

DO

tijdschrift

CU

voor theater

MEN

JAARGANG XXXIX 2021 # 2

TA

||

DOCUMENTA: *tijdschrift voor theater*

Hoofdredactie: Christel Stalpaert en Bram Van Oostveldt

Gastredactie: Timmy De Laet en Annelies Van Assche

Redactieraad: Sruti Bala, Joachim Ben Yakoub, Inge Brinkman, Stijn Bussels, Christophe Collard, Guy Cools, Jeroen Coppens, Aurélie Daems, Pauline Driesen, Freddy Maurice Decreus, Sofie de Smet, Timmy De Laet, Laurens de Vos, Jozef De Vos, Charlotte Gruber, Eva Hielscher, Ton Hoenselaars, Evelien Jonckheere, Laura Karreman, Rudi Laermans, Frederik Le Roy, Bauke Lievens, Francis Maes, Sigrid Merx, Katharina Pewny, Kati Röttger, Jonas Rutgeers, Johan Thielemans, Klaas Tindemans, Annelies Van Assche, Kristof van Baarle, Sofie Van Bauwel, Luk Van den Dries, Rob van der Zalm, Eugeen van Erven, Jaak Van Schoor (Em), Karel Vanhaesebrouck, Katrien Vuylsteke Vanfleteren, Gertjan Willems en Nele Wynants

Redactie-assistenten: Eline Denolf, Sophie Doutreligne, Steff Nellis, Leonie Persyn, Sophie van den Bergh en Tessa Vannieuwenhuyze

Documenta is een belangrijk forum voor de studie van het theater in de Nederlanden. Het is een tijdschrift waarin plaats is voor grondige, wetenschappelijk gefundeerde bijdragen over alle aspecten van het theater, alsook voor essays en kritische beschouwingen. Hoewel het hoofdaandeel van de artikels in *Documenta* theater en performance is, worden ook bijdragen met betrekking tot muziek, film en nieuwe media in overweging genomen. Het tijdschrift werd in 1983 opgericht door Jozef De Vos in de schoot van het Gentse Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst. Sinds 2015 wordt *Documenta* uitgegeven door S:PAM (Studies in Performing Arts & Media) van de Vakgroep Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent. De redactieraad is samengesteld uit theaterwetenschappers van diverse universiteiten en hogescholen. De hoofdredactie wordt waargenomen door Christel Stalpaert en Bram Van Oostveldt, in samenwerking met Jozef De Vos die het blad gedurende 32 jaar heeft geleid.

Interinstitutionele partners: VUB-CLIC en KASK, School of Arts.

Postadres hoofdredactie: S:PAM (Studies in Performing Arts & Media) – Sint- Pietersnieuwstraat 41 B4 – 9000 Gent – België

Voor meer informatie over *Documenta: tijdschrift voor theater*, gelieve de website www.documenta.ugent.be te bezoeken of te mailen naar documenta@ugent.be

Een jaarabonnement kost € 25 (België) of € 40 (Nederland).

Inschrijven voor een abonnement kan via de website www.documenta.ugent.be.

Losse nummers zijn verkrijgbaar tegen € 15.

ISSN 0771-8640



Getuigen van het dansverleden: De archivering van dans in Vlaanderen

Gastredacteurs: Annelies Van Assche & Timmy De Laet

- 5** – Voorwoord. Getuigen van het dansverleden: De archivering van dans in Vlaanderen -- Annelies Van Assche & Timmy De Laet
- 10** – Voor(bij) het dansarchief: Naar een participatief model van archivering -- Timmy De Laet
- 44** – Wachten op een huis of bouwen aan een netwerk? Noden en uitdagingen voor danserfgoed in Vlaanderen -- Staf Vos
- 78** – *Ceci n'est pas une danseuse*: Een genderkritisch perspectief op de archivering van Belgische moderne dans -- Edith Cassiers
- 124** – Balanceren tussen Katholieke Kerk en danskunst: De religieuze rol van Lea Daan -- Sander Vloeberghs
- 152** – De continuïteit van vernieuwing: Een museale blik op het dansarchief van Marc Vanrunxt -- Annelies Van Assche

- 185** – PORTFOLIO
- 186** – Een bron van dans -- Annelies Van Assche
- 190** – In de voetsporen van Lydia Chagoll -- Astrid Bonte, Roosje Mestdagh, Nina Van Praet en Kato Wilms
- 206** – Op zoek naar Lydia: Een podcast. -- Astrid Bonte, Roosje Mestdagh, Nina Van Praet en Kato Wilms
- 209** – Dans in schrift en stem: Een duik in de tijd met Lea Daan -- Loïs Heirman

- 224** – Van spoorloos naar roerloos archief: Een zoektocht naar het nalatenschap van Jeanne Brabants -- Karlijn Clocheret, Heleen Vanhoutte en Elizabeth Tack
- 240** – De logboeken van Alain Platel: Dansnotatie als discursief en belichaamd archief -- Siebren Nachtgaele en Manou Selhorst
- 260** – RECENSIE
- 260** – Verrept, Paul & Marc Vanrunxt (red.). *You must understand that we lived in an atmosphere of euphoria, youth and enthusiasm that can hardly be imagined today.* -- Pieter T'Jonck
- 270** – Bollen, Koen & Staf Vos (red.). *50 Jaar Ballet Vlaanderen: Van Jeanne Brabants tot Sidi Larbi Cherkaoui.* -- Eva Maes

Voorwoord

Getuigen van het dansverleden: De archivering van dans in Vlaanderen

-- Annelies Van Assche --

-- Timmy De Laet --

Van ingewikkelde notatiesystemen tot snelle krabbels in notitieboekjes, het dansverleden liet vele sporen na. En niet alleen op papier, want ook foto-, video- en geluidsopnames openen de deur naar danshistorische kennis. Traditioneel wordt de bewaring van die sporen toevertrouwd aan archieven, maar in het geval van dans stelt zich een fundamenteel probleem: voor een kunstvorm die in grote mate berust op het lichaam, is het bewaren van tastbare en materiële relictten nauwelijks toereikend. Specifiek voor Vlaanderen wordt die problematiek zo mogelijk nog nijpender. Ondanks de grote bloei van het Vlaamse danslandschap sinds de jaren 1980, zijn er nagenoeg geen instellingen of organisaties die zich systematisch bezighouden met de archivering van het Vlaamse dansverleden. Het archiefmateriaal van choreografen, danspedagogen en dansers ligt versnipperd in bibliotheken en archiefinstellingen maar evengoed in kasten thuis of in stapels dozen bij de erfgenamen. Ook de dansgezelschappen die nu actief zijn, hebben zelden een geïnventariseerd archief. Nog steeds gaat de aandacht vooral uit naar het creëren van nieuw werk of naar het levend houden van bestaand repertoire. Historisch waardevolle kennis over dans of belangwekkend erfgoed dreigen hierdoor tussen de plooien van de geschiedenis te vallen.

Met dit themanummer willen we de uitdagingen die dans stelt aan het archief onderzoeken in relatie tot het Vlaamse dansveld. Hoe kan een regio met zulk een bloeiende dansscène ervoor zorgen dat dit rijke verleden gewaarborgd blijft? Wat kunnen historische documenten ons leren over een bewegingskunst als dans? Welke

choreografen en dansers hebben de geschiedenis niet gehaald en kunnen via het archief opnieuw tot leven komen? Hoe valt de internationale oriëntatie van het veld te rijmen met de lokale verankering van danserfgoed? Wat zijn niet alleen de mogelijkheden maar ook de beperkingen van het archief in het verwerven van historisch inzicht in de ontwikkeling van dans?

De vraag naar de archivering van dans staat nu al enkele jaren hoog op de agenda binnen zowel danspraktijk als danswetenschap. Een toenemend aantal hedendaagse choreografen toont een opmerkelijke interesse om in hun werk actief met dansgeschiedenis aan de slag te gaan. Danswetenschappers volgen die trend door kritisch te bevragen waarom dans zich niet of nauwelijks laat inschrijven in het klassieke archiefbegrip dat zelfs in digitale tijden nog sterk schatplichtig blijft aan negentiende-eeuwse visies op het archief. Recente publicaties tonen hoe het debat over dansarchivering op internationaal niveau erg levendig is.¹ De drijvende kracht achter deze interesse is de paradox dat geschiedschrijving essentieel is voor de toekomst van dans. Als kunstvorm die zich ent op zowel lichaam als beweging is dans immers bijzonder kwetsbaar voor de tand des tijds.

De artikels in dit nummer willen de internationale aandacht voor dansarchivering betrekken op de specifieke context van Vlaanderen. Toch buigen de verschillende auteurs zich niet alleen over het archiefonderzoek naar het Vlaamse dansverleden. In eenzelfde beweging stellen ze ook uiteenlopende maar prangende vragen die gepaard gaan met de archivering van dans. Timmy De Laet pleit in zijn inleidende essay “Voor(bij) het dansarchief” voor een participatief model van archivering dat zowel de input van archiefinhouden als de output van archiefonderzoek kan vergroten. Staf Vos brengt nauwgezet in kaart wat de specifieke noden en uitdagingen zijn voor danserfgoed in Vlaanderen in zijn artikel “Wachten op een huis of bouwen aan een netwerk?” Edith Cassiers bezoekt verschillende archiefinstellingen om uit te pluizen hoe Akarova, Elsa Darciel en Francesca d’Aler zich als drie vrouwelijke pioniers van de Belgische moderne dans verhielden tot het toenmalige kunstenlandschap. Ze schetst die relatie in haar bijdrage “Ceci n’est pas une danseuse” en gaat daarbij ook dieper in op hoe archiefbronnen een nieuw licht kunnen werpen op een stuk geschiedenis dat doorgaans vooral mannelijke figuren opvoert als de protagonisten. Sander Vloebergs dook eveneens in

verscheidene collecties om zicht te krijgen op de complexe relatie tussen choreografie en religie in de danspraktijk van Lea Daan. In “Balanceren tussen Katholieke Kerk en danskunst” neemt hij via de veelzijdige carrière van Daan de gespannen verhouding tussen dans en kerk onder de loep. Tot slot werpt Annelies Van Assche een museale blik op het dansarchief van Marc Vanrunxt. In haar tekst “De continuïteit van vernieuwing” staat de vraag centraal waarom het boeiend kan zijn de sporen van creatieprocessen tentoon te stellen.

In de Portfoliosectie van dit themanummer rapporteren enkele studenten Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent, van wie sommigen inmiddels afgestudeerd zijn, uitgebreid over de pieken en dalen van hun zoektocht naar de archieven van enkele iconen uit de Vlaamse dans. Deze bijdragen tonen tot welke obstakels maar ook tot welke verrassende ontdekkingen archiefonderzoek kan leiden: van het moeilijk vindbare archief van Jeanne Brabants en de nauwelijks leesbare notities van Lydia Chagoll tot het unieke maar vaak vergeten werk van Lea Daan voor de radio en de bijzondere logboeken die choreograaf Alain Platel bijhoudt voor zijn producties met les ballets C de la B. Tot slot sluit het nummer af met twee boekrecensies die voortbouwen op de vraag naar de archivering van dans. Pieter T’Jonck belicht in zijn review-essay hoe het nieuwe boek met de toch wel uitvoerige titel *You must understand that we lived in an atmosphere of euphoria, youth and enthusiasm that can hardly be imagined today* van Paul Verrept en Marc Vanrunxt aansluit bij de artistieke poëtica van de choreograaf. Eva Maes beschouwt in haar bespreking van het overzichtswerk *50 Jaar Ballet Vlaanderen* geredigeerd door Koen Bollen en Staf Vos hoe via woord en beeld een belangrijk stuk recente dansgeschiedenis opnieuw tot leven wordt gewekt.

Met dit nummer streven we ernaar ons steentje bij te dragen aan de geschiedschrijving van het Vlaamse dansverleden. Het initiatief hiervoor is tot stand gekomen in de schoot van “CoDa | Cultures of Dance”, een nieuw onderzoeksnetwerk voor dansstudies dat met de steun van het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen (FWO) werd opgericht in 2020.² CoDa wil een platform bieden voor de uitbouw van danswetenschappelijk onderzoek op zowel lokaal als internationaal niveau, en de archivering van dans is daarbij een belangrijk speerpunt. De verschillende beschouwingen in dit nummer tonen hoe er een bijzondere nood is aan een doorgedreven debat

over hoe dans een plaats kan verwerven binnen het archief – zowel in Vlaanderen als daarbuiten.

We zijn veel vergeten, er is te veel dat we niet meer weten. Deze thematische uitgave is daarom geen eenmalige inspanning, en we blijven dit werk ongetwijfeld voortzetten. Vlaanderen heeft zich in de eenentwintigste eeuw op de kaart gezet als trekpleister voor aanstormend danstalent, maar in hoeverre leren deze jonge dansmakers het eigen dansverleden kennen? Want ook de vermeende hedendaagsheid van hedendaagse dans is een historisch gegeven. We presenteren hier aldus een verhaal met een vervolg.

Geciteerde werken

Bissell, Bill en Linda Caruso Haviland (reds). *The Sentient Archive: Bodies, Performance, and Memory*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2018.

Brandenburg, Irene, Nicole Haitzinger en Claudia Jeschke (reds). *Tanz & Archiv: ForschungsReisen*. München: epodium, 2017.

Bénichou, Anne (red). *Recréer/scripter: Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Parijs: Presses du réel, 2015.

Launay, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires: Les danses d'après, I*. Parijs: Centre national de la danse, 2019.

---. *Cultures de l'oubli et citation: Les danses d'après, II*. Parijs: Centre national de la danse, 2019.

Manning, Susan, Janice Ross en Rebecca Schneider (reds). *The Futures of Dance Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2020.

Whatley, Sarah en Jane Pritchard (reds). "Dance and Archives." Themaanummer van *Dance Research* 38:2 (2020).

Noten

- 1 Enkele voorbeelden van recente publicaties die blijk geven van de intense aandacht voor archivering binnen danswetenschap zijn onder meer de sectie "Archives" in *The Futures of Dance Studies* (Manning, Ross en Schneider); het thema-nummer "Dance and Archives" van *Dance Research* (Whatley en Pritchard); het tijdschrift *Tanz & Archiv* uitgegeven door epodium sinds 2009; volume 1 en 2 van *Les danses d'après* (Launay), en verschillende anthologieën zoals bijvoorbeeld *Recréer/Scripter* (Bénichou) of *The Sentient Archive: Bodies, Performance and Memory* (Bissell en Caruso Haviland).
- 2 Voor meer informatie over CoDa | Cultures of Dance, zie <https://www.uantwerpen.be/en/projects/coda-cultures-of-dance/>.

Voor(bij) het dansarchief: Naar een participatief model van archivering

-- Timmy De Laet --

De laatste jaren heeft de archivering van dans ruime aandacht gekregen. De focus ligt daarbij vooral op nieuwe archiveringsvormen die steunen op digitale technologieën en/of het dansende lichaam beschouwen als een eigensoortig archief. Ondanks het belang van deze recente benaderingen, neem ik in dit artikel een stap terug en verken ik hoe bestaande archiefstructuren uitgebreid kunnen worden om zowel de toegankelijkheid als de leesbaarheid van archiefmateriaal te vergroten. Vertrekkend vanuit een persoonlijk relaas over de uitdagingen van archiefonderzoek naar dans, ga ik dieper in op een aantal debatten die in zowel dansstudies als archiefwetenschap opgang maken. Op die manier wil deze bijdrage een interdisciplinaire dialoog op gang brengen tussen twee domeinen die ondanks hun gedeelde interesses vaak geïsoleerd naast elkaar blijven staan. In navolging van hoe de notie van "participatieve archieven" aan belang wint in archiveringspraktijk en archiefwetenschap, argumenteer ik dat het verbreden van de input van archiefinformatie kan leiden tot een grotere output op het vlak van zowel archiefonderzoek als publieksbetrokkenheid.

In recent years, the archiving of dance has received considerable attention. The focus of this increased interest, however, mainly goes to new forms of archivization that rely on digital technologies and/or to considerations of the dancing body as a distinct kind of archive of its own. Despite the importance of these recent approaches, this article takes a step back by exploring how existing archival structures can be expanded to increase both the accessibility and legibility of archival materials. Starting from a personal account of the challenges of archival research on dance, I look at several debates that are emerging in both dance studies and archival scholarship. As such, this contribution aims to initiate an interdisciplinary dialogue between two domains which, despite their shared interests, often remain isolated next to each other. Taking my cue from how the notion of “participatory archives” is gaining prominence in archival practice and scholarship, I argue that enlarging the input of archival information may lead to a greater output with regard to both archival research and community outreach.

In een column voor *Dance Magazine* uit 2007 steekt danscriticus Clive Barnes een waarschuwend vinger op. “Among all creative artists”, schrijft hij, “choreographers are, for the most part, writing in water”, met het nefaste gevolg dat “our history is fast fading beneath the dying feet of our dancers” (138).¹ Barnes betreurt dat choreografen zich onvoldoende bekommeren om het behoud en de eventuele voortzetting van hun artistieke nalatenschap. In plaats van terug te blikken op het verleden, kijken ze liever vooruit naar de toekomst. Ook danshistoricus Ramsay Burt kon in 2009 nog terecht claimen dat heel wat danskunstenaars geloofden dat “contemporary dance needs no history” (“History, Memory, and the Virtual” 462). In de meer dan tien jaar sinds Barnes en Burt deze uitspraken deden, is het tijd duidelijk gekeerd. Gevestigde choreografen zoals Merce Cunningham (1919-2009), Pina Bausch (1940-2009), Paul Taylor (1930-2018) en Mark Morris (1956-...) hadden (of hebben) de nodige voorbereidingen getroffen om het voortbestaan van hun repertoire na hun dood te garanderen.² Dichter bij huis zien we hoe Anne Teresa De Keersmaecker eveneens een repertoirewerking heeft uitgebouwd binnen haar gezelschap Rosas. Een gelijkaardige aandacht voor de geschiedenis van dans blijkt tevens uit de opmerkelijke opkomst van *reenactment*, een term die duidt op het toenemend aantal heropvoeringen van bestaande choreografieën. Zo hebben choreografen als Martin Nachbar, Fabián Barba of Olga de Soto reenactment aangegrepen als een methode voor artistiek onderzoek naar belangrijke mijlpalen in de historische ontwikkeling van dans.³ Naast deze tendensen heeft ook de snelle evolutie van digitale technologieën aanleiding gegeven tot nieuwe methodes en tools om dans te documenteren en te archiveren. Deze experimenten worden vaak door kunstenaars zelf aangestuurd en willen, uitgaand van de poëtica van de makers, een alternatief bieden voor traditionele vormen van archivering die het veranderlijke en vermeend ongrijpbare karakter van dans maar moeilijk een plaats weten te geven.⁴

Terwijl de hedendaagse danswereld dus in de ban lijkt te zijn van een ware “archival craze” (Giannachi 1),⁵ lijkt de hernieuwde interesse in – en, vooral, het intens *werken met* – de geschiedenis van dans een tot nu toe eerder beperkte impact te hebben gehad op de gangbare vormen van dansarchivering en -documentatie. De meeste pogingen binnen zowel danspraktijk als danswetenschap om het archief te herdefiniëren vertrekken ofwel van recente praktijken (die een voortdurende dialoog met levende choreografen toelaten),

ofwel beginnen ze van nul door nieuwe archivale infrastructures te ontwikkelen. Deze systemen verschijnen meestal in digitale vorm online en komen vaak te staan *naast* de geijkte archiefinstellingen die vasthouden aan de klassieke structuren van organisatie, bewaring en toegankelijkheid (von Rosen 148). Deze kloof tussen kleinere, meer experimentele benaderingen van archivering en grotere, meer gevestigde instellingen wordt ook weerspiegeld op academisch niveau: er is immers nauwelijks tot geen interdisciplinaire dialoog tussen dansstudies en archiefwetenschap of -theorie.⁶ De schaarse verwijzingen naar archiefwetenschap binnen de nochtans groeiende literatuur over het archief in dansstudies zijn symptomatisch voor het feit dat beide domeinen doorgaans geïsoleerd binnen hun eigen grenzen blijven.

Nieuwe vormen van dansdocumentatie en -archivering zijn, ondanks hun mogelijke verdiensten, vaak een kort leven beschoren wanneer ze niet ingebed worden in een gedeelde context die hun impact kan verhogen en verlengen. Anders gezegd, zolang de inzichten die deze experimenten opleveren geen implementatie vinden in bestaande archiefinstellingen zou de metafoor van Clive Barnes dat choreografen “in water schrijven” wel eens zeer toepasselijk kunnen blijken. Want hoe graag de danspraktijk én -wetenschap de blik gericht houden op de toekomst (vaak door de meer recente geschiedenis van dans als uitgangspunt te nemen), het is net zo cruciaal om na te gaan in hoeverre het traditionele dansarchief, als bewaarplaats van praktijken uit een verder verleden, gemobiliseerd moet worden om archiefonderzoek naar dans beter te faciliteren.

Precies omwille van deze fundamentele vragen wil ik in dit artikel een stap terugzetten en de blik richten op dansarchieven in hun meer gebruikelijke hoedanigheid, eerder dan op de nieuwere archiefvormen die de laatste jaren zijn ontstaan op het gebied van dans en live performance.⁷ Meer specifiek wil ik nagaan in welke richtingen het archief zoals we dat kennen verbreed en uitgebreid kan worden — niet alleen om het meer geschikt te maken voor de specifieke kenmerken die eigen zijn aan dans (zoals beweging, belichaamde kennis, creativiteit, flexibiliteit, etc.), maar ook om de eigenlijke historische kennis die in archiefdocumenten vervat zit leesbaarder of althans toegankelijker te maken. Daartoe zal ik vertrekken vanuit een auto-etnografisch geïnspireerd relaas over een van mijn eigen ervaringen als danswetenschapper die archiefonderzoek wou ver-

richten naar een (inmiddels) historische dansgroep. Stapsgewijs zal ik reconstrueren op welke moeilijkheden ik stootte en hoe die een belemmering vormden voor de inzichten die ik uit het beschikbare materiaal hoopte te halen. Deze eerder persoonlijke anekdote dient als opstap naar een ruimere discussie die een interdisciplinaire brug tracht te slaan tussen archiefwetenschap en dansstudies om na te gaan wat beide domeinen van elkaar kunnen leren.

Archivale serendipiteit

In 2018-2019 bracht ik een jaar door in de Verenigde Staten om als Visiting Research Fellow te werken aan het Dance Department en het Institute of Dance Scholarship van Temple University (Philadelphia, PA). Daar zou ik een nieuw onderzoeksproject starten over wat ik “Transatlantic Currencies in Post-War Dance” had genoemd.⁸ Met dit project wou ik in kaart brengen hoe dans circuleerde tussen de Amerikaanse oostkust en West-Europa om zo een alternatieve kijk te ontwikkelen op de gecanoniseerde geschiedenis van de Westerse naoorlogse dans. Deze geschiedenis wordt immers sterk gedomineerd door de vermeende invloed van Judson Dance Theatre en in die optiek vaak opgevat als een eenzijdig verhaal waarin, zoals danshistorica Sally Banes het omschrijft, “postmodern dance has largely been a United States phenomenon” (xxxvi).⁹ Vanaf eind jaren 1950 tot in de jaren 1970, zo gaat het verhaal, bevond het centrum van choreografische vernieuwing zich in de Verenigde Staten (en dan vooral in New York City en – zo mogelijk nóg exclusiever – in de Judson Memorial Church). Pas vanaf de jaren 1980 zouden Europese choreografen hun achterstand ten opzichte van deze meer experimentele tendensen inhalen. Binnen dit dominante historische kader gaat er evenwel nauwelijks aandacht naar de interacties tussen Amerikaanse en Europese dans en hoe die de ontwikkeling van dans in de naoorlogse periode mee aanstuurden.¹⁰

Tijdens mijn verblijf in de VS kwam ik een dansgroep op het spoor die bij uitstek een transatlantische invloedslijn belichaamde en als zodanig tegenwicht kon bieden aan de canonisering van Judson Dance Theatre. Het was meer bepaald in 1968 toen de Duitse choreograaf Hellmut Gottschild zijn collega-dansers vroeg om met hun danscollectief Gruppe Motion van Berlijn naar Philadelphia te verhuizen. Daar zouden ze zichzelf “Group Motion Multi Media Dance Theater”

noemen, of kortweg “Group Motion”. Het werk van Group Motion mengde de traditie van Duitse expressionistische moderne dans met de aspiraties van Amerikaanse postmoderne dans. In zekere zin was de transatlantische transfer van Gruppe Motion een reenactment van de oversteek die de Duitse expressionistische dans of *Ausdruckstanz* reeds had gemaakt in 1931. Toen was Hanya Holm naar de VS getrokken om in New York City de Amerikaanse tak van de school van Mary Wigman op te richten (zie Gitelman; Kattner).¹¹ Net als Holm was ook Gottschild leerling en assistent geweest van Wigman, maar het vooruitzicht om met haar te blijven werken werd tegen het eind van de jaren zestig minder waarschijnlijk. Niet alleen omwille van Wigmans hoge leeftijd (ze was toen ruim 80 jaar oud), maar ook – en vooral – omdat in de nasleep van de Tweede Wereldoorlog de Duitse danswereld opnieuw de voorkeur gaf aan de formele esthetica van het klassiek ballet. In die context werd het avant-gardisme van Wigman, wier ongemakkelijke alliantie met het Naziregime haar artistieke en pedagogische praktijk reeds had bezoedeld, steeds meer terzijde geschoven (Gottschild 282; Franco 82-83). Toen in 1967 Wigmans school in West-Berlijn werd gesloten, was het duidelijk voor Gottschild dat hij op zoek moest naar andere mogelijkheden om het werk van Gruppe Motion te laten floreren. Die kansen hoopte hij te vinden aan de andere kant van de Atlantische Oceaan (Sieben). Toch besloot Gottschild om vier jaar na de start van Group Motion de groep te verlaten en begon hij, samen met Karen Bamonte, de “Zero Moving Dance Company” (later omgedoopt tot “Zero Moving”).

De confrontatie met de Amerikaanse cultuur leidde ertoe dat zowel Group Motion als Zero Moving Dance Company hun schatplichtigheid aan Mary Wigman aanpasten aan die nieuwe context. Die aanpassing verder uitspitten is echter niet het doel van dit artikel. In plaats daarvan wil ik inzoomen op mijn persoonlijke ontmoeting met het werk van deze dansgroepen in het archief. In het licht van de canoniëring van de dansgeschiedenis (en de rol van het archief daarin) is het veelzeggend dat het archiefmateriaal van Group Motion en Zero Moving niet bewaard wordt op de plaats waar je het zou verwachten — met name in de Jerome Robbins Dance Division van de New York Public Library, toch het grootste dansarchief aan de Amerikaanse oostkust. De documentatie van Group Motion maakt daarentegen deel uit van de persoonlijke collecties van Brigitta Herrmann en Manfred Fischbeck, die tot voor kort beiden nog steeds aan het roer

stonden van het dansgezelschap in Philadelphia.¹² De archiefstukken van Zero Moving zijn iets toegankelijker: in 2009 werden ze door Hellmut Gottschild aan Temple University geschonken, waar ze bewaard worden in het Special Collections Research Centre van de universiteitsbibliotheek.¹³

Het was louter door mijn verblijf als gastonderzoeker aan Temple University dat ik niet alleen het bestaan van Group Motion en Zero Moving Dance Company ontdekte, maar ook de archiefstukken van deze laatste kon raadplegen. Dit toeval is anekdotisch, maar tegelijk een sprekend voorbeeld van wat we “archivale serendipiteit” kunnen noemen. Toegegeven, onderzoekers worden wel vaker in nieuwe richtingen geduwd door de onvoorziene “ontdekkingen” die langs de kronkelige paden van historisch onderzoek kunnen opduiken. En het lijdt geen twijfel dat men die onverwachte wendingen moet omarmen. Tegelijk dreigt elk geromantiseerd beeld van deze archivale serendipiteit het zicht te ontnemen op de meer structurele beperkingen van (dans)archieven. Zo roept ook de toevalligheid van mijn ontmoeting met het werk van Zero Moving meteen enkele grote vragen op: in welke mate is het prestige of de locatie van archiefinstellingen van invloed op onze kennis van een bepaalde periode in de dansgeschiedenis? Hoe belangrijk is nabijheid of mobiliteit in termen van toegankelijkheid tot het archief? Wiens werk wordt opgenomen in het archief en hoe zichtbaar wordt het in digitale catalogi? Wie weet waar welke documenten liggen opgeslagen en hoe stuurt dit het historisch onderzoek naar dans?

Danswetenschappers die archiefonderzoek doen worden vaak geconfronteerd met aanzienlijke hindernissen opgelegd door de infrastructuur van het archief zelf – of het gebrek eraan. Deze kwestie gaat verder dan de veelgehoorde klaagzang dat dans, als belichaamde kunstvorm, nooit volledig te vatten is binnen gangbare documentatievormen (zoals tekeningen, foto’s, video’s, of, recenter, digitale visualisaties of annotaties). Die opvatting berust op de veronderstelling dat het lichaam zich koppig aan elk van deze media onttrekt. In het voorbije decennium kwam dit rouwige discours onder vuur te liggen door de groeiende erkenning dat ook het lichaam als een eigensoortig archief fungeert.¹⁴ Terwijl deze denklijn terecht ijvert voor een verbreding van wat we doorgaans onder het “archief” verstaan, is het raadzaam om toch ook hier even halt te houden. In plaats van het archief meteen uit te breiden naar het lichaam, moe-

ten we ons ook de vraag te stellen hoe precies historisch onderzoek naar dans bepaald wordt door de bestaande architectuur van het archief. En, zoals de vragen hierboven reeds aangeven, het begint allemaal met *toegang*.

Van opslag naar toegankelijkheid

Het begrip “toegankelijkheid” wijst in de context van archivering gewoonlijk op het al dan niet publiek toegankelijk zijn van archiefbronnen. In die optiek heeft toegang vooral te maken met juridisch eigendom, auteursrecht, familiebezit, erfenissen, enzovoort.¹⁵ Maar toegankelijkheid houdt ook een reeks meer fundamentele kwesties in die direct betrekking hebben op archiefonderzoek als zodanig. Het gaat dan onder meer over de geografische ligging van archieven; de manieren waarop archiefbronnen openbaar worden gemaakt via catalogi en zoekmachines; alsook de leesbaarheid van het archiefmateriaal zelf. Op die laatste vraag naar leesbaarheid kom ik in de volgende sectie nog terug. Hier wil ik me eerst richten op de toegankelijkheid van archieven in de meest praktische zin, namelijk als de concrete interfaces en organisatorische structuren die ontworpen zijn om historisch onderzoek te ondersteunen.

De vraag naar toegankelijkheid is binnen de recente archiefwetenschap een prominent onderwerp van debat. Zoals de Duitse archivaris Angelika Menne-Haritz betoogt, hebben snelle ontwikkelingen in digitale en online technologieën niet alleen diepgaande maatschappelijke veranderingen teweeggebracht, maar vergden ze ook van de archiefpraktijk (én -theorie) een paradigmaverschuiving van opslag naar toegankelijkheid. In de traditionele opvatting volgt het archief wat Menne-Haritz een “custodial paradigm” noemt, waarin de voornaamste taak van het archief bestaat uit de duurzame bewaring van “physical objects, that are kept out of risk or danger for their enduring existence” (62). Het nieuwe paradigma van toegang legt daarentegen meer de nadruk op de “autonomous responsibility of the researchers for the contents they find in the records” (61). Archieven zouden die taak evenwel moeten faciliteren via “a full range of instruments helping them to get to the sources they need and to evaluate their relevance” (61). Toch heeft – ironisch genoeg – net het archief moeite met het gewicht van het eigen verleden. De primaire taken die het archief in de loop van de negentiende eeuw

kreeg toegewezen laten zich blijkbaar moeilijk vertalen naar de vereisten van wat vaak de “derde Industriële Revolutie” wordt genoemd. De nadruk blijft vooral liggen op waardering (“appraisal”),¹⁶ verwerving (“acquisition”) en bewaring (“preservation”), ten koste van gebruikersgerichte beschrijvingen en toegangsmogelijkheden (Duranti en Michetti 77).¹⁷ Als zodanig zijn archieven nog steeds in hoge mate schatplichtig aan hun oorsprong in het negentiende-eeuwse positivisme en het idee dat het archief moet dienstdoen als een opslagplaats van “bewijsmateriaal” voor zogenaamd “objectief” historisch onderzoek.

In een verslag dat in 2005 in de schoot van de Europese Commissie werd gepubliceerd, pleitte een expertgroep voor een koerswijziging in het archiveringsbeleid. Ook in dit rapport stond verandering in het teken van toegankelijkheid. De experts stelden meer bepaald dat “changing societal expectations of the roles of the archivist in the 21st century are activated by the increasing irrelevance of constraints of place, time, and medium in ‘the age of access’, made possible by modern information and communication technologies” (National Experts Group on Archives 97). Het is evident dat zowel de voortschrijdende verfijning van online catalogi als de digitalisering van documenten een wezenlijke bijdrage hebben geleverd aan de toegankelijkheid van archiefinhouden. Het huidige probleem lijkt zich dan ook elders te situeren: de intense investeringen van archiefinstellingen om hun catalogi en delen van hun collecties beschikbaar te maken voor online raadpleging gingen hand in hand met een wildgroei aan tal van ongelijksoortige interfaces. Ondanks de belofte van digitale technologieën om archiefonderzoek te faciliteren, kan net die veelheid aan gebruikersomgevingen een ernstige hindernis vormen bij het zoeken naar en navigeren tussen diverse archiefbronnen. Precies deze tendens is waar ook Geoffrey Yeo, een specialist in “record management”, voor waarschuwt:

Over the past three decades, technology has simplified the dissemination of descriptive information. Users now have instant remote access to thousands of descriptions that were previously dispersed and difficult to access. But . . . little has been done to identify best practices for presenting descriptive work to users. . . . In the absence of agreed standards, users consulting a variety of online resources often have to learn a new interface and retrieval syntax for each Web site they visit. (Yeo 177)

Vrijwel iedereen die zich ooit op archiefonderzoek heeft toegelegd, herkent ongetwijfeld het gevoel van ontmoedigende verwarring wanneer men telkens opnieuw gewend moet geraken aan verschillende interfaces die elk hun eigen regels, procedures, designs of (sub-)structuren kennen. Jezelf vertrouwd maken met deze systemen neemt ook een groot deel van de eigenlijke onderzoekstijd in beslag. Wat het zoeken vaak nog ingewikkelder maakt, is dat in veel gevallen (en niet alleen voor dans) de archiefbronnen over verschillende instellingen verspreid zijn. Wanneer het historisch materiaal bovendien deel uitmaakt van kleinere collecties, is het terugvinden van bronnen sterk afhankelijk van de informatiedoorstroom via zowel digitale kanalen als fysieke locaties. Zoals blijkt uit mijn voorbeeld van Group Motion en Zero Moving is dit het punt waarop de zogenaamde “archivale serendipiteit” om de hoek komt kijken. Wanneer het vinden van bestaande collecties berust op louter toeval eerder dan op doelgericht onderzoek, moet men zich afvragen in hoeverre de vergaarde historische kennis representatief is voor het onderwerp of de periode in kwestie. Een te grote afhankelijkheid van de mate waarin bronnen al dan niet toegankelijk zijn ondermijnt op die manier methodologisch solide onderzoek.

De eerste stap om de versnippering van verschillende soorten archiefmateriaal tegen te gaan kan eenvoudig zijn en net daarom al zeer doeltreffend. Eerder dan de grote verscheidenheid aan collecties meteen te centraliseren in een of meerdere overkoepelende archiefinstellingen, zou het voor onderzoekers al een grote hulp betekenen om te weten waar ze voor een specifiek onderwerp terecht kunnen. Er zijn in dit verband reeds enkele inspanningen gedaan. Het Archives Portal Europe, bijvoorbeeld, werd in 2011 gecreëerd precies vanuit de vaststelling dat archiefonderzoek efficiënter kan verlopen. Zo verleent dit Portal toegang tot de collecties van duizenden archiefinstellingen over heel Europa via één enkel zoekinstrument.¹⁸ Dichter bij huis heeft CEMPER met de steun van Kunstenpunt recent een gelijkaardig initiatief genomen met de ontwikkeling van de zogeheten “Bronnengids Podium”. Met een aantal eenvoudige zoekfuncties en handige tips wil de Bronnengids de weg wijzen binnen de grote verscheidenheid aan organisaties, instellingen, individuen of online platformen waar archiefmateriaal over de podiumkunsten te vinden is. De website wil bovendien een dynamische omgeving zijn die een beroep doet op de input van bezoekers voor de verdere aanvulling van informatie en bronnen.

Met het oog op wat ik later in dit artikel nog zal bespreken is dit participatieve opzet een belangrijk gegeven.¹⁹

Een doorgedreven vorm van websites zoals het Archives Portal Europe of de Bronnengids kan leiden tot wat binnen het archiveringsdiscours “virtual reunification” wordt genoemd. Zoals archiefwetenschapper Ricardo Punzalan verduidelijkt, is deze strategie gericht op “putting together physically dispersed heritage collections in order to produce a consolidated, digitised representation of scattered artefacts, literary and artistic works, and/or archival records attributable to a single origin or common provenance” (294). Tegelijk is het stroomlijnen van informatie niet de enige piste. Er kan ook actiever worden ingezet op meer kwalitatieve benaderingen die veeleer het profiel en de reikwijdte van dansarchieven schetsen. Enkele vaktijdschriften binnen dansstudies leveren hier alvast een aanzet toe. Zowel *Dance Research* als *Dance Chronicle* bieden bijvoorbeeld elk een periodieke sectie die respectievelijk “Archives of the Dance” en “Resources and Riches” heten.²⁰ Deze rubrieken zijn bijzonder informatief omdat ze inhoudelijke toelichting verschaffen die verder gaat dan de feiten en cijfers die zoekmachines opleveren terwijl ze vaak ook de ontwikkeling van bestaande archiefcollecties historiseren.

De vermelde initiatieven zijn absoluut lovenswaardig, maar we hebben nog een lange weg af te leggen als we de *doelgerichtheid* van archiefonderzoek naar dans echt willen verhogen. Dit betekent niet dat archiefonderzoek zich moet scharen onder het efficiëntiedenken kenmerkend voor het bedrijfsleven, maar wel dat er inspanningen nodig zijn om het eigenlijke doel van dit soort onderzoek niet te laten hypothekeren door een tekortschietende infrastructuur. Dat doel is historisch inzicht verwerven eerder dan het bedenken van compensatiestrategieën voor de hindernissen die dit inzicht belemmeren. Het stroomlijnen van toegang en informatie is één aspect van dit streven, maar er zijn nog tal van andere uitdagingen. In het geval van dans is het bijvoorbeeld van prioritair belang dat het archief niet alleen de materiële integriteit van documenten veiligstelt, maar ook de kennis die erachter schuilgaat. Om deze kwestie verder te duiden, wil ik kort terugkomen op de persoonlijke archiefervaring waarmee ik begon.

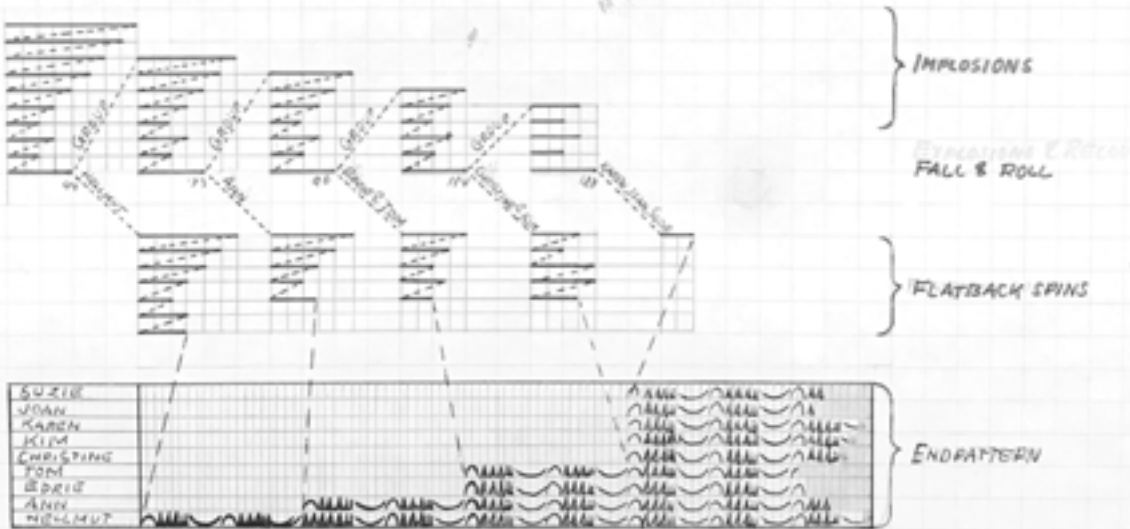
De leesbaarheid van bronnen

Uiteraard was ik opgetogen toen ik ontdekte dat de archiefstukken van Hellmut Gottschilds Zero Moving Dance Company bewaard worden in het Special Collections Research Centre van Temple University. Toch werd dat enthousiasme al snel getemperd. Snuis-terend in de verschillende archiefdozen, bekeek ik persknipsels, foto's, notulen van vergaderingen, geschreven notities, tekeningen, en schema's die choreografische *scores* leken te zijn (zie *Afbeelding 1*). Gaandeweg begon het me te dagen dat ik uit deze bronnen maar weinig werkelijk waardevolle informatie zou kunnen halen. Door recensies te koppelen aan specifieke foto's werd er wel iets onthuld van de verschillende dansvoorstellingen die ik zelf nooit had gezien. Maar het samenvoegen van deze stukjes archiefdocumentatie was nauwelijks bevredigend. Kortom, zelfs als ik met deze documenten in handen iets ervaarde van wat Johan Huizinga bedoelde met een "historische sensatie" (53-5), wanneer ik me eerlijk afvroeg wat ik er eigenlijk mee kon, dan bleven de documenten opvallend zwijgzaam.

Het loutere feit dat Zero Moving voornamelijk actief was van de jaren 1970 tot 1990 – en dus lang voordat de "archival craze" (Giannachi 1) vat kreeg op het dansveld – betekent dat hun archiefstukken vrij automatisch terecht kwamen in een traditioneel archief dat materiële documenten bewaart maar de bewaring van belichaamde kennis nagenoeg onmogelijk maakt. Het is evenwel net deze afwezigheid van belichaamde kennis die het probleem van de toegankelijkheid van het archief kwadrateert: naast de uitdaging om door een overvloed aan catalogi en interfaces te navigeren, betekent archiefonderzoek ook – en belangrijker nog – toegang krijgen tot de eigenlijke informatie die in het historische materiaal vervat zit. De moeilijkheid is dat de sleutel tot deze informatie vaak buiten de klassieke archiefstructuren ligt. Zeker wanneer er geen extra inspanningen worden geleverd (of wanneer de middelen ontbreken) om de materiële documentatie aan te vullen met kennis die niet is vastgelegd via teksten, foto's, video's, tekeningen, partituren, of notaties, dan is het primaire materiaal vaak moeilijk doordringbaar.

Met name deze laatste formats (tekeningen, partituren, notaties) leiden tot een soms pijnlijke confrontatie met hoe archivale toegankelijkheid vaak ook een kwestie van *leesbaarheid* is. Omdat er in dans nooit een gestandaardiseerd notatiesysteem algemeen ingang heeft

IMPLOSIONS (160 BEATS)



Afbeelding 1: Choreografische score voor de sectie "Implosions" in *Dogs are Faithful* (1972). © Hellmut Gottschild. SCRC 267, Doos 5, map 2. Philadelphia Dance Collection, Zero Moving Dance Company Records. Met dank aan Temple University Libraries Special Collections Research Center, Philadelphia, PA.

gevonden, ontwikkelen de meeste choreografen hun eigen grafische symbolen. Maar vaak zijn deze dansnotaties zeer idiosyncratisch en daardoor nauwelijks te ontcijferen. De meningen over de rol van notaties in dansonderzoek zijn dan ook verdeeld. Aan de ene kant zijn er danswetenschappers die, in navolging van het baanbrekende werk van Ann Hutchinson Guest, beweren dat dansnotaties het potentieel hebben om de lichamelijke dimensies van choreografie te ontsluiten op een manier die niet mogelijk is met video-opnames, foto's of geschriften. Volgens Victoria Watts, bijvoorbeeld, vragen notaties om een "lived, corporeal understanding" (191). Watts beoogt een fysieke benadering die het lichaam letterlijk mobiliseert om op die manier een begrip te vormen van wat er onder de tweedimensionale pagina verscholen ligt. In dezelfde lijn pleit Hannah Kosstrin voor een "kinesthetic seeing for archival research" (19) als een mogelijke methode om belichaamde ervaringen te integreren bij het bestuderen van primaire bronnen. Aan de andere kant staan onderzoekers die minder vertrouwen hebben in het vermeend intrinsieke potentieel van dansnotatie om zicht te krijgen op de belichaamde praktijk die eraan ten grondslag ligt. Zij benadrukken dat aanvullende (en voornamelijk digitale) instrumenten nodig zijn om de inherente tekortkomingen van klassieke vormen van notatie te compenseren. Zo wijst Laura Karreman erop dat "drawn or written dance notes usually function as a private memory aid for dancers" (125). Nieuwe technologieën kunnen dit solipsisme evenwel bijsturen door dansers in staat te stellen "to share their notes as part of a creative, networked exchange" (ibid.). In dezelfde geest stelt Alison D'Amato dat de huidige "developments in digital dance scoring point to an interest not just in making dance more accessible, but making it more *legible*" (224; mijn cursivering).

Digitale technologieën kunnen inderdaad dienstdoen als een mogelijk supplement (in de Derridaanse betekenis van het woord) om de leesbaarheid van dansnotaties te vergroten door informatie toe te voegen of uitwisseling makkelijker te maken. Toch stuiten we opnieuw op hetzelfde probleem: choreografische praktijken uit een verder verleden (dat wil zeggen, uit een pre-digitaal tijdperk) waren noodzakelijkerwijs aangewezen op traditionelere archiveringsformats zonder de hulp van bijkomende technologische tools of software. In de praktijk betekent dit dat de belichaamde herinneringen en kennis van choreografen of dansers gescheiden blijven van de tastbare documenten die wél in het archief terechtkwamen.

Tegelijk is het gebruik van nieuwe technologieën niet heiligmakend en erkennen zelfs de pleitbezorgers de limieten ervan.²¹ Het gaat dus over een structureler probleem dat verder reikt dan de instrumenten die ter beschikking staan. De leesbaarheid van dansdocumentatie – en, bij uitbreiding, de doeltreffendheid van dansarchieven – hangt in grote mate af van een schijnbaar basale maar zeer fundamentele kwestie: de reikwijdte van *wat* gearchiveerd wordt.

Bronnen tot spreken brengen

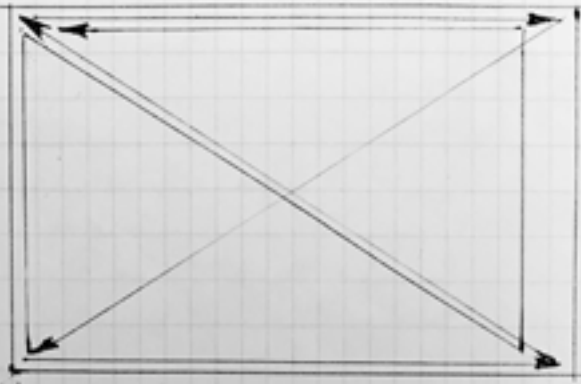
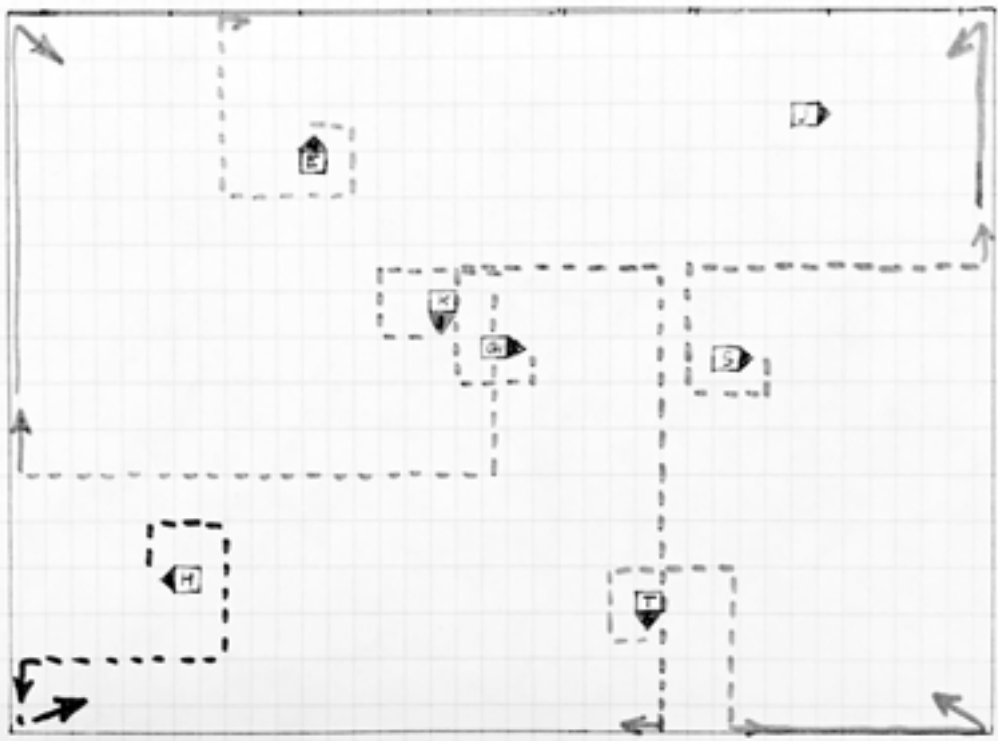
Toen ik in het archief enkele dansnotaties van Zero Moving bekeek, overheerste de indruk dat ik voor een gesloten deur stond en geen ingang vond tot het choreografische, lichamelijke of poëtische universum dat achter de grafische symbolen schuilgaat. Dat gevoel heb ik nog steeds wanneer ik ook nu kijk naar de foto's die ik nam van deze documenten (zie *Afbeelding 2*). Opnieuw gaat het hier om een persoonlijke ervaring die niettemin een cruciale vraag opwerpt: wat is de kenniswaarde van de dansdocumenten die we aantreffen in het archief? Deze vraag is allesbehalve nieuw. Danshistorisch onderzoek stond immers altijd al voor de uitdaging om het archief als het ware tot “spreken” te brengen. Het verschil is dat deze zoektocht een andere inzet krijgt in het licht van nieuwe visies op het archief binnen zowel dansstudies als archiefwetenschap.

Een eerste aanzet om deze vraag naar de kenniswaarde van het dansarchief verder uit te diepen is te vinden in het boek *Le désœuvrement chorégraphique* uit 2009 van dansfilosoof Frédéric Pouillaude. Pouillaude weigert toe te geven aan de gangbare overtuiging dat notaties, tekst of tekeningen nauwelijks de doorleefde ervaring van het dansen (of het kijken naar dans) kunnen vatten. Volgens hem is er een andere reden waarom dit soort van representaties nooit zijn uitgegroeid tot een algemeen gebruikt notatiesysteem, zoals in muziek. Hij stelt namelijk dat dans, misschien meer dan eender welke andere kunstvorm, gekenmerkt wordt door “une certaine forme d’adhérence de l’œuvre chorégraphique au contexte de sa

Afbeelding 2: Choreografische score voor de sectie “Travelling” in *Dogs are Faithful* (1972). © Hellmut Gottschild. SCRC 267, Doos 5, map 2. Philadelphia Dance Collection, Zero Moving Dance Company Records. Met dank aan Temple University Libraries Special Collections Research Center, Philadelphia, PA.

TRAVELLING

FIRST DIRECTIONS FOR NUMBER PATTERNS
1 WAYS



TRAVELLING
FLOOR PATTERNS

production et aux corps singuliers qui l'ont amenée au jour" (165). Wat op het eerste gezicht een voor de hand liggende observatie lijkt, heeft belangrijke repercussies voor danshistorisch onderzoek. Zo schrijft Pouillaude dat "l'identité de l'œuvre semble dès lors tenir plus à son *histoire matérielle de production et de transmission* qu'à l'isolation de traits généraux" (ibid.; mijn cursivering).²² Anders gezegd, eerder dan algemene kenmerken zijn vooral de praxis en de context bepalend voor de eigenheid van een choreografisch werk, dat bijgevolg niet via een universeel notatiesysteem vast te leggen valt.

Uit deze vaststellingen volgt logischerwijs dat documentatie die zich te nauw toespitst op singuliere danscreaties en die te weinig aandacht heeft voor de achterliggende praxis en context onvoldoende is voor historisch inzicht.²³ Er is met andere woorden "supplémentaire" informatie nodig opdat afgeleide representaties van dans (of het nu gaat om foto's, video's, tekeningen of choreografische *scores*) echt leesbaar worden. Zo bekeken is het probleem niet zozeer dat dans zou ontsnappen aan de halsstarrige poging om choreografische beweging vast te leggen via traditionele documentatiemedia, maar veeleer dat dans *een bredere opvatting van archivering* vereist. Als dans, zoals Pouillaude betoogt, nauw verbonden is met een historisch-specifieke habitus van productie en transmissie, dan moeten we ons afvragen in hoeverre het archief die omstandigheden moet of kan incorporeren. Meer concreet zou dit betekenen dat het dansarchief ook plaats moet vrijmaken voor contextuele informatie, inclusief de belichaamde en subjectieve ervaringen van niet alleen dansers, choreografen of pedagogen, maar ook – en dat wordt vaak vergeten – die van *toeschouwers*.

De meest voor de hand liggende aanpak is natuurlijk om *oral history* tot een integraal onderdeel te maken van dansarchieven. Ook performancewetenschapper Panayiota A. Demetriou benadrukt de contextuele informatiewaarde van *oral history* wanneer ze stelt dat "practiced narrations of oral histories can act as additional documents when remembering performance events and researching theatre and performance" (83). Tot op zekere hoogte is het verzamelen van persoonlijke herinneringen van diverse actoren (zoals choreografen, dansers, programmatoren, dramaturgen of toeschouwers) reeds uitgegroeid tot een standaardmethode in danswetenschap. Onderzoekers doen immers vaak en als vanzelfsprekend beroep op *oral history* om de zogeheten "feitelijke" informatie van traditionele

archiefdocumenten aan te vullen.²⁴ Deze benadering veronderstelt evenwel dat de relevante actoren nog in leven zijn, wat uiteraard een beperkte houdbaarheidsdatum oplegt aan *oral history* als onderzoeksmethode. Er is met andere woorden een continue tijdsdruk om historisch waardevolle kennis over dans niet verloren te laten gaan. Hier kunnen (of moeten) archiefinstellingen een belangrijke rol opnemen: door bestaande of nieuwe collecties systematisch uit te breiden met getuigenissen uit de eerste hand kunnen archieven hun voornamelijk receptieve functie uitbreiden naar een proactief beleid dat contextuele informatie genereert die kan helpen de “leesbaarheid” van archiefbronnen te vrijwaren.²⁵

Met het Dance Oral History Project, dat reeds in 1974 van start ging, is de Jerome Robbins Dance Division van de New York Public Library allicht een van de bekendste archiefinstellingen met een actief *oral history*-programma specifiek gericht op dans. De collectie is een indrukwekkende verzameling van momenteel bijna 700 opgenomen en getranscribeerde interviews met choreografen, dansers, critici, historici, medewerkers en andere dansprofessionals.²⁶ De NYPL Dance Division is echter een uitzondering op de regel dat mondelinge geschiedenissen maar zelden een structureel onderdeel vormen van dansarchivering.²⁷ Zo is het veelzeggend dat *Documenting Dance: A Practical Guide*, uitgegeven door de Dance Heritage Coalition (DHC) in 2006, *oral history* niet vermeldt als mogelijke documentatiemethode. De afwezigheid van *oral history* in wat nochtans een toonaangevende en hanteerbare set richtlijnen wou zijn, is een gemiste kans – niet in het minst gezien het belang van belichaamde kennis voor dans.²⁸ Toch mogen we het potentieel van *oral history* niet overschatten en is het geen ultieme oplossing voor alle uitdagingen die zich stellen in het archiefonderzoek naar dans. Integendeel, in het geval van het NYPL Dance Oral History Project bijvoorbeeld duikt het eerder besproken probleem van toegankelijkheid opnieuw op. Door wettelijke beperkingen kunnen de eigenlijke interviews enkel ter plaatse geraadpleegd worden en voor de meeste daarvan is het niet toegelaten om scans of foto’s te maken van de transcripties.²⁹ Heel concreet betekent dit dat onderzoekers niet alleen over de financiële middelen moeten beschikken om naar New York City af te reizen en er te verblijven, maar ook dat zij vaak de absurde taak op zich moeten nemen om delen van reeds bestaande transcripties zelf te transcriberen.

De moeilijkheden die archiefinstellingen (om juridische, financiële of andere redenen) ondervinden om hun collecties publiek toegankelijk te maken zijn ten dele de inzet van een breder debat binnen de archiefwetenschap over hoe de klassieke archiveringsmodellen zich kunnen aanpassen aan de noden (en mogelijkheden) van de eenentwintigste eeuw. In het licht van wat socioloog Manuel Castells reeds in de jaren 1990 de “netwerksamenleving” noemde, zijn archivarissen mogelijk meer dan ooit gedwongen het archief te herdefiniëren vanuit een meer gebruikersgericht perspectief, zowel wat betreft *input* als *outreach*. Ook in dit opzicht is er wellicht veel te winnen bij een intensievere interdisciplinaire dialoog tussen archiefwetenschap en dansstudies. Voor zover dans te beschouwen is als een typisch *anarchivistisch* object dat zich niet makkelijk laat inkapselen in traditionele documentaire formats, verspreidt choreografische kennis zich over verschillende lichamen, herinneringen, anekdotes, geschriften, en objecten.³⁰ Hoewel dit ongrijpbare karakter van dans vaak als reden wordt gezien voor de vergankelijkheid van de kunstvorm, zou net die vermeende zwakte wel eens haar grootste sterkte kunnen zijn met het oog op de huidige zoektocht naar nieuwe archiefmodellen.

Participatieve archieven

De aspiratie om gangbare vormen van archivering te herijken komt allicht meest radicaal tot uiting in de groeiende belangstelling voor zogeheten “participatieve archieven”. Deze interesse vloeit in grote mate voort uit de ontwikkeling van het zogenaamde “Web 2.0”, een term die de overgang markeert van een overwegend passieve naar een verregaand interactieve internetcultuur. Uiteraard speelde de opkomst van sociale media hier een grote rol in. Kenmerkend voor online platformen zoals YouTube, Facebook en (recenter) Instagram of TikTok is immers dat ze gebruikers in staat stellen hun eigen inhoud te creëren, te uploaden en te delen. In de schaduw van de euforie over deze nieuwe mogelijkheden groeide evenwel het besef dat deze schijnbaar toegankelijke media in handen zijn van invloedrijke technologische multinationals. Dat voortschrijdend inzicht leidde niet alleen tot ethische vragen over privacy, eigendom en winst, maar resulteerde ook in een tegencultuur van de *commons*, die net *open access* en het delen van software, tools of informatie centraal stelt.³¹ Ondanks hun fundamenteel verschillende ideologieën hebben

beide tendensen bijgedragen aan de opkomst van een participatiecultuur waarin de actieve gebruiker vooropstaat.³² Zo bekeken lijkt het digitale tijdperk ook op het archief een dubbele impact te hebben: nadat de opmars van digitale technologieën heeft geleid tot radicale veranderingen wat betreft de infrastructuur van het archief, vraagt de huidige omslag naar een cultuur van participatie om een hervorming van het archief niet alleen op technologisch vlak, maar ook vanuit een meer fundamenteel en conceptueel oogpunt. In deze context komt de notie van participatieve archieven steeds prominenter in het blikveld.

Ondanks de toenemende interesse in participatieve archieven, hekelt archiefwetenschapper Isto Huvila het gebrek aan “critical research on how participation is conceptualised by archives professionals and researchers” (“The Unbearable Lightness” 359). Een van de redenen hiervoor is volgens Huvila dat “many archivists are reluctant to let others to interfere [sic] with the established professional work processes” (360). Huvila ventileert deze bezorgdheid meer dan vijf jaar na zijn baanbrekende artikel uit 2008 waarin hij drie “fundamental characteristics” van participatieve archieven schetst, met name “decentralised curation, radical user orientation, and contextualisation of both records and the entire archival process” (“Participatory Archive” 16). Aan de participatieve benadering die Huvila in dit eerdere artikel propageert, liggen twee leidende principes ten grondslag: enerzijds kan een gemeenschap van deelnemers meer kennis over archiefmateriaal produceren dan archivariissen ooit in hun eentje zouden kunnen; anderzijds kan de bruikbaarheid van archiefmateriaal voor verscheidene doelgroepen vergroot worden wanneer aan bronnen een bredere context wordt gekoppeld die verder gaat dan louter het bepalen van de herkomst of andere puur feitelijke beschrijvingen. Maar het belangrijkste principe dat Huvila naar voren schuift is allicht dat een participatief archief een open opvatting van “gemeenschap” veronderstelt:

In a participatory archive, there is no predetermined consensual community. The “community” is a sum of all individual structures, descriptions, orders, and viewpoints contributed by individual participating archive users whether they are users or contributors, archivists, researchers, administrators, labourers, or belong to marginalised communities or the majority. (“Participatory Archive” 26)

Eerder dan uit te gaan van een monolithische gemeenschap, benadrukt Huvila dat participatieve archieven moeten openstaan voor verschillende soorten deelnemers, waaronder ook minderheidsgroepen.³³ Ondanks de onmiskenbaar utopische toon van Huvila's betoog, ligt zijn standpunt sterk in de lijn van wat volgens de toonaangevende archiefwetenschapper Terry Cook het nieuwe paradigma is voor archieven en archivering in de eenentwintigste eeuw. Na drie opeenvolgende stadia 'waarin de principes van respectievelijk van bewijs, herinnering en identiteit het archief hebben vormgegeven, is het volgens Cook nu de notie van *gemeenschap* die het archief in nieuwe richtingen stuurt ("Evidence, Memory, Identity, and Community" 113-4). Niet toevallig zien we in de archiefwetenschap een toenemend aantal publicaties die het idee van participatieve archieven steeds verder uitwerken (zie bijvoorbeeld Pang et al.; Rolan; Benoit III en Eveleigh).³⁴

In danswetenschap zijn er gelijkaardige tendensen waarneembaar, wat het des te merkwaardiger maakt dat er nauwelijks sprake is van een interdisciplinaire dialoog met het domein van de archiefwetenschap. In de context van dans is participatie natuurlijk vooral bekend als een artistiek format dat toeschouwers ertoe aanspoort actief deel te nemen aan het werk om zo de conventionele scheiding tussen dansers en publiek op te heffen.³⁵ Op die manier wil participatieve choreografie vaak een gemeenschapsgevoel opbouwen of versterken, vergelijkbaar met hoe het discours over participatieve archieven de nadruk legt op de noodzaak om (potentiële) gebruikers actiever te engageren.³⁶ Op het niveau van dansarchivering zijn er evenwel slechts enkele pogingen ondernomen om participatie te introduceren als een mogelijke remedie voor de tekortkomingen van conventionele archiefmodellen. Bovendien houden het discours over archivering en de eigenlijke archiefpraktijk geen gelijke tred, want de denkbelden die auteurs uiteenzetten zijn vaak nog lang geen realiteit. Toch dienen er zich tal van mogelijkheden aan. Zo schrijft Jess Allen in een artikel uit 2010 dat verschillende digitale technologieën (zoals "hypertext, blogging, social networking sites, video-sharing, webcams, teleconferencing, chatrooms") kunnen leiden tot "a more accurate form of documentation" (66). In weerwil van wat vaak wordt aangenomen, leveren volgens Allen al deze formats samen een omvattender beeld op van een werk, eerder dan het noodzakelijk nauwere bereik van "a fixed, single perspective text, image or film" (ibid.). Ook Julia Hudson geeft de voorkeur aan

“wide access” boven “total accuracy” wanneer ze een alternatief archiefmodel naar voren schuift dat draait rond digitale archivering en “user-generated content” (297). Zij betoogt dat gebruikers meer centraal stellen ook een politieke dimensie heeft aangezien “archives with low barriers to entry allow for bottom-up retention of dance knowledge, diversifying memory and preserving histories of difference and non-hegemony” (ibid.). In dezelfde geest spreekt Vanessa Bartlett haar hoop uit dat “an ethos of participation and collaboration can influence all agents of formal and informal social memory” (148). Op grond van die ethos, zo stelt Bartlett, kunnen officiële instellingen en grotere gemeenschappen van mogelijke deelnemers elkaar vinden in de collectieve opdracht om historisch relevante kennis over dans en performance te verzamelen en te verwerken.

Het is tekenend dat al deze auteurs hoge verwachtingen koesteren ten aanzien van participatieve archiveringsmodellen die het potentieel benutten van sociale netwerksites, interactieve media of nieuwe vormen van webarchivering. Toch zijn ze niet blind voor de specifieke uitdagingen die deze formats op hun beurt met zich meebrengen. Zo is het niet alleen belangrijk om toe te zien op de duurzaamheid van digitale en online records, maar moet men ook de motivatie van mogelijke deelnemers weten te stimuleren én behouden. Maar de moeilijkste vraag is wellicht hoe men kan verzekeren dat de informatie die participanten aanleveren ook nauwkeurig is.³⁷ Recent onderzoek toont echter aan dat het met de juiste mate van controle mogelijk is om fouten in participatieve input vrij snel op te sporen en te corrigeren.³⁸ Meer nog, voor zover de erfenis van het postmoderne denken ons heeft geleerd dat zowel archiefwetenschap als archiefpraktijk allesbehalve neutraal of objectief zijn (zie o.m. Cook, “Archival Science and Postmodernism”), lijkt het openstellen van het archief voor andere vormen van input een logische stap – ook al blijft dit voor veel archivariissen moeilijk te verteren. Net om die reden is in de eerste plaats een verandering van visie nodig. Een verandering die, zoals Alexandra Eveleigh stelt, de rol van de archivaris doet verschuiven in een richting “away from a mechanistic focus on strong archival leadership and hierarchically determined goals towards a new emphasis upon facilitation, dispersed community coordination and emergent design” (“Crowding Out the Archivist?” 222).

Conclusie

Participatieve archieven zijn uiteraard geen heilige graal. Maar het format kan wel een oplossing bieden voor enkele van de meest prangende problemen die dans opwerpt voor conventionele documentatie- en archiveringspraktijken. Een eerste stap daarbij is de systematische verdieping van archiefinhouden, wat mogelijk is door bijvoorbeeld *oral history* tot een structureel onderdeel te maken van de collectievorming, of door ook vermeend “informele” danskennis op te nemen via sociale of interactieve media. Die informatie kan vervolgens dienen als basis voor een bredere contextualisering van het archiefmateriaal dat zonder die omkadering vaak stilzwijgend in bewaring blijft en daardoor onleesbaar dreigt te worden. Zoals archiefwetenschapper Arike Oke terecht opmerkt, “context, so important to all archives collections, is especially vital for the comprehension of dance collections” (208). Oke benadrukt dat context in dans vaak “embodied and experiential” is en om die reden is het belangrijk voor archiefinstellingen “to include information across as many formats as possible, keeping an open mind for technological developments which might help” (ibid.). Het verbreden van de input van het archief is evenwel slechts de eerste horde. Om te voorkomen dat dans een spreekwoordelijke tweede dood sterft, moet choreografische kennis niet alleen *in* het archief geraken, maar moet het er ook weer *uit*. Investeren in participatieve feedbacksystemen kan helpen om bestaande interfaces werkbaarder te maken of om ambitieuzere formats te ontwikkelen. Waarom denken we bijvoorbeeld niet aan de oprichting van een overkoepelend “Dance Archives Portal”? Kortom, participatieve archivering kan een broodnodige impuls bieden om bestaande archiefinfrastructuren te hervormen op een manier die niet alleen archiefonderzoek beter faciliteert maar ook grotere gemeenschappen van potentiële gebruikers hierbij betreft.

Los van wat participatie te bieden heeft, is het zeker niet de enige (en ook geen volledige) oplossing voor de verschillende kwesties die ik in dit artikel heb aangekaart. Toegankelijkheid, leesbaarheid en de schijnbaar onvermijdelijke “ont-lichaming” van dans door archivering blijven belangrijke aandachtspunten die vooral acuut zijn voor archiefonderzoek naar dans uit het pre-digitale tijdperk. Het is opvallend en tegelijk niet verwonderlijk dat digitale technologieën een centrale rol spelen in recente pogingen om het archief te herconceptualiseren als een uitdijend, bijna nomadisch gegeven.

Tegelijk bieden technologische hulpmiddelen slechts in beperkte mate soelaas voor het merendeel van het dansmateriaal dat in archieven wordt bewaard. Meer contextuele informatie verschaffen of bestaande documenten zoals choreografische *scores* of foto's inzichtelijker maken door bijkomende omkadering is sterk afhankelijk van de belichaamde kennis van hen die een directe band hebben met het werk, en toegang tot die kennis vereist dat ze in leven zijn. Dat ik mijn eigen ontmoeting met de archiefdocumenten van Hellmut Gottschilds Zero Moving Dance Company als uitgangspunt nam voor dit artikel is in die optiek niet alleen een persoonlijk relaas maar ook een strategische keuze. Want net het blootleggen van hoe archiefonderzoek ons *in de praktijk* (en voorbij de theorievorming) confronteert met de lacunes, beperkingen of tekorten van de huidige archiefinfrastructuur benadrukt de noodzaak om nu te handelen.

Bij het aanbreken van het nieuwe millennium — niet toevallig een symbolisch moment — deed danswetenschapper Ann Hutchinson Guest een opmerkelijke oproep: “Dance historians! The past is now” (71). Bijna twintig jaar later moeten we haar aansporing nog steeds ter harte nemen. Verschillende initiatieven hebben het archief opnieuw willen vormgeven volgens de eisen van dans in het algemeen of de poëtica van een choreograaf in het bijzonder. Maar zolang dit geïsoleerde inspanningen blijven die vaak ook een kort leven beschoren zijn, zal hun werkelijke impact op de bestaande archiefpraktijk beperkt blijven. Voor zover de archivering van dans tijdens de afgelopen twee decennia in het middelpunt van de aandacht is komen te staan, is nu het momentum aangebroken om collectief na te streven waar dans het beste in is: dingen in beweging brengen. Die beweging gaat *voorbij* het archief en is tegelijk *voor* het archief: enkel door samen de grenzen van archivering fundamenteel te bevragen en zo mogelijk op te heffen, kunnen we dans tot in het archief brengen – en er ook weer uit.

Geciteerde werken

- Allen, Jess. "Depth-Charge in the Archive: The Documentation of Performance Revisited in the Digital Age". *Research in Dance Education* 11:1 (2010): 61-70.
- "Archiefpunt en de waardering van archieven", <https://archiefpunt.be/node/22>. Laatst geraadpleegd op 14 december 2021.
- Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. 2de editie, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1987.
- Barnes, Clive. "Forward to the Past". *Dance Magazine* 81:12 (2007): 138.
- Bartlett, Vanessa. "Web Archiving and Participation: The Future History of Performance?" *Documenting Performance: The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, geredigeerd door Toni Sant. Londen: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. 131-48.
- Benoit III, Edward en Alexandra Eveleigh (reds). *Participatory Archives: Theory and Practice*. Londen: Facet Publishing, 2019.
- Bleeker, Maaïke (red). *Transmission in Motion: The Technologizing of Dance*. Londen en New York: Routledge, 2017.
- Borelli, Melissa Blanco. *She is Cuba: A Genealogy of the Mulata Body*. New York: Oxford UP, 2016.
- British Library (London, UK). "Oral Histories of Performing Arts and Music", <https://www.bl.uk/collection-guides/oral-histories-of-performing-arts-and-music>. Laatst geraadpleegd op 20 december 2021.
- Brown, Emma. "Photography Permitted: Opening Up the Dance Oral History Project Transcripts", 5 juli 2016, <https://www.nypl.org/blog/2016/07/05/photography-dance-oral-history-project-transcripts>. Laatst geraadpleegd op 20 december 2021.
- Burt, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. Londen en New York: Routledge, 2006.
- . "History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice". *Dance Chronicle* 32:3 (2009): 442-467.
- . *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. New York: Oxford UP, 2017.
- Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society*. 2de editie, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.
- Catton, Pia. "Saving the Last Dance". *Bloomberg Businessweek*, 26 maart 2018, 63-6.
- CEMPER, i.s.m. Kunstenpunt. "Bronnengids Podium", <https://bronnengids.be>. Laatst geraadpleegd op 22 december 2021.
- CEMPER. "Bronnengids Podium: Het nieuwe Google voor podiumerfgoed", <https://www.cemper.be/nieuws/bronnengids-podium-het-nieuwe-google-voor-podiumerfgoed>, 23 september 2021. Laatst geraadpleegd op 22 december 2021.
- Cooban, George. "Should Archivists Edit Wikipedia, and If So How?" *Archives and Records* 38:2 (2017): 257-72.
- Cook, Terry. "Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts". *Archival Science* 1:1 (2001): 3-24.
- . "Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms". *Archival Science* 13:2-3 (2013): 95-120.
- Croft, Clare. *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*. New York: Oxford UP, 2015.
- D'Amato, Alison. *Mobilizing the Score: Generative Choreographic Structures, 1960-Present*. Doctoraal proefschrift, University of California, 2015. <https://escholarship.org/uc/item/9km742th>
- Dance Chronicle*. "Resources and Riches". 31:1 (2008) – 41:2 (2018).
- Dance Collection Danse (Toronto, Canada), <https://dcd.ca/archives.html>. Laatst geraadpleegd op 20 december 2021.

- Dance Heritage Coalition. *Documenting Dance: A Practical Guide*. Washington DC: Dance Heritage Coalition, 2006.
- Dance Notation Bureau Extension for Education and Research (Ohio State University), <https://dance.osu.edu/research/dnb>. Laatste geraadpleegd op 20 december 2021.
- Dance Research*. "Archives of the Dance". 1:1 (1984) – 38:1 (2020).
- Dance/USA. "Archiving & Preservation", <https://www.danceusa.org/archiving-and-preservation>. Laatste geraadpleegd op 20 december 2021.
- De Laet, Timmy. "Verdeelde dans: Choreografisch auteursrecht en de spanning tussen ideologie en praktijk." *FORUM: Voor onderzoek en kunsten* 24:3 (2017): 38-46.
- . "The Anarchive of Contemporary Dance: Toward a Topographic Understanding of Choreography". *The Routledge Companion to Dance Studies*, geredigeerd door Helen Thomas en Stacey Prickett. Londen: Routledge, 2020. 177-90.
- . "Expanding Dance Archives: Access, Legibility, and Archival Participation". *Dance Research* 38:2 (2020): 206-29.
- Demetriou, Panayioti A. "Remembering Performance Through the Practice of Oral History". *Documenting Performance: The Context and Process of Digital Curation and Archiving*, geredigeerd door Toni Sant. Londen: Bloomsbury, 2017. 83-92.
- Dixon Gottschild, Brenda. *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003.
- Duranti, Luciana en Giovanni Michetti. "The Archival Method". *Research in the Archival Multiverse*, geredigeerd door Anne J. Gilliland, Sue McKemmish en Andrew J. Lau. Victoria, Australia: Monash University Publishing, 2017. 75-95.
- Eveleigh, Alexandra. "Crowding out the Archivist? Locating Crowdsourcing within the Broader Landscape of Participatory Archives". *Crowdsourcing our Cultural Heritage*, geredigeerd door Mia Ridge. Surrey: Ashgate, 2014. 211-30.
- . "Participatory Archives". *Currents of Archival Thinking*, geredigeerd door Heather MacNeil en Terry Eastwood. 2de editie, Santa Barbara, CA: Libraries Unlimited, 2017. 299-326.
- Flinn, Andrew. "An Attack on Professionalism and Scholarship? Democratizing Archives and the Production of Knowledge". *Ariadne* 62 (2010), <http://www.ariadne.ac.uk/issue/62/flinn/#28>. Laatste geraadpleegd op 25 april 2020.
- Flinn, Andrew en Anna Sexton. "Activist Participatory Communities in Archival Contexts: Theoretical Perspectives". *Participatory Archives*, geredigeerd door Edward Benoit III en Alexandra Eveleigh. Londen: Facet Publishing, 2019. 173-90.
- Franco, Susanne. "Ausdruckstanz: Traditions, Translations, Transmissions". *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, geredigeerd door Susanne Franco en Marina Nordera. Londen en New York: Routledge, 2007. 80-98.
- Franko, Mark (red). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford UP, 2017.
- Genevois, Dominique. *Mudra, 103 rue Bara: L'école de Maurice Béjart 1970-1988*. Brussel: Contredanse, 2016.
- Giannachi, Gabriella. *Archive Everything: Mapping the Everyday*. Cambridge, MA en Londen, Engeland: MIT Press, 2016.
- Gitelman, Claudia. "Finding a Place for Hanya Holm". *Dance Chronicle* 23:1 (2000): 49-71.
- Gotschild, Hellmut. "Hellmut Gottschild". *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*, geredigeerd door Jennifer Fisher en Anthony Shay. New York: Oxford UP, 2009. 276-83.
- Grele, Ronald J. "Oral History as Evidence". *History of Oral History: Foundations and Methodology*, geredigeerd

- door Thomas L. Charlton, Lois E. Myers en Rebecca Sharpless. Lanham: Alta-Mira Press, 2007. 33-91.
- Herrmann, Brigitta en Manfred Fischbeck met Elia A. Sinaiko en Anna Beresin. *Group Motion in Practice: Collective Creation through Dance Movement Improvisation*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018.
- Hess, Charlotte en Elinor Ostrom. *Understanding Knowledge as a Commons: From Theory to Practice*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- Hilty, James. *Temple University: 125 Years of Service to Philadelphia, the Nation, and the World*. Philadelphia: Temple UP, 2010.
- Houston, Sara. "Dance in the Community". *An Introduction to Community Dance Practice*, geredigeerd door Diane Amans. 2de editie, Londen: Palgrave, 2017. 11-16.
- Hudson, Julia. "Access and Collective Memory in Online Dance Archives". *Journal of Media Practice* 13:3 (2012): 285-301.
- Huizinga, Johan. "The Task of Cultural History". *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*, vertaald door James S. Holmes en Hans van Marle. Princeton: Princeton UP, [1959] 1984. 17-76.
- Hutchinson Guest, Ann. "Is Authenticity to be Had?". *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*, geredigeerd door Stephanie Jordan. Londen: Dance Books, 2000. 65-71.
- Huvila, Isto. "Participatory Archive: Towards Decentralised Curation, Radical User Orientation, and Broader Contextualisation of Records Management". *Archival Science* 8:1 (2008): 15-36.
- . "The Unbearable Lightness of Participating: Revisiting the Discourses of 'Participation' in Archival Literature". *Journal of Documentation* 71:2 (2015): 358-86.
- Jenkins, Henry. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York UP, 2006.
- Jenkins, Henry, met Ravi Purushotma, Margaret Weigel, Katie Clinton, en Alice J. Robison. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Karremen, Laura. "The Dance Without the Dancer: Writing Dance in Digital Scores". *Performance Research* 18:5 (2013): 120-28.
- Kattner, Elizabeth. "From Totenmal to Trend: Wigman, Holm, and Theatricality in Modern Dance". *Dance Research Journal* 50:3 (2018): 20-37.
- Ketelaar, Eric. "Archives in the Digital Age: New Uses for an Old Science". *Archives & Social Studies* 1:0 (2007): 167-91.
- Kosstrin, Hannah. "Kinesthetic Seeing: A Model for Practice-in-Research". *Futures of Dance Studies*, geredigeerd door Susan Manning, Janice Ross en Rebecca Schneider. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2020. 19-35.
- Kourlas, Gia. "Legacy Plan: Posthumous Premieres". *The New York Times*, 25 april 2018: C1-C2.
- Kraut, Anthea. *Choreographing Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Lepecki, André. "Crystallisation: Unmaking American Dance by Tradition". *Dance Theatre Journal* 15:2 (1999): 26-7, <http://sarma.be/docs/614>. Laatst geraadpleegd op 15 december 2021.
- Lievens, John en Hans Waeghe (reds). *Participatie in Vlaanderen: Basisgegevens van de Participatiesurvey 2009*. Volume 1, Leuven: Acco, 2011.
- . *Participatie in Vlaanderen: Eerste analyses van de Participatiesurvey 2009*. Volume 2, Leuven: Acco, 2011.
- Manning, Susan. "Ausdruckstanz across the Atlantic". In *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, geredigeerd door Susanne Franco en Marina Nordera. Londen en New York: Routledge, 2007. 46-60.

- Meglin, Joellen. "Blurring the Boundaries of Genre, Gender, and Geopolitics: Ruth Page and Harald Kreutzberg's Transatlantic Collaboration in the 1930s". *Dance Research Journal* 41:2 (2009): 52-75.
- Menne-Haritz, Angelika. "Access – The Reformulation of an Archival Paradigm". *Archival Science* 1:1 (2001): 57-82.
- Museum of Performance + Design (San Francisco, CA). "Legacy Oral History Program", <https://lohpdigitalarchive.omeka.net/about>. Laatst geraadpleegd op 20 december 2021.
- National Experts Group on Archives. 'Report on Archives in the Enlarged European Union' (2005), <https://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2005/EN/1-2005-52-EN-F1-2>. Pdf. Laatst geraadpleegd op 6 april 2020.
- National Library of Australia. "Dance Collection", <https://www.nla.gov.au/what-we-collect/dance>. Laatst geraadpleegd op 20 december 2021.
- New York Public Library. "Dance Oral History Project", <https://www.nypl.org/dance-oral-history>. Laatst geraadpleegd op 20 december 2021.
- Noland, Carrie. "Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the Legacy Plan". *Dance Research Journal* 45:2 (2013): 85-122
- Oke, Arike. "Keeping Time in Dance Archives: Moving Towards the Phenomenological Archive Space". *Archives and Records: The Journal of the Archives and Records Association* 38:2 (2017): 197-211.
- Pang, Natalie, Kai Khiun Liew, en Brenda Chan (reds). *Participatory Archives in a World of Ubiquitous Media*. Londen en New York: Routledge, 2015.
- Partsch-Bergsohn, Isa. *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1994.
- Pollow, Kathrin. 'No Room for MOTION: Germany's Forgotten Dance Pioneers MOTION Berlin' (2015), <http://the-live-legacy-project.com/wp-content/uploads/2013/03/No-Room-for-MOTION.pdf>. Laatst geraadpleegd op 6 april 2020.
- Pouillaude, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique: Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris: Vrin, 2009.
- . *Unworking Choreography: The Notion of Work in Dance*, vertaald door Anna Pakes. New York: Oxford UP, 2017.
- Punzalan, Ricardo L. "Understanding Virtual Reunification". *Library Quarterly: Information, Community, Policy* 84:3 (2014): 292-323.
- Randall, Tresa. "Hanya Holm and an American *Tanzgemeinschaft*". In *New German Dance Studies*, geredigeerd door Susan Manning en Lucia Ruprecht. Urbana, Chicago en Springfield: University of Illinois Press, 2012. 79-98.
- Rolan, Gregory. "Agency in the Archive: A Model for Participatory Record-keeping". *Archival Science* 17:3 (2017): 195-225.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Londen en New York: Routledge, 2011.
- Sieben, Irene. "Portrait: Hellmut Gottschild". *Ballettanz* (januari 2007): 49-53.
- Snyder, Sara. "'Wikipedia Is Made of People!': Revelations from Collaborating with the World's Most Popular Encyclopedia". *Outreach: Innovative Practices for Archives and Special Collections*, geredigeerd door Kate Theimer. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 91-106.
- Van Imschoot, Myriam. "Rests in Pieces: Partitions, notations et trace dans la danse". *Multitudes* 2:21 (2005): 107-16.
- von Rosen, Astrid. "'Dream no Small Dreams!' Impossible Archival Imaginaries in Dance Community Archiving in a Digital Age'. *Rethinking Dance History: Issues and Methodologies*, geredigeerd door Lorraine Nicholas and

Geraldine Morris. 2de editie, Londen en New York: Routledge, 2017. 148-59.

Wagenbach, Marc en Pina Bausch Foundation (reds). *Inheriting Dance: An Invitation from Pina*. Bielefeld: transcript Verlag, 2014.

Watts, Victoria. "The Perpetual 'Present' of Dance Notation". *Ekphrasis: Images, Cinema, Theory, Media* 12:2 (2014): 180-99.

Whatley, Sarah. "Documenting Dance: Tools, Frameworks and Digital Transformation". *Documenting Performance: The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, geredigeerd door Toni Sant. Londen: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. 283-303.

Whatley, Sarah, Rosamaria K. Cisneros en Amalia Sabiescu (reds). *Digital Echoes: Spaces for Intangible and Performance-based Cultural Heritage*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

Yeo, Geoffrey. "Continuing Debates about Description". *Currents of Archival Thinking*, geredigeerd door Heather MacNeil en Terry Eastwood. 2de editie, Santa Barbara, CA: Libraries Unlimited, 2017. 163-192.

Yung, Susan. "Paul Taylor and the Legacy of American Modern Dance". *PAJ: A Journal for Performance & Art* 41:1 (2019): 76-84.

Noten

- 1 Deze bijdrage is een vertaalde en herwerkte versie van een artikel dat eerder is verschenen in het themanummer "Dance and Archives" van *Dance Research*, geredigeerd door Sarah Whatley en Jane Pritchard (zie De Laet, "Expanding Dance Archives"). Ik dank het tijdschrift en met name hoofdredacteur Richard Ralph voor de toelating om het artikel hier in gewijzigde vorm op te nemen.
- 2 Zowel danskritiek als danswetenschap houden vrij goed de vinger aan de pols wat betreft de manier waarop choreografen of hun gezelschappen omgaan met de uitdaging om choreografische oeuvres levend te houden. Voor de vermelde choreografen (Merce Cunningham, Pina Bausch, Paul Taylor en Mark Morris) schetsen de volgende teksten een goed beeld: Noland; Wagenbach en Pina Bausch Foundation; Catton; Kourlas; Yung.
- 3 Voor het meest recente overzicht van het groeiende discours over choreografische reenactment en de implicaties daarvan voor danshistoriografie, zie Franko.
- 4 Voor verdere analyses die tonen hoe digitale technologieën aanleiding hebben gegeven tot nieuwe vormen van dansdocumentatie en -archivering (inclusief concrete voorbeelden), zie Bleeker; Whatley; Whatley, Cisneros, en Sabiescu.
- 5 Zoals Giannachi duidelijk maakt in *Archive Everything: Mapping the Everyday*, is deze "archival craze" uiteraard niet beperkt tot dans, maar duikt ze rond het einde van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw op in verschillende domeinen van de kunsten, de academische wereld en de populaire cultuur.
- 6 De Engelstalige terminologie voor archiefwetenschap als onderzoeksdomein varieert en kan "archival science", "archival/archive studies", "archival theory", "archivistics" of "archiviology" omvatten. De voorkeur van archiefwetenschapper

- Eric Ketelaar, die ik zal volgen, gaat uit naar “archival science” of archiefwetenschap omdat deze term zowel methodologisch onderzoek als praktische toepassing impliceert (Ketelaar 167-9).
- 7 In dit opzicht verschilt mijn benadering van het werk van danswetenschappers als Sarah Whatley, Vanessa Bartlett of Astrid von Rosen, naar wier onderzoek ik elders in dit artikel verwijs. Hun kritische houding ten aanzien van de archivering en documentatie van dans en performance resoneert evenwel sterk met heel wat kwesties die ik ook in deze tekst aan de orde zal stellen. Mijn standpunt is in zekere zin retrospectiever van aard omdat ik me nadrukkelijker richt op bestaande archieven en de vraag hoe hun werking uitgebreid kan worden vanuit de uitdagingen die de archivering van dans met zich meebrengt.
 - 8 Dit onderzoek werd mogelijk gemaakt dankzij de genereuze steun van de Fulbright Commissie (België/Luxemburg), de Belgian American Educational Foundation (B.A.E.F.), en het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen (FWO).
 - 9 Ondanks de onschatbare verdiensten van Sally Banes’ werk, heeft haar invloedrijke geschiedenis van postmoderne dans (en van Judson Dance Theatre in het bijzonder) geleid tot een overwegend selectief beeld van de ontwikkelingen in dans vanaf de jaren 1950. Voor een vergelijkbare historisering waarin niet toevallig de echo van Banes weerklinkt, zie Lepecki.
 - 10 De vrij eenzijdige visie op naoorlogse dans staat in schril contrast met de relatief uitgebreide literatuur over hoe de transatlantische cross-overs tussen Europa en de Verenigde Staten van cruciaal belang waren voor de ontwikkeling van de zogeheten moderne dans vanaf de late negentiende eeuw tot in de jaren 1940. Zie, bijvoorbeeld, Partsch-Bergsohn; Manning; Meglin.
- Ramsay Burt is een van de weinige danshistorici die enige aandacht heeft besteed aan de invloed van transatlantische uitwisselingen op de naoorlogse dans. Zie het hoofdstuk “Introduction: Transatlantic Crossings” (in Burt, *Judson Dance Theater* 1-25) en het hoofdstuk “Transatlantic Comparisons” (in Burt, *Ungoverning Dance* 31-56).
- 11 Voor meer over de figuur van Hanya Holm, zie Gitelman; Randall; Kattner.
 - 12 Brigitta Herrmann was lid van de oorspronkelijke Gruppe Motion en Manfred Fischbeck sloot zich in 1967 aan bij het danscollectief. Sinds het recente overlijden van Fischbeck op 17 maart 2021 is Herrmann de enige artistieke leider. De geschiedenis van Group Motion en hoe het gezelschap zich onder leiding van Herrmann en Fischbeck ontwikkelde, is gedocumenteerd in een boek dat het duo uitbracht in 2018, *Group Motion in Practice: Collective Creation through Dance Movement Improvisation*. De archiefstukken van de Berlijnse periode van Gruppe Motion worden bewaard in het Deutsches Tanzarchiv Köln. Voor een beknopt verslag van deze periode, zie Pollow.
 - 13 Kort nadat hij naar Philadelphia trok, werd Hellmut Gottschild docent aan het Dance Department van Temple University, waar hij een centrale rol speelde in de ontwikkeling van de bachelor- en masterprogramma’s in dans. In 1993 verliet Gottschild Zero Moving, maar hij zette zijn choreografische praktijk voort, vaak samen met zijn echtgenote Brenda Dixon Gottschild. Zij werd in 1982 docente dans aan Temple University en was ook sterk betrokken bij de oprichting van een doctoraatsprogramma in dans (Hilty 147). Brenda Dixon Gottschild is tevens auteur van een aantal toonaangevende studies over Afro-Amerikaanse dans, waaronder *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool* uit 2003.

- 14 Het hardnekkige geloof in de vluchtigheid van dans en live performance wordt overtuigend ontkracht door Rebecca Schneider in *Performing Remains*, een boek dat niet toevallig vaak geciteerd wordt. Schneider ontvouwt hoe de gangbare vooronderstelling dat performance onherroepelijk verdwijnt in feite gedecteerd wordt door wat zij de “archival logic” van het Westen noemt. Volgens die logica komen alleen tastbare en zichtbare sporen in aanmerking voor archivering. Schneider betoogt dat deze logica zo ingeburgerd is geraakt dat ze het zicht ontnemt op “other ways of knowing ... that might be situated precisely in the ways in which performance remains, but remains differently” (Schneider 98-9).
- 15 Een van de redenen waarom toegankelijkheid veelal in termen van wettelijk eigendom wordt opgevat, is dat de vraag naar het reguleren van dit soort toegang vaak bijzonder acuut wordt na het overlijden van een choreograaf. Zeker de voorbeelden van George Balanchine, Martha Graham, of Pina Bausch tonen hoe toegang tot een choreografisch oeuvre soms een heikele kwestie wordt. Voor een inzichtelijke bespreking van deze problematiek, zie Kraut 219-62.
- 16 Voor meer over waardering of “appraisal” in de context van het Vlaamse erfgoedbeleid, zie: <https://archiefpunt.be/node/22>. Ook in zijn bijdrage tot dit themanummer gaat Staf Vos dieper in op de rol van waardering met specifieke aandacht voor de zogeheten “waarderingstrajecten” die georganiseerd worden door Archiefpunt.
- 17 Archiefwetenschappers Luciana Duranti en Giovanni Michetti wijzen erop dat voor archivariissen de belangrijkste functies van het archief vooral bestaan uit “appraisal and acquisition, arrangement and description, retention and preservation, management and administration, and reference and access” (77). Wat volgens hen ontbreekt in deze lijst is de “research function”, die zij definiëren als “the systematic investigation of physical and/or abstract entities” (78). Vergelijkbaar met mijn betoog hier constateren ook zij dus een zeker gebrek aan aandacht voor hoe archieven hanteerbaar kunnen blijven voor onderzoekers.
- 18 Het Archives Portal Europe (APE) en het bijhorende zoekinstrument zijn te vinden op: <http://www.archivesportaleurope.net>. De opengingszin op de homepage van de APE Foundation luidt veelzeggend: “Are you tired of visiting numerous websites when doing research on a certain topic?” (<http://www.archivesportaleuropefoundation.eu>; beide websites laatst geraadpleegd op 22 december 2021). Ook hieruit blijkt de urgente behoefte aan een zekere mate van synchronisatie tussen de verschillende online platformen voor archiefonderzoek.
- 19 De Bronnengids Podium is te raadplegen via <https://bronnengids.be>. Wie zelf een bijdrage wil leveren aan de Bronnengids kan hier terecht: <https://bronnengids.be/zelf-bijdragen/>. Voor een verslag van de lancering van de website op 9 september 2021, zie: <https://www.cemper.be/nieuws/bronnengids-podium-het-nieuwe-googele-voor-podiumerfgoed> (websites laatst geraadpleegd op 22 december 2021).
- 20 *Dance Research* publiceerde reeds vanaf het allereerste nummer in 1984 een rubriek “Archives of the Dance”. De reeks is in de loop der jaren gestaag gegroeid en telt nu 25 items over dansarchieven (het laatste item verscheen in Vol. 38, no. 1, 2020). *Dance Chronicle* introduceerde “Resources and Riches” voor het eerst in 2008, toen Lynn Matluck Brooks en Joellen A. Meglin de redactie van het tijdschrift op zich namen. De rubriek verschijnt meestal in één nummer per jaargang.

- 21 Laura Karreman verwijst bijvoorbeeld naar de Britse choreograaf Wayne McGregor die, ondanks zijn belangstelling voor digitale instrumenten om dans te documenteren, ook tot het inzicht kwam dat dansnotaties beperkt blijven wat betreft de articulatie van belichaamde kennis (zie Karreman 125).
- 22 Pouillaudes boek is in 2017 ook in een Engelse vertaling uitgegeven door Oxford University Press. Daar lezen de vermelde citaten als volgt: “the choreographic work tends to adhere to its context of production and to the singular bodies that gave birth to it”; “The work’s identity thus seems to depend more on its *material history of production and transmission* than on any isolation of general features” (Pouillaude, *Unworking Choreography* 127; mijn cursivering).
- 23 Ook Myriam Van Imschoot benadrukt in haar artikel “Rests in Pieces” uit 2005 het belang van praxis wanneer ze stelt dat “les partitions se caractérisent avant tout par leur contiguïté et leur caractère métonymique: elles sont las trace d’une praxis et restent fondamentalelement liées à une praxis”. De metynomische band tussen choreografische *scores* en de eigenlijke praktijk impliceert dat “si les partitions arrivent à s’échapper d’une proximité immédiate avec le chorégraphe, les employer suppose, au minimum, un aperçu des pratiques auxquelles elles ont donné lieu” (114; orginele cursivering).
- 24 Voor enkele recente boekpublicaties die steunen op oral history als danswetenschappelijke onderzoeksmethode, zie onder meer Croft; Genevois; Borelli.
- 25 Ook al leg ik de nadruk op *oral history* als een belangrijke aanvullende bron voor danshistorisch onderzoek, toch dien ik ook aan te stippen dat de informatieve waarde van mondelinge getuigenissen omstreden is. Vooral binnen de academische geschiedschrijving hebben vermeend objectieve feiten lange tijd de voorkeur gekregen boven subjectieve herinneringen. De sceptische houding tegenover *oral history* gaat inderdaad terug op de diepgewortelde tegenstelling tussen geschiedenis en herinnering, wat deels ook de moeizame relatie tussen dans en het archief verklaart. Voor een sleuteltekst die schetst hoe *oral history* zichzelf vestigde als een epistemologisch valabel onderzoeksveld, zie Grele.
- 26 Volgens de online catalogus van de NYPL zijn er tot op heden 699 vermeldingen onder de noemer “Dance Oral History Project” (https://www.nypl.org/research/research-catalog/search?q=dance%20oral%20history%20project&search_scope=title) Enkele uittreksels zijn beschikbaar op: <https://www.nypl.org/dance-oral-history> (laatst geraadpleegd op 20 december 2021).
- 27 Enkele andere archiefinstellingen met een actief programma van orale dansgeschiedenis zijn het Dance Notation Bureau Extension for Education and Research aan de Ohio State University (<https://dance.osu.edu/research/dnb>); de Dance Collection Danse in Toronto, Canada (<https://dcd.ca/archives.html>); de Oral Histories of Performing Arts and Music in de British Library in Londen, UK (<https://www.bl.uk/collection-guides/oral-histories-of-performing-arts-and-music>); de Dance Collection in de National Library of Australia (<https://www.nla.gov.au/what-we-collect/dance>); het Legacy Oral History Program in het Museum of Performance + Design, San Francisco, CA (<https://lohpdigitalarchive.omeka.net/about>) (alle websites laatst geraadpleegd op 20 december 2021).
- 28 Sinds de publicatie in 2006 is de DHC-gids niet meer bijgewerkt. In 2017 is het DHC opgegaan in Dance/USA, dat nu voornamelijk betaalde archiveringsdiensten aanbiedt aan kunstenaars en dansgezelschappen (zie: <https://www.danceusa.org/archiving-services-artists-and-dance-companies>) (geraadpleegd op 10 januari 2022).

- 29 De NYPL Dance Division werkt evenwel aan het toegankelijker maken van de transcripties uit hun Dance Oral History Project. Voor meer hierover, zie Brown.
- 30 Voor een meer uitgebreide bespreking van dans als een *archivistische* praktijk, zie De Laet 2020.
- 31 In *Understanding Knowledge as a Commons: From Theory to Practice* uit 2007, laten Charlotte Hess en Elinor Ostrom zien hoe in het internettijdperk kennis begint te circuleren als een gedeelde hulbron of als een *commons*. Voor een recente verkenning van choreografische kennis als een gedeeld goed in Europese hedendaagse dans, zie Burt, *Ungoverning Dance*. Elders heb ik beschreven hoe het ideaal om dans vrij te delen leidt tot een ideologische spanning tussen idealisten en realisten wat betreft auteursrecht (zie De Laet, "Verdeelde dans").
- 32 Met name het werk van media-wetenschapper Henry Jenkins is belangrijk geweest voor de theorievorming omtrent de eenentwintigste-eeuwse "participatiecultuur". Zie bijvoorbeeld Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture* en Jenkins, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*.
- 33 De nadruk die Huvila legt op *community* of gemeenschap toont dat het begrip "participatieve archieven" dicht in de buurt komt van wat in het Engelstalig discours bekend staat als "community archives". Beide noties krijgen evenwel verschillende invullingen die vaak zijn ingegeven door de verwachtingen en ideologische waarden die met deze labels gepaard gaan. Voor een verhelderende analyse van deze terminologie, zie Flinn en Sexton 174-181.
- 34 Onder meer Alexandra Eveleigh speelt een voortrekkersrol in het uitbouwen van participatieve archiefpraktijken, niet alleen via haar academische publicaties maar ook vanuit het werk dat ze momenteel doet bij de Wellcome Collection in Londen. Dr. Eveleigh werd ook uitgenodigd voor een lezing over haar visie op participatieve archieven en hoe die in praktijk te brengen tijdens een webinar dat plaatsvond op 7 december 2022 en georganiseerd was door CEMPER, Letterenhuis, M HKA/CKV, VAI (in samenwerking met FARO en meemoo). De opname van die lezing is online beschikbaar: <https://vimeo.com/658921269/ec019b0649>. Een verslag van de vragenronde is te lezen via de volgende link: https://www.cemper.be/assets/documents/20211207_Eveleigh_Verslag.pdf (laatst geraadpleegd 11 januari 2022).
- 35 Specifiek binnen de Vlaamse (podium)kunsten krijgt de notie van participatie vaak nog een andere invulling en verwijst het ook naar het verlagen van de publieksdrempel en het toegankelijker maken van artistiek werk, wat zeker sinds het beleid van Bert Anciaux (Vlaams Minister van Cultuur in 1999-2002 en 2004-2009) een speerpunt is geworden. In 2009 werd in opdracht van de Vlaamse Overheid ook een grootschalige "participatiesurvey" uitgevoerd die peilde naar het participatiegedrag van Vlamingen in cultuur, jeugdwerk en sport. Zie hierover Lievens en Waeye, *Participatie in Vlaanderen* (volume 1 en 2).
- 36 Gezien deze overeenkomsten met het discours over participatieve archieven is het niet verwonderlijk dat ook in dansstudies discussie bestaat over het onderscheid tussen "participatory dance" en "community dance" (zie Houston).
- 37 In de huidige debatten omtrent participatie binnen de archiefwetenschap nemen de kwesties van duurzaamheid, motivatie en nauwkeurigheid een centrale plaats in. Voor een kort en kritisch overzicht, zie Eveleigh, "Participatory Archives".

38 Een van de meest gebruikte testcases om te meten in welke mate participatieve input nauwkeurige dan wel vertekende informatie oplevert, is Wikipedia. Ook binnen de archiefwetenschap is de rol van Wikipedia in het verzamelen, representeren en verspreiden van historische kennis een terugkerend onderwerp van debat. Een belangrijk discussiepunt daarbij is in hoeverre professionele archivariissen moeten tussenkomen in de content die door gebruikers wordt gegenereerd. Toch suggereren de meeste studies dat het combineren van expertkennis met de input van minder gespecialiseerde deelnemers tot vrij accurate bronnen leidt. Voor meer hierover, zie bijvoorbeeld Cooban; Flinn; Snyder.

Wachten op een huis of bouwen aan een netwerk? Noden en uitdagingen voor danserfgoed in Vlaanderen

-- Staf Vos --

De roep om een laagdrempelige gesubsidieerde centrale instelling waar alle documentatie en archiefbronnen over dans of podiumkunsten uit Vlaanderen te vinden zijn, keert regelmatig terug. Die instelling zou diverse zogenaamde "erfgoedfuncties" moeten bundelen. Een blik op zulke "dans(erfgoed)huizen" in het buitenland toont hoe zij veel van die functies op een inspirerende manier opnemen. Het Vlaamse kunsten- en erfgoedbeleid beperkte daarentegen de bewegingsruimte van instellingen om een dergelijke rol voor dans te vervullen. Het opteerde voor een decentrale aanpak die steunt op de ongecoördineerde inspanningen van kunstenaars, dansgezelschappen, archiefinstellingen en dienstverleners. In deze bijdrage schets ik een korte historiek van deze beleidscontext en ga ik na hoe een participatief "netwerk danserfgoed" met kunstenaars, academici en erfgoedinstellingen niettemin voor de broodnodige centrale coördinatie zou kunnen zorgen. Hiervoor is in de eerste plaats een onderbouwde en breed gedragen visievorming over diverse uitdagingen nodig, waaronder het verzamelbeleid, de zichtbaarheid en de vindbaarheid. Ik geef aan welke uitgangspunten en instrumenten de Vlaamse

erfgoedsector voor die uitdagingen hanteert en stel vragen die volgens mij enkel na kritisch debat in zo'n "netwerk danserfgoed" kunnen worden beantwoord. Dit debat is nodig, want het huidige beleid op het vlak van danserfgoed is ontoereikend.

The call for an accessible, subsidized central institution that houses all documentary and archival sources about dance or the performing arts from Flanders recurs regularly. This institution ought to cover various so-called "heritage functions." A glance at such "dance (heritage) houses" in other countries demonstrates how they take up many of these functions in an inspiring way. In contrast, the Flemish arts and heritage policy has limited the possibilities for institutions to fulfill such a role for dance. It opted for a decentralized approach that relies on the uncoordinated efforts of artists, dance companies, archival institutions, and service providers. In this contribution, I outline a brief contextual history of this policy and examine how a participatory "dance heritage network" with artists, academics, and heritage institutions could nevertheless provide the much-needed central coordination. To achieve this, it is first necessary to develop a well-founded and broadly supported vision on various challenges, including collection policy, visibility, and retrievability. I indicate what starting points and instruments are used by the Flemish heritage sector for these challenges and raise questions that, in my opinion, can only be answered after critical debate in such a "dance heritage network". This debate is necessary because the current policy in the field of dance heritage is insufficient.

Enkele dagen voor haar overlijden begin 2014 deed Jeanne Brabants, stichtster van het Ballet van Vlaanderen en diverse dansopleidingen, een emotionele oproep. De archieven van de verschillende instellingen die Jeanne Brabants leidde, waren verspreid geraakt en zelf had ze ook nog een waardevol archief en bibliotheek in huis. Daarom pleitte ze voor de oprichting van een instelling die alle archieven en bibliotheekcollecties over dans bij elkaar bewaart en onderzoekt. “Als er een Letterenhuis is, moet er ook een Danshuis komen”, klonk het in een interview (Van Den Broeck).¹

De vraag van Brabants viel op een koude steen. De overheid en de bestaande organisaties uit de erfgoedsector zagen liever geen nieuwe collectiebeherende instelling ontstaan wanneer de bestaande al onvoldoende middelen kregen (Van Den Broeck). Als medewerker bij CEMPER, Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed, hoor ik nochtans regelmatig verzuchtingen als die van Brabants. De vraag naar een centraal dans- of podiumkunstenarchief dook de voorbije jaren meermaals op bij contacten met onderzoekers en studenten op zoek naar bronnen, bij organisaties of erfgenamen op zoek naar een geschikte bestemming voor hun archief en in een overlegtraject naar aanleiding van de gewijzigde documentatiewerking van Kunstenpunt. De jongere generatie pleit daarbij vaker voor een volledig digitale en online consulteerbare gedaante van het zogenoemde “dans(erfgoed)huis”.

CEMPER kan dit “dans(erfgoed)huis” zelf niet uitbouwen omdat het als dienstverlenende erfgoedorganisatie geen collecties *mag* verzamelen en beheren. Het wordt gesubsidieerd onder het Cultureelerfgoeddecreet om ondersteuning te bieden aan wie “erfgoedfuncties” vervult op het vlak van muziek en podiumkunsten – binnen of buiten het erfgoedveld, als professioneel of liefhebber (“over CEMPER”). Algemeen gesproken stelt het decreet dat deze erfgoedfuncties de volgende taken omvatten: (h)erkennen en verzamelen; duurzaam bewaren of als levende praktijk doorgeven; onderzoeken, vindbaar, zichtbaar en bruikbaar maken; en bij dit alles participatie bevorderen (“Cultureelerfgoeddecreet” 14). CEMPER kan dus niet zelf garanderen dat al deze “erfgoedfuncties” ook echt vervuld worden voor het danserfgoed.

In dit artikel onderzoek ik hoe er in Vlaanderen toch een omvattende en doordachte werking voor danserfgoed kan worden uitgewerkt

en welke actoren hiertoe kunnen bijdragen. Ik beperk me daarbij tot de omgang met het zogenaamde “roerend danserfgoed”. Met de term “roerend erfgoed” verwijst het Vlaamse erfgoedbeleid naar de sporen uit het verleden die je makkelijk kan vastnemen en verplaatsen (en dus niet “onroerend” of “immaterieel” zijn). Het gaat dan onder meer om digitale of fysieke documenten, foto’s, audiovisuele dragers en objecten (vgl. “Roerend, onroerend, immaterieel”). In een eerste deel ga ik na hoe inspirerende buitenlandse instellingen met enkele van de “erfgoedfuncties” voor dans omgaan. Vervolgens schets ik een korte historiek van gemiste kansen in Vlaanderen wat betreft documentatie- en archiefwerking, en bekijk ik welke opties er nog openliggen om ook hier *best practices* uit het buitenland over te nemen. Zijn er nog instellingen die een voldragen werking voor danserfgoed kunnen uitbouwen of hebben de beleidsevoluties dit vrijwel onmogelijk gemaakt? In het derde deel lanceer ik tot slot een (volle maar onvolledige) agenda van concrete uitdagingen. Op die uitdagingen wil ik evenwel zelf geen sluitende antwoorden formuleren. Het is mijn overtuiging dat deze antwoorden enkel participatief tot stand kunnen komen, zelfs indien de uitbouw van een “dans(erfgoed) huis” een haalbare optie blijkt. Daarom doe ik hier het voorstel om een “netwerk danserfgoed Vlaanderen” te creëren. Dat netwerk kan kunstenaars, critici, academici en erfgoedinstellingen met elkaar verbinden om zowel de noden als de mogelijke oplossingen in kaart te brengen en aan te pakken.

Mijn positie als historicus van opleiding, werkzaam in de gesubsidieerde erfgoedsector, heeft onvermijdelijk impact op de inhoud van deze bijdrage. Hoewel CEMPER een onafhankelijke organisatie is, werkt het vaak samen met andere erfgoedinstellingen en met de subsidiërende overheid. Ik ben daardoor vertrouwd met werkwijzen en uitgangspunten uit de erfgoedsector die vaak onvoldoende gekend zijn door de buitenwereld. Door die kennis te delen wil CEMPER een brugfunctie vervullen tussen de erfgoedsector enerzijds en het kunstenveld, het hoger onderwijs en onderzoek anderzijds. Omgekeerd zijn mijn suggesties in dit artikel gevoed door een regelmatige, maar nog onvoltooide dialoog met vertegenwoordigers uit de kunsten en de academische wereld. Het zal niet verwonderen dat ik vooral contact had met pleitbezorgers die overtuigd zijn van de waarde van sporen uit het dansverleden en van de mogelijkheid om hier samen met de erfgoedsector een beleid voor uit te werken.

Mijn insteek is bijgevolg ook eerder pragmatisch en Vlaams-georiënteerd dan theoretisch en internationaal. Deze bijdrage nodigt uit om met de Vlaamse kunstorganisaties en erfgoedinstellingen in het spreekwoordelijke bad van de concrete uitdagingen te duiken. Voor die uitdagingen ligt de oplossing binnen de dynamiek en mogelijkheden van een Vlaamse beleidscontext die voorsnog weinig werd geanalyseerd, en ook na deze tekst nog verder onderzoek verdient. De premisse dat een werking voor danserfgoed zinvol en nodig is, stel ik in dit artikel niet ter discussie: de vele vragen die ik krijg, bewijzen dat de nood reëel is. Wel kijk ik uit naar kritische stemmen en pittige discussies binnen het beoogde (open) netwerk, om zo een mogelijk schadelijke tunnelvisie op te sporen en te doorbreken.

Dit artikel gaat evenmin in op de noden met betrekking tot “immaterieel erfgoed”. Deze notie verwijst naar de belichaamde kennis die wordt doorgegeven in praktijken, technieken, performances en tradities van onder meer dansers. “Roerende” sporen zoals documenten, foto’s of opnames kunnen die belichaamde kennis van de danser en de toeschouwer slechts partieel en vervormend capteren. Voor de overdracht van belichaamde kennis is een andere aanpak nodig, waarmee dansers als geen ander vertrouwd zijn. Het Vlaamse beleidskader voor immaterieel erfgoed werd sterk gekleurd door de richtlijnen en teksten van UNESCO. De mate waarin die wel of niet aansluiten bij internationale (dans)literatuur over belichaamde kennis vergt een afzonderlijk onderzoek.² Het participatieve “netwerk voor danserfgoed” dat ik voorstel, moet zijn werking zeker naar deze belichaamde dimensie uitbreiden en zo het perspectief van de danspraktijk en -pedagogie in acht nemen.

Dans(erfgoed)huizen in het buitenland

Net als velen kijk ik met gezonde jaloezie naar buitenlandse instellingen waar de podiumkunsten en dans in het bijzonder onderdak vinden in de archiefwerking, zoals onder meer de Jerome Robbins Dance Division van de New York Public Library, het Deutsches Tanzarchiv Köln, de Theatre & Performance Archives van het Londense V&A (Victoria and Albert Museum), de Bibliothèque nationale in Parijs of het Allard Pierson aan de Universiteit van Amsterdam met de voormalige collectie van het Theaterinstituut Nederland (TIN). Je vindt er tal van archieven met onder meer correspondentie, adminis-

tratie, notities, scores, getuigenissen, teksten, foto's of opnames van dansers, choreografen, critici, pedagogen, gezelschappen, festivals, scholen en schouwburgen of danscentra. Soms worden ook kostuums of decorstukken bewaard. Kortom, met één bezoek kan je er kennis nemen van het beste wat het roerend danserfgoed te bieden heeft.³

Dat dit de grootste instellingen met podiumkunstencollecties van hun land zijn, betekent niet dat je hier voor *alles* terecht kan. Om tal van redenen kan een archief van een persoon of organisatie niet terechtkomen bij de instelling waar je het vandaag zou verwachten, maar bij een van de vele andere mogelijke beheerders. Zelfs in het centralistische Frankrijk vind je belangrijke dansarchieven buiten de Bibliothèque nationale: niet enkel in het Centre national de la Danse (CND) nabij Parijs, maar ook in de provincies. Afhankelijk van je onderzoeksvraag moet je in de Verenigde Staten ook langs in Washington en San Francisco of bij een waaier aan universiteiten en kunsthogescholen. In het Verenigd Koninkrijk bieden het V&A of het National Resource Centre for Dance aan de Universiteit van Surrey al evenmin een compleet aanbod. Het Deutsches Tanzarchiv Köln richtte met onder meer Tanzarchiv Leipzig het Verbund Deutscher Tanzarchive op. Tot slot is de verzameling van het Allard Pierson waarlijk indrukwekkend, maar voor archieven van gezelschappen zoek je best ook in lokale archieven, zoals in dat van Den Haag voor het archief van het Nederlands Dans Theater (NDT).⁴ Tegelijk wordt het opsporen van bronnen minder evident wanneer het archiefmateriaal nog door het gezelschap zelf of door erfgenamen wordt beheerd.

Onderzoekers zullen dus ook in het buitenland altijd meerdere instellingen moeten aandoen, tenzij hun onderzoeksvraag zich doelbewust tot één archief of huis beperkt. De waarde van de genoemde instellingen – en de voornaamste reden van mijn afgunst – ligt echter in de manier waarop ze deze onvermijdelijke onvolledigheid compenseren. Ze leggen immers zelf documentatieverzamelingen aan die verscheidene dansactiviteiten documenteren, ook al worden de archieven van de betrokkenen elders bewaard. De archiefwetenschap maakt dan ook een onderscheid tussen “archief” en “documentatie” dat in het gangbare gebruik van deze termen niet altijd gehanteerd wordt. Zo omvat een “archief” in hoofdzaak de sporen die min of meer spontaan gecreëerd worden als bijproduct van de eigen activiteiten. Het is een organisch geheel dat op een unieke manier verbonden is met de persoon of organisatie die we de “archiefvormer” noemen.

“Documentatie” of een “documentatieverzameling” heeft daarentegen meestal betrekking op activiteiten van anderen en wordt doelbewust bij elkaar gebracht of gecreëerd door een “verzamelaar” (vgl. “Archief”; “Documentatie”; “Collectie”; Kwanten 4; “Wat is het verschil” en Chabin).

De buitenlandse instellingen leggen in zekere zin “schaduwarchieven” aan met materiaal dat in een grotere oplage beschikbaar is (pers of drukwerk) of met kopieën uit diverse persoons- of organisatiearchieven. Die verzamelingen kunnen naderhand van grote waarde zijn, bijvoorbeeld wanneer een oorspronkelijk archief verdwenen of moeilijk raadpleegbaar is. Soms bemachtigen ze ook unieke stukken die daardoor niet bewaard blijven in de oorspronkelijke samenhang van een persoons- of organisatiearchief. Daarnaast kan een documenterende instelling zelf nieuwe bronnen creëren om toe te voegen aan de verzameling, zoals datasets over producties, interviewopnames of voorstellingsregistraties. Aangekochte of gedoneerde collecties van fotografen of critici over het onderwerp maken het plaatje compleet.

Kort door de bocht gesteld resulteert het selectief *verwerven van persoons- of organisatiearchieven*, zoals archiefinstellingen in Vlaanderen doen, doorgaans in méér informatie over minder spelers. Dit vergemakkelijkt grondig onderzoek naar het relatief beperkt aantal personen en organisaties waarvan een uitgebreid archief werd bijgehouden. Zo kunnen artistieke sporen worden onderzocht voor opeenvolgende fases van een loopbaan en in relatie tot bijvoorbeeld correspondentie en administratieve documenten. Het zelf *documenteren* geeft daarentegen sneller een veldoverzicht door een aangepaste, doelgerichte focus. Deze aanpak richt zich doorgaans op minder, maar voor een specifieke doelgroep wel aantrekkelijkere of nuttigere informatie over méér spelers, door bijvoorbeeld alle programmabrochures en opnames van nationale premières binnen een genre te verzamelen. Ook het zelf aanmaken van nieuwe bronnen past in dat doelgerichte engagement.

Zo is de Jerome Robbins Dance Division, ondanks de velearchieven die het beheert, in Vlaamse termen vooral ook een actief documentatiecentrum voor dans. Het documenteert zelf door indrukwekkende verzamelingen van knipsels, programmabrochures, affiches, foto’s en ontwerptekeningen aan te leggen maar ook met een *oral history*-project sinds 1974 en het maken van opnames op film sinds

1965.⁵ Een ander centrum, Maison de la Danse in Lyon, filmde voorstellingen op diverse locaties sinds 1980 en stelt de opnames digitaal beschikbaar op de website numeridanse.tv. De Library of Congress organiseerde videodocumentatieprojecten om de danstechniek en creatieprocessen van Martha Graham en Katherine Dunham vast te leggen.⁶

Voor zowel archiefverwerving als documentatieverzameling werken dergelijke instellingen doorgaans een doordacht verzamelbeleid uit, met criteria voor selectie. Toch wordt die selectiologica zelden transparant gecommuniceerd aan de buitenwereld, omdat instellingen de vrijheid willen behouden om ervan af te wijken. Het voormalige TIN koos daarentegen voor het andere uiterste en werkte de TheaterCollectieSelectie (TCS) uit, die tot op vandaag door het Allard Pierson wordt gehanteerd. De TCS heeft betrekking op de actieve verwerving en had vanaf 2003 het doel om op een onderbouwde manier de onevenwichten weg te werken die een louter passief steunen op schenkingen had doen ontstaan. Een selectiecommissie met deskundigen uit diverse podiumkunstdisciplines selecteert na elk seizoen 100 producties waarvan foto's, videoregistraties, affiches worden opgevraagd. Na een bijkomende selectieronde vier jaar later worden ook een aantal kostuums, maquettes en scenografische ontwerpen verworven. Het gaat niet noodzakelijk om de beste producties, maar om de opmerkelijkste, bovendien evenredig per discipline verdeeld in verhouding tot het totale aanbod per seizoen en met toevoeging van de producties die prijzen wonnen. Naast deze naar eigen zeggen "representatieve" selectie, verzamelt de Theatercollectie wel nog steeds gegevens over alle andere professionele premières in een databank (vgl. "TheaterCollectieSelectie").

Een andere functie waar de buitenlandse dans(erfgoed)huizen sterk in investeerden, is het vindbaar maken van het bronnenmateriaal voor (onder)zoekers. Ze ontwikkelden voortreffelijke instellingscatalogi en nemen deel aan overkoepelende platformen. Zo kan je de archieven en collecties van de Duitse dansarchiefinstellingen raadplegen via zowel Kalliope, het nationale zoekinstrument voor archieven, als via het academische zoekportaal voor podiumkunsten www.performing-arts.eu.⁷ Instellingen bieden online onderzoeksgidsen aan en steunen danswetenschappers of toch publicaties van hun werk (vgl. "Dance Research"; "Dance Division"; "Recherche"; "Forschung"). Ze geven roerend danserfgoed ook een zichtbaarheid

die het in Vlaanderen niet heeft door middel van online raadpleegbare gedigitaliseerde collecties, online storytelling maar ook tentoonstellingen, lezingen, filmprojecties, etc. (vgl. “Dance Division”, “Museum”, “Programme”). De verwevenheid van dansopleiding of -training met het archief in eenzelfde instelling – overigens ook een aspect van de droom van Jeanne Brabants – vind je in de genoemde instellingen enkel aan het CND en aan het National Resource Centre for Dance (“Formations”; “Recherche”; “National Resource Centre for Dance”).

De toewijding van deze instellingen aan dans en danserfgoed is inspirerend. Toch is een (allicht ongewild) neveneffect van deze krachtvolle instellingen dat ze ook verlamvend kunnen werken. Kleine(re) actoren kunnen er namelijk onterecht van uitgaan dat hun werk wel centraal gedocumenteerd zal zijn, waardoor ze zelf geen inspanningen meer leveren voor hun archief. Ook keuzes over welke sporen duurzaam bewaard blijven, worden best niet passief in handen van één instelling gelaten. In de Verenigde Staten tracht de Dance Heritage Coalition dit sinds 1992 op te vangen door gezelschappen en dansers bij hun archiefzorg te ondersteunen (Wulff 63-64). In Nederland was die “decentrale” werking niet aanwezig toen het TIN in 2013 werd opgeheven, een instelling die nochtans *too big to fail* leek. Met die bedenking in het achterhoofd wil ik een blik werpen op de Vlaamse context: hoe kan in Vlaanderen zowel de “centrale” als de “decentrale” piste worden uitgewerkt, met een even grote toewijding voor dans als bijzondere kunstvorm als in het buitenland, maar ook met zo weinig mogelijk afhankelijkheid van wispelturige financiering.

Gemiste kansen in Vlaanderen

Vandaag is er in Vlaanderen geen organisatie die al de opgesomde erfgoedfuncties actief kan vervullen voor dans. In het verleden leken het Archief en Museum voor het Vlaams Cultuurleven (AMVC, nu: Letterenhuis) in Antwerpen en het Vlaams Theaterinstituut (VTi, nu: Kunstenpunt) in Brussel nochtans goed op weg om die taken op zich te nemen. Ze beslisten echter van koers te veranderen en zichzelf beperkingen op te leggen als gevolg van een veranderende beleids- en maatschappelijke context. Zo dacht Jeanne Brabants lang dat haar archief door het AMVC kon worden ontsloten te midden van alle belangrijke archieven en documentatiecollecties over dans (Vos).

Het voormalige Museum van Vlaamsche Letterkunde kreeg na 1945 namelijk ook een archieffunctie en verruimde het werkterrein tot het hele culturele veld, inclusief dans en theater (Debergh 165-166).⁸ Nog in 2000 omschreef directeur Leen van Dijck de instelling als “het centrale archief en documentatiecentrum voor de letteren, de podiumkunsten, de muziek en de plastische kunsten in Vlaanderen” (“Hoorzitting”, 42-44). Net als vandaag organiseerde het huis ook tentoonstellingen, maar over een bredere waaier van artistieke en culturele thema’s.

Een scherpere profilering als instelling voor literair erfgoed bleek niettemin nodig om publiek en overheden te mobiliseren en zo een duurzame toekomst te garanderen (Debergh 294-298, 318-320). Als Letterenhuis toonde de instelling zich vanaf 2002 veel minder actief op het terrein van de podiumkunsten. Vandaag engageert het huis zich opnieuw uitgesprokener voor archieven van teksttheater die een bovenlokaal belang hebben. De band met woord en letteren blijft dus wel een voorwaarde. Uit informele communicatie blijkt dat iconische dansarchieven welkom blijven indien ze aansluiten bij de aanwezige collectie, maar het systematisch zichtbaar maken in tentoonstellingen en publicaties mag vooralsnog niet worden verwacht.⁹

Even impactvol was de verschuiving van een documentatiewerking naar een archiefwerking. Het AMVC had vooral een grondige, maar vanuit hedendaags oogpunt eerder klassieke documentatiewerking uitgebouwd, waarvan de resultaten nog steeds raadpleegbaar zijn. Het legde uitgebreide knipselmappen aan over tal van individuen en organisaties uit het cultuurveld en herverdeelde ook bronnen uit binnenkomende schenkingen over mappen per onderwerp en per type materiaal. De wedergeboorte als Letterenhuis maakte de omslag naar de archieflogica definitief. Vanaf dan werden alle schenkingen per archiefvormer of schenker bij elkaar gehouden en als geheel beschreven. Het Archiefdecreet van 2002 stipuleerde immers dat de gesubsidieerde organisaties “archieffunctie” moesten hebben (“Archiefdecreet” 15). Het decreet had het AMVC ervan overtuigd om zich om te vormen tot Letterenhuis omdat het voor het eerst Vlaamse subsidies voor een werking over literair erfgoed mogelijk maakte. In volgende decreten was de term “documentatiecentra” al helemaal niet meer te bespeuren. Als bewaarinstellingen onderscheidde men vanaf dan musea en erfgoedbibliotheken naast de zogenaamde “culturele archiefinstellingen”

met een collectie die in hoofdzaak tot stand komt “door overdracht van archiefbestanden” (“Cultureel-erfgoeddecreet” 2008, 66).¹⁰

Wie stond dan wél nog in voor het actief documenteren van de podiumkunsten, inclusief het dansveld? Enkele documentatiecentra voor theater, zoals het Theatercentrum in Antwerpen (1965-1999) en het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst in Gent (1972-2011) hielden evenmin een duurzame werking aan (De Vos 165-166). De hoop was nu gevestigd op het Vlaams Theaterinstituut in Brussel, dat vanaf 1987 documentatiestukken met betrekking tot de Vlaamse podiumkunsten bijeenbracht en het werkveld aanmoedigde ze te komen consulteren. Sinds het in 2001 werd erkend als “steunpunt” investeerde het sterk in deze documentatiewerking. De nood aan subsidiëring zorgde echter voor een afhankelijkheid van de evoluerende prioriteiten van de Vlaamse overheid. Opeenvolgende wijzigingen in de decreten voor de (podium)kunsten duwden de expliciete term “documentatie” tegen 2013 uit de decreettekst.¹¹ VTi moest bovendien vanaf 2015 fuseren met BAM (steunpunt voor beeldende, audiovisuele en mediakunst) en Muziekcentrum Vlaanderen tot één overkoepelend steunpunt voor de kunsten.¹² In een context van voortdurende besparingen en snel groeiende mogelijkheden voor online informatievoorziening viel de keuze voor afslanking van de documentatiewerking te verwachten.

Het nieuwe Kunstenpunt verzamelde of aanvaardde vanaf 2015 niet langer fysiek of digitaal documentatiemateriaal (krantenknipsels, audiovisueel materiaal, foto's, brochures). De bestaande podiumkunstencollectie, met inbegrip van de gedigitaliseerde audiovisuele collectie, bleef wel bewaard en is op afspraak beschikbaar voor consultatie. Het fysieke depot bevindt zich niet bij de kantoren in Brussel maar in Antwerpen. De theaterteksten zijn dan weer ondergebracht bij RITCS in Brussel. Ze blijven vindbaar in de Kunstenpunt-catalogus, maar worden rechtstreeks bij RITCS uitgeleend (“Collectie podiumkunsten”).

Het Kunstenpunt beperkte het actieve documenteren sindsdien tot het online verzamelen van gegevens over producties, hun premières en buitenlandse speelreeksen in functie van onderzoek en veldoverzicht. Deze *centrale* gegevensverzameling was vernuftig opgezet door het VTi en resulteerde in een databank die verbanden tussen producties, personen, organisaties en documenten blootlegt.

De gegevens maakten toen een nieuwe vorm van beleidsgerichte landschapsanalyse mogelijk die vandaag nog steeds tot de kern-taak van het Kunstenpunt behoort.¹³ Het verzamelen en het beheer ervan verdient daarom aanhoudende steun en investering. Het diepgaander *inhoudelijk* documenteren van activiteiten in functie van historisch onderzoek paste echter steeds minder in het takenpakket van het steunpunt. Die verantwoordelijkheid moest vanaf 2015 volledig *decentraal* worden opgevangen, door kunstenaars en de gezelschappen die de archiefvorming over hun eigen activiteiten ter harte dienen te nemen.

Het VTi had zelf succesvol gelobbyd voor de verankering van “goede archiefzorg” als een voorwaarde voor werkingssubsidie in het nieuwe Kunstendecreet van 2004, een verplichting die vandaag nog steeds geldt voor structureel gesubsidieerde organisaties. De overheid had met het Archiefdecreet immers de kans gemist om ook een instelling voor podiumkunstenarchieven op te richten die deze zorg op zich kon nemen. Bovendien had het VTi gemerkt dat de eigen focus op het louter verzamelen van documentatie onvoldoende was bij vragen naar interne documenten van gezelschappen, sporen van een creatieproces, archiefstukken uit een verder verleden of uit een circuit dat buiten hun collectieprofiel viel. Tegelijk was het wel de bedoeling om de eigen documentatiewerking verder te zetten, zodat het decentrale archiefparadigma en het centrale documentatieparadigma elkaars nadelen konden compenseren (Moreels; Adriaenssens).

VTi vroeg tussen 2002 en 2005 diverse malen erfgoedprojectsubsidies aan om enerzijds de documenteringsinspanningen op te drijven (met onder meer een *oral history*-project) en anderzijds advies en ondersteuning te bieden bij de archiefzorg van kunstenaars en gezelschappen. Beide aspecten kregen een plaats op de website podiumarchief.be, die evenwel snel ter ziele ging. Het erfgoedbeleid draaide namelijk de projectsubsidiekraan dicht, terwijl het kunstenbeleid van zijn kant weigerde om de dienstverlening voor archiefzorg in de structurele werking van het steunpunt te verankeren (Moreels; Adriaenssens). De schotten tussen de beleidsdomeinen “kunsten” en “erfgoed” werden opgetrokken: de bestaande organisaties en databanken uit de erfgoedsector moesten volstaan voor de erfgoedfuncties met betrekking tot podiumkunsten; het kunstensteunpunt van zijn kant moest zich op zijn kerntaken terugplooiën (vgl. Verlinden 1/03/2004, 26/06/2004, 29/06/2004, 28/06/2005; “Aanvraag tot subsidiëring”, 1-2).

Een toegewijde erfgoedwerking met betrekking tot podiumkunsten bleek dus niet mogelijk binnen de kunstensector. Of dit wel haalbaar was geweest indien Vlaanderen niet zo'n uitgebouwde erfgoedsector had die deze taken op háár voorwaarden naar zich toe trok, blijft een open vraag. Pas in 2012 nam de overheid een structureel initiatief als onderdeel van het erfgoedbeleid. Het landschap van de zogenaamde "expertisecentra" of (nog een decreetwijziging later) "dienstverlenende organisaties" binnen het Cultureelerfgoeddecreet werd hertekend. Het Firmament, voordien expertisecentrum voor het erfgoed van figurentheater, werd gevraagd om die rol op zich te nemen voor het podiumkunstenerfgoed als geheel. Op die manier kwam er alsnog structurele erkenning voor een "interface" tussen de podiumkunsten- en erfgoedsector – een term die het VTi tien jaar eerder had gebruikt (Janssens en Moreels). Na een fusie van Het Firmament met Resonant (het expertisecentrum voor muzikaal erfgoed), kwam deze opdracht in 2019 bij CEMPER terecht ("Over CEMPER").

Het Firmament/CEMPER nam daarbij diverse ambities uit de vroegere VTi-projecten over, maar schreef een ander verhaal. Het beheert zelf geen collecties maar organiseert vormingen en helpt onder meer bij de zoektocht naar een goede bewaarplaats en bij het opsporen en vindbaar maken van erfgoed. Het begeleidt ook gemeenschappen bij de omgang met hun "immaterieel erfgoed" en wil onderzoek en publieksgerichte presentatie faciliteren. Sinds 2013 draagt het bij aan de realisatie van de Toolbox & Richtlijnen voor Archief- en Collectiezorg in de Kunstensector binnen het zogeheten TRACKS-netwerk.¹⁴ De overheid had namelijk aan een netwerk van organisaties uit de erfgoed- en kunstensector gevraagd om duidelijkheid te bieden over de invulling van de archiefzorgverplichting uit het Kunstendecreet. Via een online platform en bijhorende dienstverlening bedient het TRACKS-netwerk ook een ruimere doelgroep van zowel professionals als amateurs, gesubsidieerden en niet-gesubsidieerden ("Over TRACKS"). Een ander netwerkinitiatief was de inventarisatie van het analoge en later het *digital-born* audiovisueel materiaal van podiumorganisaties met het oog op digitalisering, duurzame opslag en opname in de centrale catalogus door meemoo, Vlaams instituut voor het archief ("Inventarisatie").

De focus van het Vlaamse beleid op "kerntaken" of "profielverscherping" levert vandaag organisaties op die te beperkt zijn in hun moge-

lijkheid om uit te groeien tot een instelling die alle erfgoedfuncties met betrekking tot (roerend) danserfgoed vervult. Het Letterenhuis dekt niet meer alle podiumkunsten af en heeft geen actieve documentatiewerking meer. Ook de actieve documentatiewerking van Kunstenpunt werd beperkt tot gegevensverzameling en CEMPER kan de erfgoedfuncties niet zelf vervullen – enkel ondersteuning bieden. De prijs voor het afzweren van het centrale documenteren door zowel de kunsten- als de erfgoedsector is hoog. Er wordt (te) sterk gerekend op het initiatief van individuele kunstenaars of gezelschappen en op de welwillendheid van erfgoedinstellingen. Alles wijst erop dat de overheid zich niet verantwoordelijk voelt om op dit vlak zelf een sturend initiatief te nemen of te subsidiëren. Bestaande organisaties zullen dit steunen omdat de koek zo onder minder spelers te verdelen valt. De netwerken die werden gevormd rond TRACKS en meemoo hebben impact, maar er blijven lacunes die al te makkelijk over het hoofd worden gezien. Een status quo is voor roerend danserfgoed niet voldoende.

Uitdagingen voor het “netwerk”

Na de beslissing om de documentatiewerking van Kunstenpunt in te perken, werd een Actiegroep Podiumdocumentatie opgericht om na te denken over het toekomstperspectief. Op een bijeenkomst in 2017 schoof de Nederlandse Werkgroep NIT mee aan tafel (het letterwoord was een symbolische omkering van het voormalige Theater Instituut Nederland of TIN). Voordien waren oudgedienden van het TIN bij Het Firmament inspiratie komen opdoen over het decentrale model van erfgoedzorg dat het Vlaamse kunstenbeleid propageerde. En ook de Werkgroep NIT concludeerde: “Het is er al.” Zelfs zonder centrale “grachtenpanden” – een verwijzing naar het TIN – was het mogelijk tal van decentrale actoren te verenigen die met erfgoed, reflectie, documentatie, onderzoek en ontsluiting in de podiumkunsten bezig waren. Daarvoor moest men wel voorbij de gedoodverfde instituties kijken (“Werkgroep NIT”).

Het lobbywerk van dit nieuwe netwerk voor zowel een “centrale” als een “decentrale” aanpak van podiumkunsterfgoed bleek succesvol. De Nederlandse overheid herstelde in 2020 niet alleen de klassieke collectiebeherende functie (toegewezen aan het Allard Pierson), maar creëerde ook een gesubsidieerde “sectortaak” om

het netwerk van andere relevante spelers te ondersteunen (toegevoegd aan een consortium van zeven instellingen onder de naam Podiumkunst.net) (*Theatercollectie in 2020* 1-2). Netwerken kunnen dus wérken en een evenwicht tussen “centraal” en “decentraal” blijkt ook voor buitenlandse actiegroepen wenselijk. Tot een soortgelijke conclusie kwam ook de Duitse studie *Performing the Archive: Theaterpolitik für ein Archiv des Freien Theaters*. Deze studie toonde aan dat het (collectieve) “archief” van de zogeheten “vrije scene” (niet de stads- en staatstheaters dus) als een decentrale structuur van fysieke plekken moest worden gedacht, die evenwel centraal gecoördineerd, geadviseerd en ontsloten diende te worden (Schneider, Henniger en Fülle 3-6).

In Vlaanderen kozen de gedoodverfde kandidaten om een “centrale” rol voor danserfgoed op te nemen voor een ander pad. Het éne centrale “danshuis” herdenken als decentraal “netwerk danserfgoed Vlaanderen” is daarom vandaag een noodzaak (zonder gegarandeerd succes). In wat volgt stip ik alvast enkele heikele kwesties aan waarvoor volgens mij ook in Vlaanderen eerst een gedeelde visie en dan netwerkacties tot stand kunnen komen. Misschien groeit van daaruit toch het engagement bij een oude of nieuwe speler om de “decentrale” aanpak ook hier in evenwicht te brengen met een “centrale” of toch minstens expliciet aan dans toegewijde collectievorming?

1. Reactief of proactief verzamelen: een gedeelde verantwoordelijkheid

Om erfgoedinstellingen en de dans(erfgoed)gemeenschap aan één zeel te laten trekken zal een stevig draagvlak, overleg en overtuigingskracht nodig zijn, want de overheid zal geen danserfgoedbeleid opleggen aan instellingen. Vlaanderen heeft geen traditie van top-down en gecentraliseerd beleid wat betreft privaatrechtelijke (niet-overheids)archieven. De collectiebeherende instellingen verkiezen ook van hun kant geen al te dwingende afspraken met de overheid. Ze willen de flexibiliteit behouden om archieven te weigeren of te aanvaarden volgens de noden van het veld of van de eigen instelling. Zo vermijdt men dat één instelling een monopolie verwerft op de selectie in een bepaald themaveld. Bovendien kan geen enkele overheid een eigenaar of erfgenaam verplichten een archief te schenken of te verkopen aan een bepaalde instelling. Een

bewaarinstelling kan zich dus wel uit eigen initiatief profileren op het thema danserfgoed, maar een verplicht en exhaustief “wettelijk depot” is een utopie.

Zowel de overheid als gevestigde instellingen uit de erfgoedsector argumenteren bovendien dat er geen probleem is wat betreft bewaring van zogenaamd “belangrijke” dansarchieven (“Handelingen” 12-13; Van Den Broeck). Dat de veelheid aan instellingen die hiervoor voorhanden is thematisch of geografisch niet altijd past bij aangeboden danserfgoed, wordt in de erfgoedsector erkend, maar weegt volgens het beleid niet op tegen de structurele kost van de subsidiëring van een nieuwe of bestaande instelling.¹⁵ Overigens zijn archiefvormers vaak actief in diverse kunstvormen of regio’s. Het maakt dus niet zoveel uit waar een archief of collectie bewaard wordt, als het maar veilig en professioneel onderdak vindt, luidt de redenering. Een expliciet aan dans en de dansgemeenschap gewijde werking, zoals in de genoemde internationale instellingen, is hier veraf.

Als alternatief voor een dwingende en exhaustieve thematische taakverdeling tussen erfgoedinstellingen steken de zogeheten “landelijke culturele archieven” (i.e., archiefinstellingen gericht op privéarchieven uit heel Vlaanderen)¹⁶ vandaag de koppen bij elkaar in een Werkgroep Herbestemmen. Dit overlegplatform in de schoot van de vzw Archiefpunt onderzoekt of archieven die nergens terecht kunnen toch een veilig onderkomen verdienen. Met het oog op het nodige draagvlak voor die beslissing organiseert Archiefpunt participatieve “waarderingstrajecten” om volgens een internationale methodiek en met de hulp van externe experts het belang van een archief in te schatten. Vervolgens wordt gezocht naar een onderkomen. De Werkgroep biedt zo een tweedelijns vangnet dat eerst de vrijheid laat aan alle spelers om naar eigen voorkeur archieven aan te bieden of te verwerven, maar nadien opvangt wat mogelijk onterecht door de mazen van dat net dreigde te glippen (“Archiefpunt-herbestemmingsinstrument”).

Voor de opvang van dansarchieven is dit al heel wat. Toch heeft deze procedure niet de bedoeling een systematisch acquisitie- of verzamelbeleid te vervangen zoals een gespecialiseerde dansarchiefinstelling dat zou voeren. Er is geen enkele instelling die dit actief voor dans opneemt en er is geen platform van experts dat zich hiervoor engageert. De Werkgroep Herbestemmen stelt zich

vooral nog *reactief* op, want het onderzoekt het belang van een archief slechts na aanmelding en tracht vervolgens ad-hoc oplossingen te vinden. Dit is een begrijpelijke inperking wanneer men zich openstelt voor alle mogelijke archieven, maar zouden we collectief verder kunnen springen voor danserfgoed, zeker wanneer er zich geen enkele instelling op profileert?

Een “netwerk danserfgoed” zou een *proactieve* en *structurele* aanpak kunnen uitwerken die ruimer gaat dan de noodopvang van archieven in de strikte zin en ook een visie ontwikkelt voor objecten- en documentatiecollecties en zelfs het actieve documenteren. Het zou kunnen gaan om een *coalition of the willing* met collectiebeherende instellingen, academische onderzoekers en vertegenwoordigers uit de kunstensector, indien nodig gefaciliteerd door een ondersteunende organisatie zoals CEMPER. Samen kunnen ze een visie en aanpak uitwerken voor de diverse uitdagingen van het verzamelbeleid voor dans.

2. **Waarom, voor wie en wat bewaren?**

Een eerste vraag om overeenstemming over te zoeken betreft zowel het doel (of principiëler: de zin) als de doelgroep van het verzamelen. Moet het verzamelen en bewaren van documenten, opnames of objecten enkel theoretische kennis opleveren of moeten ze ook artistieke en culturele praktijken voeden? Dienen ze enkel voor schrijvende of ook voor dansende of creërende onderzoekers? Volstaat het dat roerend erfgoed esthetisch aantrekkelijk is voor een breed publiek? Of kan de hele zoi de vuilbak in?

De nood aan een gedragen visie over wélk danserfgoed precies de tand des tijds moet doorstaan, hangt hiermee samen. Zijn de alomtegenwoordige teksten, drukwerk, foto's en ontwerpen voldoende? Volstaan digitale versies? Of liever meer bewegend beeld – want beweging, daar draait het toch om? Heeft het zin om technische maar vaak moeilijk leesbare documenten bij te houden, zoals dansnotaties, scores of andere choreografische notities? En wat met kostuums en scenografische elementen? Of moet eigenlijk slechts in uitzonderlijke gevallen iets worden bewaard, omdat zelfs de beste opnames nauwelijks iets vertellen over de ervaring van het dansen of het kijken naar dans?

Deze selectie is volgens erfgoedinstellingen niet hun verantwoordelijkheid, althans niet in de eerste plaats. De voornaamste verantwoordelijkheid over wat er verzameld en behouden wordt, ligt principieel bij de archiefvormers – de kunstenaar, de criticus, de opleiding of het gezelschap. Kunstenaars kunnen bewust besluiten om geen opnames van hun werk toe te staan (zoals bijvoorbeeld Tino Sehgal) of ze kunnen onbewust of noodgedwongen keuzes maken waarvan ze later spijt krijgen. Zo bevatten historische archieven soms weinig audiovisueel materiaal omdat de choreograaf in kwestie (nog) niet beschikte over handcamera's, te weinig financiële middelen had, of het niet nodig vond om een kopie van de professionele opnames op te vragen. De makers ervan (of de televisiezender) vonden het dan weer niet hun taak om de opnames te bewaren.¹⁷

Het TRACKS-netwerk van partners uit de erfgoed- en de kunstensector wil de kunstactoren vooral op *technisch* vlak ondersteunen bij hun archiefvorming en archiefzorg, bijvoorbeeld met advies over de zorg voor het digitale archief. Uit respect voor de autonomie van de kunstenaar zullen erfgoedorganisaties zich echter niet mengen in de *inhoudelijke* keuzes bij de archiefvorming (“Basiszorgrichtlijnen”). Toch kunnen we ons afvragen of deze terughoudendheid terecht of juist misplaatst is. Is het niet nodig bij kunstenaars aan te dringen op het belang om bepaalde sporen bij te houden of zelfs te ijveren voor doelbewuste “zelfdocumentatie”? Bij “zelfdocumentatie” (of -documentering) maak je zelf gericht bronnen aan die tot een beter begrip van je eigen werk kunnen leiden. Dit is een stap verder – en dus ook veeleisender – dan het bijhouden van vanzelfsprekend ontstane sporen van je activiteiten tijdens de archiefvorming, maar het verschilt ook van de meer gebruikelijke vorm van documentatie die de activiteiten van derden documenteert en die je ook zou kunnen preciseren als “velddocumentatie”. Wanneer Timmy De Laet ervoor pleit om de “leesbaarheid” van archieven te vergroten door middel van bijvoorbeeld *oral history*, kan dit decentraal worden georganiseerd als “zelfdocumentatie” door de kunstenaars die dat verkiezen, of als “velddocumentatie” door middel van centrale campagnes (De Laet 212-217). Misschien kunnen de artistieke en academische partners uit het beoogde danserfgoednetwerk hierover aanbevelingen doen.

Na de selectie door de actoren uit het veld, spelen archiefinstellingen, bibliotheken en musea natuurlijk ook een rol. Zij gedragen zich als poortwachters die, na de (1) eerste *bottom-up* selectie door de

archiefvormers, ook *top-down* een tweede, derde en zelfs vierde selectie doorvoeren wanneer ze beslissen (2) van wie het archief wordt opgenomen, (3) welke types of welke (deel)verzamelingen welkom zijn en (4) hoeveel ze kunnen investeren in het toegankelijk, vindbaar en zichtbaar maken. Aangezien archieven erg omvangrijk kunnen zijn, zorgt niet alleen plaatsgebrek maar vooral gebrek aan tijd en personeel om alles te verwerken voor de nood aan scherpe keuzes. Ook digitale archieven vergen veel infrastructuur en menskracht om duurzaam te beschrijven en te beheren.

In die institutionele context lijkt de ongemakkelijke vraag naar welke persoons- of organisatiearchieven op lange termijn bewaard en publiek ontsloten moeten worden moeilijk te vermijden. Gezelschappen met Vlaamse werkingssubsidies onder het Kunstendecreet kennen al sinds 2004 de verplichting om voor een archief te zorgen. Is de toekenning van deze subsidies een wenselijk selectie criterium om deze archieven later ook automatisch te laten opnemen door een archiefinstelling? Zijn erfgoedinstellingen dan louter “echokamers” van de selecties die de overheid al heeft gemaakt? Ook buiten het structureel gesubsidieerde veld situeren zich nochtans praktijken van landelijke (nationale) erfgoedwaarde. Wat met de sporen van projecten, freelancearbeid en gemarginaliseerde groepen of genres die nooit aandacht van een subsidiegever hebben gekregen? Wat met kunstenaars met een loopbaan in diverse landen, disciplines of zelfs sectoren? Hoe verhouden persoonsarchieven zich tot die van de gesubsidieerde gezelschappen? Wat met de amateurkunsten (waarin ook professionele carrières worden uitgebouwd) en andere lokale praktijken die een landelijk belang kunnen hebben, al was het maar als *pars pro toto*?

Keuzes kunnen hier een versterkende dan wel corrigerende impact hebben op canoniseringsprocessen. Precies om die reden maken we beter een weloverwogen keuze binnen de grenzen van wat mogelijk is. Een ontoereikend maar transparant selectiebeleid valt beter te corrigeren dan een vaag (non-)beleid waarvan de impact onduidelijk is. Danswetenschappers en historici kunnen hier zonder twijfel een rol in spelen, op basis van onderzoek naar zowel bekende als vergeten spelers en naar de mechanismen van canonvorming zelf. Een participatief “waarderingstraject” kan bijvoorbeeld onderzoeken welke diverse waarden, betekenissen en kenmerken de keuze rechtvaardigen om iets al dan niet op lange termijn te bewaren in de professionele erfgoedsector.¹⁸

3. Duurzaam digitaal verzamelen

Een andere gedeelde verantwoordelijkheid is het op tijd digitaliseren van analog audiovisueel materiaal zodat het behouden blijft en online presenteerbaar wordt. meemoo zorgde al voor de digitalisering en duurzame opslag van beeld en audio van een deel van de podiumkunsten- en erfgoedorganisaties. Dit materiaal is vindbaar via de centrale catalogus hetarchief.be, maar blijft eigendom van de organisaties zelf, die desgewenst zelf instaan voor de online presentatie (“Inventarisatie”, “Digitaal archiveren”, “Beheer en hergebruik”, “Content toegankelijk en bruikbaar maken”). De toegang tot deze gratis dienstverlening wordt echter beperkt tot gezelschappen met een structurele subsidie. Ook raakt in enkele erfgoedinstanties uniek filmmateriaal niet gedigitaliseerd omdat hun prioriteiten niet bij danserfgoed liggen en andere films hoger op de lijst staan. Kan een danserfgoednetwerk hen overtuigen door hulp te bieden, expertise te leveren en draagvlak aan te tonen?

De capaciteit voor duurzame digitale bewaring bij de erfgoedinstanties groeit zienderogen, maar blijft een pijnpunt in de erfgoedsector. Doorgaans worden digitale bestanden, net als papieren bronnen, pas overgedragen aan een archiefinstelling nadat ze eerst jaren (slecht) zijn beheerd door de archiefvormer, met alle risico’s op gegevensverlies van dien. meemoo maakt het intussen mogelijk dat de deelnemende podiumorganisaties zelf ook nieuw aangemaakte digitale bestanden (foto, audio en video) aan dit beeldarchief kunnen toevoegen van zodra ze beschikbaar zijn, terwijl ze er toch eigenaar van blijven (“De instroom van digitale collecties”). De verantwoordelijkheid voor het beschrijven en opspoorbaar maken van de beelden in hetarchief.be ligt vooralsnog bij de archiefvormer. Archiefmateriaal kan op die manier veel sneller *vindbaar* worden dan bij een klassieke overdracht jaren later.

Het platform van meemoo biedt voorlopig geen mogelijkheid om dit te combineren met online presentatie die het materiaal ook *zichtbaar* maakt voor het grote publiek. Kunstenaars vragen nochtans naar mogelijkheden om de processen van het digitaal archiveren (met het oog op bewaring) én van het aantrekkelijk online presenteren (met het oog op online zichtbaarheid) samen te laten vallen. Zolang dit niet kan, zijn ze moeilijker te motiveren tot kwaliteitsvolle digitale archivering (“De toekomst van het verleden”). De Nederlandse website scenografen.nl levert naar eigen zeggen deze dienstverlening,

zonder artistieke of formele toegangs criteria (maar voor al wie wil betalen) en omvattender (niet enkel beeldmateriaal) dan meemoo (“The Performing Arts Archive”). Maar beantwoordt ze wel aan de kwaliteitsstandaarden voor digitale bewaring? En wat zal er met de gegevens gebeuren indien de aanbieder failliet gaat of de klant plots ophoudt te betalen? Sommige digitale “danshuizen” brokkel en snel af. Boeiende maar zeer specifieke projectwebsites gericht op het online presenteren van materiaal, zoals het Britse Digital Dance Archives of podiumarchief.be van het VTi, waren geen lang leven beschoren eenmaal de projectsubsidies wegvielen.¹⁹ Een danserfgoednetwerk zou ook op dit vlak aanbevelingen kunnen doen rekening houdend met de noden van de dansgemeenschap. Tegelijk zou het diezelfde gemeenschap ook kunnen sensibiliseren over de risico’s van platformen die niet zijn uitgebouwd door erfgoedinstellingen die de integriteit en vindbaarheid van de gegevens op lange termijn garanderen.

4. Voorbij de archieflogica: objecten en proactieve documentatie

Nog uitdagender voor de erfgoedsector zijn de collecties van objecten die voortkomen uit de artistieke werking van een podiumkunstenactor (scenografische elementen of decors, kostuums, theaterpoppen, podiumtechniek). Soms kiezen archiefinstellingen ervoor om de objecten op te nemen als onderdeel van een archief, maar veel vaker gebeurt dit niet omdat het traditioneel niet tot hun collectieprofiel behoort of er geen geschikte depotruimte voorhanden is. Voor selectie als “museaal object” is de concurrentie van de beeldende kunsten dan weer bikkelhard. Participatief overleg via een danserfgoednetwerk zou ook hiervoor een toegespitste visie moeten uitwerken die verder gaat dan een ad-hocoplossing, opnieuw na studie van buitenlandse voorbeelden. Zijn grote investeringen in depotruimte en beheer wel de moeite waard? Is het beschrijven en documenteren van de objecten voldoende? Of kan er gebouwd worden aan een representatieve “referentiecollectie”?

Door de dominantie van de archivistische logica worden ook de historisch aangelegde documentatieverzamelingen stiefmoederlijk behandeld door de Vlaamse erfgoedsector. Soms werden zij verza-

meld door danscritici of gezelschappen (zoals Katie Verstockt of het Ballet Vlaanderen) ter ondersteuning van hun professionele activiteiten. Andere collecties kwamen voort uit de werking van de hoger besproken documentatiecentra. Archiefinstellingen zijn soms bereid om dergelijke collecties op te nemen als onderdeel van het archief van de verzamelaar, wat de vindbaarheid van individuele items bemoeilijkt omdat in een archief zelden elk document afzonderlijk wordt beschreven.²⁰ Andere (grote) collecties werden afgescheiden van het archief en kwamen terecht op weinig toegankelijke plekken in bibliotheken of tijdelijke depots, zoals de podiumcollectie van Kunstenpunt of van het Documentatiecentrum Dramatische Kunst in de Universiteitsbibliotheek Gent (De Vos). Hoe kunnen we rationeler omgaan met wat vandaag bijgehouden wordt en net daardoor ambitieuzer worden in de ontsluiting ervan? Hoe kunnen we in Vlaanderen wél documentatie behouden over invloedrijke buitenlandse dansfestivals of over buitenlanders die hier optraden, terwijl hun archieven niet hier worden bewaard? Wat met documenten over Vlaamse actoren waarvan de archieven verloren zijn?

Het proactief en centraal documenteren van het podiumkunstenveld zit vast in een vicieuze cirkel. Kunstenveld, hoger onderwijs en erfgoedinstellingen hebben geen gedeelde visie over de omgang met de resulterende gegevens of documentatieverzamelingen. Mede daardoor is er geen draagvlak bij beleid en directies om opnieuw een proactieve documentatiewerking op te starten nadat die haast overal werd stilgelegd. Nochtans zou een herwaardering van het (veld)documentatieparadigma een potentieel correctief voor het archiefparadigma kunnen bieden. Niet alle kunstenaars vormen zoals gezegd een archief dat de gewenste informatie bevat (zeker niet wanneer ze in verschillende sectoren, organisaties of regio's hebben gewerkt). Bovendien kan het niet van iedereen in zijn volledigheid worden bewaard en willen bewaarinstellingen ook kunnen selecteren. Archiefinstellingen focussen zich tot slot op het verwerven van archieven van individuele actoren, in plaats van op het documenteren van praktijken en gemeenschappen: ook deze historisch gegroeide ideologie vertekent het beeld. Is het wenselijk om de beschikbaarheid van sporen over podiumactiviteiten in de toekomst volledig te laten afhangen van decentrale beslissingen door kunstenaars en verspreide erfgoedinstellingen? Is er geen nood aan een centraal "veiligheidsmechanisme", een proactief back-upplan dat toch een minimumdocumentatie of "schaduwarchief" garandeert?²¹

De archieven van freelancekunstenaars, bijvoorbeeld, worden zelden (volledig) bewaard: ze springen voortdurend van het ene project, gezelschap of land naar het andere. Is het niet mogelijk om minstens hun internationale carrière te beschrijven en beeldopnames van hun werk centraal bijeen te brengen? Dit kan uitgebreid, zoals in sommige buitenlandse instellingen, of selectiever maar toch nog met fysieke documenten en objecten, zoals in het eerder vermelde Allard Pierson. Er kan ook gekozen worden voor een minimale verzameling van metadata over producties, samen met opnames en interviews. Door louter digitaal te documenteren, kan je werken met “veiligheidskopieën”, zodat documenten of objecten niet uit hun oorspronkelijke context worden gerukt en ook in het archief van de kunstenaar opgenomen blijven.

Hoe minimaler de inspanningen, hoe grondiger het “netwerk danserfgoed” ze zal moeten doordenken. Een te selectieve documentering zal zijn doel voorbij schieten en veeleer een nieuwe canonisering veroorzaken. Ook de taakverdeling moet helder zijn: het is mogelijk dat erfgoedinstellingen bereid worden gevonden tot het langetermijnbeheer van deze onderzoeksinformatie, maar het documenteren zelf – het vastleggen van criteria en het verzamelen – zal in het kunsten- of onderwijs- en onderzoeksveld moeten gebeuren. Kunnen kunstenaars of het hoger onderwijs een experimentele, participatieve aanvulling organiseren op de beperkte aanpak van het kunstensteunpunt en op de ondersteuning van individuele archiefvormers door de erfgoedsector?

5. Hoe zichtbaarheid, vindbaarheid en onderzoek bevorderen?

Op een bijeenkomst van de Actiegroep Podiumdocumentatie in 2016 werden nog andere argumenten aangevoerd waarom Kunstenpunt opnieuw een uitgebreidere werking als fysiek documentatiecentrum moest opstarten. Deelnemers uit het hoger onderwijs wezen op de “etalagefunctie” die een centraal documentatiecentrum kon vervullen, zeker indien het ging om een steunpunt dat midden in het kunstenveld stond. Zo’n instelling zou het erfgoed makkelijker dicht bij de podiumkunstenaars kunnen brengen of net zichtbaar maken voor de brede samenleving, terwijl een erfgoedinstelling dat volgens die redenering niet zou kunnen of niet belangrijk zou vinden (Ruelle).

Men kan echter ook erfgoed dat men niet zelf beheert in de vitrine zetten, wat het VTi zelf voortreffelijk had aangetoond met de website podiumarchief.be. Erfgoedbeheerders werken doorgaans maar al te graag samen met wie zichtbaarheid wil geven aan hun collecties. Meer nog, zij hebben experts uit de kunsten- en onderwijssector nodig voor de doelgroepspecifieke toeleiding naar de dansgemeenschap. Dat de archieven of collecties fysiek of digitaal worden beheerd door een veelheid aan actoren staat dan geen (tijdelijke) gegroepede zichtbaarheid van dat danserfgoed meer in de weg, in een boek, een tentoonstelling of op een website. Daarbij steekt het spook van de auteursrechten, die niet altijd goed gedocumenteerd werden wanneer het werk werd gecreëerd, stevast stokken in de wielen, zoals recent nog bleek uit een test door Kunstenpunt, meemoo en CEMPER. Het TRACKS-netwerk geeft graag advies over deze kwestie, maar misschien willen erfgoedinstellingen, zoals hoger gesuggereerd, een kwaliteitsvolle presentatie door derden ook op infrastructureel en technisch vlak faciliteren (“StageTube”).

Een tweede bezorgdheid van de Actiegroep was dat de versnippering van bronnen over diverse instellingen een (te) grote drempel vormt voor wie een snel antwoord zoekt of geen duidelijk zoekplan heeft (Ruelle). Toch is het afschuimen van een plejade aan instellingen onvermijdelijk in alle scenario’s en voor onderzoek naar alle historische thema’s, zelfs wanneer er al een centrale instelling bestaat. Meer nog, een “centrale” instelling (net als een “centrale” databank) geeft soms een valse indruk van volledigheid of representativiteit en dreigt daarmee (onder)zoekers in slaap te wiegen.²² Elke instelling of databank verzamelt immers selectief. Het is daarom belangrijk om transparant over die selectiviteit te communiceren. Bovendien loont het om de zoekers zelf te trainen in het herkennen van institutionele of toevallige selectiviteit. Ze moeten ook voldoende tijd krijgen om het heuristische landschap te verkennen en alternatieve zoekwegen te bewandelen. Daartoe moeten we de logica van de versnippering zo overzichtelijk mogelijk belichten en doorgronden in plaats van ze te verbergen achter een valse schijn van eenvoud.

Een belangrijk instrument daarvoor is de Archiefbank. Die werd gelanceerd in 2005 als centrale databank met beschrijvingen van de private archieven die in Vlaanderen worden bewaard. Vandaag wordt hij beheerd door Archiefpunt, het samenwerkingsverband van landelijke culturele archieven.²³ Elk archief en elke collectie

krijgt er een beschrijving met een veldstructuur die conform is aan een internationale beschrijvingsstandaard. Invoer in de databank gebeurt zowel door archiefinstellingen en dienstverlenende organisaties als door particulieren (“Archiefbank voorgesteld”). De beschrijvingen van de getraceerde archieven uit het project *Stafkaart Theatraal Erfgoed* van VTi werden er in 2005 ingevoerd, net als beschrijvingen van archieven die door Het Firmament en CEMPER werden gelokaliseerd bij kunstenaars, gezelschappen, verzamelaars of instellingen (vgl. Moreels).

Op dit moment is de vindbaarheid van danserfgoed via de Archiefbank nog ontoereikend. Te veel archieven ontbreken in de lijst, beschrijvingen zijn niet up-to-date en de toekenning van trefwoorden is niet transparant en consistent. De volledigheid van het overzicht lijdt ook onder het feit dat niet alle belangrijke erfgoedinstellingen hun gegevens (volledig) invoeren en dat zuivere objecten- of documentatiecollecties niet of enkel beperkt mogen worden opgenomen. De invoerder is meteen toezichthouder van de beschrijvingsfiche, waardoor de inhoud van een individueel archieffiche niet participatief kan worden verrijkt ten behoeve van specifieke doelgroepen. Ook de weinig intuïtieve interface en veldstructuur vormen een drempel voor de danserfgoedgemeenschap.

Archiefpunt, CEMPER en andere partners leveren veel inspanningen om deze euvels te corrigeren. Archiefpunt werkt momenteel met het DATA-project aan een totale *make-over* van de interface, de veldstructuur en de achterliggende databank (“DATA”). De Archiefbank zal in de komende jaren ook vollediger en herkenbaarder worden voor dansonderzoekers. Indien beschrijvingen van archieven en collecties in de toekomst worden vrijgegeven als *open data*, kunnen zij makkelijker doorgesluisd worden naar overkoepelende platformen (zoals Archives Portal Europe²⁴) of juist naar nieuwe doelgroepspecifieke platformen die dicht bij de dansgemeenschap staan. Ook hier geldt: hoe generieker een platform is, en hoe breder het doelpubliek, hoe groter de kans dat de werking duurzaam kan overleven. Maar zonder doelgroepspecifieke interface, communicatie en ondersteuning bereikt het zelden wie het wil bereiken.

In afwachting van dit alles bouwt CEMPER samen met Kunstenpunt en onderzoekers aan een online bronnengids over podiumkunsten (www.bronnengids.be). Deze gids kan een bijkomend handje helpen

bij de zoektocht doorheen het onoverzichtelijke, maar onvermijdelijke veld van bewaarinstellingen en online platformen. Het platform is bedoeld als (tijdelijk) participatief instrument dat kan worden bijgestuurd volgens nieuwe inzichten door het voortdurend voor te leggen aan onderzoekers en instellingen. Op die manier blijft ook de vindbaarheid van het danserfgoed in Vlaanderen een gedeelde verantwoordelijkheid van de betrokken partners.

Conclusie: samenwerken aan een Vlaams collectiebeleid voor danserfgoed

Een blik op de buitenlandse “dans(erfgoed)huizen” aan het begin van deze bijdrage toonde dat zij veel zogenaamde “erfgoedfuncties” op inspirerende manier bundelen. Ze kunnen zich met overgave ten dienste stellen van dans(erfgoed) en de dans(erfgoed)gemeenschap. In Vlaanderen beperkten gedoodverfde instellingen hun ambities op het vlak van roerend danserfgoed onder invloed van het wijzigende cultuurbeleid. Dat opteerde voor een decentrale aanpak waarbij op de inspanningen van meerdere actoren werd gerekend. Archiefvorming (en dus de eerste selectie) dient te gebeuren door kunstenaars, gezelschappen en andere dansactoren, hier al dan niet toe verplicht door het Kunstendecreet. CEMPER en andere dienstverlenende partners moeten hierbij ondersteunen, maar kunnen zelf de erfgoedfuncties niet vervullen.

De finale selectie, het duurzaam beheer en de ontsluiting van archieven en collecties hangt af van een reeks erfgoedinstellingen die doorgaans hun eigen voorwaarden centraal stellen (en niet die van kunstenaars of dansonderzoekers). Het Kunstenpunt voorziet slechts een minieme actieve documentering (gegevensverzameling over producties, premières en gerelateerde actoren) die de dreigende lacunes nauwelijks kan compenseren. Onderzoek is sterk afhankelijk van initiatief in het hoger onderwijs of van individuele acties. CEMPER, Kunstenpunt en meemoo namen enkele initiatieven om vindbaarheid en zichtbaarheid te verhogen, maar er ligt nog veel werk voor de boeg. Door de veelheid van partners is eenheid in beleid moeilijk.

Omdat niemand in zijn eentje verder kan springen, moeten de belanghebbenden wel samenwerken in een “netwerk danserfgoed

Vlaanderen”. Het voordeel daarvan: iedereen is uitgenodigd en kan het verschil maken. Gebruik kunnen maken van instellingen en werkingen die reeds gefinancierd worden is natuurlijk handig, maar het betekent ook een afhankelijkheid. Zullen alle betrokkenen bereid zijn om hun kerntaken en autonomie gedeeltelijk te lossen om de vragen van het netwerk op te lossen? En kunnen we samen een concretere taakverdeling uitwerken?

De nood aan een engagement van de kunstenaars en gezelschappen zelf is al vaak benadrukt. Vinden we een motiverende aanpak voor het (online) archiveren waarbij archiefvorming, beschrijving, duurzame bewaring en zichtbaarheid voor kunstenaars samenvallen? Een van de geheimen van de buitenlandse “dans(erfgoed)huizen” is bovendien dat ze intensief samenwerken met wetenschappers. Kunnen Vlaamse academici en experts zich engageren om te adviseren bij zowel principiële als concrete keuzes op het vlak van selectie, “zelfdocumentatie” en ontsluiting? Willen ze (online) tentoonstellingen cureren vanuit kleine onderzoeksprojecten en het steunpunt helpen om de velddocumentatie oordeelkundig uit te bouwen? Archiefinstellingen, depots en musea zullen dan hopelijk volgen door, op basis van onderbouwde expertise, onder meer de bewaring en ontsluiting van het nodige danserfgoed te garanderen. Dit brede draagvlak kan ten slotte leiden tot een plan dat ook de overheid kan overtuigen om financiële steun te bieden aan dit danserfgoednetwerk en de erfgoedfuncties die het vervult. In tegenstelling tot de droom van één centrale bewaarinstelling voor danserfgoed, blijft deze minimale omkadering en ondersteuning dan hopelijk geen utopie.

Geciteerde werken

(Alle online bronnen werden laatst geraadpleegd op 12/05/2021.)

“A propos.” Maison de la Danse, Lyon. www.numeridanse.tv/a-propos

“About the Jerome Robbins Dance Division.” New York Public Library. www.nypl.org/about/divisions/jerome-robins-dance-division

“Archiefbank voorgesteld.” Archiefbank Vlaanderen vzw. archiefpunt.be

“Archives et manuscrits.” Bibliothèque nationale de France. archivesetmanuscrits.bnf.fr/

“Archives of the Dance.” *Dance Research* 1:1 (1984) – 38:2 (2020).

“Basiszorgrichtlijnen.” *TRACKS. Toolbox & Richtlijnen voor Archief- en Collectiezorg in de Kunstensector*. www.projecttracks.be/basiszorgrichtlijnen

“Beheer en hergebruik.” meemoo.be/nl/beheer-en-hergebruik

“Cijferboek Kunsten 2018.” Publicatie, 2018. Kunstenpunt. www.kunsten.be/publicaties/cijferboek-kunsten-2018

“Collectie podiumkunsten.” Kunstenpunt. www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/collectie-podiumkunsten/

“Collecting a Career: The Katherine Dunham Legacy Project.” Library of Congress. www.loc.gov/item/ihas.200152686

“Content toegankelijk en bruikbaar maken.” meemoo.be/nl/content-toegankelijk-en-bruikbaar-maken

“Dance Research at the Library of Congress.” Library of Congress. guides.loc.gov/dance

“Das Wissen um den Tanz bewahren.” Verbund Deutscher Tanzarchiv. www.tanzarchiv.de

“DATA. Digitale Architectuur Traject Archiefbank Vlaanderen.” Nieuwsbericht, 9/10/2020. Archiefbank Vlaanderen vzw. archiefpunt.be/node/780

“De instroom van digitale collecties.” meemoo.be/nl/de-instroom-van-digitale-collecties

“De Kunstensteunpunten.” Nota. 26/01/2006. Archief Vlaams Theater Instituut, Digitaal Archief. Kunstenpunt, Brussel.

“De theatercollectie.” Het Allard Pier-son. De collecties van de Universiteit van Amsterdam. theatercollectie.uva.nl/search/simple

“De toekomst van het verleden.” Verslag van de werksessie georganiseerd door Actiegroep Podiumdocumentatie Vlaanderen en Werkgroep NIT, i.s.m. Kunstenpunt, Het Firmament, deBuren en Het TheaterFestival. Brussel: Kaaitheaterstudio's, 6/09/2017.

“Digitaal archiveren.” meemoo.be/nl/digitaal-archiveren

“Digital Dance Archives.” Coventry University. www.coventry.ac.uk/research/research-directories/current-projects/2015/digital-dance-archive/

“Dossier waarderen.” *Faro. Tijdschrift over cultureel erfgoed* 12:1 (2019): 22-65. issuu.com/faronet/docs/farots_mrt19_web/40

“Formations.” Centre national de la danse. www.cnd.fr/fr/section/58-formations

“Forschung.” Deutsches Tanzarchiv Köln. www.deutsches-tanzarchiv.de/archiv/forschung

“Inventaire d'archives.” Centre national de la danse. inventaire.cnd.fr

“Inventarisatie van audiovisuele en digitale archieven in muziek- en podiumkunstensector.” CEMPER, Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed. www.cemper.be/inventarisatie-audiovisuele-en-digitale-archieven-in-podiumkunsten-muziek

“Landschapstekening kunsten 2019.” Publicatie, 2019. Kunstenpunt. www.kunsten.be/dossiers/de-kunsten-in-vlaanderen-en-brussel/landschapstekening-kunsten-2019

“Museum.” Deutsches Tanzarchiv Köln. www.deutsches-tanzarchiv.de/museum

“National Resource Centre for Dance.” University of Surrey. www.surrey.ac.uk/national-resource-centre-dance

- "Over CEMPER." CEMPER, Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed. www.cemper.be/over-cemper
- "Over TRACKS." *TRACKS. Toolbox & Richtlijnen voor Archief- en Collectiezorg in de Kunstensector*. www.projecttracks.be/tracksector
- "Programme." Centre national de la danse. www.cnd.fr/fr/program/
- "Recherche." Centre national de la danse. www.cnd.fr/fr/section/207-recherche
- "Research." Museum of Performance + Design (MP+D), San Francisco. www.mpdfs.org/research
- "Resources and Riches." *Dance Chronicle* 31:1 (2008) – 41:2 (2018).
- "StageTube: verhalen uit de podiumkunsten in woord en beeld." *TRACKS. Toolbox & Richtlijnen voor Archief- en Collectiezorg in de Kunstensector*. www.projecttracks.be/nieuws/stagetube-verhalen-uit-de-podiumkunsten-in-woord-en-beeld
- "Roerend, onroerend, immaterieel." Vlaamse Overheid, Departement Cultuur, Jeugd en Media. www.vlaanderen.be/cjm/nl/cultuur/cultureel-erfgoed/roerend-onroerend-immaterieel
- "The Performing Arts Archive." scenografen.nl
- "TheaterCollectieSelectie." in Universiteit van Amsterdam et al. *Theaterencyclopedie*. theaterencyclopedie.nl/wiki/TheaterCollectieSelectie
- "Theatre & Performance Archives." V&A. www.vam.ac.uk/info/theatre-performance-archives
- "Unsere Bestände." Deutsches Tanzarchiv Köln. www.deutsches-tanzarchiv.de/archiv/bestaende
- "Vlaams Theater Instituut. Aanvraag tot subsidiëring voor het geheel van de werking in de periode 2006-2009 (KD/06-09/ SP / 03) [Advies administratie; Artistiek advies; Ontwerp van beslissing]", [2005]. Archief Vlaams Theater Instituut, Digitaal Archief. Kunstenpunt, Brussel.
- "Voorstelling van het Archiefpunt-herbestemmingsinstrument." Archiefbank Vlaanderen vzw.archiefpunt.be/node/21
- "Wat is het verschil tussen archief en documentatie?" Histories vzw.historiesvzw.be/faq/wat-is-het-verschil-tussen-archief-en-documentatie/
- "Archief." *Archiefwiki*. archiefwiki.pleio.nl/wiki/Archief
- "Collectie." *Archiefwiki*. archiefwiki.pleio.nl/wiki/Collectie
- "Documentatie." *Archiefwiki*. archiefwiki.pleio.nl/wiki/Documentatie
- Adriaenssens, Ivo [Vlaams Theater Instituut en Culturele Biografie Vlaanderen], "Op ontdekkingsstocht naar theatererfgoed. Een kritisch reisverhaal", 31/01/2005. Doos Projectsubsidies en administratie, 2. Archief Vlaams Theaterinstituut, Deelarchief Erfgoedprojecten. CEMPER, Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed, Mechelen.
- Bleyen, Jan, en Leen Van Molle, *Wat is mondelinge geschiedenis?* Leuven: Acco, 2012.
- Braüninger, Renate. "The Oral Archive as a Form of Dance Archive." *Dance Research* 38: 2 (2020): 242-254.
- Chabin, Marie-Anne. "L'opposition milénaire archives/bibliothèques a-t-elle toujours un sens à l'ère du numérique ?", *Bulletin des bibliothèques de France* (2012), nr. 5: 26-30, bbf.enssib.fr/consulte/bbf-2012-05-0026-006
- De Theatercollectie in 2020. Jaaroverzicht*. Rapport. Het Allard Pierson – De collecties van de Universiteit van Amsterdam. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2020.
- De Vos, Jozef. "Verzamelingen van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst aan de Universiteit Gent." *Documenta* 32: 3-4 (2014): 165-166.
- Debergh, Gwennie. *Lof van het stof. Een geschiedenis van het AMVC Letterenhuis*. Antwerpen-Amsterdam: Meulenhoff-Manteau, 2008.
- Gutsche-Miller, Sarah. "The Limitations of the Archive: Lost Ballet Histories and the Case of Madame Mariquita." *Dance Research* 38: 2 (2020): 296-310.

Het beleid van de Vlaamse overheid voor het borgen van het immaterieel cultureel erfgoed. Vlaamse overheid: Brussel, 2010 immaterieelerfgoed.be/files/attachments/.679/Beleid_Vlaamseoverheid.pdf

Janssens, Joris, en Dries Moreels. "Dien avond en die kartonnen doze. Verslag discussiepodium theatraal erfgoed VTi." 20/12/2002. Doos Projectsubsidies en administratie, 1. Archief Vlaams Theaterinstituut, Deelarchief Erfgoedprojecten. CEMPER, Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed, Mechelen.

Jones, Chris. "Archives of the Dance: The Archive of the National Resource Centre for Dance." *Dance Research* 19: 1 (2001): 91-105.

Kwanten, Godfried. "Documentatie in uw archief. Afvoeren of bewaren, ordenen, ter beschikking stellen." Powerpoint-presentatie van lezing op studieden ontmoetingsdag voor vrijwilligers in kerkelijke en religieuze archieven. Leuven, 30/05/2015. kadoc.kuleuven.be/pdf/studiedagen/3-presentatie-documentatie.pdf

Laet, Timmy De. "Expanding Dance Archives: Access, Legibility, and Archival Participation." *Dance Research* 38: 2 (2020): 206-29.

Lepecki, André. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances." *Dance Research Journal* 42: 2 (2010): 28-48.

McCausland, Sigrid. "Voices of Opposition: Documenting Australian Protest Movements." *Archives & Manuscripts* 29: 2 (2001): 48-63.

Moreels, Dries. "Theatraal erfgoed: de stafkaart en de weg naar een podiumarchief voor Vlaanderen." *Bibliotheek- & Archiefgids*, 79:3 (2003): 38-41.

Peter, Frank-Manuel. "The German Dance Archive, Cologne (Deutsches Tanzarchiv Köln)." *Dance Chronicle* 32: 3 (2009): 476-89.

Ruette, Tom. Ongepubliceerd verslag Werkgroep Podiumdocumentatie. Brussel: Kunstenpunt, 29/09/2016.

Schneider, Wolfgang, Christine Henninger, en Henning Fülle reds., *Performing the Archive. Studie zur Entwicklung eines Archives des Freien Theaters in Deutschland.* Hildesheim: Universität Hildesheim, 2017.

UNESCO. 2003. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.* Parijs: UNESCO. ich.unesco.org/en/convention.

Van den Berg, Simon. "Werkgroep NIT." Lezing tijdens de werksessie *Het geheugen van het theater.* Amsterdam: ITA, 7/9/2018.

Van den Broeck, Karl. "Testament Jeanne Brabants legt falend erfgoedbeleid bloot." 10/01/2014. www.apache.be/2014/01/10/testament-jeanne-brabants-legt-falend-erfgoedbeleid-bloot/

Verlinden, Jan [Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap]. Brieven aan Michel Uytterhoeven [Vlaams Theater Instituut]. 16/07/2003, 1/03/2004, 29/6/2004. Doos Projectsubsidies en administratie, 2. Archief Vlaams Theaterinstituut, Deelarchief Erfgoedprojecten. CEMPER, Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed, Mechelen.

Verlinden, Jan [Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap]. Brieven aan Dries Moreels [Vlaams Theater Instituut]. 23/06/2004 en 28/06/2005. Doos Projectsubsidies en administratie, 2. Archief Vlaams Theaterinstituut, Deelarchief Erfgoedprojecten. CEMPER, Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed, Mechelen.

Vlaams Parlement, *Parlementaire stukken* (chronologisch):

"Voorstel van decreet houdende regeling van de erkenning en de subsidiëring van professionele organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst, [...] dans, [...] muziektheater, professionele kunstencentra, professionele festivals voor podiumkunsten en het steunpunt podiumkunsten van de Vlaamse Gemeenschap, en regeling van de subsidiëring van opdrachten aan scheppende kunstenaars [Podiumkunstendecreet]." Vlaams Parlement. *Parlementaire stukken*, 1337 nr. 1 (1998-1999), 2/03/1999. www.vlaamsparlement.be

vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/parlementaire-initiatieven/238553

“Verslag over het voorstel van resolutie betreffende de organisatie en het beheer van het archiefwezen. Bijlage 2: Hoorzitting van maandag 13 maart 2000.” Vlaams Parlement. *Parlementaire stukken*, 328 nr. 2 (1999-2000), 20/06/2000. www.vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/parlementaire-initiatieven/284832

“Voorstel van decreet [...] houdende de privaatrechtelijke culturele archiefwerking [Archiefdecreet].” Vlaams Parlement. *Parlementaire stukken*, 1213 nr. 1 (2001-2002), 15/05/2002. www.vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/parlementaire-initiatieven/321941

“Ontwerp van decreet houdende de organisatie en subsidiëring van een cultureel-erfgoedbeleid [Erfgoeddecreet].” Vlaams Parlement. *Parlementaire stukken*, 2018 nr. 1 (2003-2004), 12/01/2004. www.vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/parlementaire-initiatieven/355154

“Ontwerp van decreet houdende de subsidiëring van kunstorganisaties, kunstenaars, organisaties voor kunsteducatie en organisaties voor sociaal-artistieke werking, internationale initiatieven, publicaties en steunpunten [Kunstendecreet].” Vlaams Parlement. *Parlementaire stukken*, 2019 nr. 1 (2003-2004), 12/01/2004. www.vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/parlementaire-initiatieven/355157

“Ontwerp van decreet houdende de ontwikkeling, de organisatie en de subsidiëring van het Vlaams cultureel-erfgoedbeleid [Cultureel-erfgoeddecreet].” Vlaams Parlement. *Parlementaire stukken*, 1579 nr. 1 (2007-2008), 28/02/2008. www.vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/parlementaire-initiatieven/513911

“Ontwerp van decreet houdende het Vlaams cultureel-erfgoedbeleid [Cultureel-erfgoeddecreet].” Vlaams Par-

lement. *Parlementaire stukken*, 1588 nr. 1 (2011-2012), 02/05/2012. www.vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/parlementaire-initiatieven/668649

“Voorstel van decreet houdende de ondersteuning van de professionele kunsten [Kunstendecreet].” Vlaams Parlement. *Parlementaire stukken*, 2157 (2012-2013) nr. 1, 15/07/2013. www.vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/parlementaire-initiatieven/889726

“Handelingen Commissievergadering Commissie voor Cultuur, Jeugd, Sport en Media.” Vlaams Parlement, *Parlementaire stukken*, 841 (2013-2014), 06/02/2014. www.vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/vragen-en-interpellaties/910796

“Ontwerp van decreet houdende de ondersteuning van cultureelerfgoedwerking in Vlaanderen [Cultureelerfgoeddecreet].” Vlaams Parlement. *Parlementaire stukken*, 1014 nr. 1 (2016-2017), 9/12/2016. www.vlaamsparlement.be/parlementaire-documenten/parlementaire-initiatieven/1099150

Vos, Staf. Interview met Jeanne Brabants. Antwerpen, 10/06/2009.

Wulff, Vicky. “Dance Heritage Coalition.” *Dance Research Journal* 25: 1 (1993): 63–64.

Yu, Arlene. “The Jerome Robbins Dance Division of The New York Public Library: A History of Innovation and Advocacy for Dance.” *Dance Chronicle* 39: 2 (2016): 218–33.

Noten

- 1 Voor meer over het archief van Jeanne Brabants en haar laatste wens, zie de bijdrage van Karlijn Clocheret, Heleen Vanhoutte en Elizabeth Tack in de Portfolio-sectie van dit nummer.
- 2 Over het immaterieel erfgoedbeleid van de Vlaamse Gemeenschap en UNESCO, zie o.m. Vlaamse Overheid 2010 en UNESCO. Over belichaamde kennis en de notie van het "archief" in de danswetenschappelijke literatuur, zie o.m. de besprekingen in Lepecki en Bräuninger 242-245.
- 3 Vgl. "About the [...] Dance Division", "Unsere Bestände", "Theatre & Performance Archives", "Archives et manuscrits", "De theatercollectie". Rubrieken over deze en andere instellingen vind je in vak-tijdschriften als *Dance Chronicle* ("Resources and Riches") en *Dance Research* ("Archives of the Dance"), met o.m. Arlene Yu over de Jerome Robbins Dance Division (Yu), Chris Jones over de archieven van "The Archive of the National Resource Centre for Dance (NRCD)" (Jones) en Frank-Manuel Peter over zijn "German Dance Archive" (Peter).
- 4 Vgl. "Inventaire d'archives"; "Dance research"; "Research"; "National Resource Centre for Dance"; Jones; "Das Wissen". Archieven van Nederlandse dansgezelschappen die door lokale (openbare) archiefinstellingen worden bewaard, vind je via www.archieven.nl.
- 5 Vgl. "About [...] Dance Division" en de detailpagina's op de website over het *oral history*-project. Timmy De Laet lijst nog andere *oral history*-initiatieven door instellingen op, vgl. De Laet 224. *Oral history* of "mondelijke geschiedenis" verwijst hier naar het beluisteren en vastleggen (opnemen en/of transcriberen) van verhalen die door getuigen over het (dans)verleden worden verteld (vgl. Bleyen en Van Molle 13-14 voor andere betekenissen).
- 6 Vgl. "À propos" en "Collecting a career".
- 7 De Kalliope Verbundcatalog vind je op kalliope-verbund.info; www.performing-arts.eu is dan weer een portaal van de Fachinformationsdienst für Darstellende Kunst.
- 8 Zo kwam bijvoorbeeld het archief van choreografe Lea Daan in het Letterenhuis terecht. Voor meer over haar archief, zie "Dans in schrift en stem: Een duik in de tijd met Lea Daan", de bijdrage van Lois Heirman in dit nummer.
- 9 Ik baseer mij hiervoor op informele correspondentie met het Letterenhuis, in afwachting van officiële communicatie.
- 10 Deze evolutie is merkbaar in het "Erfgoeddecreet" en volledig in "Cultureel-erfgoeddecreet" (2008), "Cultureel-erfgoeddecreet" (2012) en "Cultureelerfgoeddecreet".
- 11 De term werd wel nog behouden in de bijhorende "memorie van toelichting". Dit blijkt uit een vergelijking van "Podiumkunstendecreet" met "Kunstendecreet" (2004) en "Kunstendecreet" (2013).
- 12 Tijdens de fusiegesprekken bleek dat de andere kunstesteunpunten hun documentatiefunctie heel anders hadden opgevat. Dit blijkt ook uit een nota opgesteld door de kunstesteunpunten VTi, Muziekcentrum Vlaanderen, Vlaams Architectuur Instituut, Initiatief Beeldende Kunsten, Initiatief Audiovisuele Kunsten in 2006 ("De Kunstesteunpunten").
- 13 Recente voorbeelden van beleidsgerichte landschapsanalyse op basis van centrale gegevensverzameling door Kunstenpunt zijn "Cijferboek Kunsten 2018" en "Landschapstekening Kunsten 2019".
- 14 De toolbox en richtlijnen ontwikkeld door TRACKS zijn terug te vinden op de volgende website: www.projecttracks.be.

- 15 In de “memorie van toelichting” bij het Archiefdecreet van 2002 werd de bezorgdheid die ook vandaag geldt expliciet verwoord: “Er moet worden vermeden dat onomkeerbare beslissingen worden genomen waarvan de structurele kosten na verloop van tijd onhoudbaar zullen blijken. Zo moet het aantal als instelling opgezette bewaarplaatsen beperkt blijven.” Tegelijk wordt toegegeven dat het veld nog “onvoldoende georganiseerd [is] om hiervoor nu al decretale beslissingen te nemen die al te dwingend zouden blijken. Dit decreet scheidt dus een ontwikkelingsmoment [...] zonder de eindbeslissingen al vast te leggen” (“Archiefdecreet” 4-5; vgl. ook Van Den Broeck).
- 16 “Landelijk” betekent in het Cultureelerfgoeddecreet “met een werking op Vlaams niveau” of “voor heel Vlaanderen”. Het gaat hier vandaag om KADOC, het Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving (een interfacultair centrum van de KU Leuven); het AMSAB-Instituut voor Sociale Geschiedenis; Liberas, het Centrum voor de geschiedenis van het vrije denken en handelen (vroeger het Liberaal Archief); ADVN, het Archief voor nationale bewegingen; CAVA, het Centrum voor Vrijzinnige en Academische Archieven; het AMVB, het Archief en Museum voor Vlaams leven te Brussel; het Letterenhuis; en het Vlaams Architectuurinstituut. De werking van Archiefpunt (de nieuwe naam van Archiefbank Vlaanderen) wordt ook mee ondersteund door de Rijksarchieven Vlaanderen, als een onderdeel van de federale instelling Het Rijksarchief in België
- 17 Zie ook de bijdrage over choreografe Lydia Chagoll in de Portfolio-sectie van dit nummer. Ondanks de uitdrukkelijke wens van Chagoll om beeldopnames van haar werk te maken, was dit door een tekort aan budget niet mogelijk. Daarnaast werden de televisieballetten die ze in de jaren 1960 voor de toenmalige BRT maakte door de zender niet bewaard.
- 18 In een themanummer van *faro: Tijdschrift over cultureel erfgoed* (“Dossier waarden”) kun je nalezen wat in Vlaanderen en internationaal wordt begrepen onder het “participatief waarden van erfgoed”. In mijn voorstel hier betreft het waarden geen concrete collectie, maar al het hypothetische erfgoed van dans. De methodiek moet dus daaraan worden aangepast.
- 19 Snapshots van de websites kunnen nog worden teruggevonden door de urls www.dance-archives.ac.uk en podiumarchief.be in te voeren in de WayBack Machine van Internet Archive (archive.org/web/). Vgl. “Digital Dance Archives” en Adriaenssens.
- 20 De verzameling van Verstockt werd wel op dossierniveau beschreven en online ontsloten door de Bibliotheek van het Conservatorium Antwerpen (zie anet.be/record/isaarc/au::112375/N) maar dit is uitzonderlijk.
- 21 Enkele nadelen van een verzamelbeleid dat enkel gericht is op het verwerven van archieven van actoren die men in een bepaalde maatschappelijke context de moeite waard vindt, komen aan bod in Chabin 27-28, Gutsche-Miller 296-305 en McCausland 48-50 en 57-60.
- 22 Ook Gutsche-Miller wijst op dit gevaar wanneer ze aanklaagt dat de “officiële archieven” zoals bijgehouden in de Bibliothèque nationale de France een vertekend beeld geven van de carrière van de Parijse fin-de-sièclechoreografe Madame Mariquita. Enkel een grondig onderzoek van de persreceptie en ander documentatiemateriaal in diverse instellingen – kortom historisch onderzoek volgens de regels van de kunst – kan deze veelzijdige choreografe eer aan doen (vgl. Gutsche-Miller 296-305).
- 23 Zie voetnoot 13 voor de huidige ondersteunende partners van Archiefpunt.
- 24 Het Archives Portal Europe vind je op www.archivesportaleurope.net.

***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 gedefinieerd. 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 praktijk 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 Vlaamse 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 Bagniet, 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 Bagniet 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 own
Goddess
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.

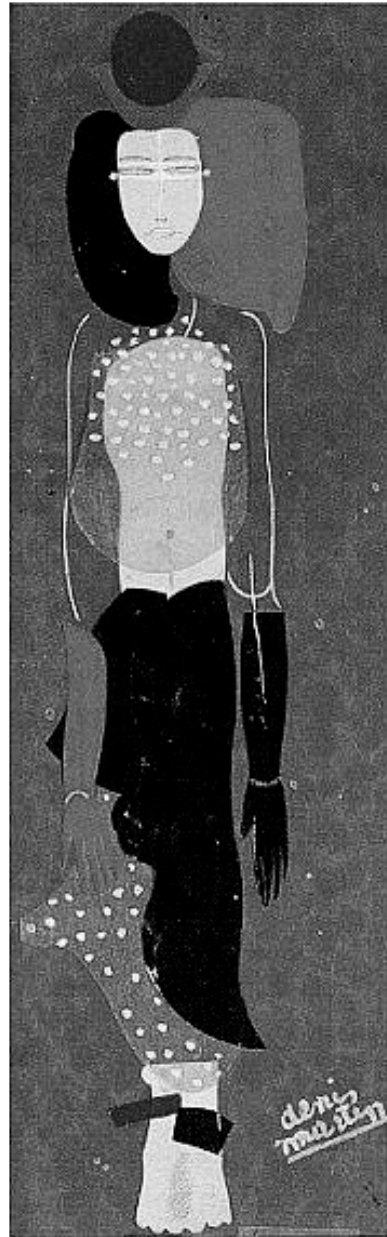


Afbeelding 2:
Vertolking van Salomé
door Akarova in La
Tragédie de Salomé
(Schmitt, 1931). De
kostuums werden
ontworpen door Denis
Martin en uitgevoerd
door Akarova. (vgl.
Afbeelding 3)

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 schaduw effecten 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 emotionaaliteit. In schril contrast daarmee stonden de emotioneloze 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 sensibiliteit, 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 ont-prikkeling 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. Ogenschijnlijk 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 uitdrukkingsmiddelen 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
CHÉQUES POSTAUX :
Paris, 1.237-94

ÈVE

PUBLICITÉ
Société Européenne de Publicité
30, Rue de la Victoire, 30
PARIS
(17)
TELEPHONE :
Victoire : 22-20, 22-21, 22-22
CHÉQUES POSTAUX :
Paris, 267-28

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 de cinéma américain HUGUETTE EX-DUPLON. Elle trouva avec JEAN ANGELO un moyen simple et merveilleux dans le genre film « Chantage », des « Étonnements Jean de Dieu ».

EYE PAZL DANS UNE AUTHENTIQUE DANSE CAMBODGIENNE

Voici la grande danseuse de la danse sacrée des Cambodgiens, Mlle EYE PAZL, une femme gracieuse et souple pour elle-même. Elle l'interprète au village aux accents délicats, en 900 mètres sur la musique traditionnelle « la Pékéou ».

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 cambodgienne" 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 im Variété in einem akrobatischen Tanzstich steht.



197

Eve und Jean Pail

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 Ausstellungsballett „Balkin“.

8. Englands Tanzkunst



201 **Jason Dolfin**

In 1911 hat der berühmte Amerikaner Jason Dolfin in London und anderen Städten eine neue Art der Tanzkunst eingeführt.



204

Wendy Toyn

In 1911 hat die Engländerin Wendy Toyn eine neue Art der Tanzkunst eingeführt.



202

Anna Lubovilla

gebürtliche Dänische hat einen neuen Tanzstil eingeführt.



203

Emma de Meroda

In London wirkte die Dänische Emma de Meroda eine neue Art der Tanzkunst ein.

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 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.

Balanceren tussen Katholieke Kerk en danskunst: De religieuze rol van Lea Daan

-- Sander Vloebergs --

Op het eerste gezicht lijken de hedendaagse Katholieke Kerk en de danskunst onverzoenbaar. Theologen hebben nauwelijks oog voor de soms diepgaande leer en praktijk van choreografen. De verwrongen relatie tussen dans en Kerk is echter niet absoluut noch onveranderlijk. In de twintigste eeuw waren er namelijk verschillende kruisbestuivingen tussen de christelijke traditie en de opkomende moderne dans. In Vlaanderen werkte choreografe Lea Daan gedurende haar lange carrière samen met de katholieke zuil. Ze gaf les aan katholieke instellingen en werd ingeroepen als bewegingsdeskundige tijdens gemeenschapsvormende massaspektakels en rituele bijeenkomsten. Daans werk biedt een uniek perspectief op de succesvolle kruisbestuiving tussen Kerk en dans en laat toe om een analyse te maken van de mogelijke religieuze rollen die dansers konden innemen binnen de structuren van de Katholieke Kerk. Deze danshistorisch en theologische studie nuanceert de eenzijdige herinnering van de huidige katholieke autoriteiten aan veroordeelde danstaferelen en biedt een kader waarbinnen dans bespreekbaar werd in katholieke middens.

At first sight, the contemporary Catholic Church and the art of dance seem irreconcilable. Theologians have paid little attention to the sometimes profound teachings and practices of choreographers. The distorted relationship between dance and Church is neither absolute nor irreversible. In the twentieth century, there were several cross-pollinations of the Christian tradition and the emerging art of modern dance. In Flanders, choreographer Lea Daan worked with the Catholic organizations throughout her long career. She taught at Catholic institutions and was appointed movement expert for community-building mass spectacles and ritual gatherings. Daan's work offers a unique perspective on the successful cross-fertilization of Church and dance and allows an analysis of the possible religious roles that dancers could fulfill within the structures of the Catholic Church. This dance-historical and theological study nuances the one-sided memory of the current Catholic authorities of condemned dance scenes and offers a framework within which dance became a topic of discussion in Catholic circles.

De hedendaagse Katholieke Kerk in Vlaanderen lijkt op het eerste gezicht niet veel om dans te geven. Meer zelfs, dans als lichamelijke expressie roept nog steeds wantrouwen op bij kerkelijke autoriteiten die zich de eeuwenoude veroordelingen van het gebruik van dans tijdens christelijke rituelen nog goed lijken te herinneren. Zo veroordeelde de Congregatie voor de Sacramenten in 1975 met het document *La danza nella liturgia* het gebruik van dans in de westerse katholieke eredienst (202-205). *La danza* beroept zich op conciliaire verwerpingen van religieuze dansen, hoewel het document geen concrete voorbeelden geeft van veroordelingen.¹ Een verklaring voor de afkerige houding volgt wel: westerse dans zou te erotisch geladen zijn en al snel uitmonden in profaan entertainment of zelfs vulgariteit. Het dansende lichaam in het Westen kan daarom geen uitdrukking geven aan het sacrale waardoor het onmogelijk kan worden ingezet in de liturgie. *La danza* zorgt ervoor dat dans ook binnen de Vlaamse katholieke context een marginaal fenomeen blijft. Deze veroordeling is nog steeds van kracht aangezien de katholieke autoriteiten tot op heden geen andere richtlijnen hebben gedeeld.

De dansgeschiedenis die door de Congregatie voor de Sacramenten werd geïnterpreteerd als eenduidig en verwerpelijk, is echter niet te herleiden tot een reeks onsuccesvolle liturgische experimenten maar houdt net een dynamiek in die geschreven documenten en tekstspecialisten in dialoog bracht met levende lichamen en choreografen. Danseres en religiewetenschapster Kimerer LaMothe bestudeerde filosofische werken die de koers van de religiestudie sterk bepaalden (“Between Dancing and Writing” xi-xiii; 1-7).² Ze toont aan hoe de vermeende objectiviteit van geschreven bronnen ertoe leidde dat dans werd uitgesloten als bron van religieuze kennis. LaMothe streeft ernaar om onderzoek naar religieuze dans opnieuw op de kaart te zetten. Ze meent dat deze historische invulling van de relatie tussen het geschreven woord en het bewegende lichaam onderhevig is aan verandering, hoewel de voorkeur voor het woord de theologie en de religiestudie nog steeds in de ban houdt.

Recent hebben religiewetenschappers zoals Marie en Tony Gaston de aandacht gevestigd op het belang van danshistorische studies voor het onderzoek naar de relatie tussen kunst en religie (181-184). Zij pleiten ervoor om de religieuze rol van de dansers te bestuderen door hen te beschouwen als rituele specialisten en spirituele leidersfiguren. De dansers zijn volgens hen niet enkel uitvoerders van een

bestaande rituele praktijk, maar ze genereren ook nieuwe kennis. In hun overzicht van religieuze danspraktijken in de wereldgodsdiensten staan de auteurs slechts even stil bij de christelijke traditie die volgens hen nauwelijks rituele dansers voortbracht, in vergelijking met bijvoorbeeld Aziatische tradities. Toch openden ook de christelijke kerken hun deuren voor dans, in het bijzonder de moderne dans die tijdens de twintigste eeuw opmars maakte. Danshistorici en theologen hebben daarom nu aandacht voor deze vergeten allianties tussen de pioniers van de moderne dans en de christelijke kerken.³ Hoewel pioniers zoals Isadora Duncan of Martha Graham vaak een protestantse achtergrond hadden, drong het fenomeen van de moderne dans ook de katholieke traditie binnen. Nochtans zijn studies over katholieke dansers zeldzaam.

In deze bijdrage ga ik in op de carrière en de leer van de Antwerpse choreografe Lea Daan (Paula Gombert, 1906-1995) die de moderne dans introduceerde in katholiek Vlaanderen tijdens het interbellum. Vanaf 1927 reisde Daan verschillende keren naar Duitsland om daar zomercursussen te volgen bij enkele grootmeesters van de Duitse expressiedans, waaronder Kurt Jooss, Albrecht Knust en de danstheoreticus Rudolf von Laban wiens naam gekend was in de Vlaamse kunstwereld. Nadat Daan in 1931 een laatste zomercursus had gevolgd, ontving ze een getuigschrift om Labans dansstelsel te doceren. Daans autoriteit, die ze ontleende aan de omstreden maar invloedrijke figuur van Laban, maakte het mogelijk om de moderne dans te bespreken binnen de intellectuele en artistieke kringen die sterke connecties hadden met de katholieke zuil. Zo kreeg Daan de gelegenheid om choreografieën te maken voor katholieke schoolfeesten en plechtigheden, schreef ze voor het katholieke tijdschrift *Opbouwen*, gaf ze enkele lezingen en onderwees ze ruimte- en bewegingsleer aan katholieke instellingen zoals Studio Herman Teirlinck.

Ik bestudeer Lea Daan als een brugfiguur, niet alleen tussen de Vlaamse en internationale danscontext maar ook tussen de Katholieke Kerk en dans. De persoon van Daan biedt een unieke inkijk in hoe de dynamische interactie tussen dans en religie leidde tot de zorgvuldige constructie van de rol van de danser als religieuze figuur. Daan is geen gekende naam in internationaal danshistorisch onderzoek en haar werk bleef buiten beschouwing in de theologische literatuur.⁴ Nochtans wees danshistoricus Staf Vos in zijn studie van Belgische dans in de periode 1890-1940 op de allianties tussen Lea



Afbeelding 1: Bewegingsleer van Lea Daan, Archief van Lea Daan, DD 171, Letterenhuis, Antwerpen. Opschrift achterzijde: "Van links naar rechts: Julienne de Bruyn, Hilde Uytterlinden en Els Cornelissen."

Daan en de katholieke zuil; deze samenwerkingen behoeven nog verder onderzoek (156). Zo zal blijken dat Daans werk een zeldzaam maar fascinerend voorbeeld is van een succesvolle samenwerking tussen dansers en kerkelijke autoriteiten. In deze bijdrage analyseer ik deze samenwerking op basis van tijdschriftartikels die door haar en door enkele katholieke voorstanders van de moderne dans werden geschreven. Ik vul deze analyse aan met materiaal uit Daans archief dat bewaard wordt in Het Letterenhuis (Antwerpen) en dat bestaat uit krantenknipsels, foto's, Daans notities en documenten.⁵ Videofragmenten van haar choreografieën worden er niet bewaard, net zomin als documenten die inzicht verschaffen in de eigenlijke inhoud van haar dans- en bewegingsonderricht. Via het beeldarchief van de openbare omroep heb ik interviews kunnen bekijken met Lea Daan en haar leerlingen die zijn opgenomen voor de uitzending *Dans in Vlaanderen van 1920 tot 1950* in de reeks *De dans ontsprongen* op TV2. Deze documenten bieden sporen van Daans danstheorie en levensfilosofie die ze onderwees aan katholieke instellingen. Via een vergelijking met de theologische en liturgische vernieuwingen die plaatsvonden in Vlaanderen tijdens Daans carrière ga ik na welke religieuze rol Daan zich kon aanmeten.

Het Duitse voorbeeld

De Duitse danstheorie van Laban en zijn discipelen had een grote invloed op het werk en de leer van de jonge Daan. Een vergelijking tussen Daan en haar Duitse collega's laat toe om de contouren van haar unieke Vlaamse positie te schetsen. De Duitse expressiedansers, met Mary Wigman als kopstuk, en hun Amerikaanse peers, zoals Loïe Fuller of Isadora Duncan, hadden immers ingrijpende vernieuwingen geïntroduceerd die hun weg naar de Vlaamse context nog niet hadden gevonden. Ze beproefden het keurslijf van restricties die de heersende sociale orde het lichaam oplegde. Hoewel de dansers in de eerste plaats reageerden tegen de bewegingsbeperkingen die het ballet de dans opdrong, had hun keuze voor losse kledij en vrije lichaamsexpressie ook consequenties voor de godsdienst en de maatschappij, zo stelt theoloog en historicus Helmut Zander (228-231). De moderne dans escaleerde tot een vrijheidsstreven dat leidde tot een eigen levensfilosofie. Meer nog, sommige dansers zoals Isadora Duncan zagen hun lichamen als levende incarnaties van het goddelijke. Dans bood hun de mogelijkheid om hun lichamen

te verkennen en zo religieuze kennis op te doen en uitdrukking te geven aan het transcendente.

Vooraf de rol van de vrouwelijke danser valt op. Zij was diegene die via extase en dans in relatie trad met het goddelijke, zonder enige hulp van (mannelijke) religieuze ambtsbekleders of traditionele teksten en rituelen. Haar lichaam werd een plaats van religieuze ervaring voor zichzelf en voor haar publiek. De danseres kon volgens Zander optreden als “een profeet” (299). Ze stond in verbinding met de kosmos en de vitaliteit van het leven die haar bevrijdden uit de bestaande sociaal-religieuze orde. De religieuze rol van profeet ontregelde namelijk de sociale en kerkelijke orde waarin de vrouw nagenoeg enkel huiselijke taken toebedeeld kreeg. Ze kon die daarom het makkelijkst aannemen in theosofische en non-conformistische geloofsstrekkingen die zich in de marges bevonden van de hoofdstromingen van de Europese religieuze tradities. Vaak waren deze groepen pluralistisch en egalitair.

Volgens kunsthistorica Marty Bax (32-45) vonden de nieuwe ideeën over dans en religie ingang bij Duitse expressionisten en elitaire intellectuele kringen die in de eerste decennia van de vorige eeuw in de ban waren van het occulte. Het occulte staat algemeen gesproken voor de onzichtbare keerzijde van de realiteit die door wetenschap en kunst zichtbaar gemaakt kon worden. De expressionisten en de intelligentsia promootten een zielsopgang en een verkenning van de onzichtbare wereld die verborgen kennis opleverde. Deze kennis mocht enkel met ingewijden gedeeld worden. Bax beschrijft hoe deze theosofische leer bestond uit een coherent systeem dat filosofie en wetenschap combineerde tot een nieuw samengestelde religie die de grenzen van de traditionele religies overschreed. Die leer werd doorgegeven van meester op leerling waardoor er een hiërarchie ontstond waarin de kunstenaars en theosofen de meesters waren. Zij ontvingen openbaringen en gaven vervolgens deze geopenbaarde kennis met mondjesmaat door aan hun discipelen via een methode van geheimhouding. Deze methode doet sterk denken aan de loges van de vrijmetselarij waaraan ook dansers en theosofen deelnamen.

Ook Laban behoorde tot deze loges en hanteerde eenzelfde hiërarchisch systeem en methode van geheimhouding, stelt kunsthistorica Pia Witzmann (612-617). In haar studie rond dans en het occulte, observeert ze dat de Labandanser toegang had tot het occulte en

daarom als profeet-danser aan het hoofd van de dansgemeenschap stond (617). Zowel de geheimhouding als de beperkte toegang tot zijn mystieke en religieuze bronteksten maakten het mogelijk om deze religieuze autoriteit in Labans systeem te creëren en te bewaken. De invloed van deze bronteksten is echter onvoldoende bestudeerd, betoogt Witzmann. Nochtans is Labans danstheorie doordrongen van religieuze verwijzingen en beeldtaal. Laban groeide op in een gezin van katholieke bekeerlingen en stelde zelf dat het katholieke geloof zijn eerste kijk op de wereld heeft bepaald. Ook zijn spirituele ervaringen van de natuur en zijn ontmoeting met de derwisjen, een broederschap van islamitische soefigeestelijken, op twaalfjarige leeftijd hebben bijgedragen aan zijn danstheorie en geloofsovertuiging. Centraal in zijn theorie stond de beweging van de gemeenschap die niet alleen het individu oversteeg maar ook leidde tot verborgen kennis via extase. Dans kon dienstdoen als religieus ritueel en spirituele oefening. De dans die hij voorstelde was evenwel een nieuwe religie en brak resoluut met het christendom dat voor hem geen spirituele vervolmaking bood. Het christendom had immers lange tijd dans verketterd. Bij de loges van de vrijmetselarij kon Laban wel terecht met zijn vernieuwende ideeën en hij werd er geprezen om zijn herstel van dans als primitieve religieuze kunstvorm. Witzmann meent dat Laban zijn religieuze danstheorie en zijn ideeën over het christendom niet openlijk kon bekendmaken omdat hij zo een verordening riskeerde door invloedrijke christelijke autoriteiten (Kant 49). Daarom werkte hij zijn geloofsleer uit in zijn talrijke notities en deelde hij die leer met professionele dansers tijdens internationale zomercursussen en seminaries.⁶ Zijn leerlingen moesten op hun beurt zijn theorie in praktijk omzetten en deze bekendmaken bij een breder publiek om zo het netwerk verder uit te bouwen. Dit gebeurde tijdens grote bijeenkomsten van bewegingskoren, geleid en gehoreografeerd door professionele dansers en opgevoerd voor en door niet-ingewijde dansers, die doorgaans lekendansers worden genoemd. Muziek- en danshistorica Marion Kant vergelijkt Labans onderricht daarom met een mystieke cultgroepering waarbij enkel ingewijden beschikten over toegang tot de volledige waarheid achter de dans. De buitenstaanders, zijnde lekendansers, worden geleidelijk geïntroduceerd in de symboliek, de theorievorming en het geloofssysteem (Kant 43-62).

De religieuze rol die de danser in deze context vervulde, beproefde de bestaande religieuze en sociale orde. De danser kon zich als

profeet en rituele specialist een religieuze autoriteit aanmeten en op eigen initiatief volgelingen opleiden. Deze rol bestond niet in het katholieke hiërarchische systeem waar deze macht voorbehouden was aan de priesters. Als volgeling van Laban had Daan de religieuze vernieuwing die moderne dans met zich meedroeg kunnen introduceren in het katholieke Vlaanderen. Om deze mogelijkheid te overwegen, kijk ik naar de invloed van deze ideeën op Daans tijdsgenoten om vervolgens op basis van enkele van Daans teksten en andere archiefstukken over haar samenwerkingsverbanden met de katholieke zuil te achterhalen hoe zij de rol van religieuze danser concreet invulde.

Het kosmisch ritme en de katholieke leer

In Vlaanderen heerste er begin vorige eeuw een achterdocht tegenover de vrijmetselarij en de loges. Voornamelijk katholieke leiders keken zeer argwanend naar deze groeperingen met hun zogenaamde “verborgen agenda’s” en “gevaarlijke overtuigingskracht” (Van Haver 222-224). Toch publiceerden ook katholieke tijdschriften in Vlaanderen ideeën over de moderne dans, beïnvloed door de Amerikaanse danspioniers en Labans danstheorie en theosofie.

Reeds in 1910 verscheen er van auteur en journalist Jules Tellier een artikel in *La fédération artistique* wiens redactieleden behoorden tot de loge Kumris (Vos 64). Tellier informeerde de Vlaamse lezers over internationale moderne dansers zoals Isadora Duncan en Loïe Fuller die de uitgestorven mystieke danstradities in het Westen konden doen herleven. Ze brachten volgens hem een nieuwe religieuze dans die in contrast stond met de onzuivere profane dans die werd opgevoerd omwille van het sensuele plezier. Ware religieuze dans bracht de menselijke instincten en hogere spirituele vermogens samen. Deze nieuwe sacrale en artistieke dans was voor Tellier overigens niet antichristelijk. Hij verbond dans met de christelijke leer via het concept “ritme” dat in zijn tekst een metafysische connotatie kreeg. Hij meende dat het kosmische ritme dat aan de basis lag van de dansbewegingen een goddelijke oorsprong had. Voor Tellier was het ritme een onderdeel van Gods Woord dat orde en harmonie brengt in de schepping. Hij stelde dat in de dans en door het ritme het goddelijke Woord werd geactualiseerd en geïncarneerd. Dans die bewoog op het kosmische ritme bracht de mens tot bij God via

de eigen lichamelijkheid (17-19). Het concept “ritme” dook eerder op in relatie tot de triniteit in de theorie van de muziektheoreticus François Delsarte die een grote invloed had op de pioniers van de moderne dans. Delsarte ontwierp een drieledige kosmologie die een weerspiegeling was van de goddelijke triniteit. Deze drieledigheid bevindt zich ook in het menselijk lichaam, de ziel en de geest. Het ritme plaatst hij op het fysieke niveau terwijl harmonie te maken heeft met de ziel en melodie met de geest. Delsarte versmolt de christelijke leer met esoterische elementen die hij uit de theosofie van zijn tijd putte. Het concept “ritme” werd echter verder uitgewerkt door zijn collega-muziektheoreticus Émile Jaques-Dalcroze. Hij legde de basis voor de ritmische gymnastiek (Witzmann 600-604). Vos stelt dat voor Dalcroze en andere negentiende-eeuwse auteurs het concept “ritme” een muzikale term was met een spatiale en biologische connotatie. Ritme bracht de mens in contact met de vitale krachten van de kosmos. Door zich gedisciplineerd te oefenen in de ritmische gymnastiek kon de mens zich bevrijden van onnatuurlijke restricties van het lichaam. Het concept “ritme” werd volgens Vos ontdaan van de eerder berekende en muzikale benadering in het werk van Laban (Vos 116). Volgens architect Henry Van de Velde bekleedden de dansers een geprivilegieerde positie onder kunstenaars en konden zij het mysterie van het ritme ontrafelen. Zij beschikten over theologische kennis die de geopenbaarde kennis en de christelijke leer van de Kerk aanvulde (Vos 38-39).

Auteur-regisseur Anton van de Velde combineerde eveneens het concept ‘ritme’ met het christelijke scheppingsidee, maar hij maakte een onderscheid tussen twee vormen van religieuze dans: dionysische en apollinische dans (van de Velde 301-302). Volgens Van de Velde had God tijdens de schepping van de wereld het ritme vastgelegd. Hij suggereerde hiermee dat het ritme de plaats van het Woord inneemt. Door dit ritme te volgen, vormden de mensen, de edelste schepsels met een ziel, een gemeenschap. Dit konden zij doen via dans zolang ze zich maar afkeerden van de decadente, chaotische of zogeheten dionysische dans. Ze mochten niet extatisch dansen zoals bijvoorbeeld de Israëlieten met hun wilde bewegingen de afgod vereerden. Ze moesten daarentegen streven naar een apollinische danskunst waarin orde en harmonie centraal stonden. Van de Velde verwijst hiervoor naar de bijbelse figuur van koning David die samen met zijn priesters danste voor de ark. Via techniek moest het lichaam gedisciplineerd worden. Van de Velde vertegenwoordigde

de idee dat dans voornamelijk een gemeenschapsgebeuren hoorde te zijn dat gecontroleerd moest verlopen onder het toezicht van religieuze autoriteiten. De danser kreeg hier een ondersteunende, gemeenschapsvormende en didactische rol toebedeeld. Samengevat resulteerden Telliers en Van de Veldes invullingen van “ritme” in twee verschillende religieuze rollen, namelijk een leidende en een ondersteunende rol, welke meer theologische duiding behoeften.

In 1930 verscheen een eerste uitvoerige theologische reflectie over dans in het boek *In den hemel is eenen dans* van de Groningse religiewetenschapper Gerardus van der Leeuw. Geïnspireerd door de Amerikaanse danseres Isadora Duncan reflecteerde van der Leeuw over dans als religie. In een latere publicatie die in 1963 in het Engels werd vertaald als *Profane and Sacred Beauty* betoogde van der Leeuw dat hij in dans een medium voor religieuze ervaring zag voor zover het een relatie met God oproept, met of zonder Christus en de Kerk (63). Hij stelde vast dat in religieuze danstradities wereldwijd zowel dionysische als apollinische elementen schuilden. Volgens van der Leeuw waren het net de dionysische dansen die dansers in relatie konden brengen met het goddelijke, omdat ze via hun opzweepende ritmes extase konden opwekken. Zo konden dansers een profetische rol aannemen en zelfs de bestaande theologische systemen bekritisieren en transformeren. Deze vernieuwing werd echter niet gewaardeerd door katholiek theoloog A.J.M. Wijdeveld. Hij publiceerde in 1931 in het Vlaamse tijdschrift *Jong Dietschland* een kritische bespreking van van der Leeuws *In den hemel is eenen dans*. Wijdeveld schreef hierin dat de magische en extatische elementen in de dionysische dansen onverzoenbaar waren met de christelijke leer (561-562). Hij bekritiseerde de idee van extase die opgewekt werd door de danser en contrasteerde het met de vrije nederdaling van God om de mens te ontmoeten. Wijdeveld stelde dat de Kerk nooit heeft toegestaan dans te integreren in de eredienst en dat dans geen onderdeel is van de religie, noch een bron van de theologie. De danser was geen priester, noch een profeet, aldus Wijdeveld (561).

In deze periode zou ook de jonge Lea Daan haar eerste publicaties schrijven, vaak in het katholieke tijdschrift *Opbouwen* van redacteur en architect Huib Hoste, wiens dochter een van Daans eerste professionele pupillen en compagniedansers was.⁷ Daarnaast gaf ze ook enkele lezingen, waaronder in het Koninklijk Vlaams Conservatorium op een kunstavond voor het Willemsfonds op 12 februari in

1931.⁸ Ze benadrukte toen haar band met de Duitse dansscene en net als andere danstheoretici zoals Laban omschreef ze dans als een “autonome” oerkunst die zich niet tot louter illustratie bij de muziek mag laten reduceren. Omgekeerd moest de muziek de dans ritmisch ondersteunen en de zuivere dansbewegingen veeleer faciliteren (Vos 266). Ook in een kort artikel uit 1930, getiteld “Dansmuziek”, verduidelijkte Daan de relatie tussen dans en muziek (83). Ze benadrukte dat niet muzikanten maar dansers het ritme bepalen omdat zij het met hun eigen lichaam konden interpreteren. De dansers moesten het voortouw nemen en de muzikanten moesten als toondichters werken op basis van de dansnotaties van de choreograaf. Daan eiste in “Dansmuziek” een zelfstandig bestaan van de danskunst. Ze beargumenteerde dit niet door te wijzen op de sacraliteit van de dans maar door de rol van de choreograaf uit te breiden. De choreograaf had als “bewegingsdichter” een eigen ritmische expertise en was een zelfstandig lid van een groep kunstenaars die samenwerkten aan een *Gesamtkunstwerk* (“Dansmuziek” 83).⁹ Door het accent te plaatsen op dans als onderdeel van een kunstwerk kreeg een verkenning van de metafysische connatie van het concept “ritme” – zoals bij Tellier of Van de Velde – geen plaats in Daans tekst. Zo vermeed ze ook een mogelijke kritiek van katholieke denkers zoals Wijdeveld.

Haar drie voorstellingen uit 1937 (*Provinciestad*, *De tiran* en *De bedrogen erfgenamen*) vormen een mooie illustratie van Daans invulling van de rol van choreograaf als leidster van een *Gesamtkunstwerk*. “Provinciestad” maakte ze met Roger Avermaete, haar leermeester en directeur van de Vrije Academie van Decoratieve Kunsten die zich Daans veeleisendheid herinnerde. Toch prijsde hij haar om haar gedrevenheid om de danskunst op de voorgrond te brengen, ondersteund door de andere kunstvormen. De decors werden ontworpen en geschilderd door René Guiette en de kostuums had Daan te danken aan May Neama. Ze verlangde dat Avermaete als dramaturg een beroep zou doen op een componist en een pianist om de livemuziek te maken die ten dienste zou staan van de bestaande choreografie. Avermaete meende dat Daan hier echt “Laban-taal” sprak (Avermaete “Herinneringen” 84-85, “Huldeboek” 23-25). Toch zou haar “Laban-taal” niet omslaan in een religieuze evocatie. De rol van de choreograaf als bewegingsdichter won aan belangstelling door Daans werk, maar werd niet verheven tot die van profeet onder de kunstenaars. Avermaete zou Daan nooit als religieus figuur afschilderen.

Danshistorica Lieve Demin werkt nog een later voorbeeld uit, namelijk de Nationale Dansfestivals die Daan samen met Avermaete vanaf 1947 organiseerde in samenwerking met de stichting De Vrienden van de dans met de steun van het Aanmoedigingscomité voor artistieke werking (Demin 34; Avermaete “Huldeboek” 28). Tijdens deze dansavonden konden Vlaamse choreografen en dansers hun nieuwste creaties tonen, al was het volgens critici vaak de Dansgroep Lea Daan die de aandacht trok. Het is evenwel moeilijk te achterhalen hoe deze dansen uitgevoerd werden. De beperkte bronnen geven tegenstrijdige getuigenissen en bieden geen gedetailleerde beschrijvingen. Over de kwaliteit van de dansen was er eveneens onenigheid. Tijdens het tweede festival reageerden critici bijvoorbeeld zeer afwijzend en klaagden ze over het gebrek aan techniek bij de meeste deelnemers, maar ze boden weinig context bij hun afkeurende houding (J.D.). Volgens Demin kon Daan zich onderscheiden omwille van haar narratieve choreografieën die ze samen met scenaristen, muzikanten, kostuum- en decorontwerpers neerzette. In haar choreografieën stond het volk centraal: niet alleen de bekommernissen en het sociale gedrag van de gewone mens, maar ook diens geloof en verhalen. Hoewel de volkse verhalen het publiek zonder twijfel konden charmeren, verdween de danstechniek op de achtergrond. Demin ziet geleidelijk het accent verschuiven van danskunst naar theaterkunst en van artieste naar pedagoge. Net als vele andere choreografen uit deze periode, zou Lea Daan zich meer gaan toeleggen op onderwijs en zich niet tot een charismatisch leidersfiguur ontpoppen zoals haar leermeester Laban.

Ruimteleer en het katholiek onderwijs

Dansers waren volgens Lea Daan niet enkel ritme-specialisten. Ze maakten zich ook meer dan andere kunstenaars vertrouwd met de notie van ruimte. De ruimteleer stond centraal in het onderricht van de Duitse expressionistische dansers en dook ook meermaals op in Daans publicaties en onderwijs. In een interview uit 1991 getuigde Daan dat ze haar dansers ruimtelijk leerde nadenken met lichaam en geest op basis van Labans ruimteleer (G.R.). Het begrip “ruimte” kreeg in die optiek een extra betekenis: de danser had zowel de fysieke als de mentale ruimtes van het menselijke bestaan verkend om zich vervolgens te kunnen uitdrukken via het lichaam. In datzelfde artikel zei ze: “Als ge ruimtelijk denkt, dan houdt ge u niet met

kleinzielige dingen bezig” (Daan in G.R.). De choreografe bepleitte dat haar danspraktijk en lessen rond lichaamsbewustzijn de mens hielpen om af te dalen naar de eigen diepte, tot de essentie. In een ander interview voor de televisiereeks *De dans ontsprongen* vertelde Daan hoe ze trachtte om haar leerlingen een groter bewustzijn bij te brengen, een geloof van binnenuit dat zich uitdrukte in de ruimte. Deze bron van zelfkennis was voor iedere danser toegankelijk, niet enkel voor professionele performers (“Dans in Vlaanderen van 1920 tot 1950”).

Na haar laatste zomercursus in 1931 bij Laban startte Daan haar eigen dansschool op de Frankrijklei in Antwerpen en zou ze ook meermaals doceren in katholieke instellingen. In Daans eigen dansschool werden dansers opgeleid, van amateurs (“lekendansers”) tot professionals. De professionele opleiding aan Lea Daans dansschool duurde drie jaar. Het diploma dat dansers aan het eind van die opleiding behaalden liet hen toe Labans stelsel te onderrichten. Het was noodzakelijk om ook danstheorie te doceren en de studenten te oefenen in Labans dansnotatie. Ze werden geëvalueerd door Laban en zijn leerlingen Kurt Jooss en Albrecht Knust die de school soms bezochten (Demin 35). Hoewel Daan een sterke band behield met haar leermeesters, nam ze ook de vrijheid om samen met haar leerlingen de theorie in de praktijk te vertalen en Labans leer om te zetten naar choreografieën. In een interview voor de reeks *De dans ontsprongen* herinnerde ze zich nog levendig de erkenning die ze kreeg van Laban zelf tijdens zijn bezoek aan haar school. Hij vertelde haar hoe ze “van dat stelsels heel wat gemaakt [had]” (“Dans in Vlaanderen van 1920 tot 1950”).

Tegelijkertijd zou Daan ook aangesteld worden als docente in katholieke scholen zoals het Heilig Graf Instituut in Turnhout en de Studio Herman Teirlinck die een beroep deden op haar kennis over beweging. Sinds de jaren twintig hechtten ook de katholieke moraaltheologen, zoals Arthur Janssen en Karel Cruysberghs, en het katholieke onderwijs belang aan de invloed van beweging op de menselijke ontwikkeling. Onder invloed van vernieuwers zoals Emile Jacques-Dalcroze en François Delsarte en onder het motto “mens sana in corpore sano” werden dans en ritmische gymnastiek een onderdeel van de lichaamscultuur op school (D’Hoker & Van Assche 82). Ook in de publieke sfeer werd partnerdans door de kerkelijke autoriteiten toegelaten indien dansers bewust de erotische spanningen

uit de weg gingen (De Borchgrave 143-148). Katholieke scholen en instellingen vroegen choreografen om raad en namen hen in dienst om de integratie van de bewegingsleer in katholieke ontwikkeling te begeleiden. Het katholieke netwerk bood Daan de gelegenheid om zowel professionele dansers als haar beminde lekendansers bekend te maken met de voordelen van haar bewegingsleer.

Daan introduceerde de ruimteleer ook in het theater. Nog voor haar leermeester Laban in de jaren vijftig met acteurs begon samen te werken, was Daan reeds actief betrokken bij de opleiding van toneelspelers. In 1946 startte de choreografe als docente aan de Studio Herman Teirlinck (die toen nog Studio van het Nationaal Toneel heette) waar ze bewegingsexpressie gaf.¹⁰ Ze zou dit vak dertig jaar doceren. Met de studenten besteedde ze veel tijd aan het ontrafelen van het ritmische en ruimtelijke lichaam en het universeel menselijke, herinnerde collega Alfons Goris zich na Daans overlijden (Goris). Net zoals bekende danseressen als Isadora Duncan en Ruth St. Denis gebruikte ze bronnen uit Oosterse tradities en vulde deze aan met haar kennis van het Labanstelsel om zo met haar leerlingen tot een dieper lichaamsbewustzijn te komen. In tegenstelling tot haar befaamde collega's heeft Daan deze bronnen nooit verwerkt in haar choreografieën of openlijk een eigen spiritualiteit beleden die de katholieke leer beproefde. Ze werkte als docente hoofdzakelijk aan flexibele bewegingskunst, het ruimtegebruik en aan het uitdrukkingsvermogen van de acteurs in opleiding. In de besloten ruimte van de Studio kon Daan haar theorie en praktijk verder ontwikkelen. Ze stelde haar danskennis ten dienste van de wetmatigheden van het gesproken toneel. De danstechniek verdween eerder op de achtergrond en zo overschaduwde haar rol als docente steeds meer haar virtuositeit als bewegingsdichter.

De lekendans en de katholieke gemeenschap

De jaren dertig waren vormend voor Lea Daans carrière als choreografe. Ze bracht haar eerste solodans in 1931 en stichtte de Dansgroep Lea Daan in 1934. Met deze dansgroep zou ze al snel deelnemen aan internationale bijeenkomsten en wedstrijden. De dansgroep was bijvoorbeeld in 1935 aanwezig op de Wereldtentoonstelling in Brussel waar ook de Heilige Stoel evenementen organiseerde zoals een stoet, een beiaardconcert en vendelzwaaien (Gevers 9-12).



Afbeelding 2: Bewegingskooor Studio H. Teirlinck, s.d., Archief van Lea Daan, DD 171, Antwerpen: Letterenhuis. Opschrift achterzijde: "Van links tot rechts: Ward De Ravet, Kitty Van de Poel, Dora van der Groen, Roze Coorens, Tone Brulin, Marc Leemans, Bert Struys."

Reeds tijdens haar beginjaren als choreografe kruiste het pad van Daan met de Katholieke Kerk en decennia later zou dit nog leiden tot vruchtbare samenwerkingen. In deze periode organiseerde de Kerk openlijk dansvoorstellingen en konden choreografen zoals Daan op de belangstelling rekenen van katholieke gezagdragers. Deze openheid ten opzichte van dans is opmerkelijk en in Vlaanderen is ze uniek. De kerk zou immers na deze korte verkenning van de relatie tussen beweging en gemeenschapsvorming opnieuw haar deuren sluiten voor dansers. Decennia later lijken kerkelijke autoriteiten deze periode vergeten te zijn. Daans carrière overlapt met deze korte periode waarin zowel de choreografe als de Kerk een interesse deelden in lekenparticipatie en de organisatie van gemeenschapsvormende spektakels. Daan en de Kerk deelden namelijk een interesse in lekenparticipatie en de organisatie van gemeenschapsvormende spektakels.

Het ideaal van de lekenparticipatie in de liturgie opende de deur voor nieuwe rituele vormen waarbij werd ingezet op cultusgebaren, symbolische handelingen en lichamelijke uitdrukkingen van spirituele ervaringen. Grote drijfveren van deze vernieuwingen waren de Liturgische Beweging en in het bijzonder theologen zoals Romano Guardini.¹¹ Van liturgische dans was er evenwel nog geen sprake; die zou zich pas ten volle ontwikkelen in de tweede helft van de twintigste eeuw, stelt pastoraaltheologe Tatjana Schnütgen (97-101). Wel leidde de liturgische vernieuwingsbeweging in samenspel met de Katholieke Actie, die het geloofsleven van elke parochiaan trachtte te structureren en intensiveren, tot de creatie van katholieke spreek- en bewegingskoren die plaatsvonden op feestdagen en speciale gelegenheden die niet gerelateerd waren aan de liturgische kalender. Deze koren, die voor het eerst opgericht werden door Duitse en Russische linksgezinde avant-gardekunstenaars als onderdeel van zogeheten massaspelen, trokken de aandacht van katholieke vernieuwers zoals de Vlaamse Jozef Cardijn en historicus Jean Moeller (Crombez 55).¹² Het koor en het massaspel maakte het mogelijk om een grote groep gelovigen te laten deelnemen aan christelijke spektakels en feestelijke bijeenkomsten. Moderne dansers zouden eveneens hun plaats krijgen in het koor waardoor ook dans een onderdeel kon worden van deze christelijke plechtigheden (Vos 288).

Staf Vos stelde vast hoe choreografen in de jaren dertig steeds meer werkten met vormen van groepsdans of bewegingskoren en minder

solodansen opvoerden, zoals in de jaren twintig gebruikelijk was. Dit maakte dansers inzetbaar in massaspelen voor het aanleveren van bewegingsmateriaal dat het groepsgevoel en de inleving in het gekozen verhaal moest versterken. Zo onderscheidden ze zich niet langer op basis van hun virtuositeit en hun gedisciplineerde zuivere lichamen, maar dienden ze de gemeenschap. Volgens Vos plaatste Daan zich in deze functie van gemeenschapsvormer en verschilde ze daarin van haar leermeester Laban die zich wel een superieure, spirituele leidersrol toe-eigende als choreograaf van rituele spektakels (214, 283).

Daan schetste de krijtlijnen van deze functie in haar publicaties in *Opbouwen* in 1931. Ze schreef over de verhoudingen tussen de lekendanser, de leider van het massaspektakel en de choreograaf van het bewegingskoor. In de context van de lekendans focuste Daan op de gemeenschap eerder dan op de “zuivere geordende ruimte” als een bron voor menselijke ervaring en spirituele verdieping (“Lekendans” 137). De dans nodigde uit tot een groepservaring die het individuele bestaan van de danser oversteeg (“Iets over bewegingskoor” 248). Dans bracht volgens Daan de mens in contact met zijn of haar lichaam en met de omgeving. Het was niet noodzakelijk een opleiding te volgen om deze ervaring te bereiken en tot een “zuivere zielsaandoening” te komen (“Lekendans” 137). Ook de dansleken konden deelnemen aan de choreografie maar zij moesten niet nadenken over de betekenis van de bewegingen. Ze hoorden enkel oog te hebben voor de groepsbeleving. De opgeleide dansers en de choreograaf onderscheidden zich door hun diepere ervaringskennis waardoor zij in een ideale positie verkeerden om de leken onbewust te sturen en te onderwijzen. “De lekendansleider is gelijke onder gelijken,” schreef Daan, “hij onderscheidt zich alleen door zijn grotere kennis, zodat men hem een vrijwillige erkende leiding toekent” (“Iets over bewegingskoor” 248).

Afbeelding 3: *Credo* van Jozef Boon (afsluitend massaspel van het Vle Congres van Mechelen, Heizelstadion 13 augustus 1936, choreografie van Lea Daan, decor en kostumering van Ast Fonteyne). Archief van Ast Fonteyne, BE/942855/272/899, Kadoc, Leuven.





Als specialiste in de bewegingsleer en de lekendans speelde Daan een actieve rol in het katholieke gemeenschapsleven. Haar dansgroep ruilde ze in voor de dansleken die gewoonlijk geen podiumervaring hadden. De massaspelen waaraan Daan sindsdien deelnam werden georganiseerd door de katholieke zuil waarmee de choreografe in de naoorlogse periode van haar carrière exclusief zou samenwerken.¹³ De katholieke theatermaker en regisseur Ast Fonteyne was Daans belangrijkste gesprekspartner tijdens deze periode. De jeugd vrienden zouden steeds vaker samenwerken aan grote massaspelen georganiseerd door katholieke scholen of gecreëerd voor feestelijke aangelegenheden. Anders dan haar *Gesamtkunstwerke* met Roger Avermaete die opgevoerd werden onder haar leiding, zou Fonteyne de choreografe in dienst nemen voor zijn massaspelen. Waar Fonteyne ging, volgde Daan.

Fonteyne was een groot voorstander van de leken spelbeweging en streefde naar een theater door en voor het volk. Voor Fonteyne was het Vlaamse volk overduidelijk christelijk en moest het christelijk erfgoed een plaats krijgen in zijn producties. Als overtuigd katholiek maakte hij massaspelen zoals *De zevende blijdschap van Onze Lieve Vrouw*, een vijftiende-eeuws spel dat hij door pastoor Jozef De Voght liet herschrijven en door Lea Daan liet choreograferen. Deze voorstelling werd in 1947 in Retie gebracht maar zou ook hernomen worden in Aarschot (1950) en Turnhout (1953) (Anthonissen 215).

Onder leiding van Fonteyne creëerde Daan bewegingen die de leken hielpen bij het uitdrukken en het beleven van religieuze verhalen. Het is niet duidelijk of Daan zelf deze verhalen en thema's uitkoos dan wel Fonteyne blindelings volgde. Daan had immers geen nood aan een religieuze thematiek om de vormelijke relatie tussen dans en theaterpraktijk te onderzoeken, dit kon ze doen op basis van verschillende verhalen, niet enkel christelijke. In een gemeenschappelijk streven naar lekenparticipatie in zowel artistieke als kerkelijke projecten is het soms onduidelijk wie welke rol uitvoerde en wie de initiatiefnemer was. Wel blijkt uit de samenwerking tussen Fonteyne en Daan dat de dansers de instructies van de regisseur strikt moesten opvolgen en dat er geen ruimte was voor improvisatie. De theatermaker had dus het laatste woord (Anthonissen 244). Er werd een plaats gegeven aan de dansers op het podium en acteurs werden uitgenodigd zich bewust te worden van hun expressieve lichaam, maar van een volledige vrijheid van de ritme-specialist in

een *Gesamtkunstwerk* is geen sprake meer. De choreografie staat in Daans samenwerking met Fonteyne in dienst van de tekst en het gesproken woord.

Lea Daan werd ook enkele malen in dienst genomen door de katholieke zuil zonder de tussenkomst van Fonteyne. Zo werkte ze samen met Guido Cafmeyer tien jaar aan de restauratie van de Heilig Bloedprocessie in Brugge, wat leidde tot een massaspel in 1956. Twee jaar eerder was Daan er zelfs in geslaagd om dans tot *in* de kerk te brengen. Zo schreef Roger Avermaete in zijn huldeboek: “Een bijzondere prestatie is voorwaar de choreografische deelname aan het groot feest in de kerk te Edegem, gedurende het Mariajaar (1954). De dans in de kerk!” (47). Helaas krijgt de lezer krijgt geen verdere informatie over deze opvoering en in Daans archief zijn evenmin verdere aanwijzingen te vinden. Het is uiteraard te betreuren dat er onvoldoende archiefmateriaal voorhanden is om deze samenwerkingen in detail te bestuderen. Allicht kan de interdisciplinaire combinatie van dans- en kerkhistorisch onderzoek specifiek gericht op de archieven van lokale kerkgemeenschappen in de toekomst meer licht werpen op zulke kerkdansen. Daans werk suggereert hier immers een mogelijke overlap tussen liturgische viering en dansvoorstelling. Het is evenwel niet duidelijk of Lea Daan ook daadwerkelijk *tijdens* de eredienst heeft opgetreden. Indien het inderdaad om een liturgische dans gaat, zou dit een vroeg voorbeeld zijn van wat later een religieus fenomeen werd, voornamelijk in Duitsland en de Verenigde Staten.¹⁴ Voorlopig kunnen we enkel besluiten dat Daan choreografieën maakte voor lekendansers die als doel hadden om de leek te betrekken in de christelijke gemeenschap en om belangrijke christelijke gebeurtenissen te vieren en te gedenken.

De rol van de danser binnen een Kerk in beweging

Lea Daans carrière als choreografe en bewegingsexpert voor de katholieke zuil in Vlaanderen getuigt van een opmerkelijke openheid van de twintigste-eeuwse Kerk ten aanzien van dans. Deze interesse in dans als onderdeel van christelijke geloofspraktijken wordt in theologisch onderzoek en kerkelijke documenten echter vaak over het hoofd gezien. Nochtans biedt een analyse van de samenwerkingsverbanden tussen Daan en de Kerk inzicht in de religieuze rol die de choreografe kon aannemen binnen een Kerk in beweging.

In de eerste helft van de vorige eeuw streefden hervormers naar liturgische vernieuwing door de leken te betrekken als participanten in de katholieke liturgie en hen uit te nodigen meer diepgang te vinden in het christelijke leven. Participatie moest hen tot een dieper bewustzijn van de eigen persoon brengen en hen helpen de kerkelijke rituelen te ervaren als bronnen van religieus leven. De choreografen konden de christelijke hervormers van dienst zijn. Sinds de jaren dertig waren zij immers evenzeer geïnteresseerd geraakt in de participatie van niet-dansers tijdens massaspelen. Het toespitsen van dans op de dansleek ging evenwel ten koste van de verdere ontwikkeling van de moderne danstechniek. Zo werd dans in aanzienlijke mate ondergeschikt gemaakt aan de christelijke verhalen die de dansers moesten helpen vertellen en ervaren.

Daan was reeds vroeg bereid om haar carrière te wijden aan de ontwikkeling van de lekenparticipatie. Hoewel het haar voornamelijk te doen was om de lekendans en de persoonlijke verdieping via dans, zou ze geen bezwaren aantekenen bij het Vlaamse katholieke project. Onder leiding van Ast Fonteyn choreografeerde ze verschillende christelijke massaspelen. Ze leidde ook acteurs op aan katholieke instellingen en streefde ernaar het Vlaamse volk te doen nadenken over ruimte en ritme. De katholieke zuil maakte dankbaar gebruik van Daans rol als docente, verteller en gemeenschapsvormer. Daan vormde dan ook geen bedreiging voor de bestaande (kerkelijke) structuren. Met haar onderwijspraktijk en haar samenwerkingen met regisseurs en kerkleiders toonde ze haar gewilligheid om het lichaam ten dienste te stellen van het woord, zowel de woordkunst van theatermakers als de woorden van de christelijke leer. Meer nog, de choreografe kon ingezet worden in een groter katholiek project rond gemeenschapsvorming, introspectie, liturgische vernieuwing en opvoeding zonder dat ze zelf een leidinggevende functie moest opnemen. Ze was een radarstukje in een katholiek bolwerk waarbinnen zij een niche invulde als bewegingsexperte.

De contouren van Daans ondersteunende rol worden duidelijker zichtbaar wanneer we haar danspraktijk en bewegingsleer vergelijken met die van haar leermeester Laban wiens esoterische ideeën ook ingang vonden binnen Vlaamse intellectuele kringen. Voor Laban was de danser niet enkel een bewegingsdichter maar ook een rituele leider of profeet die nieuwe religieuze kennis genereerde en doorgaf op basis van lichamelijkheid. Voor de katholieke zuil in Vlaanderen

was deze invulling van de rol van de danser te progressief. De Kerk hield de autoriteit om nieuwe kennis voort te brengen, en belangrijker, om rituelen te voltrekken exclusief voorbehouden aan de gewijde dienaren, zijnde de gewijde priesters. De dansprofeten meetten zich een gelijkwaardig gezag aan waardoor ze in botsing kwamen met de kerkelijke hiërarchie. Daan is deze confrontatie nooit aangegaan. Ze expliciteert nergens in het bronmateriaal dat ze de behoefte heeft gekend om haar dans te verheffen tot religieus ritueel. Wel vertelde ze tijdens haar interview voor het programma *Ten huize van* in 1969 dat de toepassing van dans in de Kerk een ingewikkelde kwestie is die “strikte toepassing in uitdrukking gebiedt”, zo lezen we in de recensie van de aflevering met Daan (“Lea Daan”). Daan was zeer voorzichtig en was bovenal een bemiddelaar die zich ook aanpaste aan de mogelijkheden die de katholieke context bood.

Daan legde de fundamenten voor een unieke wisselwerking tussen de Vlaamse Kerk en dans. Een nauwgezette blik op haar carrière onthult welke religieuze rol dansers konden invullen. Opvallend is daarbij dat in de Vlaamse context een uitdrukkelijk rituele of liturgische danspraktijk afwezig blijft, althans niet zoals die beoefend werd door andere buitenlandse voorbeelden uit de moderne dans, zoals Ruth St. Denis of Rudolf von Laban. De Duitse en Amerikaanse pioniers bereidden de weg voor de liturgische dansbeweging die voornamelijk in de tweede helft van de twintigste eeuw opgang maakte, maar die in Vlaanderen geen voedingsbodem vond. Of deze beperkte opmars in Vlaanderen verklaard kan worden vanuit de samenwerkingsverbanden die Vlaamse moderne dansers aangingen met katholieke instellingen zoals de scholen en gemeenschappen moet toekomstig onderzoek uitwijzen. Om deze onderzoeksvraag te beantwoorden is een verdere kruisbestuiving tussen danshistorisch en theologisch onderzoek noodzakelijk. Wat uit deze bijdrage alvast wel naar voren komt, is dat Daan de positie van rituele specialist en liturgische leider nooit heeft nagestreefd. In plaats daarvan heeft ze als docent en gemeenschapsvormer bijgedragen aan het christelijke leven en de katholieke opvoeding.

Geciteerde werken

- Anthonissen, Peter. "Met het stokje tussen de tanden: Ast Fonteyne als voordrachtskunstenaar en als leraar welsprekendheid (1933/1945-1971)." *Ast Fonteyne 1906-1991: Een kwestie van stijl*, geredigeerd door Peter Anthonissen, Marnix Beyen, Lucien De Cock, Jan De Maeyer, Godfried Kwanten en Lieven Saerens. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 1999. 163-196.
- Avermaete, Roger. *Expositie, exposanten en kunstrechtters*. Uitgeversmaatschappij A. Manteau, 1958.
- Avermaete, Roger. *Lea Daan: Huldealbum door haar vrienden uitgegeven ter gelegenheid van haar zeventigste verjaardag*. Esco, 1976.
- Backman, E. Louis. *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. Vertaald door E. Classen. The Noverre Press, 2009.
- Bax, Marty. "Die Theosophische Gesellschaft." *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, geredigeerd door Edition Tertium. Schirn Kunsthalle, 1995. 32-45.
- Berger, Teresa. *Liturgie und Tanz: Anthropologische Aspekte, Historische Daten, Theologische Perspektiven*. Eos Verlag Erzabtei St. Ottilien, 1985.
- Boudens, Robrecht. *De kerk in Vlaanderen: Momentopnamen*. Altiora, 1994.
- Brouwers, Toon. *Niets bestaat vóór het spel: Herman Teirlinck en het pedagogisch project van de Studio*. Antwerpen: University Press Antwerp, 2017.
- Crombez, Thomas. "Liturgy and Mass Spectacle: The Case of Catholic Mass Theatre in Flanders during the Interwar Period." *Performance Research* 13:3 (2008): 55-63.
- Congregation of the Sacraments. "La Danza nella liturgia", *Notitiae* 11 (1975): 202-205; Engelse vertaling in Milwaukee, B. *The Canon Law Digest: The Official Published Documents Affecting the Code of Canon Law*, vol. VIII, Canon Law Society of America, 1978. 78-82.
- Daan, Lea. "Dansmuziek." *Opbouwen* 2 (1930): 83.
- Daan, Lea. "Lekendans." *Opbouwen* 2 (1931): 137.
- Daan, Lea. "Over Dans." *Opbouwen* 4 (1931): 53.
- Davies, J.G.. *Liturgical Dance: An Historical, Theological and Practical Handbook*. SCM, 1984.
- De Borchgrave, Christian. *God of genot: Vlaanderen 1918-1940: Een Kerk in strijd met de moderne zinnelijkheid*. Uitgeverij van Halewyck, 1988.
- Demin, Lieve. "In het spoor van Laban: Lea Daan (1906-1995)." *Etcetera* 14:55 (1996): 31-36.
- D'hoker, M. & Van Assche, E.. "Lichamelijke opvoeding in het katholiek onderwijs: een lange weg, een moeilijk parcours." *Voor lichaam en geest: katholieken, lichamelijke opvoeding en sport in de 19^{de} en 20^{ste} eeuw*, geredigeerd door M. D'hoker, R. Renson en J. Tolleneer. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 1994. 43-97.
- Gaston, Anne-Marie & Tony. "Dance as a Way of Being Religious." *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*, geredigeerd door F.B. Brown. Oxford: Oxford University Press, 2014. 182-202.
- Gevers, Lieve. *Kerk in de kering: De Katholieke Gemeenschap in Vlaanderen 1940-1980*. Uitgeverij Pelckmans, 2014.
- Kant, Marion. "Laban's Secret Religion." *Discourses in Dance* 1:2 (2002): 43-62.
- Lambrechts, An-Marie. "Uiterlijke beweging als uitdrukking van innerlijke bewogenheid: Dans in Vlaanderen tussen 1920 en 1940: Het pionierswerk van een aantal markante persoonlijkheden." *Dans in Vlaanderen*, geredigeerd door An-Marie Lambrechts, Marianne Kerkhoven en Katie Verstockt. Stichting Kunstboek, 1996. 24-53.
- LaMothe, Kimerer. *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revelation of Christian Values*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave, 2006.

- LaMothe, Kimerer. *Between Dancing and Writing: The Practice of Religious Studies*. New York: Fordham University Press, 2004.
- Schnütgen, Tatjana K.. *Tanz zwischen Ästhetik und Spiritualität: Theoretische und empirische Annäherungen*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2019.
- Schwan, Alexander. "Ethos Formula: Liturgy and Rhetorics in the Work of Ted Shawn." *Performance Philosophy* 3:1 (2017): 23-39.
- Tellier, Jules. "La Danse." *La Fédération Artistique*, 30 oktober en 6, 13 en 27 november 1910. 17-19; 27-28; 35-36; 44-45.
- Van de Velde, Anton. "Over de Dans." *Jong Dietschland* 5 (10 mei 1929): 301-302.
- Van der Leeuw, Gerardus. *In den hemel is eenen dans*. Uitg. Parijs – Keizersgracht, 1930.
- Van der Leeuw, Gerardus. *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*. Voorwoord van Mircea Eliade en vertaald door David E. Green, Wiedenfeld and Nicolson. Oxford: Oxford University Press, 1963.
- Van Haver, Antoon. *Voor u, beminde gelovigen: Het rijke Roomse leven in Vlaanderen 1920-1950*. Antwerpen: Lannoo, 1995.
- Vos, Staf. *Dans in België 1890-1940*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2012.
- Vos, Staf. "Variations on a Cosmic Rhythm: Collective Movement between Dance, Sport and Politics." *Mass Theatre in Interwar Europe: Flanders and the Netherlands in an International Perspective*, geredigeerd door Thomas Crombez & Luk Van den Dries. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2014. 114-124.
- Wijdeveld, A.J.M. "In den hemel is eenen dans." *Jong Dietschland* 34 (21 Augustus 1931): 561-562.
- Witzmann, Pia. "Dem Kosmos zu gehört der Tanzende: Der Einfluss des Okkulten auf den Tanz." *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, geredigeerd door Edition Tertium. Schirn Kunsthalle, 1995. 600-645.
- Zander, Helmut. "Körper Religion. Ausdruckstanz um 1900: Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis." *Protestantismus und Ästhetik. Religionskulturelle Transformationen am Beginn des 20. Jahrhunderts*, geredigeerd door Volker Drehsen, Wilhelm Gräb en Dietrich Korsch. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2001. 197-232.
- Uit het Archief Lea Daan – Het Letterenhuis (Lea Daan DD 171)
- E.K.. "Een Flits-interview met Lea Daan naar aanleiding van den dansavond van 30 mei." *Volk en Staat*, 25 mei 1944.
- Goris, Alfons. "Terugdenkend aan Lea Daan." *Jaarboek 1994-1995 van het Hoger Instituut voor Dramatische Kunst-Studio Herman Teirlinck*, Antwerpen: Hoger Instituut voor Dramatische Kunst. 1995, 12-13.
- J.D., "Het Tweede Nationaal Dansfestival." *De Roode Vaan*, 3 december 1947.
- G.R., "Als ik dans, gebeurt dat uit een innerlijke behoefte." *Het Belang van Limburg*, 14 september 1991.
- "Lea Daan." *Gazet van Antwerpen*, 27 september 1969.
- "Dans in Vlaanderen van 1920 tot 1950." *De dans ontsprongen*, BRT-Televisie (TV2), 1990.

Noten

- 1 *La danza* stelt dat religieuze dansen veroordeeld worden omdat ze niet bijdroegen aan de eredienst en vaak uitmondde in chaos. Wanneer lokale kerken religieuze dansen organiseerden, gebeurde dat op feestdagen om vreugde en devotie uit te drukken. Dans had haar plaats buiten de liturgie, menen de kerkelijke autoriteiten ("Congregation of the Sacraments" 202-205). Danshistoricus Louis Backman stelt in zijn overzicht van religieuze dansen van de vroege middeleeuwen tot de late moderniteit dat deze veroordelingen vaak teruggingen op de verwerping van magische handelingen en de deelname van vrouwen tijdens deze dansrituelen (331).
- 2 In haar boek *Between Dancing and Writing* bespreekt LaMothe de evolutie van de relatie tussen dans en religiewetenschappen en belicht enkele sleutelfiguren die hebben bijgedragen aan de dominantie van het woord over het lichaam in de huidige studie van religie: René Descartes, Immanuel Kant, Friedrich Schleiermacher, G.W.F. Hegel en Søren Kierkegaard (12-15).
- 3 Onderzoekers hadden tot op heden voornamelijk aandacht voor theologieën van moderne dansers met een protestantse achtergrond. Het belangrijkste overzichtswerk over dans, theologie en religiewetenschappen werd geschreven door theoloog John Davies. Recent publiceerden danswetenschappers ook studies over afzonderlijke choreografen zoals Ted Shawn (Schwan), Rudolf von Laban (Kant), Isadora Duncan en Martha Graham (LaMothe, *Nietzsche's Dancers*). Katholieke theologen verwijzen naar deze historische overzichtswerken zoals die van Davies en Backman en reflecteren over de (protestante) theologieën van liturgische danspraktijken zonder in te gaan op expliciet katholieke dansers en hun theologieën (Van Amsterdam, Berger).
- 4 In België werd over haar voornamelijk gepubliceerd door An-Marie Lambrechts (1996), Lieve Demin (1996) en Staf Vos (2012) in wiens boek *Dans in België 1890-1940* Lea Daan een prominente plaats inneemt.
- 5 Voor meer over het archief van Lea Daan in Het Letterenhuis, zie de bijdrage van Lois Heirman in dit nummer.
- 6 Volgens Kant is er geen gebrek aan archiefmateriaal. Integendeel, Laban liet een grote hoeveelheid documentatie na waardoor de historici soms met te grote hoeveelheden van diverse bronnen te maken krijgen. Zo zijn die vele notities van Laban moeilijk dateerbaar en liggen er wellicht nog verschillende brieven verspreid over Europa bij hun ontvangers.
- 7 Vos stelt dat Hoste met het tijdschrift *Opbouwen* een overzicht bood van wat de jongste generatie Vlaamse kunstenaars bezighield (268).
- 8 Vos bestudeerde Daans lezing "Danskunst en lekendans" op basis van een typoscript dat hij terugvond in Daans archief in Het Letterenhuis.
- 9 De idee van *Gesamtkunstwerk* werd door Richard Wagner geïntroduceerd en vond al gauw ingang bij de historische avant-garde aan het begin van de twintigste eeuw. Ook Daans collega en acteur-regisseur Ast Fonteyne werd door dit idee geïnspireerd. Tijdens zijn periode bij het *Vlaamsche Volkstoneel*, waar hij ook geregisseerd werd door Anton Van de Velde, integreerde Fonteyne bovendien het concept "ritme". Hij werkte samen met Lea Daan om de ritmische bewegingen van het lichaam te integreren in de *Gesamtkunstwerke* die hij bracht op de planken of tijdens massaspelen (Anthonissen 202, 241).
- 10 Voor een gedetailleerde studie van het pedagogische project van de Studio, zie het recente boek van Toon Brouwers.

- 11 De Liturgische Beweging gaat hand in hand met een vernieuwde aandacht voor lichamelijkheid die onder de invloed van de fenomenologie steeds vaker onder de aandacht kwam van onderzoekers. De theologen en progressieve kerkleiders van de Liturgische Beweging streefden naar een integratie van de lichamelijkheid in de liturgische kennis en praktijk. Deze lichamelijkheid moest de participatie van de gelovigen in het liturgische gebeuren vergroten (Schnütgen 98)
- 12 De katholieke denkers vonden, net zoals de moderne dansers, inspiratie in Duitsland. Ze kenden de Duitse massaspelen onder leiding van bijvoorbeeld Martin Gleisner en de Duitse politiek-linkse kringen (Vos 287-288; Van Haver 38-40). Jean Moeller, die zelf de Duitse *Katholikentag* en de Duitse jeugdbewegingen bewonderde, introduceerde de idee van bewegingskoren op de Mechelse Congressen die sinds 1863 werden gehouden en die de relatie tussen het katholicisme en de nieuwe tijden onder de loep namen. Zo werd ter gelegenheid van het Zesde Katholieke Congres van Mechelen (1936) in het Heizelstadion een massaspel gespeeld genaamd *Credo*, geregisseerd door schrijver-regisseur Jozef Boon. De bewegingskoren gingen hand in hand met de liturgische vernieuwingen die besproken werden op de congressen (Vos 288; Van Haver 202-204; Boudens 228-232). Thomas Crombez stelt dat de theatermakers zoals Boon en zijn collega Lode Geysen zich baseerden op de katholieke liturgie en het liturgische drama voor hun leken-theater. Voor hen was dit spektakel een vernieuwde vorm van liturgie, meent Crombez (61)
- 13 Volgens Roger Avermaete was Daan bereid voor elke ideologische strekking choreografieën te maken. Hij schrijft: "als enige bekommernis geldt de dans, en de boodschap is de dans verkondigen" (19). Volgens Staf Vos startte Daan haar carrière met samenwerkingen met zowel de socialistische als de katholieke zuil. In navolging van haar Duitse voorbeeld Martin Gleisner, die de bewegingskoren in de Duitse socialistische partij introduceerde, maakte ook Daan choreografieën voor de socialistische leiders in België, stelt Vos (121).
- 14 De geschiedenis van de rol van de liturgische danser in de tweede helft van de twintigste eeuw behoeft ook verder onderzoek. De Amerikaanse liturgische dansvereniging Sacred Dance Guild biedt een goede casus om de verschillende religieuze rollen te onderzoeken. Geloofsgemeenschappen en dansgroepen geassocieerd met de Sacred Dance Guild twijfelden immers tussen het aanstellen van professionele dansers die dansten voor de gemeenschap en het maken van gemeenschapsdansen waaraan iedereen kon deelnemen (Gaston 196-197).

Disclaimer

De auteur heeft getracht alle rechthebbenden op copyright van het beeldmateriaal in dit artikel te contacteren. De rechthebbenden die zouden vaststellen dat illustraties zonder hun medeweten werden gereproduceerd, worden verzocht contact op te nemen met de redactie.

De continuïteit van vernieuwing: Een museale blik op het dansarchief van Marc Vanrunxt

-- Annelies Van Assche --

Sinds het nieuwe millennium treedt dans steeds vaker uit de *black box* in de zogenaamde *white cube*. Kunsthistorici, critici en dans- en performancewetenschappers vestigen de laatste jaren daarom meer aandacht op het onderzoek naar dit fenomeen, hoewel daarbij in eerste instantie de focus op de dansvoorstelling binnen de museumcontext ligt. Een *danstentoonstelling* refereert echter ook naar de verschillende manieren waarop dans in het museum treedt zonder het (bewegend) lichaam. Meer en meer worden sporen van het creatieproces, zoals dansscores, notitieschriften en schetsboeken, tot tentoonstellingsobjecten omgevormd. Dit artikel bespreekt de waarde van zulke archiefstukken wanneer ze uit hun bewaarplaats worden gehaald en geëxposeerd worden: enerzijds de informatiewaarde voor danshistorici en -wetenschappers die zich enten op de genetische studie van theatrale performance, en anderzijds de esthetische waarde van deze documenten als kunstwerk-an-sich. Via een inkijk in het choreografische archief van Marc Vanrunxt stel ik de verschillende waarden van zijn genetische documenten ter

discussie binnen de context van de intrede van dans in de tentoonstellingsruimte. Aansluitend situeer ik de thematiek in de postfordistische denkkaders rond de groeiende zichtbaarheid van werk binnen de podiumkunsten, waarbij dansproducties veeleer benaderd worden als proces en niet enkel als een finaal product.

Since the new millennium, dance has increasingly swapped the *black box* for the so-called *white cube*. Art historians, critics, and dance and performance scholars have therefore been devoting more attention to researching this phenomenon in recent years, although this research has initially focused on the dance performance within the museum context. However, a *dance exhibition* may also refer to the various ways in which dance enters the museum without the (moving) body. More and more, traces of the creative process, such as dance scores, notebooks and sketchbooks, are being turned into exhibition objects. This article discusses the value of such archival documents when they are removed from their repositories and exhibited: on the one hand, the informational value for dance historians and scholars invested in the genetic study of theatrical performance, and on the other, their aesthetic value as works of art in their own right. Through an insight into Marc Vanrunxt's choreographic archive, the different values of his genetic documents within the context of dance's entry into the exhibition space are questioned. I then situate the theme in the post-Fordist discourse concerning the growing visibility of work within the performing arts, in which dance productions are approached more as a process and not only as a final product.

De jaren twintig van de eenentwintigste eeuw werden in België ingezet met een dansverbod. Door de wereldwijde coronapandemie sloten culturele instellingen en de evenementensector de deuren voor hun publiek. De podiumkunsten moesten verder zonder podium. De musea konden echter na enkele weken opnieuw open. Toen vroeg de crisis het museum ten dans. Zo werden van 24 september 2020 tot 10 januari 2021 de museumruimtes van BOZAR in Brussel en het Gentse Museum Dr. Guislain ingepalmd door dans met de tentoonstelling *Danser Brut*. Met een arsenaal aan stille films, hedendaagse kunstobjecten en zelfs documenten uit ziekenhuisarchieven, legde *Danser Brut* opmerkelijke overeenkomsten bloot tussen dans en onwillekeurige dagelijkse bewegingen. Tussen de intrede van dans in het museum en de maatregelen tegen de verspreiding van het coronavirus is er uiteraard geen oorzakelijk verband. Al sinds het nieuwe millennium treedt dans steeds vaker uit de *black box* in de zogenaamde *white cube*. Kunsthistorici, critici, dans- en performance-wetenschappers vestigen de laatste jaren daarom meer aandacht op dit fenomeen, hoewel die aandacht in eerste instantie uitgaat naar het opvoeren van dans binnen de museumcontext. In 2014 redigeerde Mark Franko samen met André Lepecki er een themanummer rond voor het toonaangevende tijdschrift *Dance Research Journal*, waarin onder meer choreograaf Boris Charmatz' *Musée de la Danse* in Rennes belicht wordt. In 2018 maakte kunsttheoretica Claire Bishop een analyse van verschillende dansvoorstellingen die plaatsvonden in een museale context, zoals Maria Hassabi's *PLASTIC* (2015) en Xavier Le Roy's *Rétrospective* (2012). Hoewel deze performances zich op de kruising van performancekunst en hedendaagse dans bevinden, bespreekt Bishop deze grijze zone onder de noemer van *dance exhibitions* of danstentoonstellingen in plaats van ze eenvoudigweg te benoemen als dansvoorstellingen in musea. In de Vlaamse context is *Work/Travail/Arbeid* (2015) van Anne Teresa De Keersmaeker en haar gezelschap Rosas een van de bekendste voorbeelden binnen deze ruime categorie. Dit choreografische werk werd voor het eerst gebracht in het Brusselse WIELS in 2015.

In deze tekst hanteer ik het concept van de danstentoonstelling echter op een heel andere wijze dan Bishops *dance exhibition*. Zoals bijvoorbeeld *Danser Brut* duidelijk maakt, kan een zogeheten danstentoonstelling ook refereren naar de verschillende manieren waarop dans in het museum treedt zonder het (bewegend) lichaam. Meer en meer worden sporen van het creatieproces tot tentoonstellings-

objecten omgevormd. Denk maar aan de tentoonstelling in BOZAR die parallel liep met *Work/Travail/Arbeid* in WIELS. *Anne Teresa De Keersmaeker: Work on Paper* (21 maart 2015 – 17 mei 2015) toonde een serie geometrische tekeningen van de choreografe die inzicht geeft in het creatieproces van haar oeuvre en de achterliggende structuur en compositie van haar choreografieën (van *Fase* in 1982 tot *Vortex Temporum* in 2013). Terwijl *Work on Paper* voornamelijk de vloerpatronen in de kijker zette, richten andere tentoonstellingen zich op tekeningen, schetsen, collages en andere conceptuele krabbels van choreografen. Zo verzamelde de zeer populaire tentoonstelling *Dance/Draw* (die was samengesteld door Helen Molesworth en liep van 7 oktober 2011 tot 16 januari 2012 in ICA Boston en daarna verder reisde) werken van bijna veertig kunstenaars die de gelaagde relatie tussen hedendaagse dans en het tekenen tijdens de afgelopen veertig jaar verkennen, waaronder ook de tekeningen van Trisha Brown. In Vlaanderen had het Gentse Museum Dr. Guislain al eerder zijn deuren voor dans geopend. Tussen 12 oktober 2019 en 31 december 2020 stelde het enkele productieboeken van Alain Platel tentoon in het kader van een tijdelijke collectie *Op losse schroeven: over zenuwpezen, zwartkijkers en zielenknijpers* rond waanzin en psychisch welzijn in een steeds complexere maatschappij. De productieboeken van de voorstelling *VSPRS* (2006) van Alain Platel en les ballets *C de la B* bevatten allerlei analoog materiaal dat Platel compileerde tijdens het maakproces, gaande van intieme briefwisselingen tot associatieve collages. Tijdens dat proces ging hij op zoek naar het spanningsveld tussen ongecontroleerde bewegingen (het onbewuste) en choreografie (het superbewuste). De tentoongestelde bladzijden uit zijn productieboeken, in combinatie met een filmfragment uit Sophie Fiennes' *VSPRS Show and Tell* (2007) waarin Platels dansers naar films van Arthur Van Gehuchten kijken, passen uitstekend binnen deze tijdelijke collectie. Tot slot exposeerde ook choreograaf Marc Vanrunxt in 2018 enkele van zijn tekeningen en schetsen uit zijn creatieprocessen naast objecten van bevriende collega's met wie hij vaak samenwerkt. Deze tentoonstelling vond plaats ter gelegenheid van de Dag van de Dans in *WARP – Contemporary Art Platform* in Sint-Niklaas. Een jaar eerder maakte David Bergé de kunstinstallatie *What Remains is Future* gebaseerd op enkele bronnen uit het archief dat Vanrunxt sinds 1981 bijhoudt. Bergé maakte onder meer verschaalde replica's van scenografische objecten uit Vanrunxts dansvoorstellingen en ensceneerde foto's van pagina's uit de notitieboekjes die Vanrunxt gebruikte tijdens voorbije maakprocessen.

Vanuit deze observaties bespreekt dit artikel de waarde van zulke archiefstukken wanneer ze uit hun bewaarplaats worden gehaald en geëxposeerd worden: enerzijds de informatiewaarde voor danshistorici en -wetenschappers die zich richten op de genetische studie van dans en andere podiumkunsten, en anderzijds de esthetische waarde van deze documenten en objecten als eigenstandig kunstwerk. De materiële sporen van het creatieproces – ook wel *genetische bronnen* genoemd – kennen verschillende vormen en media: van kunstfotografie tot abstracte kunst, van associatieve collage tot portrettekening. In toenemende mate worden deze sporen gezien als autonome creaties, die niet zozeer gerealiseerd worden in performance, maar eerder bewerkt worden naar een ander medium, zoals onder meer het lichaam van de performer(s), de scenografie, een kostuum, enzoverder (Le Roy et al. 7). Deze genetische bronnen fungeren als informatiespoor voor het maakproces van een artiest dat niet alleen toelaat het finale efemere product (de dansperformance) beter in zijn geheel te begrijpen, maar ook cruciale informatie bevat over niet-gemaakte keuzes, over de overgebleven restjes en de paden die men achterwege liet.

In dit artikel belicht ik in eerste instantie de jonge tak binnen de theaterwetenschappen die zich specifiek bezighoudt met het onderzoek naar creatieprocessen, de zogenaamde genetische studie van performance. Vanuit dit discours spits ik me toe op het archief van choreograaf Marc Vanrunxt. In tegenstelling tot andere choreografen van zijn generatie, zoals De Keersmaeker en Platel, zet Vanrunxt niet in op repertoire waardoor we eerder werk zelden nog te zien krijgen. Zijn archief, en vooral de praktijk om dat archief te etaleren, kan zijn oeuvre echter opnieuw oproepen en zo zijn verdiensten levend houden. Aansluitend situeer ik de thematiek in de postfordistische en neomarxistische denkkaders rond de groeiende zichtbaarheid van arbeid binnen de podiumkunsten, waarbij theater-, dans- en performanceproducties veeleer benaderd worden als proces en niet enkel als een finaal product. Via de beknopte inkijk in het choreografische archief van Vanrunxt stel ik de verschillende waarden van zijn genetische documenten – de materiële sporen van zijn creatieprocessen – ter discussie in het licht van de intrede van dansnotatie (in de brede zin van het woord) in de tentoonstellingscontext.

Een brede waaier aan werkdocumenten

Sinds het nieuwe millennium wordt niet alleen het theateronderzoek maar ook de danswetenschap gekenmerkt door een groeiende belangstelling voor de documentatie, reconstructie en analyse van creatieve processen in de podiumkunsten. Theater-, dans- en performancewetenschappers werken steeds vaker samen met choreografen en theatermakers met het oog op de genetische studie van hun werk. Die onderzoekstak richt zich op het ontleden van artistieke werkmethoden en van de complexiteit van maakprocessen die al even divers zijn als de verschillende en hybride esthetieken binnen het podiumkunstenlandschap (zie ook Féral; Le Roy et al.). Binnen dit domein valt dus ook de studie van de verscheidene soorten notities die een choreograaf of theatermaker neerkrabbelt tijdens het maken van een voorstelling.

In dit artikel zal ik de term *paratekstuele sporen* van het creatieproces hanteren om te duiden op de grote variëteit aan schriftgebaseerde sporen die achterblijven op papieren dragers. In 1984 gebruikte theaterhistoricus Jean-Marie Thomasseau de notie “theatrale paratekst” (*un para-texte théâtral*), een term die hij ontleende aan de literatuurwetenschap, om te verwijzen naar alle geschreven neventekst rondom de eigenlijke theatertekst, met inbegrip van de titels, de lijst met personages, de tijds- en ruimteaanduidingen, de decoromschrijvingen, de pauzes en de regieaanwijzingen (Thomasseau 79). Het voorvoegsel *para-* duidt hier dus op alles wat naast of bij de hoofdtekst, die uitgesproken wordt tijdens de opvoering, in het script gedrukt staat. Een hedendaagse performance of een dansvoorstelling vertrekt echter zelden nog van zo’n script, wat een bredere invulling van deze term vereist. Dat stellen ook theaterwetenschappers Edith Cassiers, Timmy De Laet en Luk Van den Dries, verwijzend naar de decentralisering van de theatertekst die Hans-Thies Lehmann samenvat onder de noemer van het postdramatische theater (Cassiers et al. 213). In deze postdramatische context waarin de dramaturgie veeleer gestoeld is op een interactie van lichamen, scenografie, lichtwerking, geluid, muziek, woord, video, fotografie, en andere visuele elementen, nemen de notitieboekjes van de makers evenzeer een pluraliteit van vormen aan waarin tekstuele, paratekstuele en non-tekstuele media met elkaar interageren. Paratekstuele sporen van creatieprocessen omvatten in deze situatie de meervoudige notities van de conceptuele maker(s),

de uitvoerder(s) en de dramaturg(en) die getuigen van vluchtige ideeën, geheugensteuntjes, uitgeschreven bewegingssequenties of associaties en die gegenereerd worden voor en tijdens de repetities. Evenzeer kan een postdramatische paratekst ook tekeningen, schetsen, patronen, scores, collages, repetitiefoto's en andere tastbare bronnen bevatten die in een notitieboekje, logboek of dramaturgische voorbereiding bijeengebracht worden (Le Roy et al.; Cassiers et al.). Sterker nog, de laatste decennia merken Cassiers et al. een steeds grotere heterogeniteit in de media van repetitiedocumenten, gaande van Jan Fabres tekeningen met lichaamsvloeistoffen tot Luk Percevals videomontages die niet op scène verschijnen maar enkel als repetitie-instrument dienen. Anno 2021 treffen we ook steeds minder genetische documenten op papier aan: meer en meer wordt er met audiovisuele technologie en online tools gewerkt en worden notities en communicatie digitaal bijgehouden. Hierdoor dreigen ze echter ook regelmatig in de digitale prullenbak te belanden – denk maar aan de productionele communicatie die vandaag de dag grotendeels via e-mail en de smartphone gebeurt. Niettemin blijft het gebruikelijke notitieboekje een constante; een kladschrift van de maker(s) met nota's, schetsen, patronen, foto's en collages die voortkomen uit een creatieproces.

Zoals de genetische theaterwetenschappers stellen, biedt de studie van deze notities “an entry point into a director's poetics of creation, which in turn, allows them [onderzoekers] to better understand the resulting poetics of the theatrical work” (Le Roy et al. 369). Deze paratekstuele sporen bevatten, met andere woorden, belangrijke informatie over het denk- en maakproces die niet altijd via de voorstelling als zodanig zichtbaar wordt. Toch mag deze informatiewaarde niet overschat worden. Zo stelde choreografe Lydia Chagoll in een interview dat ze haar eigen notities zelf niet meer kon lezen: “ik weet niet meer wat dat betekent! (...) Het is alleen maar een ezelsbruggetje” (Bonte et al.).¹ Een significantere informatiewaarde ligt om die reden in de manier waarop genetische bronnen het werkproces zichtbaar maken en hoe dit kan leiden tot een grotere erkenning van kunst-als-werk. Uiteraard gebeurt die erkenning enkel wanneer het publiek zulke werkdocumenten ook daadwerkelijk kan zien, wat betekent dat ze uit het doorgaans persoonlijke archief van de kunstenaar opgediept moeten worden en hun weg vinden naar de publieke ruimte. En daar is reden toe: er is immers ook de esthetische waarde van deze documenten. In

hun artikel “Tracing Creation” omschrijven de auteurs sommige tekeningen die Jan Fabre maakte tijdens zijn maakprocessen als “art works in their own right” (Le Roy et al. 375). Velen werden overigens gepubliceerd, tentoongesteld en zelfs verkocht aan verzamelaars en galerijen, bijvoorbeeld in het ondertussen al wat oudere boek *Tekeningen, Modellen en Objecten. Theater, Performances en Akties. Jan Fabre* (Coucke et al. 1989). Dat zulke schetsen, tekeningen en collages een bepaalde esthetische kwaliteit hebben die tentoonstellingswaardig is, bewijzen niet enkel de vermelde danstentoonstellingen, maar ook meer recente boekpublicaties, zoals de populaire reeks rond Anne Teresa De Keersmaekers oeuvre *A Choreographer’s Score* (2012, 2013 en 2014) en de grafisch vormgegeven publicaties van David Bergé (2017) en Paul Verrept (2020) gebaseerd op het rijke archief van Marc Vanrunxt. Deze laatste choreograaf, vermaard om zijn diverse oeuvre, beschikt over een archief dat minstens even veelzijdig belooft te zijn. Wat kunnen we leren uit de tekstuele, paratekstuele en eventueel ook non-tekstuele sporen van zijn creatieprocessen? En waarom kan het boeiend zijn deze sporen tentoon te stellen?

Dansen in de schaduw

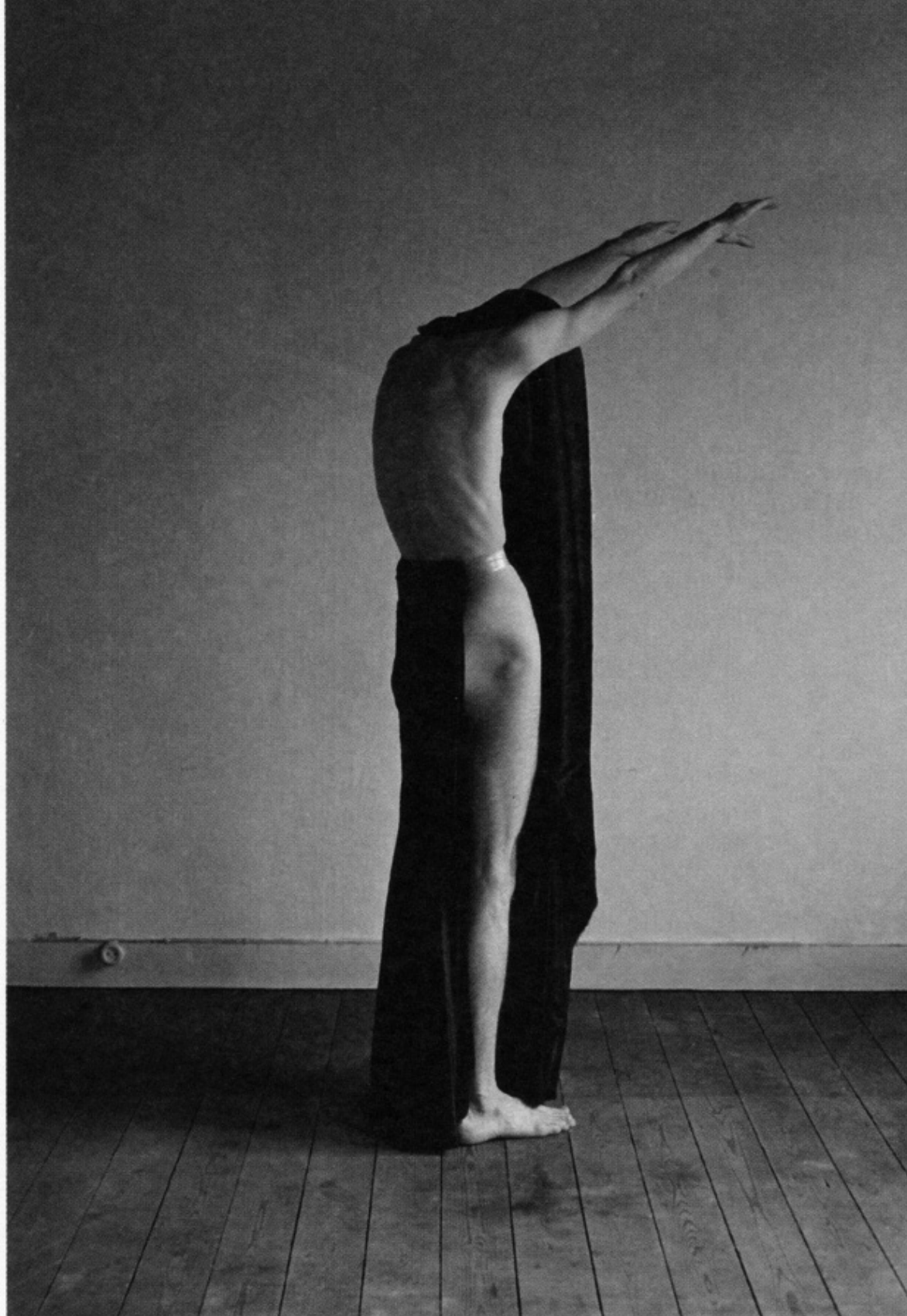
De Belgische danser en choreograaf Marc Vanrunxt (°1960) maakte sinds de start van zijn artistieke loopbaan begin jaren tachtig meer dan veertig creaties. Zijn werk combineert een voorliefde voor minimalisme met abstract expressionisme. Vanrunxt speelde een belangrijke rol in de ontwikkeling van de zogeheten Vlaamse Golf en was te zien op vooraanstaande festivals als *De Beweeging* (1984) en *Klapstuk* (1985) in Vlaanderen en *Springdance* (1984, 1986) in Nederland. Tegenwoordig deelt hij zijn kennis en zijn bewegingsmateriaal als docent aan het Antwerpse Conservatorium en het Gentse KASK. Hij coacht ook jongere makers als Georgia Vardarou, en werkt regelmatig samen met Jan Martens. Hun gezamenlijke creatie *lostmovements* uit 2019 is overigens de enige voorstelling waarmee Vanrunxt met eigen werk in DE SINGEL stond sinds de première van *Ballet in Wit* uit 1988 (op een zeer korte passage met *Deutsche Angst* in 2005 na). Als onafhankelijk maker werkte hij eerst met projectsubsidies en later met een bescheiden *artist-run* organisatiestructuur, die eerst vzw Hyena heette, nu Kunst/Werk. Zulke socio-economische omstandigheden zijn natuurlijk bepalend voor een oeuvre en zouden om die reden volgens Cassiers et al. een

prominenter plaats moeten krijgen in het genetisch onderzoek naar performance (214). Zoals ik ook elders betoogde, vindt het creatieproces van de kunstenaar inderdaad niet alleen plaats tussen de studiomuren, maar gaat het ook altijd om een ontwikkeling die zich in de samenleving ontplooit (Van Assche 28). Een inclusiever begrip van creatieprocessen zou dus ook de wisselwerking tussen artistieke creatie en bredere maatschappelijke tendensen scherper in rekening moeten brengen. Een autonome hedendaagse danskunstenaar zoals Vanrunxt werkt doorgaans in de context van tijdelijke projecten en de microwereld van dergelijke creatieve processen is diep verweven met de institutionele mesowereld van de dansinstellingen en de macrowereld op het grotere sociale, economische en politieke niveau.

Door de jaren heen werden tal van labels gebruikt om het oeuvre van Vanrunxt te omschrijven: gaande van eigenzinnig formalisme, controversieel, kosmische decadentie, tussen kunst en kitsch, radicaal en niet-heteronormatief, tot punk op het randje van de wansmaak, *queering avant la lettre*, minimalistische soberheid, en wat nog (zie o.m. Rasquin; Verstockt, “Beauté visuelle du Kitsch”; Kwakkenbos, “Decadent en kosmisch”; Van Imschoot). Het is meteen duidelijk dat die labels elkaar soms tegenspreken. Continuïteit en vernieuwing lopen in Vanrunxts oeuvre dan ook dwars door elkaar. Zonder elkaar uit te sluiten, bepalen ze de vergaande hedendaagsheid van zijn oeuvre. Elke voorstelling verschilt radicaal van de vorige, maar toch volgt de ene logischerwijs op de andere (Kwakkenbos “Een oeuvre in beweging” 28). Het werk van Vanrunxt is zeer herkenbaar en tegelijk voortdurend in transformatie. Vanrunxt zelf: “Een oeuvre opbouwen is steeds opnieuw vorm geven aan dezelfde obsessies, thema’s en motieven; steeds proberen verder te gaan, dieper en beter, juist” (46, sic). Op die manier werken herkenning en ontdekking als twee communicerende vaten die elkaar versterken.

Hoewel Vanrunxt een belangrijke rol speelde in de Vlaamse Golf, zorgde de veelzijdigheid van zijn bewegings- en beeldtaal ervoor dat hij zeker tijdens die beginjaren grotendeels onbegrepen bleef door danscritici in Vlaanderen. In die periode kende zijn werk een groter

Afbeelding 1: Foto van Anna Vandertaelen, Marc Vanrunxt in *Solo voor duizend mannen* (Vier Korte Dansen, 1982), s.d., Antwerpen: privé-archief Marc Vanrunxt. Papier, zwartwit, 10,5 x 14,8cm.



succes in Nederland, terwijl hij in Vlaanderen ergens bleef dolen in de schaduw van Anne Teresa De Keersmaeker. Hij heeft zich inmiddels in die underdogpositie genesteld. “Het onder de radar blijven beviel mij wel, het heeft mij enorme vrijheid gegeven, ik heb altijd kunnen doen wat ik wou”, zo vertelde hij recentelijk in een gesprek met Kathleen Weyts voor het hedendaagse kunstmagazine HART (20).

Marc Vanrunxt was in feite het lelijke eendje van die beruchte Vlaamse Golf: “een einzelgänger” (dixit Vanrunxt in Weyts, 19), “een buitenbeentje in het gezelschap” (dixit Weyts, 16), “een Fremdkörper” (dixit Van Imschoot, 28). Geef zijn naam in als zoekterm in het digitale archief van *Etcetera* en meteen valt op dat er voor de periode tot 2000 maar een luttel aantal recensies zijn verschenen. In het nieuwe millennium komt zijn werk in het tijdschrift nog minder aan bod. De beperkte aandacht van *Etcetera* voor Vanrunxt is veelzeggend wanneer je weet dat het tijdschrift sinds 1983 de vinger aan de pols wenste te houden van het reilen en zeilen in het Vlaamse podiumlandschap. Vanrunxts vroege werk met onder meer *Vier Korte Dansen* (1983), *Poging tot Beweging* (1984) en *Hyena* (1985) werd overigens niet bepaald lovend onthaald. De opinies van de danspers zijn veeleer ambigu: na een pluim volgt steeds een *maar*. Volgens Eric Vanhaeren en Peter De Jonge bijvoorbeeld ging Vanrunxt in *Vier Korte Dansen* (zie *Afbeelding 1*) “instinctmatig en eerlijk” te werk, maar vervliegen zijn ideeën in een “artistiek semi-vacuüm” (Vanhaeren en De Jonge 61). Sterker, ze opperen voor een danstechnische en historisch reflectieve bijscholing, en laten met die woorden Vanrunxts vernieuwende zoektocht naar een pure vorm van beweging klakkeloos aan zich voorbijgaan. Alexander Baervoets, tevens de choreograaf met wie Vanrunxt later de vzw Kunst/Werk zou oprichten, verwijst in zijn bespreking van *Sleeping Boys* (1988) eveneens naar dat vermeende gebrek aan dansopleiding en omschrijft het als een “hypotheek op zijn toekomst” (“De Beweging Gewogen” 50). Anne Teresa De Keersmaeker en Marc Vanrunxt worden door Vanhaeren en De Jonge in één adem genoemd, maar de auteurs voorspellen reeds in die eerste recensie dat hij in haar schaduw zou blijven vertoeven. Toch eindigen de recensenten met een positieve noot: ze wijzen op Vanrunxts verdienste om “naar buiten te durven komen met danstheater dat hoe dan ook beloftevoller is dan het lijkt” (Vanhaeren en De Jonge 61).

Een jaar later krijgt ook *Hyena* bijzonder negatieve kritieken: van pover idee dat ook nog slecht is uitgewerkt tot slordige choreografie die onhandig gebracht werd (“Vanrunxt: Hyena” 7). Alexander Baervoets wist de voorstelling echter wel te smaken, of althans het tweede luik ervan. Dit luik vormde wel een “sterk coherent geheel” met een “uitgepuurde, zuivere choreografie”, aldus Baervoets (“Vanrunxt: Hyena” 7). Ook de projectmatig maar magere steun die Vanrunxt in die periode kreeg vanuit de Vlaamse Gemeenschapscommissie, maar ook door festivals als ‘t Stuc (Klapstuk), Kaaitheater en De Beweging, toont dat er wel enig geloof was in zijn werk. Toch wijst Katie Verstockt in haar recensie van *Ai* (1986) opnieuw op de verdeeldheid rond de choreografische praktijk van Vanrunxt. Hoe dan ook, schreef ze, “was het steeds stof tot discussie” (“Marc Vanrunxt kijkt om” 24). Er gaat bijna een decennium voorbij vooraleer Vanrunxts werk weer uitgebreid belicht wordt in *Etcetera*. In 1995 noemt Alex Mallems zijn productie *Antilichaam* (1994) een hoogtepunt binnen het programma “Flemish Dance Platform”, een Gents promotieplatform voor “Vlaamse choreografen die in de schaduw werken van ‘de Grote Vier’” (32). Met dat label wordt Vanrunxt opnieuw bijna onverhoeds in de schaduw geplaatst – ditmaal niet enkel van die van De Keersmaeker, maar ook van Jan Fabre, Wim Vandekeybus en Alain Platel. En toch is Vanrunxt “terug van nooit weggeweest”, schrijft Mallems, “na vijftien jaar vallen en opstaan in de marge” (32).

Eind jaren negentig bracht het voormalige Vlaams Theater Instituut (VTi) enkele portretten uit binnen het eerste luik van het project *Kritisch Theater Lexicon*. Die profielschetsen waren bedoeld als kleine monografieën waarin het werk van een Vlaamse podiumkunstenaar belicht wordt; een historisch maar fragmentarisch archiveringsproject van korte levensduur. Myriam Van Imschoot schreef het portret van Vanrunxt, dat toen als een van de enige tevens in het Frans en het Engels beschikbaar was (wat toch een zeker internationaal appeal van zijn oeuvre veronderstelt). In zijn recensie van het *Kritisch Theater Lexicon* voor *Etcetera* in 1999, noemt Pieter T’Jonck het portret van Vanrunxt “minstens even lezenswaard als deze over De Keersmaeker” (71). Tegelijk betreurt hij dat Van Imschoot met momenten haast een apologie neerpende “van een kunstenaar die nooit de grote publieke en kritische bijval van een Fabre of een De Keersmaeker kende” (71). Een belangrijke kanttekening daarbij is dat Fabre en De Keersmaeker destijds hadden

ingezet op een eigen gezelschap en studio terwijl Vanrunxt het tot aan het begin van het nieuwe millennium heeft gesteld met projectsubsidies die verre van genereus waren. Waar een voorstelling staat, door wie deze ge(co)produceerd wordt, of hoe ze gefinancierd wordt, is in die optiek veelzeggend over de relatieve erkenning van een choreograaf. Instellingen fungeren als wat Pierre Bourdieu “symbolische bankiers” noemt en kunnen zo een carrière maken of kraken (263). Dat Vanrunxt de laatste jaren opnieuw in DE SINGEL staat, suggereert volgens diezelfde logica dat er recent meer institutionele waardering voor zijn choreografisch werk bestaat. Zo is ook de opbouw van repertoire een factor die choreografen meer symbolisch kapitaal kunnen opleveren, voor zover herhaald kijken de her- en erkenning van een specifieke choreografische signatuur kan bestendigen. Hoe dan ook stond die financiële situatie tot rond de eeuwwisseling de opbouw van repertoire enigszins in de weg, maar dat is nooit Vanrunxts wens geweest.

Naar aanleiding van de voorstelling *Antropomorf* (1998), noemt Bart Eeckhout in zijn recensie Vanrunxt de “eeuwige debutant”, omdat elke nieuwe creatie ook dat is: “een schepping vanuit het niets, of beter: vanuit alles wat de kunstenaar rond zich ervaart en in zich opneemt” (39). Ook Van Imschoot geeft de choreograaf diezelfde stempel in haar portret voor het Kritisch Theater Lexicon (28). Maar is hij wel een eeuwige debutant? Reeds in de jaren negentig werd recyclage een artistiek principe voor Vanrunxt: hij pikte eerdere ideeën terug op en, zoals ik later nog zal illustreren, deed hij dat soms heel letterlijk door bepaalde kostuums of muziek opnieuw in te zetten. Ook in het bewegingsmateriaal dat Vanrunxt sinds de beginjaren tachtig ontwikkelde, kunnen we een aantal terugkerende elementen onderscheiden. De werken die hij nog voor zijn officiële debuut in 1983 in zijn huiskamer opvoerde, doen bijvoorbeeld sterk denken aan de experimenten van het Judson Dance Theater waarbij nieuwe bewegingsidiomen in korte happenings verkend werden. In diezelfde sfeer leunen ook zijn eerste stukken (*Vier Korte Dansen*, *Poging tot Beweging* en *Hyena*) aan bij de performancekunst. Doorheen Vanrunxts oeuvre werd die overwegend vormelijke zoektocht naar beweging evenwel steeds vaker gekleurd door symbolistische en expressionistische elementen. In zijn jonge jaren was Vanrunxt voornamelijk op zoek naar een eigen bewegingstaal en zijn lichaam was daarvoor het eerste instrument (terwijl hij later in zijn carrière heel wat stukken zal maken waarbij hij zelf niet op scène verschijnt).

Vanrunxt heeft een rijzig figuur met uitgesproken lange armen die doorlopen in grote, brede handen. Van Imschoot wijst ook op de “zwanenhals” van Vanrunxt “die hem nog rijziger maakt dan hij al groot is” (6). Het lijkt alsof die anatomie ook de beweging bepaalt: uitgerekte armbewegingen zijn een constante, waarbij soms trage, ingetogen en statische sequenties vertrekend vanuit de losse schouders kunnen uitmonden in een nerveus, snel en hevig *armengezwaai*.

In een interview met Luc Rasquin in 1988 over *A.Dieu* getuigt Vanrunxt dat zijn bewegingsmateriaal vertrekt vanuit “een duidelijk stabiel gegeven, een basis waar het lichaam steeds naar terugkeert” (20). Zijn bewegingen zijn zwaar in de voeten, met vaak weinig flexibiliteit in het bekken. De typerende kostuums, zoals lange rokken, kokerjurken of dwangbuisconstructies, versterken of beperken die beweging. De maxi-jurken, vaak een ontwerp van Maison Martin Margiela en voornamelijk gedragen door de mannen in zijn oeuvre, accentueren de monumentaliteit van het lichaam (Vanrunxt in Kwakkenbos, “It takes pressure to make a diamond” 17). In *No puedo más*, een van de *Vier Korte Dansen*, is het onderlichaam van Vanrunxt ingesnoerd in windsels die het benenwerk verhinderen. Telkens wanneer zijn armengezwaai en -gebeuk hem uit evenwicht brengen waardoor hij valt, zal danser Eric Raeves hem rechtzetten. In *Poging tot Beweging* zien we zes dansers ingebonden in kokerjurken een gelijkaardige fysieke en psychische onmacht bevechten. Zo fungeren kostuums vaak als “sokkels waarop het bovenlichaam danst” (Van Imschoot 6). In Vanrunxts recentste (*based on a true story*) uit 2021 dansen Jan Martens, Bahar Temiz en Igor Shyshko letterlijk op platformen in de galerieruimte tussen sculpturen van Katleen Vinck die dan weer niet op sokkels staan. Martens draagt daarbij ook weer die kokerjurk, die tientallen centimeters langer is dan Martens zelf. In *Deutsche Angst* (2005) danst Etienne Guilloteau in een lang oranje kledingstuk met een duidelijke knipooog naar het Duitse expressionisme van de jaren dertig. Voor Vanrunxt verwijst het beeld naar Mary Wigman, maar “ken je ze niet,” zo zegt hij, “ook oké, dan zie je alleen Etienne in een oranje kledingstuk” (Kwakkenbos, “It takes pressure to make a diamond” 17).

Vanaf *Hyena* (1985) duiken ook meer attributen, objecten of rekwisieten op in zijn werk. Ze zorgen voor een spel tussen intuïtie en betekenis, of tussen abstractie en symbolisme: ze hoeven niets te

betekenen en getuigen in eerste instantie van een fascinatie – misschien een obsessie of een fetisj? – van Vanrunxt zelf. Schoonheid is daarbij niet zozeer het doel, maar veeleer het scheppen en communiceren van een sfeer of gevoel. De ervaring van de voorstelling is wat telt: de toeschouwer moet kijken, luisteren, voelen en proeven. De toeschouwer moet zich laten “verdrinken in heel die wereld” (Vanrunxt in Rasquin 20). In *Raum* uit 2006, bijvoorbeeld, strelen de drie performers in het tweede luik van de voorstelling de toeschouwers langs de rug. Dat is een beweging, zo verduidelijkt Vanrunxt, uit zijn solo *Performer* (2000). Daarin danste hij tussen de toeschouwers en streelde hij zijn publiek langs voren (Vanrunxt in Kwakkenbos, “It takes pressure to make a diamond” 12). Vijf jaar later greep hij terug naar deze beweging omdat die in zijn solo (nog) niet het gewilde effect had teweeggebracht. Door de streling te verplaatsen naar de rug, raakten de performers nu alle zenuwkanalen, wat de zintuigelijke ervaring versterkte. Vanrunxt zal blijven inzetten op het creëren van een bepaalde sfeer, een energie, een eigen universum. Kleur zal hem daarbij menigmaal bijstaan: van zwart (*Poging tot Beweging*, 1984), naar wit (*Ballet in Wit*, 1988), naar glitter (*Diskografie*, 2013) naar *Pink & Orange* (2020).

Hoewel Vanrunxt liefst vooruitkijkt, blijft hij dus tegelijk inzetten op een zekere continuïteit door bepaalde motieven opnieuw te laten opduiken. Het identificeren van die continuïteit is niet alleen een uitdaging voor, maar ook een beloftevol doel van de genetische studie van de podiumkunsten. Inzicht verwerven in een web van meervoudige kruisverbanden tussen verschillende creatieprocessen van een maker ondermijnt namelijk de lineaire ontwikkeling die vanuit analyse vaak wordt opgelegd aan zo’n proces of zelfs aan een oeuvre in zijn geheel (Cassiers et al. 214). In het geval van Vanrunxt zijn er tal van kruisverbanden te ontdekken, en wat geldt voor beweging, kleur of objecten (zoals hierboven besproken), gaat ook op voor muziek en vormgeving. Zo was *Antropomorf* (1998) oorspronkelijk een creatie voor vier dansers. In 2012 ging Vanrunxt opnieuw met dit materiaal aan de slag, samen met twaalf studenten van het Antwerpse Conservatorium, wat resulteerde in de voorstelling *Let’s Rothko Chapel* (2012). Die titel verwijst naar de muzikale compositie *Rothko Chapel* van Morton Feldman, die voor beide stukken werd ingezet. Feldman is een componist die trouwens regelmatig terugkeert bij Vanrunxt, wiens muziekkeuze zich doorheen zijn oeuvre grosso modo tussen twee polen lijkt te begeven: van (hedendaags)

klassiek (zoals o.m. Krzysztof Penderecki, Karel Goeyvaerts) tot pop en rock uit de jaren zeventig en tachtig (zoals o.m. David Bowie, Tangerine Dream, Pink Floyd en Brian Eno). Wat vormgeving betreft, bestaat de continuïteit erin dat Vanrunxt op scène vaak in dialoog treedt met beeldende kunstenaars. Terwijl Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK) er begin jaren tachtig reeds bij was, groeide Vanrunxts belangstelling voor ruimte en scenografie stelselmatig vanaf eind jaren negentig. Daarbij begon ook de ruimteleer van Laban een grotere rol te spelen en vanuit die evolutie vloeiden meer samenwerkingen met de beeldende kunsten voort, onder meer met Koenraad Dobbeleer. Voor *Most Recent* (2002), bijvoorbeeld, creëerde Dobbeleer de scenografie en werd het publiek geënceneerd op één rij in een vierkant rond de vier dansers die bewogen op een zilveren dansvloer. Een stuk als dit toont hoe in het oeuvre van Vanrunxt alle aspecten van een voorstelling (licht, kostuum, objecten, kleur, etc.) minstens even belangrijk werden als de dans zelf.

Een archief in beweging

Vanrunxt heeft een intrigerende, ambigue verhouding met het begrip “archief”. Hij lijkt minder geïnteresseerd in een materieel archief dan in een levend archief: zijn hele oeuvre is een archief *van* beweging dat tegelijk voortdurend *in* beweging is. “Een groot deel van mijn werk van de afgelopen vijfendertig jaar zit in mijn hoofd en in mijn lichaam,” zo stelt hij, “ik kan er, als ik mij goed concentreer, naar kijken” (Vanrunxt 46). Het recyclageprincipe dat zowel zijn onderwijs- als choreografische praktijk mee aanstuurt kan in die zin ook begrepen worden als een bewust teruggrijpen naar dat verinnerlijkte archief. Niet om een werk opnieuw *uit te voeren*, maar om het opnieuw *uit te vinden* en er een nieuwe invulling aan te geven.

Het materiële archief van Marc Vanrunxt bevindt zich grotendeels in zijn privéwoning en deels in het kantoor van Kunst/Werk, beide in Antwerpen. Uit zijn beginperiode is weinig meer bewaard dan enkele foto's. Die schaarste is het gevolg van een kenmerkende attitude die Vanrunxt deelde met zijn generatiegenoten en die vooral de blik op het heden gericht hield. Zo verklaart de choreograaf:

We were so busy finding ways to work, ways to present, ways to survive, that it never occurred to record our thoughts,

ideas, and experiences. [...] Now I understand there is a longer sense of history and another sense of awareness in the visual arts, a sense that we, young dancers, were lacking. The idea of maintaining an archive even repelled us. We wanted to be immaterial! (Bergé 19)

Ondanks de oorspronkelijke drang om vooral immaterieel werk van voorbijgaande aard te creëren, heeft Vanrunxt wel degelijk een (weliswaar fragmentarisch) archief bijgehouden. Dat archief bestaat hoofdzakelijk uit foto's, beeldopnames op diverse dragers van 16mm tot dvd, kostuums, posters, flyers, recensies en losse voorwerpen. Daarnaast bevat Vanrunxts persoonlijke collectie een tweehonderdtal kladschriften die hij aanwendde tijdens het maken van een voorstelling. Die notitieboekjes bundelen ideeën en flarden uit creatieprocessen die uiteindelijk tot zijn choreografisch oeuvre zouden leiden.

Hoewel Vanrunxt zich niet meteen bezighield met archiefvorming in de klassieke zin van het woord, valt er binnen zijn werk wel een ander type van archivering te onderscheiden. Die archiefwerking volgt uit het vernoemde recyclageprincipe en de verscheidene manieren waarop hij bepaalde elementen uit zijn choreografische praktijk laat terugkeren doorheen verschillende creaties. Zeker sinds zijn voorstelling *A.Dieu* (1986) ontwikkelde Vanrunxt een fascinatie voor theatrale kostumering die ook deel zou worden van zijn choreografische signatuur. Zo liet hij, behalve het koker- of dwangbuismotief, ook andere kostuums terugkeren en transformeren. De crèmekleurige zijden jurk, bijvoorbeeld, die danseres Rosa Hermans droeg in *Fortitudo* (1997) en opnieuw ontworpen was door Martin Margiela, keerde meer dan een decennium later terug in *Only* (2012). In deze voorstelling droeg danseres Lise Vachon diezelfde vederlichte jurk, inmiddels licht verkleurd ter hoogte van de oksels. De jurk werd ook gedragen door Rosa Hermans tijdens een toonmoment van *Fortitudo* bij de uitreiking van de Gouden Erepenging op 4 december 1996 in het Vlaams Parlement in Brussel (zie *Afbeelding 2*). Vandaag de dag hangt het kostuum in Vanrunxts woning in de Antwerpse binnenstad, waar het geduldig wacht om nog eens in de schijnwerpers te komen. Die gelegenheid kwam er tijdens een tentoonstelling rond dansnotatie in het Gentse VANDENHOVE in december 2019, waar de jurk in huidige staat te zien was (zie *Afbeelding 3*).² Omdat de (bewegings)drager ontbreekt, suggereert het exposeren van dit

kostuum een dansend lichaam, maar benadrukt het terzelfdertijd de afwezigheid ervan. Nu draagt het gedragene de herinnering aan het lichaam.

Het efemere maar tegelijk wezenlijke archief van Vanrunxt situeert zich in de eerste plaats in zijn voorstellingen. Het verleden van zijn werk speelt zich dus paradoxaal genoeg af in het hier-en-nu van de scène. “Een voorstelling schrijft altijd haar eigen geschiedenis”, zo stelt Lars Kwakkenbos over Vanrunxts werk, “Op het moment dat er wordt gedanst, neemt de choreograaf een positie in een landschap in” (“Een oeuvre in beweging” 29). De immaterialiteit van Vanrunxts archief volgt rechtstreeks uit zijn artistieke poëtica. De choreograaf maakt er geen geheim van dat hij in zijn beginjaren erg geworsteld heeft met de onvermijdelijk voorbijgaande aard van zijn werk, maar gaandeweg heeft hij net die vluchtigheid als een enorme bevrijding ervaren (Weyts 18). Hoewel de behoefte ontstond om een aantal dingen te bundelen in boeken of tentoonstellingen en zo opnieuw zichtbaar te maken, opteerde Vanrunxt nooit voor de opbouw van een repertoire in de klassieke zin van het woord. Hij gelooft niet dat zijn creaties definitief zijn, laat staan reproduceerbaar, en hecht veeleer belang aan de oorspronkelijkheid van een werk. In die oorspronkelijkheid schuilt een zekere urgentie, zo vertelt hij aan Kathleen Weyts: “mijn werk is bijna een pleidooi voor dat tijdelijke, dat dringende, om erbij te zijn en het mee te maken” (Vanrunxt in Weyts 18).

Net dat impliciete pleidooi maakt het oeuvre van Vanrunxt zo boeiend, terwijl net die omarming van tijdelijkheid ook maakt dat zijn naam vaak minder luid weerklinkt als die van generatiegenoten zoals Alain Platel of Anne Teresa De Keersmaeker. Zeker De Keersmaeker heeft de laatste jaren bewust sterk ingezet op repertoire en op het doorgeven van iconische werken aan jonge generaties dansers. Via repertoirewerking tracht de choreografe ook een nieuw publiek aan te boren – denk maar aan de *Re:Rosas*-actie op sociale media toen de baanbrekende voorstelling *Rosas danst Rosas* (1983) haar dertigste verjaardag vierde.³ Marc Vanrunxt daarentegen slaat de brug naar de toekomst door gestaag aan zijn eigen universum voort te blijven timmeren. Zo spitst hij zich de laatste jaren steeds meer toe op het creëren van danssolo's, telkens voor uitzonderlijk getalenteerde dansers van alle leeftijden – gaande van de gracieuze Marie Decorte tot de meer explosieve Salva Sanchis. Op die manier blijft Vanrunxt



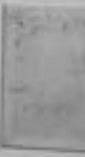
Afbeelding 2: Publicatie Gouden Erepennen 1996, 1996, Vlaams Parlement, Vanrunxt. Foto's door Ars Luminis. Voorstelling *Fortitudo* met vlnr. Rosa Hermans en Marc Vanrunxt, Eric Raeves, Rosa Hermans. Papier, 21 x 29,7 cm, 23 p., genummerd, geniet.

Afbeelding 3: Tentoonstelling *Een Bron Van Dans*, 2019. VANDENHOVE – Centrum voor Architectuur en Kunst, Gent. Installatie David Cornille. Foto door Annelies Van Assche. Jurk ontworpen door Maison Martin Margiela. 130,4 x 141,5 cm. Zijde. Privé-archief Marc Vanrunxt, Antwerpen.



Small text label next to the photograph of the face.

Small text label below the photograph of the face.



op zoek gaan naar uitdagende samenwerkingen, steeds met de blik recht vooruit gericht op het tijdelijke maar niettemin dringende karakter van het lichaam in beweging. Dat tijdelijke heeft aldus ook iets tijdloos: hoewel Vanrunxt bewust niet inzet op repertoire, slaagt hij er toch in om verschillende generaties te overbruggen. Daarvan getuigt ook zijn meest recente samenwerking met Stef Van Looveren voor de videoperformance *ADAGIO* (2021).

De installatie *What Remains is Future* (2017) van David Bergé reageert op ingenieuze wijze op het choreografisch archief van Marc Vanrunxt. Zoals de ietwat tegenstrijdige titel aangeeft, speelt Bergé – tevens goed bevriend met Vanrunxt – een gelijkaardig spel met noties van tijd en tijdelijkheid. Bergé omschrijft zichzelf als beoefenaar van fotografie zonder foto's te nemen ("About" z.p.). Zo projecteert hij in de installatie archieffoto's die vervolgens gewist worden door licht uit schijnwerpers. We horen bewegingsinstructies van de choreograaf die becommentarieerd worden door Bergé en zich dan verstrengelen met muziekfragmenten die Vanrunxt gebruikte in zijn voorstellingen. We zien verschaalde replica's van objecten die bevriende beeldende kunstenaars en scenografen in de loop der jaren maakten voor Vanrunxts producties, met onder meer werk van Bergé zelf, maar ook Koenraad Dedobbeleer, Kristof van Gestel, AMVK en Katleen Vinck. Bergé nam ook foto's van enkele tekeningen, schetsen en collages uit de kladschriften die Vanrunxt bijhield tijdens het creatieproces van zijn voorstellingen. Voor de publicatie met gelijknamige titel die naar aanleiding van de installatie werd uitgegeven, vroeg Bergé aan Vanrunxt om die schetsen te herteekenen. De installatie vertrekt vanuit het idee dat het choreografisch oeuvre dat Vanrunxt opbouwde sinds de beginjaren tachtig in feite geen tentoonstelbare kunst is. Bergé respecteert dan ook Vanrunxts visie dat zijn ware archief bestaat uit bewegingen en concepten die immaterieel, onzichtbaar en vergankelijk zijn. Dat principe trekt hij immers door in het uitwissen van het fotografische beeldmateriaal. Wat overblijft van dat vergankelijke materiaal is niet zozeer een statisch spoor van het verleden, maar een nieuw begin. Net zoals Vanrunxt zelf te werk gaat, wordt dat verleden ook in de installatie opnieuw heruitgevonden. De danstentoonstelling wordt zo een getuige van een werkproces eerder dan van een oeuvre.

Kunst als proces, de zichtbaarheid van werk

In haar artikel over het toenemend populaire format van de danstentoonstelling wijst Claire Bishop erop dat performances in een museale context vaak gelezen worden door de lens van het postfordistische en neomarxistische discours rond arbeid aan de hand van de theorieën van onder meer Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, Jon McKenzie en Bojana Kunst (22-23). Vergeleken met een reguliere voorstelling in het theater, gelden binnen het museum namelijk andere conventies wat betreft tijd, duur en aandacht, waardoor het de plek bij uitstek wordt om de arbeidsintensieve investering van performers of dansers, die zich doorgaans binnen de muren van de repetitiestudio afspeelt, zichtbaar te maken. Eenzelfde argument gaat ook op voor die andere vorm van danstentoonstellingen die niet zozeer bestaat uit het opvoeren van dans in het museum maar veeleer uit het tonen van tekstuele, paratekstuele en non-tekstuele sporen van choreografische maakprocessen. Ook in dit geval draait het tentoonstellen van die sporen rond het zichtbaar maken – en erkennen – van *kunst-als-proces*, als reactie op de gangbare fixatie op het *kunstproduct*.⁴ Zo bekeken volgt de opkomst van danstentoonstellingen een bredere tendens die zich sinds de jaren negentig vooral in het Europese hedendaagse dansveld voordoet. Volgens kunsttheoretica Bojana Kunst is er vanaf die periode namelijk een opmerkelijke toename in voorstellingen en kunstwerken die moedwillig de artistieke werkprocessen op de voorgrond plaatsen, en met name de immateriële arbeid die wordt verricht. Deze notie werd voor het eerst besproken door Maurizio Lazzarato in zijn gelijknamige bijdrage aan het boek *Radical Thought in Italy* uit 1996. Hier definieert Lazzarato immateriële arbeid als al het werk dat niet resulteert in een tastbaar product, met inbegrip van de activiteiten die zowel intellectuele, discursieve en communicatieve vaardigheden vereisen als het opbouwen en onderhouden van sociale relaties. In *Artist at Work* (2015) grijpt Kunst het expliciet zichtbaar maken van immateriële arbeid in het eigenlijke kunstwerk aan om de toenadering van hedendaagse kunst en het kapitalisme te schetsen en de manier waarop de kunstwereld in feite een marktlogica volgt door kunst te reduceren tot verkoopbaar product. Ze belicht daarbij hoe kunstenaars een kritisch standpunt innemen ten aanzien van die toenadering door het ondermijnen van de klassieke scheidingslijn tussen een artistiek werk (dansproductie) en het werk zelf (creatieproces), of tussen het *kunstwerk* en *kunst-als-werk*.

Een creatieproces is zo mogelijk nog vergankelijker dan de voorstelling zelf, precies omdat de arbeid die aan een productie voorafgaat vaak onzichtbaar blijft in het eigenlijke werk. Toch tonen de verschillende notitieboekjes, schetsen, tekeningen of collages (die nu ook steeds vaker het onderwerp uitmaken van danstentoonstellingen) dat er tal van sporen achterblijven. In tegenstelling tot dansnotatiesystemen zijn deze sporen er evenwel niet op gericht – of althans niet in de eerste plaats – om de choreografie te reconstrueren; ze fungeren veeleer als directe getuigen van het werkproces. Ze vormen een archief van de omstandigheden die tot het ontstaan van een dansvoorstelling hebben geleid. Meer dan eens leggen ze elementen uit de veelheid aan artistieke keuzes bloot. Ze bevatten hoogst inzichtelijke informatie over ideeën en concepten die zijn losgelaten naast degene die zijn geëvolueerd en verwerkt. Kortom, door deze sporen tentoon te stellen, dragen ze bij aan de bewustwording van kunst-als-werk.-

Sommige genetische documenten uit het persoonlijke archief van Marc Vanrunxt tonen hoe de notie van dans-als-werk op een specifieke wijze vorm krijgt in zijn creatieprocessen. Zo is Marc Vanrunxt vanaf zijn voorstelling *Antropomorf* (1998) gestopt met het voordoen van beweging aan zijn dansers. In plaats van de beweging *voor te schrijven* is hij die beginnen *omschrijven*, met name de energie en kwaliteit ervan. Of, zoals Vanrunxt het zelf verwoordde: “ik denk nu minder vanuit de vorm, en meer vanuit de energie of vanuit een kwaliteit van het bewegen, dan vanuit de beweging zelf” (Vanrunxt in Kwakkenbos, “It takes pressure to make a diamond” 14). Zo ging hij steeds vaker samen met de danser(s) op zoek naar een vorm. Die praktijk is intussen gangbaar binnen de hedendaagse dans, maar maakt het ook bijzonder moeilijk om dansbeweging te noteren. De notities tijdens zo’n maakproces (waarin auteurschap eveneens een complex begrip wordt) behelzen dan eerder bewegingsconcepten die ook over verschillende aspecten van de creatie lijken uit te waaiëren. Dit komt ook duidelijk naar voren in een schrift van Marc Vanrunxt uit 1991 (*Afbeelding 4*), waarvan enkele pagina’s reeds representatief zijn voor de manier waarop een voorstelling stapsgewijs vorm krijgt: collages van afbeeldingen uit tijdschriften worden afgewisseld door eigen teksten, schetsen van posities, of aanzetten voor kostuum, decor en licht. Het A4-schrift met oranje kaft, metalen ringen en geruit papier bevat een strookje goudpapier dat met plakband op de cover is vastgemaakt en het opschrift *TRIOMF OF DOOD* toont

(*Afbeelding 4.1*). Sommige tekeningen en collages zijn overigens microkunstwerkjes op zich, zoals de collage met tijdschriftknipsels en citaten op de vijfde pagina (*Afbeelding 4.2*), de tekening met gouden lichaamsdelen op de zevende pagina (*Afbeelding 4.3*), of de ruimtelijke indeling op pagina 61 (*Afbeelding 4.4*).

De beslissing van Vanrunxt om zijn choreografieën vorm te geven vanuit samenspraak met de dansers valt eveneens te begrijpen binnen het postfordistische denken rond immateriële (en dus onzichtbare) arbeid. Zo heeft de postoperaïstische denker Paolo Virno in belangrijke mate bijgedragen aan een verschuiving in het begrip van *virtuositeit*, een betekenisverschuiving die ook werkzaam is binnen creatieprocessen in hedendaagse dans. In *Grammar of the Multitude* (2004) analyseert Virno meer bepaald de communicatieve aard van arbeid in het postfordistische regime. Hij stelt dat *virtuozen* – een term die hij in algemene zin gebruikt voor niet alleen uitvoerende kunstenaars maar ook politici – een activiteit produceren die enerzijds uitgevoerd wordt in de aanwezigheid van anderen, en anderzijds haar eigen vervulling is (52). Hun activiteit, *het performen*, verwezenlijkt namelijk haar eigen doel zonder zich te consolideren in een eindproduct dat die activiteit zou overleven: er is immers geen onvergankelijk product van een performance als ze eenmaal af is. “The performance of a pianist or of a dancer does not leave us with a defined object distinguishable from the performance itself, capable of continuing after the performance has ended” (Virno 52). Arbeid zonder eindproduct, wat Lazzarato dus immateriële arbeid noemt, is virtueuze arbeid. Voor Virno is virtuositeit dan ook een term die verbonden is met alle activiteiten die dienen om een gemeenschappelijke sfeer te creëren, in het bijzonder linguïstische, discursieve of communicatieve activiteiten, want “[e]very utterance is a virtuosic performance” (Virno 55). De stap naar het *verbaal* communiceren van bewegingsideeën binnen Vanrunxts artistieke maakproces sluit in die zin aan bij het genuanceerde begrip van virtuositeit binnen de context van immateriële arbeid.

Afbeelding 4: Schrift met geruit papier, 21 x 29,7 cm, 88 p., ongenummerd, met metalen ringen. Oranje. Op de cover met plakband bevestigd strookje goudpapier circa 3,5 x 6 cm en opschrift TRIOMF OF DOOD (1). Datering 29-7-91 op eerste pagina. Privé-archief Marc Vanrunxt, Antwerpen. 4.1. Cover - 4.2. pagina 5 - 4.3. pagina 7 - 4.4. pagina 61.





LIGHTNING IS
THE FUNDAMENTAL
SOURCE OF THE
UNIVERSE,
THE ETHER!



ECHTE
BLOEMEN
OP ZAK

* VIT BLAUWE SCHRIFT: #ideën

GOUDEN LICHAAMSEVEN.

5/6



* VECHTEN MET ONZICHTBARE VYAND

* " " " SCHADUW

* VIT EIGEN LICHAAM WILLEN VLUCHTEN
ONTSMITTEN VIT " " KRIPEN

* CHAOS: met eigen lichaam x 4 lichamen

6/6

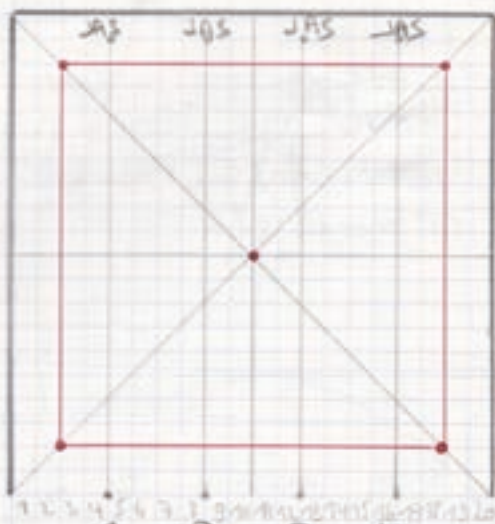
* MATERIAALSATE - ACT : zw/w JAS

DRAAI - BEWEGING
VOOR STROBOSCOOP

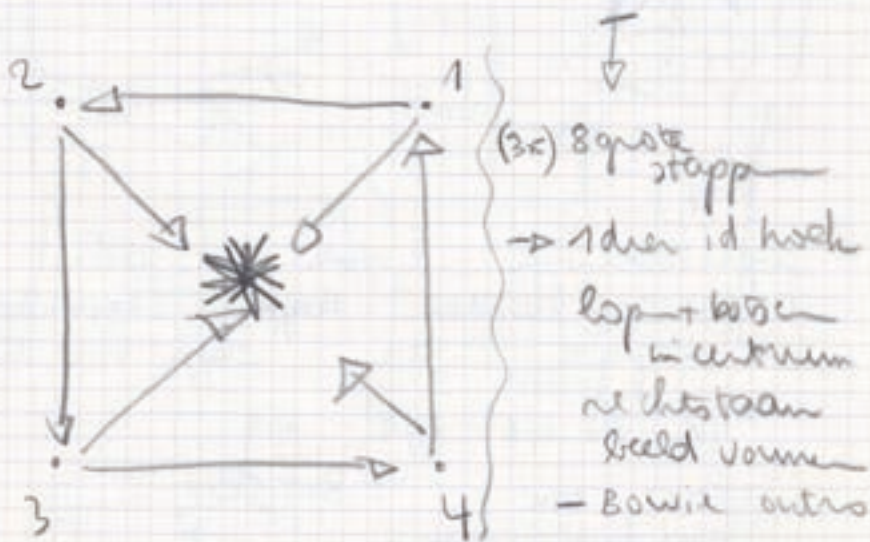
overeen

* GRILIGE ERVINDES

* SLAPENDE LICHAMEN : ADEM MIJN
GEZICHT TE VOOR SUIJN !



4 ventilators + 4 objecten in hoeken



Wat overblijft is toekomst

Het hoeft niet te verbazen dat de tekeningen, schetsen en collages uit de kladschriften die Marc Vanrunxt bijhield tijdens zijn talrijke creatieprocessen zich goed thuis voelen in een museale context. Doorheen zijn oeuvre heeft Vanrunxt steeds de dialoog met de beeldende kunsten (sculptuur, mode, architectuur) opgezocht en die invloed is ook merkbaar in zijn notities. Die creatiedocumenten vormen een rijk archief aan miniaturen die elk op zich een glimp bieden van zijn choreografische poëtica. Deze paratekstuele sporen, in combinatie met non-tekstuele elementen (zoals de muziek van Morton Feldman, de kostuums van Maison Martin Margiela of de scenografische objecten van kunstenaars met wie hij regelmatig samenwerkt), bevatten dus niet alleen een informatiewaarde voor de danshistoricus en -liefhebber, maar ook een esthetische waarde. Net om die reden lenen deze genetische archiefstukken zich uitstekend voor een danstentoonstelling.

In een installatie zoals die van David Bergé wordt dit archiefmateriaal opnieuw in de kijker gezet en vertellen de geselecteerde stukken een nieuw verhaal. Dit procedé is niet toevallig een veelzeggende echo van Vanrunxts eigen werkwijze en de manier waarop hij zelf bewegingsideeën, kostuums, muziekfragmenten of scenografische objecten recycleert uit een tijdelijke urgentie om ze dan in het licht van een nieuwe urgente tijdelijkheid te plaatsen. Tegelijkertijd geeft het tentoongestelde archiefmateriaal iets bloot over hoe de verschillende werken in een choreografisch oeuvre met elkaar communiceren. Het etaleren van deze getuigen van een dansverleden sluit ook naadloos aan bij het artistieke credo van Vanrunxt, wat ook treffend wordt samengevat door de titel van Bergés installatie.

What remains is future: enerzijds zijn die genetische documenten getuige van *wat nog zou komen* en anderzijds worden ze ingezet als *nieuwe beginsels*, niet alleen voor choreografisch werk, maar ook als bron voor boeken of tentoonstellingen. Net die thematiek vormt een constante in Vanrunxts artistieke onderzoek dat gedreven wordt door noodzaak; waarbij hij het verleden in het daglicht van het heden stelt en zich veeleer bekommert om de toekomst. Zo blijkt dat het publiek maken van belangrijke getuigen van creatieprocessen en dansproducties in de vorm van een danstentoonstelling de ver-

dienste van een choreograaf levend kan houden en tegelijk nieuw leven kan inblazen.

De immateriële arbeid die gepaard gaat met het maken en presenteren van dans en de virtuositeit ervan, in de door Virno verruimde betekenis, kunnen zichtbaar gemaakt worden via danstentoonstellingen zoals de installatie van Bergé. Op die manier draagt het etaleren van de sporen van danscreatie bij aan een dieper (en ook voelbaar) inzicht in hoe dans een multidimensionele vorm van arbeid is, maar waarvan de verschillende facetten in de voorstelling op scène niet altijd als zodanig zichtbaar worden. Zo is het tentoonstellen van deze sporen misschien zelfs *noodzakelijk* om te kunnen begrijpen wat dans is, wat dans doet of waar dans voor kan staan? En net dat sluit ook weer aan bij het *noodzakelijke* dat in het werk van Marc Vanrunxt klaarblijkend een zeer centrale plek inneemt.

Dankwoord

Deze tekst vertrok vanuit een inspirerende studentenpaper die ingediend werd door David Cornille voor het vak Cultuurhistorische Aspecten van Danstheater en de bijhorende archiefopdracht in 2019. Bijzondere dank aan David om mij de vrijheid te geven om verder te werken op dit onderwerp.

Geciteerde Werken

- Baervoets, Alexander. "De Beweeging Gewogen". *Etcetera* 6:23 (1988-): 48-50.
- . "Vanrunxt: Hyena". *Etcetera* 3:11 (1985): 7-9.
- Bergé, David. "About". www.david-berge.info. Laatst geraadpleegd op 3 juli 2021.
- . *What Remains Is Future*, s.l., Big black mountain the darkness never ever comes, 2017.
- Bishop, Claire. "Black box, white cube, gray zone: Dance exhibitions and audience attention." *TDR/The Drama Review* 62:2 (2018): 22-42.
- Bonte, Astrid, Sarah de Koning, Roosje Mestdagh, Nina Van Praet en Kato Wilms. Persoonlijk interview met Lydia Chagoll. 27 oktober 2019. Audio (60:40).
- Bourdieu, Pierre. "The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods". *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, geredigeerd door Pierre Bourdieu en Randal Johnson. Cambridge and Oxford: Polity Press, 1993. 74-111.
- Cassiers, Edith, De Laet, Timmy en Luk Van den Dries. "Dis/playing Direction: 'Genetic Research' as New Approach in Directors' Studies". *Directors' Theatre*, geredigeerd door Peter Boenisch, David Williams en David Bradby. London: Red Globe Press, 2020. 209-27
- Coucke, Jo, Willy van den Bussche en Jan Fabre (reds). *Tekeningen, Modellen en Objecten. Theater, Performances en Akties*. Jan Fabre Brugge: P.M.MK. Oostende, 1989.
- De Keersmaeker, Anne Teresa en Bojana Cvejić. *A Choreographer's Score*. Brussel: Mercatorfonds, 2012, 2013 en 2014.
- Eeckhout, Bart. "Veelkantige Bewegingen". *Etcetera* 16:64 (1998-): 39.
- Féral, Josette. "Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2". *Theatre Research International* 33:3 (2008): 223-33.
- Franko, Mark en André Lepecki. "Editor's Note: Dance in the Museum." *Dance Research Journal* 46:3 (2014): 1-4.
- Kunst, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Verso Books: John Hunt Publishing, 2015.
- Kwakkenbos, Lars. "Decadent en kosmisch: Over enkele recente werken van Marc Vanrunxt". *Etcetera* 135 (2013): 44-7.
- . "Een oeuvre in beweging". *NTGent Magazine November-December 2016*, 2016, 28.
- . "It takes pressure to make a diamond. Marc Vanrunxt over acht sleutels tot een oeuvre". *Etcetera* 119 (2009): 12-17.
- Lazzarato, Maurizio. "Immaterial labor". *Radical Thought in Italy: A potential politics*, geredigeerd door Virno Paolo en Michael Hardt. *Minneapolis*: University of Minnesota Press, 1996. 133-47.
- Le Roy, Frederik, Cassiers, Edith; Crombez, Thomas en Luk van den Dries. "Tracing Creation: The Director's Notebook as Genetic Document of the Postdramatic Creative Process". *Contemporary Theatre Review* 26:4 (2016): 468-84.
- Mallems, Axel. "Te kijk en te koop". *Etcetera* 13: 49 (1995): 30-2.
- Rasquin, Luc. "Gesprek met danser-choreograaf Marc Vanrunxt. 'Niets is wat het lijkt'". *De Rode Vaan*, 4 februari 1988. 19-21.
- T'Jonck, Pieter. "Potretten. Het Kritisch Theater Lexicon". *Etcetera* 17:68 (1999): 70-1.
- Thomasseau, Jean-Marie. "Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien". *Littérature*, 1984. 79-103.
- Van Assche, Annelies. "Chasing Your Own Tail. The Inclusive Artist's Process in Project-based Contemporary Dance". *European Journal of Theatre and Performance* 2 (2020): 22-59.

Van Imschoot, Myriam. "Kritisch Theater Lexicon 12, Portret Marc Vanrunxt". Vlaams Theater Instituut: Brussel, 1997.

Vanhaeren, Eric & Peter De Jonge. "Vier Korte Dansen". *Etcetera* 2:6 (1984): 61.

Vanrunxt, Marc. "Kunst/Werk". *NT-Gent Seizoensbrochure 2016-2017*, 2016. 46.

Verrept, Paul. *You must understand that we lived in an atmosphere of euphoria, youth and enthusiasm that can hardly be imagined today*. Antwerpen: Bebuquin, 2020.

Verstockt, Katie. "Beauté visuelle du Kitsch". *Art et Culture: le journal des beaux arts*, 8 april 1991.

---. "Marc Vanrunxt kijkt om: Een modespektakel en een videoproject". *Etcetera* 4:13 (1986): 24.

Virno, Paolo. *A Grammar of the Multitude*. London: Semiotext(e), 2004.

Weyts, Kathleen. "Een pleidooi voor het tijdelijke en het dringende. Een gesprek tussen Marc Vanrunxt en Kathleen Weyts". *HART-magazine* 207, oktober 2020.

Noten

- 1 Voor meer over Lydia Chagoll en haar dansnotatie, zie de bijdrage van Astrid Bonte, Roosje Mestdagh, Nina Van Praet en Kato Wilms in dit nummer, alsmede de bijbehorende podcast.
- 2 Zie de Portfolio-sectie in dit nummer voor meerdere bijdragen die gebaseerd zijn op het archiefonderzoek dat in het kader van deze tentoonstelling door studenten van de Universiteit Gent werd verricht.
- 3 In het kader van *Re:Rosas* ging in 2013 de structuur achter het bewegingsmateriaal van *Rosas danst Rosas* de hele wereld rond. Het gezelschap plaatste instructie-filmpjes op YouTube met de oproep aan jong en oud om de repetitieve pasjes in nieuwe jasjes te stoppen en het resultaat massaal op sociale media te delen.
- 4 Dit zichtbaar maken van kunst-als-proces is ook de kernmotivatie die ten grondslag ligt aan het groeiende domein van genetisch onderzoek naar creatieprocessen in theater en podiumkunsten (zie o.m. Féral en Cassiers et al.).

PORTFOLIO

Een archiefbron van dans

-- Annelies Van Assche --

In de herfst van 2019 kregen de studenten van het tweede en derde jaar van de Bachelor Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen aan de Universiteit Gent de opdracht aan de slag te gaan met archiefbronnen uit het dansverleden in het kader van het vak Cultuurhistorische Aspecten van Danstheater. Ze werden in groepen van vijf opgedeeld om zich toe te spitsen op een specifieke danshistorische periode of choreograaf, hoofdzakelijk binnen de Vlaamse context. De opdracht daagde hen uit om zich in het bijzonder op de notie van dansnotatie te concentreren. Zo bestaan er verschillende systemen om dansbewegingen te noteren. Een bekend vroeg voorbeeld is het Beauchamp-Feuillet-notatiesysteem dat in de barokke periode rond 1680 door Pierre Beauchamp werd ontwikkeld op vraag van Lodewijk XIV voor zijn Académie Royale de Danse. Het meest invloedrijke notatiesysteem is allicht dat van Rudolf von Laban die eind jaren 1920 de zogeheten Labanotatie creëerde. Er is evenwel geen enkele vorm van notatie die even wijdverspreid is geraakt als bijvoorbeeld muzieknotatie. Voor de studenten werd het dan ook al snel duidelijk dat er weinig choreografen zijn die met dansnotatie in de klassieke zin van het woord aan de slag gaan. Zeker bij meer hedendaagse choreografen krijgt dit begrip een veel bredere invulling. Naast dansnotatiesystemen gingen de studenten aldus op zoek naar een gevarieerd spectrum aan sporen van dansvoorstellingen en choreografische creatieprocessen, zoals vloerpatronen, dansscores, notatieschriften, schetsboeken of zelfs dagboeken van choreografen.

Samen werkten de studenten toe naar een tentoonstelling rond dansnotatie die van 12 tot 19 december 2019 te bezoeken was op de tweede verdieping van het Gentse paviljoen VANDENHOVE – Centrum voor Architectuur en Kunst. Onder de titel *Een archiefbron van dans* stelden de studenten hun archiefvondsten tentoon: van vloerpatronen tot kostuums, van notitieboekjes tot een zelfgemaakte

icosaëder, van briefwisselingen tot geluidsfragmenten. Dit diverse materiaal kwam uit een al even diverse reeks aan archiefcollecties en -instellingen, zoals de collectie van de Vliegende Bladen van de Universiteitsbibliotheek Gent, het Gentse AMSAB – Instituut voor Sociale Geschiedenis, het Antwerpse ADVN (Archief voor Nationale Bewegingen), alsook Het Letterenhuis en FelixArchief in Antwerpen. Bijna alle studenten kwamen tijdens hun zoektocht terecht bij CEMPER, het Centrum voor Muziek- en Podiumkunsterfgoed dat advies, ondersteuning en begeleiding biedt voor al wie in aanraking komt met dergelijk erfgoed. Staf Vos, dansexpert ter zake, stond velen van hen bij in het opsporen van archiefstukken. Naast deze officiële instellingen bezochten de studenten ook de archieven bij een aantal dansgezelschappen, zoals les ballets C de la B in Gent. In enkele gevallen waren ze zelfs welkom bij choreografen thuis, zoals bij Lydia Chagoll of Marc Vanrunxt, die een zeldzame inkijk gaven in hun persoonlijke archieven. Sommige groepen moesten dieper graven dan andere. Sommige archieven gaven meteen toegang, anderen waren minder gastvrij. Al snel werd duidelijk dat archiefonderzoek niet enkel het raadplegen van bronnen omvat maar ook de nodige creativiteit en doortastendheid vereist. Zeker in het geval van dans zijn de bronnen vaak schaars en moeilijk te vinden. Wanneer studenten geen documenten te pakken kregen, vonden ze een waardig alternatief in de zogenaamde *oral history*: ze contacteerden op eigen initiatief belangrijke getuigen uit het dansverleden en namen unieke interviews af die tevens tijdens de tentoonstelling te beluisteren waren.

De bijdragen in deze Portfoliosectie zijn gebaseerd op de catalogusteksten die de studenten naar aanleiding van hun tentoonstelling schreven. De selectie in dit nummer belicht enkele van de opmerkelijkste Vlaamse choreografen uit de twintigste eeuw en de mate waarin hun archief inzicht biedt in hun artistieke praktijk. Stuk voor stuk reflecteren deze teksten over de manier waarop archiefbronnen, toch doorgaans statische sporen van het verleden, zich verhouden tot het intrinsiek dynamische karakter van creatieprocessen en dansvoorstellingen. Daarnaast geven ze ook duiding bij de cultuurhistorische context en hoe die zowel een maakproces als een oeuvre beïnvloedt. Tot slot bevragen ze de doorgeefbaarheid van dans als een fundamentele problematiek die vanuit archiefonderzoek nijpend aan de oppervlakte komt. Zoals de studenten zelf destijds hun eigenhandig gecureerde tentoonstelling aankondigden:

Componisten doen het met partituren, regisseurs met scripts en beeldhouders door middel van hun werk zelf. Hoe dragen choreografen echter hun kennis en repertoire over naar volgende generaties als een tekstuele overdracht niet voor de hand ligt? Een archiefbron van dansinformatie draait rond de moeilijkste vraag in de westerse dansgeschiedenis. De tentoonstelling is een bouwset met verschillende choreografen en periodes als bouwsteen om een eigen antwoord in elkaar te timmeren.

Zo timmerden Karlijn Clocheret, Heleen Vanhoutte en Elizabeth Tack ook na de tentoonstelling verder. Ze rapporteren in hun tekst uitgebreid over de pieken en dalen van hun zoektocht naar het archief van Jeanne Brabants en de oprichting van het Ballet van Vlaanderen eind jaren zestig. Loïs Heirman graaft dieper in het archief van Lea Daan dat bewaard wordt in Het Letterenhuis en besteedt in haar bijdrage bijzondere aandacht aan Daans unieke werk voor de radio: is de ochtendgymnastiek die Lea Daan dagelijks via de radio gaf dan nergens meer te herbeluisteren? Siebren Nachtegale en Manou Selhorst leggen zich toe op de productieboeken van Alain Platel en staan stil bij de historische waarde van zulke genetische bronnen. Nina Van Praet, Roosje Mestdagh, Kato Wilms en Astrid Bontes spitten het archief van Lydia Chagoll uit. Dat archief bevindt zich in het AMSAB in Gent, maar toont zich dan weer ontoegankelijk op een andere manier: de vele krabbels en aantekeningen in de documenten waren nauwelijks tot niet te ontcijferen. Ze besloten dan maar een bezoekje te brengen aan Chagoll (die intussen helaas overleden is) om het fijne achter die codetaal te weten te komen. Ze penden hun zoektocht niet enkel neer in tekst, maar maakten hier ook een bijzonder luisterwaardige podcast over. Scan de QR-code op pagina X met de camera van je smartphone en laat je onderdompelen in “Op zoek naar Lydia”.

Door verslag uit te brengen over de archiefzoektocht die de studenten in het kader van hun opdracht ondernamen, wil deze Portfoliosectie niet enkel getuigenis afleggen van de specifieke invulling die ze aan deze uitdaging gaven. Bovenal moeten deze bijdragen duidelijk maken hoe archiefdocumenten soms de deuren naar het verleden openen, maar deze even goed resoluut gesloten kunnen houden. Dat een kunstvorm als dans zich moeilijk laat archiveren is intussen een boutade. De waarde van deze Portfolioteksten schuilt er dan ook in

dat ze die moeilijkheid niet alleen erkennen maar ook zoeken naar manieren om hier een uitweg uit te vinden. Inspiratie genoeg voor verder onderzoek.

Geciteerde werken

Universiteit Gent – Vakgroep Kunst-,
Muziek- en Theaterwetenschappen.
*Tentoonstellingsbrochure "Bron van
dans"*. Gent, 2019.

In de voetsporen van Lydia Chagoll

-- Astrid Bonte --
-- Roosje Mestdagh --
-- Nina Van Praet --
-- Kato Wilms --

Een kar vol dozen. Wanneer we de dozen openen, vinden we mappen boordevol pagina's bezaaid met persoonlijke dansaantekeningen. We zien pijlen en stokfiguurtjes, richtingaanwijzers en cijfers, bewegingsnotaties en schematische opstellingen, aangevuld met schriftelijke aanwijzingen die nauwelijks leesbaar zijn. Het is een raadsel wat ze betekenen. Naar welke voorstelling ze verwijzen, is evenmin duidelijk. Wanneer we de aantekeningen aan Lydia Chagoll voorleggen, kan ze deze zelf niet meer ontcijferen. Ze weet bovendien niet meer over welke voorstelling het zou gaan. Vermoedelijk zijn het snelle aantekeningen voor haar televisieballetten, die vaak op zeer korte termijn gecreëerd moesten worden.



Op 27 november 2019 waren wij op bezoek bij Lydia Chagoll. Eerder hadden we haar archief al bezocht. Dat Archief Lydia Chagoll wordt bewaard bij het Instituut voor Sociale Geschiedenis in Gent, het vroegere Archief en Museum van de Socialistische Arbeidersbeweging (Amsab-ISG).

De Belgisch-Nederlandse Lydia Chagoll, geboren als Lydia Aldewereld (1931-2020), was een spilfiguur binnen het Vlaamse ballet: ze was danseres, choreografe, danspedagoge, documentairemaakster

Afbeelding 1: Lydia Chagoll, Dansnotatie (voorstelling onbekend). 1960-1970. Archief Lydia Chagoll, map 17, AMSAB-ISG, Gent.

AMERICAN

I

<p> Teams Sticks (1) Machine Response Eng hygiene </p>	<p>4 x 123 DP</p>		<p>5x { amount ammunition }</p>
<p> - o o - (2) b b b b b b → → </p>	<p> 2 x 123 P relever 5c </p>		<p> 6 x 123 P 2 x att dunt 2 x analogue </p>
<p> 8 11 8 (3) 8 ↓ 8 8 ↓ 8 </p>	<p>6 x 123 P</p>		
<p> b b (4) b b b b ← → ↙ ↘ ----- b b b b b b ↙ ↘ ↙ ↘ </p>	<p> 2x relever relever 2x relever 2x </p>		

en auteur. Ze had een moderne balletopleiding gevolgd aan de Elsa Darciel-school in Brussel en leerde het klassieke ballet bij Tatiana von Zeumé, Heiko Kolt en Monique Querida. Hoewel Chagoll in deze beginperiode haar dansen financierde met een bureaujob, had ze al snel de ambitie om beroepsdanseres te worden. Reeds vanaf de vroege jaren 1950 bracht ze haar eigen choreografieën op de planken. In 1953 werd ze aangenomen als danseres in het ballet van de Opera van Gent, en later ook bij de Koninklijke Vlaamse Schouwburg, waar ze een balletensemble op poten zette. Bovendien was Chagoll ook een gepassioneerd dansleerkracht, vooral voor kinderen. Zo werd ze door de Muntschouwburg gevraagd voor de begeleiding van de zogeheten *petits rats*, de groep die moest doorgroeien naar het balletensemble.

In 1966 slaagde Chagoll erin om zonder enige vorm van financiële steun een rondreizend balletgezelschap op te richten, Ballet Lydia Chagoll, bestaande uit zes dansers en zichzelf. Ze traden overal op: in scholen, theaters, kleine en grote zalen, dorpen en steden, live en op televisie, zowel in Vlaanderen als in Wallonië. Achter de schermen heerste er echter een bittere subsidiestrijd. In 1970 moest Chagoll door een gebrek aan financiële middelen het gezelschap opheffen. Later, na de ontmoeting met haar levensgezel en filmmaker Frans Buyens, legde Chagoll zich voornamelijk toe op film en documentaires met steeds een groot sociaal engagement.

Ondanks Chagolls harde werk en ijver, zijn er geen choreografieën van haar op film bewaard gebleven. Zo vertelde ze ons dat alle videobanden van haar televisieballetten voor de BRT waren vernietigd doordat er andere uitzendingen over de tapes werden opgenomen. Nochtans geloofde Chagoll sterk in de combinatie van professionele dansnotatie en film, waarmee volgens haar *le sentiment* te vangen viel. Hoewel ze altijd hard bleef werken en aan de lopende band dansstukken creëerde, was een doorgedreven documentering van haar werk financieel niet haalbaar. Een gebrek aan subsidies was hiervoor de belangrijkste reden. Zoals Chagoll ons toevertrouwde, verkoos zij een extra danseres boven een administratief medewerkster die zich mogelijks een weg had kunnen banen in de bureaucratische papiermolen. Ze was dus financieel genoodzaakt om balletten te maken voor de Belgische televisiezender, de toenmalige BRT. Niet zozeer omdat ze het zelf wilde, maar om toch wat inkomsten te vergaren.

Chagoll sliep weinig, en maakte 's nachts vaak aantekeningen voor haar danseressen voor de dag nadien. Ze omschrijft deze notities als “ezelsbruggetjes”, maar nu hebben ze hun herinneringsfunctie verloren. Deze aantekeningen beschouwen als gefaalde dansnotatie zou evenwel afbreuk doen aan hun historische waarde, ook al zijn ze onvoldoende leesbaar om op basis ervan de choreografie te reconstrueren. Dit was uiteindelijk nooit de bedoeling. Ze hebben met andere woorden geen reproductieve waarde. Eerder dan een documentatie van dans met het oog op heropvoering zijn Chagolls notities de sporen van een creatieproces dat voorafgaat aan de dans.

Vaak wordt dansnotatie beschouwd als een afgeleide van het eigenlijke werk, als een blauwdruk die nooit een choreografie in haar expressieve volheid kan vatten. Maar het is pas wanneer we de aantekeningen van Chagoll niet in een pejoratieve relatie zien tot hun ware vorm (zijnde de dans zelf) dat hun betekenis zich openbaart. Chagolls choreografieën zijn gedanst, beleefd, gezien, en hebben de levens van maker, uitvoerders en toeschouwers – al dan niet tijdelijk – beroerd. De notities zijn een blijvend spoor van deze daad, die door een al te radicale veroordeling tot het verleden uitgehold en tenietgedaan zou worden. Deze sporen herinneren aan het werk van een opmerkelijke vrouw die met passie spreekt over “het mooiste vak van de wereld” en die kan berusten in haar oeuvre (Bonte et al.). Hoewel dit oeuvre als dusdanig niet meer terug te halen valt, blijft het in deze notaties onderhuids nog wel aanwezig. Wat we hier zien, zijn de fysieke sporen van een begeesterde, schrijvende hand die de dans als het ware voor zich zag tijdens het maken van de aantekeningen. Breder beschouwd nodigt dit archiefmateriaal uit tot een positieve benadering van dansnotatie: eerder dan het schrift te beschouwen als een halsstarrige poging om choreografie vast te houden, zijn de aantekeningen een directe getuige van de creatieve daad die aan een choreografie ten grondslag ligt.

Het lichaam als archief

Tijdens onze zoektocht naar sporen van Lydia Chagolls oeuvre hadden we het vermoeden dat er toch ergens beelden van haar balletten bewaard moeten zijn. De televisieballetten die ze voor de BRT (en voor de Franstalige tegenhanger RTB) creëerde, werden immers

analoog opgenomen. We besloten dan ook onze blik te richten op het archief van de BRT dat door de huidige VRT wordt bewaard. Dat archief, zo lazen we op de website van de VRT, “biedt een brede en een unieke blik op het leven in Vlaanderen gedurende de voorbije 80 jaar” (“Archief”). Maar die blik is niet erg toegankelijk. Een archiefstuk opvragen kost meteen 25 euro, terwijl we onmogelijk konden weten of het zou bevatten wat we zochten. Toch waagden we onze kans en enkele dagen later ontvingen we een videofragment van 65 seconden, zonder informatie of geluid. Enkel de naam van het bestand gaf te kennen waar het om ging: “BOLSHOI_STERREN_TE_AALST”.

Later leerden we van Chagoll zelf dat de video een bezoek toont aan haar juniorklas van de Aalsterse muziekacademie. We zien drie

Afbeelding 2: KP19/1819. Journaal. Bolshoi sterren te Aalst. 10 juni 1961. VRT-archief, Brussel.



dansers van het Bolshoi Ballet, Asaf Messerer, Irina Tikhomirnova en Monique Querida, vergezeld door de burgemeester en schepenen van de stad Aalst in 1961. Ook Els Brouwers, auteur van Chagolls biografie, vermeldt dit fragment (112). Maar helaas gaat het hier om een nieuwsitem dat geen beeld geeft van de eigenlijke choreografieën. Opnieuw stelt zich de vraag hoe we kennis kunnen verwerven van het dansverleden wanneer de bronnen te summier zijn.

“Dans is *éphémère*”, zegt Lydia Chagoll dikwijls tijdens ons interview met haar. Het is inderdaad een gangbare opvatting dat dans een bij uitstek vluchtige kunstvorm is. Alleen op het specifieke moment dat dansers hun lichaam bewegen, kunnen we de dans waarnemen. En toch pleit Chagoll voor het vastleggen van dans. Ze vertelt ons hoe jammer ze het vindt dat geen enkele van haar choreografieën gedocumenteerd zijn. Chagoll is dan ook ontroerd wanneer we haar het bovenstaande filmfragment tonen.







Vanaf de renaissance tot nu hebben kunstenaars heel wat verschillende pogingen ondernomen om dans te capteren (Franko). Precies omdat er nooit een universeel notatiesysteem werd ontwikkeld, kent dansnotatie verscheidene vormen: nu eens ligt de focus op de relatie tussen muziek en beweging, dan weer op danstechniek of op de concrete passen van een choreografie. Labanotatie is een systeem dat mogelijk de grootste navolging heeft gekend; het laat toe om dansbewegingen via geijkte symbolen en schema's op papier te noteren. In principe is een choreografie aan de hand van deze notatie helemaal opnieuw minutieus te reconstrueren, beweging per beweging. Maar wat buiten het systeem valt is de intentie achter de bewegingen. Volgens Chagoll heeft het vastleggen van dans op papier dan ook een nagenoeg onoverkomelijke beperking: "*Le sentiment, the feeling*. Dat kun je niet opschrijven. Dat is onmogelijk." Voor dat probleem ziet ze de oplossing in film. Niet alleen de eigenlijke danspassen maar ook de affectieve drijfveer die de bewegingen aanstuurt, kunnen volgens Chagoll met video gecapteerd worden. Op de vraag of film daarom de beste manier is om dans vast te leggen, antwoordt Chagoll evenwel met een vastberaden "neen". Het is onmogelijk om op basis van enkel film een choreografie tot in detail te reconstrueren, want telkens zijn er problemen met spiegelbeeld of passen die niet duidelijk zichtbaar zijn. Daarom is voor haar de beste manier om dans te bewaren en over te dragen nog steeds een gedetailleerd notatiesysteem, maar liefst in combinatie met film.

Volgens Chagoll kan dans dus wel degelijk opgeslagen worden, met het oog op overdracht naar volgende generaties ofwel voor het persoonlijk archief van de choreograaf. Toch is het vastleggen van dans niet vanzelfsprekend: de fysieke aanwezigheid van het lichaam ontbreekt immers zowel in schrift als in film. In de discoursvorming omtrent de archivering van dans wordt ook dit hiaat opgemerkt en tracht men als het ware de blik om te keren door het lichaam zelf als archief te benaderen (Lepecki; Stalpaert). Het lichaam van de danser verzamelt namelijk op een persoonlijke en intieme manier een breed arsenaal aan bewegingen, choreografische frases en danstechnieken. Dit lichaam is weliswaar een zeer broos en kwetsbaar archief; met de danser sterft ook de verzameling en het archief. Het recente overlijden van Lydia Chagoll in juni 2020 – niet lang nadat wij met haar in gesprek gingen – drukt ons nogmaals met de neus op de beperkte levensduur van het lichaam als archief.

Maar misschien is deze archieffunctie van het lichaam toch duurzamer dan we op het eerste gezicht zouden denken. Chagoll leerde dansen bij Indra Kamadjojo, Elsa Darciel, Tatiana von Zeumé en Heiko Kolt. Ze werd beïnvloed door de biografieën van Isadora Duncan en Marie Currie. In haar dansen worden sporen gevonden van haar leermeesters en voorgangers. Zelf had ze meer dan tweehonderd leerlingen aan de stedelijke muziecademie van Aalst. Slechts enkelen hadden het talent beroepsdanseress te worden. Agnes, Maria, Chris, Godelieve, Hilde, Annie, Veerle, en vele anderen zijn nu dames die zelf al kleinkinderen hebben. Zoals Els Brouwers het in haar boek *Lydia Chagoll, 25 jaar ballet* stelt: niemand van hen werd beroepsdanseress maar allen namen ze iets van Chagoll mee in hun leven (114). Dit is het ware archief van de dans van Chagoll.

Lydia en haar *petits rats*

Naast het lichamelijke archief dat we vooral tijdens ons gesprek met Lydia Chagoll leerden kennen, vonden we ook heel wat waardevolle documenten terug bij het Instituut voor Sociale Geschiedenis in Gent. Daar botsten we op twee manuscripten, die na grondig lezen een soort manifest leken te zijn. Het eerste, *Plaidoyer pour le Ballet Belge* (1959), begint met de vraag: “Wat is balletkunst?” “Ballet”, zo beantwoordt Chagoll haar eigen vraag, “is een artistieke synthese van bewegen, ritme, beelden, kleuren, poëzie en encenering” (8). Verschillende kunsten komen dus samen om een verhaal of sfeer via beweging vorm te geven. Dans is een *gesamtkunstwerk* en juist om deze reden zou het verkeerd zijn om de waarde van ballet ondergeschikt te maken aan de waarde van muziek, aldus Chagoll. De choreografe pleit met andere woorden voor ballet als een studie op zich die in geen geval benaderd mag worden in functie van een andere kunstvorm, zoals muziek, beeldende kunst of literatuur.

Chagoll brengt nog een ander belangrijk thema ter sprake in haar manuscript: de persoonlijke ontwikkeling en de sociale opvoeding. Cultuur is voor haar zodanig belangrijk én noodzakelijk dat ze pleit voor ballet voor iedereen. Dit betekent dat ballet niet enkel in de grotere steden zoals Brussel of Antwerpen getoond moet worden, waar al een groot culturaanbod is, maar ook in de kleinere provinciesteden en dorpen. Een constante in haar carrière is dan ook dat ze haar balletten opvoert op plekken buiten de grootstad, vanuit het



PLAIDOYER
POUR LE
BALLET BELGE

par

Lydia Chagoll

idee dat op deze manier het emancipatorisch vermogen van ballet niet enkel in de progressieve cultuurkernen blijft hangen maar ook verder verspreid wordt.

Kinderen en opvoeding spelen een grote rol voor Chagoll. Een door-dachte manier van lesgeven maakt ook dat ballet esthetisch waar-devol is. Om deze reden wijdt Chagoll haar tweede manuscript aan balletpedagogie. In *Précis d'enseignement de la danse classique* (1965) worden de regels omtrent dansonderwijs uiteengezet. Chagoll wijst daarbij op het belang van techniek en kennis over de bewegingen van het lichaam. Een terugkeer naar de fundamenteën van de klassieke dans beschouwt ze als een verrijking voor de hedendaagse dans. Zo ziet ze het aanleren van de juiste techniek als een eerste stap voor het ontluiken van de ziel en de passie die gepaard gaat met het uitoefenen van ballet.

Uiteraard schreef Lydia Chagoll niet enkel over dans en balletpe-dagogie, ze bracht haar inzichten ook in de praktijk. Een groot deel van haar carrière bestond uit het lesgeven aan jonge dansers. Haar lesmethodiek werd duidelijk gevoed door sociale en artistieke beweegredenen, maar een even belangrijke motivatie voor haar interesse in dansonderwijs was toch vooral persoonlijk. Tijdens het interview vertelde ze ons met de breedste glimlach dat ze het gewoonweg geweldig vond om dansles te geven aan haar “petits rats”, haar leerlingen.

À ma parfaite considération, Lydia Chagoll

In het archief kwamen we brieven, brieven en nog meer brieven tegen. Een groot deel van deze correspondentie was gericht aan de toenmalige BRT, maar we vonden ook briefwisselingen terug met Bobbejaanland en andere commerciële instellingen. We vroegen Chagoll waar deze brieven toe dienden. Ze wond er geen doekjes om: ze vroeg om financiële steun om haar gezelschap draaiende te houden. De meeste antwoorden die Chagoll ontving op haar vraag voor financiering waren korte, beleefde afwijzingen. Wanneer we

Afbeelding 3: Lydia Chagoll, *Plaidoyer pour le Ballet Belge*, 1959, foto van de boekenkaft. Archief Lydia Chagoll, map 53, AMSAB-ISG, Gent.

tijdens ons bezoek aan Chagoll haar de brieven voorleggen en ze deze nog een keer doorleest, mompelt ze kort “klootzak” alvorens ze verder vertelt over de toenmalige subsidiestrijd in Brussel.

De jaren zestig waren net zoals de voorgaande decennia een moeilijke periode op het vlak van cultuursubsidies. Het ballet streefde op dat moment naar verzelfstandiging en wilde zich loskoppelen van de opera waarvoor het tot dan toe – niet alleen in Vlaanderen, maar ook in andere Europese landen – als spreekwoordelijke dienstmeid had gefungeerd. Maar deze emancipatie verliep moeizaam. Het eerste theaterdecreet werd pas in 1975 door de Vlaamse overheid opgesteld, en het podiumkunstendecreet waarin dans een specifieke rol ging spelen, kwam er pas in 1993 (De Pauw 109-112). Voor het bestaan van dit decreet moest de opera een deeltje van haar subsidie afstaan aan het ballet. Deze subsidies kwamen trouwens vanuit de stad Brussel, niet van de staat, en die subsidieverdeling verliep erg selectief, zo niet discriminerend. De Muntchouwburg met het Ballet du XXe siècle van Maurice Béjart kreeg namelijk het grootste deel van het budget. “Wij waren in Brussel, en Béjart at daar alle subsidies op”, zei Lydia Chagoll daarover. Ze zocht intens naar subsidies, maar stootte op heel wat moeilijkheden. De administratief medewerkster van haar gezelschap opperde om een manager in dienst te nemen en een danser minder, om zo meer kans te maken op subsidies. “Nee, nee zei ik, ik wil geen danser minder op de scène. Zij had gelijk, ik had moeten luisteren, maar ik heb niet geluisterd, *et voilà, c’est la vie.*”

Bij gebrek aan een overkoepelend theaterdecreet, was het voor de gehele cultuursector op dat moment scharrelen voor geld. Er was niet één potje waar het geld uit kwam, het waren er onnoemelijk veel. Gezelschappen of kunstenaars konden subsidies krijgen van de staat, de stad, de provincie, of zich proberen aan te sluiten bij een groter cultuurhuis. In diezelfde periode was ook het Koninklijk Ballet van Vlaanderen met Jeanne Brabants een strijd aan het voeren voor verzelfstandiging, maar opnieuw was het door financiële redenen lang niet mogelijk het gezelschap zomaar los te trekken van de opera. Het was moeilijk voor iedereen.

Afbeelding 4: Brief van L.P. Kammans aan Lydia Chagoll. 18 december 1964. Archief Lydia Chagoll, map 19, AMSAB-ISG, Gent.

radiodiffusion télévision belge

Services de la Télévision

Téléphone 49.20.80 - Câblés TV. Bruc. - Telex 21437

Adresse : 18, place Flagey - Bruxelles 5



Emissions françaises
Direction générale :
Place E. Flagey, 18, Bruxelles 5
Phone : 48.81.00
Chèques Postaux : 54.68
Câbles : R.T.B., Bruxelles

Madame Lydia CHAGOLL,
17, avenue des Tourelles,
Wemmel.

V. Réf. :

N. Réf. :

LPK/AN/NS

Le

18 décembre 1964.

Madame,

Monsieur Wangermée, Directeur général, nous transmet vos propositions de ballets pour 1965.

Malheureusement, notre production dans ce secteur doit subir une éclipse et les rares programmes envisagés pour 1965 sont déjà en cours de production.

Avec nos remerciements, je vous prie d'agréer, Madame, l'expression de mes sentiments distingués.

L.P. KAMNARS,
Directeur des Programmes
de Télévision.

Voor Lydia Chagoll was het creëren van balletten voor televisie een manier om wat extra geld te genereren. Dit waren niet de artistieke choreografieën die ze wilde maken, maar dansen die voor het grote publiek toegankelijk waren. Tijdens die periode moest ze met vaste regelmaat iets maken om op televisie uit te zenden. Zelf werkte ze onbezoldigd voor haar gezelschap, terwijl haar dansers wel werden betaald. Ze werkte in de hoop ooit een subsidie te krijgen, maar dit was niet het geval. Slechts vier jaar na het ontstaan werd haar gezelschap alweer opgeheven. .

Slot

Tijdens ons gesprek zegt Lydia Chagoll verscheidene keren “jullie hebben niets aan mij” (Bonte et al.). Ze lijkt zich te willen verontschuldigen dat ze zich het verleden niet zomaar helder voor de geest kan halen. Maar is dit vergeten niet eigen aan hoe ons geheugen en onze herinnering werkt? En wordt dat verleden niet *verlevendigd* door de manier waarop haar ogen – en ook de onze – zich telkens vullen met enthousiasme wanneer ze bepaalde herinneringen wel ophaalt? Tijdens haar carrière als choreografe wilde Chagoll niets liever dan haar dansen vastleggen, maar de middelen ontbraken. In een ander tijdperk met meer ondersteuning was dit misschien wel mogelijk geweest. Maar zelfs nu, anno 2021, blijft dans geconfronteerd met dezelfde problematiek. De moeilijkheid om een belichaamde kunstvorm als dans te archiveren wordt enkel groter bij gebrek aan een omkaderende infrastructuur die de eigenheid van dans in rekening brengt en zoekt naar manieren om hieraan tegemoet te komen.

Wat onze ontmoeting met Lydia Chagoll bovenal duidelijk maakt, is hoe het lichaam van choreografen en dansers een cruciale bron van historische kennis vormt die, in combinatie met het tastbare archief dat bestaat uit dozen vol brieven en dansnotaties, het toelaat om dansgeschiedenis te schrijven. Het recente overlijden van Lydia Chagoll wijst ons op de urgentie om dat lichaamsarchief te erkennen en een structurele plaats te geven binnen de archivering van dans. Enkel op die manier kan de vermeende vluchtigheid van dans niet langer dienstdoen als excuus om de archiefdeuren te sluiten en net een impuls zijn om het bereik van het archief uit te breiden. Want wat we konden lezen in de ogen van Chagoll was in geen enkel ander document terug te vinden...

Geciteerde werken

“Archief”, VRT, <https://www.vrt.be/nl/over-de-vrt/opdracht/omroepthema-s/archief/>. Laatst geraadpleegd 21 juni 2021.

Bonte, Astrid, Sarah de Koning, Roosje Mestdagh, Nina Van Praet en Kato Wilms. Persoonlijk interview met Lydia Chagoll. 27 oktober 2019. Audio (60:40).

Brouwers, Els. *Lydia Chagoll, 25 jaar ballet*. Berchem: Epo, 2002.

De Pauw, Wim. *Minister dixit: Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid*. Leuven: Garant, 2005.

Franko, Mark. “Writing for the Body: Notation, Reconstruction and Reinvention in Dance.” *Common Knowledge* 2:17 (2011): 331-334.

Lepecki, André. “The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dance.” *Dance Research Journal* 42:2 (2010): 28-48.

Stalpaert, Christel. “Fabián Barba’s ‘A Mary Wigman Dance Evening’ (2009): Kijkregimes van de moderniteit revisited.” *Documenta* 31:1 (2013): 18-30.

Op zoek naar Lydia: Een podcast

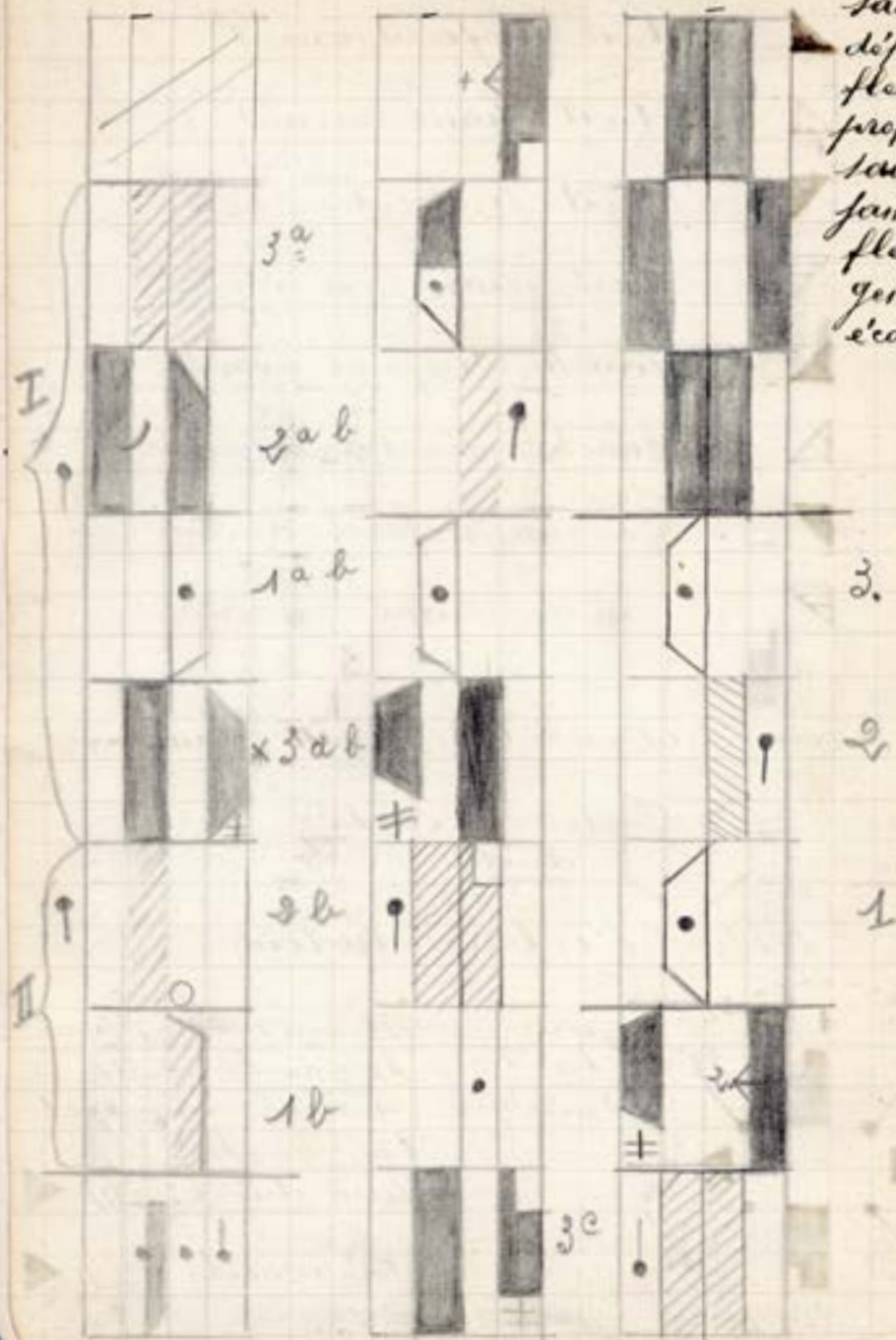
-- Astrid Bonte --
-- Roosje Mestdagh --
-- Nina Van Praet --
-- Kato Wilms --





Premier pas du menuet à droite

saut;
 de front;
 flexion
 profonde.
 sauter
 jambes
 fléchies
 genoux
 écartés



Dans in schrift en stem: Een duik in de tijd met Lea Daan

-- Loïs Heirman --

Dans en (een) schrift

Als de naam Lea Daan (geboren als Paula Gombert) bij de gemiddelde Vlaming nog een belletje doet rinkelen, dan is het allicht omwille van haar populaire ochtendgymnastiek voor radioluisteraars. In de jaren 1930 werd Daan bekend als de stem van “Wie turnt er mee...?”, een programma met turnoefeningen uitgezonden door het NIR, het toenmalige Nationaal Instituut voor Radio-Omroep. Sommigen zullen zich Daan ook herinneren als een belangrijk vernieuwer van het theateronderricht aan het Herman Teirlinck Instituut. Voordien trok ze in 1927 als vastberaden twintiger naar Duitsland om er gedurende zes jaar bij toonaangevende figuren als Rudolf von Laban en Kurt Jooss de bloeiende leer van de moderne dans te ontdekken. Haar kennis van onder meer de *Ausdruckstanz* en Labanotatie leidde tot een persoonlijke bewegingsleer die ze via haar pedagogische praktijk aan het culturele Vlaanderen wilde doorgeven. Die praktijk ontplooidde ze niet enkel aan het Herman Teirlinck Instituut, maar ook in haar eigen dansschool die ze kort na haar terugkeer naar Antwerpen had opgericht.

Hoewel Lea Daan haar stempel heeft gedrukt op de Vlaamse podiumkunstsce ne tijdens het interbellum en de naoorlogse periode, is de materiële documentatie van haar werk gering en verspreid over heel Vlaanderen. Moderne dans heeft in Vlaanderen nooit dezelfde navolging gekend als in Duitsland en dat vertaalt zich ook in het archiefmateriaal. In het geval van Lea Daan zijn er, naast wat

Afbeelding 1: Lea Daan, *Cahier de Danse*, 1929, Archief Lea Daan, DD 171, Letterenhuis, Collectie Stad Antwerpen.

brochures, affiches, halfgevolle fotoalbums en briefwisselingen, weinig sporen terug te vinden. Bovendien zijn slechts enkele van deze sporen van de hand van Lea Daan zelf. Uit de bronnen die er zijn, primair of niet, komen we overigens weinig te weten over de precieze werkwijze van de Vlaamse choreografe.

Toch zijn er hier en daar enkele archiefstukken die alsnog een heendaagse ‘ontmoeting’ met Lea Daan mogelijk maken. Eén daarvan bevindt zich in het Antwerpse Letterenhuis. Bijna slordig weggestopt tussen een kleine stapel paperassen, prenten en pamfletten, ligt daar een klein, grijs en nauwelijks beschreven notitieboekje. De vergeelde pagina’s en versleten randen verraden de relatief hoge leeftijd van het archiefstuk. Toch is het in een opmerkelijk goede conditie bewaard gebleven. Als we het boekje openslaan, worden we meteen begroet door het keurige en krullerige geschrift van Lea Daan. Op de eerste pagina lezen we dat het grijze boekje het notitieschrift is dat de Vlaamse danseres in 1929 gebruikte tijdens haar studie aan de Folkwangschule in Essen, waar Kurt Jooss toen directeur was. De schijnbaar verticale notenbalken die een draaiing van negentig graden hebben ondergaan, rijkelijk gevuld met geometrische tekens en ingekleurd met zwart en wit, geven echter aan dat dit boekje eerder de ideeën van tijdgenoot Rudolf von Laban omvat dan die van Daan zelf; meer bepaald zijn invloedrijke notatiesysteem en enkele oefeningen in de zogeheten *Eukinetik* en *Choreutik*.

De Labanotatie (of *Movement Analysis*, zoals het vandaag de dag bekend staat) is een systeem dat choreografen en dansers toelaat om bewegingen vast te leggen en te analyseren. Het maakt dans tot op zekere hoogte beschrijfbaar door middel van een nieuwe “taal” die bestaat uit een reeks op voorhand vastgelegde symbolen. Die symbolen geven de richting, de hoogte en de tijdsduur van de bewegingen aan en maken het mogelijk om dans te noteren, zij het op behoorlijk ingewikkelde wijze. In het boekje van Lea Daan staan enkele prachtige pen- en potloodtekeningen die dit systeem illustreren. *Afbeelding 1* schetst hier een mooi beeld van. We zien verticale lijnen, systematisch aangevuld met hoekige tekens en kleine symbolen. Lea Daan gaf hierbij, in datzelfde nette geschrift, ook een kleine legende en een kort woordje uitleg in het Frans.

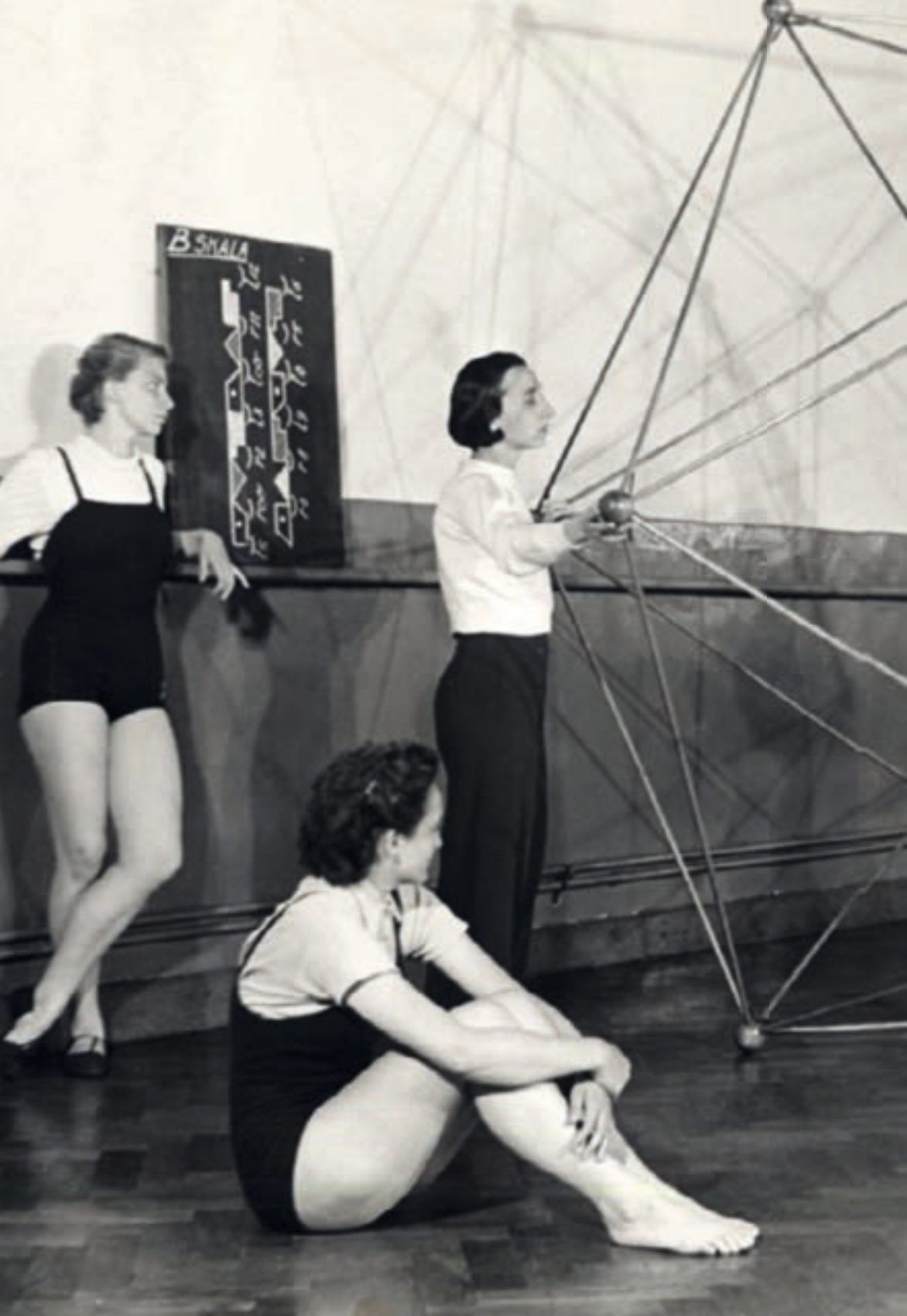
De oefeningen in Labans *Eukinetik* en *Choreutik* die we in Lea Daans gearchiveerde notities aantreffen, zijn uiteengezet in enkele korte

en net geschreven teksten. *Eukinetik* verwijst naar Labans leer van de harmonische beweging. Aan de hand van deze techniek leren dansers en danseressen hun dynamische en expressieve bewegingen beter te beheersen. *Choreutik* betreft dan weer de studie van hoe het lichaam van de danser zich tot de ruimte kan verhouden. Volgens deze principes zou Laban in de jaren 1920 een nieuwe dansvorm ontwikkelen die hij *Bewegungschor* of “bewegingskoor” noemde en die. Zoals later in deze tekst nog aan bod komt, zou Lea Daan die dansvorm later in Vlaanderen introduceren. Deze groepschoreografieën waren gericht op amateurs of leken die samen dansten of improviseerden, en zijn te beschouwen als Labans moderne vertaling van het *chorus* in de Griekse tragedie. De oude Grieken vormden inderdaad een belangrijke inspiratiebron voor Laban en deze invloedslijn zou ook het werk van Lea Daan mee aansturen.

Laban en de oude Grieken achterna

Een foto uit een van Lea Daans gearchiveerde albums in het Antwerpse Letterenhuis toont de zogenaamde Icosaëder (zie *Afbeelding 2*). Zoals de wiskundige naam doet vermoeden, is de Icosaëder een twintigvlakkige constructie opgebouwd uit een regelmatige opeenstapeling van gelijkzijdige driehoeken. Dit geometrische apparaat was een centraal element in Labans bewegingstheorie en werd ook door Daan overgenomen. De Icosaëder bood een model voor dansers om hun bewegingen te verkennen in de ruimte en te experimenteren met expressiviteit. Binnen de Icosaëder werden immers verschillende ruimtelijke dimensies onderscheiden: de hoog-laag dimensies, de links-rechts dimensies en de voor-achter dimensies. Volgens Laban en Daan straalde elke beweging een emotie uit. De uitdrukking van zo'n emotie werd op zijn beurt bepaald door de ruimte, het gewicht, de duur en de kracht van de beweging. Precies deze aspecten van een choreografie worden ook systematisch neergepend in de eerder vermelde Labanotatie die we ook in Daans notitieboekje terugvinden.

Afbeelding 2: Oefeningen in de ruimteleer in de 'icosaëder', 1938, Archief van Lea Daan, D 171/P, Letterenhuis, Collectie Stad Antwerpen.





Labans inspiratie voor de Icosaëder kwam opnieuw bij de oude Grieken vandaan. Hij steunde meer bepaald op de geometrische figuren van Plato, maar volgde de ideeën van diens leerling Aristoteles om zijn eigen visie over kunst vorm te geven. Laban pleitte voor een natuurlijkheid in het bewegen omdat hij, net als Aristoteles, geloofde dat de podiumkunsten een spiegel, of mimetische weergave, van het leven en menselijke gedragingen zijn (Selioni sectie 2.1. Mimesis: The Creation of a World per se). Dit markeerde een radicale breuk met de ideeën van Plato voor wie kunst verwerpelijk was omdat het slechts een erbarmelijke afspiegeling van de eigenlijke Ideeënwereld kon bieden. Toch kunnen we Laban, ondanks zijn niet-Platonische opvatting over kunst, als een “idealist” bestempelen. Zijn visie over de moderne dans was immers grotendeels gekenmerkt door de idealistische *Naturphilosophie*. Laban geloofde in een omvattende kosmische beweging die de oorsprong uitmaakt van alle levende wezens. Dans was voor de moderne choreograaf een fysieke uitdrukking van het “originele ritme”, waarbij ritme wordt gezien als de essentie van de wereld (Barbacci 4-5). Laban was daarnaast, net als vele andere moderne dansers, een felle voorstander van het bevrijden van het lichaam en een terugkeer naar de natuur.

Lea Daan huldigde een soortgelijke terugkeer naar de natuur. Zo maakte zij met haar leerlingen een jaarlijkse excursie naar de Kalmthoutse Heide. Een archiefstuk dat na een bijna homerische omzwerving in handen van danshistoricus Staf Vos terecht is gekomen, biedt een bijzondere indruk van deze dansante uitstap. Het gaat om een uitzonderlijke video-opname uit 1936 door de Antwerpse regisseur G. Van Wingerden. In een zeven minuten durend fragment zien we de dansers bewegen in de vrije natuur. Blootsvoets en in zwemkledij voeren ze organisch vloeiende bewegingen uit volgens verschillende geometrische composities, aangevuld met enkele losse, vrije improvisaties. Naast deze geometrische figuren, duikt in het fragment ook de reeds besproken Icosaëder meerdere malen als een tastbaar hulpmiddel op. Beide verraden de invloed van Laban op Daans danspraktijk. Ook de zoektocht naar de bevrijding van het lichaam komt hier duidelijk naar voren. Het dansen in badpakken toont hoe Lea Daan het ingesnoerde lichaam van de ballerina wou lostrekken uit het korset en de pointes. In plaats daarvan zocht ze naar een maximale tactiliteit en grotere bewegingsvrijheid. Op die manier was er – letterlijk en figuurlijk – ruimte voor het natuurlijke lichaam en de fysieke uitdrukking van gevoelens, wat ook later in haar



Afbeelding 3: Optreden te Lokeren, 1931-1956, Archief van Lea Daan, bruine map A3, Letterenhuis, Collectie Stad Antwerpen.

theateronderricht zou terugkeren. Met deze nadruk op expressieve lichamelijkheid toont Lea Daan zich overigens een kind van haar tijd. Als kritische reactie op de verkramping en verstarring die de negentiende-eeuwse industrialisering met zich had meegebracht, ontstond er niet alleen in de moderne danswereld maar ook daarbuiten een hernieuwde interesse in het lichaam. Deze zogenaamde *Körperkultur* – die het Duitse nationaalsocialisme zich later evenwel zou toe-eigenen – wilde het natuurlijke bewegingspotentieel van het lichaam opnieuw naar voren schuiven. Dit idee zou in de hele carrière van Lea Daan centraal staan.

Net zoals haar leermeester Laban, maar evengoed in de lijn van de oude Grieken, had Lea Daan een opvallende fascinatie voor groepsdansen en *communitas*. Gedurende haar hele leven was de choreo-

grafe ervan overtuigd dat dans een kunstvorm voor iedereen is. Het veelkleurige en diverse archiefmateriaal getuigt hiervan. Bladerend door enkele gearchiveerde brochures die in het Letterenhuis bewaard worden, zien we dat Daan steeds les gaf aan zowel professionele dansers als liefhebbers, volwassenen en kinderen, meisjes en jongens. Enkele vrolijk geïllustreerde reclamefolders tonen dan weer dat Daan ook onderricht gaf aan grotere groepen die ze – in navolging van Laban – “bewegingskoren” noemde. Het videofragment met de dansexcursie naar de Kalmthoutse Heide geeft evenzeer blijk van dit gemeenschapsgevoel. Soms slaan de dansers de handen in elkaar, dan weer dansen ze in een hechte groep of op een rij. Het lijken wel oud-Griekse rei- of koordansen die we ook terugvinden op klassiek aardewerk. Lea Daans archivalia bevatten overigens heel wat illustraties die sterk doen denken aan deze klassieke beeldvorming. Ook binnen haar “bewegingskoren” gebruikte Daan vaak verhalen, poses en kostuums die terugverwijzen naar de tijd van de oude Grieken. Afbeelding 3 is hier een sprekende illustratie van.

Wie danst er mee...?

Een ander aspect van Lea Daans carrière dat in het teken stond van een gelijkaardig *communitas*-idee, waren haar wekelijkse ochtendgymnastieklessen op de radio. Via die radiolessen bracht Daan haar educatie immers buiten de muren van de dansschool en werd ze, zonder onderscheid te maken in talent of ervaring, lerares van vele Vlamingen. Het doel was om aan de hand van dansante lichaamsbeweging “de nadeelige gevolgen van het moderne leven tegen te gaan” (Daan, inleiding). Luisteraars werden gemotiveerd om buiten, of toch tenminste met het raam open, de oefeningen van Lea Daan bewust uit te voeren – niet louter mechanisch, maar met aandacht voor het eigen lichaam. Opnieuw toont zich hier de invloed van Laban en de *Naturphilosophie*: net zoals Laban werkte Daan met voornamelijk natuurlijke bewegingen en stimuleerde ze een terugkeer naar de natuur.

Daans ochtendgymnastiek was twee keer per dag in Vlaamse huiskamers te horen. De eerste sessie van zo’n radioles vond zelfs al plaats voor zeven uur in de ochtend, maar ondanks dit vroege uur gebeurde het steeds *live*. Dit verklaarde Lea Daan zelf in een van haar oudste interviews dat momenteel nog te beluisteren is en bewaard wordt

in het beeldarchief van de VRT. Met verzorgd taalgebruik en hoge stem vertelt de dansscoryfee enthousiast over haar tijd in de studio. Helaas zijn alle opnames van de eigenlijke radiolessen inmiddels verloren gegaan of overschreven met ander audiomateriaal. Verder zijn er ook geen notities overgeleverd die het verloop van de radiolessen precies beschrijven. Dit alles bevestigt nog maar eens dat het niet altijd eenvoudig is om fysieke documentatie van dans terug te vinden. In archieven wordt vooral materiaal *over* dans bewaard, terwijl de dans zelf of hetgeen er het dichtste bijkomt (zoals video- of geluidsopnames, notities van de choreograaf, en dergelijke meer) vaak verloren gaan. In het Omroepmuseum te Leuven is er echter wél nog een van de brochures terug te vinden die ter ondersteuning van de succesvolle radiolessen werden uitgebracht. Onder de titel *Wie danst er mee... met het NIR?*, werden in deze brochures enkele moeilijkere turnoefeningen uitgelegd aan de hand van tekst en gestileerde illustraties. Zo konden mensen thuis de instructies van Lea Daan makkelijker volgen en vlot meebewegen.

De brochures maken duidelijk hoe de radiolessen Daan voor een moeilijke taak stelden. Want hoe geef je dansinstructies wanneer het visuele gedeelte volledig achterwege blijft? Radioluisteraars kunnen bewegingen nu eenmaal niet zien. Om die reden moest de choreografe manieren vinden om haar instructies auditief te verduidelijken. Een beweging “tonen” moest nu gebeuren aan de hand van klankkleur, intonatie, beklemtoning, onomatopoeën en andere talige strategieën. In het eerder vermelde interview vertelt Daan hoe ze vooral stem en spreektempo belangrijk vond. Ze “voelde” de dansbeweging als het ware “aan” en probeerde die, via de cadans van haar woorden, duidelijk te maken aan haar luisteraars. Zaken zoals adempauzes en intensiteit werden daarom erg belangrijk in haar danspedagogie en bleken een interessante toevoeging aan de danstaal. Niet toevallig zou Daan deze bijzondere strategieën ook binnen haar eigen dansschool beginnen te hanteren.

Bij de radiolessen was er ook steeds een danser aanwezig in de studio. Dit is te zien op Afbeelding 4. Op die manier kon Lea Daan naar een fysieke uitvoering van de bewegingen kijken terwijl zijzelf talige aanwijzingen gaf aan de mensen thuis. Hierbij treedt een bijzonder tweeledig proces van vertaling op: enerzijds “*ver-taalt*” Daan de fysieke bewegingen van de danser in de studio naar woord en klank; anderzijds vertalen de luisteraars deze talige *input* van Daan op hun

beurt naar een lichamelijke *output*. Er ontstaat dus een interessante spanning tussen actie, perceptie en taal, een wisselwerking die ook aan bod kwam in de zogeheten *Eurhythmics* van de Zwitserse musicus Émile Jaques-Dalcroze. De “ritmische gymnastiek” van Dalcroze was in de jaren 1910-1920 ook in België populair maar het aanbod aan lessen in Dalcroze-techniek bleef beperkt in Vlaanderen (Vos 71-77). Hetzelfde gold overigens voor het dansonderwijs in het alge-

Afbeelding 4: Radiogymnastiek met Lea Daan, 1935-1940, Archief van Lea Daan, grijze map, Letterenhuis, Collectie Stad Antwerpen.



meen dat zich veelal eenzijdig richtte op klassiek ballet. De weinige alternatieven hadden bovendien een eerder inferieure status, of waren vooral gericht op “pure lichaamsbeweging en gymnastiek” en “niet op dans als ‘kunstvorm’” (Demin 55). Precies omwille van dit magere aanbod besloot Daan naar Duitsland te trekken om zich daar verder te verdiepen in de moderne dans. Wanneer Daan kort na haar terugkeer naar België ook ochtendgymnastiek op de radio geeft, laat zich hierin de invloed van Dalcroze bespeuren.

Beweging in het theater

In het beeldarchief van de VRT zijn ook enkele korte fragmenten te vinden van de lessen die Lea Daan gaf aan de acteursopleiding van het Herman Teirlinck Instituut. Deze beelden tonen hoe Daan de ruimte van de acteur indeelde volgens dezelfde dimensies van de Icosaëder (hoog-laag, links-rechts, voor-achter) die ze reeds gebruikte in haar eigen danslessen. Met haar moderne bewegingsleer sloot de Vlaamse choreografe aan bij een langere traditie van theatermakers die zochten naar een vorm van niet-talig theater, zoals Vsevolod Meyerhold en Edward Gordon Craig. Maar ook in veel vroegere theatervormen zoals de *commedia dell'arte* en het theater van de oude Grieken vinden we een dergelijke zoektocht terug (Demin 36). Aan het Herman Teirlinck Instituut gebruikte Lea Daan haar bewegingsprincipes om ook het theateronderricht te vernieuwen. Toen ze als docente aan de toneelopleiding begon, heerste er in de theaterwereld een zekere spanning tussen beweging en tekst. Tekstdeclamatie stond immers nog steeds centraal, terwijl jongere generaties acteurs op zoek waren naar een meer dynamische, fysieke manier van spelen (Demin 36). Ook Daan keerde zich tegen het traditionele drama omdat dit weinig tot geen ruimte liet voor beweging en lichamelijkheid, terwijl net die elementen voor haar van groot belang waren. Daan wilde de acteurs bewegend leren spreken en mede daardoor werd ze al gauw een belangrijke assistente van Herman Teirlinck zelf.

Met haar eigen dansgroep maakte Lea Daan ook verhalende balletten waarbij diezelfde kruisbestuiving tussen theater en dans zichtbaar werd. Voor deze voorstellingen liet ze zich opnieuw inspireren door de klassieke oudheid. Op enkele van de tekeningen, brochures en foto's die in het Antwerpse Letterenhuis te vinden zijn, zien we toga's en gewaden, of mythische figuren en poses, zoals bijvoor-

beeld op Afbeelding 5. Maar het gaat verder dan louter vormelijke overeenkomsten. De oude Grieken verbonden namelijk ook zelf de disciplines theater en dans met elkaar en zochten eveneens naar een soort dansvocabularium om emoties weer te geven. Net als Lea Daan zagen zij dans niet als een kunst op zichzelf. In de oudheid was beweging onlosmakelijk verbonden met de muziek en de dichtkunst. Samen behoorden deze kunstvormen tot de overkoepelende “kunst van de Muzes”, of de zogeheten *mousiké*. Zo zou Erato, de muze van

Afbeelding 5.1: Tekening Artemis uit voorstelling *Aubade*, 1940-1956, Archief van Lea Daan, DD 171, Letterenhuis, Collectie Stad Antwerpen..

Afbeelding 5.2: Artemis uit voorstelling *Aubade*, 1940-1956, Archief van Lea Daan, bruin fotoalbum, Letterenhuis, Collectie Stad Antwerpen.





LOIS HEIRMAN

de hymne, het lied en de lyriek, haar gedichten volgens de klassieke traditie voordragen dansend met haar voeten en haar gelaat. Polyhymnia, de muze van de retoriek, drukte dan weer alles uit met haar handen en sprak enkel met gebaren. De oud-Griekse retorica nam dit principe over door taal te koppelen aan een uitgekiend systeem van gebaren en symbolisch geladen bewegingen. Plato, de fervente tegenstander van imitatie, stelde op zijn beurt dat dans mogelijk uit de imitatie van woorden door middel van gebaren is gegroeid.

Besluit

In Vlaanderen is er geen centrale instelling die zich volledig toelegt op het archiveren van dans. Ook het archief van Lea Daan ligt daarom versnipperd over verschillende locaties: van het beeldarchief van de VRT tot het Letterenhuis in Antwerpen, het Omroepmuseum in Leuven tot zelfs de privécollectie van een danshistoricus. Hier en daar zijn er brochures, notitieboekjes, krantenknipsels, foto's en enkele gedigitaliseerde opnames die elk op zich slechts een vage echo bieden van het werk van de Vlaamse choreografe. Het is een uitdaging om de weg te vinden naar al deze verschillende archiefstukken, maar het loont de moeite om ze samen te brengen. Het bronmateriaal nodigt uit tot een duik in de tijd en verradt mondjesmaat hoe het leven en het werk van Lea Daan ons via verschillende tussenstops zoals het theater, de radio en de Kalmthoutse Heide terugbrengt naar het werk van de pioniers van moderne dans zoals Laban, Dalcroze en zelfs nog verder in de tijd, naar het oude Griekenland. De verscheidenheid aan archiefbronnen toont bovendien hoe Daan diverse strategieën hanteerde om dans te "ver-talen", niet alleen naar verschillende media maar ook voor uiteenlopende groepen. Naast de meer gekende vorm van geschreven dansnotaties op papier die we ook terugvinden in Daans notitieboekjes, is de choreografe uniek in haar poging om dans en beweging ook via haar stem op de radio door te geven. Dat die radio-opnames verloren zijn gegaan, bevestigt nog maar eens hoe belangrijk het is om op een doordachte manier om te gaan met historisch interessant bronnenmateriaal. Niettemin, tussen alle afzonderlijk bewaarde documenten, sporen en relictten liggen nog steeds waardevolle stukken verborgen die ons een glimp bieden van de veelzijdige praktijk van danseres, choreografe, pedagoge en pionier van de moderne dans in Vlaanderen: danscoryfee Lea Daan, geboren als Paula Gombert.

Geciteerde werken

Barbacci, Silvana. "Labanotation: A Universal Movement Notation Language." *Journal of Science Communication* 1:1 (2002): 1-11.

Daan, Lea. *Wie turnt er mee... met het N.I.R., Radioturnlessen van Lea Daan en Teekeningen van Ant. Herckenrath*. Brussel: N.I.R., n.d. (vermeld in jaarverslag 1938).

Demin, Lieve. "In het spoor van Laban." *Etcetera* 14:55 (1996): 31-36.

Selioni, Kiki. *Laban – Aristotle: Ζώον (Zoon) in Theatre Πράξις (Praxis). Towards a Methodology for Movement Training for the Actor and in Acting*. Athene: Hellinoekdotiki, 2014.

Vos, Staf. *Dans in België 1890-1940*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2012.

Disclaimer

De auteur heeft getracht alle rechthebbenden op copyright van het beeldmateriaal in dit artikel te contacteren. De rechthebbenden die zouden vaststellen dat illustraties zonder hun medeweten werden gereproduceerd, worden verzocht contact op te nemen met de redactie.

Van spoorloos naar roerloos archief: Een zoektocht naar de nalatenschap van Jeanne Brabants

-- Karlijn Clocheret --
-- Heleen Vanhoutte --
-- Elizabeth Tack --

In 2020 openden in Antwerpen twee tunnels. Ze werden vernoemd naar Jos en Jeanne Brabants, twee dansende zussen die heel wat betekend hebben voor het culturele landschap van de stad. Dat het uitgerekend ging om de tunnels op de Frankrijklei onder het Operaplein is wellicht geen toeval: Jeanne Brabants, de oudste zus, installeerde in 1951 een balletopleiding binnen de Koninklijke Vlaamse Opera, waarvan het gebouw nog steeds vlak bij de nieuwe tunnels gelegen is. Deze opleiding zou later uitgroeien tot de Koninklijke Balletschool, waar balletdansers zich tot professionelen konden ontwikkelen. De choreografe richtte vervolgens in 1969 het Koninklijk Ballet van Vlaanderen op dat voor zeer lange tijd een wereldwijd gekend en geliefd gezelschap was. De belangrijke rol van Jeanne Brabants in de groei van de Vlaamse balletkunst valt dus niet te negeren. Voor haar komst stond die in de spreekwoordelijke kinderpontes, maar Brabants maakte haar volgroei. In 2014 fuseerde het ballet opnieuw met de opera tot Opera Ballet Vlaanderen, een fusie waar Jeanne Brabants zich niet mee kon verzoenen: “Toen ik die beslissing hoorde, ben ik ziek geworden” (Brabants in van den Broeck, z.p.).

Vlak voor haar dood op 2 januari 2014 sprak Brabants een laatste wens uit: er moest en zou een overzicht komen van al wat reeds gerealiseerd was op het vlak van dans, als het ware een *dansarchief*, of

een “Danshuis” zoals ze het zelf stelde (van den Broeck, z.p.). Op 31 december 2013 publiceerde Karl van den Broeck voor de nieuwswebsite Apache een interview met Brabants, waarbij hij haar introduceert als de oermoeder van de Vlaamse dans. Van den Broeck pende haar laatste woorden neer in het artikel bij wijze van testament. Brabants wond er geen doekjes om toen ze het gesprek als volgt aanvatte:

Er moet een Danshuis komen. Er moet een overzicht komen van wat er allemaal is gerealiseerd en dat moet samengebracht worden. Er is al een Letterenhuis, waarom kan er dan geen Danshuis komen? (Brabants in van den Broeck, z.p.)

Een klein decennium na haar overlijden is die wens nog niet in vervulling gegaan: de documenten rond haar levenswerk bleven wijdverspreid en grotendeels ongeordend achter; de waardevolle originelen zijn vaak verdwenen; de archieven van de instituten die ze oprichtte, raakten verspreid over verschillende archiefinstellingen; en wegens gebrek aan overzicht kunnen grote instanties het archiefmateriaal dat ze in hun bezit hebben nog niet voor het publiek ontsluiten. In dat laatste interview getuigt Brabants dat ze nog een hele schat in huis heeft liggen: “Ik zou graag hebben dat mijn archief en bibliotheek niet versnipperd raken én dat er iemand onderzoek op zou verrichten” (Brabants in van den Broeck, z.p.). In de hoop de geschetste situatie te verbeteren en in navolging van haar laatste wensen, brengen we het werk van Jeanne Brabants en haar oproep tot een “Danshuis” opnieuw onder de aandacht.

Een “Danshuis”, een archief voor de dans

Het dansarchief is als een organisme, een steeds groeiende entiteit waar dood en leven dicht bij elkaar liggen. Licht, water en zuurstof zijn essentiële elementen van leven, want zonder één van deze basisstoffen treedt de dood in. Zo ook met het archief: zonder de mogelijkheid om de getuigenissen van creatieprocessen en dansvoorstellingen vast te leggen, te bewaren en levend te houden, sterft

een hoofdstuk in de dansgeschiedenis. In onze speurtocht naar het nalatenschap van Jeanne Brabants, waarbij onze focus vooral op haar dansnotaties lag, hadden we een rijkdom aan archiefmateriaal verwacht. Wetende hoe invloedrijk Brabants is geweest, moest er toch een rijkelijk gevuld en vakkundig beheerd archief van haar bestaan? Niets bleek minder waar.

Allereerst ging de zoektocht moeilijk van start. Het was duidelijk dat onze queeste bij Opera Ballet Vlaanderen moest beginnen, maar meteen botsten we op verschillende hindernissen. Het bleek zelfs niet eenvoudig om erachter te komen of Opera Ballet Vlaanderen überhaupt wel een archief had. Op de website stond hierover geen informatie en ook Google wou ons de weg niet wijzen. Uiteindelijk gaf een gedateerde vacature voor de functie van archivaris bij Opera Ballet Vlaanderen prijs dat er wel degelijk een archief moest zijn, eentje dat op zoek was geweest naar een bekwame coördinator. De vacature bracht ons bij de juiste contactpersoon, die echter al gauw meedeelde dat het archief helaas gesloten was voor publiek. Na verdere communicatie bleek dat het archief van het voormalige Koninklijk Ballet van Vlaanderen sinds de fusie met Opera Vlaanderen nog niet geordend en geïnventariseerd was, wat een bezoek aan de site natuurlijk belemmerde. Bijgevolg kon ook niemand bevestigen of er al dan niet veel persoonlijke bronnen van de oprichtster van het Ballet van Vlaanderen te vinden zouden zijn. Het idee dat archiefonderzoek betekent dat je naar de bron teruggaat leverde in dit geval dus maar weinig op: we wisten dat er een archief van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen bestond en wie het beheerde, maar we kregen geen zicht op wat er dan precies bewaard lag. Eind 2019 (toen wij ons onderzoek voerden) werd ons overigens toegefluisterd dat het minstens nog een jaar zou duren vooraleer het archief voor het publiek geopend zou kunnen worden.

In verschillende brieven en manifesten ijverde Jeanne Brabants voor de erkenning van dans als onafhankelijke kunstvorm en bekleemtoonde ze hoe dit een eigen institutionele context veronderstelt (Brabants). Een open, gecentraliseerd dansarchief vormde zonder meer onderdeel van die gewenste institutionalisering (van den Broeck). Dat nota bene de instantie die ze zelf oprichtte – maar die vlak na haar dood en tegen haar wil in gefuseerd werd met de opera – er intussen nog niet in geslaagd is om deze droom te vervullen, legt de vinger pijnlijk op de wonde. De verwezenlijking van Brabants’

droom vereist natuurlijk heel wat logistieke en organisatorische inspanningen, waarvoor helaas vaak geen middelen voorhanden zijn. De fusie tussen het Ballet van Vlaanderen en de Vlaamse Opera betekende ook dat twee archieven werden samengebracht en dus geïnventariseerd moesten worden, een titanenwerk waarvoor om financiële redenen slechts één archivaris kon worden ingeschakeld. De focus lag daarbij in de eerste plaats op het archief van de opera, tevens het archief waar de toenmalige archivaris reeds bekend mee was. Bijgevolg was eind 2019, ruim vijf jaar na de fusie, het balletarchief nog ongeordend.

Het inventariseren van omvangrijk archiefmateriaal is natuurlijk niet voor de hand liggend: het duurt een poosje vooraleer de archivaris heeft achterhaald om welke bronnen het precies gaat en sommige bronnen zijn niet zomaar terug te herleiden tot hun oorsprong. Zonder inventaris met omschrijvingen van de archiefstukken weet men in een grote instelling als Opera Ballet Vlaanderen niet exact wat er in het archief bewaard ligt. Meer zelfs, zonder overzicht kunnen archiefstukken gemakkelijk verloren gaan of beschadigd worden. Toch ondernam de instelling al stappen in de goede richting. Eind 2019 was het archief niet toegankelijk omdat er aan een beter beheer werd gewerkt en men ook het beschikbaar materiaal in kaart wou brengen. Bovendien werd ons verteld dat het audiovisueel beeldmateriaal gedigitaliseerd werd. Deze inspanningen tonen aan dat er een stijgend besef is rond de waarde van archiefbronnen en het correct bewaren ervan. Intussen heeft Opera Ballet Vlaanderen een online archief op hun website geplaatst (<https://operaballet.be/nl/herbeleef/zoeken-in-archief>). Een snelle blik op deze pagina toont dat het online archief tot nu toe weinig te bieden heeft: het digitaliseren van beeldmateriaal blijkt een werk van lange adem te zijn. De trage digitalisering in combinatie met een moeilijk consulteerbaar fysiek archief maakt dat Opera Ballet Vlaanderen zijn geheimen vooralsnog niet prijsgeeft.

De gecentraliseerde verzameling van schriftelijke en visuele bronnen uit Brabants' nalatenschap bleek zich dus niet onder het dak van Opera Ballet Vlaanderen te bevinden. Onze tweede stap was een ontdekkingsstocht naar de archiefinstellingen in Brabants' thuis haven Antwerpen, maar ook die onderneming mocht niet baten. Het Felixarchief en Letterenhuis, twee prominente archieven in Antwerpen, konden ons elk slechts een dunne map met informatie

NOTA BETREFFENDE DE DANSKUNST IN BELGIË

- Overal, maar in België in het bijzonder, is de danskunst onbekend. Zij vergt een gezond lichaam, degelijke oefening en een eindeloze energie.
- Om deze redenen zijn er weinig beoefenaars en onder deze, weinig werkelijk bekenden.
- Hochtans voelen vele jongeren voor de dans en hebben er aanleg voor. Indien er grotere kanssen op een treffelijke broodwinning bestonden, zouden veleren zich tot deze kunst wenden. Een grotere selectie zou aldus ontstaan.
- Onze opera's werken in grote mate met niet gevormde elementen. De geschoolde leidende krachten moeten gedeeltelijk in hun broodwinning voorzien door het geven van lessen. (de dansers zijn steeds de laagst betaalden)
- Er bestaan in ons land een aantal privé-scholen van diverse stroming en van zeer uiteenlopend gehalte. Het aantal, waar werkelijk artistieke normen gelden, is eerder gering.
- Ook de beste onder deze schoolleiders kunnen zich niet volledig aan de kunst wijden, omdat zij om economische redenen, hun school op een ruimere basis moeten vestigen: lesgeven aan leken, gymnastiek, kinderdans enz.
- De meeste van deze scholen vormen met enkele zeventende "beroepsleerlingen" kleinere of grotere dansensembles. Deze "beroepsleerlingen" zijn soms min of meer benijdende jongeren, die degelijke lessen kunnen volgen, maar die mettertijd wegens allerlei omstandigheden wegvallen. Anderen wijden zich buiten hun hoofdberoep, tijdens de avonduren aan de dans. Vele van deze ensembles hebben daardoor een heesht bestendig wisselend karakter, wat, de zo noodzakelijke eenheid niet bevestert.
- Er bestaat voor deze ensembles weinig gelegenheid tot optreden. Op geen enkel gebied hebben echte dilettanten, ^{veel} op geschoolde mensen, dan juist in de dans. Inrichters van feesten en het publiek in het algemeen, hebben wat de danskunst betreft, nagenoeg geen onderscheidingsvermogen. De "goedkoopsten" hebben steeds de voorkeur. De dansbeoefenaars met artistiek geweten kunnen niet "goedkoop" optreden. Er is geen kunst, die zoveel kost. Een dans van slechts enkele minuten, vraagt uren van studie en oefening. Costumes kosten veel geld.
- Als broodwinning is de danskunst dan ook niet te beoefenen. Alleen diegenen, die een bijverdiensite hebben als leegver kunnen zich de luxe - en een zeer dure - veroorloven om te dansen.
- De noodzakelijkheid bestaat dus, daarin verandering te brengen en voor deze kunstvorm hetzelfde te doen, wat voor andere takken wordt gedaan.
- Twee voorwaarden dienen daarvoor vervuld te worden:
 - 1° Een openbare school voor beroepsopleiding inrichten.
 - 2° Aan de leerlingen van deze school moet men een toekomst kunnen verzekeren. Deze tweede voorwaarde is van kapitaal betekenis. Elk voortgezet onderwijs dient daartoe andere rekening mee te houden.

- Er zou alvast dienen bepaald te worden, dat de openbare schouwburgen hun dansselementen uitsluitend uit de gediplomeerde leerlingen van deze school zouden moeten recrutereren.
- Het is mijn vaste overtuiging, dat in deze school zowel het klassieke ballet als de moderne richting van Laban en Jocas, alsook de opvattingen van het Engelse Sadler's Wells ballet zouden moeten onderwezen worden. Hoe men ook tegenover het klassieke ballet kan staan, mijn ervaring is, dat ook de danser van de moderne strooming, het klassieke ballet als techniek ~~kan~~ niet kan missen.
- Het is dus nodig, dat de leerkrachten van deze school uit specialisten van deze verschillende richtingen zouden bestaan. Het is daarbij onontbeerlijk, dat van tijd tot tijd buitenlandse leraars lessen zouden komen geven. Een gedetailleerd programma van de school zou natuurlijk nog andere vakken zoals theatertechniek, belichting, decor, costume, kunstgeschiedenis enz. moeten bevatten.
- Het bestaan van deze school zou ~~aanleiding~~ aanleiding kunnen geven tot de oprichting van een groot dansensemble.
- Er zijn n.l. drie realisatiemogelijkheden :
 - 1) Een Antwerpse gemeentelijke instelling ,misschien te beperkt om anderen uit het Vlaamse land te kunnen aantrekken en finaciele bezwaren vanwege stadsbestuur
 - 2) Een nieuwe nationale instelling . Gewaar, dat ze te Brussel zou gevestigd worden met kans tot franse oriëntering
 - 3) Een afdeling van de "Studio van het Nationaal Toneel"

Voordelen: a) Nationale Instelling
 b) gewetigd te Antwerpen
 c) slechts uitbreiding van bestaande instelling;
 d) bezuiniging:want jonge toneelspelers dienen een basis van bewegingsleiding te hebben en de dansers moeten zekere "toneelcursus" volgen.

Jeanne Brabants

Antwerpen, 22 November 1948

Afbeelding 1: Nota betreffende de danskunst in België door Jeanne Brabants. 22 november 1948. Foto van Elizabeth Tack op 15 november 2019. Origineel: Archiven van de stad Antwerpen, 683 #87. Het Felixarchief, Antwerpen.

over haar leven voorleggen in de vorm van krantenknipsels, gastenlijsten en tekeningen over een zaalindeling. Deze bronnen hadden voornamelijk betrekking op het administratieve luik van haar dansverleden. Naast deze secundaire bronnen die ons desalniettemin een beter idee gaven van waar Brabants zich zoal mee bezighield, vonden we ook interviews en nota's terug die haar denken rond de institutionalisering van dans blootlegden. De "Nota betreffende de danskunst in België" uit 1948 (zie *Afbeelding 1.1. en 1.2.*), vormt hier een sprekend voorbeeld van. We komen verder in dit relaas op deze nota terug, maar onze queeste kende eerst nog een vervolg: dansnotaties en andere sporen van haar choreografieën waren namelijk nog steeds nergens te bekennen.

Showtime in het EHBO-lokaal

Gelukkig zijn er nog gedreven enthousiastelingen die ijveren voor het in stand houden van een archief, zoals Koen Van Kerkhoven, de zoon van Jeanne Brabants. Via Staf Vos, onderzoeker bij het Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed (CEMPER), kwamen we met hem in contact. Al snel bleek dat Van Kerkhoven bereid was de dansnotaties van de hand van zijn moeder en andere archiefstukken die hij van haar in bezit had met ons te delen. We werden uitgenodigd om deze documenten te komen bekijken bij ShowTex, een bedrijf dat gespecialiseerd is in podiumtechnologieën en waarvan Van Kerkhoven CEO is. Na een lange treinrit naar Zwijndrecht werden we opgepikt door Staf Vos, die ons in de zoektocht vergezelde, en kwamen we aan bij wat voor ons het eindpunt van de queeste zou blijken. Na een warm welkom en met een heerlijke koffie in de hand werden we meegenomen naar een EHBO-lokaal in een vergeten hoek van het bedrijf.

Het werd snel duidelijk dat dit duffe lokaaltje met TL-verlichting al enkele jaren dienst deed als de laatste rustplaats van Brabants' nalatenschap: in een ouderwetse ijzeren kast stonden allerlei dozen op, onder en naast elkaar gestapeld. Er werden twee tafels tegen elkaar geschoven zodat we hiermee aan de slag konden. De opstelling in het EHBO-lokaal was een vreemd zicht en kon niet meer contrasteren met het beeld van een netjes geordend archief dat we al die tijd voor ogen hadden gehad. Waar in de meeste archieven gehamerd wordt op de juiste belichting en een gunstige temperatuur, was in dit geval een troosteloos EHBO-lokaal de bewaarplek van Jeanne Brabants' erfenis.

Deze plek zonder natuurlijke verlichting of enige verwarming wekte bij ons in eerste instantie een onbehaaglijke indruk op. De ruimte voelde eerder aan als een gevangenis dan een archief: niet alleen wij waren er even gevangen, maar ook en vooral leken de verschillende dozen met Brabants' erfenis er verscholen voor de buitenwereld. Zo krijgt dit materiaal niet de toewijding en belangstelling die evenwel de noodzakelijke zuurstof vormen om dit archief in leven te houden.

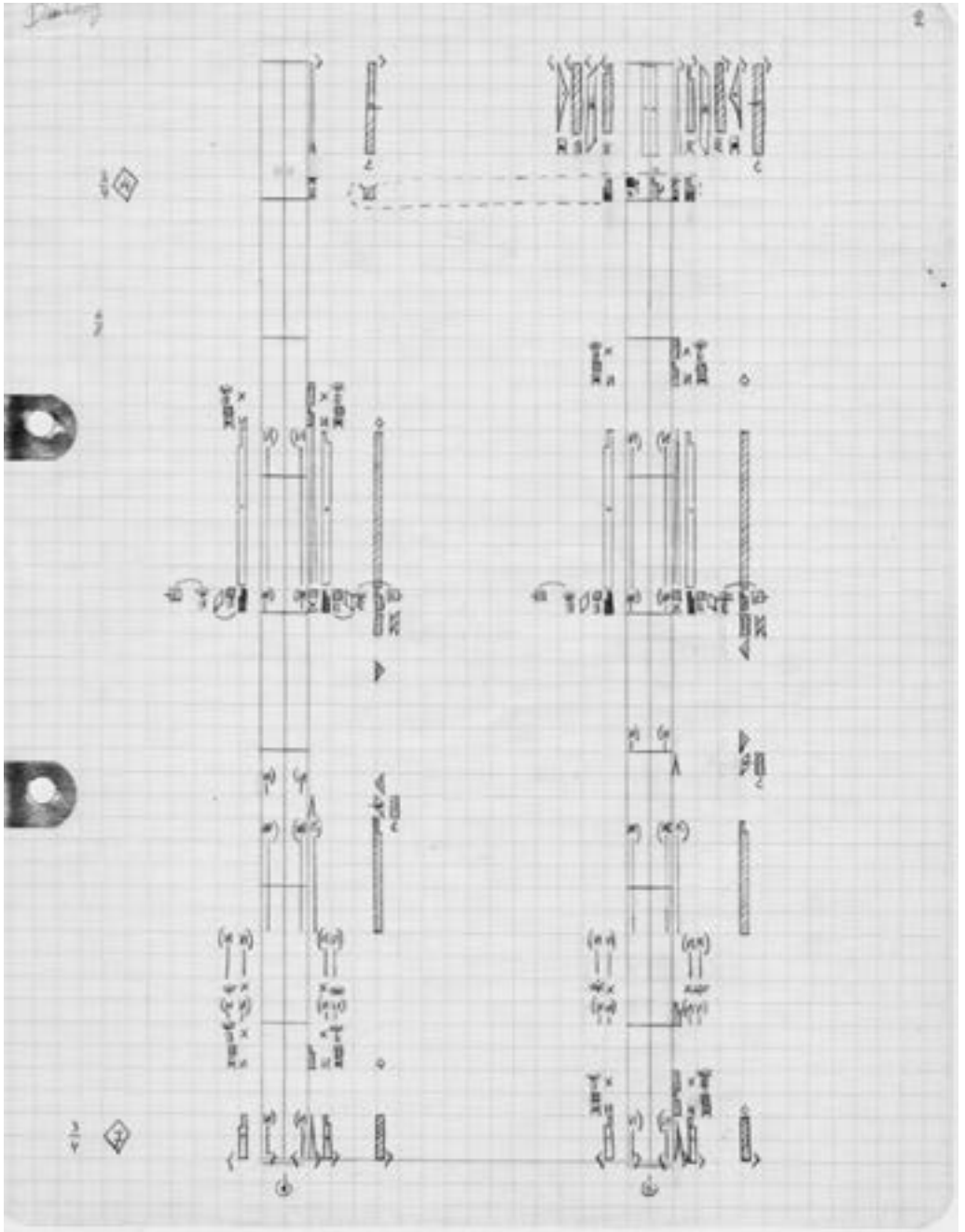
De afgesloten dozen zaten tot op de rand vol met boeken en papier. Staf Vos wist ons te vertellen dat CEMPER reeds een poging had gedaan om hun inhoud te inventariseren, maar die eerste inspanning vormde slechts een aanzet tot een werk van langere adem. Zo stuitte we op papierwerk dat nog niet geïnventariseerd was en ontdekten we materiaal waar ook Vos nog geen weet van had. De staat waarin de handgeschreven notities bewaard werden was erbarmelijk: de documenten lagen ietwat slordig op elkaar, met hier en daar een kreuk in het reeds vergeelde papier. De gekleurde scheidingsbladeren die waren toegevoegd en een opdeling tussen verschillende tijdsperiodes aangaven, getuigden van een minieme poging tot het aanbrengen van structuur. Door deze onaangepaste condities waarin het nalatenschap van Brabants zich bevindt, dreigt dit historisch waardevolle materiaal in een onomkeerbare staat van verval te geraken.

Na wat gesnuffel tussen de gangbare administratieve documenten visten we enkele fantastische dansnotaties uit een doos. Dat was precies waar we de hele tijd naar op zoek waren geweest. Tijdens haar carrière als choreografe gebruikte Jeanne Brabants de zogeheten Labanotatie. Dit notatiesysteem werd eind jaren 1920 ontwikkeld door bewegingskunstenaar en theoreticus Rudolf von Laban als een methode om menselijke beweging vast te leggen. Van Brabants vonden we een aantal tekeningen die erg technisch leken en wat doen denken aan verticale notenbalken gevuld met allerlei geometrische symbolen. Toch zijn deze documenten een rechtstreekse en precieze weergave van de bewegingen die Brabants choreografeerde. Zo geeft *Afbeelding 2* een stukje dans uit de voorstelling *Dialog* uit 1971 weer. Met deze notities in de hand lijkt het alsof we een stukje terug in de tijd reizen: we staan oog in oog met de hand en de pen van Jeanne Brabants zelf. Zo'n blad papier straalt geschiedenis uit en is op zijn beurt onderhevig aan de tand des tijds. Zoals *Afbeelding 2* toont, wordt het verval van het papier tegengehouden door verstevigings-

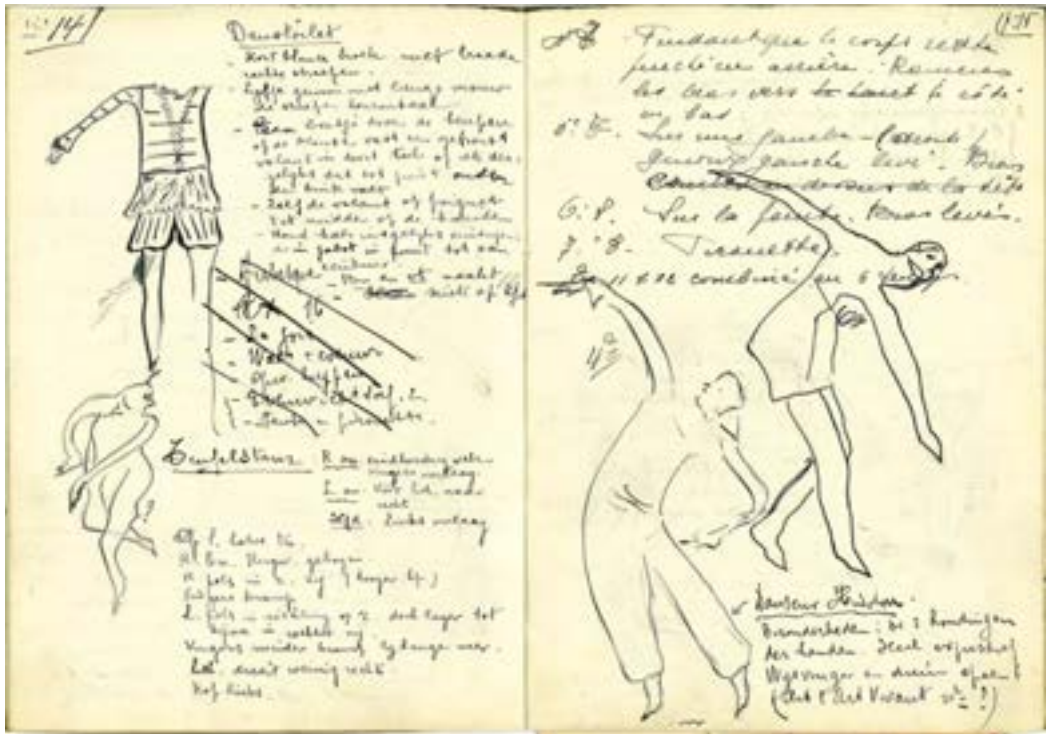
ringetjes, maar de vergeelde kleur wijst op de kwetsbaarheid van het materiaal. Toch blijft de schoonheid van de eigenhandig geschreven dansnotatie overeindstaan. Onze ogen dansten over de pagina's met gekke balkjes en moeilijk ontcijferbare symbolen. De ontdekking ervan vormde een puur zintuiglijke ervaring.

Binnen de Labanmethode wordt aan de hand van een reeks van hoekige symbolen het verloop van een beweging genoteerd. Het bijzondere aan deze zichtbaar complexe manier van noteren is dat het toelaat om elementen zoals expressie, intensiteit en spierkracht vast te leggen. Het noteren, lezen en uitvoeren van Labanotatie zijn vaardigheden op zich en vergen bijzondere oefening. Wie niet is ingewijd in de geheimen van de Labanotatie, kan de codes niet ontcijferen. Voor niet-kenners zoals wij is deze notatie een abstract kunstwerk op zich. De zeldzaamheid van deze archiefstukken waarvan de leesbaarheid al even zeldzaam is, maakt ons stil. Wie neemt er vandaag nog de tijd om met zoveel zorg beweging te capteren?

Naast Labanotatie maakte Jeanne Brabants ook uitgebreid gebruik van haar eigen ontwikkelde methode voor het vastleggen van dans. Zo toont een pagina uit haar persoonlijk notitieboek een aanpak die meteen heel anders lijkt. Op *Afbeelding 3* zien we hoe Brabants haar choreografieën neerpende in een kladschrift waarin tekst en tekeningen op een zeer beeldende manier met elkaar verward zijn. Dit notitieboek maakt ons getuige van hoe een ongedateerde en ongetitelde voorstelling in zijn geheel tot stand kwam. Naast de beweging van het lichaam wordt er reeds, zoals we uit *Afbeelding 3* kunnen afleiden, ook een eerste idee gevormd over de kostuums. Dit gebeurt op een zeer organische manier waarbij verschillende spontane denkpistes door elkaar lopen. Kledij en beweging zijn verward in een duet dat zich afspeelt in de verbeelding van Brabants. In tegenstelling tot de complexe Labanotatie wordt elke beweging hier vertaald in woorden waardoor je als lezer zonder voorkennis veel meer inzicht krijgt in hoe de choreografische stappen eruitzagen en horen te zien. Daarvan getuigt ook *Afbeelding 4*: een ongedateerd los papier dat we in een van de vele dozen terugvonden. Hierop staat vermoedelijk een leschoreografie genoteerd aan de hand van getekende stokfiguurtjes en talige instructies. Door hun beeldend karakter vormen de notities van Brabants als het ware een uitnodiging om de beweging over te nemen en zelf te dansen.



Afbeelding 2: *Labanotatie voor Dialog* (1971) door Jeanne Brabants (op muziek van Vaughan Williams). Pagina 3. Foto van Karlijn Clocheret op 28 november 2019. Archief van Jeanne Brabants en Bert Van Kerkhoven (tijdelijk bewaard bij Showtex, Zwijndrecht).



Afbeelding 3. Fragment uit notitieboek Jeanne Brabants: kostuumnotities voor ONBEKENDE VOORSTELLING (ONBEKEND JAAR). Pagina 14 en 15. Foto van Karlijn Clocheret op 28 november 2019. Archief van Jeanne Brabants en Bert Van Kerkhoven (tijdelijk bewaard bij Showtex, Zwijndrecht).

Kopieën nemen van de gevonden notaties was bij ShowTex geen probleem. Tussen de werknemers die orders afdrukten, maakten we scans van de gevonden schatten. Toch bleef er een donkere schaduw boven onze vondsten hangen, want de problemen waar wij tijdens onze zoektocht over gestruikeld waren zouden immers blijven voortduren: noch Van Kerkhoven, noch CEMPER beschikken over de nodige middelen om een verzorgd en overzichtelijk archief voor Brabants' nalatenschap te verzekeren. Hoewel Van Kerkhoven het archief levend wil houden, gaf hij aan dat de situatie niet houdbaar is. Zo beschikt hij niet over de juiste apparatuur om de bronnen in correcte omstandigheden te bewaren. Nochtans heeft dit archief dringend bescherming nodig, zoniet dreigt een significant stuk geschiedenis verloren te gaan. Waarom Van Kerkhoven het persoon-



Afbeelding 4. Los papier met notities voor een leschoreografie van Jeanne Brabants (Ongedateerd). Foto van Karlijn Clocheret op 28 november 2019. Archief van Jeanne Brabants en Bert Van Kerkhoven (tijdelijk bewaard bij Showtex, Zwijndrecht).

lijke archief van zijn moeder niet uit handen geeft en in een publieke archiefinstelling onderbrengt, daar kunnen we enkel over speculeren. Hij lijkt alleszins liever zelf over haar nalatenschap te willen waken zolang er geen centrale archiefinstelling voor dans bestaat. Die instelling zou zich bovendien in Antwerpen moeten bevinden. Brabants wilde namelijk in geen geval dat haar nalatenschap naar elders zou verhuizen, omdat Antwerpen “altijd het voortouw [heeft] genomen om het ballet in Vlaanderen internationaal op de kaart te zetten” (van den Broeck). Tot nu toe wil echter geen enkel archief de droom van Brabants ten volle waarmaken, zodoende doet haar zoon zijn uiterste best om die taak op zich te nemen.

Tijd voor verandering

Dat het archiefmateriaal van Jeanne Brabants zich niet in een centrale collectie bevindt, laat staan in een gecentraliseerd archief voor dans, ligt in de lijn van verschillende structurele problemen waar de cultuur- en erfgoedsector zich vaak mee geconfronteerd ziet. Zo betekent voor veel organisaties de aanhoudende subsidievermindering een fundamentele hap uit hun werkings- en personeelsbudget. Het overgebleven vermogen wordt dan ook vaak besteed aan *overleven* eerder dan *overleveren*. Het is een terugkerend pijnpunt: binnen de cultuur- en erfgoedsector was altijd al een uitputtende strijd om erkenning gaande en de zoektocht naar middelen verliep daardoor telkens zeer moeizaam. Dat blijkt ook uit de open brieven van Brabants uit de jaren 1940 en 1950. Hoewel het hedendaagse cultuurpolitieke klimaat niet zomaar te vergelijken valt met wat er zich ten tijde van Jeanne Brabants' carrière afspeelde, heeft de cultuursector nooit echt hoog op de prioriteitenlijst van politici gestaan en zijn de beschikbare middelen doorgaans schaars. In 2020 waren de projectsubsidies de pineut: deze subsidies moesten plaatsmaken voor grootschalige projecten die de Vlaamse cultuur en haar erfgoed zouden promoten. Daarbij lijkt men echter vergeten te zijn dat veel erfgoed ooit geboren is uit net kleinschalige projecten. Ook Jeanne Brabants begon ooit als kleine speler met veel ambitieuze dromen en eigen projecten. Haar hele leven stond ze op de barricaden om dans als volwaardig beroep en autonome kunstvorm te verdedigen en uiteindelijk is ze zo uitgroeid tot een kopstuk van de Vlaamse canon.

De ironie wil dat onder de weinige bronnen die we in het FelixArchief aantreffen, precies wel de documenten bewaard werden waarin Brabants deze situatie omtrent dans op de korrel neemt. Met haar eerder genoemde "Nota betreffende de danskunst" die ze in november 1948 schreef, zorgde ze voor een ommekeer binnen de danswereld. Zoals Afbeelding 1 toont, bekritiseert ze in haar nota de lakse houding tegenover dans: als andere kunsten geprofessionaliseerd konden worden, waarom bleef dans dan achter (Brabants)? Dansen was op dat moment nog geen bezigheid waar iemand van kon leven; een waarheid die voor vele autonome danskunstenaars vandaag de dag helaas nog steeds geldt. Volgens Jeanne Brabants was dit destijds te wijten aan een vicieuze cirkel die begint bij het gebrek aan opleiding op hoog niveau. Dit gebrek hing samen met

het feit dat opdrachtgevers in de danswereld niet de beste maar de goedkoopste dansers tewerkstelden. Hierdoor was er enerzijds bij potentiële beroepsdansers weinig animo om professioneel danser te worden, anderzijds konden dansscholen hun opleiding niet professionaliseren omdat ze ook les moesten geven aan kinderen en hobbydansers om rond te komen. Omdat een carrière als danser in die naoorlogse jaren weinig toekomstperspectief bood, waren er ook geen vaste dansensembles: niemand had de tijd of het kapitaal om zich voltijds toe te leggen op de danskunst. Al deze factoren maakten het haast onmogelijk om van dansen een hoofdberoep te maken in Brabants' jonge jaren. In haar nota stelde ze dat dit moest veranderen. Ze zag de oplossing in het installeren van een beroepsopleiding voor dans op hoog niveau. Deze school moest in eerste instantie openbaar zijn, zodat iedereen zich kon aanmelden; ten tweede moest er zowel klassieke als moderne dans aangeleerd worden opdat de studenten een grondige basis zouden hebben. Een derde voorwaarde was dat de studenten na hun studie economisch zouden moeten kunnen overleven als danser. Dit kon volgens Brabants als er formele afspraken bestonden die bepaalden dat openbare schouwburgen hun dansers enkel uit die geschoolde groep zouden rekruteren. Hoewel er dankzij de inzet van Brabants sindsdien grote stappen vooruit zijn gezet en we in Vlaanderen ondertussen enkele gevestigde dansgezelschappen en -scholen hebben, blijft het steeds een strijd om middelen te vinden.

Het huidige beleid zet paradoxaal genoeg vooral in op het hedendaagse Vlaamse erfgoed, terwijl er nog veel werk op de plank ligt om het erfgoed uit het verleden te verzamelen, te inventariseren en op een eerbiedige manier te bewaren. Jeanne Brabants is een treffend voorbeeld: ze is een monument binnen de Vlaamse balletkunst, maar er wordt nagenoeg weinig moeite gedaan om haar nalatenschap te consolideren. Met de fusie tussen de Vlaamse Opera en het Koninklijk Ballet Vlaanderen in 2014 werd dit nogmaals pijnlijk duidelijk. Niet alleen betekende de fusie dat er nog meer archiefwerk te verwerken viel binnen één instelling met even weinig middelen, maar het druiste zoals eerder gesteld ook regelrecht in tegen Brabants' wens voor de autonomisering van het ballet. Hoewel de choreografieën van Brabants nog met verve gebracht worden door het huidige Ballet Vlaanderen binnen de werking van Opera Ballet Vlaanderen, lijken haar ideeën langzaam maar zeker tot de vergetelheid gedoemd.

Brabants' wens is nog niet in vervulling gegaan. Naast de overlevingsstrijd die dans- en cultuurhuizen blijven voeren, ligt het erfgoed van Brabants nog steeds verscholen in een roerloos archief. De notities, schetsen en schema's die door de verbeeldingskracht van de choreografe en haar dansers in beweging werden omgezet, liggen door institutionele gebreken al jaren verborgen in een stapel ongeordende archiefdozen. Wie het heft in eigen handen neemt en op onderzoek uitgaat, ontdekt de diepere betekenis van wat we hier een roerloos archief noemen. Omdat het nalatenschap van Brabants verspreid ligt over verschillende archieven die niet altijd heel toegankelijk zijn, ontbreekt het de onderzoeker aan een centraal vertrekpunt. Door het gebrek aan inventarisering zijn er maar weinig coördinaten om de juiste koers aan te houden. Het is dus dringend tijd om het roer om te gooien. Tot haar sterfbed bleef Brabants strijden om dans te institutionaliseren, te beschermen en te archiveren, maar wie neemt het roer nu van haar over?

Geciteerde Werken

Brabants, Jeanne. "Nota betreffende de danskunst in België". 22 november 1948. Archieven van de stad Antwerpen, 683 #87. Antwerpen: Het Felixarchief.

van den Broeck, Karl. "Het testament van Jeanne Brabants, oermoeder van de Vlaamse dans." 31/12/2013. www.apache.be/2013/12/31/het-testament-van-jeanne-brabants-oermoeder-van-de-vlaamse-dans/

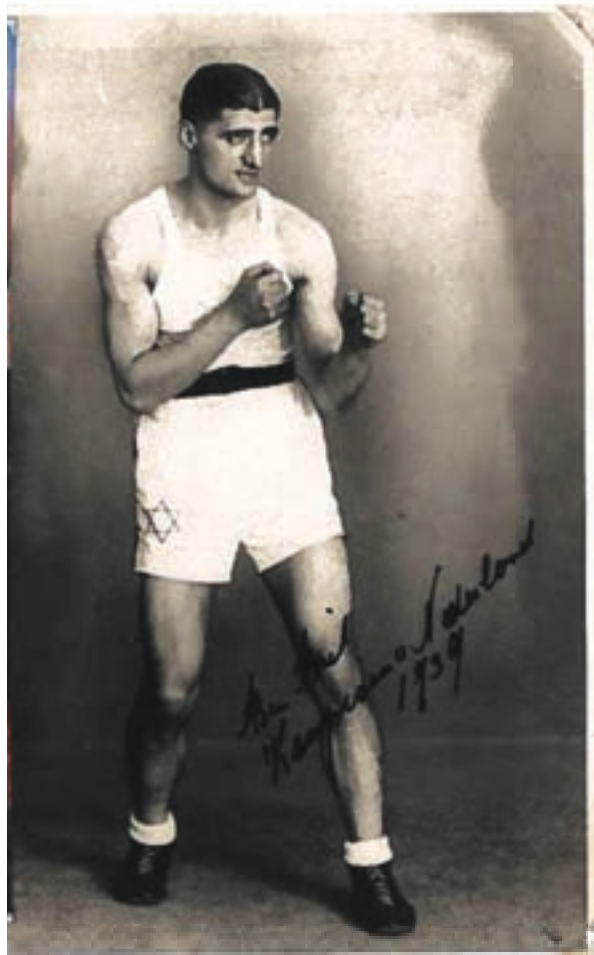
De logboeken van Alain Platel: Dansnotatie als discursief en belichaamd archief

-- Siebren Nachtgaele --
-- Manou Selhorst --

Een eerste kennismaking

Op een druilerige herfstdag in 2019 bezoeken we de kantoren van les ballets C de la B die gelegen zijn aan de Bijlokekaai te Gent. Een medewerkster van het gezelschap leidt ons naar een klein lokaal, met ijzeren rekken, een tafeltje en een kopieerapparaat. Op de rekplanken vinden we zwarte A4-schetsboeken, publicaties over het werk van Alain Platel, alsook teksten van zijn hand. Een archief opent zich.

Wanneer we de schetsboeken een eerste keer doorbladeren, ontdekken we aantekeningen, schema's, ansichtkaarten van bevriende kunstenaars en cultuurwerkers, krantenknipsels, foto's, e-mails en reflecties. De boeken zien er niet nieuw uit, maar lijken veel gebruikt te zijn, doorleefd als het ware. We vinden er geen dansnotatie in terug, zoals we die kennen uit onderzoek naar dansnotatie in de danswetenschappen. Denk aan beschrijvingen van danspassen, Labanotatie (ontwikkeld door Rudolf von Laban) of stokfiguurtjes. Om inzage te krijgen in Alain Platels eigen "dansnotatie" dienen we zijn archief breder te benaderen en het op een andere manier te verkennen. Het brengt ons bij een specifieke invulling van dansnotatie die zich enerzijds in strikte zin en anderzijds in ruime zin ontwikkelt in en rond het werk van Alain Platel. In strikte zin, als een materiële neerslag binnen het discursieve archief van het creatie- en presentatieproces van de dansvoorstellingen. In ruime zin, als het belichaamd archief en het belichaamd schrijven van de danschoreografie en -dramaturgie van de voorstellingen.



In navolging van theaterwetenschapper Kurt Vanhoutte beschouwen we het discursieve archief als een “constructie van taal en technologie”, namelijk een “culturele constructie” die zich ent op maar tegelijk fundamenteel verschilt van de belichaamde dimensie die in dans doorgaans centraal staat (46). Maar hoe benoem je de boeken die in het geval van Alain Platel dit discursief archief materialiseren? Zijn het notitieboeken, creatieboeken, of eerder dagboeken? In de inspirerende anthologie rond de choreopolitiek van Alain Platels les ballets C de la B worden ze door dramaturge en onderzoekster Katalin Trencsényi beschreven als *productieboeken* (41). In een e-mail noemt de communicatiemedewerkster van les ballets C de la B ze echter *creatie-dagboeken*. In deze tekst hanteren wij voor deze boeken de term *logboeken*. Een logboek maakte tot in de negentiende eeuw deel uit van de geesteswetenschappelijke scholing aan de Universiteit van Cambridge en komt uit de scheepsvaart, waarbij men nauwgezet en zo accuraat mogelijk probeerde de posities en de koers bij te houden. De bedoeling van een logboek is dat men het op een later tijdstip opnieuw kan bekijken om te lezen wat er precies gebeurd is op een heel specifiek moment. In het geval van Alain Platel, zouden we dit kunnen opvatten als de wijze waarop hij nauwgezet bijhoudt waar het schip van les ballets C de la B zich bevindt. Dat bijhouden doet hij met behulp van verschillende soorten materialen (woorden, beelden, schema's, texturen) die elk op zich dienstdoen als herinneringsmedia. Een logboek wordt ook wel eens scheepsjournaal, dagregister of dagboek genoemd. Deze definities sijpelen ook door in de logboeken van Platel: elk logboek is een persoonlijk verslag van de tocht die de voorstelling vormt of vormgeeft. De materialen en inspiratiebronnen die hij *en cours de route* bijhoudt, kunnen variëren van quasi-banale zaken tot de meest kunstzinnige en reflectieve bronnen en inzichten. Bladerend door een logboek kun je de tocht volgen die Platel aflegde; dit bewegen is bijna als een dans.

Discursief archief als bron van dansnotatie

Waar dansnotatie tot en met de ontwikkeling van de moderne dans fungeerde als geheugensteun of als documentatie van een normerende danstechniek, neigt ze in postmoderne dans – zoals Mark Franko het verwoordt – naar “personalized note taking” (331). Die subjectieve notatie geldt duidelijk ook voor het heden-

daagse danstheater van Alain Platel. In zijn logboeken vinden we geen dansende stokfiguurtjes, geen beschrijving van danspassen of verplaatsingen in de ruimte, geen labanotatie of andere methodes om een choreografie tot in detail vast te leggen. Een voorstelling reconstrueren met enkel deze boeken zou dan ook een bijzonder moeilijke opgave zijn. Wat we in de boeken wel terugvinden, is het traject dat Platel zelf heeft afgelegd gedurende het creatieproces en de presentatiereeks van een voorstelling.

De meest persoonlijke elementen in de logboeken van Alain Platel hebben op het eerste gezicht weinig te maken met de inhoud van de voorstelling. Verjaardagskaarten, kattenbelletjes, e-mails van vrienden en ogenschijnlijk dagelijkse gebeurtenissen krijgen een prominente plaats. Hierdoor wordt duidelijk dat de voorstellingen van Platel in essentie een vervlechting zijn van artistieke ideeën en zijn eigen dagelijkse leven en gedachten. Die anekdotiek van het dagelijkse leven komt overigens ook tot uiting in de dans zelf. In *Gardenia* (2010), bijvoorbeeld, herkennen we de gebogen wandelgang van iemand van gevorderde leeftijd, al dan niet met de handen op de rug. De dagboeken van Platel zijn echter niet alleen een uitdrukking van Platels binnenwereld, maar ook van wat zich tijdens het creatieproces afspeelde in de buitenwereld. Hoewel de voorstellingen van les ballets C de la B zelden een duidelijke politieke boodschap brengen, hangen ze sterk samen met Platels politieke en sociale engagement. Zo vinden we in zijn dagboeken vaak krantenartikels terug over het Israëliisch-Palestijns conflict. Dit onderwerp komt in zijn producties niet zozeer letterlijk aan bod, maar het voedt wel een gevoel van urgentie en maatschappelijk bewustzijn dat zijn creatieprocessen aandrijft.

Bladerend doorheen de logboeken, valt het op dat Alain Platel zijn inspiratie niet alleen in het geschreven woord vindt, maar ook in beeldmateriaal. Foto's en objecten kunnen zowel een aanzet geven tot choreografische en inhoudelijke beslissingen, als inzichten over scenografie en kostuums. *Afbeelding 1* geeft een opengeslagen logboek van *Gardenia* (2010) weer: we zien een dialoog tussen beelden uit de massacultuur, het beeldend kunstwerk *American Flag* van Robert Mapplethorpe (1977) en een ingeplakte veer. De verbinding die Platel tussen deze foto's en objecten maakt kunnen we als lezer onmogelijk achterhalen, maar een dergelijke collage suggereert in elk geval dat dit beeldmateriaal fungeert als inhoudelijke inspiratiebron.



Afbeelding 1: Inspiratiemateriaal in het logboek van Alain Platel voor *Gardenia*, 2010. Archief les ballets C de la B, Gent.

De hybriditeit van deze beelden en hun toevallige en associatieve verbinding is bovendien een kenmerk dat ook in Platels voorstellingen vaak terugkeert. Wanneer we *Afbeelding 2*, een foto van een scène uit *Gardenia* (2010), naast deze collage leggen, merken we dat Platel niet alleen inhoudelijke, maar zeer zeker ook visuele inspiratie put uit het verzamelde beeldmateriaal. De kostuums en het kleurenpalet in de voorstelling corresponderen met het materiaal in het logboek. Hetzelfde geldt voor de materialiteit van het logboek: de zachtheid van de veer keert terug in de pluche bontjas van de performer.

De inspiratie uit beelden, actualiteit en persoonlijke levensgebeurtenissen wordt concreter in Platels reflecties over de voorstelling zelf. Een aanzienlijk deel van het logboek bestaat uit notities en bedenkingen die hij neerpande tijdens en na de repetities (zie *Afbeelding 3*). Die notities variëren van concrete gedachten, zoals de



Afbeelding 2: Luk Monsaert in *Gardenia*, geregisseerd door Alain Platel, 2010. Archief les ballets C de la B, Gent.

positie van een danser of een kostuum, tot twijfels over de algemene dramaturgie. Ondanks het beschrijvende karakter van de notities schemert ook hierin de subjectiviteit van Alain Platel door. Net als zijn grote voorbeeld Pina Bausch geeft hij ruimte aan onzekerheid. Zo geeft hij meermaals in het proces toe dat hij niet weet wat gaat komen. Zijn zelfgeschreven boek *Requiem pour L.*, dat vorm kreeg vanuit zijn logboek van die voorstelling, vormt een belangrijke bron van deze persoonlijke reflecties (Platel, *Requiem pour L.*). In de reeds genoemde anthologie *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B* vinden we eveneens reflecties over zijn werkwijze terug. In een interview met Katalin Trencsényi getuigt hij zelf:

Afbeelding 3: Notities van Alain Platel in het logboek van *Pitié!*, 2008. Archief les ballets C de la B, Gent.

16

A 15 * top - reis - enveloppen
 * fidus
 * dag 1 gevoel-frag
 " 2 complicaties

15 VM * frag
 * Q + eie
 * tas
 * tas
 * eie

DM disubnu
o kutter → groep frag tas
 → kolon sacre + ticho
 → lin - em - gelte
 A tas kolon : makre d'ni frag
foelweld tdow twed
tas (tas)
inpakke

geve frag!
keuterke

16 VM frag
voornemen frag
DL * s + eie
 * fidus

17 VM frag
kontin - reis
top
DL fidus
complicaties - auditus

signa twee decennia na Mouchette is
 rens uitgegroeid tot een van de gereeds-
 en alleszins populairste theatermakers
 in het land. Het hart van het grote en inter-
 nationale publiek veroverde hij door samen
 met choreograaf Alain Platel het drieluk
 onder en kind, Bernadette en Allemaal.

Waar bent u het meest trots
 op?
 "Dat ik gevraagd werd voor een
 project als Sloen meets Sosena
 Blijkbaar hebben de mensen van
 Oxfam en Les Ballets C de la B er voor
 trouwen in dat ik zoets aankan,
 zowel muzikaal als op persoonlijk

+ komplexe school ! pas of vol oefening.

① attende haken oefening die : was die
John in
erke : geen + " ATEN " " Q and
" I was not "

② gij in
John . Q was not in the room !

John was not in the room

③ thou in - Q was not in the room

④ was : die + T - thou Q.

⑤ was : thou + thou + thou

⑥ John + in . geen + thou ...

⑦ was not in the room at the time (John)

⑧ was : thou + thou of thou
erke → in the room + thou " was not in the room at the time John !

⑨ was : thou at the time John !
→ Q - was not in the room ?

John was not in the room at the time John !
John was not in the room at the time John !
John was not in the room at the time John !

⑩ thou in + erke gij

⑪ thou in thou thou ...

thou ?

- John :
- + in the room at the time John !
 - + John was not in the room at the time John !
 - + John was not in the room at the time John !
 - + John was not in the room at the time John !
 - + John was not in the room at the time John !
 - + John was not in the room at the time John !
- (John - thou - thou)
John was not in the room at the time John !



I think what I share with Pina (...) is the fact that she was not afraid to be very afraid when she worked... Like, this afternoon it was very frightening: I saw all the solo works made by the dancers but I don't know what to choose or what to do because it's an enormous task. So you have to keep on looking, looking for a long time and try to figure how you can put together these ingredients by emphasizing the personality of the dancers. You don't have a tried and tested recipe. (Trenscényi 33)

Zoals Platel in de bovenstaande passage vermeldt, is de persoonlijkheid van de dansers erg belangrijk voor het creatieproces van zijn voorstellingen. In de logboeken komt dit tot uiting in de notities die Platel maakte tijdens groepsgesprekken. Tijdens het creatieproces van *Gardenia*, bijvoorbeeld, brachten de performers een voorwerp mee dat een bepaalde jeugdherinnering oproep, en gingen ze hierover op een vertrouwelijke manier in gesprek. In het logboek van *Gardenia* vinden we hier aantekeningen van terug, zoals weergegeven op *Afbeelding 4*. Zo bracht Vanessa een foto van haar grootmoeder mee, naar aanleiding waarvan ze een herinnering vertelde. Uit de notities kunnen we het verhaal niet afleiden, maar zien we wel hoeveel belang Platel hecht aan de gevoelens van de performers. Hij noteerde hierbij: “gaat dood van verdriet” en “weinig lachend op foto”. Hieruit blijkt dat niet alleen de subjectiviteit van Alain Platel bijdraagt aan zijn voorstellingen, maar ook de persoonlijkheden van de performers. Het spreekt dan ook voor zich dat zijn dansers vaak zelf een notitieboek bijhouden tijdens het creatieproces. De meerstemmigheid die op deze manier de voorstelling voedt, gaat echter niet zo ver dat er een geheel horizontale organisatiestructuur is. Alain Platel maakt de artistieke keuzes (in samenwerking met dramaturge Hildegard De Vuyst) en is de auteur van het gemaakte werk. De notitieboeken van de dansers zijn, in tegenstelling tot de dansnotaties van choreografen zoals Platel, dan ook zelden in het archief van een gezelschap terug te vinden.

De meerstemmigheid in het creatieproces weerspiegelt zich in het belang dat wordt gegeven aan feedback van buitenaf. In Platels logboeken vinden we namelijk ook reacties, e-mails en brieven van medewerkers en publiek. Hierbij valt de hoeveelheid personen op die direct en indirect mee het werk creëren. Het gaat om personen die rechtstreeks betrokken zijn bij het creatieproces, maar evenzeer

om individuen die steun, feedback en reflecties bieden, en zo mee betekenis geven aan de voorstelling. De dansnotatie wordt aldus gevoed door deze diverse stemmen en perspectieven, en toont hoe Alain Platel zichzelf niet de positie van alwetende choreograaf aanmeet in het creatieproces.

Eerder dan de maker van een voorstelling, ziet Platel zichzelf als een toeschouwer; iemand die kijkt, feedback geeft en verschillende stemmen bij elkaar brengt. Naar het einde van het creatieproces toe, worden er publieke presentaties van het *work-in-progress* georganiseerd. De reacties van de toeschouwers vormen hierbij belangrijke input die Platel eveneens in zijn logboeken documenteert en verzamelt. In die optiek vervullen deze toeschouwers dezelfde rol als hijzelf: ze geven feedback en vertellen wat ze zien, belichaamd ervaren en doorvoelen. De dansnotatie van Platel is op die manier een uiting van een collectief maakproces en een collectieve dramaturgie, waarbij de bijgehouden koers in zijn logboeken mee bepaald wordt door het publiek en zijn *compagnons de route*.

De logboeken doen dienst als werkmateriaal, waarmee de choreograaf actief aan de slag gaat. Dat actieve en creatieve aspect van de logboeken wordt vooral duidelijk in de montageschema's, zoals weergegeven op *Afbeelding 5*. Deze schema's tonen mogelijke volgorde van scènes die de opbouw van de voorstelling structureren. Per scène voorziet Platel een kolom voor elke danser, waarbij hij noteert welke acties op dat moment worden uitgevoerd. Nadat Platel elke scène een naam heeft gegeven, puzzelt hij met de volgordes en combinaties. Dit deel van Platels dansnotatie is geïnspireerd op de creatiemethode en collagetechniek van Pina Bausch. Op basis van improvisaties en het materiaal dat de dansers creëerden, vormde Bausch bepaalde eenheden, die de bouwstenen van de voorstelling vormden. Deze individuele scènes puzzelde ze in elkaar tot een volledige dramaturgie (Meyer 66). Platel past eenzelfde type collagedramaturgie toe, waarbij hij verschillende sequenties van scènes uitprobeert. De juxtapositie van de scènes is van uiterst belang, aangezien de combinatie of opeenvolging van twee eenheden nieuwe betekenissen kunnen genereren.

Aan de hand van de schema's in Platels logboeken wordt duidelijk dat dansnotatie hier niet alleen fungeert als geheugensteun, maar ook als een constitutief onderdeel van het creatieproces. De wisselwerking tussen dansnotatie en de lichamelijke praktijk van de dans(ers) staat hierbij centraal. Een schema dat Platel noteert, wordt later in de repetitieruimte opgehangen. Het materiaal dat de dansers hierna genereren tijdens de repetitie heeft dan weer invloed op het volgende schema dat Platel opstelt. Bovendien verwijzen de scènes in het schema naar bewegingen die de dansers in hun eigen lichamelijk archief opslaan. Precies daarom kunnen we ons niet beperken tot het discursieve archief van neergeschreven dansnotaties als we het oeuvre van Alain Platel willen doorgronden. De belichaamde herinneringen van de dansers zijn namelijk essentieel om dansnotatie in zijn volle reikwijdte te kunnen vatten. Daarom verbinden we het discursieve archief met het belichaamde archief van de betrokken dansers en performers. Enkel zo krijgen we zicht op de rol van dansnotatie (en de wisselwerking tussen de materiële en belichaamde vormen van die notatie) in de creaties van Alain Platel.

Lichamelijk archief als bron van dansnotatie

Dansnotatie wordt in danswetenschap doorgaans bestudeerd aan de hand van materiële bronnen die een geschreven neerslag bieden van bepaalde choreografieën. Wij ondervonden echter dat dit materiaal slechts één invulling van dansnotatie aanreikt. Voor een gedegen begrip van dansnotatie in de eigenlijke danspraktijk, dienen we onze aandacht ook te richten op het belichaamd archief (of geheugen) van de voorstelling en het belichaamde herinneren van de dansers en performers. Dat belichaamd archief speelt op verschillende vlakken een belangrijke rol: enerzijds draagt het persoonlijk archief van de performers bij aan de inhoud van de voorstelling, anderzijds zijn hun lichamen het archief van de uitgevoerde choreografieën.

Afbeelding 4: Notities van Alain Platel in het logboek van Gardenia, 2010. Archief les ballets C de la B, Gent.

20.06.95. 1. Periode:

2' 1. WILKO KOD

10' 2. VIKTORIOS - JARAW

3' 3. FONO KODEN + FONO MÜLDE +

5' 4. REV₁ + INET KODEN + THODE KEINE MÜLDE + REV.
+ KODEN.

8' 5. KODEN + GARA

5' 6. GARA. KOD.

10' 7. HEROS + $\begin{cases} \text{MÜLDE} \\ \text{PHILIPPE} \end{cases}$

5' 8. REV₂ + ADAS

10' 9. BEKANNEN

5' 10. KATIE

5' 11. KARTE + GARA.

10' 12. ZANGERS + KID

3' 13. KOD KOD

10' 14. S-DANCE

2' 15. 2) KATER $\begin{cases} + \text{MÜLDE} + \text{KOD} \\ + \text{MÜLDE} + \text{KOD} \end{cases}$

10' 16. S-DANCE

5' 17. REV₃

5' 18. ADAS + ZANGERS

5' 19. ADAS KOD

5' 20. ~~ADAS~~ ADAS + KODEN

8' 21. SAM + KARTE

10' 22. ALZHEIMER

5' 23. REV₄

5' 24. KULLEN - REV.



De herinneringen van de dansers zijn niet alleen essentieel om choreografieën te reactiveren; de individuele performers dragen ook zelf een archief van belichaamde herinneringen met zich mee. Die belichaamde herinneringen omvatten aangeleerde danstechnieken, maar ook pijn of aanrakingen, en beïnvloeden de bewegingen van de dansers, waardoor zij op hun beurt mee vorm en betekenis geven aan de voorstelling. In het geval van Platels *Gardenia* werd die rol van de danser tot uitgangspunt van de voorstelling. In een interview dat we zelf afnamen met *Gardenia*-performer Dirk Van Vaerenbergh, stipte hij aan dat de voorstelling “is opgebouwd uit onze herinneringen, onze belevenissen De voorstelling is geworden wat de mensen die eraan meededen binnenbrachten. Elk woord, elke zin in de voorstelling komt van iets dat wij verteld hebben” (Van Vaerenbergh). Met deze aanpak wijst Platel op het cruciale belang van het lichaamsarchief van de danser voor het creëren van zijn werk. Interviews – of, ruimer gesteld, het zogenaamde “oral archive” (Bräuninger) – van zowel dansers als choreografen zijn dan ook essentieel om de danschoreografie en dramaturgie inzichtelijk en invoelbaar te maken, en als geheugen van de voorstelling te laten voortleven.

Het belichaamd *geheugen* van de dansers staat dan weer centraal in het bewaren van de choreografie van een voorstelling. Danspassen worden opgeslagen in het spiergeheugen van de performer en kunnen ook doorgegeven worden aan anderen. Dit maakt van de danser niet alleen een belichaamd archief van de voorstelling, maar ook een archivaris. Wanneer een danser vervangen wordt of een voorstelling hernomen wordt, dan is het vaak de taak van de danser om die belichaamde kennis door te geven. In tegenstelling tot bijvoorbeeld Anne Teresa De Keersmaeker, zet Alain Platel echter niet zozeer in op de vorming van een repertoire (hoewel er wel enkele producties werden heropgevoerd en herwerkt). Een mogelijke reden hiervoor is de nadruk op de eigenheid en het belang van de persoonlijkheid van de dansers, wat ook blijkt uit de verwerking van hun persoonlijke herinneringen.

Afbeelding 5: Illustratie van collagetechniek uit het logboek van Alain Platel voor *La tristeza complice*, 1995–1996. Archief les ballets C de la B, Gent.

De dansers van Alain Platel voeren niet alleen voorgeschreven bewegingen uit, maar vaak worden de danssequenties ook door henzelf ontwikkeld. Gelijkaardig aan de creatiemethode van Pina Bausch vertrekken de dansers vanuit improvisaties rond een bepaalde vraag, een beeld of thema. Hierna krijgen de dansers in een sfeer van vertrouwen de ruimte om individuele dansfrases te ontwikkelen. Ook daarom zijn de creaties van Alain Platel moeilijk te reproduceren: ze zijn niet los te maken van de individuele dansers die niet alleen het werk belichamen maar ook het proces dat aan de voorstelling voorafgaat. Tegelijk heeft Platel een essentiële rol in de verwerking van die dansfrases. In plaats van de dansers hun eigen individuele choreografie te laten uitvoeren, brengt hij het materiaal samen tot een collectieve creatie die het persoonlijke overstijgt. In het archief van les ballets C de la B kregen we hierover een van zijn zelfgeschreven teksten te lezen die deze werkwijze kort toelicht:

Ik vroeg de dansers om vanuit hun persoonlijke geschiedenis dansfrases te construeren. De balletdanser ontwierp een “typische” balletfrase en de hiphopper een hiphopfrase. Wanneer ik dan aan de hiphopper vroeg de balletfrase te leren én te herwerken vanuit zijn eigen ervaring, gebeurde direct iets interessants met de klassieke frase. Het voortdurend doorgeven van die herwerkte frasen aan elkaar en opnieuw laten interpreteren, leverde een soort dans op die niet meer te klasseren viel. Ik noemde het “bastaarddans” en het werd onze geuzennaam. (Platel, “Body as Archive!”)

Met deze werkwijze wordt de repetitie als het ware een doorgeefproces van verschillende bewegingsvormen, danstechnieken en culturele genres. Aan het einde van het proces is de dans niet langer gebonden aan een specifieke cultuur of identiteit, maar wordt het een gemeenschappelijk product van verschillende lichamelijke archieven.

Het tussengebied van de herinnering

Wat opvalt aan het archiefmateriaal van Alain Platels werk, is dat het discursief of geschreven materiaal ook steeds belichaamd is, terwijl omgekeerd de belichaamde materialiteit ook steeds een discursief karakter behelst. Zijn dansnotatie is aldus zowel belichaamd als discursief van aard. Dit komt tot uiting wanneer je het archief niet

louter als een verzameling van materiële documenten benadert maar ook oog hebt voor hoe dans zich inschrijft in en voortkomt uit het lichaam van de dansers.

In de huidige postdisciplinaire en postdualistische tijden lijkt de relatie tussen dans en taal – of tussen belichaamd en discursief denken en bewegen – inniger dan ooit. Tekstuele bronnen worden steeds vaker gebruikt als raamwerk voor choreografieën. Een sprekend voorbeeld is *Golden Hours (As You Like It)*, een productie van Rosas uit 2015 gebaseerd op de toneeltekst van William Shakespeare. Hoewel er in deze voorstelling geen woord gesproken wordt, toont ze hoe tekst een drijvende motor kan zijn voor choreografische creaties. Deze tendens, die danswetenschapper Rosa Lambert vat onder de noemer “kinetische tekstualiteit”, past in een bredere omwenteling waarbij hedendaagse choreografen of dansmakers zich op een hybride manier bedienen van diverse media, waaronder beeld, geluid, nieuwe technologie en taal. In het danstheater van les ballets C de la B keren deze elementen eveneens terug. Voorbij het onderscheid tussen lichamelijk versus cognitief of talig schrijven, of tussen een belichaamd en discursief archief, zien we in het werk van Alain Platel het belichaamd geheugen van de dansers resoneren met een belichaamd, discursief schrijven dat de dans doet neerdalen in de logboeken. Er is sprake van een verruimtelijking van de notities en de belichaamde bewegingen aan de hand van schematische weergaven.

Bovendien neemt Alain Platel, net zoals heel wat andere hedendaagse dansmakers en choreografen (zoals onder meer Mette Edvardsen, Louis Vanhaverbeke of Begüm Erciyas), ook zelf de pen ter hand. Platels tekst “Body as Archive!” (waaruit we hierboven citeerden) verschafft in dat opzicht een belangrijk statement. Hierin erkent de choreograaf het belang van de verschillende dimensies van herinnering voor het maken van dans, een belang dat we kunnen doortrekken voor het archiveren van dans: het *lichaam* als geheugen, het *materiaal* als herinneringsmedium, en het discursieve herinneren als basis voor dansnotatie in de striktere zin. Het belichaamd en het discursief herinneren ontmoeten elkaar in de verruimtelijking van de tekstuele en belichaamde bewegingen enerzijds, en in de temporaliteit van de beweging en de discursieve notities anderzijds. Ruimer gezien vindt deze ontmoeting ook plaats tussen de belichaamde voorstelling en de discursieve neerslag van het proces ervan in het logboek.

Opmerkelijk voor de dansnotaties in de logboeken van Alain Platel is de telegramstijl qua noteren en het fragmentarische karakter van documenteren. Op het eerste gezicht lijkt het materiaal voornamelijk als geheugensteun te fungeren, maar bij nader inzien speelt het tevens met de spanning tussen het talige en belichaamde idioom als verschillende temporaliteiten. De logboeken van Alain Platel blijken de beweging van het schrijven zelf ook te thematiseren en zo te erkennen dat ook het schrijven een belichaamd bewegen behelst: als de zwaartekracht van het potlood of de pen die de schrijvende hand naar beneden trekt en bewegingen neerschrijft. Het dansen resoneert ook met het schrijven, zoals bij de conceptuele oefeningen, de reflecties van de performers in de logboeken, alsook in hun eigen notitieboeken. De handeling van het schrijven is als een choreografisch gebaar, als een dans op papier. De pen in de hand van Alain Platel. De dansers-performers schrijven bewegingen. De lijnen blijven dansen. Een belichaamd lezer baant zich een weg doorheen de tocht die Platel aflegt, bijna als een dans.

Het persoonlijke karakter en de stempel van Alain Platel zijn kenmerkend voor de voorstellingen van les ballets C de la B, zoals ook de logboeken tot op zekere hoogte Platels eigen dagboeken zijn. Toch is er steeds ruimte voor dialoog en meerdere perspectieven. Ook wat betreft het herinneren van de dans, experimenteren de discursieve en belichaamde materialiteiten met multiperspectiviteit. Het niet-lineaire, fragmentarische karakter van de logboeken, en de spanning tussen concrete informatie en poëtische verbeelding, corresponderen met het talige en belichaamde herinneren. De multiperspectiviteit staat in verband met de meerstemmigheid en de hybriditeit die het werk van Alain Platel kenmerken, en die we ook terugzien in zijn dansnotatie. Reflecties van verschillende betrokkenen en deelnemers, maar ook berichten, brieven en dergelijke worden in de logboeken opgenomen. Op die manier zorgt de intersubjectiviteit voor een collectief creatie- en presentatieproces dat elke voorstelling aandrijft. Door verschillende stemmen toe te laten, bespeelt Platel de relatie tussen een individuele en collectieve dramaturgie.

Geïnspireerd door een nieuw-materialistisch en postdualistisch perspectief, benaderen we de meerstemmigheid niet alleen intersubjectief, maar in navolging van Bruno Latour (196) ook inter-objectief. Het lichamenlijk geheugen en het tekstmateriaal worden hierbij als eigenstandige en tegelijk evenwaardige objecten van het

archieff benaderd. Met Donna Haraway als gids kunnen we stellen dat de dansnotatie van Alain Platel zich niet alleen kenmerkt door *autopoiesis*, maar ook door *sympoiesis*, door een “making with” en “thinking with” materialen (33). En deze materialen zijn niet alleen menselijke lichamen, maar ook andere inspiratiebronnen. Door het belang van gematerialiseerde herinneringsmedia, zoals we die terugvinden in de logboeken, manifesteren de meerstemmigheid en dialoog in Platels werk zich niet alleen als een intermenselijke, maar ook inter-objectieve dynamiek.

Het “inter” verwijst hierbij naar een tussen-zijn, dat niet gegrepen kan worden in een enkele discipline, in een enkele lezing of interpretatie. Het is in dit tussengebied dat er zich een beweging van het denken en het schrijven ontwikkelt; een beweging die ook de dansnotatie van Alain Platel kenmerkt. Moge de dans het belichaamd en discursief archief van Alain Platel, zowel op als naast de scène, in beweging laten blijven.

Geciteerde Werken

Bräuninger, Renate. "The Oral Archive as a Form of Dance Archive." *Dance Research* 38:2 (2020): 242-254.

Franko, Mark. "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance." *Common Knowledge* 17:2 (2011): 321-334.

Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press, 2016.

Lambert, Rosa. "Moving Words Move Bodies: Kinetic Textuality in *new skin*." *Language and Performance: Moving Across Discourses and Practices in a Globalised World*, special issue of *European Journal of Theatre and Performance*. Red. Małgorzata Sugiera, Karel Vanhaesebrouck en Timmy De Laet, 3 (2021): 432-469.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005.

Meyer, Marion. *Pina Bausch: The Biography. Dance, Dance, Otherwise We Are Lost*. Vert. Penny Black. Londen: Oberon Books / Bloomsbury Publishing, 2017.

Platel, Alain. *Requiem for L*. Antwerpen: Epo, 2019.

Platel, Alain. "Body as Archive!" 2013, Gent: privé-archief les ballets C de la B.

Selhorst, Manou, Beaudine Dermine, Anna-Eva Heene. Persoonlijk interview met Dirk Van Vaerenbergh. 21 november 2019.

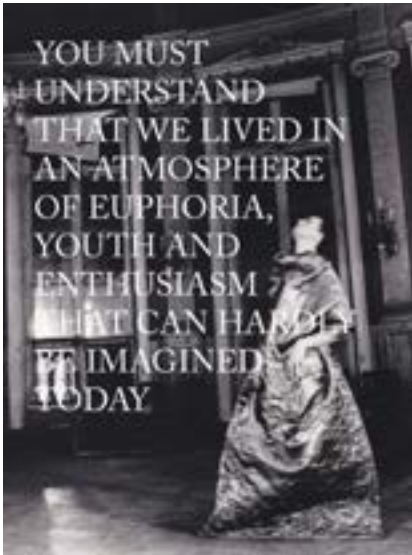
Trencsényi, Katalin. "'An Experiment in Democracy': Alain Platel's Collaborative Dramaturgy." *The Choreopolitics of Alain Platel's les Ballets C de la B: Emotions, Gestures, Politics*. Red. Christel Stalpaert, Guy Cools en Hildegard De Vuyst. Londen: Bloomsbury Publishing, 2020. 32-60.

Vanhoutte, Kurt. "Het lichaam als inzet: De theoretische weddenschap van het theater." *Verspeelde werkelijkheid: Verkenningen van theatraliteit*. Red. Luk Van den Dries, Steven De Belder en Koen Tachelet. Leuven: Van Halewijck, 2002. 39-54.

RECENSIES

Paul VERREPT,
Marc VANRUNXT (red.).

You must understand that we lived in an atmosphere of euphoria, youth and enthusiasm that can hardly be imagined today.



Antwerpen: Bebuquin, 2020, 320p.
(ISBN: 9789075175783)

Het recent verschenen boek over het oeuvre van Marc Vanrunxt valt op het eerste gezicht weinig op: het is een softcover van bescheiden formaat (net geen A4), en niet bijzonder dik. Toch intrigeert het meteen door de onmogelijk lange titel: *YOU MUST UNDERSTAND THAT WE LIVED IN AN ATMOSPHERE OF EUPHORIA, YOUTH AND ENTHUSIASM THAT CAN HARDLY BE IMAGINED TODAY*. Alles in witte kapitalen. Maar ook de achtergrond van die titel intrigeert: een beeld van een ontegensprekelijk vrouwelijk gelaat dat met een laag was bedekt lijkt, met twee speldenprikken of vlekken op de plaats van de ogen. Is dit een dodenmasker, of is het een gemanipuleerde foto?

Je komt er niet uit. Voorlopig althans, want het boek komt uitvoerig terug op dit beeld. Maar door de gelijkennis met een dodenmasker echoot het beeld alvast het tweede deel van de titel, *that can hardly be imagined today*. Net zoals het beeld van een overledene vervaagt in de herinnering, en foto's of films ervoor in de plaats komen te staan, zal dus ook dit boek gaan over gebeurtenissen die we ons niet meer kunnen voorstellen met dezelfde levendigheid als toen ze plaatsvonden.

Is dit boek dan een treurzang? Niet werkelijk, zo blijkt later uit de inleiding van auteur en graficus Paul Verrept, maar wel een omkijken in verwondering, vanuit het besef dat er veel verloren ging sinds Marc Vanrunxt in de jaren 1980 begon te choreograferen. In die tijd besefte niemand immers terdege het belang van een goed bijgehouden archief, zoals het colofon vermeldt.

Tekst als beeld, beeld als tekst

Vreemd, bijna bizar, is wel dat er geen auteur vermeld wordt op de kaft. De auteurs worden enkel vernoemd op de rug van het boek. Niet in kapitalen, maar in onderkast, terwijl de titel daar alweer in kapitalen, rode deze keer, prijkt. Er staat bovendien niet één naam, maar twee: “marc vanrunxt paul verrept”. Wie welke inbreng had, blijft enigszins in het ongewisse. In de inleiding, in het Nederlands met vervolgens een Engelse vertaling, laat Paul Verrept er echter geen twijfel over bestaan dat de vormgeving van het boek in zijn handen lag. De inleiding draagt ook enkel zijn handtekening. Dat deel van het auteurschap is dus ondubbelzinnig bepaald.

Na die inleiding van Verrept volgt vooral beeldmateriaal – waarover later meer – en maar heel weinig teksten. Drie, om precies te zijn. Twee ervan, in het Engels, zijn van de hand van de Poolse danscurator Kasia Tórz. Op het einde van het boek geeft

ze op één bladzijde in bloemrijke, hyperbolische taal het overrompelende effect weer dat het boek bij haar sorteerde. Op de achterflap looft ze, in een brief, nogmaals hoe de grafiek een toegang biedt tot het universum van de choreograaf. De derde tekst, alweer slechts één pagina lang, is van de hand van criticus Raf Vervecken. Het is een recensie voor *Urbanmag* van *Unspeakable* – een voorstelling van Vanrunxt uit 2003 waar ook het beeld op de frontpagina aan ontleend is. De tekst is echter niet “op zich” weergegeven, maar opgenomen in een mail van Vanrunxt aan Verrept. De tekst verschijnt hier in die vorm, als een soort beeld dus.

Al wat het boek verder nog aan tekst te bieden heeft, verschijnt eveneens als beeld te midden van de overvloed aan andere beelden. Zo een foto van een artikel van Clara Van den Broek in *De Morgen* (1999), een foto van een kort artikel in de Nederlandse danskrant, of een (onleesbaar versneden) fragment van een tekst van Katie Verstockt in *Knack Magazine*. Een curiosum is de facsimile-weergave van een vragenlijstje dat Karlien Van Hoonacker opstelde voor een interview dat nooit doorging voor de publicatiereeks “Toneelstof” van het Vlaams Theater Instituut (nu Kunstenpunt). Je zou het documentaire beelden kunnen noemen, die iets zeggen over de receptie van het werk.

Twee andere “tekstbeelden” verraden daarnaast onmiskenbaar iets van de

denkwereld en werkwijze van Vanrunxt. Een foto van een bladzijde uit een boek van Doris Humphrey met adviezen over danscompositie moet wel een referentiepunt zijn voor de choreograaf. Ook een manifest/beschouwing van AMVK (voluit: Anne-Mie Van Kerckhoven. Deze kunstenares tekent haar werk en teksten zelf echter doorgaans met het acroniem AMVK) over denken en absurditeit moet dat zijn. Ze staan naast een paar facsimile-weergaven van bladzijden uit notitieboekjes van Vanrunxt zelf.

Het colofon achter in het boek maakt geen vermelding van al deze secundaire tekstbeelden en zelfs niet van de teksten van Vervecken, maar stelt dat de teksten van de hand van Verrept, Tórz en...Vanrunxt zijn. Toch bevat het boek geen enkele conventionele tekst van Vanrunxt, afgezien van de notities uit zijn werkschriften. Hoe valt dit te begrijpen? Een opmerking in de eerste tekst van Tórz licht een tip van de sluier: "A long dialogue between Marc Vanrunxt and Paul Verrept generated the archive that comes into sight as a mysterious and exciting substance of its own density." Dat zou kunnen betekenen dat de beeldcompositie die de essentie van het boek uitmaakt door beide auteurs als een samen "geschreven" tekst begrepen wordt. Tekst, niet als een weefsel van woorden maar van beelden van diverse oorsprong, die door hun structuur en tekening een verhaal terug tot leven wekken. Toch

blijft het vreemd dat Vervecken, die zonder meer de nagel op de kop slaat in zijn tekst over *Unspeakable*, niet de eer krijgt die hem toekomt.

Beeld-tekst

Hoe ziet die beeld-tekst er dan uit? Voor het overgrote deel is het boek één lange stroom van beelden van diverse aard, met de nadruk op productiefoto's, affiches en beelden van kostuums, maar ook knipsels, contactopnames van fotorolletjes, bladzijden uit werkschriften of tekeningen (en dus ook een tekst) van AMVK en anderen. Bij de foto's is de herkomst zeer divers: het gaat van snapshots tot zorgvuldige composities. Het gros van de (foto-)beelden zijn aflopend afgedrukt: ze vullen de hele pagina of een dubbele pagina. Zo lijken de foto's in elkaar te haken. Affichebeelden daarentegen hebben meestal een witrand en vormen zo de uitzondering die de regel bevestigt. Niets leidt de lezer af van die beeldmontage: er zijn geen labels, en zelfs geen paginanummers. Er is enkel beeld, doorgaans een *flow* van gelijkaardige voorstellingen maar her en der met harde breuken op één dubbelpagina.

Pas op het einde van het boek volgt een summiere toelichting bij de beelden. Alle dubbele bladzijden zijn daar afgedrukt als miniatuurtegels met daaronder een label. Die labels zijn doorgaans informatief ("Voorstelling x, jaartal, danser(s)") maar af

en toe sluipt er ook een commentaar binnen. Dat is bijvoorbeeld zo voor het allereerste beeld, op het eerste schutblad. Het toont een uiterst klein afgedrukt en gemanipuleerd beeld uit *Hyena*, een van de eerste stukken van Vanrunxt (en de naam van zijn organisatie tot 2001). Je moet intens kijken om het beeld te lezen. Het is een portret van een man die ter hoogte van de borstkas gespiegeld werd. Hij houdt twee armen met zwarte mouwlange handschoenen voor zijn ogen. Op zijn hoofd bevindt zich een donkere uitstulping in de vorm van een zwaan. Het lijkt wel alsof hier een schichtige waarheid verschijnt. De tekst suggereert dat zeker: "Heavy symbolism & Minimalist movements. Plastic swan & Fake snow. Real emotions". Dat is een inhoudelijke commentaar, geen puur informatief bijschrift (is dit dan één van de tekstbijdragen van Vanrunxt?).

Nog merkwaardig: de toelichtingen vermelden ongewoon vaak de ontwerper van de kostuums. Behoorlijk wat foto's focussen, met of zonder danser die ze draagt, zelfs exclusief op de kostuums, en dan niet alleen als het gaat om gereputeerde ontwerpers als Maison Martin Margiela of Rick Owens. Op een verkapte manier suggereert dat zo het belang van kostuums als een zelfstandige betekenaar of zelfs een fetisj binnen de voorstellingen van Vanrunxt, eerder nog zelfs dan de scenografie.

Uit deze tegels verschijnt ruwweg een chronologie, maar die is ver van absoluut. Er zijn nogal wat loops en sprongen heen en weer in de tijd die suggereren dat inhoudelijke of thematische parallellen vaak de overhand nemen. Dat is al zo vanaf het begin. Na het beeld uit *Hyena* op het eerste schutblad toont de volgende dubbele bladzijde links een korrelig snapshot van de choreograaf terwijl hij danst. Dan volgt een tweede schutblad met alweer de titel van het boek. Eronder, als een voetnoot, krijgt die titel nu ook een verklaring. Deze zin blijkt ooit de titel geweest te zijn van een werk van Vanrunxt uit 1983. Hij ontleende de frase aan een opmerking van de Duitse kunstverzamelaar Daniel-Henry Kahnweiler over Gertrude Stein en haar Parijse entourage. Vervolgens staat er: "Today these winged words are the prelude to a publication on Marc Vanrunxt's oeuvre from 1981 to 2021." Het maakt nieuwsgierig, want het boek suggereert zo dat een melancholische stemming al van het begin het oeuvre kleurde. Of nog: door de titel te hernemen maakt het boek een cirkel rond, omvat het al wat in een kleine veertig jaar gebeurde.

De foto op de volgende dubbele bladzijde ademt een andere sfeer. Je ziet een vrouw (Charlotte Vanden Eynde) in een dromerige pose, met half geheven armen die lijken op te drijven in het felle tegenlicht dat haar contouren laat vervagen. Op de achtergrond een zinderend blauwwitte lucht, met

rechtsonder het silhouet van een man aan de einder. Hij lost bijna helemaal op in het licht. Vanrunxt zelf? De parallel tussen de vrouw en de korrelige, dromerige foto van Vanrunxt op het blad ervoor is hoe dan ook wellicht niet toevallig.

Maar er is meer. Vanden Eynde draagt op de foto een opvallend, doorschijnend wit gewaad met zwarte vlekken en strepen. Bijna op het einde van het boek toont een dubbele pagina dat kleed opnieuw, zowel voor- als achterzijde zelfs, maar nu opgehangen aan een kapstok. Als een beeld van een kleedkamer na de voorstelling? Of om de zelfstandige rol van kostuums in de verf te zetten? Aan de lezer om dat te bedenken. Er blijft alleen die droom. Dat kan je dan weer vermoeden als je op de volgende dubbele pagina links een wolkenhemel ziet. Je kreeg zo al heel wat te overdenken als rechts het essay van Verrept – de enige volwaardige en vertaalde tekstbijdrage in het boek – begint.

Tekst – zonder uitleg

Een analyse van het oeuvre is deze hoofdttekst echter niet. Sterker zelfs, in zijn openingszinnen verzaakt Verrept onmiddellijk aan elke poging tot “kritiek” of “hermeneutiek”: “Je werk heeft voor mij altijd iets ongrijpbaars gehad (...). Ik heb vaak teksten over of naar aanleiding van je werk gelezen (...) maar altijd was er iets dat onaangeraakt bleef. Iets dat ik ook zelf niet kon of kan benoemen.”

Daarmee is een toon gezet: zoals de titel van het boek al suggereert, is er iets met het oeuvre van Vanrunxt dat “can hardly be imagined”. Dat is tot op zekere hoogte waar voor elke dansvoorstelling omdat het levendige ervan al “verdwenen” is als het doek zakt, maar bij dit oeuvre is dat, als je Verrept leest, geen neveneffect van dans als medium, maar iets wat het werk van Vanrunxt intrinsiek kenmerkt. Met een boutade: “The artist is not present”.

Verrept vervolgt zijn tekst met een onversneden dankwoord aan de choreograaf. Hij haalt herinneringen op aan het moment dat Vanrunxt hem in de vroege jaren 1980 verzocht om een affiche voor een nieuwe productie. Dankbaar herinnert Verrept zich dat Vanrunxt hem alle vrijheid gaf, al nuanceert hij dat ook. Totale vrijheid was een geschenk, maar ook een beproeving, want als alles kan, is al snel ook niets mogelijk. De beruchte kafkaïaanse situatie dat je een vraag gesteld wordt waarvan je grond noch doel in de verste verte kan bevroeden.

Toch klikte er iets omdat Vanrunxt tegenover Verrept nooit de intimiderende positie innam van ‘degene die het weet’. Integendeel, hij spoorde hem aan om op basis van luttele aanwijzingen een beeld te ontwerpen dat *naast* de voorstelling kon staan. Alsof de betekenis van de voorstelling sowieso een eeuwig *work in progress* was, met de affiche als één van de verschijningsvormen. Verrept raak-

te zo geïntrigeerd door het werk van Vanrunxt, al bracht dat hem eerst vooral in verwarring. Een verwarring die later “heeft plaatsgemaakt voor overgave” (sic). “Het (werk) wilde me geen blik opdringen maar me ‘gewoon’ laten kijken. Het leidde me naar het moment. Naar de tijd. Naar de ruimte.”

Op dat punt gekomen maakt Verrept toch enkele observaties die alvast wel de *modus operandi* van Vanrunxt verduidelijken. De choreograaf is, volgens Vanrunxt, steeds op zoek naar wat iemand uniek maakt, “niet in zijn of haar psyche, maar in bewegingen, motoriek, gebaren, houdingen... Tot je bij iets uitkwam dat overweldigend was door zijn uniciteit – dankzij jouw aandacht en de omgeving die je creëerde.” Ook hier stelt Verrept overigens weer scherp op de relatieve “afwezigheid” van de choreograaf: “Ik zag hoe je andere kunstenaars liet ingrijpen in je werk, hoe je consequenties van hun ingrepen aanvaardde en meenam....”

Bij gebrek aan voorbeelden blijft die uitspraak eerder vaag, maar in een volgende paragraaf verduidelijkt Verrept zijn begrip van de “magie” van dit oeuvre. “Er is een contrast tussen de feitelijkheid van het werkproces [het harde labeur van dansers] en de omgeving die jij en anderen errond bouwen. Die creëert een nieuwe, onbestaande wereld, die artificieel en fictief is.” Die gedachte krijgt een echo in zijn herinneringen aan *Mijn lichaam van u*, een voorstelling van

Vanrunxt uit 2017. Hij noteert daarover: “om op een scène te staan in een verhevigde vorm, waarin eigenlijk niets meer kon misgaan, omdat elke variant voor een ander samenspel zorgde, omdat er geen exclusie was van beelden of bewegingen. Omdat er geen concurrentie was maar een simpel en vanzelfsprekend recht om te bestaan.” In die zinnen weerklinkt het eerste lid van de lange titel van het boek: *We lived in an atmosphere of euphoria, youth and enthusiasm*.

The artist is not present

Het effect van het boek is alles bij elkaar behoorlijk sterk. Althans voor mij, maar ik ben ter zake geen goede beoordelaar, omdat ik een groot deel van het werk dat hier terug opgeroepen wordt ook werkelijk zag. Voor mij werkt dit wel als een evocatie, niet zozeer van de choreografische kwaliteiten als wel van de inderdaad particuliere, of zo je wilt singuliere sfeer van het oeuvre. Maar ik kan me goed inbeelden dat heel wat beelden dat effect ook op buitenstaanders sorteren. De iconische foto van beeldend kunstenaar Koenraad Dedobbeleer, waarop Vanrunxt de achterkant van de hoes van David Bowie's *Aladdin Sane* (1973) voor zijn gezicht houdt, alsof hij Bowie was, spreekt bijvoorbeeld boekdelen. Hij poseert daar als iemand die zijn hele leven niets anders deed dan poseren, maar dan niet als pose, maar als een manier om in het leven te staan. Authentiek artistiek. Aanwezig, maar ook afwezig.

Die dubbelzinnigheid van aan- en afwezigheid van Vanrunxt als auteur én als choreograaf is behoorlijk ongewoon, zowel in historisch als in epistemologisch perspectief. Als je zoekt naar vergelijkbare situaties, dan dringt zich echter één voorbeeld meteen op, met name Jan Fabre. Er zijn sowieso nogal wat connecties tussen Fabre en Vanrunxt. Vanrunxt was cruciaal in Fabres vroege werk als choreograaf of choreografisch adviseur, al vanaf *Theater met een K is een kater* (1980). Hij kreeg ook een sleutelrol in Fabres ondergewaardeerde *Da un' altra faccia del tempo* (1993). Fabre maakte voor hem ook de solo *The pickwick man* (1993). Het boek toont daarvan trouwens een beeld.

Wat beide kunstenaars gemeen hebben, is dat ze als persoon buiten beeld blijven, afgezien dan van het schandaal over grensoverschrijdend gedrag waarin Fabre enkele jaren geleden verzeilde. Als het plots over zijn persoon (als mens en niet als kunstenaar) ging, kwam zijn handelen (artistiek of niet) meteen in een heel ander licht te staan. Maar tot dan was Fabre, de mens, onzichtbaar. Fabre, de kunstenaar, daarentegen was extreem zichtbaar. In de eerste decennia vooral doordat zijn organisatie een niet aflatende stroom publicaties over hem liet verschijnen. Pas veel later nam Fabre zelf het woord, maar wel steeds als orakel, in een – soms tenenkrommend – discours over de uitzonderingspositie van de kunstenaar. Over de Jan uit de Seef-

hoek weten we niets dan de verhalen die hij daar zelf over opdiste, zoals in zijn performance *Art kept me out of jail* (2008). Waar of niet waar, dat is irrelevant: wat telt is de artificiële mythe. Als waarheid.

Natuurlijk zijn er fundamentele verschillen tussen Fabre en Vanrunxt. Over Vanrunxt werd, in tegenstelling tot over Fabre, zeer weinig geschreven, ook niet in de pers. Vanrunxt zocht die publiciteit ook niet. Een opvallend verschil is zeker ook dat Vanrunxt in zijn werk nooit de grenzen opzocht van zijn performers. Maar de gelijkenis is: wie Marc Vanrunxt is, als mens, als persoon, daar weet je ook na lezing van dit boek niets van. Verrept zegt daar niets over, en verheldert ook in geen enkel opzicht hoe Vanrunxt de inhoud van het boek gestuurd zou hebben. Maar hij biedt je visueel wel een kijk op het artificiële universum dat de maker creëerde of compileerde. Je ziet de inspiratiebronnen: wanhopige sérieux van Morton Feldman, queer kitsch van David Bowie, genderfluiditeit in de kostuums, de prominente aanwezigheid van opmerkelijke performers, de punkinvloed van AMVK. Het is een wereld op zich – “One that can hardly be imagined today”. Al liep Vanrunxt duidelijk wel voorop, gezien de huidige gevoeligheid voor queerness en gender. Maar hij sprak er zich nooit over uit. Hij is, figuurlijk, even “afwezig” als Fabre.

Anders dan Fabre koketteerde hij zelfs niet met zijn kunstenaarschap,

als roeping dan wel als vloek. Het is, en dat is zeer *unzeitgemäß*, alsof hij weigert om zijn artistieke intenties zelf te vertolken. Hij is een sfinx. Of een medium voor anderen. Een begeleider, een geleider. Iemand die je niet kan “pakken”. En ook: iemand die zich nooit liet opjagen, die nooit ongerust werd als het grote succes uitbleef. Iemand die in de marge bleef, maar vanuit die luwte wel invloed had op een hele generatie.

Vergeleken met

Monografieën over dansers of choreografen zijn een apart genre (als “genre” al het juiste woord is), omdat ze haast noodzakelijkerwijze voorbischieten aan het eerste doel van een monografie om een onderwerp zo volledig mogelijk te behandelen of verklaren. In het geval van een artistiek oeuvre komt het er dan op neer om de essentie van het werk, of toch minstens de inhoudelijke en stilistische zwaartepunten ervan, te betrappen en zo mogelijk te situeren binnen een breder tijds kader. Is dat bij literatuur, muziek of beeldende kunst al niet eenvoudig, bij *live arts* als theater, en zeker dans, is het uiterst moeilijk omdat het bronmateriaal niet of slechts fragmentair en gebrekkig toegankelijk is.

Toch verschijnen zulke monografieën geregeld, en vaak zijn het de dansers of choreografen of hun entourage die daartoe het initiatief nemen. Anne Teresa De Keersmaeker bijvoorbeeld bracht via haar organisatie Rosas

enkele boeken uit die het werk in brede zin situeren, maar stortte zich de laatste jaren bovendien op een uitvoerige documentatie van afzonderlijke stukken. Wim Vandekeybus publiceerde dan weer pas vrij laat in zijn carrière het boek *The Rage of Staging* (2016), als een manier om zijn werk(-wijzen) te documenteren nu dat nog mogelijk is omdat alle betrokkenen nog actief zijn in het veld. De reden is inderdaad doorgaans dat er in de carrière van choreografen een moment aanbreekt waarop zij zich, samen met een soms heel grote kring van mensen daaromheen, realiseren dat van het jarenlange werk nauwelijks sporen overblijven. Het is dan geboden om *faits et gestes* toch te redden van de totale vergetelheid. Vooral de zeer diverse praktijken die men gemakshalve onder de noemer “hedendaagse dans” groepeert, kampen met dat probleem. Ze berusten niet op een code of taal zoals ballet en zijn daardoor moeilijk te noteren en nog moeilijker te reproduceren omdat het “materiaal” berust bij specifieke dansers in specifieke omstandigheden op een specifiek moment. Plots brandt dan een alarmlichtje: moeten we de grote ervaringen die we deelden niet redden van de vergetelheid?

Een boek lijkt dan een mogelijke uitweg. Omdat boeken vanouds staan voor een gezaghebbende kennisoverdracht naar toekomstige generaties gaat er ook een soort prestige van uit. Dat aura is er nog steeds, ook al kost een boek vandaag, zelfs met hoogwaardige kleurendruk, nog slechts

een fractie van enkele decennia geleden. Het historische prestige van boeken hangt inderdaad niet alleen samen met hun inhoud, maar ook met hun kostprijs en zeldzaamheid.

Daar duikt echter een bekend probleem op: hoe kan een boek een choreografisch oeuvre of een danscarrière documenteren? Teksten helpen daarbij, als documentaire beschrijving, als schets van een context of als hermeneutiek, maar dans en beweging zijn nagenoeg niet, op straffe van onleesbaarheid, uitputtend te beschrijven. Een zeer secure beschrijving is intrinsiek zelf een creatie, parallel aan de oorspronkelijke creatie, en zo ook een beschrijving van een particuliere receptie.

Als die dan opduikt in een boek over een choreografisch oeuvre kan je er bijna van op aan dat die interpretatie onderschreven werd door de choreograaf. Dat is zelfs waar als de auteur van zo'n tekst thema's en betekenissen aanstipt die de kunstenaar er niet bewust in gelegd heeft. Het is immers ongetwijfeld zo dat, zoals theateracteur en -schrijver Willem de Wolf me ooit zei in een mailbericht, "het kunstwerk altijd meer weet dan de maker zelf". En die maker zelf achterhaalt die inzichten dus pas post factum, via anderen. Maar ook dan moet hij of zij ze nog "adopter".

Een onoverkomelijk probleem is dat echter niet, want op het terrein van de kunst is het boek steeds meer geëvolueerd naar een grafisch medium

waarvan tekst mogelijk wel een onderdeel is, maar de mededeling of informatie daarom niet structureert of bepaalt. Steeds vaker is de tekst eerder een uitgesponnen onderschrift bij een of meerdere afbeeldingen, of fungeert ze als een hyperlink naar een aan de voorgestelde kunst verwant onderwerp. Waar het om draait, is dat een compositie van grafisch materiaal van diverse oorsprong door zijn eigen logica en "verhaal", als het lukt, een analogie biedt van wat er te zien en, zeker ook, te ervaren was in het echt.

In de beeldende kunst en de architectuur is die beeldretoriek de gewoonste zaak ter wereld geworden. Doorwrochte studies verschijnen nog steeds, maar vormen een minderheid in het aanbod kunstboeken. In zeker opzicht is het zelfs zo dat het grafische kunstboek de eerste vorm is geworden waaronder we kennismaken met een kunstwerk, omdat de reproductiemogelijkheden zo goed zijn dat een haarscherpe afbeelding niets uitzonderlijks meer heeft. Procedés als uitvergroting en uitsnijding laten toe om een bepaald begrip van kunstwerken grafisch te verduidelijken, zonder veel woorden. Kunstenaars en architecten beseffen dat zeer goed en concipiëren werk deels met het oog op die reproduceerbaarheid.

Voor theater, en zeker voor dans, blijft het echter een heikele oefening. Een foto van een podiumactie verduidelijkt niet als vanzelf de inzet ervan. De sfeer misschien. Maar het tijds-

aspect ontbreekt. Terwijl beeldende kunst volkomen en in één blik (ik vereenvoudig, maar toch) aanwezig is, en dus zowel als totaalbeeld als in zijn details te reproduceren en te instrumentaliseren valt, is dat onmogelijk voor een medium waarin tijd de perceptie bepaalt.

Technische mogelijkheden ondervangen sinds enige tijd die vluchtigheid van een opvoering. In de eerste plaats is de kost van video-opnames zo sterk gedaald dat ze stilaan voor iedereen betaalbaar worden. Maar er zijn ook nieuwe, geavanceerde technieken – die in animatiefilms bijvoorbeeld al gretig gebruikt worden – om bewegingen digitaal te capteren en reproduceren. Dat zal ongetwijfeld het begrip van werk dat na de eeuwisseling gemaakt werd steeds diepgaander beïnvloeden. Toch zal het ook dan, en dat des te meer naarmate een voorstelling verder in het verleden ligt, moeilijk blijven om de singulariteit en de impact van een werk op het moment van zijn eerste publieke verschijning te interpreteren. Daarin lijkt dans, hoe vreemd dat ook klinkt, op popmuziek. Popmuziek slaat aan omdat het op een specifiek ogenblik, voor een specifieke generatie, een gevoelige snaar beroert, maar geen kat die dat binnen die sfeer analyseert.

Maar de beste popsongs hebben wel die unieke kwaliteit dat ze de stemming van een tijdperk oproepen en blijven oproepen, ook jaren na datum. Nogal wat dansvoorstellingen, zeker uit de jaren 1980 en 1990, hebben ook

die kwaliteit. Die stukken hoorden helemaal thuis in de *underground* sfeer die toen nog hing in kunstencentra door hun ongewone, vaak *catchy* beeldtaal die direct aansloot bij een bedrukte, postmoderne tijdsgeest. Foto's of beelden van de affiche brengen bij zulke stukken dan een *memory trip* op gang. Die *poppy* kwaliteit staat echter mijlenver af van de aanspraak op eeuwigheidswaarde die je, binnen een kunsthistorisch gedachtenschema, zou kunnen claimen voor een choreografisch oeuvre.

Het bijzondere van dit boek over het oeuvre van Vanrunxt is dat het onnadrukkelijk, maar onmiskenbaar verzaakt aan uitleg, dat het weigert toe te geven aan een exhaustieve beschrijving. Het is “pop”. Dat is een hemelsbreed verschil met alles wat verscheen over generatiegenoten als De Keersmaeker, Vandekeybus, Jan Lauwers en dus ook Jan Fabre, om het bij de bekendste exponenten te houden. Ook daar wordt een sfeer en een tijd geëvoceerd, maar is de blik toch op de eeuwigheid gericht. Dat is in dit boek niet het geval. Het is een evocatie. Punt. Het is pop, vluchtig, verleden tijd. Het is niet voor de eeuwigheid. Het is niet compleet. Als een gewilde daad. Maar iemand zal die “euphoria, youth and enthusiasm” oppikken, ongeacht de persoon bij wie dat begon. Daar gaat het om. Dat is ongewoon. Of je het werk nu lust of niet.

PIETER T'JONCK

Koen BOLLEN & Staf VOS
(red.).

***50 Jaar Ballet Vlaanderen:
Van Jeanne Brabants tot
Sidi Larbi Cherkaoui.***



Tielt: Lannoo, 2019,
192 p. (ISBN: 9789401463041)

Right upon opening *50 Jaar Ballet Vlaanderen* (*50 Years Ballet Flanders*), my eyes fell on a photograph I immediately recognized. The picture shows six figures – some barefoot, others wearing soft dance shoes –

assembled in and around Rudolf von Laban's icosahedron. It was not the first time I saw this picture. I have always been intrigued by this image of the 18-year-old Jeanne Brabants in one of her classes with Lea Daan during the late interwar period. The presence of the icosahedron in this photograph is meaningful: as a geometrical form, it not only highlights a spatial architecture, but as soon as someone starts moving in it, it also reveals temporal tensions between mover and form. As such, the image exemplifies how Brabants was practicing dance at a peculiar intersection: while seeking for a clear and communicative movement language as stored within the roots of expressionist dance, she was still drawn to the refinement and technical virtuosity of classical ballet. This far from evident convergence between modernity and ancient regime would also inform the dance company she founded in 1969, "Ballet van Vlaanderen" (the Ballet of Flanders).

To celebrate the 50th anniversary of Ballet Flanders, dramaturge Koen Bollen and dance historian Staf Vos have edited a lavishly illustrated volume that guides the reader through the history of this Antwerp-based ballet company in eight chapters. The book is structured according to the artistic directorships that each left

their distinctive mark on the company's identity, apart from the name changes it underwent (to Royal Ballet of Flanders in 1976 and to Ballet Flanders in 2014). The various contributions in the volume make clear how the main challenge for all artistic directors was to find a balance not only between contemporary and classical dance traditions, but also between a local and international purview for the company. Attaining that equilibrium seemed to be the precondition for attracting the gaze of the public as well as for meeting the need for political support and public resources. In fifty years, seven directors have passed on the torch, whereas some amongst them have even thrown it down.

Lieve Dierckx's prologue to the book, "Vrouw tussen twee werelden" ("Woman between Two Worlds"), chronicles the life of Jeanne Brabants (1920-2014), who as the founder and director of the Ballet of Flanders obviously figures as a central protagonist in the company's history. During the first forty years of her life, Brabants would arduously seek for suitable contexts that could still her passion for movement long before she would even think of founding her own ballet company. Her parents did not allow her to take dance classes with the soloists of the Opera, even though

Brabants was completely mesmerized by the dancing she saw at opera performances. A more "decent" alternative, however, came up soon: Lea Daan, who had studied dance at the Folkswangschule in Essen, worked in Antwerp as a dedicated teacher in the tradition of modern expressionist dance. From then on, the path to dance and movement opened up for the young Brabants. Together with her sisters Jos and Annie, she created in 1943, at the height of World War II, the "Dansgezelschap van de Gezusters Brabants" (Dance Company of the Sisters Brabants). Over the next two decades, Jeanne Brabants became renowned for her excellent skills as a dance educator. She had developed these skills earlier through her work at the "Brabantsschool" (Brabants School), which was a school for gymnastics, acrobatics, layman's dance, and ballet she founded in 1941. It operated alongside the dance company of the Brabants sisters, and also offered opportunities to take supplementary training courses in various dance techniques abroad (17). These efforts resulted in her appointment as a coordinator and dance teacher of the first, formal dance education program at the "Koninklijke Vlaamse Opera" (Royal Flemish Opera) in 1951. When Brabants started noticing that foreign companies were taking over the

virtuosic dancers she had trained herself, she established in 1966 the Studio Ballet for advanced dance students seeking to start a professional career. From then on, and supported by state reforms that increased the autonomy of the region of Flanders within Belgium, Brabants was only one step away from founding Flanders's first ballet company in 1969.

The actual first chapter of the book, "Het pionierswerk van Jeanne Brabants" ("The Pioneering Work of Jeanne Brabants"), focuses on the period from 1970 to 1984, when Brabants was the company's artistic director. As the authors Koen Bollen, Rina Barbier, and Staf Vos point out, during those first years, the Ballet of Flanders still occupied a semi-autonomous role within the opera houses of Antwerp and Ghent. This subservient status of dance was reflected in the fact that new seasons of the opera houses were developed by first determining which operas would be featured and only then could Brabants start to compose her own dance programs (which were often "mixed bills" rather than evening-length pieces). A pure autonomous role for the art of dance, as she advocated when founding the Ballet of Flanders, did not (yet?) seem possible. Still, Brabants continued her quest for a solid technical, artistic, and financial future for the company. She considered modern ballet the most suitable format to instigate those developments. Having

laid the groundwork, however, her directorship ended in 1984.

The subtitle of the following chapter "Flamboyant virtuoso en creatief klassiek" ("Flamboyant Virtuoso and Creatively Classic") serves as a denominator for Valery Panov's relatively short directorship from 1984 until 1987. In this contribution, Rina Barbier outlines how many initial educational activities of the company were cut back after 1984, as a means to direct all efforts towards the creation of large productions. Evening-length classical ballets would now attract public attendance *and* generate positive press reviews. Robert Denvers's artistic leadership from 1987 until 2005 is discussed in Lise Uytterhoeven's chapter subtitled "Balletklassiekers, neoklassieke parrels en hedendaagse huischoreografie" ("Ballet Classics, Neoclassical Gems, and Contemporary In-House Choreography"). Denvers did not only propose a return to abstract modern ballet (more specifically, Balanchine's work), but he also reinstalled a firmer alliance with the local professional dance education. In the next chapter, subtitled with the phrase "We Had a Good Thing Going", Wilfried Eetezonne discusses how in 1985 a department for the creation of musicals was added to the structure of the Royal Ballet of Flanders, leading to a successful output of different kinds of musicals until 2004. Kathryn Bennett's direction period, which ran from 2005 until 2012 and was

characterized by William Forsythe's choreographic influence, is discussed in Judith Delmé's contribution "Een nieuwe richting en een internationaal profiel" ("A New Direction and an International Profile"). In his chapter "Vernieuwing met het oog op het verleden onder Assis Carreiro" ("Innovation with an Eye on the Past under Assis Carreiro"), Steven De Belder writes about what turned out to be a transition period for the company under Assis Carreiro's directorship from 2012 to 2014. Finally, in the Epilogue titled "Sidi Larbi Cherkaoui, man van vele werelden" ("Sidi Larbi Cherkaoui, Man of Many Worlds"), Koen Bollen focuses on the current directorship of Sidi Larbi Cherkaoui since 2015. As these three final chapters demonstrate, the plurality of contemporary movement languages that by the beginning of the twenty-first century became fairly established also contributed to the recognition of the Royal Ballet of Flanders as a company with its own artistic merits. Brabants's initial challenge to create an autonomous space for dance within – or rather, next to – the existing institutional framework of the opera houses seemed to be resolved in the new millennium. However, already in 2014 (and shortly before Brabants passed away), the Royal Ballet of Flanders and the Flemish Opera were obliged by the Flemish government to merge once again. From then on, the company presented itself as Ballet Flanders.

The authors succeed beautifully in creating a clear and concise overview of each period. While reading, I paused to ponder over several of the images in the book (and almost each of the 223 pages of this book contains one). These images, however, raised questions on the editorial choice to have each single chapter focusing on the main characteristics of the subsequent artistic directorships in order to sketch a chronological evolution of the company. The photographs, which illustrate the text rather than providing the orbits around which the text circulates, made me wonder about the histories held within them: who are all those different dance artists frozen in and through time? Where are they now? What role did they play, together with the spotlighted directors of Ballet Flanders, in creating a prolific environment for dancers, choreographers, spectators, and dance students? At the end of the book, there is a complete list of the 1970-2020 repertoire. However, the archival sources are not included in the general bibliography; instead, they are mentioned in the notes of each chapter. A clear overview of the archival resources of the company, as well as an indication of the different *loci* where these resources are preserved and how they can be accessed, might have been helpful to understand *where* and *how* the past of the company is safeguarded, outside of the margins of this book.

Thinking further about margins, one wonders whether the strong focus on artistic directorship in this book casts aside other voices and steers them too much towards the periphery? Admittedly, a collage of citations from dancers, spectators, journalists, and independent choreographers who have worked with the company fills three opening and three closing pages. These edges of the book stirred my curiosity to read more perspectives beyond the frame of the artistic directors with their dedicated chapters. Could these voices from *beyond* the margins also complement the story which unfolds center stage; the story of *50 jaar Ballet Vlaanderen (50 Years Ballet Flanders)*? While I much appreciate the measured pace of the subsequent contributions and while the vast underlying archival preparation work for this book certainly does not go unnoticed, these questions linger beneath the surface of the different chapters. As such, these questions do not undermine, but rather emphasize the significance of this publication.

Let us return to that first picture that caught my eye, which shows a young Jeanne Brabants dancing outside of the icosahedron, not barefoot like the others but wearing her dance shoes. She seems deeply immersed in a collective practice of Laban's B-scale movements. Rudolf von Laban once said: "(...) movement is a suitable medium to penetrate more deeply into the nature of space, and

to give a living experience to its unity with time" (36). After the impressive chronological presentation of *50 Jaar Ballet Vlaanderen (50 Years Ballet Flanders)* through the lens of the company's artistic directors, we could perhaps imagine a next spiraling movement. This spiral would lead readers, archivists, and authors alike in a more expansive understanding of the forces that Ballet Flanders exerted on and received from other local and international dance vectors. A more diversified reading of this particular history spanning half a century could serve as an incentive to connect to, as well as to shed light on, the voices that (at least in this publication) are present only in the margins or even completely absent. As such, we could learn, like Brabants on the picture from 1938, to extend beyond our own kinesphere. A clear and plain understanding of the past is what this magnificent book offers to its readers; the virtuosity to play with that past now appears as a next possible gesture.

EVA MAES

Works Cited

von Laban, Rudolf. *A Vision of Dynamic Space*. Compiled by Lisa Ullmann. London: The Falmer Press, 1984.

De gastredactie heeft haar uiterste best gedaan om de foto's en de credits bij de voorstellingen correct weer te geven. Mocht u alsnog de indruk hebben dat er een fout of tekortkoming in dit nummer sloop, contacteer ons dan gerust via Documenta@UGent.be

Richtlijnen voor de auteur

De onderstaande richtlijnen zijn specifiek gericht aan auteurs die een artikel wensen in te dienen bij *Documenta: tijdschrift voor theater*.

Documenta is een *blind peer review*-tijdschrift dat beschikt over de A1.2-status. Het kent een B-rating op de European Reference Index en staat vermeld in de VABB-lijst. Een ingezonden artikel wordt door minstens twee leden van de redactieraad blind beoordeeld. Binnen de zes weken krijgt de auteur feed-back op zijn artikel. Het artikel wordt als publiceerbaar, publiceerbaar mits aanpassingen of niet publiceerbaar in *Documenta* bevonden. De reviewers maken gebruik van een sjabloon om het artikel te beoordelen. Criteria zijn originaliteit, wetenschappelijke relevantie, duidelijkheid van de vraagstelling, wetenschappelijk onderbouwde onderzoeksmethode en argumentatie, opbouw, structuur en coherentie van het artikel, toereikende bibliografie.

Inzending abstract. Het artikel wordt voorafgegaan door een abstract variërend tussen 100 en 200 woorden en een opsomming van maximum 5 kernwoorden. Stuur je abstract ter goedkeuring naar documenta@ugent.be vóór je een manuscript inzendt via de website.

Inzending manuscript. Een artikel telt maximum 8000 woorden. Gelieve de website www.documenta.ugent.be te raadplegen om online manuscripten in te zenden.

Referentiesysteem. *Documenta: tijdschrift voor theater* volgt de MLA-stijl met een volledige referentielijst op het einde van het artikel.

Beeldmateriaal. Een beperkt aantal zwart-wit foto's wordt toegelaten. De auteur is zelf verantwoordelijk voor het copyright.

- 5 Voorwoord — Getuigen van het dansverleden: De archivering van dans in Vlaanderen
Annelies Van Assche & Timmy De Laet
- 10 Voor(bij) het dansarchief: Naar een participatief model van archivering
Timmy De Laet
- 44 Wachten op een huis of bouwen aan een netwerk? Noden en uitdagingen voor danserfgoed in Vlaanderen
Staf Vos
- 78 Ceci n'est pas une danseuse: Een genderkritisch perspectief op de archivering van Belgische moderne dans
Edith Cassiers
- 124 Balanceren tussen Katholieke Kerk en danskunst: De religieuze rol van Lea Daan
Sander Vloebergs
- 152 De continuïteit van vernieuwing: Een museale blik op het dansarchief van Marc Vanrunxt
Annelies Van Assche

PORTFOLIO

- 186 Een bron van dans
Annelies Van Assche
- 190 In de voetsporen van Lydia Chagoll
Astrid Bonte, Roosje Mestdagh, Nina Van Praet en Kato Wilms
- 206 Op zoek naar Lydia: Een podcast.
Astrid Bonte, Roosje Mestdagh, Nina Van Praet en Kato Wilms
- 209 Dans in schrift en stem: Een duik in de tijd met Lea Daan
Loïs Heirman
- 224 Van spoorloos naar roerloos archief: Een zoektocht naar het nalatenschap van Jeanne Brabants
Karljñ Clocheret, Heleen Vanhoutte en Elizabeth Tack
- 240 De logboeken van Alain Platel: Dansnotatie als discursief en belichaamd archief
Siebreñ Nachtegale en Manou Selhorst

RECENSIE

- 260 Verrept, Paul & Marc Vanrunxt (red.). You must understand that we lived in an atmosphere of euphoria, youth and enthusiasm that can hardly be imagined today.
Pieter T'Jonck
- 270 Bollen, Koen & Staf Vos (red.). 50 Jaar Ballet Vlaanderen: Van Jeanne Brabants tot Sidi Larbi Cherkaoui.
Eva Maes