

***Ceci n'est pas une danseuse:* Een genderkritisch perspectief op de archivering van Belgische moderne dans**

-- Edith Cassiers --

In dit artikel staan twee vrouwelijke choreografen en een danseres uit de vroege twintigste eeuw centraal: Akarova (1904-1999), Elsa Darciel (1903-1998) en Francesca D'Aler (geboorte- en sterfdatum onbekend). Samen met figuren als Lea Daan, Isa Voss en Rose D'Ivry vormden zij de pioniers van de Belgische moderne dans. En toch worden deze vrouwen veelal vergeten. De schrale overlevering van hun erfgoed wordt vaak geweten aan een samenspel van de volgende redenen: een gebrek aan archivering en documentatie, de slechte reputatie van Belgische interbellumkunst, het vermeende ontbreken van een Belgische danstraditie van waaruit dans zich als autonome kunstvorm kon emanciperen, en te weinig artistiek potentieel (deze vrouwen zouden meer "pedagogen" dan "artiesten" zijn). Dit artikel zet vraagtekens bij de legitimiteit van deze redenen door te traceren hoe Akarova, Darciel en D'Aler op vernuftige wijze in dialoog gingen met het toenmalige kunstenlandschap. Niet alleen herformuleerden zij de dominante dansethiek vanuit een ontevredenheid met het klassieke ballet, maar ook toonden ze zich bewust van hun positie als vrouw in een door mannen gedomineerde

artistieke scène. Hun zoektocht naar een autonome danstaal leidde tot een geraffineerde bevraging van seksuele stereotypen waardoor hun werk bijdroeg aan de ontluikende vrouwenbeweging. Toch biedt het fragmentarische archiefmateriaal weinig zicht op de subversieve dimensie van het werk en leven van deze drie vrouwelijke protagonisten van de Belgische moderne dans. Het artikel grijpt deze vaststelling aan om een genderkritische blik te werpen op de archivering van dans.

This article focuses on two female choreographers and a dancer from the early twentieth century: Akarova (1904-1999), Elsa Darciel (1903-1998), and Francesca D'Aler (date of birth and death unknown). Together with figures such as Lea Daan, Isa Voss, and Rose D'Ivry, these women were the pioneers of Belgian modern dance. Nevertheless, they are often forgotten. The fact that their heritage has been hardly transmitted is often attributed to a combination of the following reasons: a lack of archival and documentary material, the poor reputation of Belgian interwar art, the alleged absence of a Belgian dance tradition from which dance could emancipate itself as an autonomous art form, and insufficient artistic potential (these women were said to be "educators" rather than "artists"). This article questions the legitimacy of these reasons by tracing how Akarova, Darciel, and D'Aler engaged in an ingenious dialogue with the art world of the time. Not only did they reconceive the dominant dance aesthetic due to a dissatisfaction with classical ballet, but they also showed an acute awareness of their position as women in a male-dominated artistic scene. As their search for an autonomous dance language led to a

sophisticated questioning of sexual stereotypes, their work contributed to the burgeoning women's movement. The fragmentary archival material, however, offers little insight into the subversive dimensions of the work and life of these three female protagonists of Belgian modern dance. Based on these observations, the article aims to take a gender-critical look at the archivization of dance.

De moderne dans was bij uitstek een kunstvorm die ontsproot uit een onderhandeling van vrouwelijke verwachtingspatronen – zowel in dans, als ver daarbuiten. Veel inkt vloeide al over hoe choreografen als Loïe Fuller, Isadora Duncan, Katherine Dunham en Mary Wigman het vrouwenlichaam bevrijdden uit de strenge ballettraditie en het strikte Victoriaanse korset. Het modernisme in het algemeen en de moderne dans in het bijzonder vormden een belangrijke voedingsbodem voor een herdenking van de positie van de vrouw. Op verschillende manieren waren ze verweven met de eerste feministische golf.¹

Ook in België waren het vooral vrouwen die de moderne dans uitbouwden, en daarmee dans in het algemeen verhieven van luttel *divertissement* aan het einde van de negentiende eeuw tot autonome kunstvorm in de twintigste eeuw. Vrouwen als Akarova, Lea Daan, Elsa Darciel, Isa Voss, Rose D'Ivry en Jeanne Brabants speelden een cruciale rol in het kunstenlandschap waartoe ze behoorden. En toch werden deze vrouwen, op enkele uitzonderingen na, veelal vergeten. "Hoe komt het dat de artistieke vonk die in het begin van de jaren dertig duidelijk en tastbaar aanwezig is, niet alleen bij Lea Daan maar ook bij figuren als Akarova, Isa Voss en Eisa Darciel [*sic*] uiteindelijk uitdooft en amper sporen achterlaat?", vraagt Lieve Demin zich terecht af in theatertijdschrift *Etcetera* (34).

Een van de meest gebruikte verklaringen voor een schrale overlevering van danserfgoed is een gebrek aan documentatie en archivering.² Elk archief heeft immers een patroon van inclusie en exclusie. Theaterwetenschapster Kim Durban wijst volgens die logica op de "gendered attention" bij archieven van podiumkunsten: vrouwelijke regisseurs of kunstenaars worden vaak niet opgenomen in archieven en ze vallen tussen de plooiën van de geschiedenis wanneer ze niet

actief herinnerd worden (203). In *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance* (2011) bespreekt redacteur Glen McGillivray uitgebreid de relatie tussen archieven, performance en macht. “Human agency” beslist wat er wordt gearhiveerd, en wat genegeerd of zelfs verborgen wordt. Deze beslissingen zijn expliciet of impliciet ideologisch, ook al zijn ze gemaakt “with the worthiest aims in mind” (13). In archieven zijn bijgevolg vrouwen, LGBTQIA+-mensen, mensen van kleur, mensen uit de arbeidersklasse of mensen uit voormalige koloniën vaak afwezig (13). Archieven zijn altijd autoritair: ze worden bepaald, ingevuld, ondersteund door de heersende autoriteiten, en bepalen op hun beurt het autoritaire discours over wie wordt onthouden, gedoceed en gecelebreerd.

De *gender bias* die archieven vaak markeert, maakt dat er zo weinig sporen overblijven van belangrijke vrouwelijke spelers in het Belgische modernisme. Dat is een groot verlies, aangezien het om een vruchtbare periode ging waarin (ironisch genoeg) “vrouwzijn” ook werd gheherdefinieerd. Begin twintigste eeuw kruisten de artistieke bewegingen van het modernisme en de historische avant-garde met de sociopolitieke beweging van de eerste feministische golf. Uit deze kruising (of was het een ontmoeting?) vloeiden verscheidene herinterpretaties voort van wat het kon betekenen om vrouw te zijn, een tendens die zich kristalliseerde in de figuur van de *New Woman*. Deze verzamelterm voor verschillende idealen, ideeën, gedragingen en ervaringen kwam eind negentiende en begin twintigste eeuw tot bloei in het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten. De *New Woman* nam verschillende gedaantes aan (van *suffragette* tot *bluestocking* of *bloomer*), maar één eigenschap verbond die verschijningsvormen: het radicaal uitdagen van de status quo. De *New Woman* was in die optiek tegelijk product én motor van de moderniteit. Haar gecombineerd verlangen naar bevrijding en beweging maakten van dans een perfect podium voor deze veelzijdige nieuwe vrouw.

Ondanks veelvuldig onderzoek naar de opkomst van de *New Woman* in andere landen en taalgebieden (waaronder, naast het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten, ook Frankrijk, Japan, etc.), ontbreken studies over de Belgische variant, zowel in de kunst als daarbuiten. Daar zijn twee redenen voor – redenen die ook een impact zullen hebben op de relatieve afwezigheid van de Belgische “nieuwe vrouw” in archiefbronnen. De eerste feministische golf in België wordt vaak als een laatkomer bestempeld, aangezien vrouwen pas

laat stemrecht verkregen en omwille van de Belgische verzuiling. De Belgische feministische beweging zou intern sterk verdeeld zijn langs partijpolitieke lijnen (liberaal, socialistisch en conservatief-katholiek), waardoor de impact als eerder gematigd werd gezien. Recenter onderzoek heeft evenwel aangetoond dat deze perceptie onterecht is (zie o.a. Carlier). Daarnaast heeft Belgische interbellumkunst een opvallend slechte reputatie, terwijl buitenlandse kunst uit diezelfde periode artistiek veel interessanter wordt gevonden. Ook voor de Belgische podiumkunsten uit het interbellum geldt dat de aura van ideologische verdenkingen hen enkel relevant maakt als “politiek of sociologisch studieobject” (Crombez 41). Onderzoek vanuit zowel esthetisch als feministisch perspectief is zeer gering of zelfs onbestaande.

De gebrekkige historiografie van Belgische vrouwen uit deze cruciale artistieke en politieke periode vraagt om een correctie en nader onderzoek. Aan die vraag wil dit artikel gehoor geven door te focussen op enkele spilfiguren. Dit artikel verdiept zich in de levens en impact van drie vroegtwintigste-eeuwse choreografen en danseressen die elk op hun manier pionier waren van de Belgische moderne dans: Akarova, Elsa Darciel en Francesca d’Aler. Hoewel deze drie figuren nauwelijks een plaats toegekend krijgen in de Belgische (dans)geschiedenis, komt dat niet door een te kleine hoeveelheid aan archiefmateriaal. Welke documenten we terugvinden (en vooral welke *niet*) leidt in die zin tot fascinerende vragen en vaststellingen. Zo is er een misschien voor de hand liggende maar belangrijke kanttekening te plaatsen bij het beschikbare archiefmateriaal: de dans ontbreekt. Zelfs opnames van dansvoorstellingen, dansnotaties of repetitiedocumenten vinden we jammer genoeg niet terug.³ Dat heeft uiteraard te maken met de moeilijkheid om dans te archiveren – een medium dat precies om die reden als inherent ongrijpbaar of efemer bestempeld wordt. Toch zijn er voor elk van deze drie vrouwen opvallend veel zogeheten extra- en para-dansante bronnen overgeleverd en werden andere aspecten van de dansvoorstelling (naast de choreografie en opvoering) wél gearchiveerd.⁴ Die bronnen omvatten foto’s, tekeningen en/of ontwerpen van kostuums en decors, informatie over en *scores* van muziek, vermeldingen en plannen van techniek, etc. Voor elk van de drie casussen vinden we ook (weliswaar in wisselende hoeveelheden) aankondigingen, posters, programmaboekjes, interviews, recensies, brieven, dagboeken, en vooral veel foto’s waarop zij in kostuum poseren. In het geval

van Akarova zijn er zelfs kostuums en decors gearchiveerd, alsook enkele egodocumenten, terwijl er van Darciel nog redevoeringen terug te vinden zijn.

Ondanks dit behoorlijk omvangrijke archiefmateriaal, zijn de bestaande studies over Akarova, Darciel en d'Aler (alsook over andere moderne Belgische danseressen) eerder schaars.⁵ Bovendien schenken deze werken weinig tot geen aandacht aan deze figuren vanuit genderperspectief, hoewel hun positie in zowel de bredere socioculturele context als het artistieke landschap daar om vraagt. Dit artikel wil daarom deze drie vrouwen (en de archivering van hun werk) bestuderen vanuit dat perspectief.⁶ Ik zal meer bepaald nagaan hoe deze artiesten de positie van de vrouw onderhandelden en daarmee een eigen invulling gaven aan de zogeheten *féminitude*. Deze notie stamt uit de tweede golf van het Franse en Belgische feminisme, en verwijst naar de verschillende rollen en gedrag patronen die de genderidentiteit van een vrouw construeren (zie o.a. De Beauvoir, Beyala).⁷ Om zicht te krijgen op de verhouding van Akarova, d'Aler en Darciel tot *féminitude*, zal ik dieper ingaan op hun emancipatie als choreografen en hun identiteitspolitiek tegen de achtergrond van de ontwikkeling van moderne dans als autonome kunstvorm. De vraag die daarbij telkens zal terugkeren is hoe de *féminitude* van deze drie casussen een (gedeeltelijke) verklaring kan bieden voor de gebrekkige archivering van hun werk en leven, en voor het beeld dat van deze artiesten wordt geconstrueerd.

Biografische schetsen

De bekendste naam van de drie is de gevierde avant-gardekunstenaar Akarova (1904-1999).⁸ Ze werd geboren als Marguerite Acarin in Saint-Josse in een kunstzinnig gezin. Haar moeder was schilderes en beeldhouwster, en haar vader architect. Vanaf haar dertiende volgde ze zang- en pianolessen aan het Conservatorium van Brussel en danslessen aan de school van Marthe Roggen. Daarna studeerde ze aan het Émile Jaques-Dalcroze Instituut in Brussel. Ze werd lid van het *corps de ballet* van de Antwerpse Opera, maar deze samenwerking was van korte duur wegens meningsverschillen met choreografe en danseres Sonia Korty. In 1922 bezocht ze de lezingen van Raymond Duncan, de broer van Isadora Duncan. Daar ontmoette ze ook de abstracte schilder Marcel-Louis Baugniet, met

wie ze in 1923 trouwde en nauw zou samenwerken. Samen sloten ze zich aan bij de kunstenaarsgroep die in 1922 het avant-gardetijdschrift *7 Arts* hadden opgericht. Als pleitbezorgers van de nieuwe kunststijl die ze “Plastique Pure” noemden, een eigenzinnige vorm van abstract modernisme, zouden deze kunstenaars een grote artistieke invloed op Akarova uitoefenen.⁹ Akarova creëerde een vijftigtal choreografische stukken, waarvan vooral solo’s die ze zelf uitvoerde en meestal op muziek van tijdgenoten als Claude Debussy, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, e.a. In deze werken toonde ze haar grote veelzijdigheid als kunstenares in de jaren 1920: ze danste niet alleen, maar verzorgde ook de choreografie, ontwierp samen met haar echtgenoot de decors en kostuums, en bepaalde de belichting en regie. In navolging van de zogeheten “Plastique Pure” geloofde ze in een huwelijk tussen alle scenische elementen, een synthese van alle kunsten. In 1926 stopte ze met zingen om zich volledig te kunnen wijden aan haar project om de Belgische dans te vernieuwen met moderne dansvoorstellingen die het midden hielden tussen het constructivisme en *Les Ballets Russes*. In plaats van een internationale carrière na te streven, voltrok Akarova’s oeuvre zich bijna volledig in Brussel, waar ze vooral zang- en dansoptredens gaf in verschillende theaters en privéwoningen. In 1934 richtte ze haar eigen studio op en wijdde zich vanaf eind jaren 1930 vooral aan de beeldhouw- en schilderkunst, waarbij dans evenwel een vast thema bleef.

Elsa Darciel (1903-1998) werd geboren als Elza Dewette in Sint-Amandsberg en net als Akarova groeide ze op in een artistieke familie.¹⁰ Haar grootvader was componist Edward Blaes en haar peetvader, die in hetzelfde appartementsgebouw woonde, kunstschilder Jules De Bruycker. Ze volgde eerst een muziekoopleiding, maar na de Eerste Wereldoorlog (die ze al studierend in Londen doorbracht) zou ze tekenen en schilderen gaan studeren aan de Academie voor Schone Kunsten in Brussel. Toen de jonge Dewette in 1922 Isadora Duncan zag dansen in de Brusselse Parkschouwburg, was ze op slag betoverd. Sindsdien droomde ze er enkel nog van danseres te worden en haar eigen dansschool op te richten. Ze ging naar Nice voor enkele privélessen bij Duncan, en volgde ook lessen bij Kurt Jooss en Rudolf von Laban. Omdat haar ouders aandrongen op een vaste tewerkstelling, werkte Dewette eerst enkele jaren als illustratrice en journaliste bij het damestijdschrift *Het Rijk der Vrouw*. Ze nam uiteindelijk ontslag en in 1930 stichtte ze in Brussel als “Elsa Darciel” de dansschool waarnaar ze zo had verlangd, genaamd “School voor

Euritmie”. Vanaf 1932 trad ze op met haar dansgroep, waarbij ze ook zelf regelmatig meedanst. Ze creëerde meer dan vijfendertig grote balletten of euritmische spelen rond Vlaamse thema’s. In 1951 werd ze de eerste Vlaamse choreografe van de Vlaamse Televisie en ze bleef tot 1965 verbonden aan de Belgische Radio- en Televisieomroep. Van 1958 tot 1969 doceerde ze bewegingsleer aan het Koninklijk Muziekconservatorium te Brussel. Ze overleed uiteindelijk in armoede. Darciel speelde een belangrijke rol in de Vlaamse ontvoogding en streed onvermoeid voor een “Vlaamse danskunst”, als danseres, choreografe en pedagoge.

Van Francesca d’Aler is er geen geboorte- of sterftedatum bekend en ook haar levensloop is moeilijk te achterhalen.¹¹ De veelzijdige danseres zou gedurende haar carrière dan ook meermaals van naam en nationaliteit veranderen. De van oorsprong Antwerpse danseres Françoise d’Aler zou in 1919 in Nederland les hebben gevolgd bij Richard Vogelesang in de stijl van *Les Ballets Russes* en volgens de methodes van Isadora Duncan. Toen hij in 1920 d’Aler meevroeg op een internationale tournee als dansduo, werd Françoise omgedoopt tot Francesca. Na werk in Londen en Spanje werd d’Aler in 1923 aangenomen als eerste solodanseres (naast de gelauwerde Sonia Korty) bij de “Vlaamsche Opera”. Waar Korty vooral rollen kreeg in de meer klassieke academische balletten, moest d’Aler een modernere solo- of “karakterdans” tonen. Dat uitte zich in zowel “exotische” als “godsdienstige” dansen (Vos 154 en 155; Gondry z.p.). d’Aler ontving zoveel lof dat ze voor de titelrol van de Vlaamse film *De schaking van Helena* (1925, regie André Jacquemin) werd gevraagd. Als een van de weinige danseressen zou ze ook grote producties van de Vlaamsche Opera mogen choreograferen. In 1927 verliet ze het operagezelschap en ook Antwerpen, en koos ze er opnieuw voor om zich aan een danspartner te verbinden – ditmaal de Luxemburgse Jean Klob. Samen vormden zij het danspaar “Jean et Eve Fazil”, waarmee ze vooral optraden in musichalls en kleinere theaters in Frankrijk, maar ook in Zwitserland en Brussel. Dat deden ze met zowel duetten als solo’s, puttend uit westerse en andere danstradities, in een poging om het populaire aan het artistieke te verbinden. Het duo was erg succesvol, maar d’Aler werd nadien nimmermeer door de Belgische pers opgepikt.

Voor(bij) de dans

Ondanks drie diverse levenslopen, delen Akarova, Darciel en d'Aler enkele opvallende gelijkenissen. Alle drie wilden ze een duidelijke breuk met het klassieke ballet forceren. Vanuit een ontevredenheid met (maar nog steeds lenend van) die traditie, herformuleerden zij de toenmalige dansdiscipline. Alle drie lieten ze zich leiden, onderwijzen en inspireren door de euritmiek van Dalcroze en de Duncanfamilie, en geen van hen zou aan de vergelijking met Isadora Duncan kunnen ontsnappen. Zo wordt Akarova de “Belgische Isadora Duncan” genoemd (Van Aelbrouck 20) en wordt d'Aler beschreven als een van de weinige danseressen die Duncan kan evenaren in haar “ritmische vitaliteit” (Gondry z.p.). Conform de ideologie van de moderne dans ontwikkelden ze vanuit eigen ervaringen een eigen stijl, bewegingsvocabularium en dansmethode. Toch wordt net het ontbreken van een Belgische danstraditie en de emancipatie van dans als autonome kunstvorm in België vaak als reden gegeven voor de magere overlevering van het artistiek erfgoed van deze en andere dansartiesten (Demin 34-35, zie ook Vos). Danshistoricus Staf Vos heeft met zijn studie *Dans in België 1890-1940* nochtans overtuigend tegengewicht geboden aan deze algemene opvatting. Hij toont aan hoe over een tijdspanne van vijftig jaar Belgische dans succesvol tot eigenstandige kunstdiscipline werd gepromoveerd. Vooral de buitenlandse dans diende daarbij als inspiratie – wat ook duidelijk wordt bij deze drie casussen.

In een ogenschijnlijk paradoxale beweging emanciperen Akarova, Darciel en d'Aler hun dans door te leen te gaan bij andere kunstvormen en door hun interdisciplinaire manier van werken. Akarova bijvoorbeeld benaderde dans steeds vanuit muziek en beeldende kunst, terwijl ook in haar kinetische schilderijen muziek en ritme centraal staan. Hieruit spreekt Akarova's affiniteit met de “Plastique Pure” beweging die, zoals vermeld, geometrische abstractie en een synthese van alle kunsten propageerde. Als beeldhouwster en schilderes creëerde ze kostuums en decors met vaak polychrome kleuren. Haar eigenlijke bewegingen toonden eveneens de invloed van de beeldende kunst door het gebruik van rechte en gebogen lijnen en (a)symmetrische patronen. Haar dansen waren krachtig, dan weer sacraal; harmonieus, dan weer vol harde breuklijnen. Haar stijl wordt theaterdans genoemd, maar zij sprak over haar lichaam als “architectuur” (Van Loo, Andrew).¹² Die visie trok ze door in

de archivering van haar werk: Akarova schonk haar kostuums en decorstukken aan de Archives d'architecture moderne in Brussel. Haar werk moest in de bredere context van de beeldende kunsten en de architectuur benaderd worden, als een synthese van de kunsten. Darciel, eveneens een tekenares, zou beeldende kunsten ook omnipresent maken in haar dans. Ze ontwierp de choreografie, kostuums en scenario's van al haar balletten. Ze maakte expliciete referenties aan verschillende Vlaamse schilders en beeldhouwers. Synthese vormt de crux van haar "euritmische balletten" – waarbij euritmie "doodeenvoudig harmonie" zou betekenen, dixit Darciel ("Hoe ontstaat een ballet?" 89). Besprekingen van d'Aler vermelden steevast haar indrukwekkende kostuums en hoe deze refereren aan andere kunstvormen (zie o.a. Gondry, Vos). Door vanuit de andere kunsten naar dans te kijken, worden ook andere theaterelementen naast choreografie en uitvoering zeer belangrijk.

Niettemin wordt vaak geclaimd dat de Belgische moderne dans te weinig artistiek potentieel had, wat een andere verklaring zou zijn voor de matige overlevering. Lieve Demin, die samen met An-Marie Lambrechts onderzoek deed naar moderne dans in Vlaanderen, is evenwel kritisch over die stelling. Zij stelt dat er te weinig dynamiek was tussen de Belgische dans en meer gedurfde artistieke experimenten in het buitenland – in tegenstelling tot de latere Vlaamse Golf. Daardoor hinkten de binnenlandse instituten achterop, met te weinig tijd en middelen om avantgardistische alternatieve artiesten te kunnen opvangen en ondersteunen in het systematisch uitbouwen en presenteren van hun choreografieën. "De grote operahuizen, de enige professionele podia, bleven exclusief voorbehouden voor de academische dans" (35). Aldus zouden de Belgische "stormlopers" gedwongen zijn zich toe te leggen op hun pedagogische werk, hun "enige bron van inkomsten" (35). Er lijkt een grond van waarheid in de woorden van Demin te huizen, als we naar de levenslopen van onze casussen kijken. Alle drie gaven ze les, waarbij vooral Akarova en Darciel een extensieve pedagogische praktijk uitbouwden. Directeur Henry Van de Velde benoemde Akarova tot een van de eerste vrouwelijke docenten aan het vernieuwende Institut Supérieur des Arts Décoratifs, gespecialiseerd in de toegepaste kunsten en architectuur. Ze zou ook lesgeven in haar eigen atelier en theater. Naast haar eerdergenoemde dansschool gaf Darciel ook bewegingsleer aan het Brussels Conservatorium (1935). In 1926 gaf d'Aler een jaar een "kursus van Kunstdans" aan De Vrije Academie, een school voor

“dekoratieve kunst”, opgericht door Roger Avermaete en anderen rond de avantgardistische kunstkring Lumière. Daar gaf ze naast praktisch ook danstheorie en -geschiedenis, o.a. aan Lea Daan (toen nog Paula Gombert).

Het is opvallend dat in zowel archivering als geschiedschrijving soms meer aandacht uitgaat naar pedagogische in plaats van artistieke projecten. Dat wordt natuurlijk gedeeltelijk in de hand gewerkt door de verplichte bureaucratie die onvermijdelijk samengaat met een pedagogische opdracht. In het geval van Francesca d’Aler werden dan ook vooral documenten over haar carrière als docent gearchiiveerd, in tegenstelling tot haar dansloopbaan.¹³ Maar toch zet deze beeldvorming zich door in de bredere receptie van het werk. In de pers werd Darciel bijvoorbeeld in de eerste plaats als docente beschreven, veel vaker dan als choreografe of artieste. Het is een vloek die aan vele kunstenaressen kleeft: ze worden vooral als onderwijzeressen gezien, als pedagogische zorgverstrekkers. Tegelijk krijgen zelfs hun educatieve verdiensten vaak nog steeds niet de lof die ze verdienen. In tegenstelling tot mannelijke collega’s als Merce Cunningham, Lester Horton of José Limon, wordt in de receptie van Akarova nauwelijks vermeld dat ook zij haar eigen dansmethodologie had ontwikkeld als onderdeel van haar lespraktijk. Ondanks het gebrek aan waardering waren deze drie vrouwen ondernemende en autonome artiesten die zelf een platform voor hun kunsten creëerden, buiten (de magere steun van) de Belgische instituten om. Akarova richtte een eigen theater op (zonder subsidies) en Darciel een eigen dansgroep. d’Aler zou België en de Vlaamsche Opera verlaten om in het buitenland vrijere presentatieplekken op te zoeken. Alle drie koesterden ze hun zelfbeschikking en onafhankelijkheid.

Louter(ende) danseressen?

Wat steevast als eerste wordt beklemtoond bij Akarova, Darciel en d’Aler is hun gender, niet alleen in de toenmalige pers, maar ook in de latere literatuur over hun werk. Meer nog, geheel volgens de negentiende-eeuwse topos van de verleidelijke danseres, die het aantrekkelijke kijk- en lustobject van de mannelijke toeschouwer en recensent uitmaakt, wordt steeds hun uiterlijk beschreven. Zelfs recent onderzoek houdt die beeldvorming in stand. In een biografie over Herman Teirlinck uit 2017 bijvoorbeeld wordt Akarova

als “sensueel” voorgesteld (Van den Bossche 425), dan weer als “ravissante artieste” (478). Ook toenmalige recensenten en andere auteurs maakten zich schuldig aan de tendens om eerst heersende vooroordelen over de vrouw te bevestigen, om vervolgens de lezer als het ware op de vingers te tikken en te beklemtonen hoe deze vrouwen onze verwachtingen overstegen. Zo beschreef cultuurjournalist Jules Gondry in een artikel over Francesca d’Aler uit 1925 eerst “de machtige suggestie van haar zoo bekoorlijk als zenuwrijk temperament”, alvorens haar een “grootte kunstenares” te noemen (z.p.). Die “erkenning” (als we het zo al kunnen noemen) ging keer op keer gepaard met de toevoeging dat deze vrouwen niet louter danseressen zijn. Gondry benadrukte hoe d’Aler niet slechts een “gelegenheidsdanserese” was en hoe haar dans ver van het musichallballet stond. Ironisch genoeg zou d’Aler enkele jaren later vooral in musichalls optreden en daar ook furore maken.

Een belangrijke uitweg om aan het overwegend inferieure statuut van “gewone” danseres te ontsnappen zou de eigenhandige creatie van choreografie zijn. Onder Sonia Korty, die zelf choreografeerde en zich liet inspireren door de moderne choreograaf-dansers uit het buitenland, kreeg d’Aler de kans om zowel solo- als groepschoreografieën te maken. In 1925 choreografeerde ze zo *De drie houten poppen* op muziek van Lévy, in een haast mime-achtige moderne dans. Ze creëerde ook haar eigen zogeheten “kunstdansen”, vooruitstrevende (moderne) dansen die zich onttrokken aan de ballettraditie. Darciel nam de choreografie van alle stukken van haar dansschool op zich, waaronder een massaspel, en ook Akarova choreografeerde het absolute merendeel van haar werk. Deze vrouwen wilden zich duidelijk profileren als choreografen, meer dan als dansers. Toch zullen ze vooral als dat laatste onthouden worden. Een mogelijke verklaring daarvoor is dat ze enkel als dansers zichtbaar konden (en kunnen) zijn door bijvoorbeeld de verschillende bestaande foto’s, terwijl de eigenlijke creatiesporen van hun choreografie ontbreken. Hier had de archivering van dansnotatie kunnen helpen. Zo werd al meermaals aangetoond hoe notatiemethodes kunnen helpen bij het bestendigen van auteurschap – zowel bij theaterregisseurs als danschoreografen (zie o.a. Cassiers; De Marinis; Pavis; Van Imschoot).

Gezien de complexiteit van auteurschap van choreografieën aan het begin van de twintigste eeuw, was de danssolo voor deze vrouwen een belangrijk instrument. In tegenstelling tot het klassiek ballet, waar

de solo doorgaans diende voor het tentoonstellen van de vrouwelijke soliste als een virtuoos en begeerlijke object van verlangen (Daly 111-112), transformeerden moderne dansers de solo tot een format om hun *agency* of handelingskracht weer op te eisen, of “to determine thresholds of daring” – zoals danshistoricus Karl Knopfer het omschrijft (74). Dansers als Loïe Fuller en Isadora Duncan maakten van de solo een *actieve* dansvorm die zich afzette tegen een *passieve* representatie van de vrouw. Door alleen te dansen beklemtoonden de moderne uitvoerders hun auteurschap: met deze dans toonden ze hun expressief vermogen en hun individuele creativiteit. In dat opzicht kreeg de solo ook een sociopolitieke dimensie: het werd een artistieke representatie van het verschuiven van gendergrenzen. Ook vrouwen konden onafhankelijke solokunstenaars zijn.¹⁴ Carrie J. Preston beschrijft in haar boek *Modernism’s Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance* hoe Isadora Duncan, de bekendste grondlegger van de moderne danssolo, “through solo expression (...) established herself as a type for the independent, creative, ‘new woman’” (152). De drie casussen van dit artikel munten uit in danssolo’s. Zo werd Francesca d’Aler door de Vlaamse Opera in dienst genomen vanuit het verlangen om in te zetten op “ritmische danseressen” die niet louter de vergelijking met *Les Ballets Russes* konden doorstaan, maar ook een eigen variant van de moderne solodans konden aanbieden (Vos 126). Ook met het danspaar “Les Fazils” zouden d’Aler en haar partner Jean Klob steeds duetten afwisselen met solo’s, om de eigen capaciteiten en individuele eigenschappen voor het voetlicht te brengen.

In een intrigerende spanningsverhouding met het solowerk werd de groepsdans eveneens typerend vrouwelijk binnen de moderne dans. Mary Wigman liet vrouwen vooral in cirkels dansen en cultiveerde zo de “vrouwelijke gemeenschap” en het vrouwelijke (gevoels) leven als collectief (Manning 88-89). De Vlaams-nationalistische Darciel liet tot na de Tweede Wereldoorlog uitsluitend vrouwen toe in haar dansschool en -groep. “Gemeenschapsdans” was daarbij het voornaamste doel (Vos 326, 377, 383). Darciels dansers en het publiek zouden samen een gemeenschap vormen, deelgenoot zijn van gelijkaardige ervaringen en een gemeenschappelijke grond van waarden en identiteiten (her)ontdekken. Waar andere choreografen, zoals bijvoorbeeld Lea Daan, de collectieve dynamiek binnen de creatie en daarmee ook de gelijkwaardigheid van alle deelnemers in de productie beklemtoonden, sprak Darciel over zichzelf in de

eerste plaats als een “meesteres” die haar leerlingen dirigeert (“Hoe ontstaat een ballet?” 89-91).¹⁵

Hoewel Akarova, Darciel en d’Aler er bewust naar streefden om autonoom en soms zelfs zelfvoorzienend te werken, worden ze door zowel archiefbronnen als meer recente literatuur vooral besproken in verband met de mannen in hun (persoonlijke en/of professionele) levens. Alle drie vertoefden ze in kringen van kunstenaars en intellectuelen, en met verschillende van die kunstenaars hadden ze ook relaties. Zowel Akarova als Darciel kwamen tevens, zoals vermeld, uit een artistieke familie. Het is veelzeggend dat deze netwerken, en met name de relaties tot minnaars, vaders, broers en andere mannen, grotendeels bepalen hoe deze (en andere) vrouwen in archieven worden opgenomen. Vaak zijn deze vrouwen voetnoten in de geschriften over de mannen uit hun leven. Om informatie over deze vrouwen te vinden, moeten we dus graven in het archiefmateriaal van de mannen die ze hebben gekend.¹⁶ Opnieuw lijkt recenter onderzoek die tendens voort te zetten. Zo wordt Darciel besproken als minnares van de bekende fascist Francis Parker Yockey (Tommissen). Akarova figureert dan weer als muze en model van haar eerste echtgenoot en schilder Marcel Louis Baugniet, hoewel ze ook intens samenwerkten (Van Loo, Van Haute, Paenhuysen). Ze zou, net zoals d’Aler, tot inspiratie dienen van nog andere beeldende kunstenaars en schrijvers. Zowel Darciel als Akarova werkten samen met Herman Teirlinck (soms zelfs tezamen aan hetzelfde project) en worden vaak voorgesteld als *slechts* uitvoerders van zijn visie. Achter een schijnbaar aura van vrijheid en gelijkheid bleven de ongelijkheden echter hardnekkig voortleven. In een brief van Baugniet aan Akarova wordt die genderkloof pijnlijk duidelijk:

Jij zal altijd romantisch blijven zowel in je gedachten als in je daden, maar het moderne leven wil orde, classificatie, discipline. De orde, dat is de deugd (in de zin waarop de klassieken het woord gebruikten, dat wil zeggen virtus: kracht, sterkte, moed). Dat is wat jij niet begrijpt, mijn beste vriendin, jij begrijpt niet dat opstaan om 7 uur en slapen gaan om 10 uur betekent orde op zaken te stellen. Jij, jij doet alleen maar wat je aanstaat op het moment zelf en de rest verveelt je. (in Paenhuysen 24-25)

Verskillende onderzoekers beklemtonen hoe de historische avant-garde (westers constructivisme, Bauhaus, abstracte kunst,

futurisme, etc.) allesbehalve genderneutraal was en door misogynie geteisterd werd (zie o.a. Funkenstein 391; Paenhuysen 24-25; Pollock). Dergelijke seksistische sentimenten leidden ook tot een duidelijke werkverdeling in avant-gardekunst. Waar beeldhouw- en metaalkunst vooral als “mannenwerk” werd gezien, werd textielkunst en dans vooral aan vrouwen voorbehouden. Niettemin zou Akarova na haar danscarrière de weg van de beeldende kunst inslaan. Wanneer curator en kunstcritica An Paenhuysen de receptie van Akarova in de context van de artistieke avant-garde bespreekt, stelt ook zij evenwel vast hoe vrouwelijke kunstenaars steevast in de schaduw stonden van mannelijke kunstenaars: ze mochten geen theoretische teksten schrijven en genialiteit werd als een mannelijke eigenschap gezien. Ze komt tot een gedesillustreerde conclusie:

De moderniteit werd blijkbaar in een mannelijke wereld gerealiseerd. De abstracte kunst was weliswaar geslachtloos, maar de abstracte kunstenaar was dit niet. (25)

Vrouw(elijke) vormen

De moderne dans sleepte een historie aan stereotypering met zich mee. De historisch verankerde *male gaze* die reeds in het klassiek ballet de vrouwelijke danseres steevast in de rol van lustobject duwde, was een juk waaraan de moderne danseres niet kon ontsnappen.¹⁷ Sommige danseressen, zoals Josephine Baker, speelden een strategisch spel met deze verwachtingen en verlangens. Andere danseressen, zoals Valentine de Saint-Point (waarover later meer), deden hun uiterste best om deze blik te omzeilen door alle tekens van hun vrouwelijkheid uit te wissen – en niet zonder resultaat.

Francesca d’Aler stelde doorheen haar loopbaan verschillende vormen van vrouwelijkheid voor. In de Vlaamse Opera werd ze geroemd voor de spiritualiteit die ze in haar dansen legde door trage en geconcentreerde, haast cerebrale passen, voorbij “ledige techniek” (Gondry z.p.). Die spiritualiteit werd vooral duidelijk in haar *Godsdienstige dansen* (1924), op oude vocale muziek van Corelli, Händel en Bach, die vanachter de coulissen werd gezongen. d’Aler toonde vooral wisselingen van houdingen en mimiek, en strikte passen in een wijd kloostergewaad. Sober en zedig werd ze op die manier ook een favoriet van de Katholieke Kerk. Minstens evenveel roem kreeg ze

bij de Vlaamsche Opera met haar als “oosters” bestempelde dansen, die ze in de traditie van Duncan creëerde op basis van onderzoek naar de originele dansen. Naast “Javaanse visioenen” danste ze “Tempeldansen”, waarvoor ze zich baseerde op Egyptische documenten uit het museum van Leiden (Vos 154-155). Dit oriëntalisme zette d’Aler ook voort als deel van het Fazil dansduo. In fraaie kostuums en zware make-up zou ze hier net wel haar lichaam tonen. De Fazils wisselden klassieke, typisch westerse balletduetten af met zogezegd oosterse solo’s vol glamour en spektakel, romantiek en exotisme, seksualiteit en sensualiteit. (Vos 191-194) Schaars gekleed, op blote voeten en zonder korset, voerde d’Aler dansen op die aan oosterse tradities refereerden (zie *Afbeelding 1*).

De vrouwenrollen die d’Aler in die periode danste, speelden handig in op de obsessie met het zogenaamde “Oosten” die de westerse wereld begin twintigste eeuw overspoelde.¹⁸ Dit verklaart ook de overwegend positieve receptie van haar opvoeringen. Toen ze in mei 1927 in de bekende Parijse theaterzaal L’Olympia een Egyptische dans had getoond, sprak een toenmalige criticus zijn waardering uit voor “un style qui concilie la fantaisie avec le respect des traditions hiératiques” (Patin z.p.). In de zomer van datzelfde jaar voerde het dansduo samen met andere artiesten shows op in het casino van Vichy en rapporteerde de krant *Figaro*: “une aurore égyptienne qu’anima la délicieuse Eve Fazil, dont les attitudes semblaient détachées d’une fresque mise à jour dans quelque salle Irypostyle d’un temple des Pharaons” (“La saison d’été” z.p.).

d’Alers dansstijl in deze opvoeringen is natuurlijk geworteld in Edward Saïds vaak geciteerde notie van het “oriëntalisme”. Saïd definieert oriëntalisme als een westerse manier om bewust of onbewust het Oosten te domineren, herstructureren en autoriseren (3). Interpretatie en representatie gaan daarbij hand in hand. Het Oosten wordt in het Westen voorgesteld als een primitief anti-Westen, het tegenovergestelde van hoe westerlingen zichzelf en hun thuishaven (willen) zien. Het Westen zou rationeel, vredig, liberaal, intelligent, mannelijk en moreel-bewust zijn. Het Oosten, daarentegen, stond voor een homogeen gebied dat inherent irrationeel, dom, onopgevoed, woelig, despotisch, mysterieus, erotisch, wild, onvoorspelbaar, vrouwelijk en exotisch was. Eind negentiende en begin twintigste eeuw vormden de hoogdagen van dat oriëntalisme in Europa en de Verenigde Staten. In een broeierige mengeling van angst en fascinatie



EVE FAZIL

*I am my in Venice
Eve Fazil.*

werd een imaginair Oosten gecreëerd dat representaties van gender, ras en etniciteit in alle westerse kunsten besmeurde – gaande van film, literatuur, schilderkunst tot (bovenal) dans. De danseres bleek immers ideaal om die oriëntalistische blik op het podium te belichamen: ze meet zich een oriëntaals klinkende naam aan, verbeeldt oriëntaalse kostuums, muziek, decor en choreografie, en beweegt in een zwoele waas van vrouwelijkheid, sensualiteit en seksualiteit. Dat vruchtbare huwelijk van danseres en oriëntalisme beantwoordde aan zowel koloniale als seksuele verlangens van de toeschouwer. Deze dans leek als het ware gemaakt voor het publiek met “the Western male gaze” (Shohat 40).

Het is niet toevallig dat de figuur van Salomé, als een van de meest bekende en populaire incarnaties van de oriëntaalse vrouw, een danseres is. Westerse christelijke waarden doorkruisen oosterse erotiek en woeste wraak in deze oosterse prinses die met haar “Dans met de zeven sluiers” de moord op Johannes De Doper afdwingt. Tot vandaag is Richard Strauss’ opera *Salome* (1905, op basis van Oscar Wildes eenakter uit 1891) bijzonder populair. In België werd het verhaal van de verleidelijke danseres ook als ballet opgevoerd.¹⁹ Zo danste d’Aler op 18 december 1926 in de Vlaamsche Opera de “eerste opvoering in België” (zo leert de affiche ons) van *De tragedie van Salomé* onder leiding van Sonia Korty.²⁰

Salomé staat bekend als een van de eerste verschijningsvormen van de “vamp” of “vampier”, een cultureel construct uit de jaren 1910 waarin zowel de verlangens als angsten van de moderniteit en het oriëntalisme convergeren. Volgens danshistorica en specialiste in genderstudies Mary Simonson kan Salomé dan ook best omschreven worden als:

everybody’s favorite bad girl, the original dancing vamp, a launchpad for discussions of late-nineteenth- and early-twentieth-century insecurities and fascinations with women, national identity, imperialism, the Oriental “Other,” and the female body. A tale of female sexuality, erotic transgression, and taboo, the Salome narrative and particularly her “Dance of the Seven Veils” have come to stand for anxieties about cultural disorder, describing a desire to legitimize male control of female bodies and behavior. (1-2)

Afbeelding 1: Foto van Eve Fazil op een briefkaart ondertekend door Fazil zelf. Fotograaf onbekend, Letterenhuis, Antwerpen.

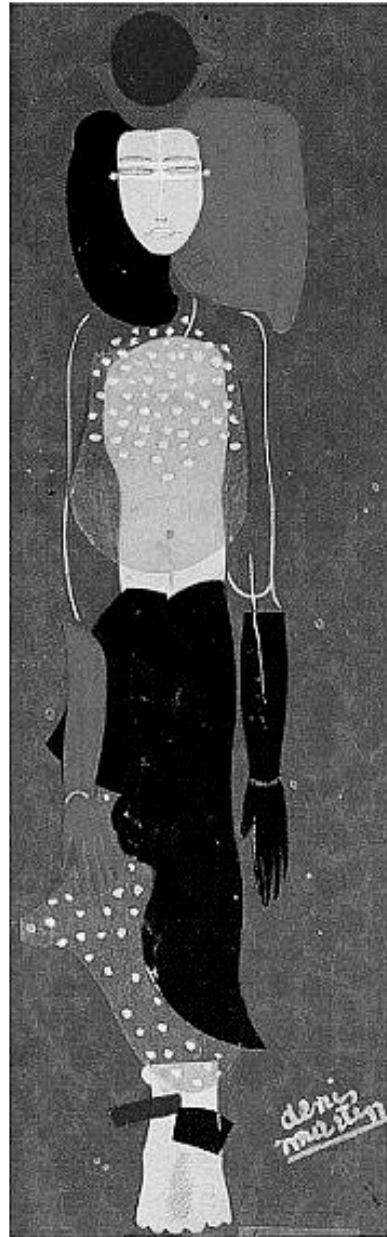


Afbeelding 2:
Vertolking van Salomé
door Akarova in La
Tragédie de Salomé
(Schmitt, 1931). De
kostuums werden
ontworpen door Denis
Martin en uitgevoerd
door Akarova. (vgl.
Afbeelding 3)

Deze hyperseksuele vrouw zuigt als een vampier het leven uit haar mannelijke slachtoffers. Op die manier perverseert ze de traditionele genderverdeling van macht en seksuele passie. Er vindt een genderomkering plaats: de “phallicized” vrouw verlangt naar een man, die als “vervrouwelijkt” wordt voorgesteld. In haar artikel beschrijft Simonson hoe elke Salomé-adaptatie culturele verschuivingen, angsten en verlangens reflecteert en tegelijk construeert, vooral met betrekking tot genderrollen en de topos van de *New Woman*. De figuur van de “vamp” representeert daarbij enerzijds de decadente, amorele passie en wanorde van de “Oriënt”, en anderzijds het gevaar van vrouwen die macht verkrijgen (1-3). Deze oosterse *New Woman* vormt zo een allegorie voor de culturele angst dat de westerse man zou bezwijken onder de seksuele en sociale eisen van vrouwen. Tegelijk vormt deze oriëntaalse vamp door haar eigengereidheid ook een belofte voor haar vrouwelijke toeschouwers. Aldus zouden deze dansvoorstellingen niet louter gericht zijn op een wellustig

heteromannelijk publiek, maar ook – en bovenal – op vrouwelijke toeschouwers voor wie de vrijheid belichaamd door Salomé inspiratie kon bieden voor het herdefiniëren van hun eigen sociale identiteit.

Vijf jaar na d'Alers opvoering zou ook Akarova *De tragedie van Salomé* dansen – weliswaar op een geheel andere manier. Het stuk werd geregisseerd door Herman Teirlinck aan het *Institut Supérieur des Arts Décoratif*, waar hij scenografisch onderzoek voerde. Teirlinck zou verschillende licht- en decorexperimenten uitproberen in deze versie van *Salomé*. Het decor bestond uit enorme schijven in metalliek zwart en goud, omringd door felle lichteffecten. De kostuums en affiche werden door de Belgische kunstenaar Denis Martin ontworpen, die geïnspireerd door Akarova's *Salomé* ook twee collages creëerde (zie *Afbeelding 2 en 3*). Het stuk werd door de jaren heen meermaals opgevoerd en aangepast. Van 1934 tot 1944 werd het gedanst in Akarova's theater in nieuwe kostuums en decors van de Belgische figuratieve schilder Anto Carte. Net zoals haar tijdgenoten was Akarova erg geïnteresseerd in



Afbeelding 3: Collages van *Salomé* (1931) door Denis Martin. De werken zijn geïnspireerd door de vertolking van *Salomé* door Akarova in *La Tragédie de Salomé* (Schmitt, 1931) en de kostuums die Martin voor dit personage ontwierp. (vgl. Afbeelding 2)

het Oosten en die interesse zou ze ook doortrekken in de kostuums, maskers en choreografieën van verschillende danscreaties, waaronder *Danse Arabe* (1930), *Danse de la frayeur* (1934), en *Bolero* (1935). In een interview uit 1987 beschrijft Akarova hoe ze haar bewegingen synthetiseerde en muziek hanteerde om emoties te transponeren: de rol van Salomé was slechts een deel van het geheel en muziek kwam (zoals in al haar werken) op de eerste plaats in haar *Gesamtkunstwerk* (Van Loo 119). Ze beschrijft hoe ze erin slaagde om in haar rol van Salomé een “vormelijke transpositie” te genereren, een gespleten persoonlijkheid waarbij het personage zich “opdrong” wat tot een “openbaring” leidde (geciteerd in Van Loo 135, eigen vertaling). Die gespletenheid komt sterk naar voren in de collages van Martin (zie *Afbeelding 3*). In de nieuwe versie van *La tragédie de Salomé* ontwierp ze samen met Carte een mechanisme van licht- en schaduweffecten dat de scène in een immateriële dimensie bracht. In tegenstelling tot d’Aler zou Akarova de oosterse dans eerder tot abstractie herleiden – ontgaan van sentimentaliteit. Toch was de sensualiteit niet volledig verdwenen. De hoekige bewegingen en haartooi stonden in scherp contrast met de schaars geklede danseres en de grote hoeveelheid ontblote huid. De nieuwe kostuums door Carte bedekten meer van het lichaam en moesten ook het lichtspel dienen, maar de blote voeten zouden blijven en de ogen werden zwarter omrand.

Verdwijnende lijven

De danssolo zat dicht op de huid van de uitvoerder en wordt nog steeds gezien als een uiting van de eigen persoonlijkheid, vrouwelijkheid en emoties. Niet toevallig zou Karen Barbour de danssolo omschrijven als een vorm van “autoethnographic writing” (67). d’Aler werd geprezen voor haar emotionaliteit. In schril contrast daarmee stonden de emotieloze solo’s van Akarova. Zij trachtte elke hint naar traditionele vrouwelijkheid uit te wissen. In haar avantgardistische omgeving werd elke vorm van vrouwelijke kunst dan ook afgewezen. In een van de zeldzame artikelen in *7 Arts* over vrouwelijke kunstenaars werden deze afgedaan als:

visueel en sentimenteel, eerder dan intelligent en cerebraal, instinctief veeleer dan wil, het feminien principe, en haar kwaliteit van charmante sensibiteit, prikkelt het spel van het hart, de grillen. (“Expositions au Centaure. Les femmes peintres”, in Paenhuysen 24)

Ook in andere avantgardistische kringen pleitten ze voor een ontprikkeling van de dans. De futuristische leider Filippo Marinetti, eveneens een man, roemde de moderne danseres Valentine de Saint-Point voor het ontbreken van een “seksuele stimulans” in haar dansen (Marinetti, in Rainey, Poggi en Wittman 236). De ironie wil dat Marinetti zich later in zijn “Manifest van Futuristische Dans” (1917) zou keren tegen de Saint-Points aseksuele “frigid geometry of poses” (Marinetti in Rainey, Poggi en Wittman 236).²¹

Zowel de Saint-Point als Akarova kozen niet toevallig voor de avant-garde als artistieke context voor hun dans: de Saint-Point verbond zich aan het futurisme, waar Akarova voor het constructivisme koos. Abstractie – en daarmee depersonalisatie, mechanisering en transformatie – lagen aan de basis van hun beider dansen. Ogenscheinlijk vormden harde lijnen en geometrische vormen de antithese van het vrouwelijk lichaam: geen zachte curves, wapperende haren of soepele huid. Het vrouwelijk lichaam wilde niet langer dienstdoen als erotische site voor de verlangende mannelijke blik. Akarova streefde, naar eigen zeggen, “het lichaam als architectuur” na (Van Loo 70, zie ook Andrew 32-36). Avant-gardedans betekende bijgevolg vaak het einde van het (vrouwelijk) lichaam.²² Tot die vaststelling komt ook danswetenschapper Gabriele Brandstetter wanneer ze Akarova’s solo *Lettres Dansantes* uit 1920 als “corporeal writing” analyseert (351). Ze beschrijft hoe Akarova’s kostuum, een *leotard* versierd met letters uit het alfabet – zoals regelmatig bij kostuums van Akarova (zie o.a. *Rhapsody in Blue* uit 1939) – leek op te gaan in het decor op de achtergrond dat versierd was met dezelfde letters. Het lichaam verdwijnt, aldus Brandstetter, “among the dancing graphemes, in the figurative signs and visual backdrop of the dance-text” (351). Akarova lijkt haar lichaam geheel te willen uitwissen.

Akarova beklemtoont in een interview uit 1987 hoe belangrijk kleur en vormen zijn voor haar choreografie. Ze noemt beeldende kunst een “verlengde van dans” – vandaar ook dat elk project om andere kostuums en decors vraagt (in Van Loo 134, eigen vertaling). Toch moet zowel het discours van Akarova als analyses zoals die van Brandstetter voldoende genuanceerd worden. Hoewel de choreografe op zoek was naar een synthese van verschillende theaterelementen bleef het lichaam een cruciaal medium voor haar en zou het ook steevast op de voorgrond treden. In tegenstelling tot andere moderne dansers zoals Oskar Schlemmer verwierp Akarova het idee van de

danser als robot. In al haar voorstellingen zorgde Akarova steeds voor doeken of decors op de achtergrond. Enerzijds zou haar lichaam, zoals eerder aangegeven, hierin verdwijnen en worden opgenomen; anderzijds zouden haar bewegingen soms ook net afgelijnd zijn en aldus versterkt worden. Dat Akarova nog steeds op zoek was naar lichamelijke binnen abstractie wordt ook erkend door kunsthistoricus Giovanni Lista. Over Akarova's samenwerking met La Cambre voor *De tragedie van Salomé* schrijft Lista het volgende:

The exhaustive activation of space and the means proper to the stage were always to remain subordinate to her sheer physicality and the vitality of her muscular energy. Because she was small, Akarova had to exult, in dance, the magnetism of the human body in motion. Her very morphology restricted the amplitude of her gestures, and she had to discover something between conceptualization and incarnated momentum, a balance between spontaneity of emotion and functionalist discipline. (in Van Loo 265)

Akarova streefde naar een abstracte, genderneutrale avant-garde kunst, maar leek zich tegelijk bewust van de spanning tussen het vrouwelijk lichaam en het bad van geometrie waarin dat optrad. De slotsom is dat ze via die ambiguïteit het traditionele vrouwbeeld uitdaagde om op die manier meerdere binaire opposities te doorbreken, waaronder die tussen man en vrouw, lichaam en hoofd, of het organische en het abstracte.

Vrouwelijkheid en/als nationaliteit

Hoewel Akarova weg zou blijven van de gevestigde Belgische kunstinstellingen zoals de Vlaamse Opera, was en bleef ze in België verankerd en richtte ze haar eigen theater op in Brussel. Darciels uitgesproken Vlaams-nationalisme zou haar er evenzeer van weerhouden haar praktijk buiten de landsgrenzen te brengen. d'Aler, daarentegen, zou net haar wortels bewust doen vervagen, mede door haar naamsveranderingen. Francesca d'Aler werd geboren als Françoise d'Aler, en veranderde een tweede keer van identiteit toen ze Eve Fazil werd. Net als d'Aler hanteerden ook Akarova en Darciel een pseudoniem. Deze vrouwen waren in hun tijd absoluut niet de enige performers die een artiestennaam zouden aannemen. Vanuit

genderperspectief kunnen we deze naamsveranderingen op twee, schijnbaar tegenstrijdige manieren duiden. Enerzijds is het frappant dat deze naamsveranderingen onder invloed van mannen gebeurde: Akarova liet zich leiden door Baugniet; d'Aler werd Fazil door haar danspartner; Darciel nam de naam van een mannelijk familielid aan. Anderzijds werden de nieuwe namen een spiegel voor het artistieke project: de Russisch klinkende naam Akarova verraadde de constructivistische inborst van de danseres; Elsa Darciel hintte naar Duitse sympathieën want ze leende de achternaam van een voorouder ten tijde van de Franse Revolutie; d'Alera appelleerde aan een meer exotisch aura met "Eve Fazil".

In zijn reflecties over de "geometrische, scherpe, geïsoleerde" naam Akarova, beschrijft danser en kunstcriticus Daniel Dobbard hoe ook andere moderne danseressen (zoals Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey en Valeska Gert) een nieuwe naam formuleerden als eerste stap in een transformatie (in Van Loo 34-35). Omdat hun nieuwe naam een "embleem" moest worden van hun "individuele stijlen en lotsbestemmingen", verwees die niet alleen naar een danser en choreograaf, maar ook naar een "radicaal nieuw type vrouw, op en naast de scène" (in Van Loo 35, eigen vertaling). De naamsverandering weerspiegelt in die optiek de paradoxale *féminitude* van deze vrouwen: het bevestigde hun uniciteit en emancipatie, maar tegelijk volgden de vrouwen een tendens eigen aan de moderne dans én legden ze (een deel van) hun identiteit af op vraag of naar ingeving van de mannen die hen omringden.

d'Aler zette haar nieuwe identiteit als Fazil in als deel van het mysterie rond haar dansen. Als promotiecampagne voor haar Javaanse dansen – een hercreatie van haar eerder vermelde "Javaanse Visioenen" – in L'Olympia in Parijs, zou ze als Javaanse prinses worden voorgesteld. Zo luidt het bijschrift in een Frans tijdschrift bij een van haar foto's in oriëntaals kostuum (zie ter vergelijking *Afbeelding 1*):

La royauté javanaise donne à Paris une nouvelle sensation.
La princesse Fazil, envoyée aux Pays-Bas pour terminer son éducation, était le désespoir de ses maitresses, ne montrant aucun désir d'apprendre le néerlandais, mais toujours désireux de leur montrer comment les maidens du temple dansent à Java. Par ses amis à Paris, elle a obtenu un engagement à Olympia où sa remarquable performance a de

nouveau prouvé que l'Europe peut apprendre beaucoup de l'est. (30 september 1927)

Ironisch genoeg werd d'Aler door de Franse recensenten als op en top Frans gezien. Zo schrijft Marcelle Gaston-Martin in de uitgebreide en lyrische bespreking van het Fazil dansduo: "[L]e couple Eve et Jean Fazil paraît le mieux adapté pour nous constituer en la matière un style national et créer dans la danse contemporaine un style français" (77; zie ook *Afbeelding 8*). Later in het stuk koppelt de auteur die zogeheten typische Franse stijl aan de appropriatie van niet-westerse dansen – een koloniale toon wordt duidelijk:

Et si une Européenne danse une danse javanaise, le plus beau compliment qu'il soit possible d'en faire est bien que, sans trahir le rythme initial, elle ait su l'européaniser assez pour nous en rendre sensible l'âme exotique, onduleuse et fugitive. (79)

Waar d'Aler tijdens haar jaren in de Vlaamsche Opera veel belangstelling zou krijgen van de Belgische pers, zou ze als Fazil veelal afwezig blijven in de Belgische pers, annalen en archieven. Ze werd niet langer als Belgische artieste gezien. Toch waren sommige kunstkeners zich bewust van wie ze hadden laten gaan. Zo wordt Francesca d'Aler in een tentoonstellingsbrochure uit 1927 beschreven als:

de ster die wij ons ontglippen lieten en die thans te Parijs onder de naam van Eva Fazil fureur maakt, er omweven is van de zijden draden der legende en er doorgaat als een sprookjesprinses uit het verre Oosten. (in Vos 159)

Die veelzijdige naamgeving en het spel met nationaliteiten kennen ook hun neerslag in de archieven, en hebben bijgevolg repercussies voor archiefonderzoek. Zo komen we het archiefmateriaal van deze drie figuren enkel op het spoor wanneer we zoeken onder verschillende namen, in verschillende schrijfwijzen. Dit komt allicht het acuutst naar voor bij Francesca d'Aler, van wie we in Het Letterenhuis documenten terugvinden onder dezelfde naam, maar eveneens onder Eve Fazil – evenwel zonder bijkomende opmerking dat het over dezelfde persoon gaat.

Zoals d'Alers *féminitude* tegelijkertijd verankerd is in en versterkt wordt door haar obscure origine, was deze van Darciel verweven met haar Vlaamse nationaliteit. Darciel kwam uit een sterk nationalistisch nest waarin er “bewondering voor Hitler” was (Tommissen 32). Darciel mocht haar studie aan de Brusselse Academie voor Schone Kunsten niet afmaken, omdat ze door directeur Victor Horta van school werd gestuurd omwille van haar flamingantische houding. Ze had een complot onderschept tegen docent August Vermeylen die voor de vernederlandsing van de Gentse universiteit pleitte, en dat aan de pers meegedeeld. Zowel Vermeylen als Darciel werden aan



Afbeelding 4: Foto van het dansensemble Elsa Darciel, ADVN – Archief en Documentatiecentrum voor het Vlaams-Nationalisme, Antwerpen, AC946.

de deur gezet, maar Darciel werd daardoor “een heroïsche figuur in de Vlaamse Brusselse studentenkringen” (Wynants 32). Toen ze na de Eerste Wereldoorlog terugkwam uit Londen, stoorde ze zich aan de Franstalige hegemonie in Brussel en de Belgische artistieke wereld. Haar in Brussel opgerichte dansschool zag ze als een manier om de Vlaamse aanwezigheid in Brussel te versterken. Die politieke overtuiging zou ze in haar pedagogische en artistieke werk door-trekken. Ze gaf ook lezingen over haar doel om de Vlaamse kunsten verder uit te bouwen, niet toevallig bij vooral vrouwenverenigingen.²³

Een van Darciels lezingen werd in 1941 zo goed als ongewijzigd in klein boekformaat uitgegeven als *Naar een Vlaamsche danskunst*. Het werk is veelzeggend voor haar poëtica: “Als kind van het Vlaamsche volk” streefde ze ernaar “voor het Vlaamsche publiek te verschijnen met werken doordrenkt van Vlaamschen geest (...) die zouden bijdragen tot zijn culturele verheffing” (*Naar een Vlaamsche danskunst* z.p.). Geheel in die geest beloofde een poster van een optreden door het dansensemble Elsa Darciel uit 1958 “een kunstavond met pittoreske en *artistiek verantwoorde* dansnummers” (eigen cursivering; programma van een voorstelling van dansensemble Elsa Darciel te Brugge, 1958). Darciel pleitte voor een typisch Vlaamse danskunst – haar doel was “het Vlaamsche volk bekend [te] maken met een moderne, zelfstandige danskunst, die haar inspiratie en haar uitdrukkingmiddelen zoekt in de ziel en in de kunsttradities van het Vlaamsche volk zelf” (*Naar een Vlaamsche danskunst* z.p.). Het resultaat is een vreemdsoortige combinatie van avantgardistische stijl en nationalistische inhoud. Ze liet zich sterk inspireren door expressionistische balletten, maar toonde vooral Vlaamse thema’s, waaronder *De Legende van Heer Halewijn* (1934) op muziek van Charles Van den Borren en met vijftiende- en zestiende-eeuwse muziek en kostuums naar Hans Memling en Dirk Bouts.²⁴ In 1939 maakte ze een van haar grootste triomfen: *Het Vredesspel*, een massaspel dat met 1500 uitvoerders tien dagen in Kortrijk werd uitgevoerd. Dat laatste verraadt ook haar katholieke agenda. Haar doel was om zowel bij haar dansers als de toeschouwers een “spiritualiteit” teweeg te brengen. Ze geloofde sterk dat dans kon slagen waar toneel faalde (*Naar een Vlaamsche danskunst* z.p.).

De *féminitude* van Darciel wordt vooral duidelijk in haar choreografieën voor haar leerlingen en hoe daarover geschreven werd. De presentatie van deze jonge vrouwen verraadt een performance

van vrouwelijkheid die moeilijk te scheiden is van haar Vlaams-nationalistische ideologieën. Toneelcriticus Willem Putman, opnieuw een man, beschrijft in zijn recensie van Darciels choreografie *Lucifer* (1937) haar studenten als “lieve blanke kostschoolmeisjes met goudgebronsde armen en voeten, en een weelde van prachtig blond en zwart kroezelhaar” (176). De danseressen dagen ongemerkt op, als het ware “uit het licht geboren”, en “verschuiven en verglijden” doorheen de voorstelling al even onmerkbaar (176). Putman is zich niettemin bewust van deze zorgvuldige constructie van “spontaneïteit”:

hier raadt ge onmiddellijk de gracieuse maar strenge leiding van Elza Darciel. Het is juist haar groote verdienste dat zij dezen schijn van candiede ongekunsteldheid vermag te wekken. Zijn wij op den zonnigen binnenkoer van een of andere bewaarschool, waar blonde kinderen stoeien in onverholen maar hier zoo netjes beheerscht jolijt? Wij denken aan de reien maagdekens, die in de processieën door de Vlaamsche landouwen kronkelen. En de kadans van het vers – monotoon, af en toe eerder geprecipiteerd, maar angstvol gelijkkluidend – doet mij denken aan dat opzeggen van catechismuslessen van schoolkinderen op den buiten, wanneer in broeiende zomernamiddagen de schoolvensters openstaan en de wandelaar dit naieve gezoem opvangt als iets dat denken doet aan bijen en bloemen, en in elk geval doordrenkt is van de zuiverste poëzie. (Putman 178, ook geciteerd in Crombez 47)

Uit de overgeleverde documenten van Darciel spreekt een dubbel, paradoxaal vrouwbeeld. Uit recensies, foto's en Darciels eigen schrijven kunnen we een zeer traditionele opvatting over vrouwelijkheid distilleren. Haar voorstellingen, gebaseerd op klassieke Vlaamse legenden en verhalen, gaan vaak over “vrome meisjes” die beurtelings slachtoffer en geredde maagd zijn (zie *Afbeelding 4*). In de teksten over haar school beklemtoont Darciel het belang van discipline, van fysieke en geestelijke educatie. Zo beschrijft ze onder meer de uitgebreide fysieke oefeningenreeksen die haar leerlingen dagelijks moesten doen. Zoals eerder vermeld, stelt ze zichzelf daarbij voor als “meesteres”, soms ook als “moeder” (“Hoe ontstaat een ballet?” 90; *Naar een Vlaamsche danskunst z.p.*). Tegelijkertijd doen haar eigen leven en toch ook haar geschriften een moderner vrouwbeeld vermoeden. Zelf vond ze het belangrijk om zichzelf als intellectuele te



presenteren. Daarnaast wilde ze dat haar “meisjes” hun eigen lichaam leerden kennen en hun “ware persoonlijkheid” vonden. Ze noemde hen meer dan leerlingen alleen ook haar “trouwe kunstgenoten” (“Hoe ontstaat een ballet?” 90; *Naar een Vlaamsche danskunst* z.p.).

Hoewel Darciel afstand nam van zowel de gemeenschapsdans van onder andere Lea Daan als van haar eigen (weliswaar beknopte) opleiding in de Duitse danscultuur, zijn er toch enkele opvallende convergenties. Volgens danshistorica Susan Manning, bijvoorbeeld, komt de complexe verhouding van figuren als Laban en Wigman tot het Duitse nationaalsocialisme tot uiting in de dialectiek in hun werk tussen *Tanzkunst* en *Tanz-Gymnastik* (“Modern Dance” 404). Een gelijkaardige spanning tussen dans als autonome kunstvorm en als pedagogische fysieke educatiecultuur vinden we bij Darciel.

Afbeelding 5: Foto van een dansende Elsa Darciel, ADVN – Archief en Documentatiecentrum voor het Vlaams-Nationalisme, Antwerpen. (Vgl. Bossaert 2014)



Afbeelding 6: Stencil van een dansende Akarova, door Marcel-Louis Baugniet (1924). Deze tekening zou ook als sjabloon dienen voor posters, andere tekeningen, etc.

De populariteit van haar dansschool bij jonge vrouwen houdt gelijke tred met de hoogtijdagen van de *Körperkultur* tijdens het Europese interbellum. Atletisch vermogen, gezondheid en schoonheid waren met elkaar verweven en vertegenwoordigden een burgerlijk ideaal – zeker in nationalistische kringen. Toch was deze lichaamscultuur getekend door dezelfde ambiguïteit die ook Darciels vrouwbeeld kenmerkte. Enerzijds was de hernieuwde aandacht voor het lichaam bepaald door traditionele invullingen van vrouwelijkheid, ingegeven door een identiteitspolitiek die vaak nationalistisch gekleurd was. Anderzijds droeg het cultiveren van het lichaam bij tot de bevrijding van de vrouw tijdens de interbellumperiode. Zoals historica Irina Zweiniger-Bargielowska stelt, de lichaamscultuur leidde tot “the rise of a modern female body [which] contributed towards greater equality between the sexes” (299). In dat streven naar grotere gelijkheid kon moderne dans door en voor vrouwen, als uitvoerders én als toeschouwers, een belangrijke rol spelen.

Technologie tekent archieven

Van Akarova, Darciel en d’Aler zijn er weinig tot geen opnames van hun werk en daarom doen foto’s en ook tekeningen vaak dienst als surrogaat-voorstellingen. In het geval van Akarova bieden met name de constructivistische tekeningen die haar partner Marcel Bagniet van haar maakte een kernachtige weergave van niet alleen de esthetiek die haar choreografisch werk karakteriseerde maar ook van het vrouwbeeld dat erachter schuilt. Bagniets tekeningen veranderen de levende Akarova in een schijnbaar anorganische figuur (zie *Afbeelding 6*). We vinden geen decoratie, sentimentaliteit of natuur hier. Het vrouwelijke lichaam wordt gereduceerd tot enkele strakke lijnen en bogen. Een herinnering aan het lichaam wordt geconstrueerd door het geometrisch patroon op het kostuum en de strakke haartooi. De lippen geven een hint van speelse sensualiteit. De constructivistische tekenstijl, zo stelt kunsthistorica Laikin Funkenstein, “grafts masculinity” op de lichamen die het verbeeldt (403). Akarova’s hoekige en kort afgesneden kapsel verwijst inderdaad naar een vorm van mannelijkheid waarmee ze ook inspeelt op de *New Woman* als non-binaire *garçonne*. Die mannelijke *New Woman* belichaamt volgens Funkenstein een belofte van bevrijding en emancipatie:

[T]he sleek and modern constructivist style associates the androgynous dancing figure with newness, cosmopolitanism, and urban technological innovation, which were associated with the New Woman; all of these attributes stood in contrast to contemporaneous discourses of traditional femininity. (Funkenstein 403)

Kortom, ook de tekeningen die ogenschijnlijk een vervagen van vrouwelijkheid lijken te betekenen, evoceren in werkelijkheid een nieuwe vorm van vrouwelijkheid, de kosmopolitische *New Woman*.

Fotografie en de podiumkunsten hebben sinds lang een complexe, maar creatieve relatie. De grenzen van het fotografische medium om performance te capteren zijn dan ook bekend: beweging, *liveness*, *presence*, licht, muziek en ritme zijn aspecten die onvermijdelijk verloren gaan in een foto. Toch hebben avantgardistische choreografen een opvallende voorliefde voor fotografie. d’Aler stimuleerde zelfs haar carrière door een alliantie aan te gaan met moderne massamedia. Tijdschriften en fotografie waren cruciaal voor haar als promotiemachine, zoals bijvoorbeeld d’Alers paginagrote profielstuk in *Het Tooneel* aantoot (Gondry). Maar vooral als Fazil zou ze opgepikt worden door populaire tijdschriften die, samen met fotografie, in de moderniteit waren uitgegroeid tot een nieuw massamedium. Zo stond d’Aler in december 1927 als Fazil op de cover van *Eve*, een Parijs vrouwenmagazine. Ze droeg een kostuum voor “une authentique danse cambodgienne” (zie *Afbeelding 7*). Maar d’Alers meest vruchtbare foto’s kwamen allicht voort uit haar samenwerking met Madame D’Ora. Ter promotie van d’Alers optredenreeks in zaal L’Olympia had D’Ora foto’s gemaakt die de danseres introduceerden als “Javaanse prinses” (zie ter vergelijking *Afbeelding 1*).²⁵ Madame D’Ora, artiestennaam voor de Oostenrijkse en Joodse Dora Kallmus, was een beroemde fotografe die verschillende prominente artiesten en intellectuelen uit de twintigste eeuw fotografeerde, waaronder ook dansers als Josephine Baker en Anna Pavlova (zie o.a. Faber; Faber et al.). De vernieuwing van Madame D’Ora’s werk bestond erin dat haar modefoto’s niet langer louter illustratief waren maar ook autonome kunstwerken werden. Uit alle foto’s van deze vrouwelijke fotograaf spreekt persoonlijkheid en levendigheid. De vrouwen die ze portretteert, zijn zelfzeker, sterk en indrukwekkend. D’Ora zou ook een van de eerste fotografen zijn die bewust de opkomende kunstvorm van de moderne dans fotografeerde – en daarmee ook

Le Journal idéal de la Femme

DIRECTION
Administration et Rédaction
30, Rue de Provence, 30
PARIS
(17)
TELEPHONE :
Provence : 20-65, 20-66, 20-67
CRÉDITS POSTAUX :
Paris, 2.127-94

ÈVE

PUBLICITÉ
Société Européenne de Publicité
30, Rue de la Victoire, 30
PARIS
(17)
TELEPHONE :
Victoire : 22-20, 22-21, 22-22
CRÉDITS POSTAUX :
Paris, 207-22

JOURNAL FÉMININ ILLUSTRÉ DU DIMANCHE
LE PLUS VIVANT — LE MOINS CHER

ABONNEMENTS : France et Colonies, 3 mois, 11 fr.; 6 mois, 20 fr.; Un an, 38 fr. — Étranger, 3 mois, 12 fr.; 6 mois, 24 fr.; Un an, 45 fr.



HUGUETTE EX-DUPLON ET JEAN ANGELO DANS « CHANTAGE »

La scène de son spectacle avec le Comédien-Français à son côté remonte au système de théâtre et spectacle moderne HUGUETTE EX-DUPLON. Elle trouva avec JEAN ANGELO un moyen simple et merveilleux dans le genre film « Chantage », aux Éclairages Jean de Marcy.

EYE PAZL DANS UNE AUTHENTIQUE DANSE CAMBODGIENNE

Voici le genre authentique de la danse sacrée des Cambodgiens, Mlle EYE PAZL, une jeune artiste qui trouva pour elle-même dans l'ordre du film un moyen simple, et qui nous fait la partie merveilleuse de la danse.

Dans le prochain numéro : IMPRESSIONS DU RAID HIPPIQUE PARIS-BERLIN-PARIS, par M. de Daringe
Recueillies par JEAN DE LASCOUMETTES

promootte. Haar absolute voorkeur ging uit naar het fotograferen van dansers omwille van hun inherente gratie en vrije energiestroom. Al deze kenmerken vinden we ook terug in het beeld van d'Aler. Net zoals de overige magazinefoto's die Madame D'Ora nam nadat ze in 1925 naar Parijs was verhuisd, is deze foto zorgvuldig gestroomlijnd, glamoureuus en theatraal, met een hint van zowel art deco als oriëntalisme.

Met het tijdschrift als tweede podium, bevestigde d'Aler de band tussen de archetypen van danseres, de glamour-koningin en het mode-icoon. In vrouwenmagazines en andere tijdschriften werd ze voorgesteld als een filmster, wat op zijn beurt wijst op de nauwe wisselwerking tussen oriëntalisme en consumptie tijdens de moderniteit. Tijdschriften slaagden er namelijk in om op een economisch erg succesvolle manier een vrouwelijk doelpubliek (met nieuwe verlangens en fantasieën) expliciet aan te spreken door middel van zowel de inhoud als de toon van artikelen en interviews, advertenties, wedstrijden, etc. Daarbij zochten vrouwenmagazines een compromis tussen enerzijds traditionele familie- en seksuele waarden, en anderzijds flirten met het moderne. Foto's toonden doorgaans geen seksueel suggestieve poses en waren dus niet bedoeld voor de *male gaze*. Er lag daarentegen meer focus op de fraaie kostuums en de *agency* of handelingskracht van de vrouwen. Geïllustreerde tijdschriften vormden dan ook een populair platform voor oriëntaalse dans en diens iconografie. d'Aler bijvoorbeeld kijkt op een zedige manier naar beneden op de cover van *Eve*, waardoor haar priesterlijke pose en Cambodjaanse kostuum op de voorgrond treden.²⁶ Net omwille van die vrouwgerichtheid beschouwt filmwetenschapper Gaylyn Studlar de representatie van oriëntaalse dans in vrouwenmagazines als de perfecte poort naar nieuwe ervaringen en tijdelijke alternatieve "performatieve identiteiten" voor de vrouwelijke toeschouwer:

As the object of such projected fantasies, the orientalized female was a subject whose exhibitionism was not just passive but was associated with dance's construction of self-assertive, highly charged identities that temporarily broke

Afbeelding 7: "Eve Fazil dans une authentique danse cambodjienne" op de omslag van Parijs' vrouwenblad *Ève. Le Journal idéal de la Femme*, 11 december 1927, BnF - Bibliothèque nationale de France. (Vgl. Vos 2009: 192-193)

down the binary roles through which not only femininity but ethnicity and race were conceived. Dance Orientalism was associated with a process incorporating female identities at once wild and classically decorative, sensual and also athletically androgynous. (123)

De verwevenheid van kunst en populaire cultuur, authenticiteit en massa(re)productie, *male* en *female gaze* wordt des te duidelijker in de prentkaartenreeks *Der künstlerische Tanz*, uitgegeven door de Dresdense sigarenfabrikant Eckstein-Halpaus (1933; zie *Afbeelding 8*).²⁷ Niet minder dan 320 verzamelkaartjes tonen de beste dansers van dat moment. We vinden Eve en Jean Fazil terug, naast Anna Pavlova, Josephine Baker, Isadora Duncan, Mary Wigman en anderen. Iedereen kon een Eve Fazil in huis halen en – mogelijk, misschien – er zelf een worden.

Conclusie

Het archiefmateriaal van (en over) Akarova, Francesca d’Aler en Elsa Darciel wijst ons nogmaals op de fundamentele paradox van het archief: de aanwezigheid van historische bronnen die bewaard zijn gebleven reveleren bijna onvermijdelijk hoeveel bronnen er juist *niet* zijn overgeleverd. Toch streefden Akarova en Darciel bewust de archivering van hun werk na, en ook d’Aler’s samenwerkingen met tijdschriften doen vermoeden dat ze materiële sporen wou nalaten. Ondanks de waarde van hun artistieke werk en hun ambitieuze gedrevenheid, is de archivering van hun praktijk fragmentarisch en is ook het onderzoek naar deze kunstenaressen onvolledig. De dans ontbreekt veelal in hun archieven, wat maakt dat we ons de eigenlijke choreografieën louter kunnen inbeelden. In plaats van hun voorstellingen, construeren we een beeld van de artiesten op basis van het beschikbare materiaal. Wat evenwel vaak over het hoofd wordt gezien, is dat de (gebrekkige) archivering van de Belgische moderne dans in het algemeen en van deze drie kunstenaressen in het bijzonder nauw vervlochten is met gender. In het archief lijkt de mannelijke blik nog steeds dominant te zijn, wat vooral blijkt uit de manier waarop historische informatie over Akarova, d’Aler en Darciel ofwel gelinkt is aan de mannen uit hun leven, ofwel in materiële bronnen aangeleverd werd door zij die de vermeende autoriteit hadden om over hun werk uitspraken te doen. Mannelijke

recensenten bepaalden een niet te verwaarlozen aandeel van de representatie van moderne dans (zie o.a. Vos).

Hoewel het archiefmateriaal selectief en allesbehalve neutraal is, kan een nauwgezette blik ons toch veel leren over de *féminitude* van Akarova, d'Aler en Darciel, niet alleen als artiesten maar ook in hun kunstwerken. Uit de gearchiveerde documenten van deze drie kunstenaressen kunnen we een verbale en visuele woordenschat distilleren die nationale, etnische en bovenal genderspecifieke eigenschappen codeert. Hun dans werd veelal vormgegeven door wat Gaylyn Studlar een “performative femininity” noemt (111). Het vrouwelijk lichaam en de performativiteit daarvan met betrekking tot de culturele en sociale identiteiten van vrouwen werden in de moderne dans geherdefinieerd. Choreografen als Isadora Duncan stelden een nieuw vrouwbeeld voor, waarin sensualiteit, atletiek en natuur samenkwamen. Niet toevallig was de moderniteit ook die periode waarin de *New Woman* opgang maakte, in al haar incarnaties – gaande van sensuele *vamp* tot androgyne *garçonne*. Het experimenteren met *féminitude* werd op gelijkaardige wijze deel van het artistieke project van Akarova, d'Aler en Darciel.

Toch dienen we het emancipatorische auteurschap van deze performatieve vrouwelijkheid te nuanceren. De *féminitude* van deze kunstenaressen werd niet zelden ingegeven of gestimuleerd door de mannen in hun omgeving. Bovendien is de historische informatie, zoals gezegd, vaak geschreven en geconstrueerd door mannelijke toeschouwers. De verhouding met vrouwelijkheid die wij denken te zien is bijgevolg misschien meer het product van geschiedschrijving, eerder dan een signaal van daadwerkelijke intentie of vrouwelijke *agency*. Tegelijkertijd lijkt net die ambiguïteit een intrinsiek deel van de *féminitude* te zijn. Om de normen en conventies die aan genderrollen kleven te ondermijnen moeten net diezelfde normen en conventies in het blikveld worden getrokken. Tot dat inzicht zou ook Judith Butler komen wanneer ze decennia later in *Gender Trouble* de subversiviteit van dragperformances bespreekt (186-188). Volgens diezelfde logica zouden we kunstenaressen als Akarova, d'Aler en Darciel onrecht aandoen als we hun soms paradoxale spel met vrouwelijkheid en gender louter aan andere(n) (mannen) toeschrijven. Elk op hun manier sloten Akarova, d'Aler en Darciel net aan bij het project van de moderniteit dat werd voortgestuwd door het samennemen van ogenschijnlijke tegenstrijdigheden, zoals kunst/

7. Der Tanz in Frankreich u. Italien



196

Lysia

eine technisch hervorragende französische Spitzenkünstlerin, die am Vaudeville in einem akrobatischen Tanzlokal tanzte.



197

Eve und Jean Paillet

in Paris wirkendes klassisches Tanzpaar, in einer besonders bemerkenswerten Tansrichtung.



198

Camille Bos

Solotänzerin des Pariser Opernballetts.



199

Attilia Radice

Präsidentin der Mailänder Scala, in Romigios Ausstellungskabarett „Balkin“.

8. Englands Tanzkunst



201
Arson Doltz

Der in Berlin lebende Amerikaner
 (geb. in New York) ist ein
 hervorragender Schöpfer der
 modernen Tänze.



204

Wendy Toyn

Im Jahre 1919 begab sich mit dem
 berühmten Choreographen, eroberte sie
 Paris, und als die Weltbekannte
 kehrte sie nach London zurück.



202

Anna Ludwig

englische Tänzerin mit einem
 hervorragenden Schreibe.



203

Doris de Moroda

In London wirkte sie als Tänzerin und
 Choreographin, eroberte sie
 Paris und die Weltbekannte
 kehrte sie nach London zurück.

Afbeelding 8: Nr. 197 "Eve und Jean Fazil" van prentkaartenreeks *Der künstlerische Tanz*, geproduceerd door sigarenfabrikant Eckstein-Halpaus te Dresden (1933). De foto van de Fazils staat op de linkerpagina, op de bovenste rij in het midden. Opvallend: het dansduo wordt ook hier als Frans bestempeld.

populaire cultuur, mannelijk/vrouwelijk, geest/lichaam, natuur/cultuur, traditie/avant-garde, autochtoon/allochtoon, etc. Tussen deze polen creëerden deze kunstenaressen intrigerende wisselwerkingen, waardoor er ook een dubbel toeschouwersperspectief kon ontstaan – in zowel contemporain als historisch opzicht.

In zijn boek *Dancing in the Blood: Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War* uit 2017, bespreekt historicus Edward Ross Dickinson de revolutionaire impact van de moderne dans op Europa aan het begin van de twintigste eeuw. Ook zijn uitgangspunt is dat in de moderne dans meerdere, paradoxale bewegingen samenkwamen: religie en wetenschap, elite en populariteit, zedige kuisheid en schandalige sensualiteit. Dickinson legt verbanden tussen de moderne dans en veranderende genderrelaties en gezinsdynamieken, imperialisme, racisme en culturele uitwisselingen met de niet-Europese wereld. De moderne dans bleek een krachtig platform om de radicale revoluties (op sociaal, politiek en artistiek niveau) die de moderniteit en het modernisme kenmerken mee vorm te geven. Ook in de Belgische moderne dans woedde dat culturele revolutievuur, in weerwil van de gangbare opvatting dat in België de moderne dans nooit een hoge vlucht heeft genomen.

Het is duidelijk dat Akarova, d’Aler en Darciel de heersende seksuele stereotypen uitdaagden, en dat hun werk bijdroeg aan de ontluikende vrouwenbeweging en de opkomst van de *New Woman*. Deze vooruitstrevende kunstenaressen gingen op zoek naar een nieuwe positie van de vrouw vanuit een strategische dialoog met het toenmalige kunstenlandschap die nog steeds ons huidig beeld daarvan bijstelt. Dit artikel heeft hierop een eerste blik willen werpen via het leven en werk van Akarova, d’Aler en Darciel. Meer onderzoek is evenwel nodig om beter zicht te krijgen op de Belgische moderne dans, de Belgische variant van de *New Woman* en de relatie tussen de Belgische kunsten en eerste feministische golf. Onvermijdelijk stoten we daarbij op het feit dat performancedocumentatie – en dus ook dansarchivering – altijd al incompleet is. Dat wat performance maakt, of dans tot dans, ontbreekt, en is meedogenloos verloren. Maar net daarom, stelt Page Benkowski, problematiseert deze documentatie “a dichotomy between the seen and the unseen, the real and the imagined” (2). Het dansarchief wordt aldus een nieuw podium voor een performance van vrouwelijkheden, uitgevoerd door een danseres die misschien nooit echt was of ooit helemaal zal zijn.

Geciteerde werken

- "Expositions au Centaure. Les femmes peintres." *7 Arts. Journal hebdomadaire d'information et de critique* 20. 20 februari 1924, z.p.
- "La saison d'été." *Figaro: journal non politique*. 26 augustus 1927, z.p.
- Adair, Christy. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. New York: New York University Press, 1992.
- Andrew, Nell. "Living Art: Akarova and the Belgian Avant-Garde." *Art Journal* 68:2 (2009): 26-49.
- Banes, Sally. *Dancing Women: Female Bodies Onstage*. 1998. Oxford: Routledge, 2013.
- Barbour, Karen Nicole. "Standing Center: Autoethnographic Writing and Solo Dance Performance." *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 12:1 (2012): 67-71.
- Benkowski, Page. "Seeing the Unseen: Reading the Performance Document." 2012. <https://www.yumpu.com/en/document/read/11317378/seeing-the-unseen-reading-the-performance-document>.
- Beyala, Calixthe. *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Parijs: Spengler, 1995.
- Bossaert, Sophie. "Elsa Darciel (1903-1998). Pionier van de Vlaamse balletkunst." *ADVN-Medelingen* 45 (2014): 10-11.
- Brandstetter, Gabriele. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Vertaald door Elena Polzer met Mark Franko. New York: Oxford University Press, 2015.
- Burgers, Johannes Hendrikus. "The Spectral Salome: Salomania and Fin-de-Siècle Sexology and Racial Theory." *Decadence, Degeneration, and the End*. Geredigeerd door Marja Härmänmaa en Christopher Nissen. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 165-181.
- Burt, Ramsay. "Breaking into the modernist world: Akarova and Margaret Morris." *Dance, Modernism, and Modernity*. Geredigeerd door Ramsay Burt en Michael Huxley. Oxford: Routledge, 2019. 94-120.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. Oxford: Routledge, 2006.
- Carlier, Julie. "Forgotten Transnational Connections and National Contexts: An 'Entangled History' of the Political Transfers that Shaped Belgian Feminism, 1890-1914." *Women's History Review* 19:4 (2010): 503-522.
- Cassiers, Edith. "Dancing on the Page/ Writing on the Stage: Sharing Dance Theatre Process Documents." *Performing Process: Sharing Dance and Choreographic Practice*. Geredigeerd door Hetty Blades en Emma Meehan. Bristol: Intellect, 2018. 181-210.
- Crombez, Thomas. "'Ik zeg maar: moderato.' Podiumkritiek uit het interbellum tegen een hedendaags licht." *Etcetera* 117 (2009): 41-48.
- Daly, Ann. "Classical Ballet: A Discourse of Difference." *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Geredigeerd door Jane Desmond. Durham: Duke University Press, 1997. 111-119.
- Darciel, Elsa. *Naar een Vlaamse Danskunst*. De Phalanx, Brussel, 1941. http://theater.ua.ac.be/cti/html/1941-02-00_darciel86.html
- Darciel, Elza. "Hoe ontstaat een ballet?" *West-Vlaanderen* 7 (1958): 89-91. https://www.dbnl.org/tekst/_vla016195801_01/_vla016195801_01_0036.php
- De Beauvoir, Simone. *Le Deuxième Sexe. Tomes I et II*. Gallimard: Parijs, 1949.
- De Marinis, Marco. "From Script to Hypertext: Mise en Scène and the Notation of Theatrical Production in the Twentieth Century." *Gestos* 23 (1997): 9-37.
- Demin, Lieve. "In het spoor van Laban: Lea Daan." *Etcetera* 14: 55 (1996): 31-36.
- Dickinson, Edward Ross. *Dancing in the Blood: Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

- Durban, Kim. "Buried treasure: The Lidded Box and Its Function." *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: the Hidden Archive of Performance*. Geredigeerd door Glen McGillivray. Bern: Peter Lang, 2011. 191-206.
- Faber, Monika. *Madame d'Ora: Vienna and Paris, 1907-1957, the Photography of Dora Kallmus*. New York: Vassar College Press, 1987.
- Faber, Monika, Esther Ruelfs, Lisa Silverman en Magdalena Vukovic. *Madame D'Ora*. New York: Neue Galerie New York en Prestel, 2020.
- Farfan, Penny. "'The Picture Postcard is a Sign of the Times': Theatre Postcards and Modernism." *Theatre History Studies* 32:1 (2012): 93-119.
- Farfan, Penny. *Women, Modernism, and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Francis, Elizabeth. "From Event to Monument: Modernism, Feminism and Isadora Duncan." *American Studies* 35:1 (1994): 25-45.
- Funkenstein, Susan Laikin. "Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and 'Dance Curves'." *Modernism/Modernity* 14:3 (2007): 389-406.
- Gaston-Martin, Marcelle. "Danse et danseurs contemporains." *L'Archer. Revue mensuelle de littérature et d'art* 6 (1930): 70-80.
- Gondry, Jules. "Een Groote Kunstenaar: Francesca d'Aler." *Het Tooneel* 11:4 (1925): z.p.
- Hutcheon, Linda, en Michael Hutcheon. "'Here's Lookin' at You, Kid': The Empowering Gaze in 'Salome'." *Profession* (1998): 11-22.
- Koritz, Amy. "Dancing the Orient for England: Maud Allan's The Vision of Salome." *Meaning in Motion*. Geredigeerd door Jane Desmond. Durham: Duke University Press, 1997. 133-152.
- Lambrechts, An-Marie, Marianne Van Kerckhoven en Katie Verstockt. *Dans in Vlaanderen*. Brugge: Stichting Kunstboek, 1996.
- Manning, Susan. "The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques of Early Modern Dance." *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Geredigeerd door Jane Desmond. Durham: Duke University Press, 1997. 153-166.
- Manning, Susan. *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Manning, Susan. "Modern Dance in the Third Reich, Redux." *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Geredigeerd door Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund en Randy Martin. Oxford: Oxford University Press, 2017. 395-416.
- McGillivray, Glen, red. *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance*. Bern: Peter Lang, 2011.
- Paenhuyzen, An. "Lichaam van de moderniteit: Akarova's totaalkunst." *Skript* 24 (2002): 19-28.
- Patin, Jacques. "Premières à l'Olympia." *Figaro: journal non politique*, 13 mei 1927, z.p.
- Pavis, Patrice. "Reflections on the Notation of the Theatrical Performance." *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. Vertaald door Susan Melrose, *Performing Arts Journal Publications*, 1982. 109-30.
- Pollock, Griselda. "Moments and Temporalities of the Avant-Garde 'in, of, and from the feminine'." *New literary history* 41:4 (2010): 795-820.
- Preston, Carrie J. *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Putman, Willem. "Als meisjes Vondel spelen..." *Tooneeldagboek 1928-1938*. Antwerpen, 1937. 176-179.
- Rainey, Lawrence, Christine Poggi en Laura Wittman, reds. *Futurism: An Anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Richardson, Angélique en Chris Willis, reds. *The New Woman in Fiction and Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

- Scott, Bonnie Kime, red. *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*. Champaign: University of Illinois Press, 2007.
- Shohat, Ella. "Gender in Hollywood's Orient." *Middle East Report (Middle East Research and Information Project)* 162 (1990): 40-43.
- Simonson, Mary. "'The Call of Salome': American Adaptations and Re-creations of the Female Body in the Early Twentieth Century." *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 11:1 (2007):1-16.
- Studlar, Gaylyn. "'Out-Salomeing Salome': Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism." *Visions of the East: Orientalism in Film*. Geredigeerd door Matthew Bernstein en Gaylyn Studlar. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997. 99-129.
- Toepfer, Karl. "Aesthetics of Early Modernist Solo Dance in Central Europe." *On Stage Alone: Soloists and the Modern Dance Canon*. Geredigeerd door Claudia Gitelman en Barbara Palfy. Gainesville: University Press of Florida, 2012. 73-118.
- Tommissen, Piet. "Over een weinig bekende episode uit het leven van Elsa Darciel." *Arduin* 5 (2009): 32-47.
- Uffreduzzi, Elisa. "Dance and Futurism in Italian Silent Cinema." *Futurist Cinema: Studies on Italian Avant-garde Film*. Geredigeerd door Rossella Catanese. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2018. 89-102.
- Van Aelbrouck, Jean-Philippe. "Acarin, Marguerite, dite Akarova." *Dictionnaire des femmes belges : xixe et xxè siècles*. Geredigeerd door Eliane Gubin, Catherine Jacques, Valérie Piette en Jean Puissant. Brussel: Racine, 2006. 19-21.
- Van Haute, Katrien. "Grafisch ontwerp in België tijdens het interbellum." *Modernisme. Belgische abstracte kunst en Europa*. Geredigeerd door Johan De Smet. Gent: MSK / Mercatorfonds, 2013. 187-205.
- Van den Bossche, Stefan. *Ge zijt zoveel mensen geweest. Herman Teirlinck 1879-1967*. Antwerpen en Amsterdam: Houtekiet, 2017.
- Van Imschoot, Myriam. "Rests in Pieces: Scores, Notation Systems and the Trace in Dance." *Multitudes* 21 (2005) : z.p. <http://multitudes.samizdat.net/Rests-in-pieces>.
- Van Loo, Anne, red. *Akarova: Spectacle et avant-gardes / Entertainment and the Avant-Garde 1920-1950*. Brussel: Archives d'Architecture Moderne, 1988.
- Vos, Staf. *Dans in België 1890-1940*. Leuven : Leuven University Press, 2012.
- Walkowitz, Judith R. "The 'Vision of Salome': Cosmopolitanism and erotic dancing in central London, 1908-1918." *The American Historical Review* 108:2 (2003): 337-376.
- Wynants, Maurits. "Elsa Darciel: Een Vlaamse danslegende." *Het Hof van Melijn* 2-3 (1988): 32-34; 26-33.
- Zweiniger-Bargielowksa, Ina. "The Making of a Modern Female Body: Beauty, Health and Fitness in interwar Britain." *Women's History Review* 20:2 (2011): 299-317.

Archiefbronnen

- Antwerpen, AMVC-Letterenhuis
- Francesca d'Aler, A 24945
- Elsa Darciel, D 196
- Eve Fazil, F 1685
- Antwerpen, Archief en Documentatiecentrum voor het Vlaams-Nationalisme (ADV N)
- Elza Dewette, AC986
- Brussel, Archives de l'Architecture Moderne
- Fonds Akarova
- Brussel, Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel (AMVB)
- Elsa Darciel
- Brussel, Bibliothèque Royale, Archives et Musée de la Littérature

Elsa Darciel, 10971

Parijs, Bibliothèque Nationale de France, Les Archives Internationales de la Danse

Eve et Jean Fazil, FRBNF17145750

Noten

- 1 Heel wat auteurs hebben geschreven over de relatie tussen de eerste feministische golf en moderne dansers uit het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten. Zie o.a. Adair; Banes; Francis.
- 2 Voor verdere toelichting bij het verschil tussen documentatie en archivering, en de implicaties hiervan voor danserfgoed, zie de bijdrage van Staf Vos in dit nummer.
- 3 Dat er van Darciel geen dansnotaties terug te vinden zijn, is opmerkelijk gezien haar connectie met Laban. Enkel voor de jaren dat ze tewerkgesteld was voor de BRT (zoals de Belgische omroep toen heette) zijn er wat opnames, dossiers, scenario's en partituren beschikbaar in archieven.
- 4 De specifieke archieven waar deze bronnen te vinden zijn en die voor dit artikel werden geconsulteerd zijn opgenomen aan het einde van deze bijdrage.
- 5 Referenties naar de bestaande studies over Akarova, Darciel en d'Aler volgen later nog in dit artikel.
- 6 Ook het verband van de Belgische vrouwenbeweging en de eerste feministische golf met de kunsten in het algemeen en dans in het bijzonder werd nog niet in kaart gebracht. Niettemin heeft dit artikel dankbaar gebruik gemaakt van onderzoeken die pionierswerk hebben verricht in de Belgische dans- en gendergeschiedschrijving.
- 7 Andere studies die zich richten op moderne artiesten in relatie tot de (presentatie van hun) vrouwelijkheid hebben tot vruchtbare inzichten geleid. Onder meer danshistorica Sally Banes bespreekt in *Dancing Women* de praktijk van de drie voorlopers van de moderne dans: Loie Fuller, Isadora Duncan en Ruth St. Denis. Ze toont overtuigend aan hoe zij alle drie op het podium een ander cultureel idee van vrouwelijkheid presenteerden. Zie ook *The Gender of Modernism* van Bonnie Kime Scott en *Women, Modernism, and Performance* van Penny Farfan.
- 8 De belangrijkste studie van het leven en werk van Akarova is *Akarova: Spectacle et avant-gardes / Entertainment and the Avant-Garde 1920-1950* (Van Loo). Andere publicaties die aandacht aan Akarova besteden zijn: Andrew; Brandstetter; Burt; Lambrechts et al.; Paenhuisen; Vos.
- 9 Het tijdschrift *7 Arts* werd in 1922 opgericht door Pierre en Victor Bourgeois, Karel Maes, Pierre-Louis Flouquet en Georges Monier. De zogeheten "Plastique Pure" beoogde niet alleen een abstracte vorm van kunst, maar ook een synthese van verschillende kunstvormen. Het tijdschrift zou zes jaar bestaan.
- 10 Over het leven van Elsa Darciel, zie Bossaert; Lambrechts et al.; Tommissen; Vos.
- 11 Staf Vos was een van de eerste onderzoekers om d'Aler's leven te reconstrueren, maar ook hij geeft aan dat verschillende elementen nog steeds onzeker of onbekend blijven (153-155, 186-187, 191-194). Zie ook Gondry.
- 12 Wat opvalt, is dat deze drie vrouwen voorbij de toenmalige definiëring van dans bewogen. We zouden kunnen argumenteren dat ze een belangrijke voedingsbodem legden voor het Belgische danstheater zoals dat vandaag nog steeds waanzinnig populair blijkt (cf. Peeping Tom, Meg Stuart, Grace Ellen Barkey, etc.)
- 13 Een voorbeeld hiervan is het dossier met correspondentie tussen Francesca d'Aler en De Vrije Aca-

- demie in het AMVC-Letterenhuis. Voor een beknopte beschrijving van de inhoud van die brieven, zie Vos 186-187.
- 14 De solo benadrukte tegelijkertijd ook een “glazen podium”: een vrouw kon choreograaf-danser zijn van een solo (waarbij ze de solo choreografeerde en zelf danste), maar als louter choreograaf optreden (die van buitenaf de solo van een andere danser choreografeert en stuurt) was veel moeilijker. Zelfexpressie overstijgt auteurschap.
 - 15 Voor een meer uitgebreide bespreking van hoe Lea Daan via haar choreografische praktijk de rol van gemeenschapsvormer aannam, zie de bijdrage van Sander Vloebergs in dit nummer.
 - 16 Dat wordt ook duidelijk in de biografieën in dit artikel. Recensies en afbeeldingen voor dit artikel werden eveneens vaak gevonden op naam van hun mannelijke medewerkers.
 - 17 Voor een sleuteltekst die dieper ingaat op de *male gaze* en de relatie tot zowel klassiek ballet als moderne dans, zie Manning, “The Female Dancer”.
 - 18 De begindagen van de moderne dans werden sterk gekenmerkt door een affiniteit met het Oosten. Waar Duncan te leen ging bij de bacchanalen uit de Griekse oudheid (zie ter vergelijking *Afbeelding 5*), was Fuller vooral bezig met de appropriatie van Aziatische dansen. St. Denis dook dan weer in het oosters spiritualisme.
 - 19 Salomé zou eind negentiende, begin twintigste eeuw zo populair zijn in het Westen dat men in het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten over “Salomania” sprak (Burgers, Studlar, Walkowitz). Maud Allen en Ruth St. Denis zouden beroemde versies maken in de moderne dans (Hutcheon, Koritz, Studlar, Walkowitz).
 - 20 *De tragedie van Salomé* was een ballet op basis van een gedicht van Robert d’Humières en op muziek van Florent Schmitt, beiden uit 1907. Zie de affiche van de desbetreffende voorstelling in het AMVC-Letterenhuis.
 - 21 Volgens filmwetenschapper Elisa Uffreduzzi ligt de verklaring voor deze (ietwat contradictorische) ommezwaai in de Saint-Points emancipatie ten opzichte van het futurisme. In 1914 zou de feministische choreografe zich distantiëren van de beweging en haar eigen “onderzoek, faam en carrière” uitbouwen – een uiting van onafhankelijkheid die Marinetti haar niet zou vergeven (97-98).
 - 22 Het “uitwissen” of doen vervagen van het lichaam kan ook gezien worden als een deel van het project van de historische avant-garde. Stromingen als het futurisme, constructivisme en Bauhaus celebrierden abstractie en geometrie, het industriële en anorganische. Het vrouwelijk lichaam, dat traditioneel in het westerse denken meer geassocieerd wordt met het organische, natuurlijke, fysieke en viscerale, lijkt het grootste slachtoffer te zijn van deze stromingen binnen de historische avant-garde.
 - 23 Op 30 april 1939 gaf Darciel een lezing voor de Katholieke Universitaire Vrouwenvereniging te Gent en op 28 november datzelfde jaar voor de Katholieke Vlaamse Hogeschool voor Vrouwen te Antwerpen. Ze zou ook andere lezingen geven op Vlaamse Wetenschappelijke Congressen, waaronder op 23 april 1938.
 - 24 Andere voorbeelden zijn *De Verloren Zoon* (z.d.) op muziek van Peter Benoit, Paul Gilson en Edgar Tinel, met kostuums naar Pieter Breughel; *De Spiegel van Maskeroen* (1938-39), op muziek van Engelbert Humperdinck, Liszt en Bach, en met kostuums naar Rembrandt en Rubens; het dierenepos *De Verliefde Leeuw* (1938-39), op muziek van Benoit, Gilson en oude volkswijzen; en het populaire *Tijl Uilenspiegel* (1944), op muziek van Richard Strauss en met vele heropvoeringen

tijdens de Tweede Wereldoorlog. De spanning tussen avant-gardisme en nationalisme komt ook tot uiting in de expressionistische maskers en de traditionele kostuums in afbeelding 4.

- 25 Voor de foto's van Francesca D'Aler door Madame D'Ora verkreeg deze publicatie jammer genoeg geen reproductierecht. Vergelijk *Afbeelding 1* en *Afbeelding 7* ook met de tekening van Eve Fazil door Pierre Payen (1902-1944). Deze laatste zou karikaturale portretten maken van Parijse dansers, waaronder Josephine Baker. Fazil wordt in zijn tekening herleid tot grootse, oosterse ogen, die zwaar en zwart omljnd zijn. Verder zien we een kleine kersenmond, een oosters aandoende haartooi en d'Alers karakteristieke gebogen neus. Met enkele lijnen wordt een herkenbaar portret van d'Aler als Fazil gecreëerd.
- 26 Ook de *New Woman* zou vooral verspreid worden via drukwerk, wat het vermoeden creëerde dat ze in de eerste plaats een wezen van inkt en papier was (Richardson en Willis).
- 27 Voor meer over kunstpostkaarten als modernistisch fenomeen, zie Farfan.