

## HE IS NOT A BEING BECAUSE HE CONSISTS OF PIECES

### De wortels van het gefragmenteerde lichaam en de uitwerking ervan op de scène en het scherm tijdens en na de Eerste Wereldoorlog

Sophie DOUTRELIGNE

Het gefragmenteerde lichaam kan worden beschouwd als een constante in de avant-gardistische artistieke traditie. Deze perceptie van het lichaam staat lijnrecht tegenover de ervaring van het holistische lichaam, waardoor beide denkbeelden zich op historisch vlak in een continue strijd met elkaar hebben bevonden. Deze versplinterde kijk op het lichaam kan deels worden verklaard door de groeiende fascinatie voor de anatomische opbouw van het menselijke organisme. Dit vooral in periodes van wetenschappelijke vooruitgang. Andere verklaringen kunnen worden gevonden in de efficiënte toe-eigening van het lichaam binnen overkoepelende machtssystemen alsook in de reflectie van de moderne maatschappij als verbrokkelde werkelijkheid waardoor het individu zich vervreemd voelde van zijn omgeving.

Om de verhandelingen, die deze fragmentatie aan de hand van eenduidige fenomenen afgeschermd hebben van haar bredere context, te nuanceren, zullen de historische wortels van het concept blootgelegd en in verband gebracht worden zowel met de context van de moderniteit, de eerste wereldoorlog, alsook met autobiografische aspecten van de futuristische en dadaïstische kunstenaars die zich op het hier besproken beeld en tekstmateriaal hebben toegelegd.

#### Het futuristische gefragmenteerde lichaam

Twee casestudies die deze fragmentatie expliciet in zich dragen zijn Filippo Tommaso Marinetti's *Le Mani* (1915) en het gelijkaardige *Le Basi* (1915). In de theatertekst van het eerste stuk staat te lezen dat een gordijn over de breedte van de scène (op een korte afstand van de voetlichten) bevestigd was, waardoor enkel de handen van de spelers zichtbaar waren terwijl ze dagdagelijkse handelingen uitvoerden.<sup>1</sup> Op gelijkaardige wijze werd in *Le Basi* gefocust op het voetenwerk van de acteurs. De scènes volgen elkaar niet logisch op, noch wijzen ze op enig onderling verband, waardoor naast de lichamelijke ook een dramaturgische fragmentatie optrad.

### Het dadaïstische gefragmenteerde lichaam

Zoals in de voorgaande voorbeelden vooral op handen- en voetenwerk werd ingezoomd, vertegenwoordigen de personages in Tristan Tzara's *Le Coeur à Gaz* (1921) bepaalde delen van het menselijke hoofd. Behalve de zes centrale delen van het hoofd (oog, neus, mond, oor, nek en wenkbrauw) speelt nog een zevende personage mee: het hart. Dit personage beweegt zich vrij op de scène, zonder in contact te treden met de andere spelers. In dezelfde lijn van het futurisme wordt ook hier logica gehekeld, vooral zichtbaar in het gebrek aan individualiteit en naamgeving bij de personages, die zich op geen enkel moment zodanig presenteren zodat ze in een logische verhouding tot elkaar zijn opgesteld.

Deze bewuste keuze voor de personages als onderdelen van het menselijke hoofd en de incorporatie van het hart, sluit opnieuw nauw aan bij het gefragmenteerde voorkomen van het lichaam waarbij de verschillende onderdelen zich niet presenteren als onderdelen van een grotere entiteit, maar in plaats daarvan als autonome componenten fungeren. Deze menselijke versplintering loopt parallel met de dadaïstische techniek van de collage (vooral beoefend in het veld van de beeldende kunsten) waarbij in kranten en tijdschriften gepubliceerde lichamen in stukjes werden verscheurd en vervolgens op een creatieve, spontane manier opnieuw werden geconstrueerd.

Omdat het in dit onderzoek noodzakelijk is verschillende media aan bod te laten komen, worden ook Francis Picabia's *Entr'acte* (1924) en Hans Richters *Vormittagsspuk* (1927/28) hier verbonden met de notie van fragmentatie. Voor *Entr'acte*, de filmische onderbreking van de balletvoorstelling *Relâche*, kreeg Picabia de toestemming van de directeur van het Zweedse ballet in Parijs (Rolf de Maré), waarna hij René Clairs hulp inriep voor de regie en een beroep deed op Eric Satie voor de muzikale omlijsting. De film ging in première op 27 november 1924 omstreeks 21 uur in het Théâtre des Champs-Élysées, waar hij geprogrammeerd was naast twee heropvoeringen van het Zweedse ballet: *La création du monde* (1923) en *Skating Rink* (1922). Aansluitend bij de uitnodiging voor het publiek brillen en oordoppen mee te nemen voor de projectie,<sup>2</sup> werd tijdens de balletvoorstelling fel licht in de ogen van het publiek geschenen, zoals ook een naakt duo sporadisch werd verlicht en op de scène van kostuums werd gewisseld.<sup>3</sup> Het meest roemrijke beeld waarbij de isolatie van lichaamsdelen wordt geëxploiteerd is dat van de bebaarde ballerina, schaamteloos van onderen uit gefilmd. Zowel de specifieke kadrering, waarbij een verbrokkeld beeld van de werkelijkheid wordt gerepresenteerd, als de montagetechniek die gekenmerkt wordt door de annullering van vloeiende en logische overgangen wakkeren dit gevoel van fragmentatie aan.



**Compilatie van de fragmentatie van het lichaam I**  
*(Entr'acte, 1924)*

Tenslotte sluit ook Hans Richters *Vormittagsspuk*, voor het eerst vertoond op het internationale muziekfestival te Baden-Baden, nauw aan bij deze tendens. Opmerkelijk is het dat deze film doorgaans wordt gecategoriseerd onder de dadaïstische stroming, terwijl de beweging reeds ten val was gebracht in 1923 tijdens het uit de hand gelopen dada-event *Le Coeur à Barbe*.<sup>4</sup> Daarnaast was het Richters eerste film die zich exclusief op objecten uit het dagelijkse leven en menselijke personages richtte, waarbij vooral gedoeld werd op de creatie van het onderscheid tussen de gefilmde realiteit en de mogelijkheden van het filmische medium om de grenzen van de werkelijkheid uit te dagen.<sup>5</sup> Zoals ook in *Entr'acte* dragen de kadrering, de optische effecten en de montagetechnieken in een speelse omgang met tijd en ruimte bij tot een sterk gevoel van fragmentatie.



**Compilatie van de fragmentatie van het lichaam II**  
*(Vormittagsspuk, 1927/28)*

### **De wortels van het gefragmenteerde lichaam**

Om dit historisch fenomeen helder te kunnen vatten, is het noodzakelijk zijn wortels bloot te leggen. De lichamelijke perceptie tijdens de middeleeuwen had vooral betrekking op de omschrijving van het lichaam in termen van een stinkend, zwevend object, waardoor het fungeerde als plaats van verderf.<sup>6</sup> Zelfs wanneer het lichaam zich nog onder de levenden bevond, ving het symbolische proces van ontbinding al aan.<sup>7</sup>

Whoever works his way through the chest will find lobes of withered meat, whoever opens up the belly will discover bowels the smell of which will remind him of a slaughterhouse, and a stomach filled with pickled porridge-man is like a cow inside.<sup>8</sup>

De dierlijke, afschrikwekkende, middeleeuwse beschrijvingen van het lichaam worden door Mikhail Bakhtin in *Rabelais and his world* (1968) 'grotesk' genoemd. In deze studie onderwerpt hij François Rabelais' vijfdelige *Gargantua en Pantagruel* (gepubliceerd in de 16<sup>e</sup> eeuw) aan een gedetailleerde analyse, waarin hij aantoonde dat de reeks getuige is van het voorkomen van twee belangrijke onderliggende elementen: het carnavaleske en het grotesk realisme. Op deze manier legt Bakhtin de relatie bloot tussen het sociale (carnavalesk) en het literaire aspect (grotesk realisme) alsook de manier waarop naar het lichaam wordt gekeken vanaf de late middeleeuwen, waar het groteske zijn wortels heeft.<sup>9</sup>

To a degree that is hard to imagine nowadays, visible, tangible flesh was all too often experienced as ugly, nasty and decaying, bitten by bugs and beset by sores; it was rank, foul and dysfunctional; for all of medicine's best efforts, it was frequently racked with pain, disability and disease; and death might well be nigh.<sup>10</sup>

Tijdens de renaissance kon een opstoot van ziekten zoals builenpest, syfilis en tyfus (die doelden op de totale vernietiging van het lichaam) worden waargenomen, waaruit het dode lichaam voortkwam dat opnieuw als een geheel werd overschouwd. Hierdoor lag de focus tijdens de renaissance aanvankelijk vooral op de afzonderlijke delen van het lichaam, tot op het moment dat deze door de aantasting van de ziekte niet meer van elkaar te differentiëren waren. Zo schreef Giovanni Boccaccio over de pestbuilen (die veelal ontstonden in de holten van de oksel of de lies) dat ze zich zonder onderscheid in elk deel van het lichaam vestigden.<sup>11</sup>

As long [...] as a man is alive, if there appears any offence in his breath, the physician will assigne it to some one corrupt *place*, his *lungs*, or *teeth*, or *stomach*, and thereupon apply convenient remedy thereunto. But if he be dead, and putrefied, no man asks *from whence that ill aire and offence comes*, because it proceeds from thy whole carcasse.<sup>12</sup>

Op deze manier werd elk lichaamsdeel van zijn specifieke culturele inhoud ontdaan, waardoor het nog slechts als pestaduct, site van besmetting en weerzin fungeerde.<sup>13</sup> Tegelijkertijd droegen ook de vooruitstrevende ontdekkingen van Andreas Vesalius bij tot interessante opvattingen over de binnenkant van het menselijke lichaam. Door zijn dissecties werd wat vroeger als privé-gebeuren gold, publieke instructie waarbij alle sociale rangen werden aangesproken.<sup>14</sup> De weten-

schappelijke revolutie kon dus enerzijds als een reactie op het destructieve potentieel van een aantal slopende ziekten, anderzijds als het gevolg van een geprikkelde nieuwsgierigheid worden beschouwd, waardoor een soort 'cartografie van het menselijke lichaam' was ontstaan.<sup>15</sup> De lijfstraffen en de voltrekking van de doodstraf van de crimineel, voorafgaand aan de dissectie, werden vaak omschreven als dierlijk en wreed. Zo lezen we in Foucaults *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975) de getuigenis van een zekere De Damhouder, die zich erover beklagt dat de beulen "zich alle mogelijke wreedheden veroorloven jegens de misdadige patiënten en ze mishandelen, afranselen en doden, als waren het dieren."<sup>16</sup> De publieke dissecties daaropvolgend werden als officiële tentoonstellingen gepresenteerd tijdens het seizoen van het carnaval. De meest gunstige omstandigheden voor deze praktijken situeerden zich (omwille van de langere houdbaarheid van de lichamen) tijdens het koude seizoen in de daartoe bestemde anatomische theaters, versierd met attributen zoals skeletten en vanitassymbolen. Dit om de moralistische intentie (tevens gangbaar in het renaissancistische moraliteitsstuk) te illustreren, waarbij het leven (door zijn vergankelijk en onvoorspelbaar karakter) op een zedige manier moest worden ingericht. Daarnaast deed ook de cirkelvormige constructie, die het publiek toestond de dissectie van bovenaf te bekijken, sterk denken aan de opstelling die gehanteerd werd in het theater. Tenslotte konden ook inhoudelijke parallellen tussen beide worden waargenomen. Zo waren er bij het theatrale gebeuren van de dissectie drie verschillende rollen voorhanden. De dominante en meest prestigieuze positie werd vertolkt door de anatomist, die door zijn hoge status meer aandacht besteedde aan de spektakelwaarde dan aan het instructieve aspect,<sup>17</sup> terwijl de ondergeschikte posities enerzijds betrekking hadden op de toeschouwers, anderzijds op het levenloze lichaam dat op de dissectietafel werd ontleed.<sup>18</sup> Door de nauwkeurige uitstalling van de verschillende onderdelen op de tafel, diende zich (door de onderwerping aan de rede) een totaal nieuwe wijze van geschiedschrijving aan.<sup>19</sup>

Toch was er tijdens de renaissance nog geen sluitend vocabularium voor de verschillende onderdelen van het geopende lichaam, dat omschreven werd als een geografische entiteit, een onbekend territorium of onontdekt land dat moest worden onderzocht.<sup>20</sup> Hierdoor fungeerde de anatomist als een wetenschapper die de geheimen van een ongedefinieerd object moest ontrafelen en ontpopte zich vervolgens een gevoel van dominantie ten opzichte van de natuur, waardoor de weg werd vrijgemaakt voor het ontstaan van het cartesische machine-lichaam. Ter illustratie van deze geografische benadering van het lichaam, kan John Donnes metafysische poëzie worden aangehaald. In haar essay *But yet the body is his booke in Literature and the Body* (1986), beweert Elaine Scarry over de Engelse dichter het volgende:

John Donne [...] continually takes an inventory of the body- tongues, heart, arms, legs, eyes, and brain- and finds the often graphically described tissue coinhabited by towns, books, nouns, names, narrative, cross, lens and compass.<sup>21</sup>

Donne meende namelijk dat taal in een rechtstreekse verbinding stond met de uitwendige, materiële wereld, waardoor woorden en zinnen zich in hun uitdrukking noodgedwongen rond lichamen en hun anatomische inhoud moesten wikkelen. Op deze manier kon taal worden beschreven als een "prolongation of the body."<sup>22</sup> Zijn literaire project sloot tevens nauw aan bij de renaissancistische zoektocht naar een universele taal (*clavis universalis*), die in staat was de mens in direct contact met de essentie van de dingen te brengen en zo de wereld te verlossen van alle overbodige dubbelzinnigheden en te voorzien in een heldere spiegel van de kosmische harmonie.<sup>23</sup>

Voor het grote succes van het anatomische theater kunnen verschillende redenen worden aangehaald. Ten eerste maakte het anatomische lichaam deel uit van de ontwikkeling van het modern individualisme en het daarmee gepaard gaande wetenschappelijke wereldbeeld.<sup>24</sup> Ten tweede werd de wederzijdse beïnvloeding van kunst en natuur sterk bewonderd, meer bepaald door de exponentiële groei van de *Kunst und Wunderkammern* en de ontwikkeling van de botanische tuinen.<sup>25</sup>

De Verlichting, zocht redding in het blinde vertrouwen in de rede, waardoor het verderfelijke lichaam moest worden geweerd en in plaats daarvan gedisciplineerd en gemanipuleerd. Deze verheerlijking van de ratio werd getheoretiseerd door de Franse filosoof en wiskundige René Descartes, die vooral populair werd omwille van zijn radicale verwerping van Aristoteles' ideeënleer en de ontwikkeling van een eigen filosofisch systeem, gebaseerd op de ratio als enige mogelijkheid tot het verwerven van kennis. Dit denksysteem betekende volgens Rosi Braidotti het beslissende moment in de ontwikkeling van het Subject en zijn ontologische zekerheid: "The turning point at which the subject is posited as the focus of all knowledge: it is clarity of thought, thought transparent to itself, which legitimates all the sciences."<sup>26</sup>

Descartes maakte het onderscheid tussen enerzijds de menselijke *res cogitans* en anderzijds de *res extensa*. De eerste categorie had betrekking op de bewuste geest, waarmee de mens zowel zichzelf als zijn omgeving kon kennen, de *res extensa* daarentegen droeg het volledige dierenrijk in zich, dat bestond uit materie en waarvan de beweging gestuurd werd door de stalen wetten van de mechanica.<sup>27</sup> Door zijn reductie van dieren tot mechanische automaten zonder ziel, werd de verheerlijking van de exclusieve, menselijke ziel in de verf gezet, waarbij morele conflicten te wijten waren aan de geschillen tussen lichaam en ziel.<sup>28</sup>

Deze ongebreidelde waardering van de geest bracht het lichaam in een slecht daglicht. Zo moest de ontstoffelijkte geest in Descartes' dualistische filosofie zich hoofdzakelijk toelekken op de *idées innées*, terwijl de *ideae adventiae* radicaal moesten worden geweerd.<sup>29</sup> Deze verachting van het lichamelijke kan worden teruggevoerd tot de oude Grieken. Hoewel de eerste Griekse filosofen de wereld wilden verklaren aan de hand van één enkele causale entiteit, hingen hun opvolgers een zeker dualisme aan. De mens werd op die manier beschouwd als zijnde opgebouwd uit twee afzonderlijke elementen: lichaam en ziel.<sup>30</sup> Pythagoras en zijn aanhangers geloofden dat de mens geconstrueerd was uit een goede, goddelijke ziel en een lichaam dat vereist werd beheerst te worden.<sup>31</sup> Socrates meende dat "[...] als we ooit iets zuiver willen kennen, we ons van het lichaam moeten ontdoen en met de ziel- zelf de dingen- zelf [moeten] beschouwen."<sup>32</sup> Ook in het Christendom werd deze stelling in de loop der geschiedenis gretig uitgebuit. Het hoogste doel van de goede, oprechte Christen heeft betrekking op de zuivering van de ziel, die kan worden verwezenlijkt door de kuise onthouding van seksuele verlangens en verleidingen. Het vleselijke werd dus geassocieerd met de zonde, waardoor het moest worden verloochend. Aristoteles meende daarentegen dat vorm niet apart van materie kon bestaan. Op deze manier waren lichaam en ziel onlosmakelijk verbonden met elkaar, waardoor ze efficiënt konden functioneren. Binnen het discours van het allesomvattende vertrouwen in de rede, was een grote rol voor het gezichtsvermogen weggelegd. Het oog werd tijdens de Verlichting als zintuig der evidentie en uitgestrektheid beschouwd, waardoor het mogelijk was universeel geldende analyses en benamingen door te voeren. Gezien alle menselijke wezens uit dezelfde vier variabele factoren (vorm, aantal, grootte en positie in de ruimte) zijn opgebouwd, was het nuttig ingewikkelde vormen te beschrijven vanuit hun zichtbare overeenkomst met het menselijke lichaam, dat als een soort reservoir van waarneembare vormen kon dienen en uit zichzelf een scharnier vormde tussen zien en beschrijven.<sup>33</sup>

Door de lichamelijke onderwerping aan de kracht van de rede ontstond Descartes' mechanische visie op het lichaam, dat hij omschreef in termen van stelsels, samengesteld uit buizen en leidingen. Op deze manier werd het organisme gereduceerd tot interacties, waarbij kleine partikels zich door de verschillende schachten van de ene naar de andere plaats bewogen. Dit lichaamsbeeld kaderde binnen Descartes' overkoepelende mechanische wereldbeeld, dat deel uitmaakte van zijn filosofische project alle kennis op een vernieuwende en systematische manier te ordenen, afstand nemend van Aristoteles' gedachtegoed.<sup>34</sup> Concreet hield deze missie de totale verwerping van de enge benadering van de wetenschap van de mechanica in, die haar wederopbloei kende tijdens de renaissance in Italië door de herontdekking van Aristoteles' *Mechanica* en Archimedes' *Het evenwicht van*



vlakken. Figuren als Giambattista Benedetti, Niccolò Fontana Tartaglia, Guidobaldo del Monte en zelfs Galileo Galilei combineerden deze tradities, waardoor een nieuwe filosofie in het verlengde van deze geschriften ontstond.<sup>35</sup>

In haar vroege ontwikkeling was mechanica nog onlosmakelijk verbonden met het fysieke object van de machine, waardoor de wetenschap gescheiden was van de fysica.<sup>36</sup> Zo beschreef Guidobaldo het domein waarmee mechanica zich moest inlaten:

For whatever helps manual workers, builders, carriers, farmers, sailors, and many others (in opposition to the laws of nature)- all this is the province of mechanics.<sup>37</sup> [...] mechanics can no longer be called mechanics when it is abstracted and separated from machines.<sup>38</sup>

De mechanische filosofen daarentegen lieten zich in met nieuwe onderzoeksprogramma's inzake anatomie, geneeskunde en fysiologie.

Investigators were spurred to view living creatures mechanistically, as ingenious contraptions made up of skilfully articulated components (bones, joints, cartilage, muscles, vessels), functioning as levers, pulleys, cogs, pipes and wheels, in line with the laws of mechanics, kinetics, hydrostatics, and so forth. The body became a *machina carnis*, a machine of the flesh.<sup>39</sup>

In dezelfde lijn beweerde Descartes: "I suppose the body to be nothing but a statue or machine made of earth, which God forms with the explicit intention of making it as much as possible like us."<sup>40</sup> Dit mechanische lichaam kan moeiteloos functioneren zonder de aanwezigheid van een ziel.<sup>41</sup> In *Meditationes de prima philosophia, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstrator* (1641) verduidelijkt hij deze stelling als volgt:

[A] clock constructed with wheels and weights observes all the laws of its nature just as closely when it is badly made and tells the wrong time as when it completely fulfills the wishes of the clockmaker. In the same way, I might consider the body of a man as a kind of machine equipped with and made up of bones, nerves, muscles, veins, blood and skin in such a way that, even if there were no mind in it, it would still perform all the same movements as it now does in those cases where movement is not under the control of the will or, consequently, of the mind.<sup>42</sup>

Toch tekende William Harvey in zijn *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* (1628) al voor Descartes parallellen op met de klok. Daarnaast bood hij revolutionaire inzichten die radicaal ingingen tegen de ge-

schriften van Galenus. In zijn experimenten werd duidelijk dat het bloed circuleert door het lichaam, gedreven door het hart (dat functioneert als een pomp), mogelijk gemaakt door de (voor het blote oog onwaarneembare) verbindingen tussen slagaders en aders.<sup>43</sup>

De vergelijking van het menselijke lichaam met een klok of machine is een metafoor die binnen het filosofische veld een lange doorwerking kent. Één van de meest besproken auteurs in dat opzicht is de Franse arts en filosoof Julien Offray de La Mettrie, die vooral bekendheid verwierf omwille van zijn essay *L'Homme machine* (1747).<sup>44</sup> In zijn behandeling van de mens als machine, gaat hij radicaal in tegen het gedachtegoed van Descartes. Zowel diens fundamentele scheiding tussen lichaam en geest, de afkeer voor de kracht van de verbeelding, het bestaan van een onsterfelijke, immateriële ziel als de beperking tot het bestuderen van dieren, worden door de La Mettrie gehekeld. Als compensatie voor de christelijke en cartesische afkeer van het lichamelijke somt hij een lange reeks medische voorbeelden op, die de onderlinge afhankelijkheid van de ziel en het lichaam moeten bewijzen.<sup>45</sup>

In tegenstelling tot wat Descartes beweerde over de superioriteit van de menselijke geest, kon deze volgens de La Mettrie, zoals alle andere fenomenen, verklaard worden op basis van natuurkundige wetten en principes. Toch stelt de La Mettrie vast dat, mocht Descartes volledig vrij geweest zijn om neer te schrijven wat hij werkelijk geloofde, hij zijn reflecties ook op menselijke lichamen zou hebben toegepast.<sup>46</sup>

Ook Elaine Scarry wijst op de wederzijdse afhankelijkheid tussen lichaam en ziel. Ter illustratie hierbij haalt ze aan dat de handeling van het tellen zich zowel op geestelijk als lichamelijk vlak situeert. Mensen tikken tijdens de numerieke registratie met de vinger, knikken met het hoofd of buigen hun lichaam lichtjes wanneer ze het aantal mensen in een bepaalde ruimte vastleggen. Op die manier is het "as though the existence of matter must be registered in matter itself."<sup>47</sup> De essentie van het menselijke bestaan is de onophoudelijke strijd tussen de afwisselende waardering van lichaam en geest.

To be human is to be at once body and soul; but, like any pair of friends, the two are forever tilting out of balance, overbalancing and rebalancing, and that split second of being off balance creates the pressure to choose between the two.<sup>48</sup>

Naast het opheffen van de scheiding tussen lichaam en geest en de uitbreiding van Descartes' filosofie naar het terrein van het menselijke organisme, herwaardeert de La Mettrie de ongebreidelde kracht van de verbeelding. In tegenstelling tot Des-

cartes, die aanspoorde tot de totale verwerping van de verderfelijke idées inées, schrijft de La Mettrie intelligentie toe aan een sterke verbeeldingskracht. Kunstenaars en wetenschappers kunnen in dat opzicht als de meest intelligente onder de mensen worden beschouwd.<sup>49</sup>

Daarnaast legt de La Mettrie, in navolging van Descartes, ook de verwantschap van het menselijke organisme met de werking van de klok bloot.

I am not mistaken; the human body is a clock but so huge and cleverly constructed that if the cog which tells the seconds happens to stop, the one which tells the minutes goes on turning, in the same way as the cog for the quarters continues to move, and so do the others, when the first ones are rusty or out of order for some reason and stop working. For we know that, in the same way, the obstruction of a few vessels is not enough to destroy or halt the main movement in the heart, which is like the mainspring of the machine.<sup>50</sup>

Hoewel de overtuigingen van de La Mettrie zich hardnekkig verzetten tegen het vastgeroeste gedachtegoed van Descartes, blijven deze een typisch product van de eeuw van de Verlichting waarbij de onderwerping en exploitatie van het lichaam centraal stond. Foucault wijst in dit opzicht op de vervlechting van het analyseerbare met het manipuleerbare lichaam. Enerzijds wordt er een beroep gedaan op een anatomisch-metafysisch register, dat op de verklaring van het inzichtelijke lichaam doelt, anderzijds is er een technisch-politiek register werkzaam, waarbij het lichaam wordt gecontroleerd of gemanipuleerd door middel van empirische methoden en voorschriften. Door de versmelting van deze twee registers wordt de werking van de ziel op materialistische wijze gereduceerd tot een algemene theorie van dressuur.<sup>51</sup>

De afkeer van het lichaam, prominent in het volledige oeuvre van Descartes, uit zich ook in de wreedheid waarmee lijfstraffen werden uitgevoerd tijdens de eeuw van de Verlichting. In zijn werk *Surveiller et punir: Naissance de la Prison* (1975) schetst Foucault nauwkeurig de evolutie van de lijfstraf naar de vergeestelijkte terechtstelling in de westerse samenleving vanaf de middeleeuwen. Zijn boek vangt aan met de beschrijving van de executie van een zekere Damiens voor het hoofdportal van de Notre-Dame van Parijs, op 2 maart 1757.<sup>52</sup>

[...] Vervolgens gebeurde hetzelfde met de armen op vier plaatsen: bij de oksels en bij de schouders. Men moest het vlees bijna tot op het bot doorsnijden; de paarden trokken met alle kracht eerst de rechterarm en daarna de andere los.<sup>53</sup>

De typische procedure van de lijfstraf was gevormd rond bepaalde conventies die betrekking hadden op het vastketenen, verwensen, bespotten en treiteren van de veroordeelde.<sup>54</sup> Hoewel de aard en de uitvoering van de straf talloze variaties kende, werden nagenoeg alle terechtstellingen gekenmerkt door dezelfde beestachtige gruwelijkheid. Zo kan uit de memoires van een zekere Blackstone worden afgeleid dat er sprake was van folteringen, waarbij de veroordeelde voortgesleept werd op een horde (om te vermijden dat zijn hoofd tegen het plaveisel kapotsloeg), waarna de buik opengesneden werd, de ingewanden in het vuur geworpen en de crimineel tenslotte onthoofd werd.<sup>55</sup> Anderen werd de hand afgehakt of de tong uitgesneden alvorens te worden opgehangen of levend te worden geradbraakt en nog anderen stond het lot te wachten gevierendeeld te worden nadat hun hoofd op gewelddadige wijze verbrijzeld was. Een eerder persoonlijke getuigenis beschrijft de gevolgen van de gruwel als volgt: "Ik heb gezien hoe het land bezaaid was met galgen, raderen, schandpalen en wipgalgen, ik heb afzichtelijk verminkte lichamen op het rad zien liggen."<sup>56</sup>

Zoals in het anatomisch theater verschillende rollen konden worden aangenomen, wordt ook binnen het schouwspel van de lijfstraf een onderscheid gemaakt tussen een aantal posities.

De biechtvader fluistert de patiënt iets in het oor en zegent hem: onmiddellijk hierna geeft de beul met een ijzeren hamer, die in slachthuizen wordt gebruikt, uit alle macht een slag tegen de slaap van de ongelukkige, die dood ineenzakt. Terstond snijdt de *exactor mortis* hem met een groot mes de keel af; het bloed gulpt over hem heen, hetgeen een afschuwelijk schouwspel biedt. Hij doorboort beide hielen achter de pees, en opent vervolgens de buik, waaruit hij hart, lever, milt en longen ruikt, die hij aan een ijzeren haak hangt; hij ontleedt hem en snijdt hem in stukken die hij één voor één aan de overige haken ophangt, zoals men dat met dieren doet. Alleen wie iets dergelijks kan aanzien, moet gaan kijken.<sup>57</sup>

De prestigieuze rol van de beul kan in dat opzicht worden vergeleken met die van de anatomist tijdens het spektakel van de dissectie. Indien deze er in slaagde het hoofd in één vloeiende beweging van de romp te slaan, "toont hij het aan het volk, legt het op de grond en buigt vervolgens naar het publiek, dat uitbundig voor hem applaudisseert."<sup>58</sup>

Toch was deze directe, gruwelijke aanval op de entiteit van het lichaam zeker niet het resultaat van ongebreidelde razernij. Integendeel, zoals het elke verlichte ziel toebehoorde, werd het aandeel van de rede tijdens de lijfstraffen sterk geïntensiveerd. Elk aspect van de straf werd op die manier nauwkeurig op voorhand vastgelegd (zowel de volledige procedure, het aantal zweepslagen als de plaats

voor het brandmerk).<sup>59</sup> Overigens werd de straf vaak afgestemd op de misdaad, waardoor deze een sadistische weergave van de begane zonde werd en de voorstelling van het naderende voortbestaan van de crimineel in de hel in zich droeg.<sup>60</sup>

Het romantische ideaal tenslotte vormde een vergaande overdrijving van Descartes' mechanische visie op het lichaam in het pleidooi van de adaptatie van de eigenschappen van de marionet bij dansers en toneelspelers, getheoretiseerd door Heinrich Von Kleist in zijn verhandeling *Über das Marionettentheater* (1810). Dit in een context waarin de natuur en het intuïtieve denken sterk gehetereerd werden als reactie op het rationalistische, beklemmende discours van de Verlichting door de integratie van spiritualiteit, verbeelding en subjectiviteit.<sup>61</sup> Deze eigenschappen konden volgens Von Kleist worden teruggevonden in de figuur van de marionet, een volkomen zelfstandige en mechanische pop, die slechts vanuit het eigen zwaartepunt in beweging kon worden gebracht. Door de verplaatsing van het zwaartepunt van de poppenspeler naar de marionet werd deze laatste de uitdrukking van een absolute harmonie (die door de verstedelijking van de maatschappij fundamenteel verstoord was).<sup>62</sup> Toch kon de mens er nooit volledig in slagen de pop in haar verhevenheid te benaderen, gezien het belemmerende aspect van de zwaartekracht, waardoor de missie enkel was weggelegd voor een goddelijk wezen met bovenmenselijke krachten.<sup>63</sup>

Uit het voorafgaande kan worden besloten dat het gefragmenteerde lichaam doorheen de geschiedenis verschillende gezichten heeft aangenomen. Van het gruwelijke schouwspel dat zich aandiende bij het opensnijden van het geëxecuteerde lichaam tijdens de middeleeuwen tot de blijk van interesse in de dissectie met wetenschappelijke doeleinden vanaf de renaissance, naar het lichaam dat moest worden onderworpen aan de allesomvattende kracht van de rede tot het pleidooi van Heinrich Von Kleist om aan het ideaal van de marionet te beantwoorden in de romantiek. Een arsenaal aan doeleinden met dezelfde methode, namelijk het lichaam in zijn afzonderlijke delen benaderen.

Na deze uiteenzetting over de historische fenomenen die invloed hebben uitgeoefend op het voorkomen van het gefragmenteerde lichaam in de hier behandelde casestudies, worden het aandeel van de Eerste Wereldoorlog en de geïndustrialiseerde maatschappij tijdens de moderniteit onder de loep genomen.

### **De moderniteit als fragmentarische werkelijkheid en de intensivering van het gedisciplineerde lichaam**

De geboorte van de grootstad in de jaren twintig en dertig van de negentiende eeuw resulteerde in de opkomst en de stimulering van de massamedia, de ontspannings- en de consumptie-industrie.<sup>64</sup> Daarnaast werd ook de comfortbeleving positief beïnvloed door de verworven toegang tot stromend water, rioleringen en gastoevoer. De schaduwzijde van dit fenomeen (massale immigratie, isolatie en vervreemding) bracht het traditionele gezinsleven in gevaar en veroorzaakte fundamentele wijzigingen binnen de voorstellingen van communicatie en sociaal contact.<sup>65</sup> Deze zwartgallige gevoelens vonden hun uitweg in de boom aan romans die rond 1910 de toenemende mechanisering van mens en maatschappij en de daarmee gepaard gaande gevoelens van vervreemding vooropstelden.<sup>66</sup> Deze mechanisering was de uitwerking van het taylorisme en het fordisme, waarbij arbeid ondergeschikt werd aan de rede en opgedeeld in fragmenten. Het productieproces werd gereguleerd door de gedetailleerde mechanische opeenvolging van handelingen, waardoor het menselijke lichaam een levende machine werd.

Georg Simmel biedt in dat opzicht een interessante invalshoek, door zijn beschrijving en uitdieping van de moderne samenleving, waarbij de innerlijke reactie van het individu op de toenemende externe veranderingen uitvoerig wordt belicht. In zijn analyse van de fragmenten of snapshots waaruit het moderne leven was opgebouwd,<sup>67</sup> komen vooral de toenemende mechanisatie van arbeid, het verkeer dat uit zijn hengsels geslagen lijkt te zijn, de groeiende interpersoonlijke netwerken en de opkomst van de geldeconomie naar voren. De gevolgen voor het individu kunnen worden gesitueerd in de verregaande objectivering van sociale relaties, die volgens Simmel zowel in hypergevoeligheid als extreme onverschilligheid kan uitmonden.<sup>68</sup>

Daarnaast wijst ook Georg Simmel op het fragmentarische karakter van mens en kennis, maar in tegenstelling tot Foucault meent hij dat deze fragmenten de sleutel vormen tot het begrip van de gehele sociale realiteit: "Every fragment, every social snapshot contains within itself the possibility of revealing 'the total meaning of the world as a whole.'"<sup>69</sup>

Ook op vlak van de regulering van straffen doen zich grote veranderingen voor in de moderne samenleving. Waar de voormoderne straf het criminele lichaam nog op gewelddadige wijze folterde, vereist de moderne straf een innerlijke transformatie. Het voornaamste doelwit betreft nu de ziel, eerder dan het lichaam.

[...] de beide hoofdrolspelers van het oude straffestijn, lichaam en bloed, staan hun plaats af. Een nieuw gemaskerd personage verschijnt ten tonele. Hier eindigt als het ware de tragedie en een komedie vangt aan, bevolkt met schimmige silhouetten, gezichtsloze stemmen en ontastbare wezens. Het justitiële apparaat moet voortaan vat zien te krijgen op deze werkelijkheid zonder lichaam.<sup>70</sup>

Aangezien de nieuwe wijze van straffen de bedoeling heeft het leven te treffen eerder dan het lichaam, worden deze aanzienlijk milder.<sup>71</sup> Getuige daarvan de uitvinding van de guillotine, gezien het lijden op die manier drastisch wordt vermindert.<sup>72</sup> Doordat het gedisciplineerde lichaam niet als entiteit behandeld wordt, maar in plaats daarvan onderworpen wordt aan de gedetailleerde controle en manipulatie van geïsoleerde delen van het lichaam, worden handelbare lichamen geproduceerd: "bodies that not only do what we want but do it precisely in the way that we want."<sup>73</sup>

### **De objectivering van het lijden tijdens de Eerste Wereldoorlog**

Naast de weerslag van industriële veranderingen van de maatschappij tijdens de moderniteit, kan ook het belang van de Eerste Wereldoorlog in artistieke uitingen niet over het hoofd worden gezien: "La première guerre mondiale déclencha des bouleversements considérables et aboutit à l'effondrement des anciens systèmes non seulement politiques et sociaux, mais aussi artistiques."<sup>74</sup>

Deze strijd had niet enkel gevolgen voor het collectieve lichaam van de natie, maar evenzeer voor het individu, dat een harde klap te verwerken kreeg door de confrontatie met de machteloosheid, veroorzaakt door de vernietigende kracht van technologie.<sup>75</sup> In deze ontwikkelingen kreeg het moderne lichaam gelijkaardige kenmerken toegedeeld als in de vergelijking met de machine onder invloed van het taylorisme en fordisme. Daarnaast waren de soldaten onderhevig aan een ver doorgedreven vorm van neurasthenie, waardoor het voormalige beeld van de Europese masculiniteit aan diggelen werd geslagen.<sup>76</sup>

Verder verdwijnt het lijdende aspect in oorlogstijd naar de achtergrond in het nastreven van een hoger doel, waardoor fysieke pijn geobjectiveerd en gerechtvaardigd wordt.

Physical pain is able to obliterate psychological pain because it obliterates all psychological content, painful, pleasurable, and neutral. Our recognition of its power to end madness is one of the ways in which, knowingly or unknowingly, we acknowledge its power to end all aspects of self and world.<sup>77</sup>

Deze objectivering sijpelt diep door in alle lagen van de maatschappij. Zo wordt binnen het oorlogsvocabularium droogweg gesproken over 'neutraliseren', 'oprui- men' en 'ontwapenen'.<sup>78</sup> Het opengereten lichaam dat uit deze gruwel resulteert is ontdaan van zijn culturele inhoud, waardoor de zinloosheid van de strijd zichtbaar wordt.

[...] only alive did he determine and control the referential direction of his body, did he determine the ideas and beliefs that would be substantiated by his own embodied person and presence. The wound is empty of reference, though its intended referent can be inered by the uniform over which the blood now falls, or by some other cultural insignia, a symbol and fragment of disembodied national identification.<sup>79</sup>

### **Het lijmen van de brokken: de naoorlogse reconstructie van het lichaam**

Voor de wederopbouw van het gedesillusioneerde, gebroken lichaam na de oorlog, werd volgens Ana Carden-Coyne een beroep gedaan op classicistische idealen.<sup>80</sup> Dit herstel naar klassieke normen vond zijn uitweg in de toepassing van de holistische geneeskunde.<sup>81</sup>

[...] In the post-war period, rethinking the body was not simply to 'return to man,' but to reorganize the body as abstract, objectified flesh- a new architectural embodiment invoking its symmetry and unity. Artists reassembled the bodies shattered in the war into new configurations. Valorizing the object was therefore not to dispose of the human fragment, but to develop body ideals from classical principles.<sup>82</sup>

De kunstmatige prothesen die als alternatief werden aangeboden door de plas- tische chirurg, hadden het doel de herintegratie van het slachtoffer in de maat- schappij te vergemakkelijken.<sup>83</sup> Sigmund Freud omschreef deze samensmelting van mens en machine als een "prosthetic God," die ondanks de voordelen van zijn hulporganen nog steeds grote moeilijkheden ondervond, aangezien de nieuw verworven lichaamsdelen hem nog niet eigen waren.<sup>84</sup> Door deze chirurgische wederopbouw van het lichaam werden zowel de economische functionaliteit als de seksuele identiteit van de soldaat gereconstrueerd: "War had blurred gender identities and yet also sexualized women. Healing the body and reconstructing sexual relations was a response to the violence and social change."<sup>85</sup> Een dubbele houding dus van het individu ten opzichte van technologie. Enerzijds werd men met haar vernietigende potentieel geconfronteerd terwijl ze anderzijds redding en genezing bracht in moeilijke situaties.



Hoewel op fysiek vlak de soldaten een reconstructie van het lichaam beoogden, bleven velen op psychisch vlak gebroken, waardoor ze in een constante stroom van herinneringen aan de oorlog leefden, vaak lijdend onder de symptomen van shell shock (slapeloosheid, paniekaanvallen en emotionele stoornissen).<sup>86</sup>

In wat volgt zal de invloed van het slagveld tijdens de oorlog en de mechanisering van het individu op de hier behandelde artistieke uitingen worden onderzocht. Dit door middel van vier centrale kernbegrippen die op hun beurt het voorkomen van het gefragmenteerde lichaam vanuit het perspectief van de artistieke beweging en de kunstenaar zelf vormgeven en verklaren: snelheid, geweld, moderniteit en de activering van de toeschouwer.

### **De metafoer van snelheid en de triomf van het nieuwe**

Ten eerste had de incorporatie en de verheerlijking van snelheid zowel binnen het futuristische als het dadaïstische discours een groot aandeel in de gefragmenteerde weergave van het lichaam en de daarmee gepaard gaande versplinterde dramaturgische opbouw. Aangezien het theater de flitsende futuristische levensstijl moest weerspiegelen, was het noodzakelijk dat het synthetisch was en gereduceerd tot korte tafereelen, die konden worden samengevat in een paar woorden of handelingen.<sup>87</sup> In deze lijn beweerde Marinetti: "It is stupid to write a hundred pages where one would suffice."<sup>88</sup> Voor de verwezenlijking van dit project werd volgens het principe van montage gewerkt, waarbij gebeurtenissen verknipt en ingekort werden. Op deze manier trad zowel de decompositie van het lichaam als de fragmentatie van tijdsbeleving op.

Naast het synthetische karakter van het theater werd herhaaldelijk een beroep gedaan op het motief van de antithese, waarbij het contrast tussen snelheid en traagheid benadrukt werd. Zo wandelt in de tweede scène van *Le Basi* een man onrustig heen en weer waarna hij de tegenstrijdige uitspraak doet "Let's meditate," terwijl in de derde act een discussie plaatsvindt tussen een futurist die een krachtige wandeltred aanneemt en zijn tegenpool die zich met een trage, lome pas voortbeweegt. Ook in *Le Mani* wordt deze tegenstelling krachtig in de verf gezet, meer bepaald in het voorkomen van een hand, schrijvend aan het tempo van een sneltrein, gecontrasteerd met een andere die dweperig over het papier glijdt.

Binnen het dadaïstische discours werd snelheid eerder verheerlijkt om te dienen als strategie tot overleven in de chaotische waanzin waarin de wereld was beland na de gruwel van de Eerste Wereldoorlog. Hoewel Tzara het futurisme te

formele ideeën verweet, sloot zijn concept van snelheid dicht aan bij Marinetti's uitspraken: "Those who are strong in words or force will survive, for they are quick in defense, the agility of limbs and sentiments flames on their faceted flanks."<sup>89</sup> Volgende knipsels uit Tzara's *Le Coeur à Gaz* geven inzicht in het aanwenden van de metafoor van snelheid.

Je cours au bonjour/ Le bataillon mécanique des poignées de mains crispées/ J'aime les paysages sourds et larges galops/ Comment, vous ne saviez pas que Clitemnestre est un cheval de courses/ la mort est courte/ Le temps est serré/ Les anges en hélicoptères/ Un jeune homme m'a suivi dans la rue à bicyclette.

### Metaforen van snelheid I (*Le Coeur à Gaz*, 1921)

Zoals de futuristen het reeds voordeden, wordt ook hier een beroep gedaan op de antithese. Zo loopt het hart steeds op sterk vertraagde wijze op scène, zwijgzaam ten opzichte van de andere personages, die gekenmerkt worden door hun snelle en actieve heen en weer gekibbel.

Deze strategie wordt ook in *Entr'acte* uitvoerig geëxploiteerd. Zo wordt de rouwstoet aanvankelijk op een sterk vertraagde en uitvergroete wijze in beeld ge-

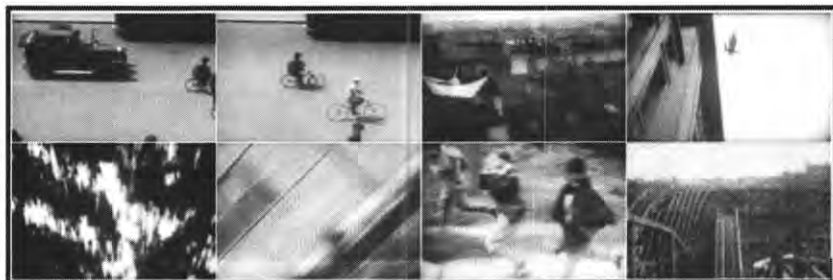


**Antithese traagheid-snelheid**  
(*Entr'acte*, 1924)

bracht, terwijl aan het eind van de film het beeld vervaagt en de snelheid expliciet getoond wordt. Daarnaast contrasteren ook de langzame, sierlijke bewegingen van de ballerina met de snelle val van de jager die van het dak naar beneden stort. De auto wordt dan weer tegengesteld aan het lome karakter van de kameel, terwijl de rollercoaster haar langzame equivalent vindt in het houten karretje waarop een man zich voortduwt in de achtervolging van de losgeslagen lijkwagen.

Andere referenties aan snelheid zijn de voorbijrazende auto's, fietsers en het papieren bootje dat boven de stad (die lijkt te overstromen) wordt geplaatst. Ook beelden die volledig

wazig geworden zijn door de vaart waarbij ze zijn opgenomen en de figuur van de rollercoaster dragen dit concept van snelheid in zich.



**Metaforen van snelheid II (*Entr'acte*, 1924)**



**Metaforen van snelheid III  
(*Vormittagsspuk*, 1927/28)**

Tenslotte wisselen ook de *frames* in *Vormittagsspuk* zich snel af, zoals ook de bolhoedjes door hun flitsende vliegwijze ongreepbaar zijn. Hierbij is het opmerkelijk dat deze haast op elk moment als gefragmenteerde wezens op het beeldscherm worden geprojecteerd. Getuige daarvan zijn de scènes waarbij geïsoleerde armen en benen zich vergrijpen aan de listige, rebellerende bolhoedjes. Daarnaast sluit de versnelde weergave van het tikken van de klok en de manipulatie van tijd door middel van cinematografische *tricks* nauw aan bij deze verheerlijking van snelheid. Zo worden bij de visuele technische *trick* van het groeiproces van een plantje een groot aantal *frames* geschrapt om de resterende beelden in een snelle opeenvolging met elkaar te verbind-

den, zodat de illusie gewekt wordt van een extreem vluchtig evoluerend organisme. Ook de stelselmatige verwijdering van de baardgroei van vier mannen lijkt aan deze beharing een geïsoleerd karakter toe te schrijven. Ten slotte worden ook de marcherende benen in hun onafhankelijkheid benadrukt door de gefragmenteerde weergave en de onconventionele rotatie ervan.

### Geweld als steeds terugkerend motief

Ook de toepassing van geweld (vaak gepersonaliseerd en gevisualiseerd in de vorm van de gebalde vuist of de slaande voet) heeft een groot aandeel in het voorkomen van fragmentatie, gezien het lichaam in oorlogstijd in zijn geïsoleerde fragmenten werd benaderd. Oorlogsvoering fungeerde voor de futuristen als enige oplossing voor de onrustwekkende situatie van die periode. Zo beweerde Marinetti: "I believe that a people has to pursue a continuous hygiene of heroism and every century take a glorious shower of blood."<sup>90</sup> Binnen dit project werd het fysieke lijden van de soldaat geobjectiveerd in het teken van een hoger, vooropgesteld doel. Toch transformeerde het futuristische standpunt van initiële verheerlijking naar emotionele gebrokenheid en ontgoocheling. De werken die Marinetti schreef over zijn oorlogservaringen (*Eight Souls within a Bomb: an explosive Novel* (1919), *The Steel Alcove* (1921) en *The Untamables* (1922)) waren doordrongen van deze fragmentarische beeldtaal. Zo bracht de eerste uitgave de fragmentatie van de identiteit in acht verschillende zielen naar voor. Deze decompositie kon enkel worden opgeheven door het aanwenden van het explosieve *92KG BOMB MARINETTI* om de vijandelijke krachten te vernietigen.<sup>91</sup> Ook de schrijfstijl die hij daarvoor aanwendde, bracht woorden als verbrokkeld bij elkaar in de lijn van de futuristische *words-in-freedom* experimenten.<sup>92</sup>

In de laatste act van *Le Basi* geeft een man een ander individu een brutale schop, terwijl hij deze verwijtend "imbecile" toeroept. Daarnaast grijpen in *Le Mani* vier vechtershanden naar elkaar alsof ze een gevecht willen aanvatten, begint een vrouwelijke hand (iets of iemand) te krabben, deelt een gebalde vuist een harde slag uit, trekt een man dreigend een revolver en verschijnen tenslotte twee ruwe, bebloede en geboeide handen op scène.

Deze gewelddadige context schemerde ook bij de dadaïsten duidelijk door. Zo omschreef Tzara zijn omgeving als: "Voilà un monde mutilé et les médocastres littéraires en mal d'amélioration,"<sup>93</sup> zoals ook in *Le Coeur à Gaz* woordenschat gebruikt werd die perfect aansloot bij de gruwelijke situatie van Wereldoorlog I.

Hé là-bas, l'homme aux cicatrices d'étoiles, où courez-vous/ Hé là-bas l'homme au cri de perle grasse, que mangez-vous/ Plus de 2 ans ont passé, hélas, depuis que j'ai commencé la chasse. Mais, voyez-vous on s'habitue à sa fatigue et comme le mort serait tenté de vivre, la mort du magnifique empereur le prouve, l'importance des choses diminue -tous les jours- un peu/ Hé là-bas, l'homme aux plaies mollusques laines chaînes, l'homme aux peines diverses et aux poches pleines/ Les banques emplies de coton hydrophile/ la mort est courte et cuite au bitume au trombone capital/ je me tue Madeleine Madeleine/ Sur l'oreille le vaccin de perle grave aplatie en mimosa/ Mes dents tremblent. Quand aurez-vous le plaisir de regarder la mâchoire inférieure du revolver se fermer dans mon poumon de craie. Sans espoir de famille/ Attention! Cria le héro, les 2 chemins de fumée des maisons ennemies nouaient une cravate- et cela montait vers le nombril lumineux/ Le bataillon mécanique des poignées de mains crispées/ Les serpents se profilent dans leurs propres lorgnons/ Je ne comprend rien aux bruits de la prochaine guerre/ Clitemnestre. Avez-vous senti les horreurs de la guerre/ Dans quel métal incalculable sont incrustés vos doigts de malheur/ Pâques vertébrés en cages militaires la peinture ne m'intéresse pas beaucoup/ Goulot de pensée d'où sortira le fouet. Le fouet sera un myosotis/ Amour [...] avec ses seins de cuir et de cristal/ la coiffure de mort jetée au fléau/ Je crois que Clitemnestre brûle/ mon doigt est ouvert/ le désespoir vous donne des explications sur ses cours de change/ numéro d'insomnie/ Cruel.

### Geweld I (*Le Coeur à Gaz*, 1921)

Ook het woord 'gaz' in de titel leent zich tot speculatie door de verwijzing zowel naar de destructieve gassen gebruikt in oorlogstijd als naar de commerciële exploitatie ervan.<sup>94</sup> De anonimiteit waarin het volk tijdens de oorlog als het ware verdronk, uit zich in de afwezigheid van identiteit in de personages, waarbij gerefereerd wordt aan de oorlogsjaren waar soldaten slechts een nummer in de grote massa vertegenwoordigden. Tenslotte sluit ook de gewelddadige reactie van een aantal dadaïsten tijdens de opvoering van het stuk in 1923 nauw aan bij deze tendens.<sup>95</sup>



Geweld II (*Entr'acte*, 1924)

Daarnaast staat ook *Entr'acte* bol van de gewelddadige metaforen, vooral verpersoonlijkt door wapens en bokshandschoenen. Zo wordt er op een bepaald moment voortdurend geswitcht tussen een bokswedstrijd en een nachtelijk stadszicht en probeert een man in jachtkledij op een eivormig object te

schieten (dat omhoog gehouden wordt door een krachtige waterstraal en zich daaropvolgend multiplificeert). Vervolgens daagt een andere man in een zwart pak op, die het op de jager gemunt heeft, waardoor een schietschijf over zijn hoofd wordt geplaatst. Tenslotte kan ook een gewelddadig kantje worden toegeschreven aan het in brand steken van het haar van een man en de sprong van de dirigent door het witte blad papier waarop 'fin' vermeld staat.

In *Vormittagsspuk* ont-plooit zich op een gegeven moment een baldadig gevecht tussen twee mannen, waarbij gealterneerd wordt tussen het grijnzen van een aantal schijnbaar rijke individuen en het vertrokken gezicht van het slachtoffer. Zoals in *Entr'acte* een schietschijf boven het hoofd van de jager geplaatst wordt, wordt dit ook in *Vormittagsspuk* toegepast. Toch gaat Richter nog een stap verder door het hoofd ook letterlijk van de romp los te koppelen en vervolgens rondjes te laten draaien. Daarnaast circuleren ook het te pletter storten van de witte kopjes, de zich over gevende opgestoken handen, de dichtgeknepen vuist en de marcherende mannen als waren het soldaten, rond de notie van kracht en geweld. In deze context lijken de lichaamsdelen zich nog onafhankelijker te gedragen dan in hun dadaïstische voorganger *Entr'acte*.



**Geweld III (*Vormittagsspuk*, 1927/28)**

### **De incorporatie van externe moderne en technologische ontwikkelingen**

Een ander belangrijk gegeven dat aanleiding gaf tot fragmentatie was de incorporatie van externe moderne en technologische ontwikkelingen. Voor de futuristen moest alle kunst immers geïnspireerd zijn op de wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen die de materiële wereld kenmerkten.<sup>96</sup> Deze zaken oefenen volgens Marinetti een aanzienlijke invloed uit op de mentale beleving van de mens: "Anyone who today uses the telegraph, the telephone [...] fails to recognize that these different forms of communication, of transport and information, have a farreaching effect on their psyche."<sup>97</sup> Deze stelling wordt beaamd door Georg Simmel, wanneer

deze in zijn geschriften beweert dat kunst in deze omstandigheden als een vorm van menselijke expressie, met het potentieel tot het vatten van de desbetreffende mentale beelden, fungeert.<sup>98</sup> Op deze manier gaat het individu niet ten onder aan het opdringerige karakter van de externe wereld en wordt kunst beschouwd als een soort innerlijke barrière, een mentale grens met de capaciteit de moderne mens op een psychologische afstand te houden van de specifieke geïndustrialiseerde situatie.<sup>99</sup>

Zoals de weergave van de werkelijkheid zich als scherven van een groter geheel presenteerde, werd ook in het theater geen beroep meer gedaan op logische, causale verbanden.

IT IS STUPID to attempt to explain everything represented on the stage with detailed logic, when even in real life we never grasp an event completely [...] because reality vibrates around us, assailing us with *volleys of fragments of events combined with one another, embedded in one another, confused, entangled, chaotic.*<sup>100</sup>

De onpersoonlijke labels 'man', 'he', 'she', 'male hand', 'a worker's strong hand' enz. die de personages aangemeten kregen in *Le Basi* en *Le Mani* refereren vervolgens aan de objectivering van de maatschappij en het verlies van subjectiviteit en individualiteit, waardoor Marinetti's werk als schriftelijke getuige van de vervreemding en morele chaos in de moderniteit fungeerde.<sup>101</sup>

Slechts door de identificatie met de machine en de positieve benadering van de industriële maatschappij, was de mens in staat zijn nieuwe omgeving te domineren en zo de technofobie en de chaos van de moderne maatschappij te overwinnen.<sup>102</sup> Zo stelde Marinetti: "The machine is our great inspiration and will give us new rites, new laws... and lessons in order, discipline, force, precision, optimism and continuity."<sup>103</sup> Deze herwaardering van de machine is de uitloop van een lange traditie die aanving in het wetenschappelijk denken van de renaissance. Toch ging Marinetti verder dan het louter aanwenden van een mechanisch vocabularium. Hij spoorde de mens aan om met behulp van de wetenschap en de industrie te transformeren naar een mechanisch wezen, "who will have parts that can be changed."<sup>104</sup>

With us, the day of the rootless man begins, of extended man who fuses with iron, who feeds upon electricity and understands nothing beyond the desire for danger and day- to-day heroism.<sup>105</sup> [...] This nonhuman, mechanical species, will [...] possess the most unusual organs; organs adapted to the needs of an environment in which there are continuous clashes.<sup>106</sup>

Door deze transformatie werd de mogelijkheid om zowel de dood als de vijandelijkheid tussen mens en machine te overwinnen, geïntensiveerd.<sup>107</sup> De belangrij-

ste vereiste voor deze mechanische metamorfose was de drastische reductie van de menselijke drang naar affectie en emotionaliteit. Het hart mocht enkel dienen ter distributie van bloed, waardoor liefde werd herleid tot de functie van voortplanting en seksuele ontlading.<sup>108</sup>

Toch kon het aanwenden van en het samensmelten met de machine niet eenduidig worden geïnterpreteerd. De houding ten opzichte van de geïndustrialiseerde maatschappij was complexer en tegenstrijdiger dan veelal aangenomen werd. De continue verheerlijking van de machine kan in dat opzicht worden beschouwd als een manier om de duistere schaduwzijde van de moderniteit (die aanstoot gaf tot een diep gevoel van *unheimlichkeit*) te verdringen.<sup>109</sup> De machine enerzijds als mechanische krachtpatser, anderzijds als een soort "monster that wants to squash me, to burn me, to chew me."<sup>110</sup>

Tegelijkertijd ontwikkelde zich een sterke herwaardering van de marionet, tijdens de romantiek vooral tot uiting gebracht door Heinrich Von Kleist. Dit gedachtegoed werd hoofdzakelijk getheoretiseerd door Edward Gordon Craig in zijn essay *The actor and the über-marionette* (1911). Over de acteur, die nooit in staat zal kunnen zijn mechanische perfectie te bereiken, meende hij dat:

*if you could make your body into a machine, or into a dead piece of material such as clay; and if it could obey you in every movement for the entire space of time it was before the audience [...] you would be able to make a work of art out of that which is in you...*<sup>111</sup>

Aangezien dit project slechts minieme slaagkansen had, moest de acteur (tijdelijk) zijn plaats inruilen voor de "über-marionet," de dochter van de heilige figuur van de sfinx.<sup>112</sup> Futuristische voorbeelden die aansluiten bij deze visie waren Enrico Prampolini's *Matoum et Tévibar* (1919) en Fortunato Depero's *I balli plastici* (1918). Depero's voorstelling elimineerde verbale taal en emotie, beklemtoonde licht en kleur en bevatte 19 bewegingen die door hun artificiële karakter nauw aansloten bij het bewegingsvocabulary van de marionet of de mechanische robot.<sup>113</sup>

Ook in Tzara's *Le Coeur à Gaz* sijpelden talloze aspecten van de moderniteit binnen. Zowel verwijzingen naar de geïndustrialiseerde stad met haar voer- en werktuigen als naar de monetaire economie worden op eclectische wijze in Tzara's werk geïncorporeerd.



Imbéciles industrialisés/ je brûle aux yeux des jours/ La beauté de ton visage est un chronomètre de précision/ j'ai gazomètre/ Goût acidulé de faible courant électrique, ce goût qui aux portes des mines de sel s'ouvre au zinc, au caoutchouc, à l'étoffe- sans poids et grisé / Jamais pêcheur ne fit plus d'ombres assassinées sous les ponts de Paris. Mais tout d'un coup il sonna midi sous le cachet du clin d'oeil les larmes s'embrouillaient en télégrammes chiffrés et obscurs/ Il s'aplatit comme une tache de papier argenté/ son ventre est plein de tant de monnaies étrangères/ N'oublions pas l'appareil/ les rêves d'étoffe, les montres en papier/ j'ai gagné beaucoup d'argent/ je m'embarque lundi prochain/ avec ses seins de cuir et de cristal/ machine à coudre les regards/ Tout le monde te connaît, formule de chanson, marche-pied d'algèbre, numéro d'insomnie, mécanique à triple peau/ 3,000 francs 1 fois! 2 fois!! 3 fois!!! Adjugé!

### Invloed moderniteit I (*Le Coeur à Gaz*, 1921)

Daarnaast zijn ook in *Entr'acte* heel wat verwijzingen naar de moderniteit waar te nemen. Stadsgezichten in eigenaardige posities, de evocatie van een trein, nachtelijke verlichting, een schaakpartij met uitzicht op de stedelijke omgeving (die even later onder water loopt), de technologische verfijning van de wapenindustrie, vervoersmiddelen als vliegtuigen, auto's en boten, reclameslogans die verwijzen naar de consumptiemaatschappij en tenslotte de rollercoaster, als symbool van het duizelingwekkende, ongrijpbare karakter van de moderniteit.



### Invloed moderniteit II (*Entr'acte*, 1924)



**Antithese verleden-heden**  
(*Entr'acte*, 1924)

In het aanwenden van de antithese, waarbij de moderniteit haar equivalent vindt in het verleden, kan het volgende schema verheldering bieden. Het klassieke parthenon-achtige, solide gebouw versus de grootstad met al haar ongelijkaardigheden, die daarnaast ook geconfronteerd wordt met het platteland. Ook de man die zich behelpt met een karretje waarin hij zich voortduwt en een jager in een traditioneel pakje worden met hun moderne evenbeeld vergeleken.

Dat ook Francis Picabia zich geïnspireerd voelde door de machine, blijkt uit volgende uitspraak:

Almost immediately upon coming to America it flashed on me that the genius of the modern world is machinery, and that through machinery art ought to find the most vivid expression... [...] The machine has become more than a mere adjunct of human life. It is really a part of human life- perhaps the very soul.<sup>114</sup>

Toch gaat hij met zijn dadaïstische mechanische aanpak niet dezelfde richting uit als de futuristen. In tegenstelling tot de verheerlijking, gaat hij het falen van de machine en de masculiniteit in de verf zetten door middel van de evocatie van het dysfunctionele.

The dysfunctional machines of New York Dada sublimate the shocks of modernity (per Simmel's call) but only in the most limited, "failed" way; they exhibit not a successful projection of male anxiety and lack onto female bodies, but the failure and incoherence of industrial-era masculinity itself.<sup>115</sup>



**Invloed moderniteit III**  
(*Vormittagsspuk*, 927/28)

De invloed van de moderniteit lijkt zich op een veel minimalere manier te manifesteren in *Vormittagsspuk*, waar op geen enkel moment een stedelijke omgeving in beeld wordt gebracht. Veeleer wordt plaats gemaakt voor rustieke en landelijke regio's. De enige referenties die eventueel naar de moderniteit zouden kunnen verwijzen zijn de klok en het voorkomen van wapens. De klok kan in dat opzicht wijzen op de getransformeerde concepten van tijd en ruimte in de moderniteit.

Behalve de evocatie van het modernistische vocabularium kan een sterke hang naar anarchistische vormgeving als reactie tegen de destructieve kracht van de logica in de casestudies worden waargenomen. Voor Tzara moest logica worden beschouwd als een organische ziekte waarvoor de mens zich moest behoeden. Geen enkele theorie mocht voor waar worden aangenomen en er moest een constante tegenspraak zijn tussen alle inherente dadaïstische fenomenen: "Il n'y a pas de dernière Vérité. [...] Logique serrée par les sens est une maladie organique."<sup>116</sup> In *Le Coeur à Gaz* uitte deze anti-beredeneerde tendens zich onder andere in de afwezigheid van naamgeving en karakterisering, aangezien identiteit een orderscheppend fenomeen is.<sup>117</sup> De personages organiseren zich nooit zodanig dat ze in een logische verhouding tot de andere lichaamsdelen staan, zodat ze een uiterst gefragmenteerd beeld bieden op de werkelijkheid. Aangezien zowel de gezichtsdelens onderling, als de personages en hun tekst van elkaar vervreemd zijn, kan een duidelijke scheiding tussen het verstandelijke en het lichamelijke worden waargenomen, waardoor het stuk volgens Sarah Bay-Cheng kan worden geïnterpreteerd als een soort destructie van het mimetische lichaam op scène. *Le Coeur à Gaz* als: "a resistance to the words made flesh and, perhaps even more significantly, to the fleshy body itself."<sup>118</sup> Een voorbeeld hierbij is de affectie van het 'oog' voor Clytaemnestra (waarvan uiteindelijk blijkt dat het een renpaard is). Tussen hen heerst een fysieke afstand, aangezien Clytaemnestra de avances van het 'oog' niet lijkt op te merken. Een breuk dus tussen het oog en het object van zijn affectie, waardoor het doet denken aan Descartes' "*disembodied eye*." Het 'oog,' als representant van de rede, wordt hier echter expliciet gescheiden van Clytaemnestra, die op haar beurt als metafoor voor het corporele fungeert. De rol die 'mond' hierbij speelt, kan eerder als een tegengewicht voor alle wanorde en afwezigheid van logica worden beschouwd.<sup>119</sup> De tekst die deze uitspreekt, bevat veel meer structuur en heeft betrekking op een soort individualisering van het eigen personage.

### **De activering van de toeschouwer**

Ten slotte speelde ook de positie van de toeschouwer binnen de avant-gardistische kunstgebruiken een grote rol. Een antitraditionele attitude, waarbij de kijker niet meer vanuit zijn comfortabele positie wordt benaderd, maar in plaats daarvan verast en wakker geschud wordt. In dezelfde lijn van de objectivering van fysieke pijn in oorlogstijd en het verlies aan individualiteit tijdens de moderniteit wordt de avant-gardistische toeschouwer aangesproken als onderdeel van een groter collectief lichaam. Deze dramaturgische keuze was het rechtstreekse gevolg van de verwerping van de passieve bourgeois individualiteit waarbij het belang van de onverstoorde, behoudsgezinde opvoering voorop stond. De futuristische principes

die doelden op het activeren van de geest en het opwekken van de shock worden uit de doeken gedaan in Marinetti's *Manifest of futurist Playwrights: The Pleasures of Being Booed* (1910).

Binnen dit veld kan het onderzoek van Kimberly Jannerone inzake de objectivering van de avant-gardetoeschouwer verhelderend zijn. In haar essay *Audience, Mass, Crowd: Theatres of Cruelty in Interwar Europe* (2009) doet ze een beroep op het theoretische raamwerk van de *crowd theory* om het werk van Antonin Artaud te kaderen binnen de intellectuele, theatrale en politieke context van het interbellum in West-Europa.<sup>120</sup> Deze theorie (tot nog toe relatief weinig bestudeerd) vormt een functionele houvast voor het onderzoeken van performances waarbij de toeschouwer niet langer als individu maar als lid van een overkoepelende massa wordt aangesproken. Deze "surrender of individuality"<sup>121</sup> zorgt voor een collectief gedragspatroon dat totaal verschilt van dat van het onafhankelijke individu. Belangrijke auteurs binnen het veld van de *crowd theory* zijn: Gustave Le Bon, Sigmund Freud, William Mc Dougall en Ortega y Gasset.<sup>122</sup> Le Bon omschrijft het individu dat zich in een massa bevindt als volgt:

In a crowd every sentiment and act is contagious, and contagious to such a degree that an individual readily sacrifices his personal interest. He is no longer himself, but has become an automaton who has ceased to be guided by his will.<sup>123</sup>

Ook het fascisme zelf, waarin het futurisme ingebed was, bouwt verder op de theorieën van de *crowd theory*. Het bewijst dat deze leer, wanneer ze in handen valt van dogmatische ideologieën, een destructieve kracht kan uitoefenen.

Fascism introduces aesthetics into the political sphere in an unprecedented manner that highlights how systems of power consolidate control by giving people the feeling that they can "express themselves" in a mass.<sup>124</sup>

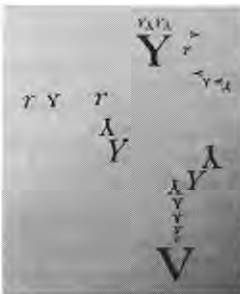
Zoals bij het futuristische discours het geval was, spoorden ook de dadaïsten aan tot het activeren van de toeschouwer door het aanwenden van de shock en de verrassing in een multimediaal universum. In *Le Coeur à Gaz* kunnen verschillende verwijzingen naar deze oproep tot een actieve toeschouwer worden gesignaleerd.

c'est la seule et la plus grande escroquerie du siècle/ les yeux remplacés par les  
 nombrils immobiles/ La conversation devient ennuyeuse n'est-ce-pas/ Oui, n'est-ce  
 pas/ l'oeil est mauvais/ Vos yeux sont des cailloux car ils ne voient que la pluie et le  
 froid/ Savez-vous glisser sur la douceur de mon langage/ Quelle musique filtrée par  
 quel rideau mystérieux empêche mes paroles de pénétrer dans la cire de votre  
 cerveau/ Un peu plus de vie, là-bas sur la scène/ Elle est charmante votre pièce mais  
 on n'y comprend rien/ Il n'y a rien à comprendre tout est facile à faire et à prendre.

### Activering van de toeschouwer I

(in: BÉHAR, Henri, TZARA, Tristan (1921), pp. 153-180)

Naast de tekstuele verwijzingen vergt de typografie die aan de derde scène is toegevoegd een specifieke fysieke activiteit van de lezer/toeschouwer. Op deze manier ondermijnt Tzara de traditionele verhouding tussen tekst en opvoering, die niet langer te beschouwen valt als keurige omzetting van tekst naar spel. De illustratie vernietigt de mogelijkheid tot de uitvoering van een fysiek equivalent op scène; noch in tekst, noch in beweging.<sup>125</sup>



#### Typografische Illustratie

(*Le Coeur à Gaz*, 1921)

De typografie eist dus een exacte realisatie van de lezer als performer. De lezer heeft hierbij twee opties: ofwel voert hij de illustratie perfect uit, ofwel keert hij ze de rug toe en annuleert op deze manier het verdere verloop van de performance.<sup>126</sup> Toch is het woord 'illustratie' hier niet helemaal op zijn plaats. Illustratie verwijst voornamelijk naar iets dat 'getekend' is, terwijl wat we hier gepresenteerd krijgen eerder een manipulatie van letters, lettertypes en bladspiegel inhoudt.<sup>127</sup> Waar Tzara hier dus op doelt, is de actieve participatie van de lezer, die vereist wordt de pagina om te draaien om de "Dance of the gentleman fall from a funnel in the ceiling onto the table" correct uit te voeren. Door de invoer van de typografie en

de visuele plaatsing daarvan kunnen we spreken van een theateraal moment waarbij de tekstuele performance de menselijke performance vervangt. De theatertekst fungeert hierdoor tegelijkertijd als *anti-tekst* en *anti-lichaam*.<sup>128</sup>

De bijgevoegde typografie komt voort uit de kritiek die Tzara in de richting van de op inhoudsloos entertainment uit zijnde kijker slingerde. Het publiek bij *Le Coeur à Gaz* kan daarom worden beschouwd als de toegevoegde, figuurlijke vertolking van het meest essentiële deel van het menselijke hoofd: de hersenen.<sup>129</sup> Het functionele probleem van deze hersenen is dat ze te laks zijn: "Quelle musique

filtrée par quel rideau mystérieux empêche mes paroles de pénétrer dans la cire de votre cerveau?"<sup>130</sup>



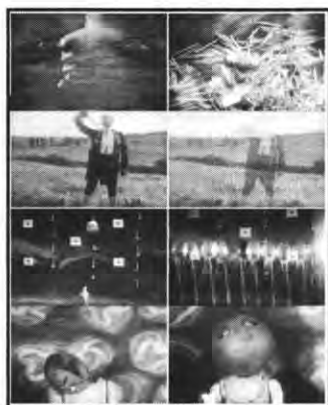
**Activering van de toeschouwer II**  
(*Entr'acte*, 1924)

ken voelt. Ten tweede door het aanwenden van visuele tricks, die het perceptievermogen van de toeschouwer uitdagen en tenslotte door de afwisseling van verschillende media (althans bij *Entr'acte*) en het versplinterde karakter van de inhoudelijke gebeurtenissen.

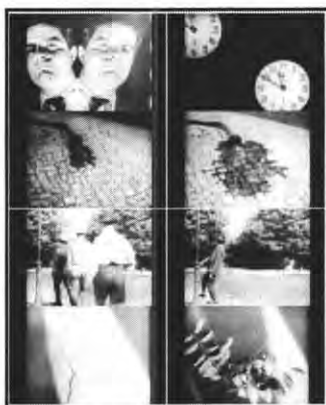


**Activering van de toeschouwer III**  
(*Vormittagsspuk*, 1927/28)

Daarnaast roepen ook de aangewende visuele tricks op tot het activeren en verbazen van de toeschouwer. Zo wordt in *Entr'acte* een vrouw omgekeerd afgebeeld terwijl twee ogen de toeschouwer aanstaren, lijkt het haar van een man in vlammen op te gaan, blaast het hoofd van een popje zich afwisselend op en leeg, wordt het ei waarop de jager wil schieten vermenigvuldigd en doet de dirigent zichzelf door middel van een verdwijntruc teniet. In *Vormittagsspuk* wordt zowel het hoofd van één van de spelers verdubbeld, alsook de klok. Daarnaast ontrolt een waterslang zich om water uit te spuwen en uiteindelijk weer in te slikken, verdwijnen een aantal mannen achter een lantaarnpaal en wordt het groeiproces van een plantje in extreem versnelde weergave gepresenteerd. Tenslotte worden vier mannen en vrouwen van hun baard en haren ontdaan, wordt gespeeld met benen en cirkels en lijkt een aantal kopjes zichzelf te vullen. Dit alles om de toeschouwer continu te verrassen in zijn bevattingsvermogen, waardoor deze een actieve houding met betrekking tot het gepresenteerde materiaal aanneemt.



**Visuele tricks I**  
(*Entr'acte*, 1924)



**Visuele tricks II**  
(*Vormittagsspek*, 1927/28)



**Visuele tricks III**  
(*Vormittagsspek*, 1927/28)

Aangezien *Entr'acte* op een gefragmenteerde wijze aan het publiek werd vertoond, (door de afwisseling met de Zweedse balletgroep onder leiding van Rolf de Maré) bekleedt deze casestudie een bijzondere positie. De toeschouwer moest zijn kijkvermogen afwisselend aanpassen aan het gebruikte medium, zoals hij ook uitgedaagd werd door het schijnen van fel licht in de ogen, het periodische belichten van een naakte man en vrouw en de wissel van kostuums op scène. Deze ostentatieve elementen waren een stap te ver voor het ballet van Rolf de Maré, waardoor de balletgroep ineens stortte. Toch was Picabia sterk ontgoocheld in de reactie van het publiek, dat naar zijn inzien nog veel te passief bleef bij het aangeboden multimediale spektakel.

Picabia beabsichtigte, für diesen (stummen) Film die Lautkulisse des Pausen-Gemurmels der Theaterbesucher zu benutzen, aber die Leute verstummten, als wenn der Anblick dieses ungewöhnlichen Trauerzuges allen den Atem verschlagen hätte. Picabia, wütend über diese Reaktion, schrie ins Publikum hinein: "Redet doch, redet doch, redet." Niemand tat es.<sup>131</sup>

Uit het voorafgaande kan worden besloten dat de specifieke keuzes, gemaakt door de besproken avant-gardekunstenaars, beïnvloed zijn door een arsenaal aan contextuele fenomenen, die niet eenduidig te interpreteren zijn. Het voorkomen van het gefragmenteerde lichaam in de hier behandelde casestudies kan worden teruggevoerd op verschillende gebeurtenissen en denkwijzen, gesitueerd zowel in de moderniteit als in het verleden (waar het gefragmenteerde wezen zijn ware wortels kent).

Ter illustratie van het 'lichaam in stukjes' was vooral de praktijk van de dissectie belangrijk, waarbij de binnenkant van het lichaam werd ontleed tot in zijn kleinste anatomische deeltjes, zoals ook de stelselmatige decompositie van lichamen tijdens de Eerste Wereldoorlog zich in dat gebied situeerde. Tijdens de reconstructie van de door oorlog verwoeste lichamen werd dan weer het holistische ideaal (met als grootste inspiratiebron de Griekse oudheid en de heropleving ervan tijdens het classicisme) aangehangen.

Aangezien de casestudies net rond die periode circuleren, was het aandeel van de Eerste Wereldoorlog in hun kunstproductie aanzienlijk.

Daarnaast kunnen ook de moderne stedelijke en technologische ontwikkelingen niet worden genegeerd, zoals ook de daarmee gepaard gaande versplinterde weergave van de werkelijkheid (vooral getheoretiseerd in de geschriften van Georg Simmel) van essentieel belang was. In dat opzicht fungeerde kunst als een barrière om zich te verzetten en vorm te geven aan de chaos waardoor men tijdens de moderniteit geteisterd werd. Dit enerzijds door het incorporeren van elementen van wanorde en vervreemding, anderzijds door de abstrahering ervan om zich er tegen te verzetten. Deze abstractie uitte zich vooral in het aanwenden van de metafoer van de machine, waardoor het individu in zijn afzonderlijke delen werd benaderd, om zodanig te worden geconstrueerd dat (door de verbinding tussen de verschillende lichaamsdelen) het functioneren mogelijk werd gemaakt. Deze benadering wordt op contrasterende wijze uitgewerkt bij de futuristen en de dadaïsten, aangezien de eersten de machine in al haar glorie verheerlijkten, terwijl de laatsten (door de gruwelijke schade aangericht door de machine) eerder het dysfunctionele aspect in de verf zetten.

Ten slotte werd in de behandelde producties ook een beroep gedaan op het concept 'fragmentatie' met de overkoepelende bedoeling de toeschouwer te activeren, waardoor de transformatie kon plaatsvinden van de passieve kijker naar het actieve individu met een kritische, schrandere geest. Deze fragmentatie drukte zich vooral uit in de presentatie van een multimediaal spektakel waarbij verschillende kunstvormen op een eclectische manier werden samengevoegd, zoals ze ook voelbaar was in de verwerping van de rede. Deze aanval op de logica uitte zich op cinematografisch vlak in a-logische verhaallijnen en visuele tricks, terwijl op theatervlak de gebeurtenissen werden verknipt tot hun essentie en in hun absurdheid werden benadrukt.

Met dit onderzoek is een zo breed mogelijk perspectief geboden voor het voorkomen van het gefragmenteerde lichaam in de hier behandelde casestudies. Dit in



tegenstelling tot de studies die zich specifiek op één enkele invloedssfeer hebben gericht, zoals bijvoorbeeld de klemtoon op het oorlogsgebeuren in het artikel *The Gas Heart: Disfigurement and the dada Body* van Stanton B. Garner. Daarnaast kan (in navolging van het hier geboden raamwerk) het concept 'fragmentatie' op tal van andere voorstellingen en films van die periode worden toegepast.

## NOTEN

- <sup>1</sup> KIRBY, Michael, KIRBY, Victoria Nes (vert., 1986), *Futurist Performance*, New York, PAJ Publications, 1986, p. 58.
- <sup>2</sup> CAMFIELD, William A., *Francis Picabia, his art, life and times*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1979, p. 209.
- <sup>3</sup> O'LEARY, Brian (1998), "New Critical Methods and the Films of the First Avant-Garde: *Symphonie Diagonale and Entr'acte*," in: *Film Criticism*, vol. 23 (1998), nr. 3, p. 32.
- <sup>4</sup> HOFFMANN, Justin, NIERHAUS, Michaela (vert.), "*Hans Richter: Constructivist Filmmaker*," in FOSTER, Stephen C. (ed.), *Hans Richter: activism, modernism and the avant-garde*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, p. 75.
- <sup>5</sup> FINKELDEY, Bernd, SCHERER, Carol (vert.), "*Hans Richter and the constructivist International*," in FOSTER, Stephen C. (ed.), *Hans Richter: activism, modernism and the avant-garde*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, p. 113.
- <sup>6</sup> LABRIE, Arnold, *Zuiverheid en decadentie: over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa, 1870-1914*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 2001, p. 76.
- <sup>7</sup> Ibid., p. 113.
- <sup>8</sup> ZWART, Hub, "Scientific Contribution: Medicine, symbolization and the "real" body-Lacan's understanding of medical science," in: *Medicine, Health Care and Philosophy*, vol. 1 (1998), nr. 2, p. 113.
- <sup>9</sup> BAKHTIN, Mikhail, ISOWOLSKY, Hélène (vert.), *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, xxi.
- <sup>10</sup> ZWART, Hub, MACCURDY, E. (vert., 1998), *a.c.*, p. 115.
- <sup>11</sup> SCARRY, Elaine, "But yet the body is his booke," in: *Literature and the Body: Essays on Populations and Persons*, Londen, The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 103.
- <sup>12</sup> Ibid., p. 102.
- <sup>13</sup> Op dezelfde manier worden ook de dode lichamen van strijders in de oorlog ontdaan van culturele kenmerken, waardoor het niet meer duidelijk is van welk kamp ze oorspronkelijk afkomstig waren. Een dood lichaam spreekt niet voor zichzelf en is daarentegen gehuld in een pijnlijk stilzwijgen. (SCARRY, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 70.)
- <sup>14</sup> BLEEKER, Maaike, *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 39.
- <sup>15</sup> Ibid., p. 12.
- <sup>16</sup> FOUCAULT, Michel, Vertalerscollectief Utrecht (vert.), *Discipline, toezicht en straf: de geboorte van de gevangenis*, Groningen, Historische uitgeverij, 2001, p. 74.

- 17 BLEEKER, Maaïke (2008), *o.c.*, p. 41.
- 18 *Ibid.*, p. 15.
- 19 FOUCAULT, Michel (2001), *o.c.*, p. 154.
- 20 BLEEKER, Maaïke (2008), *o.c.*, p. 12.
- 21 SCARRY, Elaine (1986), *o.c.*, p. xiii.
- 22 *Ibid.*, p. xv.
- 23 TURVEY, Malcolm, "Dada Between Heaven and Hell: Abstraction and Universal Language in the Rhythm Films of Hans Richter," in: *October*, vol. x. (2003), nr. 105, p. 25.
- 24 BLEEKER, Maaïke (2008), *o.c.*, p. 14.
- 25 HAYWARD, John, "Review: Die Kunst und Wunderkammer der Habsburger by Elisabeth Schechner," in: *The Burlington Magazine*, vol. 123 (1981), nr. 939, p. 369.
- 26 STALPAERT, Christel, *Doctoraatsonderzoek: De Belgische vrouwelijke filmtaal in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallocentrische paradigma*, Gent, 2002, p. 95.
- 27 PORTER, Roy, *Flesh in the Age of Reason: How the Enlightenment Transformed the Way We See Our Bodies and Souls*, Londen, Penguin Books, 2004, p. 7.
- 28 *Ibid.*, p. 68.
- 29 Met *idées innées* worden de wiskundige, aangeboren ideeën die niet besmet zijn door het lichaam bedoeld, *ideae adventiae* (bijvoorbeeld emotie en verbeelding) zijn de ideeën die door het lichaam bezoedeld zijn, waardoor ze onbetrouwbaar en toevallig zijn. (STALPAERT, Christel (2002), *o.c.*, p. 98.) 26
- 30 PORTER, Roy (2004), *o.c.*, p. 28.
- 31 *Ibid.*, p. 29.
- 32 LABRIE, Arnold (2001), *o.c.*, p. 71.
- 33 FOUCAULT, Michel, HEERING-MOORMAN, C. P. (vert.), *De woorden en de dingen: een archeologie van de menswetenschappen*, Ambo, Baarn, 1982, p. 157.
- 34 GARBER, Daniel, *Descartes' metaphysical physics*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 185. De *mechanische filosofie* is een product van de nieuwe filosofen van de 17<sup>e</sup> eeuw die het lichaam bekeken als een soort machine, en zich verhielden tot de wetenschap als iets dat actiegericht moest worden onderzocht in plaats van enkel beschreven door taal. (PORTER, Roy (2004), *o.c.*, p. 50)
- 35 *Ibid.*, p. 186.
- 36 *Ibid.*, p. 187.
- 37 *Ibid.*, p. 188.
- 38 *Ibid.*, p. 199.
- 39 PORTER, Roy (2004), *o.c.*, p. 51.
- 40 GARBER, Daniel, (2002), *a.c.*, p. 190.
- 41 *Ibid.*, p. 196.
- 42 *Ibid.*, p. 197.
- 43 PORTER, Roy (2004), *o.c.*, p. 52.
- 44 Toch konden De La Mettries eerste uitspraken omtrent de vergelijking tussen mens en machine reeds worden gesitueerd in de commentaar die hij voegde bij zijn vertaling van Albrecht von Hallers editie van Herman Boerhaaves *Institutiones*, waarbij de

ontlichaamde ziel centraal stond. Volgens de school rond Boerhaave ontvangt de ziel sensaties door de levenslust die door de holle cylinders van de zenuwen raast. De exacte vestiging van deze immateriële ziel was onderhevig aan speculatie. (DE LA METTRIE, Julien Offray, THOMSON, Ann (ed. En vert.) *Machine Man and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. xiv.)

- 45 Ibid., p. xviii.
- 46 Ibid., p. xi.
- 47 SCARRY, Elaine (1986), *o.c.*, p. viii.
- 48 Ibid., p. 71.
- 49 DE LA METTRIE, Julien Offray, THOMSON, Ann (vert., 1996), *a.c.*, p. 17.
- 50 Ibid., p. 34.
- 51 FOUCAULT, Michel, Vertalerscollectief Utrecht (vert., 2001), *o.c.*, p. 189.
- 52 Ibid., p. 10.
- 53 Ibid., p. 13.
- 54 Ibid., p. 17.
- 55 Ibid., p. 22.
- 56 Ibid., p. 20.
- 57 Ibid., p. 73.
- 58 Ibid., p. 75.
- 59 Ibid., p. 50.
- 60 Ibid., p. 67.
- 61 PORTER, Roy (2004), *o.c.*, p. 10.
- 62 HARDY, Paul (vert.), "Inleiding," in: *Het Poppenspel*, vol. x (1949), nr. 6, *a.c.*, p. 5.
- 63 Ibid., p. 12.
- 64 BERGHAUS, Günter, *Avant-garde performance: live events and electronic technologies*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 1.
- 65 Ibid., p. 2.
- 66 VAN SPAENDONCK, Jan, *Belle époque en anti-kunst: de geschiedenis van een opstand tegen de burgerlijke cultuur: Arp, Blériot, Breton, dada, De Chirico, Duchamp, Fantomas, Griffith, jazz, Picabia, Shönberg, Strawinsky, suffragettes, surrealisme, Tzara, Wandervögel*, Meppel, Boom, 1977, p. 55.
- 67 FEATHERSTONE, Mike, FRISBY, David (eds.), *Simmel on Culture: Selected Writings*, Nottingham, Nottingham Trent University, 1997, p. 6.
- 68 Ibid., p. 76.
- 69 FRISBY, David, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Polity Press, 1985, p. 58.
- 70 FOUCAULT, Michel, Vertalerscollectief Utrecht (vert., 2001), *o.c.*, p. 28.
- 71 Ibid., p. 21.
- 72 Ibid., p. 24.
- 73 GUTTING, Gary, *Foucault: A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 82.
- 74 SCHOBERT, Walter, *Der Deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre = L'Avant-Garde Cinématographique Allemande des années 20*, München, Goethe-Institut, 1989, p. 12.
- 75 JONES, Amelia, *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*, Massachusetts, the MIT Press, 2004, p. 44.

- 76 Ibid., p. 53.
- 77 SCARRY, Elaine (1985), *o.c.*, p. 34.
- 78 Ibid., p. 66.
- 79 Ibid., p. 118.
- 80 CARDEN-COYNE, Ana, *Reconstructing the Body: Classicism, Modernism, and the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 38.
- 81 Ibid., p. 7.
- 82 Ibid., p. 36.
- 83 ELSWIT, Kate, "The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss," in: *Modern Drama*, vol. 51 (2008), nr. 3, p. 390.
- 84 GAUGHAN, Martin Ignatius, "The Prosthetic Body in Early Modernism: dada's anti-humanist humanism", in: JONES, Dafydd, *Dada Culture: Critical Texts on the avant-garde*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 141.
- 85 CARDEN-COYNE, Ana (2009), *o.c.*, p. 12.
- 86 Ibid., p. 59. 27
- 87 CORRA, Bruno, COWAN, Suzanne (vert.), MARINETTI, Filippo Tommaso, et. al., "The Synthetic futurist Theatre: A Manifesto (1915)," in: *The Drama Review: TDR*, vol. 15 (1970), nr. 1, p. 142.
- 88 KIRBY, Michael, KIRBY, Victoria Nes (vert., 1986), *o.c.*, p. 144.
- 89 TZARA, Tristan, "Manifeste Dada (1918)," in: BEHAR, Henri (ed.), *Oeuvres Complètes: Tome I (1912-1924)*, Parijs, Flammarion, 1975, p. 288-289.
- 90 MARINETTI, Filippo Tommaso, THOMPSON, Doug (vert.), "Futurism: An Interview with Mr. Marinetti in Comoedia (1919)," in: BERGHAUS, Günter (ed.), *F.T. Marinetti: Critical Writings*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006, p. 19.
- 91 BLUM, Cinzia Sartini, *The Other Modernism: F.T. Marinetti's futurist Fiction of Power*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 127.
- 92 RAINEY, Lawrence, WITTMAN, Laura, "Selections from the Unpublished Diaries of F.T. Marinetti: Introduction and Notes by Lawrence Rainey and Laura Wittman," in: *Modernism/Modernity*, vol. 1. (1994), nr. 3, p. 3.
- 93 TZARA, Tristan (1918), *a.c.*, p. 363.
- 94 GARNER, Stanton B. (2007), *a.c.*, p. 508.
- 95 LEGGE, Elisabeth, "Faire de son histoire une boucle (noire): ways of looking at Tristan Tzara," in: *Art History*, vol. 32 (2009), nr. 1, p. 160.
- 96 CARDULLO, Bert, KNOPF, Robert (eds.), *Theater of the Avant-Garde (1890-1950): A Critical Anthology*, Yale, Yale University, 2001, p. 8.
- 97 BERGHAUS, Günter, "Futurism and the technological imagination poised between machine cult and machine angst," in: BERGHAUS, Günter (ed.), *Futurism and the Technological Imagination*, New York, Rodopi, 2009, p. 23.
- 98 FRISBY, David (1985), *o.c.*, p. 58.
- 99 Ibid., p. 73.
- 100 CORRA, Bruno, COWAN, Suzanne, MARINETTI, Filippo Tommaso, et. al. (1915), *a.c.*, p. 144.
- 101 BERGHAUS, Günter, *Italian futurist Theatre: 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 337.
- 102 BERGHAUS, Günter (2009), *o.c.*, p. 25.

- <sup>103</sup> BERGHAUS, Günter (1998), *o.c.*, p. 403.
- <sup>104</sup> BERGHAUS, Günter (2009), *o.c.*, p. 25.
- <sup>105</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso, THOMPSON, Doug (vert.), "We Renounce Our Symbolist Masters, the Last of All lovers of the Moonlight (1911)," in: BERGHAUS, Günter (ed.), *F.T. Marinetti: Critical Writings*, New York Farrar, Straus and Giroux, 2006, p. 44.
- <sup>106</sup> BERGHAUS, Günter (2009), *a.c.*, p. 25.
- <sup>107</sup> *Ibid.*, p. 25.
- <sup>108</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso, THOMPSON, Doug (vert.), "Extended man and the Kingdom of the Machine (1910)," in: BERGHAUS, Günter (ed.), *F.T. Marinetti: Critical Writings*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006, p. 87.
- <sup>109</sup> BERGHAUS, Günter (2009), *a.c.*, p. 27.
- <sup>110</sup> *Ibid.*, p. 31.
- <sup>111</sup> CHAMBERLAIN, Franc (ed.), CRAIG, Edward Gordon, *On the art of the theatre*, New York, Routledge, 2009, p. 34.
- <sup>112</sup> *Ibid.*, p. 39.
- <sup>113</sup> BERGHAUS, Günter (1998), *o.c.*, p. 309.
- <sup>114</sup> JONES, Amelia (2004), *o.c.*, p. 124.
- <sup>115</sup> *Ibid.*, p. 129.
- <sup>116</sup> TZARA, Tristan, (1918), *a.c.*, p. 364.
- <sup>117</sup> VARISCO, Robert A. (1997), *a.c.*, p. 267.
- <sup>118</sup> BAY-CHENG, Sarah, "Translation, Typography, and the Avant-Garde's Impossible Text," in: *Theatre Journal*, vol. 59 (2007), nr. 3, p. 477.
- <sup>119</sup> VARISCO, Robert A., "Anarchy and Resistance in Tristan Tzara's *The Gas Heart* (1997)," in: CARDULLO, Bert, KNOPF, Robert (eds.), *Theater of the Avant-Garde (1890-1950): A Critical Anthology*, Yale, Yale University, 2001, p. 270.
- <sup>120</sup> JANNARONE, Kimberly, "Audience, Mass, Crowd: Theatres of Cruelty in Interwar Europe," in: *Theatre Journal*, vol. x (2009), nr. 61, p. 192.
- <sup>121</sup> *Ibid.*, p. 208.
- <sup>122</sup> *Ibid.*, p. 193.
- <sup>123</sup> *Ibid.*, p. 206.
- <sup>124</sup> *Ibid.*, p. 210.
- <sup>125</sup> BAY-CHENG, Sarah (2007), *a.c.*, p. 473.
- <sup>126</sup> *Ibid.*, p. 474.
- <sup>127</sup> *Ibid.*, p. 476.
- <sup>128</sup> *Ibid.*, p. 477.
- <sup>129</sup> VARISCO, Robert A. (2001), *a.c.*, p. 268.
- <sup>130</sup> Opmerkelijk is het, dat sommige auteurs bij het opnemen van de theatertekst van *Le Coeur à Gaz* de typografische illustratie (on)bewust weggelaten hebben. Dit oogt bijzonder vreemd aangezien de typografie uiterst belangrijk is voor de correcte 'interpretatie' van Tzara's stuk. Ze wijst op een belangrijk statement ten opzichte van het traditionele theater en zijn vastgeroeste conventies. *Le Coeur à Gaz* krijgt dus een volledig andere betekenis wanneer enkel het tekstuele wordt overgenomen uit de theatertekst. Henri Béhar erkent deze problematiek en neemt de illustratie wel op.
- <sup>131</sup> RICHTER, Hans, *DADA-Kunst und Antikunst*, Keulen, M. DuMont Schauberg, 1965, p. 203.