

Wat betekende het avant-garde masker voor vrouwelijke
artiësten in het West-Europese interbellum?

De lichamelijke meervoudigheid van een maskertraditie zonder maskers.

KLARA CAMERLINCK

Studentennummer: 01607281

Promotor: Prof. dr. Bram Van Oostveldt

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de kunstwetenschappen

Academiejaar: 2020 – 2021

Aantal woorden: 20.090

Inhoudstafel

1	Woord vooraf.....	1
2	Inleiding	1
3	Een masker voor de marionet.....	5
3.1	Lavinia Schulz (1896-1924).....	13
3.1.1	Situering van een vergeten artiest	13
3.1.2	De draagkracht van een onzichtbaar lichaam	17
3.1.3	Dynamisch depersonaliseren	23
4	De maskerade	31
4.1	Claude Cahun.....	35
4.1.1	Medusa's blik en het vleselijke masker	47
4.1.2	Kijken vanuit een geprivilegieerd en verscholen gezichtsveld	50
5	Fetisj-voor-fetisj.....	53
5.1	Sophie Taeuber en de elementaire vorm	57
6	Besluit	67
7	Bibliografie.....	69
7.1	Literatuur.....	69
7.2	Internetbronnen.....	72
7.3	Illustratieverantwoording	73

1 WOORD VOORAF

Dit onderzoek toont de veelvuldigheid van een eenvoudige vorm, niet alleen omdat het gaat over maskers, maar ook omdat het eindresultaat een combinatie is van individueel werk en een heleboel hulp en ondersteuning. Om die reden wil ook glimp laten zien van het meervoud in mijn thesis en bedank ik graag volgend personen;

Bedankt Bram Van Oostveldt en Steff Nellis, voor de richtinggevende feedbacksessies en de motiverende interesse in mijn onderzoek.

Dankjewel Amber-Luna Defauw, voor de tijd die je gaf aan het verbeteren, ook al had je het zelf druk. Ik wens je veel succes.

Dankje Milan Van Bortel, omdat het samen vlotter schrijven was, en dan vooral omdat je me geruststelde en de kleine dingen net iets mooier maakte.

Dankjewel aan mijn huisgenoten en burens, voor de pauzes in de zon.

En bedankt aan mijn ouders en broers voor het blind vertrouwen.

2 INLEIDING

Maskers omsluiten het gezicht als tweede huid. Ze plooiën zich langs het lichaam en verwijzen naar de menselijke vorm. Ondertussen verbergen ze het individuele gelaat en creëren ze een spontane schemerzone tussen het artificiële en het authentieke. Ze schipperen tussen natuur en cultuur, overbruggen de afstand tussen 'zijn' en 'verschijnen' en doen dit op allerlei manieren en op allerlei plaatsen, waardoor maskers, net als gezichten, telkens uniek zijn. Ze zijn blijvend afhankelijk van hun context waardoor het verder geen zin heeft om te spreken over algemene eigenschappen.

Tussen de eerste en tweede wereldoorlog betraden nieuwe maskers de Europese podia. Op dat moment leefde hier al een lange maskertraditie, en de herinnering aan de voorgaande exemplaren vervulde de nieuwe met een vanzelfsprekende historische autoriteit. De eerste theatrale maskers verschenen in het antieke Griekenland en voor heel wat avant-gardistische theatermakers belichaamden ze een verloren gegane kwaliteit die het theater opnieuw tot ware kunstvorm zou verheffen. De klassieke maskers dienden vooral als legitimering van het theater als nieuwe vertelvorm. Het voorzag het narratief van een visuele helderheid, waardoor het theater zich langzaam tot een autonome kunstvorm kon ontwikkelen. Het Griekse masker ondersteunde het narratief, en verbeeldde de verbeelding, terwijl de avant-garde maskers radicaal nieuw waren, omdat ze weerstand boden aan de valse waarheidspremisse van het destijds realisme.

In 1908 schreef Edward Gordon Craig zijn invloedrijke tekst genaamd *The Actor en the Über-Marionette*. Hierin verheerlijkte hij het artificiële karakter van het poppentheater boven het al te menselijke acteurslichaam van het destijds realistische theater. Volgens Craig kon de acteur zich namelijk nooit van zichzelf ontdoen, waardoor theater altijd te persoonlijk was en nooit het statuut van hogere kunstvorm kon bereiken. Craigs *über-marionet* was in zekere zin een verzuchting naar de transformerende kwaliteiten van het klassieke theatrale masker, maar het verschilde er ook enorm van. De *über-marionet* was namelijk een gedepersonaliseerde acteur die bewoog als gemechaniseerd object. Het masker werd omwille van die kwaliteiten aantrekkelijk, en had voornamelijk als doel om het acteurslichaam volledig uit het theater te elimineren. Vroegere theatrale maskers hadden nooit de intentie om het lichaam uit het theater te verwijderen en de individualiteit van de acteur was zelfs een integraal deel van de gemaskerde performance. Het avant-gardistische masker was nieuw door de verwerping van het acteurslichaam, en werd zodoende ook losgerukt uit een lange traditie waarbij enkel mannelijke acteurs het masker tot leven brachten.

Voordien betraden vrouwelijke spelers het toneel haast nooit gemaskerd. De maskers stonden gelijk aan publiek vertoon, terwijl westerse vrouwen enkel verschenen in de private sfeer. De zuiver objectmatige kwaliteit van het avant-gardistische masker bood de mogelijkheid om de gevestigde genderbarrière te overschrijden en het lichaam van de vrouwelijke performer te deseksualiseren.

De avant-gardistische maskers werden een integraal deel van nieuwe kostumeringen waarbij de individualiteit van de drager onderdanig werd aan de materiële kwaliteiten van het kostuum. Het lichaam bewoog zich geheel en al naar de mal, en voor sommigen, zoals Oskar Schlemmer, beschikte het lichaam zodoende over verregaande mechanische capaciteiten die ook de destijds technologische vernieuwingen kenmerkten. Voor sommigen, zoals Lavinia Schulz, woog de kostumering echter zwaar op het lichaam, en was het een middel waardoor de vleselijkheid van het lijf zichtbaar doorheen de kostumering verscheen. Schulz maakte maskerkostuums voor zichzelf en haar echtgenoot waarmee ze vooral afstand nam van de bourgeoisie individualiteitsvorming. De maskerkostuums waren een middel om tot authentieke bewegingen te komen, om het lichaam te ontdoen van alle uiterlijke bijkomstigheden en om een ware innerlijke kern tentoon te stellen. Alhoewel de maskerkostuums van Schulz de performer depersonaliseerden, werd het lichaam zichtbaar. Op die manier kon een vrouwelijke performer als danser zich niet alleen losmaken van de seksualisering van haar openbaar vertoon, maar dynamiseerde ze ook de eenduidigheid van het personage.

Toen de Britse psychoanalyticus Joan Rivière in 1929 een essay schreef genaamd *Womanliness as a Masquerade* stelde ze dat vrouwen dagdagelijks maskers gebruikten om als daadkrachtige subjecten in de publieke ruimte te verschijnen. Om het onderscheid tussen een mannelijke en vrouwelijke wereld te behouden, stelde Rivière dat enkele vrouwen in een aanzienlijke openbare positie een vrouwelijke maskerade uitvoerden. Deze maskerade was een verdedigingsmechanisme, een onzichtbaar, gedragsmatig masker dat werd opgezet wanneer

een vrouw de mannelijke (publieke) ruimte betrad. Het zorgde ervoor dat de oppositionele gendersferen in stand bleven, ook al werden die in de werkelijkheid wel overtreden. Rivières maskerade werkte normaliserend en plaatste het vrouwelijke subject opnieuw binnen de klassieke genderoppositie. In Rivières theorie werd het verschil tussen de maskerade en de oprechte vrouwelijkheid echter uitgewist. Volgens haar waren beide even authentiek verschijningen van een en hetzelfde. In die stelling verscheen de mogelijkheid om de vrouwelijke maskerade toch als subversief middel te gebruiken. Claude Cahun koos er namelijk voor om zich binnen haar eigen persoonlijke maskerade allerlei maskers toe te eigenen, die haar genderidentiteit niet zozeer normaliseerde, maar het naar voren bracht als een verzameling maskers die fluïde werden van zodra ze in contact kwamen met iemands beleefde realiteit. Op die manier reageerde Cahun op de eenduidigheid van het masker en sloot haar maskerade aan bij Luce Irigarays latere werk uit 1985. In haar boek *This Sex Which Is Not One* stelde ze namelijk niet alleen dat vrouwelijkheid zowel echt als onecht was, maar bovenal ontstond als een product van de patriarchale verbeelding. De vrouwelijke identiteit was in essentie onbestaand, omdat het door zaken buiten zichzelf werd gedefinieerd. Elke vrouwelijke manifestatie leek bij voorbaat op een gemaskerde verschijning. Irigarays maskerade bestond daarom uit een moedwillige nabootsing van de gestandariseerde vrouwelijkheid, waardoor de structurerende normen en waarden achter de identiteit zichtbaar werden. Door zich opnieuw aan de verwachte vrouwelijkheid te onderwerpen, maar nu uit vrije wil, werd zichtbaar wat onzichtbaar hoorde te blijven.

Zodoende speelden vrouwelijke artiesten met twee soorten maskers. Enerzijds bracht de theatrale traditie nieuwe objectmatige maskers van waarachter men met een ontgenderd, maar krachtig en subjectief lichaam kon dansen en vrij doorheen de ooggeten kon kijken. Anderzijds werd het masker ook aanzien als een deel van de vrouwelijke verschijning, waardoor de uitvergroting van de genderrollen de gemaaktheid van de sociale categorieën aantoonde en ruimte bood ter reflectie. De kruisbestuivingen tussen het objectmatige masker en het beleefde masker genereerde nieuwe maskers die de bestaande genderdynamieken verwarden.

Het objectmatige aspect bracht vele vernieuwingen en voordelen, maar steunde jammer genoeg ook op een fetisj-voor-fetisj dynamiek, die slechts inzicht bood in de meervoudige bewegelijkheid van één van de twee fetisjen. Het objectmatige karakter van het masker bereikte Europa namelijk niet geheel toevallig net wanneer vele etnologische objecten van hun herkomst werden ontrukkt en in westerse musea werden geplaatst. De maskers verloren hun oorspronkelijke kracht en kregen nieuwe kwaliteiten toegeschreven die zuiver vormelijk waren. Deze maskers werden bijvoorbeeld heel aantrekkelijk binnen de Zürichse dada-beweging omdat men hier expliciet op zoek ging naar een nieuwe mens die ontdaan werd van de westerse waarden die de oorlog tot gevolg hadden. Als radicaal nieuwe mensen, waren de etnografische maskers vooral aantrekkelijk omdat ze 'een andere', ofwel een compleet nieuwe vorm verbeeldde. Dansers zoals Sophie Taeuber gebruikten het objectmatige maskers om hun lichaam via het masker te herstructureren, en konden het als gebruiken als weerbarstig

wapen tegen de mannelijke blik. Maar de toevlucht tot de zuivere vorm bleek zowel subversief als stereotyperend. De herkomst van de ander werd echter niet gespecificeerd, terwijl de vrouw als de ander hier wel de mal van de gegenderde categorieën kon openbreken. Het masker als een fetisj-voor-fetisj zorgde niet dat beide fetisjismen zich konden emanciperen, maar in het geval van Taeuber Arp was het wel een aanzet waarna ze verder experimenteerde met eigen maskervormen die net zo kritisch en subversief bleken als Cahuns performatieve fotoportretten. Doorheen haar elementaire vormtaal creëerde ze namelijk 'universele' mensbeelden die werden voorzien van uiterlijke toevoegingen. Dit toonde hoe de avant-garde maskers reflecteerden over gender, zonder intersectionaliteit. De avant-garde maskers werden nooit werkelijk dynamisch want ze bewogen enkel op Europese, westerse lichamen, terwijl de ontheemde etnografische objecten werden gereduceerd tot eenduidige vormen.

3 EEN MASKER VOOR DE MARIONET

Tussen de wereldoorlogen namen heel wat Europese artiesten afscheid van het verleden. Oog in oog met het verval van de wereld, maakten ze kunst uit het puin. Enkele avant-gardisten vestigden hun aandacht op het destijds theater, en verwezenlijkten daar hun nieuwe idealen. Ze namen afstand van het realisme, de heldere mimesis en verheerlijkten het artificiële boven de zuivere representatie. Om radicaal opnieuw te beginnen, voelden ze zich bijzonder aangetrokken tot een hernieuwd gebruik van enkele theatrale objecten, waaronder ook maskers. Door het opnieuw te introduceren, herschiepen de avant-gardisten het verleden. In het prille begin van de westerse theatergeschiedenis werden maskers namelijk geïntroduceerd om de eerste ontwikkelingen van het klassieke drama te ondersteunen en betraden ze dus het podium om het narratief zo helder mogelijk te ondersteunen.

In de klassieke oudheid verschenen de theatrale maskers voor het eerst op het podium in 560 v.Chr. Thespis introduceerde ze toen hij een rituele koordans van een muzikaal narratief voorzag en hierbij wou hij zijn declamator duidelijk van het koor onderscheiden. De spreker kreeg een masker waardoor de tekst een vorm van zelfstandigheid kreeg. Het masker hielp om het woord van de dans te ontbinden en gaf de eerste aanzet tot de ontwikkeling van het klassieke drama.¹ Het legitimeerde de nieuwe vertelvorm en zorgde voor nieuwe tekstuele ontwikkelingen. Met de introductie van meerdere maskers kon het verhaal zich bijvoorbeeld tot een dialoog ontwikkelen, en kon een beperkt aantal acteur verschillende rollen spelen. Het maskers was een helder teken waarlangs het publiek het nieuwe, fictionele narratief kon volgen.² Maar toen avant-garde artiesten het masker gebruikten in het theater, verwierpen ze net dit narratief. Maskers werden gewaardeerd voor hun zuiver objectmatige kwaliteiten. Ze ondersteunden geen tekst, maar brachten een pure bewegingstaal naar het voortoneel, en verschilden daarom enorm van het klassieke theatrale masker.

De interesse in het objectmatige en artificiële bleek duidelijk uit de belangstelling voor het poppentheater en de bijhorende marionetten. Een romantisch dichter genaamd Heinrich von Kleist schreef in 1810 een verhaal dat de basis werd voor die nieuwe fascinatie. In *Über das Marionettentheater* liet Kleist een dansleraar genaamd Herr C. een drievoudig parabel vertellen. In het eerste deel stelde Herr c. dat poppen de gratie van dansers overstegen, waarna hij beschreef hoe een jonge man zijn elegantie verloor door een beroemd standbeeld na te bootsten. In het laatste deel vertelde de dansleraar dan weer hoe een beer gedachteloos zijn bewegingen kon imiteren. Von Kleists parabel was bijzonder aantrekkelijk, omdat het de

¹ Toby Wilsher, *The mask handbook. A practical guide* (Oxford: Routledge, 2007), 19-20.

² Hans Belting, *Face and mask*, vert. door Abby J. Hansen en Thomas S. Hansen (Princeton: Princeton University Press, 2017), 49.

waarden van de klassieke mimesis, de heldere representatie nuanceerde en in het midden van alle nabootsingen een marionet plaatste.³

Zo'n eeuw later werd Kleists parabel een manifest. In 1911 schreef Edward Gordon Craig het essay *The Actor en the Über-Marionette* waarin hij zich wapende met het conceptuele idee van een marionet om komaf te maken met het realisme dat zich in het theater had gevestigd. Doorheen de eeuwen raakte men vertrouwd met het theatrale narratief en het masker was dus niet meer noodzakelijk om het verhaal en de overgang van acteur naar personage te begrijpen. Het werd niet meer noodgedwongen aangewend, en de meeste acteurs verschenen al een hele tijd op het podium met een ontbloot gezicht. Volgens Craig stond het theater van de twintigste eeuw hierdoor voor een nieuwe uitdaging. De podia vulden zich met vleselijke acteurs die zich nooit volledig onderwierpen aan hun rol. Hun lichaam was een obstakel waardoor ze nooit de werkelijkheid overstegen, en waardoor het theater nooit tot ware kunst werd verheven. Een acteur zonder masker was altijd te veel zichzelf, omdat het drama zich op het gezicht afspeelde, en daar verscheen ook diens persoonlijkheid. Het publiek herkende naast het personage ook een individuele persoon, waardoor een sterrencultus in het theater kon resideren. De idiosyncratische eigenschappen van de acteur traden volgens Craig te vaak op de voorgrond en vormden een obstakel om te spreken over een ware verheven kunstvorm. De *über-marionet* zou de acteur vervangen en kon het theater doen herleven.⁴ Hoe de *über-marionet* eruitzag, werd niet door Craig gespecificeerd. Het kon gaan om een mechanische figuur die was ontdaan van alle van menselijke eigenschappen, of een pop die met touwtjes tot leven kwam. De keuze om de *über-marionet* geen vaste vorm te geven, bewees vooral dat Craig speelde met een conceptueel idee.⁵ Zijn droom was niet om voortaan nog enkel poppentheater te maken, maar wel om te werken met getrainde acteurslichamen die vervuld waren van technieken die ze op eender welk moment konden inzetten om zich volledig te onderwerpen aan de eisen van de regisseur.⁶

Craig wou de acteur uit het theater weren, maar waar hij vooral op doelde was een eliminatie van het al te persoonlijke lichaam. Craig zocht naar een totale mechanisatie van het acteurslijf, waardoor het zich volledig kon schikken naar de eisen van het theaterstuk. Zijn *über-marionet* was enigszins een stille verzuchting naar het klassieke masker, aangezien het een ontegensprekelijke visuele overgang van persoon naar personage bevorderde, waardoor het acteurslichaam automatisch deel werd van het drama en werd opgetild naar de poëtische wereld van het theater. De totale eliminatie van het persoonlijk lichaam, onderscheidde Craigs

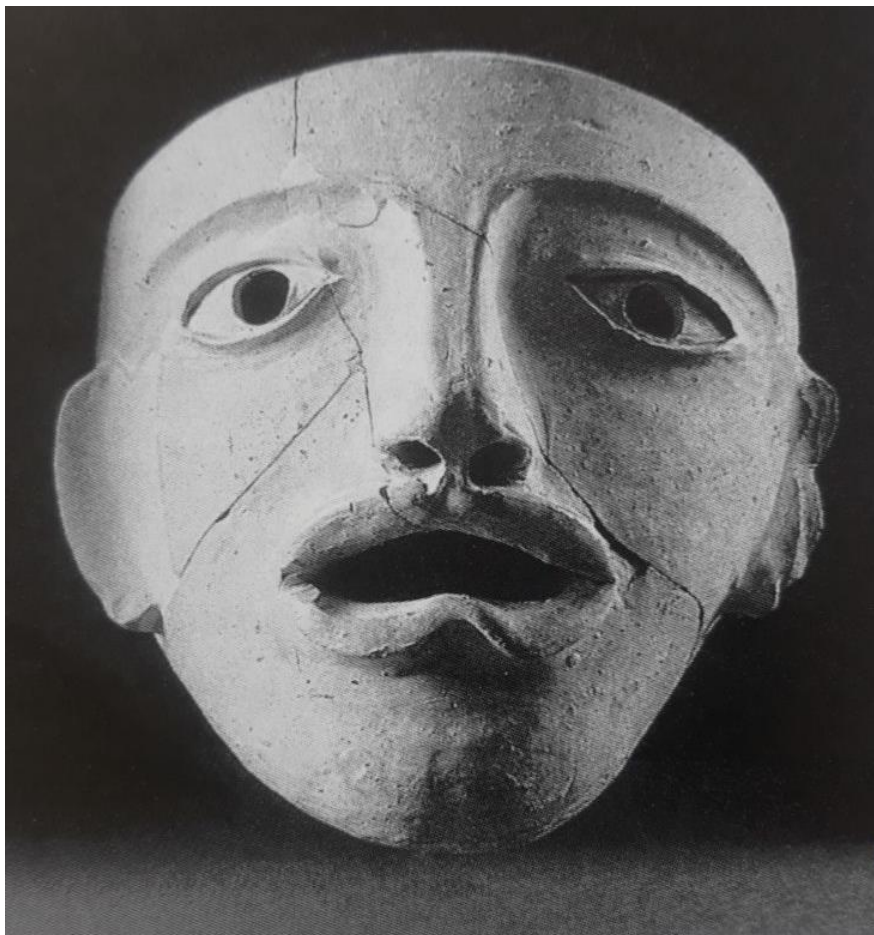
³ Carrie J. Preston, "Modernism's dancing marionettes. Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio," *Modernist Cultures* 9, nr. 1 (2014): 116-117; "Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater," laatst geraadpleegd op 18 mei 2021, <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/deutsch-abitur/artikel/heinrich-von-kleist-ueber-das-marionettentheater>.

⁴ Edward Gordon Craig, "The actor and the über-marionette," in *The twentieth-century performance reader*, red. Teresa Brayshaw en Noel Witts. (Londen: Routledge, 2014), 145.

⁵ Clive Barker, "The influence of Appia and Craig," laatst geraadpleegd op 4 mei 2021, <https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Appia-and-Craig>.

⁶ Preston, "Modernism's dancing marionettes. Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio," 119.

über-marionet wel van het klassieke masker. Hoewel de klassieke acteur volledig opging in het drama door middel van het masker, gebeurde dit enkel in de noodzakelijke mate om het theatrale narratief helder te houden. Het antieke publiek erkende verder wel dat er zich een levend lichaam achter het masker bevond. Een van de oudste theatrale maskers uit de vijfde eeuw v.Chr. toonde bijvoorbeeld hoe het gezicht van de acteur zelfs integraal deel uitmaakte van het masker (afb. 1). Het masker had enorme ogen en een wijde mond, waardoor het schreeuwde om een onderliggende actie. De drager verscheen subtiel doorheen de gaten, en animeerde het masker. De acteur en het masker waren niet elkaars tegengestelden, maar vulden elkaar aan. Het theatrale masker bracht de drager naar de hogere werkelijkheid van het drama, maar resideerde hiervoor evenzeer op het gezicht van een acteur in de werkelijke wereld. Het klassieke masker erkende de achterliggende acteur, en werd zelfs naar diens gelaat gemaakt.⁷



Afbeelding 1: Theater masker uit Megara Hyblaea, ca. vijfde eeuw v.Chr., Archeologisch Museum Syracuse.

⁷ Belting, *Face and mask*, 51.

Craigs idee om de persoonlijkheid van een acteur uit het theater te bannen was radicaal nieuw, want ook bij het klassieke theatrale masker was de persoonlijkheid van de acteur belangrijk om te beslissen wie een rol vertolkte. De antieke maskerdragers genoten een roemrijk bestaan, waarbij hun acteerprestaties werden beloond en geprezen.⁸ Het was daarom niet voor iedereen toegelaten om te acteren. De sociale positie van de maskerdrager bleef belangrijk, ook al verborg die zijn gezicht.

In de klassiek oudheid heerste een dwingend onderscheid tussen publieke en private sfeer, en de scheidingslijn werd getrokken langs de binaire genderopdeling van de samenleving. De man verscheen publiekelijk terwijl de vrouw zich schuilhield in de beslotenheid van het huis. Het theater was een plek waar het publiek vertoon geheiligd werd, en het podium was om die reden exclusief mannelijk terrein. Alle acteurs uit de klassieke oudheid waren mannen. Er verschenen misschien wel vrouwelijke personages, maar ze werden consequent verbeeld door gemaskerde mannen. Het masker hielp om het nieuwe narratief zo helder mogelijk te communiceren, en het verhaal kon zich zelfs onverstoord en geloofwaardig ontwikkelen, zonder dat de bestaande maatschappelijke normen in het verval raakten.⁹ De oppositionele sferen creëerden op vele vlakken gender ongelijkheid en het zorgde er in dit geval ook voor dat vrouwen eeuwenlang niet verschenen achter theatrale maskers.

Dit werd bijvoorbeeld ook heel duidelijk in het zestiende-eeuwse *commedia dell'arte*. Hier genoten vrouwen dan wel belangrijke posities in het theatergezelschap, maar opvallend was dat zij geen maskers droegen wanneer ze het podium betraden. De *Commedia dell'arte* steunde echter wel op die maskers, omdat het ging om een improvisatorisch spel dat werd samengehouden door deze standarisatie.¹⁰ De maskers boden de mogelijkheid om vrij verhalen te interpreteren, en konden ondertussen ook helder communiceren met een gevarieerd publiek. De vrouwelijke rollen werden echter niet vastgezet in die eenduidige vormtaal. Hun aanwezigheid op het podium viel slechts onder twee categorieën. De *innamorata*, de jonge minnares, en de dienstmeiden, de *servatta* genaamd. Deze personages waren niet erg belangrijk voor de ontwikkeling van het plot, en verschenen steeds als ondergeschikte nevenfiguren.¹¹ Hun rollen werden daarom niet voorzien van een kenmerkend masker, maar belangrijker nog, ze droegen geen maskers omdat de kwaliteit van de vrouwelijke speler niet lag in het vertolken van een theatrale rol, maar wel in haar zuiver lichamelijke capaciteiten. De vrouwelijke performer werd geprezen om haar entertainende talent, en niet om haar acteespel. Ze kon goed zingen, dansen of was behendig in acrobatie. Het gebrek aan visuele herkenbaarheid duidde op een vermenging van de vrouwelijke performer met haar

⁸ Wilsher, *The mask handbook. A practical guide*, 20.

⁹ Sue-Ellen Case, "Classic drag. The Greek creation of female parts," *Theatre Journal* 37, nr.3 (1985): 318.

¹⁰ Adam Augustyn, "Commedia dell'arte," laatst geraadpleegd op 4 mei 2021, <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte>.

¹¹ Lesley Ferris, *Acting Women* (Londen: Macmillan Education, 1990), 39-46; M.A. Katritzky, "Reading the actress in commedia imagery," in *Women players in England, 1500-1660. Beyond the all-male stage*, red. Pamela Allen Brown en Peter Parolin. (Aldershot: Ashgate, 2005), 109-143.

lichamelijke eigenheid.¹² Het werd een tendens die zich eeuwenlang voordeed en zelfs al in de Romeinse wet werd vastgelegd. Men maakte toen namelijk geen legaal onderscheid tussen het beroep van de vrouwelijke performer en de prostituee. Beide verleidden en intrigeerden het publiek met hun lichaam.¹³

Een vrouwelijke performer bevond zich spontaan in een benarde situatie wanneer ze zich publiek vertoonde, omdat de openbare verschijning enkel aan mannen toebehoorde. Mannen droegen theatrale maskers omdat het hen hielp om duidelijk met het publiek te communiceren. Was het toegelaten voor vrouwen om die maskers te dragen, dan zou hun publiek vertoon als waardig aanvaard worden, en legitimeerde het hun openbare verschijning op het toneel. Het zou betekenen dat de oppositionele gendersferen in het verval raakten, maar om het binaire onderscheid in stand te houden, werden vrouwelijke performers niet gewaardeerd voor de manier waarop ze konden acteren, maar wel voor de manier waarop ze hun lichaam tentoonstelden. Het masker zou in dit geval ook een obstructie zijn voor de appreciatie van haar lijfelijke kwaliteiten. Zodoende werd de vrouwelijke performer vastgehouden in een positie waarin ze niet als acteur kon spelen, en tegelijkertijd werd achtervolgd door de onzedelijkheid die dit van haar impliceerde. De afwezigheid van het theatrale masker toonde dat het publieke terrein werd gedomineerd door mannelijke subjecten. De maskers werden voor hen gemaakt, terwijl de openbare verschijning van een vrouw onderdanig werd gemaakt aan een seksueel objectiverende blik.

Toen Craig stelde dat zijn *über-marionet* het lichaam van de acteur zou depersonaliseren, werkte dat toevallig ook in het voordeel van de vrouwelijke performer. Het principe van de marionet bracht namelijk verschillende podiumartiesten in contact met manieren waarop het menselijke lichaam vervormd en ontlichaamd kon worden om diens volledige potentieel te verkennen.¹⁴ De *über-marionet* zorgde ervoor dat er nieuwe maskers het podium betraden die als zuiver materiële objecten het lichaam van de acteur depersonaliseerden. Dit beïnvloedde radicaal de perceptie van de corporele kwaliteiten van een vrouwelijke performer en bood weerstand aan de mannelijke blik die de publieke ruimte domineerde. De depersonalisering van het avant-gardistische maskers zorgde ervoor dat het lichaam van de vrouwelijke performers werd ontvleesd en niet onmiddellijk werd belanden met erotische connotaties.

Hoewel Craigs *über-marionet* dit effect uitdroeg, werd het absoluut niet bedacht met die intentie. Craig beargumenteerde de verwerping van het persoonlijke, al te vleselijke lichaam namelijk met een seksistische ondertoon. Hij stelde namelijk dat zijn mechanische marionet beschikte over de symbolische taal waarmee mannen hoorden te spreken, en contrasteerde dit met het lijfelijke realisme dat schreeuwde als een dier, of lispelde als een vrouw.¹⁵ Hierin

¹² Ferris, *Acting Women*, 41-46.

¹³ Dorothea R. French, "Maintaining boundaries. The status of actresses in early Christian society," *Vigiliae Christianae* 52, nr. 3 (1998): 294-297.

¹⁴ Preston, "Modernism's dancing marionettes. Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio," 115.

¹⁵ Craig, "The actor and the über-marionette," 146.

citeerde Craig opnieuw de eeuwenoude inwisselbaarheid van vrouw en lichaam. De depersonalisatie die hij voor ogen had, was in essentie een herdefinitie van het lichaam als mannelijke zaak. Door de depersonalisering van diens *über-marionet* kreeg deze geen binair gender toegewezen, en dit loste Craig op door de taal van de marionet als mannelijk te bestempelen. Desalniettemin kon een vrouwelijke performer zich best als *über-marionet* gedragen, kon ze een masker opzetten en bewegen in een nieuw gedepersonaliseerd lichaam. Craigs theorie was op zich niet revolutionair in het ontwikkelen van een ontgenderd lichaam, maar hield tussen de lijnen de klassieke genderoppositie in stand.

Zijn bezorgdheden met betrekking tot het vleselijke lichaam waren niet slechts een reactie op het realisme in het theater, maar gingen ook hand in hand met het toenmalige oorlogsgebeuren dat het ontastbare mannelijke lichaam onbestaand bleek te zijn. De depersonalisering van het avant-gardemasker was verbonden aan de abstractie die zich ook voordeed bij de fysieke oorlogsbescherming. Voordien werd een wapenuitrusting bestaande uit maskers en helmen nog enigszins gepersonaliseerd naar de individuele drager. De vormgeving van middeleeuwse wapenuitrusting erkende bijvoorbeeld de strijder onder het masker waardoor zijn deelname aan een gevecht werd erkend als nobel gevecht. In de eerste wereldoorlog maakten chemische wapens hun opkomst en werd het gasmasker geïntroduceerd als moderne verdediging. De snelheid waarmee de oorlog doorheen de wereld woedde, zorgde ervoor dat er geen tijd was voor een soortgelijke persoonlijke behandeling van de bescherming. Gasmasker werden industrieel vervaardigd, waardoor alle soldaten een gestandaardiseerd uiterlijk kregen. De menselijke gelaatsuitdrukkingen werden verborgen onder de nieuwe machinale vormen, waardoor de held onder de bescherming een gedepersonaliseerd figuur werd.¹⁶ Het gasmasker maakte het lichaam van de soldaat anoniem, maar vervulde het van vaderlandse trots. Om mankracht naar het leger te lokken, circuleerden er heel wat beelden die heroïsche helden aanspoorden om het lichaam dapper in de strijd te gooien. De nationale held schoof voor de individuele identiteit, waarna het gasmasker geen obstructie, maar een perfecte afdruk was voor de nieuwe machinale strijder.

Wanneer een soldaat zijn masker echter afzette en na het gevecht terug naar huis keerde, sloop de oorlog binnen in het individuele lichaam. Het geweld werd een herinnering en het oorlogstrauma tastte het lichaam aan. Voor velen verschenen de wonden niet alleen als emotionele kwetsbaarheden, maar ook als een zichtbaar fysieke aantastingen.¹⁷ Heel wat soldaten hadden littekens en blijvende letsels die ze niet meer konden verbergen achter de nationale trots. De soldaat zette zijn gasmasker af en liet opnieuw zijn gezicht zien. Hij werd opnieuw een individu, opnieuw zichzelf, maar de oorlog had hem veranderd. Terwijl het bloed nog om een wonde stolde en een litteken al etterend genas, werd duidelijk hoe teer en zacht

¹⁶ *Tentoonstellingscatalogus Modern masks and helmets*, 1991, The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/344>.

¹⁷ Christel Stalpaert en Sophie Doutreligne, "Performing with the masquerade. Towards a corporeal reconstitution of Sophie Taeuber's Dada performances," *Performance Philosophy* 4, nr. 2 (2019): 537.

zijn vlees altijd al was. De vaderlandsliefde veranderde het lichaam nooit echt in een wapen en de oorlogsletsels waren als vanzelf een reactie op de ontoereikendheid van het patriottische ideaal.

De soldaten met gezichtsverwondingen waren daarom ook een bijzonder ongemakkelijke aanwezigheid in de publieke ruimte. Ze stonden bekend als *Les Gueules Cassées*, ofwel de gebroken gezichten, en werden op straat achtervolgd door gapende blikken.¹⁸ Deze soldaten droegen de oorlog voor eeuwig met zich mee omdat hun individuele voorkomen blijvend door het geweld werd getekend. In de lente van 1918 opende in Parijs daarom ook een bijzondere werkplek genaamd *The American Red Cross Studio for Portrait Masks for Mutilated Soldiers*. Het was een humanitair initiatief waarmee de neoclassicistische beeldhouwer Anna Coleman Ladd het leed van de gewonde soldaten wou verzachten. Ze nam namelijk de taak op zich om gezichtsmaskers te maken voor de verminkte veteranen. Het waren gezichtsprothesen, bestaande uit dun gegalvaniseerd koper dat met de hand werd beschilderd. Het was een soort plastische chirurgie avant la lettre.¹⁹ Deze maskers verborgen het verminkte individu en normaliseerden het gebroken gezicht. Ladd's maskers plaatsten de oorlogsgruwel achter een valse façade en hielpen zodoende om het patriottisch ideaal in stand te houden.²⁰ Er werden echter wel verschillende films gemaakt waarin Ladd haar gezichtsprothesen tentoonstelde als de ultieme terugkeer naar de onaangetaste individualiteit. Opvallend was hoe dit gezichtsmasker niet kon meebewegen in de expressies die alle andere delen van het gezicht wel maakten en het dus nooit volledig versmolt met het gelaat. De prothese was altijd artificieel en het gezicht herstelde niet volledig. De oorlogsletsel bleven zichtbaar ondanks de onzichtbaarheid en het mannelijke lichaam werd voorgoed voorzien van kwetsbare, zachte kwaliteiten.²¹

Toen Craig verwachtte dat de acteur zich losmaakte van diens individuele lichaam zodat hij het kon mechaniseren en onderdanig maakte aan de eisen van de regisseur, herinnerde dit aan dezelfde retoriek die soldaten aanspoorde om hun lichaam van zich te ontvreemden om het land te verdedigen. Maar ook al droeg de soldaat een masker als bescherming, of een gezichtsprothese om een letsel te verbergen, toch verscheen het lichaam en diens kwetsbaarheid steeds doorheen het gemechaniseerd lichaam. Het lichaam liet zich nooit volledig herscheppen door een (de)individualiseringproces en toonde altijd een glimp van de lichamelijke kwetsbaarheid, eigenheid en individualiteit.

De spanning tussen lichaam en artificieel masker/kostuum werd op verschillende manieren uitgebalanceerd. Er verschenen daarom ook wezenlijke verschillen tussen bijvoorbeeld Oskar Schlemmers Triadisch Ballet, en Lavinia Schulz' maskerkostuums. Hier gebruikte de een de

¹⁸ Marjorie Gehrhardt, "Gueules Cassées. The men behind the masks," *Journal of War & Culture Studies* 6, nr. 4 (2013): 267.

¹⁹ David M. Lubin, "Masks, Mutilation and Modernity," *Archives of American Art Journal* 47, nr. 3 (2008): 6-7.

²⁰ Lubin, "Masks, Mutilation and Modernity," 12.

²¹ Katherine Feo, "Invisibility. Memory, masks and masculinities in the Great War," *Journal of Design History* 20, nr. 1 (2007): 23-25.

depersonalisering om het lichaam te overtreffen met behulp van nieuwe technologieën, terwijl de andere het maskerkostuum gebruikte om tot een waar, authentiek lichaam te komen. Schulz en haar zoektocht naar het ware lichaam bleven echter onbekend in vergelijking met Schlemmers werk. Het avant-gardistisch discours rond maskers en marionetten werd gecentreerd rond de ontlichaming van de acteur zodat het vleselijke lichaam van de verminkte soldaat zich kon verbergen achter een nieuwe mechanische identiteit. Schulz' maskerkostuums depersonaliseerden het lichaam echter om doorheen het kostuum de lijfelijke capaciteiten zo zichtbaar mogelijk te maken. Terwijl Craig de taal van het lichaam simpelweg verachtte als het lispelen van een vrouw, toonde Schulz de kracht van het lichaam onder het maskerkostuum. Haar werk bood weerstand aan de onderliggende minachting van het lijf en de eeuwenlange traditie waarin vrouwen als ongemaskerde, lichamelijke performers verschenen. Haar maskerkostuums bewezen hoe Craig de taal van de *über-marionet* niet zomaar als mannelijk kon omschrijven, omdat het zich bevond op een kruispunt tussen theater en performance, tussen lichaam en taal, tussen wat men als mannelijk of vrouwelijk benoemde.

3.1 LAVINIA SCHULZ (1896-1924)

3.1.1 Situering van een vergeten artiest

In 1922 vertoonde Oskar Schlemmer voor het eerst diens Triadisch Ballet.²² In deze dansvorm was de marionet een *Kunstfigur*. Dit was een artificiële mens die gehoorzaamde aan de wetten van het lichaam, alsook aan die van de ruimte rondom. De danser bewoog namelijk volgens het kostuum, waardoor diens lichaam versmolt met de materiele, objectmatige kwaliteiten.²³ De bewegingen van de *Kunstfigur* werden geënt op abstracte vormen, waardoor het verregaande mechanische potentieel van de danser werd verkend. Schlemmer geloofde sterk in de verdiensten van de destijds technologische vernieuwingen, want volgens hem versnelden ze niet enkel productieprocessen, maar hadden ze ook de mogelijkheid om de menselijke fantasie radicaal te vernieuwen en te revitaliseren. Door de naakte mens te verbinden aan de dynamische vormen van het kostuum danste Schlemmers *Kunstfigur* als een goddelijk, grotesk en zuiver modernistisch wezen.²⁴ De belangrijkste voorstudies voor het Ballet deed Schlemmer niet geheel onverwachts in 1915, wanneer hij herstelde van een letsel dat hij opliep tijdens zijn militaire dienst. De chirurgische wereld lag hem toen nauw aan het hart en in het bijzonder de ontwikkeling van kunstmatige ledematen. Hij vond ze inspirerend en creëerde analogieën tussen de prothesen en zijn kostuums. Schlemmers *Kunstfigur* werd doorheen de kostumering namelijk voorzien van artificiële ledematen waarlangs hij een onuitputtelijke acrobatische dans kon uitvoeren. Diens bewegingen tartten de wetten van het menselijke lichaam, en zelfs bijna van de zwaartekracht. Het artificiële kostuum leidde de *Kunstfigur* tot bewegingen die hij steeds onvermoeid en met machinale zekerheid kon uitvoeren.²⁵

Ook de Duitse Lavinia Schulz speelde met die ideeën, maar in tegenstelling tot Schlemmer, werden de kostumering geïntroduceerd vanuit een tastbaar lichamelijk en expressionistisch oogpunt. Schulz maakte rondom dezelfde periode als Schlemmer een reeks maskerdansen die ze bedacht en uitvoerde in samenwerking met haar echtgenoot Walter Holdt. Ze dansten samen, maar het bleek overduidelijk dat vooral Schulz de drijvende kracht was achter de vormgeving en vervaardiging van de maskerkostuums. Het koppel werd net als Schlemmer aangetrokken tot het gebruik van kostumeringen vanwege de zuiver materiële kwaliteiten die het lichaam veranderden. Doorheen Schulz' kostuums verschenen echter geen *Kunstfiguren* of onoverwinnelijke machinale mensen, maar dansers van vlees en bloed die verwrongen zaten

²² Susanne Lahusen, "Oskar Schlemmer. Mechanical Ballets?," *Dance Research* 4, nr. 2 (1986): 66.

²³ Preston, "Modernism's dancing marionettes. Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio," 120-124.

²⁴ Oskar Schlemmer, "Man and art figure," in *The twentieth-century performance reader*, red. Teresa Brayshaw en Noel Witts. (Londen: Routledge, 2014), 413-424.

²⁵ Kate Elswit, "The Some of the Parts. Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss," *Modern Drama* 51, nr. 3 (2008): 398.

in de materie. De maskerkostuums brachten ondanks de verhulling een zichtbaar lichaam naar de voorgrond en leidden de dansers tot nieuwe, authentieke bewegingen die hun oorsprong vonden in de innerlijke, spirituele leefwereld, en werden ontbonden van het artificiële uiterlijke vertoon.

Vandaag bevinden de meeste maskerkostuums zich in het Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. De kostuums doorstonden de tand des tijds, omdat ze jarenlang op de zolder van het museum lagen. Ze maakten zich klaar om door de wereld vergeten te worden, maar net om die reden werden ze ook van de vernieling gevrijwaard.²⁶ In 1937 organiseerde het Duitse naziregime namelijk een tentoonstelling waarbij de officiële kunst van het nazi-regime en de ontaarde kunst van het modernisme naast elkaar geplaatst werden. De Entartete kunstwerken van de laatste categorie werden bespot, achtervolgd en vernietigd.²⁷ Als Schulz' kostuums niet opgeborgen lagen op zolder, dan bleef er vandaag waarschijnlijk niets meer van over. In 1988 hervond men een twintigtal van Schulz' maskerkostuums, maar dit bleek niet onmiddellijk een garantie voor een waardig historiografisch nabestaan.²⁸ Tot op vandaag werd er zeer weinig onderzoek gevoerd naar de positie van de maskerdansers in het destijdse culturele landschap. De meeste bronnen focussen zich voornamelijk op het dramatische levenseinde van Schulz en haar partner. Het koppel stierf namelijk in 1924 op jonge leeftijd, aan het prille begin van hun carrière. Schulz schoot twee gewerschoten, een op haar partner en een op zichzelf, waarna de maskerkostuums later werden overschaduwd door de lugubere dood van hun bezielers.²⁹ Dit reduceerde het leven en werk van de maskerdansers tot een spectaculair verhaal en bood verder geen inzichten in de waarden die het werk uitdroeg. Het feit dat Schulz' kostuums zo goed als vergeten werden, bewees ook hoe een patriarchale geschiedschrijving het leven en werk van vrouwelijke artiesten steeds naar de achtergrond verschoof, door de focus stevast te leggen op het erkende werk van mannelijke makers. Voor vrouwelijke artiesten was het in eerste instantie al een hele opdracht om een belangrijke positie in te nemen in het historisch cultureel landschap, omdat de publieke ruimte werd gedomineerd door de mannelijke stem en blik. In latere geschiedschrijving herhaalde men opnieuw de vooringenomen belangstelling voor het mannelijke werk en creëerde men nog meer zichtbaarheid voor wat al zichtbaar was. Schulz maakte in de schaduw van de grote namen zoals Craig en Schlemmer even boeiend werk als eigen, unieke interpretatie van het marionettendiscours. Om het oeuvre van deze kunstenaar uit de onzichtbare groeven van de kunstgeschiedenis te halen, deed ik voornamelijk beroep op een van de enige volwaardige naslagwerken over Schulz' leven en werk. In 1998 schreef Athina Chadzis namelijk een danswetenschappelijk werk genaamd *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*. Hierin verzamelde ze allerhande archiefmateriaal waardoor ze het werk van de maskerdansers relevant kon

²⁶ Reinhard Krause, "Fegefeuer und Nahrungssorgen," laatst geraadpleegd op 18 mei 2021, <https://taz.de/!459446/>.

²⁷ Jonathan Petropoulos, "Kunstenaars onder het Hitlerregime," *De witte raaf* 175, (2015).

²⁸ Reinhard Krause, "Fegefeuer und Nahrungssorgen."

²⁹ Roos van der Lint, "Wat mutt, dat mutt," *De groene Amsterdammer* 137, nr. Lakenhal (2013).

kaderen. Het beperkte bronnenmateriaal verhoogde de nood om Schulz' werk te onderzoeken. Max Sauerlandt, de destijdse directeur van het Museum für Kunst und Gewerbe, organiseerde net na het overlijden van de maskerdansers in 1925, een tentoonstelling om hen te herinneren. Hij stelde toen dat het leven en werk van het echtpaar niet vergeten mocht worden, en toch was dit bijna het geval.³⁰ De maskerdansers waren echter belangrijk in de vernieuwende Hamburgse kunstscène van de jaren twintig en brachten met hun maskerkostuums een eigen, unieke interpretatie van het gedepersonaliseerde lichaam.³¹

De ontwerper van de maskerkostuums, Lavinia Schulz, werd geboren op 23 juni 1896 in Lübben. Ze kwam uit een welgesteld gezin en kon daarom in Frankfurt studeren. Toen ze daar was, werd ze echter ziek en moest ze voor een jaar terug naar huis keren. Op dat moment zou ze vervuld raken van artistieke ideeën, en bereidde ze zich voor op een toelatingsproef aan een kunstacademie. In 1911, op 16-jarige leeftijd, vertrok ze naar Berlijn. Wat ze daar studeerde bleek onduidelijk, maar ze leerde er wel *Der Sturm* kennen.³²

Deze Berlijnse kunstbeweging stond voor de opkomst van de moderne kunst en trachtte de internationale avant-garde onder een herkenbare noemer te verenigen. *Der Sturm* werd in 1910 opgericht als een tijdschrift ter verdediging van het expressionisme, maar het groeide al snel uit tot een breder avantgardistisch handelsmerk.³³ Schulz kwam in contact met *Der Sturm* door Lothar Schreyer. Hij was een van de prominentste figuren van de kunstbeweging, en startte in 1918 een expressionistisch theater genaamd *Die Sturmbühne* in Berlijn. Schreyer en Schulz ontmoetten elkaar in 1917, en toen het theater een jaar later van start ging, werd Schulz een van de Schreyers meest gewaardeerde acteurs. In 1919 vertrok Schreyer echter uit Berlijn en startte een nieuwe *Kampfbühne* in Hamburg. Schulz verhuisde met hem mee, maar ontwikkelde even later een autonome kunstenpraktijk in samenwerking met haar echtgenoot Walter Holdt, die voordien ook deel uitmaakte van Schreyers vaste ensemble.³⁴

De expressionistische maskerdansers lieten zich inspireren door Schreyers revolutionaire ideeën, maar hadden daarnaast een uitgesproken eigen visie die ze vanaf 1919 tot hun dood in 1924 in een eigen dansvorm goten.³⁵ Schreyer wou in zijn werk het gesproken theater verheffen tot een "quasi-cultische gemeenschappelijke handeling", en zag het heil daarvoor in de muzikaliteit van het woord.³⁶ Net als vele andere avant-garde theatermakers wou hij komaf

³⁰ Reinhard Krause, "Fegefeuer und Nahrungssorgen."

³¹ 'Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt,' laatst geraadpleegd op 4 juni 2021, https://books.google.be/books/about/Die_expressionistischen_Maskent%C3%A4nzer_La.html?id=nN-JAAAAAJ&redir_esc=y.

³² Athina Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998), 19-23.

³³ "Storm women. Women artist of the avant-garde in Berlin in 1910-1932," laatst geraadpleegd op 17 maart 2021, https://www.schirn.de/en/exhibitions/2015/storm_women/.

³⁴ Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 20.

³⁵ "Costumes. Toboggan B and Great Technique," laatst geraadpleegd op 4 juni 2021, <https://www.mkg-hamburg.de/en/collection/permanent-collection/modern-art/costumes-toboggan-b-and-great-technique.html>.

³⁶ Reinhard Krause, "Fegefeuer und Nahrungssorgen."

maken met de dwingende aanwezigheid van de literaire tekst op het podium en zag klank en ritme als de unieke zaken die het theater als autonome kunstvorm konden consolideren. Hij introduceerde een nieuwe declamatorische stijl, een klankentaal die werd losgemaakt van de conventionele theatrale voordracht. Deze spreekwijze zette hij ook neer in een nieuw notatiesysteem, genaamd de *Spielgang*. De tekst van verschillende spelers verscheen hierin op een soort muzikale toonbalk, waardoor de klemtoon overduidelijk lag op de specifieke muzikaliteit van de voordracht.

Schreyer werkte het liefst met non-professionele acteurs, die desalniettemin een intensieve training ondergingen waarin ze zijn nieuwe focuspunten moesten inoefenen. Als startpunt was het belangrijk dat iedere speler eerst diens eigen, individuele grondtoon leerde kennen, waarna de eigenheid van de grondtoon weer in harmonie moest komen met de tonen van de andere spelers. De persoonlijke grondtoon verdween in een welluidende melodie, waardoor de voordracht schommelde tussen het individu en de overkoepelende eenheid van het ensemble. Schreyer zag zijn nieuwe taal als een spirituele kwestie, omdat het toonde hoe iemands individuele persoonlijkheid slechts in samenwerking een hoger doel bereikte.³⁷ Schreyers (de)individualiseringsproces motiveerde ook zijn kostumeringen. Hij noemde deze, *Ganzmaske*, omdat ze gecentreerd werden rond het masker. Het gezicht, het duidelijkste punt waarop iemands idiosyncratische kenmerken verscheen, verdween. Op die manier veranderde de acteur in *Kunstkörper*, oftewel een lichaam zonder individuele kenmerken, dat ontdaan werd van de sociaal geconditioneerde taal en beweging. Schreyers *Ganzmaske* onttrok het individu van zijn grond zodat de acteur sprak in een taal die niet werd gekleurd door persoonlijke en plaatsgebonden waarden. Schreyers *Kunstkörper* was een non-individu dat ontbonden werd van vaststaande conventies waardoor het in staat werd gesteld om spirituele en universele waarheden te verkondigen.³⁸

Schulz en Holdt raakten als Schreyers vaste spelers vertrouwd met diens visie, maar ondervonden persoonlijke problemen bij het gebruik van de klankentaal. Schulz schreef dat ze het wereldvreemd en star vond, omdat de connectie met het natuurlijk lichaam compleet verloren ging. In hun eigen expressionistische maskerdansen gingen ze daarom op zoek naar een spirituele de-individualisering die niet losstond van het lichaam, maar er inherent aan was verbonden.³⁹ Hun maskerkostuums waren niet zo abstract als die van Schreyer en Schlemmer, maar dit viel voornamelijk te danken aan hun verregerende ecologische bewustzijn. Hun abstractie was gebaseerd op de verlossende organische vormen van de natuur en de dierenwereld, en leende zich naar hun verfijnder gevoel voor lichamelijke beweging.⁴⁰

³⁷ Jennifer Buckley, "The Bühnenkunstwerk and the book. Lothar Schreyer's theater notation," *Modernism/Modernity* 21, nr. 2 (2014): 407-428.

³⁸ Buckley, "The Bühnenkunstwerk and the book," 407-428.

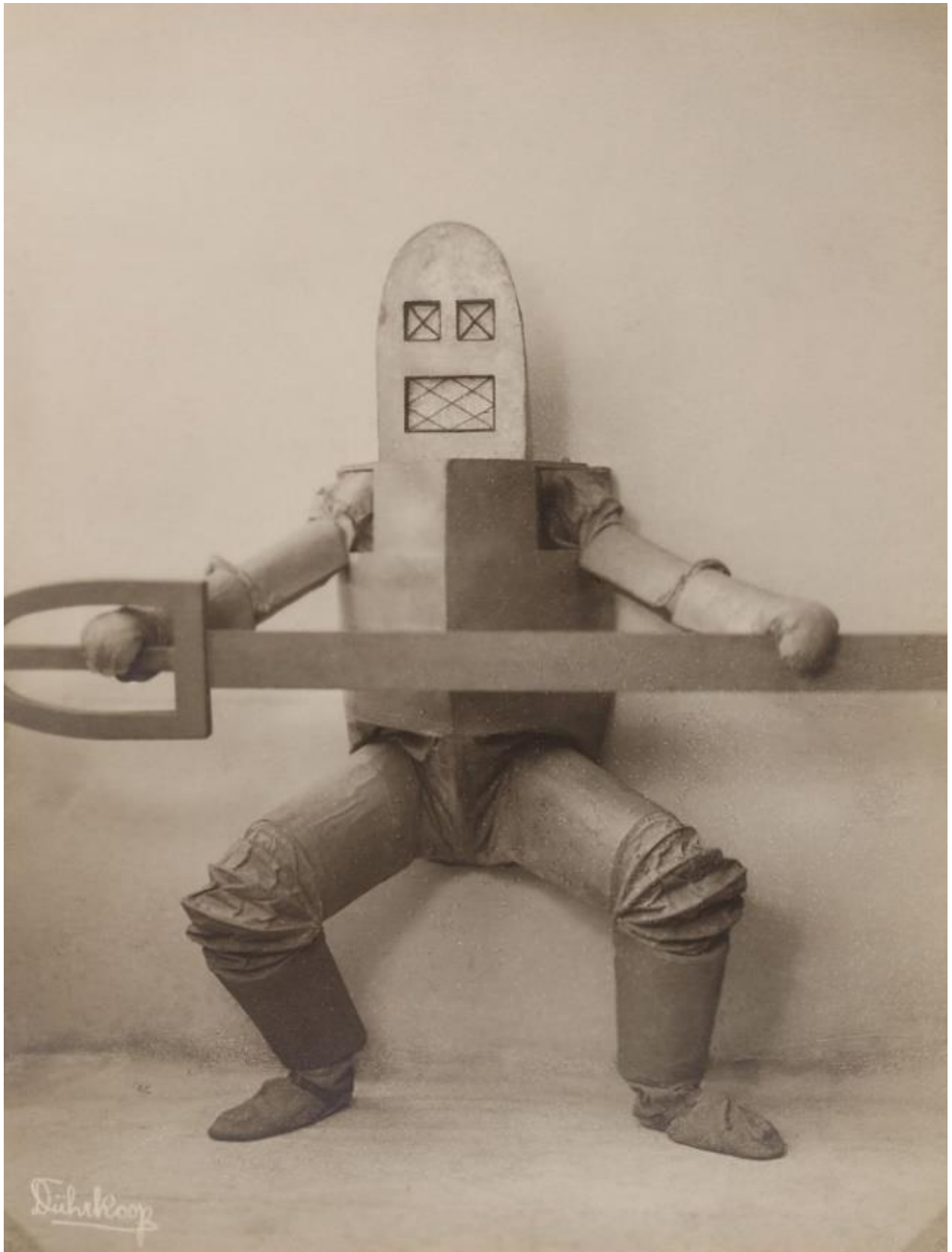
³⁹ Reinhard Krause, "Fegefeuer und Nahrungssorgen."

⁴⁰ Karl Toepfer, *Empire of ecstasy. Nudity and movement in German body culture 1910-1935* (Berkeley: University of California Press, 1997), 214-216.

3.1.2 De draagkracht van een onzichtbaar lichaam

Een van hun maskerkostuums heette 'Skirnir' en was een personage uit de Edda (afb. 2). Schreyer liet zich ook inspireren door dit verzamelwerk aan middeleeuwse, noordelijke mythologie, en net om die reden werd duidelijk hoe het koppel reageren op zijn klanktaal. Schulz maakte het kostuum, waarna Holdt erin danste. In Holdts notities voor de dans stond te lezen dat ze elke vertaling van het mythologische verhaal een vervorming van het origineel vonden. Om de spirituele kracht van de noordelijke cultus in z'n geheel tot de toeschouwer te brengen, gebruikten ze geen woorden, maar bewegingen. De maskerdansers vonden namelijk net zoals Schreyer dat klank en ritme de belangrijkste eigenschappen van een kunstwerk waren, maar door hun diepe respect voor hetgeen waarvoor de Edda stond, vonden ze het onmogelijk om het origineel verhaal van die kwaliteiten te ontdoen. Volgens hen onderstreepte de Edda de natuurlijke wetmatigheden in ieder mens, iets wat ze ook in hun eigen werk nastreefden. Ze ontdeden zich daarom volledig van de taal en focusten zich op de zuivere wisselwerking tussen het lichaam en het maskerkostuum. Het Skirnirkostuum werd zo ook het enige personage dat naar een tekst verwees, terwijl alle andere kostuums los van woorden werden ingezet om de natuurlijkheid van het onderliggende lichaam te benadrukken.⁴¹

⁴¹ Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 83-90.



Afbeelding 2: Minya Diez-Dührkoop, Tanzmaske "Skirnir" von Lavinia Schulz, 1924, zilvergelatinedruk vastgemaakt op karton, 50 X 35 cm, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. P1994.44.9.

Schulz en Holdt vonden dat Duitsland ontbonden raakte van alle vormen van natuurlijkheid, en daarom weigerden ze ook om de nationale identiteit als de hunne te erkennen. Het hoge noorden was de ideale setting voor hun werk. Het was ontdaan van elke vorm van comfort, omringd door sneeuw en ijs en een heldere afspiegeling van de krachten van de natuur.⁴² Het was het ultieme barre landschap en toonde een diepe verzuchting naar pre-industriële tijden. In tegenstelling tot Schlemmer waren de maskerdansers niet geïnteresseerd in de verdiensten van de nieuwe technologie, maar zochten ze naar een verloren gegane natuurlijkheid.

Het koppel verwierp het burgerlijke gemakzucht en was radicaal anti-modern. Ze kozen ervoor om afstand te nemen van geldzaken en leefden in armoede. In een ongedateerde notitie schreef Schulz dat ze het onmogelijk vond om geld te ontvangen voor de maskerdansen. Ze zag hun werk als een spirituele kwestie, en daarom was het niet zomaar te koop. Geld en geest waren volgens Schulz twee tegenovergestelde zaken, en als ze geld zou ontvangen, verkocht ze haar ziel en raakte ze die voor eeuwig kwijt. Dit plaatste hen echter in een precaire situatie die Schulz omschreef als een soort vagevuur. Hoe moeilijk het soms ook was, vond ze het toch van vitaal belang om zo te leven. Enkel in die omstandigheden kon ze namelijk oprechte, authentieke kunst maken, die ontdaan was van alle onware invloeden van buitenaf. Schulz wou zo op z'n minst één masker maken dat door en door echt was, één dans die de innerlijke, spirituele wereld kon veruiterlijken.⁴³

De maskerkostuums bestonden uit ruwe stoffen zoals karton, jutte, gaas en linnen. Schulz gebruikte die zware materialen omdat hun financiële situatie het niet toeliet om duurdere zaken te gebruiken, en omdat er op dat moment ook niet veel meer voorhanden was in Duitsland. Het waren industriële restproducten die Schulz ten allen tijde verkoos boven elegantere, bewegelijkere stoffen. De maskerkostuums werden niet voorzien van abstracte vormen die de danser tot hun hoogste mechanische potentieel dreven, maar bestonden uit logge en zware materialen waaronder de danser gebukt ging. De maskerdanser werd verplicht om tragisch-groteske bewegingen te maken en konden zich enkel nog maar naar het kostuum gedragen. De maskerkostuums lieten de dansers op een nieuwe manier bewegen en deden afstand van alle welomlijnde en geraffineerde dansvormen. Het zware gewicht van de kostuums raakte verward met het onderliggende lichaam en zorgde ervoor dat de authentieke, vleeselijke draagkracht zichtbaar werd.⁴⁴

In 1921 danste Schulz een gemaskerde dans genaamd *Mann und Tote Frau*. Het kostuum dat ze hiervoor droeg, werd niet geïnventariseerd, maar uit andere bronnen bleek wel dat ze hier duidelijk de achterliggende aanwezigheid van haar lichaam liet blijken. Als toeschouwer beschreef de expressionistische dichter Karl Lorenz haar dans dan ook als volgt:

Dit stuk is het aller somberst en het meest beladen. Lijden, hijgen, geklungel en onrust. Een stervende die nooit echt sterft. Het lichaam draait, kronkelt, rolt, zakt in elkaar. Moe? Ja! Maar het herrijst uit de

⁴² Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 83-90.

⁴³ Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 27-28.

⁴⁴ Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 83-90.

vermoeidheid. Ze tolt om haar as. Ze hijgt, snuift, pijnigt zich en kronkelt weer op de grond. Dood? Ze staat weer op. Ze zwelt op. Bonkend, snuivend, rekkend, krommend, zich neerwerpend, zich schrapend, zich scheurend en: zinkend, huilend, op de grond, Dood?! Het lichaam verheft zich, lijdend, geslagen, tot pijn gemarteld, snot-blazend. Het herrijst – gehuld in een zwaar wereldlichaam. Het worstelt met pijn, een heleboel pijn, en wordt verpletterd, brandt in het gezicht van de wereld en: sterft niet, kan niet sterven. Hier, in deze donkerte, ligt het oerbegin van haar wezen.⁴⁵

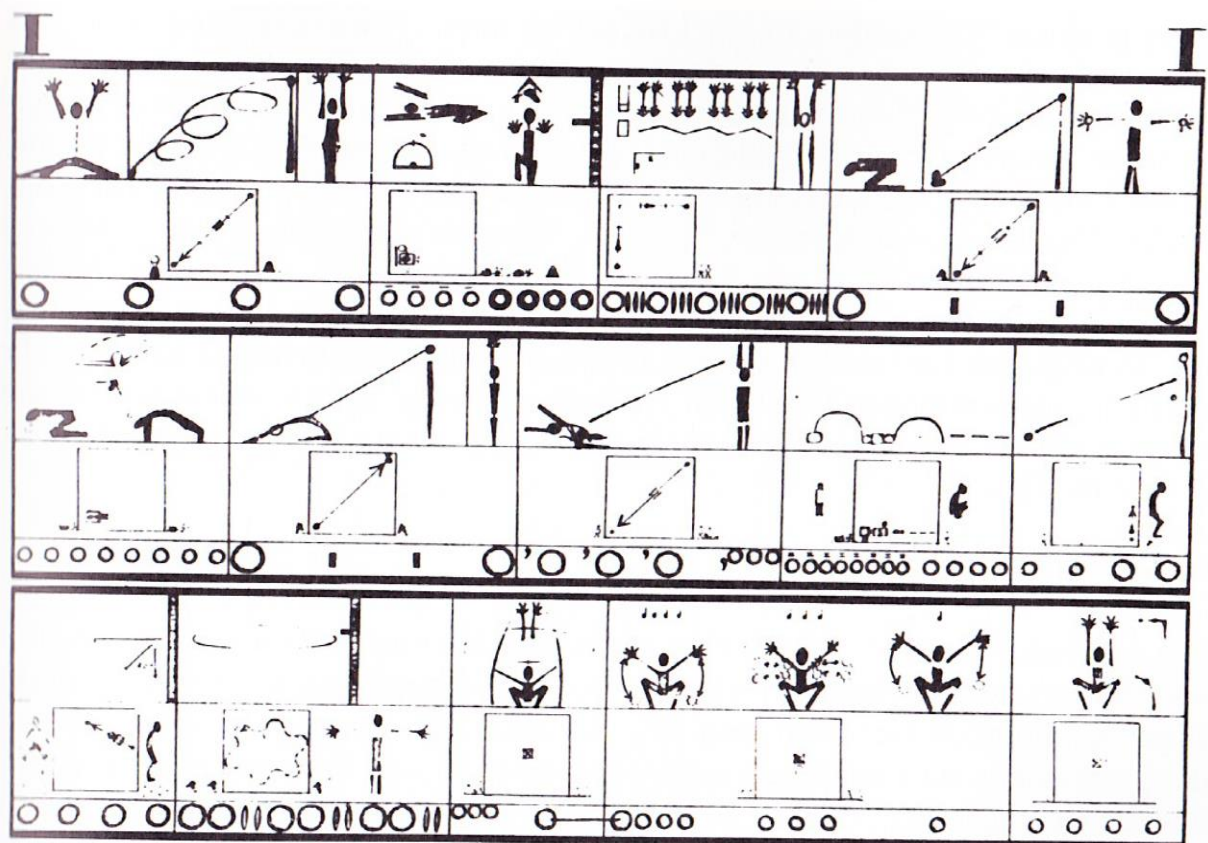
De dans toonde de drukkende zwaarte. De authentieke bewegingen verschenen vanonder een pijnlijk wereldlichaam dat het gewicht van uitwendige factoren veruiterlijkte. De kracht van het lichaam trad naar de voorgrond, ondanks én door het gewicht. Het maskerkostuum hielp de danser om op een direct lichamelijke wijze te communiceren. Het belang van dit achterliggende lichaam bleek ook duidelijk uit Schulz' eigen notatiesysteem voor de dans (afb. 3). Schulz verbeeldde namelijk vier scènes uit *Mann und Tote Frau* in een systeem dat gebaseerd was op Schreyers *Spielgang*, maar ervan verschilde omdat Schulz het toepaste op dans en beweging, terwijl Schreyer het enkel gebruikte voor zijn klankentaal. De bewegingen op het podium schreef Schreyer er gewoon bij in een conventionele woordelijke beschrijving.⁴⁶ Schulz' notatie toonde daarentegen de bewegingen, hun plaats in de ruimte en het ritme. De ruimtelijke bewegingen werden daarnaast nog eens aangevuld met tempo's, en de ritmen werden voorzien van krachtbeschrijvingen.⁴⁷ In 1928 zou Rudolf von Laban zijn welbekende Labannotatie introduceren, en hoewel die veel gedetailleerder was dan Schulz' notatie, was die van haar wel vlot leesbaar omdat ze een heldere visualisering hanteerde.⁴⁸ Bovenal bewees Schulz' notatiesysteem haar verre gaande aandacht voor de bewegingsdynamieken, en toonde ze dat het lichaam een inherent deel uitmaakte van het maskerkostuum

⁴⁵ Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 96, eigen vertaling.

⁴⁶ Buckley, "The Bühnenkunstwerk and the book," 413.

⁴⁷ Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 130-138.

⁴⁸ Buckley, "The Bühnenkunstwerk and the book," 414.



ERKLÄRUNGEN

DIE ERSTE REIHE ZEIGT DIE BEWEGUNG DES KÖRPERS (LUFTLINIE)
 DIE ZWEITE REIHE DIE BEWEGUNG DES KÖRPERS IM RAUM (GRUNDRISS)
 DIE DRITTE REIHE DEN RYTHMUSSCHLAG (VON KURT MEINZ)

DIE ZEICHEN LINKS UND RECHTS VOM RAUMBILD (REIHE 2) GEBEN DAS TEMPO AN UND ZWAR BEDEUTET:

- KRIECH-TEMPO
- STAMPF
- SCHRITT
- SPRING
- LANG
- MITTEL
- KURZE SCHLÄGE / STARK
- SCHLAG

DIE RYTHMUSSCHLÄGE AUF DER PAUKE HABEN GLEICHE TONHÖHE UND UNTERSCHIEDEN SICH IN FOLGENDEN TONSTÄRKEN:

- GANZ LEISE pp
- LEISE p
- MITTEL
- MITTELSTARK ml
- STARK f
- SEHR STARK ff

PAUSEN:

- LUFTSCHLAG
- VORSCHLAG (LUFT)

Afbeelding 3: Lavinia Schulz, Vier bewegingen van de dode vrouw en uitleg, 1921, houtsneede van het dansschrift Mann und Tote Frau. Alle rechten voorbehouden.

Schulz' maskerkostuums bezatten dezelfde de-individualiseringscapaciteiten als Craigs *über-marionet*, Schlemmers *Kunstfigur* en Schreyers *Kunstkörper*, maar ze waren radicaal verschillend omdat Schulz' eliminatie van de lichamelijke eigenheid nog steeds een prominent lichaam naar voren bracht. Schulz' maskerkostuums waren misschien wel abstract en artificieel, maar ze lieten het lichaam des te meer toe om zo authentiek mogelijk te bewegen. De maskerkostuum lieten het lichaam schipperen tussen zichtbaarheid en onzichtbaarheid, en bewezen zo ook hun nut voor de vrouwelijke performer.

In *The absent body* (1990) stelde Drew Leder dat het menselijke lichaam fenomenologische gezien onzichtbaar was. Noodgedwongen verschenen mensen doorheen hun lichaam, maar die onvermijdelijke aanwezigheid verschoof volgens Leder al snel naar de buitenrand van het bewustzijn. Het lichaam werd volgens hem enkel opgemerkt in breukmomenten, zoals bijvoorbeeld bij ziekte en pijn. Het voorgaande evenwicht destabiliseerde namelijk in die momenten, waardoor het lichaam plots in de voorgrond van het persoonlijk bewustzijnsveld verscheen en zodoende zichtbaar werd. Uit die stelling volgde echter dat onzichtbaarheid werd toegewezen aan 'normale' lichamen, terwijl zichtbaarheid een pathologisch probleem werd. Die categorisering deed teniet aan de vele verdiensten van de disability studies, maar problematiseerde ondertussen ook de lichamelijke zichtbaarheid van de vrouwelijke performer.⁴⁹ De geschiedenis van het theatrale masker toonde dat vrouwelijke performers nooit gemaskerd verschenen, omdat hun lichamelijke eigenheid hun zogenaamde grootste kwaliteit was. Schulz maakte met haar kostuums een toe-eigening van de normaliserende onzichtbaarheid, maar deed dit zonder de waardigheid van het lichaam te verwerpen. Haar maskerkostuums vertoonden geen minachting voor de vleselijke substantie die Craig als vrouwelijke en te mijden categoriseerde. De maskerkostuums ontteden het lichaam van individuele eigenheid, en boden weerstand aan een blik die het lichaam seksualiseerden, maar lieten desalniettemin een natuurlijk, menselijk lichaam zien. Het zware gewicht van de kostumering toonde het lichaam in een pijnlijke toestand, maar had niets pathologisch. Het was voornamelijk vervuld van een opstandige draagkracht en danste doorheen het gewicht.

⁴⁹ Luna Dolezal, "The (in)visible body. Feminism, phenomenology, and the case of cosmetic surgery," *Hypatia* 25, nr. 2 (2010): 358-360.

3.1.3 Dynamisch depersonaliseren

De expressionistische maskerdansers waren geen kostuumdansers, omdat ze gezichten en maskers op een specifieke wijze gebruikten. Ze werden namelijk geënt op het dansend lichaam en bleven continue in beweging waardoor elke essentiële identiteit onmiddellijk wankelde. Het belang van het masker voor de kostumering ontleende Schulz mogelijks aan Schreyer aangezien hij schreef dat

[...] de acteur de marionet droeg als volledig masker; of beter gezegd: hij zat in het masker, in de marionet en danste erin, voerde het bewegingsspel uit doorheen het masker. Het masker was het zwaartepunt van de marionet, en de danser kon slechts bewegen langs de maskervorm van de marionettenmechaniek.⁵⁰

Het masker als middelpunt van de kostumering wees op het belang van de depersonalisering om het lijf te onttrekken van diens sociale context. Het was het zwaartepunt waarlangs de danser zich met de marionet verbond en tilde het lichaam zo tot een non-specifiek niveau waardoor diens performance een universele en spirituele zaak werd. Schulz' maskerkostuums waren echter ook zo nauw verwant aan het bewegende lichaam, dat de maskers in beweging verbeeld werden.

Onder de twintigtal maskerkostuums bevonden zich bijvoorbeeld twee bijna identieke exemplaren, genaamd "Technik" (afb. 4 en 6). Schulz maakte er een voor zichzelf en een voor Holdt. Het waren stoffen overals waarvan de uiteinden werden afgedekt met verharde panelen. Hierdoor verschenen hun armen en benen in quasi rechthoekige vormen, en kregen hun ledematen een losse geometrische kwaliteit. De figuren verwezen naar de industriële wereld, maar deden dit op een nogal rommelige, karikaturale wijze. Van Schlemmers ideale abstracte vormen viel hier niets te bespeuren. Aan het iets grotere kostuum waarin Holdt danste hing een web houten stokje die meebewogen op het ritme van de danser. Dit creëerde het idee van een uitwendig geometrisch skelet, maar zorgden er vooral voor dat de danser een eigen klank en ritme produceerde. De houten driehoeken zwiepten mee op Holdts bewegingen en maakten geluid. Schulz kostuum beschikte niet over hetzelfde geometrische skelet, maar bezat wel houten onderdelen waardoor ook zij haar eigen geluiden maakte. Het lichaam was hier in geen geval onderdanig aan de abstracte vorm, aangezien het zelfs meer zichtbaar verkreeg door het klankpotentieel van het kostuum. Tussen de houten stokjes bevonden zich daarnaast ook lege spoelgaren waardoor het kostuum heel duidelijk een verzameling restproducten werd. De fabriek en het huishouden verschenen subtiel op hetzelfde niveau, en toonden opnieuw de anti-moderne houding van het koppel.⁵¹

Beide "Technik"-kostuums hadden een ruim driehoekig gezichtsmasker, bestaande uit spaanplaten. Daarboven lag een houten constructie, die als wip op een neer bewoog met de hoofdbewegingen van de danser. Holdts hoofdconstructie leek op een brug vanwege de

⁵⁰ Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 48, eigen vertaling.

⁵¹ Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 101.

gewelfde vorm, terwijl er op Schulz' hoofd een horizontale balk balanceerde.⁵² Het masker werd dynamisch uitvergroet doordat de constructies meebewogen op de hoofdbewegingen van de dansers, en produceerden ondertussen ook weer een klank die leek op een machinale slag. De klinkende kracht van de maskers richtte daarnaast ook de aandacht op de vormgeving van de gezichten. Ze bestonden uit restproducten en rommel, die net op zo'n manier werden bijeengebracht dat ze een gelaat vormden. De verzameling van losse elementen gaf de indruk dat het gezicht makkelijk uiteen kon vallen. De gezichten van de twee "Technik"-figuren speelden hetzelfde vormelijke spel, maar verschilden ook lichtjes. Schulz versie leek namelijk iets fragmentarischer opgebouwd dan dat van Holdt omdat het niet dezelfde duidelijke ogen had. Het nieuwe gezicht werd losjes vormgegeven waardoor de nieuwe gemaskerde identiteit onmiddellijk wees op diens gemaaktheid, waarnaast het ook uitnodigde tot deconstructie.

Opvallend aan deze kostuums was dat ze dan ook meerdere gezichten bezaten. Op de achterkant van Schulz' masker stond bijvoorbeeld nog een kleine, haast onzichtbare gezichtsschets. Het werd onderschreven met de woorden "Der Maskentänzer", en erboven stond kleurrijk en schreeuwerig "New York" geschreven (afb. 7). De schets toonde een poging tot een gezichtsvorming, een poging tot een creatie van een individuele identiteit en werd onmiddellijk teniet gedaan door het woord 'maskerdanser', terwijl "New York" wees op de ontoereikendheid van een nationale identiteit. Elke eenduidige identiteitsvorming werd onmiddellijk aan het wankelen gebracht, niet alleen in Schulz' kostuum, maar ook bij dat van Holdt. Op zijn rug droeg hij namelijk een open fototas, waarvan de uitgerolde flap leek op een staart (afb. 5). Daarboven stonden nog eens twee ogen waardoor Holdt zich kon omdraaien en de staart in een olifantenslurf veranderde. Het kostuum kreeg zodoende een dierlijke en kinderlijk karakter, dat Holdt benadrukte toen hij erin poseerde voor het fotoportret van Minya Diez-Dührkoop. Hij stak namelijk heel suggestief zijn kont naar achteren, waardoor het olifantengezicht duidelijk verscheen.

In het geval van de "Technik"-figuren startte het de-individualiseringsproces bij de grote driehoekige maskers, waarna het meervoudig voorkomen van gezichten de eenduidige persoonlijkheid destabiliseerde en in een kritisch-komisch spel bracht. Elk gezicht werd steeds opnieuw op een speelse wijze gecontrasteerd met een grappige en verwarrende veelvuldigheid die enkel en alleen verscheen doorheen de bewegingen van de danser.

⁵² Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 101.



Afbeelding 4: Minya Diez-Dührkoop, *Tanzmaske "Technik"* von Lavinia Schulz (grotere exemplaar voor Holdt), 1924, zilvergelatinedruk vastgemaakt op karton, 50 X 35 cm, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. P1994.44.4.



Afbeelding 5: Minya Diez-Dührkoop, *Tanzmaske "Technik"* von Lavinia Schulz (grotere exemplaar voor Holdt) (achterzijde), 1924, zilvergelatinedruk vastgemaakt op karton, 50 X 35 cm, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. P1994.44.5.



Afbeelding 6: Lavinia Schulz, Maskerkostuum "Technik" (kleinere exemplaar voor Schulz), ca. 1923, kostuum gemaakt uit jute, hout en geelkoper, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. 2000.343.AB.



Afbeelding 7: Lavinia Schulz, Maskerkostuum "Technik" (kleinere exemplaar voor Schulz) (achterzijde), ca. 1923, kostuum gemaakt uit jute, hout en geelkoper, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. 2000.343.AB.

Ook het voorgaande “Skirnir”-kostuum bewees hoe Schulz de bewegelijkheid van het masker als middelpunt van de marionet benaderde. Skirnirs gezichtsmasker bestond namelijk uit houten platen die in een ovaalvorm rond het hoofd werden geplaatst. De voorkant was vlak, terwijl de achterkant langs het hoofd van de drager bolde. Skirnirs oog- en mondgaten waren rechthoekige openingen die met een raster overdekt werden (afb. 2). Het masker leek op een helm, maar verscheen volledig opnieuw in de vormgeving van de romp (afb. 8). Hier bolden de houten platen over de buik van de danser, en was de rugzijde volledig vlak. De rugzijde kreeg dezelfde rechthoekige vormen voor oog- en mondgaten, maar ze werden omgekeerd geschilderd, waardoor de vormen die vooraan gezicht vormden, daar een wapenschild werden.⁵³ Gezicht en lichaam kregen dezelfde maskervorm, en wanneer Holdt in dit kostuum danste zou men de analogie langzaam opmerken. Zijn bewegingen zouden ervoor zorgen dat het meervoudig masker leefde, en niet zomaar verscheen als zuiver abstracte vorm en eenduidig personage.

Schulz' maskerkostuums maakten de dansers tot groteske figuren die doorheen veelvuldigheid en beweging een speelse kritiek boden op het bourgeoisie individualiseringsproces. Schulz zorgde ervoor dat de individuele persoonlijkheid van de danser een materiële objectiviteit werd, en liet het dansen, waardoor de depersonalisatie vrijer voelde dan de eenduidige individuele persoonlijkheid die met het werkelijke gezicht was verbonden. Schulz koos ervoor om het maskergebruik verder te dynamiseren door meerdere gezichten aan de kostuums toe te voegen, waardoor een gezicht nooit tot stilstand kwam. Het masker werd op het bewegende lichaam geënt, waardoor identiteitsvorming steeds uitbleef en altijd werd teruggekoppeld naar het wezenlijke, dansende lichaam als de drijvende kracht achter het masker.

Terwijl andere maskers functioneerden als versteende persoonlijkheden, zorgde Schulz ervoor dat het masker nooit stilstond. Het werd nooit een eenduidig personage, versteende niet in een vaste vorm, maar verscheen in een dynamisch proces dat vervuld was van komische ondertonen die eigentijdse kritiek brachten op bourgeoisie individualiseringsprocessen. Schulz' maskerkostuums waren verbonden aan het discours rond de marionet omdat ze de idiosyncratische eigenschappen van het acteurslichaam uitwisten, maar in haar geval werd de eliminatie van de persoonlijkheid van de acteur ook een kritiek op een eenzijdige identiteitsvorming. Ze contrasteerde het met de introductie van speelse en veelvuldige gezichten die ze mee liet bewegen met het dansend lichaam. In die zin waren haar maskerkostuums gemaakt voor marionetten, maar vertoonden ze evengoed een nauwe connectie met de maskerade en diens subversieve potentieel voor de vrouwelijke maskerdrager.

⁵³ Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*, 97-103



Afbeelding 8: Lavinia Schulz, *Maskerkostuum "Skirnir" (achterzijde)*, ca. 1923, kostuum gemaakt uit hout, karton, olie verf en jute, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. 2000.352.AB.

4 DE MASKERADE

Heel wat postmoderne theoretici zagen ‘de maskerade’ als een specifieke verzameling sociale symbolen waarmee iemand zich noodgedwongen behielp om diens persoonlijkheid zichtbaar te maken. Het was dan ook niet verwonderlijk dat deze verwarring tussen het artificiële van het masker en de persoonlijkheid van het individu eeuwen geleden ook werd vastgelegd in de Latijnse taal. Terwijl de Griekse maskers vroegen om een actieve belichaming van de acteur, verborgen de latere Romeinse exemplaren veel meer van het gezicht. Deze werden namelijk ondergebracht in meer rigide types en waren duidelijk goed, slecht, tragisch of komisch. Hun vorm werd losgemaakt van het achterliggende individu, en functioneerde quasi zelfstandig. De afstand tussen het masker en de drager verscheen ook als een contrast in de Griekse en de Latijnse taal. De Grieken maakten namelijk geen onderscheid tussen de acteur en het masker, want ze noemde zowel het gezicht als het masker *prosopon*. De Latijnse taal hechtte de twee niet woordelijk aan elkaar en onderhield het onderscheid door het menselijke gezicht bij voorbaat van maskerachtige kwaliteiten te voorzien. De Romeinen hadden namelijk twee woorden voor het gezicht. Enerzijds gebruikten ze *facies* om te spreken over het natuurlijke, vleselijke gezichten, terwijl *vultus* verwees naar diens expressieve kwaliteiten. Voor hen was het masker simpelweg geen van beide van die zaken. Het was onnatuurlijk en vertoonde een vastgevroren expressie. Het masker kreeg een volledig nieuwe benaming, namelijk *persona*, en opvallend genoeg werd die term ook gebruikt om te wijzen op de legale status van een individu. Het sociale statuut van een persoon werd binnen de Romeinse wet voorzien van een onnatuurlijke, versteende connotatie. Het was de manier waarop iemand werd ingepast binnen een grotere maatschappelijke structuur, en bood een richtinggevend kader voor diens gedrag in het dagdagelijkse leven.⁵⁴

Iemand's sociale positie was noodgedwongen artificieel, en toen de internationale handel in achttiende eeuw exponentieel groeide, trad het masker opnieuw naar de voorgrond. De publieke ruimte vulde zich toen namelijk met verschillende personen die elkaar nog nooit ontmoet hadden, waardoor het sociale statuut aan visuele zichtbaarheid won. Men bewoog zich doorheen de stad met een arsenaal aan opzichtige tekens zoals kledij, make-up en geste, waardoor twee personen die elkaar absoluut niet kenden, en misschien van de andere kant van de wereld kwamen, toch een idee kregen van elkaars sociale positie. Niet geheel toevallig werd het gemaskerd bal toen ook een bijzonder populaire event.⁵⁵ Deze maskerafes boden een temporele verademing uit het verstikkende publieke vertoon en boden een tijdelijke ontbinding van de sociale categorieën. Men kon zich voor even zomaar behelpen van nieuwe, doorgaans ontoegankelijke tekens.

⁵⁴ Belting, *Face and mask*, 50-52.

⁵⁵ Efrat Tseëlon, “Reflections on mask and carnival,” in *Masquerade and identities*, red. Efrat Tseëlon. (Londen: Routledge, 2001), 27-30.

De verlossende werking van het gemaskerd bal, was echter nooit absoluut. De verkleedpartijen volgden namelijk nog steeds de bestaande machtsmatrices, waardoor de achttiende-eeuwse maskerade niet zozeer kritiek bood op de gevestigde normen en waarden, maar de bestaande sociale structuur herbevestigden. De manier waarop iemand het bal betrad, toonde altijd een glimp van diens dagdagelijkse sociale identiteit en om die reden kon niet iedereen zich zomaar vrij vermommen. Wanneer een machtig persoon zich voordeed als machteloze had dit een komisch effect, maar het bleek niet geoorloofd om die dynamiek om te keren. Iemand van een lager komaf kon niet zomaar iemand van hogerop imiteerde, want wanneer deze zich hieraan zou wagen zou diens verkleedpartij niet als grappig, maar wel als een vorm van maatschappelijke kritiek ervaren worden. Dit zorgde er ook voor dat een vrouw zich niet zomaar kon ontdoen van haar sociale identiteit, maar zelfs vanachter het masker werd gezien als een lichaam dat beladen werd van erotische connotaties. Enkele gerespecteerde vrouwen konden zich via het gemaskerd bal even zonder escorte in de publieke ruimte wagen, waardoor de bals een van de enige gelegenheden waren waarop vrouwen amoureuze ontmoetingen konden aangaan. Net om die reden werden deze vrouwen achtervolgd door de angst om ontmaskerd te worden. De achttiende-eeuwse maskerades gaven geen kritiek op de gevestigde gendersferen en vrouwen bleven zelfs vanachter dit masker gebonden aan de verstikkende gemaktheid van hun sociale positie.⁵⁶ Theatrale maskers boden mannelijke acteurs toegang tot de wereld van het theater, terwijl vrouwelijke performers hun vleeselijke zelf bleven. In het geval van de achttiende-eeuwse maskerades verplaatsen opnieuw heel wat mannen zich vrij in verschillende rollen, terwijl er van vrouwen werd verwacht dat ze hun vrouwelijke zedelijkheid behielden. Een vrouw werd vastgehouden door haar lichaam en kon nooit echt 'een andere' zijn, omdat haar identiteit werd gereduceerd tot vleeselijke entiteit.

Schulz maskerkostuums waren om die reden ook uniek. Ze zorgden er niet alleen voor dat het lichaam werd gevrijwaard van een objectiverende blik, maar brachten ook een gemaskerd spel dat onlosmakelijk aan het lichaam was verbonden. Het veelvuldig maskergebruik en de beweging dynamiseerden het masker, waardoor het nooit kristalliseerde tot een eenduidig personage, maar voornamelijk kritiek bracht op de welomlijnde sociale categorieën die de bourgeoisie gemeenschap vormden. De kracht van Schulz verbinding tussen het bewegende lichaam en de meervoudige maskers verscheen ook in latere feministische theorieën omtrent de maskerade en toonde zodoende een geslaagde verbintenis tussen het discours rond de artificiële marionet en de carnavaleske maskertraditie waarin de gemaktheid van de sociale identiteit van het individu werd ontbonden.

In de eerste decennia van de twintigste eeuw vergaarden vrouwen steeds meer politieke daadkracht, en als gevolg van die ontwikkelingen analyseerde de Britse psychoanalyticus Joan Rivière in 1929 één type vrouw die haar opkomst maakte in de publieke ruimte. In het essay genaamd "*Womanliness as a Masquerade*" zocht Rivière naar de psychoanalytische dynamieken die zich voordeden wanneer een vrouw een intellectuele positie bekleedde. Ze

⁵⁶ Tseëlon, "Reflections on mask and carnival," 27-30.

stelde namelijk dat deze vrouw zich nu in een symbolische mannelijke wereld bevond, en dat zij, om een crisis in de heersende orde te voorkomen, het onderscheid tussen man en vrouw des te meer benadrukte. De vrouw in kwestie zou volgens Rivière een overduidelijk, haast overdreven vrouwelijk masker opzetten, waardoor ze niet als mannelijk werd aanzien. Rivières maskerade was een soort beschermingsmechanisme ter wille van de bestaande genderoppositie. Het ondersteunde een blijvend onderscheid tussen de gegenderde publieke en private sfeer, terwijl die in de werkelijkheid wel werd overschreden.⁵⁷ Rivière gaf ook een voorbeeld van hoe zo'n masker werkte toen ze in het essay beschreef hoe een intelligente vrouw haar kennis minimaliseerde in het bijzijn van mannen. Ze verkondigde haar wijsheden als een verzameling luchtige weetjes en deed zich opzettelijk onwetender voor dan ze was.⁵⁸ Deze vrouw nam een expliciet gestileerde houding aan zodat het patriarchale gendermodel in stand bleef en ze niemand tegen de schenen schopte. Rivières maskerade werd gevormd naar de omringende sociale structuur en bood de publieke vrouw eigenlijk even weinig bewegingsruimte als in de achttiende-eeuwse maskerade.

Rivières vrouwelijkheid sloot dan ook aan bij een zoektocht naar 'de vrouw' als overkoepelende sociale categorie omdat deze eeuwenlang op de achtergrond bleef. Al snel bleek echter dat de zoektocht naar zo'n vrouwelijke eenheid nooit voldeed aan de grote verscheidenheid gegenderde subjecten in verschillende socio-culturele posities. De gedefinieerde identiteit bleek steeds ontoereikend en voor sommigen was het onmogelijk om zich met de toegewezen categorie te identificeren. Rivières vrouwelijkheid behoorde toe aan één type vrouw en één type masker die beide pasten binnen het klassieke genderonderscheid. Rivières vrouwelijkheid was beperkt, en hield geen rekening met de verschillende intersecties die een culturele (non-)identiteit vormden (want naast gender zijn ook ras, klasse, etniciteit, leeftijd, seksualiteit en vele andere zaken belangrijk om een inzicht te vergaren in de specificiteit van iemands individuele persoonlijkheid).⁵⁹ Rivières vrouwelijkheid als maskerade baseerde zich op een a priori welomlijnde vrouwelijkheid die simpelweg werd uitgebeeld om een crisis te voorkomen, maar zelfs de geschiedenis van de westerse theatrale maskers bewees hoe vrouwen in een patriarchale samenleving werden uitgesloten van de vrouwelijke beeltenissen. Er bestonden niet eens ware vrouwelijke maskers, omdat ze werden verbeeld en belichaamd door mannen, terwijl vrouwen het podium betraden in de naakte eigenheid van hun lichaam. Elke manifestatie van het vrouwelijke was een pure verschijning, zonder vaste vorm en zonder masker. Het was dan ook niet verwonderlijk dat Rivières voorbeeld van een vrouwelijk masker eigenlijk niet meer was dan een minimalisering van haar kennis en aanwezigheid. Het vrouwelijke masker bleek in alle gevallen onbestaand, maar net daarom werd het voorzien van een stille, subversieve kracht. Elke vrouwelijke verschijning was radicaal individueel omdat het

⁵⁷ "Womanliness as a Masquerade," laatst geraadpleegd op 23 maart 2021, <https://www.taylorfrancis.com/chapters/womanliness-masquerade-joan-riviere/e/10.4324/9780429474675-13>.

⁵⁸ Joan Rivière, "Womanliness as a Masquerade," *International Journal of Psycho-Analysis* 9 (1929): 307-308.

⁵⁹ Judith Butler, "Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse," in *Feminism/postmodernism*, red. van Linda J. Nicholson. (New York: Routledge, 1990), 324-325.

was verbonden aan het lichaam, en daarom bracht het als vanzelf de essentiële, gemaskerde identiteitsvorming aan het wankelen.

Rivières belangrijkste en meest inspirerende idee bleek zodoende niet de vorm van haar vrouwelijke masker, maar wel het vervaagde onderscheid tussen de oprechte vrouwelijkheid en de maskerade.⁶⁰ Beide zaken waren identiek hetzelfde, waardoor Rivière het masker en het gezicht onder dezelfde noemer bracht en zodoende impliciet het idee van een vrouwelijke 'persona' introduceerde. Ondank het gebrek aan een masker moest een vrouw zich namelijk wel schikken naar een bepaald verwachtingspatroon, naar een gedragsmatige rol die ze zich op een volwaardige manier kon toe-eigenen. Vrouwelijkheid verscheen doorheen artificiële, maskerachtige middelen, die dwingend over het vrouwelijke subject neerdaalden, maar desalniettemin verschilden van het radicaal individuele lichaam waarop de vrouwelijkheid werd geënt. Toen Craig diens *über-marionet* introduceerde heiligde hij de artificiële kwaliteiten van kostuums en maskers als een zuivere verheffing tot de poëtische wereld van het theater. Hij verachtte het individuele lichaam omdat het de toetreding tot een ware kunstvorm onmogelijk maakte, en koppelde diens stelling dan ook niet geheel verwonderlijk aan een expliciete minachting van de 'vrouwelijke taal'. Diens stelling getuigde echter van een zeer eenzijdig benadering van de artificiële objecten waarbij het samenspel tussen lichaam en masker werd gereduceerd tot een geïsoleerd object zonder drager. In het laatste hoofdstuk keert het avant-garde masker terug als een fetisj-voor-fetisj en wordt duidelijk hoe Craigs visie van het masker als ontichaamd object tot stand kwam. Hieronder richt ik echter mijn aandacht nog even tot de maskerade omdat het belangrijk werd binnen het oeuvre van verschillende vrouwelijke artiesten die, ondanks Craigs minachting, het masker gebruikten in samenspel met hun lichaam.

Schulz maskerkostuums reageerden op het bourgeoisie individualiseringsproces door veelvuldig maskers aan haar kostuums toe te voegen die volgens het lichaam bewogen. Het dynamisch masker bracht als vanzelf de verstikkende sociale categorieën aan het wankelen en steunde hiervoor op de krachten van het lichaam. Rondom dezelfde periode exploreerde Claude Cahun eveneens de subversieve kwaliteiten van het masker door het in contact te brengen met haar eigen lichaam. Cahun zocht, in tegenstelling tot Schulz, niet naar de natuurlijke authenticiteit van haar lijf, maar voelde dat die authenticiteit, personagewijs, altijd gemedieerd werd door artificiële hulpmiddelen. Samen met haar partner Marcel Moore maakte ze daarom allerhande performatieve portretten waarin ze een persoonlijke, subversieve maskerade uitvoerde die alle welomlijnde maskers meervoudig maakten in de vasthechting met haar individuele lichaam.

⁶⁰ Rivière, "Womanliness as a Masquerade," 306.

4.1 CLAUDE CAHUN

Claude Cahun werd in 1894 geboren te Nantes. Haar ouders noemden haar Lucy Schwob, maar ze zou er zelf voor kiezen om al haar werk te publiceren onder verschillende pseudoniemen, waaronder ook 'Claude Cahun' de naam was die ze gebruikte tot het einde van haar leven, en ten allen tijde verkoos boven haar geboortenaam.⁶¹ Cahuns naamsverandering toonde haar zoektocht naar genderneutraliteit, een zoektocht die ook aanwezig was in haar volledige oeuvre. In haar anti-memoires *Aveux non Avenus* uit 1930 stond dan ook letterlijk te lezen dat ze zichzelf noch als mannelijk, noch als vrouwelijk identificeerde.⁶²

Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée.⁶³

Uit deze korte passage bleek dat Cahun verplicht werd om een keuze te maken tussen mannelijk of vrouwelijk, terwijl ze zichzelf eerder als neutraal zag. De taal liet het echter niet toe om zich zo uit te drukken en dwong haar om een keuze te maken. De gegenderde woorden herschiepen haar beleefde realiteit en Cahun ondervond zo aan levende lijve hoe vooropgestelde vormen niet voldeden aan de specifieke belevingswereld van een individu. De ontoereikendheid van de taal wees op de beperkte bewegingsruimte die het normatieve gendermodel voor Cahun stelde. Haar zoektocht naar een woordelijke neutraliteit, confronteert zodoende ook de hedendaagse kunsthistoricus met de dwingende aard van het archief. Cahun beschikte op dat moment niet over neutrale woorden, terwijl men in het heden wel genderneutrale voornaamwoorden kan gebruiken. Of Cahun deze echter zou verkiezen boven de gendernormatieve taal zal voor eeuwig onbekend blijven, en daarom gebruikt ik hier zelf verder vrouwelijke voornaamwoorden omdat dit de woorden waren die Cahun gebruikte en waar ze bovenal mee speelde.

Cahun schreef heel wat literaire werken die inzicht boden in haar zoektocht naar een passende genderidentiteit. In 1925 publiceerde ze bijvoorbeeld *Héroïnes*, een verzameling feministische monologen van verschillende heldinnen uit sprookjes- en Bijbelverhalen. Hierin liet ze blijken dat ze op zoek ging naar daadkrachtige vrouwelijke figuren die haar een misschien een gepaste mal voor haar eigen lichaam boden. In 1929 vertaalde ze daarnaast ook een tekst van de Britse arts en sociale hervormer Havelock Ellis. Hij was een van de enige die het bestaan van homoseksuele vrouwen waardig omkaderde, waardoor enkele van zijn ideeën ook in Cahuns literatuur verschenen.⁶⁴ Cahun ondervond namelijk een persoonlijke urgentie voor het gebruik van zijn theorieën, aangezien ze verliefd werd op de twee jaar oudere Marcel Moore, die werd

⁶¹ Erin F. Pustarfi, "Constructed realities. Claude Cahun's created world in *Aveux Non Avenus*," *Journal of Homosexuality* 67, nr. 5 (2020): 699, DOI: 10.1080/00918369.2018.1555391.

⁶² Sarah Howgate, *Gillian Wearing and Claude Cahun* (Londen: National Portrait Gallery Publications, 2017), 54.

⁶³ Claude Cahun, *Aveux non avenues* (Parijs: Mille et une nuits, 2011), 147.

⁶⁴ Gen Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography* (Londen: I.B.Tauris, 2007), 32.

geboren als Suzanne Malherbe. Ze leerden elkaar kennen op de redactie van *Le Phare de la Loire*. Cahuns vader was de directeur van deze krant en hier kon Cahun haar carrière als auteur dan ook starten. Ze schreef en publiceerde er haar eerste columns en leerde er Moore als illustrator kennen. Ze waren op dat moment nog jong, maar bleven vanaf dat moment hun hele leven bij elkaar. Ze schreven samen en maakten ook fotografisch werk.⁶⁵ In 1922 verhuisden ze naar Parijs. Cahun studeerde er literatuur en filosofie aan Sorbonne en ontmoette er in 1932 André Breton, het boegbeeld van het Franse surrealisme.⁶⁶ De kunststroming bood Cahun een gunstige omgeving om de fluïditeit van haar gender te exploreren, omdat de surrealisten eveneens geïnteresseerd waren in het overtreden van gevestigde grenzen en dualisme, al deden zij dit meer met behulp van het onderbewuste, esoterie en occultisme. Cahun trachtte evenzeer de beperkte werkelijkheid te overstijgen, maar gebruikte deze context om haar beleefde werkelijkheid te veruiterlijken, los van het binaire gendermodel.⁶⁷

Cahuns zoektocht naar genderneutraliteit trad zichtbaar naar de voorgrond in de fotografische portretten die ze maakte in samenwerking met Moore. De foto's vertoonden de surrealistisch tendens om het subject als wankel terrein te verkennen, maar legden de focus vooral op de nuances in de artificiële aspecten van het oppositionele gendermodel. Cahun speelde voor de camera met gestileerde, en ambigue vormen van mannelijkheid en vrouwelijkheid waardoor de normatieve genderrollen zichtbaar verscheen.⁶⁸ De portretten toonden een persoonlijk repertoire waarin Cahun verschillende gedaanteveranderingen onderging die de klassieke genderoppositie nuanceerde. Cahun verkende haar subjectiviteit met caleidoscopische ogen, en toonde hoe wellomlijnde sociale categorieën niet voldeden aan de meervoudigheid waarin haar lichaam zich situeerde.

⁶⁵ Howgate, *Gillian Wearing and Claude Cahun*, 9; Lieven Van Den Abeele, "Claude Cahun," *De Witte Raaf* 152 (2011); "Onder de huid – Claude Cahun," laatst geraadpleegd op 4 mei 2021, <https://cobra-museum.nl/tentoonstelling/onder-de-huid-claude-cahun/>.

⁶⁶ Howgate, *Gillian Wearing and Claude Cahun*, 9.

⁶⁷ Victoria Ferentinou, "Surrealism, occulture and gender. Women artists, power and occultism," *Aries* 13, nr. 1 (2013): 109, DOI: <https://doi.org/10.1163/15700593-01301006>.

⁶⁸ Rosalind E. Krauss, *Bachelors* (Cambridge: The MIT Press, 1999), 29.



Afbeelding 9: Claude Cahun en Marcel Moore, *Cahun reading 'L'Image de la Femme'*, ca. 1915, monochrome foprint, 11 x 8.2 cm, Jersey, Jersey Heritage Collection, inv.nr. JHT/1995/00039/t.

In vroeg portret uit 1915 bestudeerde Cahun aandachtig een boek (afb. 9). Het portret leek in eerste instantie een onschuldig foto van een brave scholier, maar de details lieten diens subtiele subversieve potentieel zien. Op Cahuns bureau lagen namelijk twee boeken, waarvan ze een las terwijl de ander zich er gesloten onder bevond. Hierdoor stonden de titel en auteur van het gesloten, onderste boek duidelijk te lezen. *L'Image de la Femme*, werd in 1897 geschreven door Armand Dayot. Dayot publiceerde dit boek als overheidsinspecteur in de schone kunsten en etaleerde hierin diens waardeoordeel over verschillende vrouwelijke representaties.⁶⁹ Het was een verzameling van ideaalbeelden en het bevond zich voor Cahun als waardevol studieobject. Dayots boek bleef echter gesloten en uit dit simpele detail sprak een stille kracht. Cahun las namelijk een ander boek, en maakte hierin een juxtapositie van twee zaken, waarvan het ene onbekend bleef. Het tweeledig onderzoeksmateriaal bewees hoe de vrouwelijke ideaalbeelden geïnterpreteerd werden. Ze bestonden niet op zich, aangezien Cahun nog meer literatuur bezat. De vooropgestelde vrouwbeelden ontmoetten zodoende de eigen interpretatie, en hierdoor spatte het ideaalbeeld uiteen, en kreeg het een meervoudig karakter. Het verscheen telkens op een radicaal nieuwe manier omdat het opnieuw geïnterpreteerd werd. In het portret bestudeerde Cahun een voorhanden vrouwelijkheid, en ze leek zich klaar te maken voor de uitvoering van de vrouwelijke maskerade zoals Rivière die ietwat later zou beschrijven. Het feit dat de studiehouding hier echter werd uitvergroot, en niet de slaagkans van haar vrouwelijke rol binnen het normatieve genderdiscours, zorgde ervoor dat de vrouwelijkheid verscheen als een artificieel construct, en toonde een vrouwelijke maskerade die pas later in woorden zou gevat worden door de Belgisch filosoof Luce Irigaray.

In een boek uit 1985 genaamd *This Sex Which Is Not One*, stelde Irigaray namelijk dat de vrouwelijke maskerade onuitputtelijk meervoudig was, en dat het daarom geen zin had om te spreken over een eenvoudig vrouwelijk masker. Irigaray kwam tot die conclusie omdat ze binnen het psychoanalytisch discours op zoek ging naar de vrouwelijke seksualiteit, maar niets vond dat overeenstemde met de werkelijke vrouwelijk realiteit. Wanneer men er sprak over seksualiteit, dan gebeurde dat altijd vanuit het voorhanden mannelijke kader. Als logisch gevolg werd het vrouwelijke genot in mannelijke termen gevat, zonder rekening te houden met de beleefde, wezenlijke realiteit van 'een vrouw' en haar lichaam. Irigarays theorie was een uitbreiding op het Lacaniaanse model, maar reageerde vooral op de onderliggende patriarchale universaliteit waar het aanspraak op maakte. Ze stelde niet enkel dat dit perspectief uitsloot wat het zelf niet was, maar bemerkte ook het sluimerende gevaar van een zogenaamd universeel standpunt. Het subject bestond niet zomaar a priori, maar was bij voorbaat een patriarchaal construct, een afspiegeling van de heersende hiërarchie, en een product van uitsluiting en dominantie.⁷⁰ Irigaray sloot zich aan bij Rivière toen zij stelde dat vrouwelijkheid altijd werd geconstrueerd, maar bemerkte daarnaast ook hoe het vrouwelijke masker geen vaste vorm had, en dat het vooral onbestaand en meervoudig was omdat het werd geproduceerd door zaken buiten zichzelf. Irigarays maskerade voorzag het subject dan

⁶⁹ Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, 23-25.

⁷⁰ Butler, "Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse," 326.

ook niet van een eenduidig vrouwelijk masker waardoor men simpelweg als vrouwelijk werd aanzien, maar toonde vooral de gemaaktheid van dat masker. De natuurlijke verbinding tussen de welomlijnde sociale categorie en het individu werd verbroken, omdat er discrepanties verschenen tussen het masker en de persoon. Het masker bleek nooit een perfecte mal voor het gezicht, maar verscheen nogal ongemakkelijk op de eigenheid van het individu. De kleine openingen tussen het masker en het gezicht boden een ruimte ter reflectie over de gemaaktheid van het construct. Irigarays maskerade was geen normaliserend beschermingsmechanisme, maar een subversieve tactiek die de vorming van het gender zichtbaar maakte. Het was een expliciet maskerspel, een duidelijke nabootsing van de voorhanden discursieve ideeën.⁷¹ Cahun liet in haar portret met *L'Image de la Femme* zien hoe ze zichzelf opnieuw onderwierp aan de heersende ideaalbeelden omdat ze een studiehouding aannam ten opzichte van de gendernorm en liet uitschijnen dat ze zich in de sociale categorie trachtte te wrikken. De maskervorm vertoonde discrepanties met het gezicht en de persoonlijke interpretatie. Het werd altijd aangepast naar het persoonlijk voorkomen waardoor de vooringenomen eenvoud van het masker meerduidig werd, en reageerde op het ideaalbeeld.

Cahun voelde aan de levende lijve het dwingend karakter van het heteronormatieve gendermodel. Haar portretten toonden echter niet alleen het welomlijnde en dwingende karakter van de heersende waarden, maar voorzagen die ondertussen ook van een ontegensprekelijke fluiditeit. In haar portret met *L'Image de la Femme* koos ze er dan ook bewust voor om een matrozenpak aan te trekken. Oorspronkelijk werd deze outfit in de late 18^e eeuw geïntroduceerd voor jongens die in de marine wilden, maar tegelijkertijd werd het ook gedragen door meisjes in middenklasse families. Het enige verschil voor jongens en meisjes was dat de ene een broek droeg, en de andere een rok. Op de geprinte versie van de foto leek het haast onzichtbaar, maar op het negatief viel duidelijk te zien dat Cahun een broek droeg. Ze zocht hier dus naar de nuances die zich bij voorbaat in het voorhanden gendermodel bevonden en balanceerde haar eigen lichaam tussen de binaire oppositie. Ze koos er niet alleen voor om zich de mannelijk kant van het kostuum toe te eigenen, maar ook diens bijhorende associaties. In het interbellum vergaarde het uniform namelijk een seksuele connotatie, omdat werd geassocieerd met mannelijke homoseksualiteit.⁷² Doorheen het matrozenpakje sloop ze niet alleen onopgemerkt naar het andere uiteinde van het binaire genderdiscours, maar nam ze er graag de homoseksuele connotatie bij. Ze ging in haar boeken op zoek naar een gepaste vrouwelijkheid, maar om het zich werkelijk eigen te maken moest zich behelpen van de nuances en contradicties die ze in de voorhanden sociale rollen bevonden.

⁷¹ , Yiğit Sümbül, "Womanliness as masquerade. Tracing Luce Irigaray's theory in Angela Carter's *Nights at the Circus*." *Journal of History Culture and Art Research* 4, nr. 2 (2015): 71-74.

⁷² Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, 23-24.



Afbeelding 10: Claude Cahun en Marcel Moore, *I am in training don't kiss me*, 1927, monochrome fotoprint, max. 53 x 40 cm, Jersey, Jersey Heritage Collection, inv.nr. JHT/1995/00030/j.

In een later portret genaamd *"I am in training don't kiss me"* uit 1927 kroop Cahun in de huid van een gewichtsheffer, of popje. Deze rol viel allesbehalve eenduidig te categoriseren binnen het binaire gendermodel, en toonde opnieuw Cahuns affiniteit voor de vage schemerzone tussen de gevestigde mannelijk- en vrouwelijkheid. Cahun poseerde meermaals als dit personage, en op een van de foto's zat ze met haar knieën gekruist en lonkte ze de kijker met een vragende blik (afb. 10). Ze tuitte haar lippen, en de make-up versteende haar mond in de vorm van een kus. Op haar strakke T-shirt stond echter te lezen dat het niet was toegelaten om haar te zoenen, want ze oefende nog. Wat ze oefende bleef onduidelijk, maar door de zichtbare stilering van haar pose en de gemaquilleerde gemaaktheid van haar gezicht, gaf Cahun de suggestie dat ze vooral probeerde om haar rol correct te belichamen. De oefening sloeg dus niet zozeer op het gewichtheffen, aangezien ze de halters nogal gemakzuchtig op haar schoot liet liggen en niet probeerde op te heffen. Haar gezicht werd niet alleen voorzien van maskerachtige kwaliteiten door de harde maquillage, maar werd ook omkaderd door twee lokken haar die perfect gekruld op haar voorhoofd lagen. De nauwkeurigheid waarmee de boogvormen op haar slapen rustten, ademden het artificiële karakter van haar uiterlijke vertoon. Cahuns T-shirt plakte ondertussen aan haar lijf waardoor haar borsten volledig werden platgeduwd, en waarna twee ronde stippen een nieuw paar tepels suggereerden. Het kostuum gaf haar een nieuwe platte borstkas, een quasi mannelijk lichaam dat eigenlijk nooit echt aan een het heteronormatieve mannelijk ideaal toebehoorde. Wanneer het opschrift op haar T-shirt de toeschouwer vertelde dat deze haar niet mocht kussen was dat omdat ze zich bevond op een plek waar de vooropgestelde gendercategorieën nog niet van toepassing waren. Ze droeg een masker zonder vaste vorm en haar gender bleef fluïde. Het opschrift was zodoende een expliciete waarschuwing ter overtreding van het heteroseksuele model. Een kus ging gepaard met seksualiteit, en als men zich net als Cahun zo vrij kon verplaatsen in verschillende genderrollen, dan rees het gevaar dat men de heteroseksuele ordening van de maatschappij zou verstoren. Kussen met iemand waarvan diens gender niet duidelijk was, zou de structuur aan het wankelen brengen. Cahuns personage was niet mannelijk, niet vrouwelijke, en tot ze een correcte houding kon aannemen, tot het een vaste vorm kreeg, kuste men haar beter niet.

Doorheen de verschillende poses verscheen opnieuw het belang van de meervoudige belichaming. Cahun trachtte zich zichtbaar in de rol te wrikken, probeerde het te vervullen van haar eigen interpretatie en toonde hoe haar lichaam een inherent deel uitmaakte van de maskerinterpretatie. Cahuns make-up, kledij en pose werden tentoongesteld als artificiële zaken die zowel haar theatrale als sociale persona vormden. Cahun verbond ze op een intieme wijze met haar eigen belichaming en speelde ermee voor de camera. Ze creëerde een eigen privaat toneel waarin ze samen met haar partner Marcel Moore op zoek ging naar fluïde genderidentiteiten die een alternatief boden op de ontoereikende vrouwelijkheid van het heteronormatieve gendermodel.

De portretten werden gemaakt nog voor Rivière en Irigaray hun teksten publiceerden, en Cahuns rollenspel was dan ook voornamelijk een persoonlijke interpretatie van de theatrale ontwikkelingen van dat moment. Tussen 20 maart en 20 juni 1929 onderhield ze zelfs een korte acteercarrière bij Pierre Albert-Birot's theatercompagnie *Le Plateau*. Ze speelde hier toen drie personages en toonde daarmee opnieuw hoe ze het onderscheid tussen de binaire genderopvatting overschreed. Cahun was namelijk Elle in *Barbe Bleue*, Le Monsieur in *Banlieue* en Le Diable in *Le Mystère d'Adam*. Het theater van Albert-Birot gaf Cahun de mogelijkheid om diens persoonlijke repertoire rond vermommingen en fictionele karakters verder uit te breiden, aangezien de drie rollen in 1929 ook terugkwamen in Cahuns autonoom werk.⁷³ Deze personages speelden evenzeer in op de ambiguïteit die Cahun voor zichzelf schiep, want ze waren zowel vrouwelijk, mannelijk als non-specifiek en bewezen hoe Cahun zelfs binnen de wanden van een geïnstitutionaliseerd theater moedwillig de genderbinaire grenzen overschreed.

⁷³ Miranda Welby-Everard, "Imaging the actor. The theatre of Claude Cahun," *Oxford Art Journal* 29, nr. 1 (2006): 4, DOI:10.2307/3600491.



Afbeelding 11: Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929, 14 x 9 cm, zilvergelatinedruk, Parijs, Musée d'Art moderne de Paris.

Cahun maakte in hetzelfde jaar van haar acteercarrière ook een fotomontage waarbij ze zichzelf tweemaal als 'Elle' afbeeldde (afb. 11). De dubbele gelaagdheid bood ruimte ter reflectie over de gemaaktheid van de rol en ontstond opnieuw door een zichtbaar meerduidige belichaming. Elle toonde Cahun in een vrouwelijke rol, in herhaling en liet zien dat er niet zoiets bestond als een eenduidig vrouwelijk masker. Het masker en de kostumering waren vaste vormen waarachter Cahun opnieuw verscheen, zodat de dubbele pose het lichamelijke wrikken en wreven toonde als essentieel onderdeel van de uitvoering van een rol. Cahuns acteercarrière was dan wel van korte duur, maar bewees dat ze vertrouwd was met het discours rond het masker van de marionet. Cahun maakte zich los van de idiosyncratische eigenschappen van haar lichaam en vergrootte doorheen haar gegenderd rollenspel de inherente contradicties in het voorhanden sociale model. Doorheen haar toe-eigening van verschillende gegenderde maskers zocht ze naar instabiliteit, en bracht ze essentiële identiteiten aan het wankelen. Cahun vermengde de abstracte vorm van het personages met haar eigen belichaming en balde het samen in een rondtollende ambiguïteit.

Wanneer Craig sprak over het artificiële verwierp hij het lichaam volledig, terwijl Cahuns nevenschikking tussen het lichaam en de abstracte vorm zorgde dat er ruimte ontstond voor een persoonlijk theater waarin de contradictorische eigenschappen van de genderrollen werd uitvergroet. Cahun heiligde de abstractie van het masker dus niet zomaar als zuiver objectmatig en mechanisch voorwerp, maar bracht het in contact met haar eigen lichaam zodat de abstractie fluïde werd. Ze koppelde de materiële substantie van het masker aan de dwingende aard van het genderspel dat ze dagdagelijks moest uitvoeren. De lichamelijke vrijwaring van het destijds theaterlijke masker, resoneerde niet volledig met Cahuns oeuvre omdat ze ervoor koos om te verschijnen op een intiem en persoonlijk podium. Ze gebruikte het artificiële ter ondersteuning van haar vrouwelijk lichaam dat nooit door een masker gevat kon worden, en altijd werd geconfronteerd met de gemaaktheid van de sociale categorieën die het gelaat nooit volledig vatten. Cahuns maskerade maakte een inwaartse beweging en toonden de ontoereikendheid van eenduidige sociale categorieën, waardoor beweging en caleidoscopische persoonlijkheden het voortoneel namen.

Een kort essays uit 1926 genaamd *Carnaval en Chambre* eindigde in Cahuns verlangen voor een eeuwig carnaval. Ze stelde dat maskers werden gemaakt uit verschillend materialen waaronder karton, velvet, vlees en het woord. Haar persoonlijke favorieten waren de laatste twee omdat ze bestemd waren voor alle seizoenen en niet alleen voor de korte tijdsspanne van het Carnaval. Ze toonde hiermee hoe het artificiële masker aanwezig was in de wezenlijke substantie van het lichaam en in een portret van rondom circa 1928 presenteerde Cahun zichzelf dan ook volledig verhuuld in een mantel met meerdere maskers (afb. 12). In combinatie met een pruik en gezichtsmasker viel er niets meer van haar lichaam te zien en toch sprak ze doorheen die veelvuldigheid vooral over de manier waarop ze zichzelf dagdagelijks

presenteerde.⁷⁴ Net als bij Schulz maskerkostuums verscheen Cahun in een verwarrende veelvoudigheid van maskers die ze op haar lichaam entte, waarna ze kritiek gaf op een eenzijdig individualiseringsproces. Zowel Schulz en Cahun maakten op die manier niet zomaar een toe-eigening van symbolische taal van de marionet die Craig als mannelijk categoriseerde, maar lieten zien het lichaam evengoed een wezenlijk onderdeel was van het marionettenmasker, waardoor Craigs categorisering tot de mannelijke taal verscheen als een ontoereikend woordelijk masker verscheen.

⁷⁴ Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, 43-46.



Afbeelding 12: Claude Cahun en Marcel Moore, *portret van een gemaskerd figuur in een mantel vol masker*, circa 1928, Jersey, Jersey Heritage Collection.

4.1.1 *Medusa's blik en het vleselijke masker*

In een portret uit 1914 lag Cahun kil onder een wit laken (afb. 13). Het rijkte tot aan haar kin, en net onder haar gezicht werd het strak aangespannen. De stijve kwaliteiten van het beddengoed gaven de indruk dat Cahun hier op een ziekenhuisbed lag, maar het laken bolde op de plek waar haar knieën zaten waardoor duidelijk werd dat ze eigenlijk op een stoel zat. Om haar heen zweefden fragmenten van interieurobjecten, zoals bijvoorbeeld iets wat leek op een bed- of de tafelpoot. De foto werd genomen vanuit een desoriënterend perspectief en dit kwam mogelijks doordat de stoel op de grond lag.⁷⁵ Het leek of de kamer om Cahun heen tolde, waarnaast het enige rustpunt haar gezicht was. Ze keek recht voor zich uit, terwijl het witte laken en het kussen haar gelaat omkaderden. Rondom haar hoofd gloeide ondertussen ook een vierkant van licht en dit bleek een belangrijk focuspunt, aangezien er ook een bijgesneden versie van deze foto bestond die net langs die randen werd bijgeknipt. De rondtollende ruimte verdween en de centrale punt werd Cahuns innemende blik.

Haar haar woelde langs haar hoofd en kronkelde vrij en onbedwongen. Cahun speelde in verschillende portretten met de manier waarop haardracht was verbonden aan socio-culturele waarden, aangezien ze het soms kleurde, afschoor, en daarna opnieuw liet groeien. In de vroege twintigste eeuw was de norm voor vrouwen om hun lange haar elegant op te steken. In dit portret lag Cahuns haar echter naar boven open gespreid en het zweefde als een aureool om haar hoofd. Dit gaf Cahun een woelige, maar krachtig uitstraling die in combinatie met de doordringende blik als vanzelf een ontegensprekelijk Medusa-figuur naar voren bracht. Medusa was een belangrijke femme fatale binnen het symbolisme, de kunststroming waar Cahun bekend mee was. De Medusa die daar verscheen was echter het product van de mannelijke fantasie, en werd voornamelijk gezien als een aantrekkelijk wezen met een mysterieuze seksualiteit die elke man kon verstenen.⁷⁶ Ze was voor hen fascinerend en tegelijkertijd afstotend, maar kreeg dit gedaante omdat ze doorheen haar eigen geschiedenis een patriarchale transformatie onderging. Oorspronkelijk was Medusa een machtige, matriarchale godin. Ze was de mythische belichaming van de gezaghebbende vrouw, en als serpentengodin van de Libische Amazonen stond ze voornamelijk gekend om haar wijsheid. Een gezicht omringd door slangen werd in de oudheid algemeen erkend als symbool voor iemand die begiftigd was met goddelijke kennis. Een sterveling kon Medusa niet in de ogen kijken, simpelweg omdat ze goddelijk was. De ongedieerde directheid van haar goddelijke krachten was te overweldigend en verblindde als de zon. Medusa's beeltenis pronkte op het fronton van de tempel van Artemis in Corfu om er het kwade af te weren, maar wanneer de Grieken hier met hun cultuur arriveerden, viel het geweld niet af te wenden. Ze vernielden het

⁷⁵ Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, 15.

⁷⁶ Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, 15-17.

vrouwelijke heiligdom en vereerden met de brokstukken hun eigen goden en helden.⁷⁷ Annis Pratt schrijft hierover:

Myths in which heroes conquer dragons and gorgons and snakes and other monstrous figures are essentially stories of 'riddance' in which the beautiful and powerful women of the pre-Hellenic religions are made to seem horrific and then raped, decapitated, or destroyed.⁷⁸

Zo verging het ook met Medusa. De Olympische mythologie maakte Medusa monsterlijk. In Ovidius' *Metamorfosen* was ze een jong en mooi meisje, tot Poseidon haar verkrachtte. Athene zag dit gebeuren in haar eigen heiligdom, waarna ze Medusa nogmaals strafte door haar slangen als haar te geven. Ze zag er zodoende gruwelijk uit en versteende iedereen die haar aankeek. De Grieks held Perseus onthalsde de monsterlijke Medusa en droeg haar hoofd op zijn schild, waarna hij er zijn eigen vijanden mee versteende. De westerse Medusa-figuur toonde hoe een patriarchale samenleving de vrouwelijke macht aan zichzelf onderwierp en het lichaam van een gezaghebbende vrouwen reduceerde tot levenloos object. Medusa blik werd haar ontnomen, en ze had geen eigen zeggenschap meer over haar eigen kijkende kracht.⁷⁹

Cahun bracht in dit portret een nieuwe Medusa naar voren. Haar encenering droeg geen symbolistische seksuele connotatie, maar vertoonde vooral de eigenschappen van een geschonden lichaam. Haar gezicht werd namelijk evenzeer van haar lijf ontbonden door het strakke witte laken, waarna de indringende blik haar enige kracht bleek te zijn. Dit gaf haar tegelijkertijd ook de uitstraling van de geesteszieke, een associatie die verder duidelijk werd in haar woelige haar en het tolleren van de kamer. In de late negentiende en vroege twintigste eeuw werden vrouwen nog steeds gezien als fragiele, onstabiele wezens en zodoende werden er zelfs specifieke mentale ziekten geïntroduceerd die hun zogenaamde kwetsbaarheid verder benadrukte. Een voorbeeld van zo'n ziekte was hysterie. De meeste surrealistten zagen dit als een wapen tegen de over-rationele bourgeoisiewereld, maar in Cahuns portret viel er weinig van die bevrijde droomwereld op te merken.⁸⁰ Ze zat namelijk volledig vastgekleusterd onder het laken deken en werd ontnomen van een aanzienlijke portie van haar wezenlijke daadkracht. Haar ogen waren het enige middel waarmee ze kon laten zien dat ze nog leefde en zodoende staarde ze zo hard mogelijk voor zich uit.

Cahun gaf zichzelf dezelfde eigenschappen als Medusa's hoofd op Perseus' schild. Ze werd ontdaan van lijf en ledematen, in dit geval door een toegeschreven vrouwelijke ziekte die haar onder het deken vasthield. De diagnose, en niet het zwaard, schond haar lichaam, waardoor ze niet beschikte over de surreële luxe om zich vrij doorheen haar droomwereld verplaatsen. Cahun speelde met de bestaande vrouwbeelden, maar toonde ook hoe ze een vleselijk masker

⁷⁷ Susan R. Bowers, "Medusa and the female gaze," *NWSA Journal* 2, nr. 2 (1990): 220-221.

⁷⁸ Annis V. Pratt, "Aunt Jennifer's Tigers. Notes Towards a Preliterary History of Women's Archetypes," *Feminist Studies* 4 (1978): 168, zoals vermeld in Bowers, "Medusa and the female gaze," 217.

⁷⁹ Bowers, "Medusa and the female gaze," 218-222.

⁸⁰ Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, 30.

vormgaf. Als hysterische Medusa bestond haar laatste daadkracht uit de intense blik die ze tentoonstelde. Haar ogen verschenen op de voorgrond, maar staarden zo hard dat ze iets menselijks misten. Cahun wierp haar blik voor zich uit en keek in het niets, ze communiceerde niet met de fotograaf/toeschouwer, maar verhardde haar gezicht tot object. Haar hoofd werd een zuiver visuele objectiviteit en verscheen zodoende als levenloos masker.



Afbeelding 13: Claude Cahun, *Self-portrait As a Young Girl*, 1914, Jersey, Jersey Heritage Collection.

4.1.2 Kijken vanuit een geprivilegieerd en verscholen gezichtsveld

In *Face and Mask* beschreef Hans Belting hoe er ten opzichte van de blik eigenlijk twee soorten maskers bestonden. Belting focuste zich in diens onderzoek op de constante wisselwerking tussen het menselijke gezicht en het masker. Hij stelde zodoende dat het gezicht en het masker niet elkaars tegengestelden waren, maar in een eeuwige wisselwerking stonden. Wanneer hij het had over de blik en het masker, bemerkte hij enerzijds hoe iemands blik diens gezicht tot masker maakte, en anderzijds hoe men vanachter een masker keek.

Een blik kon het gezicht tot masker maken wanneer de ogen bijvoorbeeld werden verborgen met een nieuw artificieel paar, of met behulp van een verduisterde bril. Het gezicht beschikte hierdoor niet meer over dezelfde communicatieve eigenschappen en leek te verstenen.⁸¹ De ogen genereerden voordien subtiele gezichtsexpressies, waardoor het gelaat sprak met veelzeggende, zachte nuances. Wanneer de ogen die capaciteit verloren, verharde ook de rest van het gezicht tot een star object en vergaarde het gezicht maskerachtige kwaliteiten. Cahuns portret als Medusa toonde dit proces. Haar starende blik maakte haar gezicht tot een quasi levenloos object en verwees zodoende niet alleen naar de Medus-figuur, maar ook naar de objectmatige kwaliteiten van het vlees. Haar maskerade schipperde tussen het artificiële en de realiteit, waardoor ze ook als vanzelf deze dynamiek van de blik leerde kennen en ervoor koos om haar gezicht te objectiveren.

Beltings tweede blik verscheen vanachter een materieel masker, en beschreef het subjectieve gezichtsveld dat zich vanuit de oogaten voordeed. Vanuit het marionettendiscours werd het masker geïntroduceerd om de persoonlijke vleselijkheid van de drager te elimineren, maar hieruit bleek een niet te verwezenlijken ideaal wat het masker betreft. Ook al werd het gezicht van de drager verborgen, en verloor die zodoende een aanzienlijk deel van diens karakteristieke uiterlijk, toch behield de maskerdrager in de meeste gevallen een menselijke blik. Diens ogen konden zich vrij doorheen de ruimte bewegen en observeerden alles ongehinderd. De maskerdrager keek actief doorheen de oogaten, terwijl de toeschouwer diens blik niet kon interpreteren. De toeschouwer belandde zodoende zelf in een onbehagelijke positie, waarbij de maskerdrager een superieure blik bezat en de ongemaskerde een gevoel van machteloosheid kreeg.⁸² De ongemaskerde bevond zich in een versteende positie, een gevoel dat Jean- Paul Sartre als volgt beschreef:

When another person looks at me, his look may make me feel that I am an object, a thing in the midst of a world of things. If I feel that my free subjectivity has been paralysed, this is as if I had been turned to stone.⁸³

Sartre duidde hiermee op een alledaagse kwetsbaarheid tegenover de andere. Als die iemand bekeek, dan zag die vanuit diens eigen perspectief en keek hij met een oordeel waar de

⁸¹ Belting, *Face and mask*, 6-7.

⁸² Belting, *Face and mask*, 6-7.

⁸³ Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (New York: Philosophical Library, 1956), zoals vermeld in Bowers, "Medusa and the female gaze," 219-220.

aanschouwde geen vat op had. De blik van iemand buiten het eigen lichaam reduceerde de verbanden en interne kleuringen die iemand binnen zichzelf had aangebracht.⁸⁴ Sartres angst voor zo'n verstening viel nog enigszins te nuanceren, omdat de directe aanblik van de ander geëvalueerd kon worden. Men zag de ander kijken, reflecteerde over de uitwendige blik, en paste misschien diens gedrag aan. Een objectmatig masker zorgde er echter voor dat de blik van de andere volledig ontoereikend werd. Het gezicht, hetgeen waar we doorgaans mee communiceren bleek niet het eigen gezicht en behield steeds dezelfde vorm, ongeacht de houding van de toeschouwer. Het verborg alle vormen van menselijke vleselijkheid en maakte de actieve blik van de maskerdrager mysterieus, ontoegankelijke en vergrootte vooral de kwetsbare positie van de toeschouwer. Omwille van dit achterliggend geprivilegieerd gezichtsveld bezaten de materiële maskers echter ook het potentieel om een gestandaardiseerde blikuitwisselingen te dereguleren. Volgens de filmtheoreticus Hamid Naficy was dit bijvoorbeeld ook belangrijk bij enkele vormen van vrouwelijke sluiersdracht. Een vrouw werd vanonder haar sluiers beschermd tegen een mannelijke blik die mogelijks schadelijk en ontrend was, maar ondertussen zag ze wel actief doorheen de gezichtsbedekking en situeerde haar blik zich op een bevrijd gezichtsveld.⁸⁵ Het lichaam van vrouw in het openbaar werd geobjectiveerd naar Sartres termen, waarnaast de heersende sociale structuur van de patriarchale samenleving ervoor zorgde dat dit oordeel vervuld werd van erotische bijklanken. Een verhulling van het gezicht zorgde er niet alleen voor dat haar schoonheid en lichamelijke kwaliteiten minder zichtbaar werden, maar ze zorgden er ook voor dat de performer de erotiserende en objectiverende blik weerstand bood en terugwierp.

Voordien droegen enkel mannen masker in het theater en op die manier werd de mannelijke blik van de acteur opnieuw geprivilegieerd. Dit was een tendens die zich voordeed binnen de meeste nieuwe kunstvormen die zich ontwikkelden binnen een patriarchale samenleving. In 1975 schreef Laura Mulvey dan ook haar essay '*Visual Pleasure and Narrative Cinema*' waarin ze toonde hoe het narratief en het bijhorend visuele verloop van de vroege narratieve cinema werden gestructureerd rond een mannelijke blik. De mannelijke protagonist was doorgaans het middelpunt van het plot, hij was de enige die zag, hij was de enige aan wie het zuiver kijkgenot, de scopofilia genaamd, toebehoorde, en het was dan ook deze blik die vormgaf aan de filmbeelden. Vaak verschenen de vrouwelijke personages slechts als visuele objecten, die bekeken werden.⁸⁶ De toeschouwer volgde de blik van de mannelijke protagonist, en deelde in van zijn kijkgenot. Ongeacht wie de film keek, werd de gestandaardiseerde mannelijke blik aan iedereen opgedrongen.

Op een gelijkaardig manier werden theatrale hoofdrollen voorzien van een masker en werden ze zo voorzien van een geprivilegieerde blik ten opzichte van het publiek, en ten opzichte van de vrouwelijke performer die zich zonder masker op het podium bevond. Het theatrale masker

⁸⁴ Bowers, "Medusa and the female gaze," 219-220.

⁸⁵ Belting, *Face and mask*, 12.

⁸⁶ Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," *Screen* 16, nr. 3 (1975): 14-26.

werd zodoende evenzeer gestructureerd rond de mannelijke blik, aangezien enkel mannelijke acteur het droegen en de vrouw haar lichaam moest behouden om zo vrij spel te bieden aan een objectiverend, seksualiserende blik. Toen Craig diens *über-marionet* introduceerde werden de theatrale maskers echter gevrijwaard van de narratieve structuur en schoven ze dus niet over het gezicht van centrale hoofdpersonages. Ze zouden helpen om het vleeselijk acteur van zijn idiosyncratische eigenschappen te ontwaren, waardoor ook vrouwelijke performers zich dit masker konden toe-eigenen. Het masker en de bijhorende kostuums konden zodoende wel de herkenbare individuele eigenheid van het lichaam beperken, maar doorgaans bezat de performers wel nog steeds een actieve blik vanachter het masker. Het subjectieve lichaam verdween nooit volledig achter het masker van de marionet, want doorheen de oogaten zag de performer met ziedende ogen. Vrouwelijke performers bevonden zich met het masker van de marionet in een positie die de mannelijke, patriarchale blik volledig van hun lichaam ontbond, aangezien het onmogelijk het lijf zijn individualiteit verloor en de performers beschikten over een ongekend geprivilegieerd gezichtsveld.

Craig zou om die reden diens marionet misschien niet voorzien van een masker, maar het idee dat een masker kon functioneren als object zonder drager, zonder subjectieve blik, werd onttrokken aan een zuiver fetisjisme en dat ook makkelijk zijn weg vond naar het destijdse theater en cabaret.

5 FETISJ-VOOR-FETISJ

Terwijl Ladd gezichtsprothesen maakte die het oorlogsgeweld verborgen achter een valse façade, trachtte men in Zürich om de oorlogsmaskers binnenstebuiten te keren. Binnen de Dada beweging koos men er namelijk niet voor om de gruwel te verbergen, maar bracht men het zo zichtbaar mogelijk naar de voorgrond. In een verloren gegaan schilderij uit 1916 genaamd *Cabaret Voltaire* toonde Marcel Janco de stuwende kracht van het masker (afb. 14). Hierop verbeeldde hij de broeierige drukte van het dadaïstisch cafégebeuren waarbij zowel rondom als op het podium tumult heerste. In de bovenhoek van het schilderij hing een masker.⁸⁷ Het zweefde in de hoek van het rumoerige café en leek de onrust verder te stimuleren. Het masker bracht een gekke chaos en zag er ondertussen ook angstaanjagend uit. Het liet zien hoe het oorlogsterreur de dadaïsten boven het hoofd hing. Het ademde in de nek van de performers, en duwde het cabaret de waanzin in. Het was angstaanjagend en absurd, en verbeeldde voor de dadaïsten zowel oorlog, als remedie.



Afbeelding 14: Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, 1916, verloren olieverfschilderij.

⁸⁷ Michaela Oberhofer, "Our belief in a direct, magical, organic and creative art. Marcel Janco's masks and designs," in *Dada Africa. Dialogue with the Other*, red. Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer en Esther Tisa Francini. (Zürich: Scheidegger und Spiess, 2016), 32-33.

Het dadaïstisch masker moest de waanzin uitbeelden, en maakte zo de gapende wonde zichtbaar en verwierp de normalisering van pijn. Het moest de waanzin van het geweld aantonen, om het zodoende ook te verwerpen. De maskers moesten de waanzin naar het lichaam brengen in een vormtaal die niet was gebonden aan de gevestigde conventies, zodat de dadaïst zich kon vernieuwen. Richard Huelsenbeck schreef in het tijdschrift *Neue Jugend* hoe die nieuwe mens geboren werd:

the new man rises from all ashes, cured of all toxins, and
fantastic worlds, saturated, stuffed full to the point of disgust with the
experience of all outcasts, the dehumanized beings of Europe, the
Africans, the Polynesians, all kinds, feces smeared with devilish ingredients,
the sated of all genders: Ecce homo novus, here is the new man.⁸⁸

De nieuwe mens ontbond zich van de grenzen die hem tot waanzin dreven. De dadaïsten weigerden om zich nog met iets te identificeren, en omdat ze niets waren, konden ze alles zijn. Het masker hielp om de ontoereikendheid van de identiteit uit te breiden, zodat men zich volledig kon overgeven aan de waanzin.

De zoektocht naar een nieuwe vormtaal botste op de grenzen van de gekende maskers. Om die reden wonnen maskers uit folklore en niet-westerse tradities aan belang. Ze werden gebruikt omwille van hun vorm, hun objectmatige karakter dat radicaal nieuw leek te zijn. Maar de maskers gaven enkel die vernieuwende indruk omdat ze meestal niet voorzien werden van een richtinggevende context, waardoor ze hun specifieke betekenis verloren en verschenen als zuiver vormelijke object zonder doel en waarde. In Europa vulden de etnografische musea zich toen ook met etnografische objecten die vanuit verschillende kolonies, verspreid over de hele wereld, naar het Europese grondgebied reisden. De buitenlandse maskers werden onderweg gescheiden van hun drager, alsook van wat ze oorspronkelijk verbeeldden. Ze lieten een glimp zien van een verloren gegaan transformatiepotentieel en leken zo over mysterieuze magische krachten te beschikken. De context van de maskerdracht verdween, waardoor het masker een non-specifieke potentieel bezat. Ze werden fetisj-objecten. 'Fetisj' werd als woord dan ook voor het eerst gebruikt tijdens zo'n proces van ontgronde objectivering. Portugese zeelieden en handelaars aan het begin van de zeventiende eeuw verwezen hiermee namelijk naar de amuletten en talismannen van de inwoners rondom de Guineese kust. Later, in 1760, werd de term gepopulariseerd, en gestandaardiseerd door Charles de Brosses als antropologische term. Een fetisj was een voorwerp dat herinnerde aan magische krachten, maar in de handen van de kolonisator veranderde in een levenloos object.⁸⁹

De etnografische maskers werden populair als fetisjen, want net omdat ze vreemd waren, leek hun vorm radicaal nieuw. De dadaïsten waren niet geïnteresseerd in de specifieke herkomst

⁸⁸ Hal Foster, "Dada Mime," *October* 105 (2003): 169.

⁸⁹ "Fetish (n.)," laatst geraadpleegd op 18 mei 2021, <https://www.etymonline.com/word/fetish>.

van hun inspiratiebron, aangezien dit hun eigen kunst opnieuw tot imitatie van een bestaande vorm zou reduceren. De westerse verbeelding herinterpreteerde het etnografische masker als een vormelijk object dat 'het andere' verbeeldde, en net om die reden beschikte het over een vernieuwend potentieel.⁹⁰

Een bijzonder beroemd voorbeeld van zo'n fetisjistisch voorwerp verscheen in een foto van Man Ray waarop Kiki van Montparnasse poseerde met een onbestemd, etnografisch masker (afb. 15). De kracht van de foto lag in de juxtapositie tussen het zachte gezicht van Kiki en de strakke artificiële vormen van het masker. De foto schipperde zichtbaar tussen natuur en cultuur, maar berustte hiervoor op een stereotypering van het vrouwelijke gezicht enerzijds, en het etnografische masker anderzijds. De foto schommelde tussen twee fetisjen, want Man Ray objectiveerde in tweevoud.⁹¹ Hij reduceerde de vrouwelijke aanwezigheid tot haar lichaam en bracht het in contrast met de vormelijkheid van het masker als zuiver object. De vormgeving van het beeld was verbonden aan de patriarchale en imperiale blik, aangezien de juxtapositie van een man met een westers theatermasker nooit zo'n hard contrast zou bereiken. Deze foto toonde duidelijke de destijds structurerende van het blikveld. De mannelijke maker keek vanachter de camera en vormde het beeld, terwijl het vrouwelijke model haar ogen sloot en haar lichaam aan zijn visie onderdanig maakte. Het masker bevatte dan weer een gezichtsveld dat zich verhief boven de toeschouwer, maar verscheen hier zonder drager, waardoor dit potentieel volledig verdween en het masker levenloos bleef.

Het marionettendiscours legitimeerde een theatrale maskerdracht zonder narratief dat zich structureerde rond de zuiver objectmatige kwaliteiten van het masker. Schulz en Cahun lieten zien dat een masker echter een veel wijder de-individualiseringsproces bereikte, wanneer men rekening hield met de bewegelijkheid van het lichaam, en het niet zomaar verachtte als vrouwelijk vlees. De foto van Kiki met het etnografische masker ontnam hen beide van hun lichamelijke bewegelijkheid en reduceerde ze tot hun objectwaarde. In dit opzicht bevond het etnografische masker zich in de meest benadeelde positie. Het verscheen hier ontdaan van diens grond en gaf geen enkele aanwijzing over de lichamelijke die het vormgaf en belichaamde. Het lichaam verdween volledig en werd niets meer dan een zuivere vorm en stereotypering. Kiki behield hier echter haar gezicht en verscheen dus niet als pure vorm. Haar gezicht werd gestileerd, maar was desalniettemin haar eigen gezicht.⁹² In de foto behield ze een deel van haar lichamelijke daadkracht, en zodoende kon zij ook het masker omhooghouden. Het vrouwelijke werd tot object gemaakt maar behield haar eigenheid en daadkracht doorheen de expliciete aanwezigheid van haar lichaam, terwijl het masker voor eeuwig van het daadkrachtig lichaam werd gescheiden. Kiki's gezicht werd gestileerd, maar kon nog spelen met de vorm. Ze kon er zodoende ook voor kiezen om het masker een kwartslag draaien, waardoor ze zich het geprivilegieerd blikveld kon toe-eigenen. Het oeuvre van de

⁹⁰ Belting, *Face and mask*, 42.

⁹¹ Belting, *Face and mask*, 47.

⁹² Whitney Chadwick, "Fetishizing fashion/fetishizing culture. Man Ray's Noire et blanche," *Oxford Art Journal* 18, nr. 2 (1995): 10-11.

Sophie Taeuber toonde dan ook hoe een vrouwelijke artiest zich binnen een dadaïstische context behielp van fetisjistische maskers die ze kon contrasteren met de subversieve bewegelijkheid van haar eigen vrouwelijke lichaam.



Afbeelding 15: Man Ray, *Kiki with African mask*, 1926, 21.1 x 27.6 cm, zilvergelatinedruk, Melbourne, National Gallery of Victoria, inv.nr. PH137-1983 © MAN RAY TRUST / ADAGP, Paris. Licensed by Copyright Agency, Australia.

5.1 SOPHIE TAEUBER EN DE ELEMENTAIRE VORM

In Zürich werd het gemaskerd bal opnieuw gevierd, maar dan wel als een feestelijke geboorte van de nieuwe mens. Niet geheel toevallig verschenen hier dan ook enkele kunstenaars als non-specifieke figuren uit een niet-Europese tradities. Enkele dadaïsten maakten zich de zuivere vormtaal van een bepaalde bevolkingsgroep eigen door bijvoorbeeld hun kledij te dragen als kostuum of masker. De objectmatige vormelijkheid van het etnografisch materiaal verscheen opnieuw in hun maskerade en verwees niet meer naar de oorspronkelijke context, maar was voornamelijk een weerspiegeling van de eigen kunstenaarsideologie.

Op een van die maskerades verkleetde Sophie Taeuber Arp zich zodoende als Hopi indiaan. Ze maakte hiervoor zelf twee kostuums die ze baseerde op de circulerende katsinafiguren uit Noord-Amerika en liet ze samen met haar zus Erika Schlegel zien op een foto uit 1925 (afb. 16).⁹³ Aan het eind van de negentiende eeuw werden de Hopi indianen gepopulariseerd via verschillende kanalen. Toen Amerika bijvoorbeeld een gigantisch treinnetwerk aangelegde, werd de bevolkingsgroep een uithangbord om het treinvervoer te stimuleren. De Noord-Amerikaanse Indianen deden dienst als toeristische trekpleister en de bezichtiging van hun performances was de kers op taart bij een bezoek aan het inheemse volk. Grote groepen Europese buitenlanders bevredigden hun nieuwsgierigheid en reisden naar Amerika om de Indiaanse rituelen te bezichtigen. De Katsina dansen van de Hopi Indianen waren een van de populairste bezienswaardigheden. Hier droegen de dansers rijkelijk gedecoreerde kostuums die hen transformeerden in voorouderlijke geesten. Tijdens het ritueel gaven de dansers ook kleine houten beeldjes aan de meisjes in het publiek bij wijze van bevordering van hun vruchtbaarheid. Deze miniaturen verbeeldden de gemaskerde dansers in hun kostuums, en met de komst van de vele bezoekers betraden de beeldjes ook de internationale markt. Het werden souvenirs die men kon meenemen naar huis en zodoende bevond er zich rondom 1900 een rijke collectie katsinafiguren in het etnologische museum van Berlijn.⁹⁴

De bibliotheek van de Psychologie Club waar Taeubers zus werkte, bezat ook enkele van die beeldjes die waarschijnlijk naar Zwitserland werden gebracht door Carl Jung. De beeldjes werden echter niet gecontextualiseerd, maar verschenen er als louter objectieve verzamelobjecten. Taeuber zag ze op die wijze en waardeerde ze daarom ook vooral voor hun vormelijke schoonheid. Taeubers nevenschikking tussen de twee katsinafiguren bewees dit gebrek aan context, aangezien het hier ging om de Angwusnasomtaka katsina ('De Kraaienmoeder') en de Isöökatsina (oftewel de mosterdplant katsina), twee figuren die nooit

⁹³ Walburga Krupp, "Real Indians. Sophie Taeuber-Arp's early work with regard to foreign cultures. Following the trail," in *Dada Africa. Dialogue with the Other*, red. Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer en Esther Tisa Francini. (Zürich: Scheidegger und Spiess, 2016), 53.

⁹⁴ Peter Bolz, "Indians and Katsinam. European avant-garde approaches to the indigenous cultures of North America," in *Dada Africa. Dialogue with the Other*, red. Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer en Esther Tisa Francini. (Zürich: Scheidegger und Spiess, 2016), 57.

samen verschenen.⁹⁵ Taeuber bewonderde de figuren vooral binnen het kader van haar eigen kunstenaarsideologie. Ze zag in de kostuums van de Noord-Indianen namelijk een begeerde ornamentele stijl die ze niet zozeer tot kunstvorm werd verheven, maar functioneerden in het midden van het dagdagelijkse leven.⁹⁶

Taeubers streefde doorheen haar hele oeuvre naar een vermenging tussen kunst en leven. Al van jongs af aan leerde ze bijvoorbeeld tafellakens en kussenhoezen maken, en ze ontwikkelde dan ook een voorliefde voor textielwerk als ideale mengvorm. In 1907 studeerde ze aan de Zeichnungsschule des Industrie- und Gewerbemuseums in Sankt Gallen, waarna ze haar studies vervolgde aan de Lehr- und Versuchsatelier für freie Kunst in München. Toen ze in 1916 een actief lid werd van de Dada-beweging, doceerde ze ondertussen ook zelf textielkunst aan de Kunstacademie in Zürich en was ze ook lid van de Zwitserse *Werkbund*, een variant van de Engelse *Arts and Crafts Movement* waarin men handwerk ten allen tijde verkoos boven het industriële.⁹⁷

Taeubers toe-eigening van de katsina figuren sloot niet alleen aan bij haar voorliefde voor de vermenging tussen kunst en leven, maar toonde ook nog eens de vormelijkheid die Taeuber als dadaïst gebruikte als heilzaam middel gebruikte tegen de oorlogswaanzin. In tegenstelling tot andere artiesten binnen haar cirkel koos ze er namelijk niet voor om de waanzin met waanzin te bestrijden, maar ging ze op zoek naar een rust die zich verschool in een terugkeer naar een zuiver elementaire vormen. De katsinakostuums waren visuele analogieën op Taeubers voorliefde voor rechthoekige, geometrische vormen, zaken die ook terugkeerde in haar eigen werk en de doeken die ze maakte in samenwerking met haar echtgenoot Hans Arp.

⁹⁵ Peter Bolz, "Indians and Katsinam," 57.

⁹⁶ Krupp, "Real Indians. Sophie Taeuber-Arp's early work with regard to foreign cultures," 54.

⁹⁷ Stalpaert en Doutreligne, "Performing with the masquerade. Towards a corporeal reconstitution of Sophie Taeuber's Dada performances," 530



Afbeelding 16: Erika Schlegel en Sophie Taeuber-Arp in katsinakostuums, 1921. Alle rechten voorbehouden.

Taeubers voorliefde voor deze vormtaal bleek ook in haar danscarrière. Nog voor ze actief lid was van de dadaïstische beweging, was ze student aan de school van Rudolf von Laban. Die lichamelijke kennis liet ze later ook blijken in haar dadaïstische performances. Een van de beroemdste foto waarop Taeuber te zien was, werd genomen tijdens zo'n opvoering (afb. 17). De foto werd ofwel gemaakt tijdens een performance die in 1916 doorging in het *Cabaret Voltaire*, ofwel in 1917 in *Galerie Dada*.⁹⁸ Taeuber poseerde voor de camera in een gemaskerd kostuum en liet geen glim van haar eigen gezicht zien. Haar kostuum werd vervaardigd in de hoogdagen van het dadaïsme en was het resultaat van een meervoudige collaboratie. Taeubers echtgenoot Hans Arp ontwierp het kleed, waarna Maya Chruszcz het voor hen vervaardigde. De overgrote focus viel echter op het innemende masker, en dit was dan weer het werk van Marcel Janco.⁹⁹

Janco putte expliciet heel wat inspiratie uit de fetisjistische objecten uit niet-Europese culturen. Hij was vertrouwd met de manier waarop de etnografische musea maskers tentoonstelden, en bezat daarnaast ook zelf een kleine verzameling aan etnografische kunstobjecten. In het Cabaret Voltaire werden meermaals gemaskerde performances opgevoerd, en meestal werd Janco hierbij vernoemd als maker. Hij gebruikte er voornamelijk zelf vervaardigde maskers, en baseerde zich nooit volledig op één specifiek etnografisch model. Zijn masker bezaten zodoende steeds verschillende elementen uit niet-Europese tradities, alsook uit folklore, en verbeeldde voornamelijk Janco's eigen verbeelding.¹⁰⁰

Het masker waarin Taeuber danste werd gemaakt uit gekleurd papier en toonde hoe ze zich het discours rond de fetisjistische objecten kon toe-eigenen. Toen Taeuber in dit masker danste, verscheen de kracht van haar blik echter als een gevolg van een zogenaamde magisch maskertransformatie.¹⁰¹ Het masker verbeeldde echter geen specifieke persoon of andere entiteit, maar toonde vooral het smachten naar een nieuw lichaam. De magie van het masker verscheen hier meer als ideaal dan als ware, spirituele gebeurtenis. De destijds beschrijvingen van Janco's masker herbevestigen vaak zichzelf wat betreft de non-specifieke magie van het masker, en het vormde zodoende ook een obstructie van de werkelijke transformatie die Taeubers lichaam onderging. Taeuber koos er namelijk zelf voor om zich te voorzien van dit masker, in combinatie met het kostuum, omdat deze zaken haar lichaam vervulden van een elementaire vormtaal, die haar bewegingen herstructureerde en tot een nieuwe dans leidde die in zich aansloot bij haar eigen kunstenaarsideologie. Ze kon zodoende haar eigen interpretatie van de nieuwe dadaïstische dans op het podium brengen, zonder dat haar lichaam werd onderworpen aan een erotische blik die enkel en alleen maar aandacht besteedde aan haar zuiver lichamelijke capaciteiten. De toespeling op het magisch karakter

⁹⁸Stalpaert en Doutreligne, "Performing with the masquerade. Towards a corporeal reconstitution of Sophie Taeuber's Dada performances," 528-533.

⁹⁹Mair, *Sophie Taeuber-Arp and the Avant-Garde. A Biography*, 52.

¹⁰⁰Oberhofer, "Our belief in a direct, magical, organic and creative art. Marcel Janco's masks and designs," 29-35.

¹⁰¹Krupp, "Real Indians. Sophie Taeuber-Arp's early work with regard to foreign cultures," 52.

van het masker zorgde ervoor dat de Taeubers subjectieve blik niet werd erkend, en dat men terugviel in een zuiver fetisjisme. Men erkende Taeubers positie als vrouwelijke performer niet, terwijl haar geprivilegieerd gezichtsveld hier zelfs werd vergroot.

De grootte van het masker was in dit opzicht belangrijk, want het bracht de innemende blik in de voorgrond. Het was aanzienlijk groter dan Taeubers werkelijke gezicht, en bracht haar geprivilegieerd gezichtsveld zodoende onbehagelijk dichtbij. De grote van het masker toonde zodoende wat Michael Argyle het *gaze-distance effect* noemde. Hiermee beschreef Argyle hoe de kijkafstand een belangrijke invloed heeft op de manier waarop we iemands gezicht ervaren. Vanop een normale kijkafstand vormden lichaam en gezicht een coherente eenheid, maar wanneer iemands gezicht heel dichtbij kwam, dan monopoliseerde dit het lichaam. De grootte van Janco's masker zorgde ervoor dat het Taeubers lichaam overnam, het masker werd geaccepteerd als het volledig lichaam. Dit had gevolgen voor Taeubers dans, die vervuld was van de elementaire vorm, maar zorgde ook dat de kijker zijn eigen gevoelens in haar gezicht weerspiegelde. Argyle stelde namelijk dat de uitvergroting van het gezicht ervoor zorgde dat de toeschouwer zijn eigen gevoelens als overweldigende aanvoelde en deze in het gezicht projecteerde, waardoor hij de werkelijke expressie niet meer zag.¹⁰² Janco's masker zorgde ervoor dat Taeuber keek vanuit een geprivilegieerd gezichtsveld, waarna de blijvende uitvergroting het onbehagelijke gevoel van het publiek versterkte. Taeubers werd hier doorheen het masker volledig ontdaan van de seksualiserende blik en toonde voluit haar capaciteiten als danser. Deze zaken werden echter niet als zodanig erkend omdat het masker toen verscheen als een zuivere fetisj-voor-fetisj.

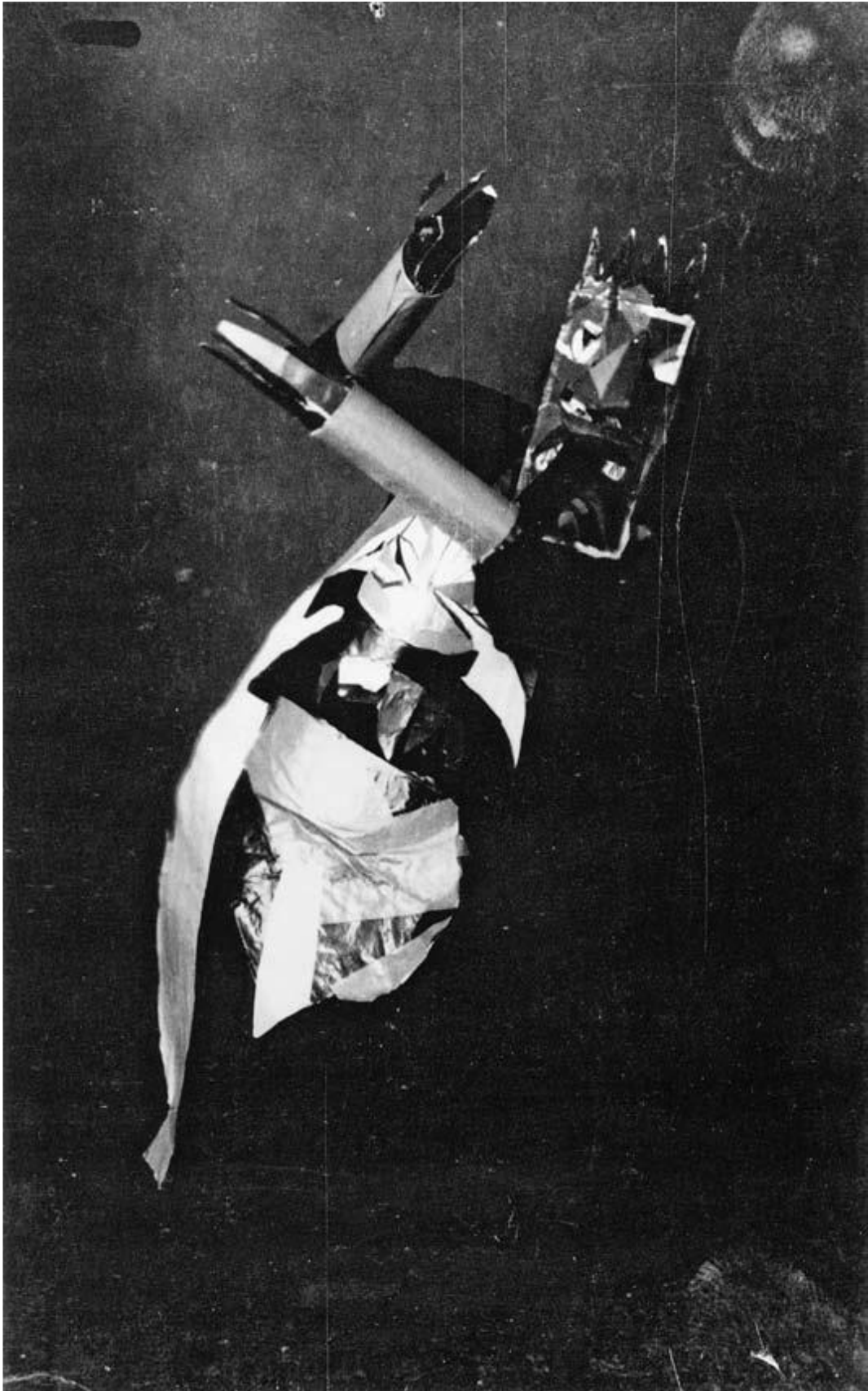
De objectmatige kwaliteiten van het masker werd namelijk een wezenlijk wapen was tegen de gestandaardiseerde blik, omdat de vormelijkheid het onmogelijk maakte om haar lichaam nog te reduceren tot sensueel object. Als danser binnen de context van het dadaïstisch cabaret bleek dit nog steeds van belang, en dit werd ook zichtbaar in Hans Richters beschrijving van de Laban danseressen. Hij stelde namelijk dat deze dansers over het algemeen een gemakkelijke en seksuele aanwezigheid waren binnen het dadaïstisch cafégebeuren, waarna hij opnieuw hun danskwaliteiten reduceerde tot een gemakkelijk visueel spektakel voor het mannelijke publiek. Hij vond namelijk spijtig dat de dansers er soms voor kozen om zich gemaskerd op het podium te begeven, aangezien dit in de weg stond voor een goede perceptie van hun mooie gezichten en lenige lichamen. Zijn reactie benadrukte hoe vrouwen nog steeds geacht werden om hun lichaam tentoon te stellen als hun voornaamste kwaliteit.¹⁰³ En ondertussen bewijst zijn stelling in het heden dat een masker als zuiver object weerstand bood aan een erotisch beladen blik.

¹⁰² Belting, *Face and mask*, 21-22.

¹⁰³ Stalpaert en Doutreligne, "Performing with the masquerade. Towards a corporeal reconstitution of Sophie Taeuber's Dada performances," 539.

Het gezichtsverlies en de onbestemdheid van het masker zorgden ervoor dat Taeuber danste langs de elementaire vormen waardoor ze haar nieuwe dadaïstische mens liet verschijnen. Het masker gaf Taeuber dus niet zozeer een zuiver magisch lichaam, maar depersonaliseerde het en maakte haar tot belichaamde marionet. Niet geheel verwonderlijk was Taeuber dan ook bekend met de werking van de marionet, aangezien ze in 1918 dan ook zelf een aantal poppen maakte in opdracht van Alfred Altherr voor het toneelstuk *King Stag* van Carlo Gozzi, een stuk dat gespeeld werd bij de opening van het Zwitserse Marionetten Theater. Taeuber ontwierp de poppen en een collega aan de kunstacademie, genaamd Carl Fischer, maakte de houtenonderdelen. Uit haar ontwerp bleek opnieuw haar belangstelling voor een zuiver geometrische vormtaal met een bewegelijk potentieel. Haar marionetten bestonden namelijk uit elementaire vormen die zichtbaar aan elkaar werden gehecht tot ze kleine mensen uitbeeldden. Taeuber beschilderde ze en bekleedde ze met stof, tin, metaal, kant, veren en parels. Als danser begreep Taeuber hoe de verschillende delen van het lijf met elkaar in contact stonden en ze zorgde er daarom ook voor dat de gewrichten en vormen van de marionetten duidelijk zichtbaar bleven.¹⁰⁴ Janco's masker, in combinatie met het geometrische kostuum, toonden op eenzelfde manier hoe Taeuber speelde met het een zuiver vormtaal die het potentieel had om het lichaam te herstructureren. Ze creëerde een nieuw dadaïstisch mensbeelden dat zocht naar een vormelijk rustpunt.

¹⁰⁴ Mair, *Sophie Taeuber-Arp and the Avant-Garde. A Biography*, 63-65.



Afbeelding 17: Onbekende fotograaf, *Sophie Taeuber-Arp: dance in a "cubist" costume*, 1916/1917?, foto, Clamart, Fondation Arp.

Die vormentaal bracht Taeuber tot een geheel nieuwe maskervorm. Haar oeuvre was in essentie interdisciplinair en ze toonde haar persoonlijke stijl zodoende in een rijke hoeveelheid aan verschillende media. Tussen 1918 en 1920 maakte ze een reeks van ongeveer acht houten sculpturen genaamd, de *Dada Kopfe*. Het merendeel van deze sculpturen raakte doorheen de tijd verloren, of bestaan nu nog slechts op foto. De *Dada Kopfe* waren houten hoofden die op smalle sokkels stonden. De sculpturen waren in hun geheel nog geen 25 centimeter hoog en hadden een egaal en ovalen gezicht met een lange lijn in het midden die leek op een neus.¹⁰⁵ Taeuber maakte menselijke gezichten doorheen elementaire vormen, waarna ze deze ook van een vage persoonlijke behandeling voorzag. Alle hoofden leken in eerste instantie gebaseerd op hetzelfde model, waarna ze werden voorzien van nuances die verwezen naar een identiteit. Doorheen deze sculpturen toonde Taeuber in enkele gevallen ook een opmerkelijk onderscheid tussen een mannelijk en een vrouwelijk hoofd. Een mannelijk hoofd werd bijvoorbeeld voorzien van ietwat brutere vormen, waarnaast een vrouwelijke hoofd werden versierd met zwarte glazen juwelen.¹⁰⁶ Haar gestileerde onderscheid gaf blijk van een subversief potentieel, omdat ze voornamelijk overkwamen als een ironische toespeeling op het gender binaire onderscheid dat enkel en alleen werd ondersteund door lichte variaties en toevoegingen op een universeel model.¹⁰⁷

Taeuber toonde met haar maskers opnieuw haar liefde voor de vage grens tussen kunst en leven.¹⁰⁸ De sculpturen functioneerden namelijk ook als hoedenhouders, en met die functionaliteit speelde in haar fotografische zelfportretten. Taeuber poseerde tweemaal achter een van haar houten gezichten (afb. 18 en 19). In beide gevallen bedekte ze de helft van haar gelaat met een helft van het houten figuur, waardoor haar eigen oog, overlapte met het oog van de sculptuur. Taeuber creëerde een analogie tussen haar gezicht en het object en in een van de portretten versterkte ze die gelijkenis nog meer door zelf ook een hoed op te zetten (afb. 18). Ze toonde zo de inwisselbare aard van haar gezicht en het houten sculptuur, omdat beide functioneerden als hoedenhouders. Kledij was, op haarzelf en op het sculptuur, niets meer dan een nuance op een elementaire vorm. Door haar gezicht te sluiëren, versterkte ze de onbestemdheid van haar gezicht, waardoor ze zichzelf tot ambigue figuur maakte. Haar uiterlijk werd zichtbaar beïnvloed door haar kledij en kon haar binnen een strak gendermodel toch voorzien van fluïditeit, omdat het allemaal kon worden teruggebracht naar dezelfde elementaire vorm.

Hierdoor creëerde ze een nieuw en rustig dadaïstisch mensbeeld. Op het vlak van gender kon Taeuber zo interessante reflecties maken over de artificiële aard van de vrouwelijke maskerade, maar binnen het fetisj-voor-fetisj discours kreeg het idee van een universele elementaire vorm ook een bitter bijklank. Het idee van één universeel menselijk model zorgde er namelijk ook voor dat etnografisch maskers van hun originele context werden ontbonden,

¹⁰⁵ Elizabeth Benjamin, *Dada and Existentialism* (London: Palgrave Macmillan, 2016): 13-48.

¹⁰⁶ Mair, *Sophie Taeuber-Arp and the Avant-Garde. A Biography*, 63.

¹⁰⁷ Benjamin, *Dada and Existentialism*, 13-48.

¹⁰⁸ Mair, *Sophie Taeuber-Arp and the Avant-Garde. A Biography*, 63.

waarna ze in Europa verwezen naar non-specifieke magische kwaliteiten. Één universeel model was gebaseerd op een westers model en bleek gevaarlijk omdat het een andere bevolkingsgroep diens bewegelijke, meervoudige specificiteit ontnam. In het geval van de Taeuber bevond zich hier zodoende in een quasi gelijke positie als Kiki van Montparnasse, omdat zij de objectiviteit kon destabiliseren doorheen haar belichaming, terwijl de non-Europese mens werd gereduceerd tot enkelvoudig, welomlijnd model dat buiten zichzelf stond.



Afbeelding 18:
Nic Aluf, *Sophie Taeuber met haar Dada-Kopf*, 1920,
Berlin, Galerie Berinson. © 2016 Artists Rights
Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn



Afbeelding 19:
Nic Aluf, *Sophie Taeuber-Arp met haar Dada Kopf*,
1920, Berlin/Rolandswerth, the Estate of Sophie
Taeuber-Arp, Hauser & Wirth

Het grootste contrast tussen Kiki en Taeuber verscheen in hun blik. In een tweede foto vanachter dezelfde *Dada Kopf* glimlachte Taeuber vanachter haar sculptuur (af. 19). Ze liet zichzelf zodoende zien als trotse maker van haar werk, en dit is een belangrijke zaak, gezien de historische onzichtbaarheid van de vrouwelijke maker. Taeubers werk leek in eerste instantie quasi onbestaand in de geschiedschrijving rond het Zürichs dadaïsme. Langzaam maar voorzagen onderzoekers haar werk echter van een waardevolle omkadering, waardoor het de gepaste historiografisch autonomie kreeg ten opzichte van het oeuvre van haar echtgenoot Hans Arp. Taeubers trotse blik bleek zodoende een belangrijk onderdeel van haar statuut als vrouwelijke kunstenaar. Het bewees dat ze, ondanks de dwingende onzichtbaarheid, overtuigd was van haar makerscapaciteiten, waardoor haar aanwezigheid tussen de andere mannelijke dadaïsten niet onopgemerkt voorbij kon gaan aan latere historici. De verschillende media die ze

gebruikte, zoals bijvoorbeeld textiel, werden voordien makkelijk verworpen als vrouwelijke bezigheden die het canon niet bereikten. Taeuber bracht echter een radicaal tegenwoord op die minachting door haar talenten hierin zichtbaar naar voren te brengen. Ze bevorderde haar positie niet door haar capaciteiten te tonen binnen de lijnen van een 'voornamelijk mannelijke' kunstvorm, maar trachtte de verachting van al wat vrouwelijk was, in zijn kern aan te pakken. Op die manier sloot Taeubers werk zich aan bij Schulz' maskerkostuum. Ze tilden beiden hun 'vrouwelijke handwerk' tot het niveau van een verheven kunstvorm zonder rekening te houden met Craigs ontoereikende onderscheid tussen een mannelijke en een vrouwelijke taal. Zowel Schulz Cahun als Taeuber brachten hun lichaam naar de voorgrond, ondanks Craigs minachting van het vrouwelijke vlees. Hun werk was zodoende subversief in die zin dat ze de media niet probeerden te ontdoen van de vrouwelijke toespelingen, maar omdat ze er radicaal voor kozen om deze te blijven gebruiken, waardoor hun makerscapaciteiten niet onopgemerkt kon blijven en de vrouwelijke media tot kunstvormen werden verheven.

6 BESLUIT

Maskers ondersteunden het Europese theater, maar verschenen nooit als zelfstandig objecten. Ze functioneerden binnen de voorhanden machtsmatrices, omdat het podium de maatschappelijke structuur volgde. Het Europese theater kreeg een patriarchale vorm en gaf mannelijke acteurs maskers, terwijl vrouwelijke performers eeuwenlang ongemaskerd bleven. De acteur kon zich doorheen het masker makkelijk van zijn eigen lichaam ontdoen en veranderde in een personage. De vrouwelijke performer verscheen daarentegen altijd als zichzelf, waardoor haar aanwezigheid op het toneel niet werd gelegitimeerd door de maskerdracht, maar haar lichaam werd gereduceerd tot visueel object.

Tijdens het interbellum verschenen nieuwe maskers op het podium, avant-garde maskers die de belofte maakten om het lichaam te depersonaliseren. De toegenomen zichtbaarheid en daadkracht van vrouwen in de publieke ruimte, zorgde ervoor dat ook zij zich dit masker eigen maakten, waardoor ze konden verschijnen in nieuw lichaam, een lichaam dat evenzeer objectmatig was, maar niet viel te seksualiseren. Dit masker ontnam de performer van diens identiteit en zorgde ervoor dat vrouwelijke performers niet werden geënt op een mannelijke blik, maar vrij hiervan konden experimenteren met het genuanceerde raakvlak tussen het artificiële en het authentieke.

Lavinia Schulz' maskerkostuums bewezen in dit opzicht dat een verachting van het lichaam niet noodzakelijk bleek om tot een hogere kunstvorm te komen. Haar kostuums werkten depersonaliserend maar keerden terug naar de natuurlijkheid van het lichaam als ware authentieke kracht en ze creëerde met haar kostuums zodoende een tegengewicht voor Edward Gordon Craig minachting voor het ongemaskerde spel. Haar maskerkostuums toonden hoe het lichaam altijd de materiële substantie raakte, en creëerde zelfs een veel verregaande de-individualiseringsproces dan de eenduidige marionet, omdat haar maskers nooit stilstonden, en nooit tot welomlijnd karakter versteenden.

Schulz bracht een meerduidigheid van het personage in één maskerkostuums, waarnaast Claude Cahun zich behielp van een persoonlijk repertoire waarin ze meerdere maskers aan haar eigen persoonlijke lichaam toevoegde. Haar portretten demonstreerden hoe het artificiële en het authentieke zich samen in de realiteit van het dagdagelijkse leven bevonden. Ze verscheen in de vorm van ambigue persona die haar een alternatief boden op de ontoereikende van de binaire gendermodel dat haar werd toegereikt.

Beide artiesten demonstreerden hoe de zuiver objectmatige kwaliteiten van het masker hen een nieuwe vormtaal boden als reactie op een veel te strikt individualiseringsproces dat geen rekening hield met de belichaamde realiteit. Deze maskerdracht bood zodoende niet alleen het voordeel van een gedeseksualiseerd lichaam, maar bracht ook de blik van de performer op een geprivilegieerd gezichtsveld. De maskerdracht van deze vrouwelijke

performers vormde een wezenlijke interventie in de gestandaardiseerde blikuitwisselingen en voorzag de vrouwelijke performer van een ongekend nieuw potentieel.

De bik bood een veelbelovende daadkracht, maar steunde ondertussen ook op een objectmatigheid die het maskergebruik nuanceerde in diens subversieve potentieel. Het onderhuids dubbelzijdig fetisjisme zorgde er bijvoorbeeld voor dat Taeubers gemaskerde blik niet werd gezien, maar werd ervaren als 'de magie van het masker'. Het fetisj-voor-fetisj discours zorgde ervoor dat het masker niet werkte al waar emancipatorisch object, want terwijl de vrouwelijke performer de eenduidigheid meervoudig maakte, verwees de maskervorm naar 'een andere' die voor eeuwig versteend werd in een levenloos object dat geen aanspraak kon maken op de subversieve meervoudigheid van het lichaam.

De vraag 'Wat betekende het avant-garde masker voor vrouwelijke artiesten in het West-Europese interbellum?' impliceerde een onmiddellijke focus op een voorgegeven, wellomlijnde vrouwelijkheid. Het werk van drie vrouwelijke makers bewees echter dat die eenduidigheid vanzelf aan het wankelen gaat wanneer het in contact kwam met de veelvuldigheid van het lichaam. De afbakening van mijn onderzoeksveld was een noodzakelijk kwaad, omdat het gemotiveerd werd door de opmerkelijke afwezigheid van vrouwelijke performers achter een masker. Het masker was gelukkig steeds een mal voor het gezicht, waardoor 'de vrouw' de welomlijnde categorie als vanzelf confronteerde met diens individuele veelvuldigheid. Om die reden blijft het belangrijk om te kijken naar die processen waarbij men werd ontdaan van het lijf en diens inherente meervoud verloor. De lichamelijke meervoudigheid van een maskertraditie zonder maskers impliceerde dus ook een stereotiepe eenvoud van een maskertraditie vol maskers. Ik hoop zodoende dat mijn onderzoek een aanleiding vormt om de fetisjistische 'andere' niet zonder lichaam te zien, zodat deze eveneens in een complex veelvoud kan verschijnen en niet gereduceerd blijft tot een eenvoudige, stereotiepe maskervorm.

7 BIBLIOGRAFIE

7.1 LITERATUUR

Aston, Elaine. *Feminist theatre practice*. Londen: Routledge, 1999.

Ball, Hugo. *Flight Out of Time. A Dada diary*. Vertaald door Ann Raimés. Berkeley: University of California Press, 1996.

Belting, Hans. *Face and mask*. Vertaald door Abby J. Hansen en Thomas S. Hansen. Princeton: Princeton University Press, 2017.

Benjamin, Elizabeth. *Dada and Existentialism*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Bolz, Peter. "Indians and Katsinam. European avant-garde approaches to the indigenous cultures of North America." In *Dada Africa. Dialogue with the Other*. Onder redactie van Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer en Esther Tisa Francini, 56-60. Zürich: Scheidegger und Spiess, 2016.

Bowers, Susan R. "Medusa and the female gaze." *NWSA Journal* 2, nr. 2 (1990): 216-235.

Buckley, Jennifer. "The Bühnenkunstwerk and the book. Lothar Schreyer's theater notation." *Modernism/Modernity* 21, nr. 2 (2014): 407-428.

Butler, Judith. "Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse." In *Feminism/postmodernism*. Onder redactie van Linda J. Nicholson, 324-340. New York: Routledge, 1990.

Butler, Judith. *Gender trouble*. New York: Routledge, 1999.

Cahun, Claude. *Aveux non avendus*. Parijs: Mille et une nuits, 2011.

Case, Sue-Ellen. "Classic drag. The Greek creation of female parts." *Theatre Journal* 37, nr.3 (1985): 317-327.

Chadwick, Whitney. "Fetishizing fashion/fetishizing culture. Man Ray's Noire et blanche." *Oxford Art Journal* 18, nr. 2 (1995): 3-17.

Chadzis, Athina. *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Craig, Edward Gordon. "The actor and the über-marionette." In *The twentieth-century performance reader*. Onder redactie van Teresa Brayshaw en Noel Witts, 144-152. Londen: Routledge, 2014.

Dolezal, Luna. "The (in)visible body. Feminism, phenomenology, and the case of cosmetic surgery." *Hypatia* 25, nr. 2 (2010): 357-375.

- Doy, Gen. *Claude Cahun. A sensual politics of photography*. Londen: I.B.Tauris, 2007.
- Elswit, Kate. "The Some of the Parts. Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss." *Modern Drama* 51, nr. 3 (2008): 389-410.
- Feo, Katherine. "Invisibility. Memory, masks and masculinities in the Great War." *Journal of Design History* 20, nr. 1 (2007): 17-27.
- Ferentinou, Victoria. "Surrealism, occulture and gender. Women artists, power and occultism." *Aries* 13, nr. 1 (2013): 103-130, DOI: <https://doi.org/10.1163/15700593-01301006>.
- Ferris, Lesley. *Acting women*. Londen: Macmillan Education, 1990.
- Foster, Hal. "Dada Mime." *October* 105 (2003): 167-76.
- French, Dorothea R. "Maintaining boundaries. The status of actresses in early Christian society." *Vigiliae Christianae* 52, nr. 3 (1998): 293-318.
- Gehrhardt, Marjorie. "Gueules Cassées. The men behind the masks." *Journal of War & Culture Studies* 6, nr. 4 (2013): 267-281. DOI: [10.1179/1752628013Y.0000000004](https://doi.org/10.1179/1752628013Y.0000000004).
- Howgate, Sarah. *Gillian Wearing and Claude Cahun*. Londen: National Portrait Gallery Publications, 2017.
- Irigaray, Luce. *This sex which is not one*. Vertaald door Catherine Porter en Carolyn Burke. New York: Cornell University Press, 1985.
- Jevons, F. B. "Masks and the origin of the Greek drama." *Folklore* 27, nr. 2 (1916): 171-192.
- Johnson, Martha. "Reflections of inner life. Masks and masked acting in ancient Greek tragedy and Japanese Noh drama." *Modern Drama* 35, no. 1 (1992): 20-34.
- Katritzky, M.A. "Reading the actress in commedia imagery." In *Women players in England, 1500-1660. Beyond the all-male stage*. Onder redactie van Pamela Allen Brown en Peter Parolin, 109-143. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Krauss, Rosalind E. *Bachelors*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Krupp, Walburga. "Real Indians. Sophie Taeuber-Arp's early work with regard to foreign cultures. Following the trail." In *Dada Africa. Dialogue with the Other*. Onder redactie van Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer en Esther Tisa Francini, 49-55. Zürich: Scheidegger und Spiess, 2016.
- Lahusen, Susanne. "Oskar Schlemmer. Mechanical Ballets?." *Dance Research* 4, nr. 2 (1986): 65-77.
- Lubin, David M. "Masks, mutilation and modernity." *Archives of American Art Journal* 47, nr. 3 (2008): 5-15.

Mair, Roswitha. *Sophie Taeuber-Arp and the Avant-Garde. A Biography*. Vertaald door Damion Searls. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema." *Screen* 16, nr. 3 (1975): 6-18.

Oberhofer, Michaela. "Our belief in a direct, magical, organic and creative art. Marcel Janco's masks and designs." In *Dada Africa. Dialogue with the Other*. Onder redactie van Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer en Esther Tisa Francini, 29-35. Zürich: Scheidegger und Spiess, 2016.

Petropoulos, Jonathan. "Kunstenaars onder het Hitlerregime." *De Witte Raaf* 175, (2015).

Preston, Carrie J. "Modernism's dancing marionettes. Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio." *Modernist Cultures* 9, nr. 1 (2014): 115-133.

Pritchard, Will. "Masks and faces. Female legibility in the Restoration Era." *Eighteenth-Century Life* 24, nr. 3 (2000): 31-52.

Pustarfi, Erin F. "Constructed realities. Claude Cahun's created world in *Aveux Non Avenus*." *Journal of Homosexuality* 67, nr. 5 (2020): 697-711, DOI: 10.1080/00918369.2018.1555391.

Rivière, Joan. "Womanliness as a Masquerade." *International Journal of Psycho-Analysis* 9 (1929): 303-313.

Schlemmer, Oskar. "Man and art figure." In *The twentieth-century performance reader*. Onder redactie van Teresa Brayshaw en Noel Witts, 413-424. Londen: Routledge, 2014.

Stalpaert, Christel en Sophie Doutreligne. "Performing with the masquerade. Towards a corporeal reconstitution of Sophie Taeuber's Dada performances." *Performance Philosophy* 4, nr. 2 (2019): 528-545. doi: <https://doi.org/10.21476/PP.2019.42228>.

Sümbül, Yiğit. "Womanliness as masquerade. Tracing Luce Irigaray's theory in Angela Carter's *Nights at the Circus*." *Journal of History Culture and Art Research* 4, nr. 2 (2015): 71-79.

Tentoonstellingscatalogus Modern masks and helmets. 1991. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/344>.

Toepfer, Karl. *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Tseëlon, Efrat. *Masquerade and identities: essays on gender, sexuality, and marginality*. Londen: Routledge, 2001.

Tseëlon, Efrat. "Reflections on mask and carnival." In *Masquerade and identities*. Onder redactie van Efrat Tseëlon, 18-37. Londen: Routledge, 2001.

Tseëlon, Efrat. *The masque of femininity*. Londen: Sage Publications, 1995.

Van Den Abeele, Lieven. "Claude Cahun." *De Witte Raaf* 152 (2011).

Van der Lint, Roos. "Wat mutt, dat mutt." *De groene Amsterdammer* 137, nr. Lakenhal (2013).

Welby-Everard, Miranda. "Imaging the actor. The theatre of Claude Cahun." *Oxford Art Journal* 29, nr. 1 (2006): 1-24. DOI:10.2307/3600491.

Wilsher, Toby. *The mask handbook. A practical guide*. Oxford: Routledge, 2007.

7.2 INTERNETBRONNEN

Augustyn, Adam. "Commedia dell'arte." Laatst geraadpleegd op 4 mei 2021, <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte>.

Barker, Clive. "The influence of Appia and Craig." Laatst geraadpleegd op 4 mei 2021, <https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Appia-and-Craig>.

"Costumes. Toboggan B and Great Technique," Laatst geraadpleegd op 4 juni 2021, <https://www.mkg-hamburg.de/en/collection/permanent-collection/modern-art/costumes-toboggan-b-and-great-technique.html>.

'Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt.' Laatst geraadpleegd op 4 juni 2021, https://books.google.be/books/about/Die_expressionistischen_Maskent%C3%A4nzer_La.html?id=nN-JAAAACAAJ&redir_esc=y.

"Fetish (n.)." Laatst geraadpleegd op 18 mei 2021, <https://www.etymonline.com/word/fetish>.

"Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater." Laatst geraadpleegd op 18 mei 2021, <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/deutsch-abitur/artikel/heinrich-von-kleist-ueber-das-marionettentheater>.

Krause, Reinhard. "Fegefeuer und Nahrungssorgen." Laatst geraadpleegd op 18 mei 2021, <https://taz.de/!459446/>.

"Onder de huid – Claude Cahun." Laatst geraadpleegd op 4 mei 2021, <https://cobra-museum.nl/tentoonstelling/onder-de-huid-claude-cahun/>.

"Storm women. Women artist of the avant-garde in Berlin in 1910-1932." Laatst geraadpleegd op 17 maart 2021, https://www.schirn.de/en/exhibitions/2015/storm_women/.

“Womanliness as a Masquerade.” Laatst geraadpleegd op 23 maart 2021, <https://www.taylorfrancis.com/chapters/womanliness-masquerade-joan-riviere/e/10.4324/9780429474675-13>.

7.3 ILLUSTRATIEVERANTWOORDING

Afbeelding 1: Theater masker uit Megara Hyblaea, ca. vijfde eeuw v.Chr., Archeologisch Museum Syracuse.

Afbeelding 2: Minya Diez-Dührkoop, Tanzmaske "Skirnir" von Lavinia Schulz, 1924, zilvergelatinedruk vastgemaakt op karton, 50 X 35 cm, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. P1994.44.9.

Afbeelding 3: Lavinia Schulz, Vier bewegingen van de dode vrouw en uitleg, 1921, houtsnede van het dansschrift Mann und Tote Frau. Alle rechten voorbehouden.

Afbeelding 4: Minya Diez-Dührkoop, *Tanzmaske "Technik" von Lavinia Schulz (grotere exemplaar voor Holdt)*, 1924, zilvergelatinedruk vastgemaakt op karton, 50 X 35 cm, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. P1994.44.4.

Afbeelding 5: Minya Diez-Dührkoop, *Tanzmaske "Technik" von Lavinia Schulz (grotere exemplaar voor Holdt) (achterzijde)*, 1924, zilvergelatinedruk vastgemaakt op karton, 50 X 35 cm, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. P1994.44.5.

Afbeelding 6: Lavinia Schulz, *Maskerkostuum "Technik" (kleinere exemplaar voor Schulz)*, ca. 1923, kostuum gemaakt uit jute, hout en geelkoper, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. 2000.343.AB.

Afbeelding 7: Lavinia Schulz, *Maskerkostuum "Technik" (kleinere exemplaar voor Schulz) (achterzijde)*, ca. 1923, kostuum gemaakt uit jute, hout en geelkoper, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. 2000.343.AB.

Afbeelding 8: Lavinia Schulz, *Maskerkostuum "Skirnir" (achterzijde)*, ca. 1923, kostuum gemaakt uit hout, karton, olieverf en jute, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv.nr. 2000.352.AB.

Afbeelding 9: Claude Cahun en Marcel Moore, *Cahun reading 'L'Image de la Femme'*, ca. 1915, monochrome fotoprint, 11 x 8.2 cm, Jersey, Jersey Heritage Collection, inv.nr. JHT/1995/00039/t.

Afbeelding 10: Claude Cahun en Marcel Moore, *I am in training don't kiss me*, 1927, monochrome fotoprint, max. 53 x 40 cm, Jersey, Jersey Heritage Collection, inv.nr. JHT/1995/00030/j.

Afbeelding 11: Claude Cahun, Autoportrait, 1929, 14 x 9 cm, zilvergelatinedruk, Parijs, Musée d'Art moderne de Paris.

Afbeelding 12: Claude Cahun en Marcel Moore, portret van een gemaskerd figuur in een mantel vol masker, circa 1928, Jersey, Jersey Heritage Collection.

Afbeelding 13: Claude Cahun, *Self-portrait As a Young Girl*, 1914, Jersey, Jersey Heritage Collection.

Afbeelding 14: Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, 1916, verloren olieverfschilderij.

Afbeelding 15: Man Ray, *Kiki with African mask*, 1926, 21.1 x 27.6 cm, zilvergelatinedruk, Melbourne, National Gallery of Victoria, inv.nr. PH137-1983 © MAN RAY TRUST / ADAGP, Paris. Licensed by Copyright Agency, Australia.

Afbeelding 16: *Erika Schlegel en Sophie Taeuber-Arp in katsinakostuums*, 1921. Alle rechten voorbehouden.

Afbeelding 17: Onbekende fotograaf, *Sophie Taeuber-Arp: dance in a "cubist" costume*, 1916/1917?, foto, Clamart, Fondation Arp.

Afbeelding 18: Nic Aluf, *Sophie Taeuber met haar Dada-Kopfe*, 1920, Berlin, Galerie Berinson. © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn.

Afbeelding 19: Nic Aluf, *Sophie Taeuber-Arp met haar Dada-Kopfe*, 1920, Berlin/Rolandswerth, the Estate of Sophie Taeuber-Arp, Hauser & Wirth.