouding tussen mens en machine. De metafoor van de machine was alomtegenwoordig in de kunsten tijdens het interbellum, maar bleef desondanks onderbelicht in relatie tot gender, moderniteit en de Eerste Wereldoorlog. Zo meent kunsthistorica Amelia Jones dat de bestaande studies de verhouding tussen de oorlog en de concepten van vrouwelijkheid en mannelijkheid niet voldoende hebben geëxploreerd:

Even the excellent studies that have examined New York Dada in relation to sexuality and gender – in particular, the work of Caroline Jones and Nancy Ring and the essays collected in Naomi Sawelson-Gorse's anthology *Women in Dada* – have noted but not fully explored the obvious link between the war and the ways in which masculinity and femininity were experienced and represented (...) New York Dada, it is crucial to note, would not have existed if it weren't for the fact that Picabia and Duchamp, like Jean Crotti and others working in contact with the New York avant-garde, had come to the city to escape the war raging in Europe and its rhetoric of heightened belligerence and inflated narratives of male heroism and nationalism. (39)

De metafoor van de machine sijpelt door in mens- en wereldbeeld en dringt zo logischerwijs het genre van de portretkunst binnen. De dadakunstenaar is hierbij onderhevig aan de mechanisering van zijn / haar bewustzijn, dat vervolgens een transformatie in gender- en identiteitsbeleving teweeg brengt (Zabel 22):

Portraiture in the machine age signified a crisis in cultural identity. While many avant-garde portraits seem to resolve the crisis by denying, or at least diminishing, difference, others – perhaps the more powerful portraits- acknowledge difference. And while many portraits seem to erase gender by doing away with clearly recognizable human features, these portraits are nevertheless saturated with gender codes. (42)

Wanneer mannelijke kunstenaars 'machine woman' opvoeren in haar androgyne, erotiserende verschijning (denk maar aan kunstenaars als Francis Picabia, Marius De Zayas, etc.) impliceert dit niet alleen het afbrokkelen van traditionele genderidentiteiten, maar wijst dit anderzijds ook op de angst voor de dominantie van de machine (en het vernietigende potentieel ervan in WOI) en de 'bevrijde'

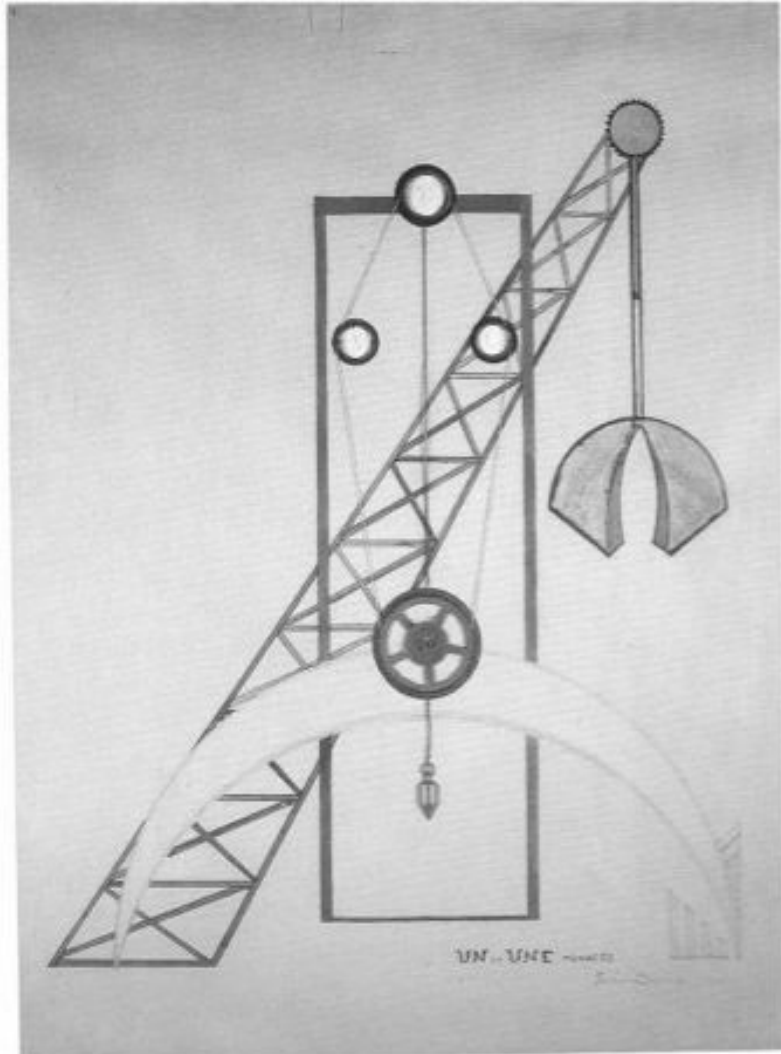
vrouw, geïnspireerd op de beeldvorming rond de 'New Woman' (27). Dit nieuwe symbool van emancipatie (gestimuleerd door het fenomeen waarbij vrouwen tijdens WOI jobs op zich namen die traditioneel voorbehouden waren voor mannen, de opkomst van de industriële revolutie, de ontdekking van het primitieve matriarchaat, etc.) (Rado 10) brak met de traditionele opdeling tussen de publieke (mannelijk) en de private (vrouwelijk) sfeer. De verbinding van deze nieuwe vrouwbeelden met de metafoor van de machine, is een poging van de dadakunstenaar om opnieuw vat te krijgen op de ongrijpbaarheid van de wijzigende realiteit. Het gevoel van onmacht dat daaruit voort vloeit, uit zich in de creatie van dysfunctionele wezens die de grenzen tussen het menselijke, het mechanische en verschillende genderidentiteiten lijken af te tasten.

Suzanne Duchamp is één van de eersten die (samen met o.a. Francis Picabia, Marcel Duchamp en Jean Crotti) deze mechanomorfe beeldtaal toepast in haar werk (Camfield 86). Ze verwerkte de mechanische esthetiek aan de hand van assemblages, geometrische vormen, readymade-objecten en mechanische motieven als tandwielen, grijpkranen en metalen constructies. Naar alle waarschijnlijkheid werd ze hierbij geïnspireerd door het gedachtegoed van kunstenaar en criticus Paul Haviland (1880-1950):

Man made the machine in his own image. She has limbs which act; lungs which breathe; a heart which beats; a nervous system through which runs electricity... The machine is his "daughter born without a mother." That is why he loves her. (Haviland in Sawelson-Gorse xi)

Duchamps *Un et une menacés* (1916, afbeelding 4) is vermoedelijk één van de eerste werken waarin ze de nieuw verworven mechanomorfe beeldtaal exploreert. Menselijke figuren worden hier vervangen door geometrische vormen en mechanische objecten (een grijpkraan, tandwielen, etc.). Toch blijft het (o.a. door het gebrek aan eigen duiding bij haar werk) gissen naar haar exacte intenties. Stelt ze hier universele man-vrouw relaties binnen de moderniteit aan de kaak of spreekt er een individueel verhaal uit haar werk, waarbij ze zich profileert tegenover o.a. haar man, Jean Crotti (Camfield 87)?

[Since] she provided no programs, interpretation becomes an exercise in judgment and analysis regarding forms and inscriptions within the art object and the relationship of those forms and inscriptions to the conditions of her life in both its intimate, personal dimension in the larger social context. (86)



Afbeelding 4. Suzanne Duchamp, *Un et une menacés* (1916).
© SABAM Belgium 2018

Ook in andere werken als *Force et grâce* (1920) en *Radiation de deux seuls éloignés* (1916-1920) zien we dezelfde beeldtaal opduiken. Op een gelijkaardige manier als in *Un et une menacés* (1916, afbeelding 4) onderzoekt Duchamp aan de hand van haar mechanomorfe taal de verhouding tussen individualiteit-universaliteit en mannelijkheid-vrouwelijkheid. In de unieke dialoog tussen geometrische vormen (scherpe versus zachtere mechanische vormen en voorwerpen) en woordgebruik (de combinatie van het mannelijke ‘force’ en het veeleer vrouwelijke ‘grâce’) exploreert ze op haar eigen manier de dualiteiten tussen mens en machine. In ‘de androgyne verbeelding en het subtiele spel van *genderfucking*’ (supra) gaan we verder in op de wisselwerking tussen de mechanische beeldtaal en het subtiele spel met gender.

Ook Sophie Taeuber put in haar oeuvre uit het mechanische jargon. Zo merkten we al op in haar spel tussen performer en toeschouwer dat haar unieke manier van bewegen in *Cabaret Voltaire / Galerie Dada* (1916/17) mede bepaald werd door de beklemmende moeilijkheden en mogelijkheden van het mechanische pak en masker waarin en waarachter ze zich bevond. Als een mechanische, post-humane marionet tast ze zo de dualiteiten af tussen mens-machine, beweging-stasis en abstractie-expressiviteit. Eindeloos gefragmenteerd en getraumatiseerd door de opkomst van de machine en het vernietigende potentieel ervan tijdens de Eerste Wereldoorlog, beweegt ze zich over de scène als een *hundred jointed body*. De zenuwachtige, haast rituele en magische bewegingen die ze daarbij maakt, mede gestuurd door de materialiteit van haar kostuum/masker, lijken de vormelijke veruitwendiging van de neurasthenische indrukken die zowel de moderniteit als de Eerste Wereldoorlog nalieten op de psyche:

Every gesture consists of a hundred, is sharp, bright, pointed. The narrative of the perspectives, of the lighting, of the atmosphere brings the over-sensitive nervous system to real drollness, to an ironic gloss. (Ball in Hemus 98)

A gong beat is enough to stimulate the dancer’s body to make the most fantastic movements” and “the nervous system exhausts all the vibrations of the sound, and perhaps all the hidden emotion of the gong beater too and turns them into an image (...) A poetic sequence of sounds was enough to make each of the individual word particles produce the strangest visible effect on the hundred-jointed body of the dancer. (Ball in Prevots 4)

Taeubers lichaam fungeert hier dus als het blad waarop haar ervaringen binnen het door oorlog geteisterde Europa worden neergeschreven. Haar lichamelijke (ergens op de grens tussen mens en machine) dringt zich op de scène, verstoort het evenwicht tussen kijker en performer en dwingt tot reflectie omtrent haar positie binnen de dadabeweging.

Ook in de vervaardiging van Taeubers marionetten zien we dezelfde mechanisch geïnspireerde beeldtaal terugkomen. Zo creëerde ze voor het theaterstuk *König Hirsch* (1918) in het Zwitserse poppentheater onder leiding van Alfred Altherr (Krupp 165) zeventien karakters waaronder: König de Serendippo, Freud Analytikus, Doktor Complex, Angela mit dem weißen Spitzenkleid, Pantalon, Leandro, Tartaglia, Clarissa en Die Wache (Mair 106).

Het is deze laatste figuur (Die Wache) die ik hier zal analyseren als de metafoor bij uitstek voor de dehumaniserende effecten van de industriële vooruitgang binnen de Eerste Wereldoorlog. Die Wache treedt op als Taeubers unieke invulling van het concept van de 'machine woman,' aansluitend bij de La Mettrie's '*l'homme machine*': "Man is so complicated a machine that it is impossible to get a clear idea of the machine beforehand, and hence impossible to define it (...) The human body is a machine which winds its own springs. It is the living image of perpetual movement" (De La Mettrie 40, 51).

De marionet, ontdaan van elke vorm van identiteit en individualiteit (gezichtsloos en geschilderd in een koel en afstandelijk kleurenpallet) bestaat uit meerdere cilindrische vormen, waaronder vijf mechanische armen en benen, ritmisch rondrennend en tegelijkertijd agressief aanvallend in alle mogelijke richtingen. Het specifieke design maakt bovendien dat de pop zowel de individuele soldaat als een volledig operatief leger vertegenwoordigt (Burkhalter 230). Daarnaast roept de marionet ook associaties op met de mechanisering van de arbeider (als een kleine radar in een veel grotere machine) door de non-conventionele keuze om alle verbindingen tussen de lichaamsdelen zichtbaar te laten. De mechanische, geautomatiseerde oorlogsmachine genereert aldus dezelfde spanning tussen vervreemding-identificatie en individualiteit-universaliteit als Taeubers performance in *Cabaret Voltaire / Galerie Dada* in 1916/17. Tot slot vormt de pop een mooie metafoor voor de (problematische) omgang van mens met technologie door het robuuste ontwerp, waardoor het ontzettend moeilijk was voor de poppenspeler de poppen te hanteren en in beweging te zetten (Rumjanzewa).

De androgyne verbeelding en het subtiel spel van genderfucking

De laatste dualiteit die ik hier wil behandelen, is de tegenstelling feminien-masculien. In dezelfde lijn als de mechanomorfe portretten kunnen we tijdens de avant-garde ook spreken van de opkomst of revival van de ‘androgyne verbeelding.’ Bij mannelijke kunstenaars merkt kunsthistorica Lisa Rado bijvoorbeeld op dat:

[they] envision the imagination as a partly ‘female’ entity that has the ability to engender living words; they actually represent their creative minds as if they are characterized by a balance of sexually charged energies, fueling their artistic impulses with oppositional tensions. (12)

Wanneer ook de vrouwelijke dadakunstenaars zich toeleggen op de androgyne verbeelding, zien we dat zij een model van creativiteit construeren waarbij het vrouwelijk bewustzijn simultaan bestaat met een mannelijk ‘ander-zelf.’ Er heerst een sterk verlangen om de nieuwe krachten van beide seksen te belichamen en zo de seksuele en artistieke restricties te overschrijden. Volgens Rado verbeeldt dit verlangen de transformatie van de vrouwelijke dadakunstenaar van esthetisch object tot actieve maker (13), Jones heeft het dan weer over het genereren van verschillende vormen van “genderfucking, performing the seamy underside of modernism” (10).

Een eerste werk dat ik binnen deze context bespreek, is Duchamps *Un et une menacés* (1916), dat tentoongesteld werd in het Salon des Indépendants. Afgebeeld in deze mechanische aquarel-tekening zijn een rechtopstaande kraan met grijper en tandwielen bovenop een maanvormige compositie en de woorden “un et une menacés.” Wanneer we de afgebeelde motieven verbinden met de typografische vermelding onderaan de bladspiegel, kunnen we spreken van een dynamisch spanningsveld tussen vrouwelijkheid en mannelijkheid. Zo brengt kunsthistorica Ruth Hemus de halve cirkelvormen en tandwielen in verband met het vrouwelijke en de vruchtbaarheid (*Dada’s Women* 141), wat William A. Camfield ook meent te herkennen in de grijper, bevestigd aan de rechtopstaande constructie. De constructie wordt dan weer geïnterpreteerd als fallussymbool en sluit aan bij “un” (86). Wanneer Camfield ook de principes van de kleurensymboliek toepast, symboliseren zilver en wit volgens hem het vrouwelijke, terwijl goud, geel en rood eerder mannelijkheid impliceren (100). Tot slot kan de rode rechthoek (de vrouwelijke elementen van de mannelijke motieven scheidend) volgens Hemus wijzen op de scheiding tussen de publieke en de private sfeer (*Dada’s Women* 137).

Ook in *Force et grâce (Séduction)* (1920) is de symboliek een belangrijk uitgangspunt en worden de sociale verhoudingen tussen mannen en vrouwen aan de kaak gesteld. We zien een samenspel van scherpe en zachte vormen, gecombineerd met de woorden 'force' (mannelijk) en 'grâce' (vrouwelijk). Het is goed mogelijk dat Duchamp met dit werk de receptie van het werk van vrouwelijke kunstenaars als 'expressief' en 'liefelijk' bekritiseert zoals reeds eerder besproken (cfr. infra).

Dat een gelijkaardige androgyne verbeelding ook aanwezig is in Taeubers werk, lezen we in de volgende beschrijving van haar performance in *Cabaret Voltaire / Galerie Dada*: "a tuft of dark, bobbed hair peeks out to the right and, on closer inspection, to the left of the figure's neck, and offers the only clue that the figure might be a woman" (Andrew 13). Het is in deze ambigue lichamelijke verschijning met kostuum en masker dat er een kortsluiting met betrekking tot gender ontstaat en er nieuwe relaties tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid opgeroepen worden:

In a precarious bent position, flexibility visibly encumbered by the costume, Taeuber-Arp presented a number of fragmented forms: Neither the body nor the identity of the woman was recognizable. The erotic potential of the solo performance disappeared behind the mechanics of the totem body. (Burkhalter 105)

There was nothing masculine about Hausmann as a dancer, no more than Taeuber embodied a feminine figure. Both of them shortcircuited the idea of gender. (Bargues 105)

Taeubers "hundred jointed body" lijkt zich voort te bewegen als een hybride lichaam dat weigert zich te conformeren in een binair keurslijf. De dualiteiten die ze opvoert met betrekking tot gender (zowel in haar voorkomen als in haar bewegingen) resulteren nooit in een symbiose, maar veroorzaken in plaats daarvan een kortsluiting in de gangbare beeldvorming rond gender, lichaam en identiteit.

Conclusie

In deze bijdrage heb ik gepoogd een breder cultuurhistorisch inzicht te bieden in het leven en werk van dada kunstenaars Suzanne Duchamp en Sophie Taeuber, weg van de kortsluitingen binnen de kunstgeschiedenis die vaak tot stilzwijgen en verkeerde (geïsoleerde) interpretaties hebben geleid. Beide kunstenaars kozen er

expliciet voor om binnen hun interdisciplinaire parcours door het opvoeren van performatieve dualiteiten een indrukwekkende dynamiek op te roepen. Deze markante dualiteiten (stasis-dynamiek, performance-toeschouwer, mens-machine, feminien-masculien) kregen vorm in het spel met gender, logica en identiteit volgens een mechanomorfe beeldtaal die de metafoer van de machine zowel in vorm als inhoud exploiteerde. 'Machine woman' stelde op deze manier kritische vragen rond subjectiviteit, vrouwelijkheid en mannelijkheid in de context van een patriarchaal, modernistisch Europa in oorlogstijd. Ze verdraagt geen éénduidige, noch statische benadering, maar vraagt om dieptestudies (zie ook het onderzoek van kunsthistorica Amelia Jones) die tot een breed begrip kunnen leiden van de positie van haar makers, die in hun artistieke praktijk bewust kozen voor performatieve dualiteiten zonder dat deze resulteerden in een ontladende symbiose.

Bibliografie

Andrew, Nell. "Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction". *Art Journal* 73:1 (2014): 12-29.

Anquinet, Emma. *L'autre Duchamp. Suzanne Duchamp (1889-196): een monografie*. Masterthesis. Universiteit Gent, 2013.

Bargues, Cécile. "You will forget me. Some remarks on the dance and work of Sophie Taeuber". *Thoughtful Disobedience*. Eds. Sophie Orlando en Soni Boyce. Dijon: Les Presses du reel, 2017. 97-107.

Bay-Cheng, Sarah. "Translation, Typography, and the Avant-Garde's Impossible Text". *Theatre Journal* 59 (2007): 467-483.

Benedikt, Michael (vert.) en Tristan Tzara. "The Gas Heart". *Theater of the Avant-Garde (1890-1950): A Critical Anthology*. Eds. Bert Cardullo en Robert Knopf. Yale: Yale University Press, 2001. 272-282.

Bergius, Hanne. "Dada as Buffoonery and Requiem at the same time". *Post-Impressionism to World War II*. Ed. Debbie Lewer. New Jersey: Blackwell Publishing, 2006. 366-380.

Burkhalter, Sarah. "Kachinas and Kinesthesia: Dance in the art of Sophie Taeuber-Arp". *Sophie Taeuber-Arp: Today is Tomorrow*. Ed. Thomas Schmutz. Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2014. 226-232.

Camfield, William A. "Suzanne Duchamp and Dada in Paris". *Women in Dada. Essays on sex, gender, and identity*. Ed. Naomi Sawelson Gorse. Massachusetts: The MIT Press, 1998. 82-103.

Dech, Julia. *Hannah Höch: Schnitt mit dem Küchenmesser: Dada durch die letzte weimarer Bierbauckulturepoche Deutschlands*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1989.

Deepwell, Katy. *Women artists and modernism*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

De La Mettrie, Julien O. *Man a Machine*. Chicago: The Open Court Publishing Co, 1912.

Demos, T.J.. "Circulations: in and Around Zurich Dada". *October* 105 (2003): 147-158.

Doutreligne, Sophie en Christel Stalpaert. "Performing with the masquerade. Towards a corporeal reconstitution of Sophie Taeuber's Dada performances". *Performance Philosophy* 4:2 (2019): 528-545.

Foster, Hal. "Dada Mime". *October* 105 (2003): 166-176.

Frisby, David. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Press, 1985.

Hage, Emily. "The Magazine as Readymade: New York Dada and the Transgression of Genre and Gender boundaries". *Journal of Modern periodical Studies* 3:2 (2012): 175-197.

Hemus, Ruth. "Sex and the Cabaret: Dada's Dancers". *Nordlit* 21 (2007): 91-101.

Hemus, Ruth. *Dada's Women*. New Haven: Yale University Press, 2009.

Hubert, Renée Riese. "Sophie Taeuber and Hans Arp: A Community of Two". *Art Journal* 52:4 (1993): 25-32.

Jones, Amelia. *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*. Massachusetts: The MIT Press, 2004.

Krupp, Walburga. "Hans Arp and Sophie Taeuber: The Quintessential Dada Couple". *Dada and Beyond, Volume 1: Dada Discourses*. Eds. Elza Adamowicz en Eric Robertson. Amsterdam: Rodopi, 2011. 157-167.

Labrie, Arnold. *Zuiverheid en decadentie: over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa, 1870-1914*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2001.

Lanchner, Carolyn. *Sophie Taeuber-Arp*. New York: Museum of Modern Art, 1981.

Mair, Roswitha. *Handwerk und Avantgarde. Das Leben der Künstlerin Sophie Taeuber-Arp*. Berlin: Parthas Verlag, 2013.

Prevots, Naima. "Zurich Dada and Dance: Formative Ferment". *Dance Research Journal* 17:1 (1985): 3-8.

Rado, Lisa. *The Modern Androgyne Imagination: A Failed Sublime*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.

Raynal, Maurice. "Au Salon d'Automne". *L'Intransigeant*, 11 december 1923, x.

Rumjanzewa, Marina. *Die bekannte Unbekannte: Sophie Taeuber-Arp*. Vimeo Video, 51:59, <https://vimeo.com/171123160>.

Sawelson-Gorse, Naomi. *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*. Massachusetts: The MIT Press, 1998.

Schmidt, Georg. *Sophie Taeuber-Arp*. Basel: Holbein Verlag, 1948.

Zabel, Barbara. "The Constructed Self: Gender and Portraiture in Machine-Age America". *Women in Dada. Essays on sex, gender, and identity*. Massachusetts: The MIT Press, 1998. 22-47.

Zwart, Hub. "Scientific Contribution: Medicine, symbolization and the "real" body – Lacan's understanding of medical science". *Medicine, Health Care and Philosophy* 1:2 (1998): 107-117.

¹ Dit artikel bouwt verder op inzichten verworven in "Performing with the masquerade. Towards a corporeal reconstitution of Sophie Taeuber's Dada performances" door Sophie Doutreligne en Christel Stalpaert, gepubliceerd in *Performance Philosophy*, 4:2 (2019): 528-545.

² Er is geen beeldmateriaal te vinden van Taeubers dadaperformance zelf. Er is slechts één foto voorhanden, voor of na de performance genomen. We zien een gelijkaardige vorm van *staging* bij Hugo Ball, geportretteerd als *magische bisschop*, terugkomen.

³ Onder de *mechanomorfe* beeldtaal begrijpen we de artistieke taal die tijdens het dadaïsme tot bloei kwam door de wisselwerking tussen de opkomst van de grootstad en het destructieve potentieel van de nieuwverworven technologie.

⁴ Aangezien de foto van Sophie Taeuber geen melding maakte van data of locatie, zijn kunsthistorici er van uit gegaan dat haar performance plaatsvond in 1916 (Bargues, Foster) of in 1917 (Prevots, Mair), soms zelfs beide data vermeldend in de omschrijving (Andrew).

⁵ Verwijzing naar een citaat uit Tristan Tzara's *Le Coeur à Gaz* (1921): "he is not a being because he consists of pieces" (Benedikt en Tzara 275).