

***LEGACIES MARCHING ON:***  
**VINCENT DUNOYERS MEDIALE BEMIDDELING**  
**VAN DANSREPERTOIRE**

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,  
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,  
voor het verkrijgen van de graad van Master  
door Karen Schilders (00802520)  
Promotor: Prof. Dr. Christel Stalpaert



*“Weggaan kun je beschrijven als  
een soort van blijven. Niemand  
wacht want je bent er nog.  
Niemand neemt afscheid  
want je gaat niet weg.”*

Rutger Kopland – *Weggaan*  
(Uit: *Het orgeltje van yesterday*)

## Dankwoord

Bij het beëindigen van mijn masterproef wens ik een welgemeend woord van dank te richten tot enkele mensen die de verwezenlijking hiervan mee mogelijk hebben gemaakt.

Zo ben ik mijn promotor, prof. Dr. Christel Stalpaert, niet enkel erkentelijk voor de voorbije vier jaar waarin haar colleges en ideeën me maakten tot de (bijna-) Master in de Podium- en Mediale Kunsten die ik nu ben, maar ook voor de kans die ze me bood een eerste artikel te publiceren. Dit heeft me gemotiveerd om ook nu weer het onderste uit de ka(re)n te halen.

Mijn co-promotor, Drs. Jeroen Coppens, wens ik uit het diepst van mijn vingers te danken voor zijn immer snelle opvolging en de constructieve ‘gesprekken’ in de aanloop naar en tijdens het schrijfproces van mijn masterproef.

Ik wil ook mijn ouders en mijn broer oprecht danken voor het me voortdurend bijstaan met raad en daad en voor de wijze waarop ze hun vakantie hebben ingekleurd met mijn ‘Masterarbeit’ als hun ‘leesarbeid.’ Dank je, mama, voor je ‘steengoede’ hulp. Dank je, papa, nu kan je terug je toetsenbord en muis gebruiken. Dank je, broer, vertel nog eens een mopje. Ook wens ik Laurent en Sanne uitdrukkelijk te danken voor hun steun.

Mijn dank gaat eveneens uit naar Klaas Tindemans, Manu Devriendt en Marieke Rummens die me hielpen met praktische zaken, van dvd’s over voorstellingsdata tot mailadressen.

And last, but not at all least, wil ik een welgemeende ‘Merci!’ richten aan Vincent Dunoyer. Zonder hem had u nu niet deze masterproef in handen gehad, enerzijds omdat zijn oeuvre het uitgangspunt vormt van mijn onderzoek, anderzijds omdat zonder zijn medewerking deze nooit hetzelfde was geweest. Ik dank hem dan ook van harte voor de mailconversaties, de door hem ingesproken ‘audiofiles’ en de interesse die hij toonde in mijn vorderingen. Bij het einde van mijn dankwoord druk ik dan ook dezelfde wens uit als Vincent Dunoyer in de laatste ‘audio file’ die hij me zond: “*All the best and I hope I have a chance to meet you and maybe to discuss further.*”

Van thes-is tot thes-was, allemaal bedankt daarvoor. This is it.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hiermee refereer ik aan hoe Dunoyer verschillende ‘audio files’ afsloot.

## **Inhoudsopgave**

1.	Inleiding .....	7
2.	“ <i>My body is my work</i> ,” het danserslichaam als ‘body of work’ .....	12
2.1	<i>3 Solos for Vincent</i> , een ‘voorstelling’ van het discours rond dansrepertoire .....	12
2.1.1	De Keersmaekers ‘solo’; Choreografie als schrijven met en van beweging .....	13
2.1.2	Het archief als ‘hypomnéma’ vs. het repertoire als ‘performance remains’ .....	15
2.1.3	Lecomptes <i>Dances with TV and Mic</i> of ‘liveness in a mediatized culture’ .....	19
2.1.4	Paxtons <i>Carbon</i> , het cultiveren van ‘memory performed’ als ‘will to archive’. 24	
2.1.5	‘Body-to-body transmission’ als ‘leg-acies marching on’ .....	29
2.1.6	‘Dysfunctional marches’ als ‘strategies of re-enactment’ .....	32
3.	<i>Vanity</i> en <i>The Princess Project</i> als ‘mediated memories’ .....	35
3.1	Een korte inleiding tot José van Dijcks ‘mediated memories’ .....	35
3.2	<i>Vanity</i> als eigentijds dansant vanitas-motief .....	38
3.2.1	‘Deus in machina’ of de blinde vlek van het zien .....	38
3.2.2	‘P(l)ay back - time’ .....	43
3.2.3	‘Deus ex machina’, de panoptische kijkersblik ‘ontwricht’ .....	49
3.3	<i>The Princess Project</i> ; Prince(ss), Prince(ss), Where are thou, Prince(ss)? .....	54
3.3.1	Er was eens ... een ‘pas’ de deux .....	54
3.3.2	Spiegeltje, spiegeltje aan de wand: het (zelf)beeld als project-ie .....	56
3.3.3	Ensceneren als en-screen-eren en ze leefden nog lang en zichtbaar .....	61
3.4	<i>Etude #31</i> : Een oefening in het ver-beelden van repertoire .....	70
3.4.1	Een ver-still-en van beweging als aanzet tot bewegen voor anderen .....	70
4.	Transmissie van lichaamsbeelden; dansen voor anderen .....	75
4.1	<i>Solos for Others</i> .....	75
4.1.1	<i>Solos for Others</i> als voorstelling en voorstellen van beelden .....	75
4.1.2	Foto’s als doodsprentjes en geboortekaartjes .....	77
4.1.3	<i>Solos for Others</i> als ‘score’, beelden van en voor een voorstelling .....	81

4.1.4	'Stills' als aanzet tot beweging; André Lepecki's 'virtualities' verbeeld .....	85
4.1.5	<i>Solos for Others</i> als 'virtuality', het platform Oral Site .....	88
4.2	<i>Cadavre Exquis</i> .....	92
4.2.1	<i>Cadavre Exquis</i> als 'artistiek vampirisme', lang leve de dode auteur .....	92
4.2.2	Curator of creator, auteurschap als auteur(ge)sch(r)ap(t) .....	96
4.3	<i>Sister</i> .....	102
4.3.1	<i>Sister</i> als 'changing positions', familiariteit met een dansrepertoire .....	102
4.4	<i>Encore</i> .....	108
4.4.1	'Do it again,' van 'will to archive' tot 'will to be archived' .....	108
4.4.2	De dieptewerking van het en-screen-eren van dansrepertoire.....	113
5.	Conclusie.....	119
6.	Geraadpleegde bronnen.....	125
6.1	Artikels .....	125
6.2	Boeken .....	129
6.3	Grijze literatuur.....	131
6.4	Internet.....	131
6.5	Symposia .....	135
6.6	Voorstellingen .....	135
6.6.1	Algemeen .....	135
6.6.2	Vincent Dunoyer .....	135

## 1. Inleiding

Op 7 november 2011 eindigde ik de powerpointpresentatie van mijn masterproef-voorstel met een groot vraagteken – letterlijk en figuurlijk – over wat volgen zou. Vandaag, 7 augustus 2012, exact 9 maanden later, zet ik met deze een punt achter het proces dat daar startte. Het proces van vraagteken tot punt situeerde zich tussen twee polen, met name die van ‘doen’ en ‘herdoen’ waarbij dit talloze variaties impliceerde. De paren ‘lezen en herlezen’, ‘luisteren en herbeluisteren’, ‘kijken en herbekijken’, maar ook ‘schrappen en herschrappen’ waren dan ook niet los van elkaar denkbaar, want zoals Jean-Luc Godard stelt, geldt dat “*Only the hand that erases can write.*”<sup>2</sup>

Deze ontwikkeling van ‘doen’ en ‘herdoen’ laat zich ook vertalen als ‘enactment’ en ‘re-enactment’. In deze termen zit een ander proces vervat, met name dat wat André Lepecki herkent als eigen aan een deel van de hedendaagse experimentele danswereld, het ‘herdoen’ van verleden dansen, een “*will to re-enact.*”<sup>3</sup> In mijn bachelorproef onderzocht ik de (on)mogelijkheid van deze ‘will to re-enact’ door drie eigentijdse benaderingswijzen te onderscheiden in de omgang met dat wat gedanst is, dansrepertoire.<sup>4</sup> In het onderzoek dat ik voerde aan de hand van enkele voorstellingen van de Duits-Nederlandse choreografe Nicole Beutler (München, °1969) onderkende ik naast een resolute afwijzing van het reeds gedanste welke stoelt op het geloof dat het verleden *voltooid* verleden tijd is en een wens tot reconstructieve heropvoering die het verleden *als* tegenwoordige tijd aanwezig wil stellen, een derde benadering van dansrepertoire die een particuliere inkleuring vormt tussen deze twee uitersten in, een ‘ge(mis)interpreteerde verzoening’ van ‘toen’ en ‘nu’.<sup>5</sup>

Bij het einde van mijn bachelorproef stelde ik dat dansre-enactments die deze benadering tot uitgangspunt hebben, bijdragen tot het (her)be-leven van het verleden en het (her)positioneren van het ‘zelf’ in het heden. Zoals Lepecki meende ik namelijk dat “[i]n re-enacting we turn

---

<sup>2</sup> Jean-Luc Godard geciteerd in: ABRAMS, Joshua, “The Contemporary Moment of Dance: Restaging Recent Classics” in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, jrg. 30 (2008), nr. 90, p. 42

<sup>3</sup> LEPECKI, André, “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances” in: *Dance Research Journal*, jrg. 42 (2010), nr. 2, p. 31

<sup>4</sup> SCHILDERS, Karen, *Drie eigentijdse benaderingen van dansrepertoire aan de hand van Nicole Beutlers ‘The Exact Position of Things’, ‘Enter Ghost’ en ‘Lost is My Quiet Forever’*, Ugent, 2012, niet-gepubliceerde bachelorproef o.l.v. Prof. Dr. Christel Stalpaert en Dra. Jeroen Coppens

<sup>5</sup> Bij het onderscheiden van deze benaderingswijzen dienden de krachtlijnen uit Timmy De Laets artikel “Repertoire in beweging: Over de draaglijke lichtheid van de traditie” mij tot rode draad.

Zie: DE LAETS, Timmy, “Repertoire in beweging: Over de draaglijke lichtheid van de traditie” in: *Etcetera*, jrg. 28 (2010), nr. 121, pp. 30-38

*back, and in this return we find in past dances a will to keep inventing.*”<sup>6</sup> De hypothese die ik aan deze conclusie van mijn bachelorproef koppelde, met name dat ook kan gelden ‘*in this return we find in past dances a will to be kept invented,*’ wens ik in wat volgt te onderzoeken op basis van het oeuvre van danser/choreograaf Vincent Dunoyer (Neilly-Sur-Seine, °1962).

De naam van Vincent Dunoyer – deze startte in de podiumwereld als danser bij verschillende gezelschappen (o.a. Ultima Vez en Rosas) en werkte vanaf 1997 als zelfstandig danser en choreograaf – was me reeds meermaals opgevallen bij het lezen van artikels voor mijn bachelorproef, in functie van mijn afbakenen van eigentijdse benaderingen van dansrepertoire. Toen zijn naam ook de kop opstak bij het zoeken naar een casus voor de paper van het college ‘Beeldstrategieën van Film, Fotografie en Videokunst’, in functie van beeldstrategieën en technologische media, rees het idee om dat wat schijnbaar aanwezige of zichtbare thema’s waren in Dunoyers voorstellingen te verbinden en hem tot ‘onderwerp’ – of beter gesteld, ‘voorwerp’ (cfr. infra) – van mijn masterproef te maken. Vanuit de elementen die op tafel lagen – een referentie aan Dunoyers huidige performance in een galerie waarbij hij danst op, om en met een tafel<sup>7</sup> – kwam ik tot volgende vraagstelling: “*Hoe wordt dansrepertoire op een mediale wijze bemiddeld in de voorstellingen van Vincent Dunoyer?*”

Of genuanceerder, vanuit de wetenschap dat Dunoyer zijn dans- en choreografiepraktijk net zoals Nicole Beutler verbindt met ‘theoretische’ vragen over de positie van het publiek, theatrale conventies en het performerlichaam, maar dat in tegenstelling tot Nicole Beutler die gefascineerd is door het collectieve geheugen, zijn interesse daarbij uitgaat naar het/zijn persoonlijke (lichaams)geheugen in de relatie tussen danser en choreograaf én performer en publiek.<sup>8</sup> “*Hoe werkt Vincent Dunoyer een mediale bemiddeling van zijn dansrepertoire in de hand en wat betekent dit voor de (on)mogelijkheid van het proces van transmissie van dit repertoire en dansrepertoire meer algemeen?*”

Anders dan in mijn bachelorproef waar ik dansrepertoire eerder als gedachtegoed gedanst thematiseerde, ‘een benaderen van dansrepertoire’, wens ik dit nu vanuit Vincent Dunoyers lichaamspraktijk als choreograaf en danser (of vice versa) te duiden als een ‘dansende

---

<sup>6</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 46

<sup>7</sup> Gastperformance *Loan* in exhibitie van Berlinde De Bruyckere, Vincent Dunoyer, Mokum vzw; Istanbul (ARTER Gallery), 21/06/2012 – 26/08/2012

<sup>8</sup> Nicole Beutlers nieuwe voorstelling *Antigone* die op 20 september in première gaat in Amsterdam is hier symptomatisch voor: “[...] een beeldende bewegingsvoorstelling gebaseerd op de Griekse tragedie *Antigone* (Sofokles) en de Japanse theatervorm *Bunraku*.”

Zie: NB PROJECTS, *Antigone*, in: < <http://nbprojects.nl/index.php?id=128>>, geraadpleegd op 07/08/2012



gedachte', 'dansrepertoire bewogen'. Deze 'verschuiving van sensibiliteit' – een term die ik later herneem – laat me toe om het (lichaams)gewicht van de danser in de schaal te werpen, een belangrijk punt van aandacht, van 'beweging' voor Dunoyer. De volgende twee citaten van Vincent Dunoyer getuigen dat mijn vraagstelling geen ijdele – 'in vain', een referentie aan Dunoyers voorstelling *Vanity* – 'project-ie' is – een concept dat ik nog zal uitwerken – maar dat hij dit ook werkelijk thematiseert en gethematiseerd 'ziet' in zijn oeuvre:

'Quelle est la nature de l'écriture choréographique? Est-ce une suite de gestes dans le temps et dans l'espace. Et si oui, que peut-on transmettre? Juste le geste? Ou ce qui l' a motivé?'<sup>9</sup>

'Ik vind dans en beweging heel belangrijk, maar als het alleen maar 'pure dans' is, zegt het mij niets meer. Daarom incorporeer ik andere media in mijn werk. Met behulp van een camera kan ik bemiddelen, kan ik een derde element inbrengen dat uitwendig is aan zowel de dansers als de toeschouwers. Dat element laat toe je aanwezigheid op een scène te duiden.'<sup>10</sup>

De term 'mediale bemiddeling' die ik in mijn vraagstelling gebruik laat zich zo reeds duiden, maar refereert ook aan het boekje *Mediale bemiddelingen over Vincent Dunoyer en anderen* dat werd gepubliceerd naar aanleiding van een éénmalige try-out van Dunoyers voorstelling *Solos for Others* in CC Maasmechelen<sup>11</sup> en dat belangrijk was als aangrijpingspunt bij het uitwerken van mijn onderzoeksvraag als vraag én als antwoord. Mijn gebruik ervan is bovendien symptomatisch voor mijn methodologie waarbij ik koos om enerzijds gebruik te maken van interpretaties door derden van Vincent Dunoyers werk en anderzijds mijn eigen (visuele) bevindingen – dankzij het 'audio file'-interview met Vincent Dunoyer en het beeldmateriaal van zijn voorstellingen waarover ik kon beschikken.<sup>12</sup> Dit vulde ik aan met diepgravend literatuuronderzoek vanuit de wens voorbij te gaan aan 'slechts' herinnerd

---

<sup>9</sup> WYNANTS, Jean-Marie, *Interview dans Le Soir*, in: < [http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010\\_02\\_09 - Vincent Dunoyer - Encore.pdf](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010_02_09_-_Vincent_Dunoyer_-_Encore.pdf)>, geraadpleegd op 27/07/2012

<sup>10</sup> T'JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*, in: < <http://www.dansinlimburg.be/ezine/het-oude-helemaal-nieuw-door-pieter-tjonck>>, geraadpleegd op 03/06/2012

[Bij een volgende vermelding van dit artikel zal ik enkel de titel van het artikel herhalen. Dit heb ik consequent doorgevoerd voor alle artikels die ik op internet gelezen heb, daar zij vaak niet goed te dateren zijn en anders lange voetnootvermeldingen zouden blijven behelsen.]

<sup>11</sup> HAEGHENS, Hugo, PROESMANS, Eef, (eds.), *Mediale bemiddelingen. Over Vincent Dunoyer en anderen/Media Mediations*, Maasmechelen, Cultuurcentrum Maasmechelen, 2003, n.a.v. een éénmalige try-out van Vincent Dunoyers *Solos for Others* op 25/02/2003

<sup>12</sup> Na mijn vraag of hij enkele vragen wenste te beantwoorden, zond Vincent Dunoyer me geregeld 'audio files' toe. De transcriptie van deze 'audio files' is terug te vinden in Bijlage I.

getuigen of getuigend herinneren – problematische noties zoals nog zal blijken – en een theoretisch kader te bieden gebaseerd op grondige voorstellingsanalysen. Op basis van deze analyses en hun chronologie – de plaatsing van *Etude #31* daargelaten – onderscheid ik drie delen/fasen in de carrière van Vincent Dunoyer in het zich positioneren tot anderen en alsook tot wat reeds gedanst werd, dansrepertoire.

In het eerste deel dat vorm krijgt rond de voorstelling *3 Solos for Vincent*, neem ik Vincent Dunoyers ‘werken met anderen’ als uitgangspunt voor een ‘reconstructie’ van het eigentijdse discours rond dansrepertoire. Hierbij wil ik de drie solo’s waaraan de titel refereert en die gecoreografeerd werden door Anne Teresa De Keersmaeker, Elizabeth Lecompte en Steve Paxton te beschouwen als respectievelijk een illustratie van de grens tussen ‘performance as disappearance’ (Peggy Phelan) en ‘performance remains’ (Rebecca Schneider), een solo ‘in a mediatized culture’ (Auslander) en een solo als ‘will to re-enact’ (André Lepecki).

Vanuit dit ‘werken met anderen’ zal blijken hoe Vincent Dunoyer komt tot een ‘werken voor en met zichzelf als ander’, wat uitgewerkt wordt in het tweede deel aan de hand van de voorstellingen *Vanity* en *The Princess Project*. José van Dijcks concept ‘mediated memories’ vormt een tweede rode draad in dit deel, vermits het helpt om de relatie tussen de performer en de ‘kijker’ te problematiseren door het bevragen van ‘beeldvorming’ voor, tijdens en na een voorstelling als een ‘mediation of memory’ en ‘memory mediates’. Want wat is of wordt er werkelijk gedanst? Door het gebruik van het videomedium wordt in *Vanity* Foucaults panoptische theaterdispositief ‘ontwricht’ en presenteert het enceneren in *The Princess Project* zich als en-screen-eren; de ‘blik’ wordt teruggestuurd, de ander wordt gedefinieerd. *Etude #31*, het installatieproject dat geconcipieerd werd voor de voornoemde dansstukken, behandel ik als overgang naar het derde deel.

In dit deel komt aan bod hoe Vincent Dunoyer zijn kinetische videogebruik inruilt voor een ver-*still*-en, het gebruik van het fotomedium. Dit stil(l)staan bij zichzelf en bij dat wat gedanst werd, biedt een opening om het gedanste ook werkelijk in relatie te brengen met anderen. “Een reeks beelden samen stellen als evenzovele voorwerpen, biedt als voordeel dat je die beelden zowel kunt verzamelen voor jezelf als ze delen met anderen; [...]”<sup>13</sup> Daar waar de voorgaande voorstellingen allemaal solodansen zijn – enkel als numerieke categorie, want

---

<sup>13</sup> DUNOYER, “Vincent, Solos for Others (Werktitel)” in: HAEGHENS, Hugo, PROESMANS, Eef, (eds.), o.c., pp. 106-107

hierbij wordt voortdurend de vraag gesteld “*whether a solo is ever singular*”<sup>14</sup> – verhoudt Vincent Dunoyer vanaf *Solos for Others* zich op scène tot anderen, wat zich toont in de presentatie van Dunoyers ‘werken voor anderen’. Dunoyers dansrepertoire wordt hierbij werkelijk nieuw leven gegeven door ver-*still*-de beelden in *Solos for Others* en *Cadavre Exquis*, waarbij Barthes noties van ‘de dood in foto’s’ en ‘de dood van de auteur’ worden gethematiseerd. Deze werkwijze in de omgang met het eigen dansrepertoire ‘voor anderen’, wordt ook opengetrokken naar het verleden van een dansrepertoire *an sich* in *Sister* – meer bepaald dat van Rosas – waarbij Dunoyer schippert tussen de functies van ‘creator’ en ‘curator’. In *Encore* wordt dit schipperen nogmaals zichtbaar gemaakt, waarbij Dunoyer voor het eerst de stuurman aan wal is. Hij laat zijn repertoire ‘kapen’ door anderen via zijn lichaam en (opnieuw) het videomedium als middel en doel, zonder de pretentie te hebben de beste stuurman te zijn. Het insisteren van de eigenheid van de danser(s) bejubeld met ‘encore’, de mogelijkheid ‘to be kept invented’.

Wat ik hier als inleiding biedt tot het werk van Vincent Dunoyer is maar één mogelijke manier van ‘zichtbaar’ maken van wat er als repertoire aan elementen ‘aanwezig’ is. Had ik niet voor dit of dat woord gekozen, voor deze of gene nadruk, ... dan had u nu reeds een andere indruk van het verdere verloop van mijn masterproef gehad. En dat is ook iets wat ik hier ‘zichtbaar’ aanwezig wil stellen, namelijk dat deze thesis maar één en slechts één is van de vele punten die op het vraagteken van november had kunnen volgen. In deze masterproef schuilt dan ook een ‘will to keep inventing’ en ‘to be kept invented’, een in vraag stellen van het punt als einde.

---

<sup>14</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York, Routledge, 2011, p. 17

## 2. “My body is my work,” het danserslichaam als ‘body of work’

### 2.1 3 Solos for Vincent, een ‘voorstelling’ van het discours rond dansrepertoire

“My body is my work.”<sup>15</sup> Dat is wat danser/choreograaf Vincent Dunoyer zei, toen Myriam van Imschoot met hem praatte in het kader van haar onderzoek voor het artikel “Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance”. In dit eerste hoofdstuk wens ik aan de hand van Dunoyers voorstelling *3 Solos for Vincent* (1997) te onderzoeken wat deze uitspraak betekent – of kan betekenen – in het licht van het huidige discours dat zich ontplooit rond eigentijds dansrepertoire. *3 Solos for Vincent*<sup>16</sup> leent zich daar uitstekend toe, vermits de voorstelling niet enkel een sleutelmoment vormt in Vincent Dunoyers danscarrière – “I wanted to step away from just being a dancer in a company, but was not ready yet to create my own work.”<sup>17</sup> – maar ook uit drie verschillende ‘momenten’ gevormd is waarbij het mogelijk is de delen met verschillende theoretische kaders te ‘versleutelen’. Dunoyer ontwikkelde ‘zijn’ eerste voorstelling immers als een opeenvolging van solo’s die drie gevestigde waarden uit de dans- en theaterwereld ‘door Vincent’ gevraagd, ‘voor Vincent’ creëerden. Dit waren respectievelijk Elizabeth (Liz) Lecompte, Anne Teresa De Keersmaeker en Steve Paxton.

In wat volgt zal ik de door hen gecoreografeerde solo’s in een door mij gekozen volgorde behandelen, de chronologie van *3 Solos for Vincent* stemt overeen met de plaatsvolgorde van de namen. Eerst beschouw ik Dunoyers dansen van De Keersmaekers naamloze solo in het kader van het door Dunoyer zelf onderscheiden ‘hot’ “*topic of the archive.*”<sup>18</sup> Nadien komt Elizabeth Lecomptes *Dances with TV and Mic* aan de beurt als een (meta-)schoolvoorbeeld van een “*performance in a mediatized culture*”<sup>19</sup> en uiteindelijk vestig ik mijn aandacht op de solo *Carbon* ‘van’ Steve Paxton die het uitgangspunt vormde van de gehele voorstelling. Deze laatste analyseer ik met behulp van André Lepecki’s concept ‘will to archive’.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> VAN IMSCHOOT, Myriam, *Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*, in: <[http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s\\_the\\_Score\\_Publication/](http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s_the_Score_Publication/)>, geraadpleegd op 9/06/2012

<sup>16</sup> *3 Solos for Vincent*, Vincent Dunoyer m.m.v. Anne Teresa De Keersmaeker, Elizabeth Lecompte en Steve Paxton, Kaaithheater; Brussel (Kaaithheater), 10/12/1997

<sup>17</sup> AUDIO FILE 9 (Ontvangen 22/07/2012 – 12.26 min.)

<sup>18</sup> AUDIO FILE 8 (Ontvangen 22/07/2012 – 4.34 min.)

<sup>19</sup> Dit refereert aan het boek van Philip Auslander dat me hier tot leidraad zal dienen. Zie: AUSLANDER, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London/New York, Routledge, 2004, p. 208

<sup>20</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, pp. 28-48

### **2.1.1 De Keersmaekers 'solo'; Choreografie als schrijven met en van beweging**

Dat Vincent Dunoyer aan Anne Teresa De Keersmaeker vroeg om een solo voor hem te choreograferen in het kader van *3 Solos for Vincent*, zijn maturiteitsproef als het ware in de overgang naar het uitbouwen van een zelfstandige carrière, is praktisch vanzelfsprekend wanneer men weet dat net De Keersmaeker en haar dansgezelschap Rosas Dunoyers groei als een dansen naar zelfstandigheid bewerkstelligden. Dunoyer volgde namelijk geen dansopleiding *strictu sensu* – “*I actually do not have a dance education, neither in terms of practice nor in terms of (visual) confrontation.*”<sup>21</sup> – maar vulde zijn jeugd jaren met tapdansen, geïnspireerd door de Amerikaanse musicals met Fred Astaire en Gene Kelly.<sup>22</sup> Tijdens zijn studies economie en zijn eerste beroepservaringen in die sector, raakte hij echter steeds meer geïnspireerd door de dansende mensen rondom hem en door de moderne dansvoorstellingen die hij bijwoonde – “*I figured out that that was in a way what I wanted to do and so I stopped working and did more and more classes.*”<sup>23</sup>

Wanneer Wim Vandekeybus audities organiseerde voor een voorstelling waarvan gezegd werd “*that it looked like a contemporary West Side Story*”<sup>24</sup> – een jeugdliefde als het ware van Dunoyer – greep Dunoyer zijn kans én werd aangenomen. “*So that was clearly the beginning of a new era for me. I came to Brussels; it was really a major change.*”<sup>25</sup> Na anderhalf ‘pijnlijk’ jaar – “*my body was not so trained*”<sup>26</sup> – deed Vincent Dunoyer mee aan een auditie bij Rosas en werd aanvaard als vast lid van het gevestigde gezelschap. Onder de leiding van De Keersmaeker kon hij zich verder ontwikkelen. Dunoyers *beïnvloedbaar* zijn “*by the notion in Anne Teresa’s work of the writing, she is clearly a choreographer,*”<sup>27</sup> zou in zijn latere definiëren van ‘autonomieit’ veel *invloed baren*.

De notie van choreograferen waarvan Dunoyer hier getuigt – “*I learned very simply how to create and how to perform a dance phrase*”<sup>28</sup> – komt overeen met één van de twee aspecten die Mark Franko onderscheidt in de etymologie van het woord ‘choreografie’ als “*a portmanteau word referring to two kinds of action: writing (‘graphie’) and dancing*

---

<sup>21</sup> AUDIO FILE 7 (Ontvangen 22/07/2012 – 7.06 min.)

<sup>22</sup> “*I was very drawn to tap dancing, I even went to Broadway with friends to take tap dancing classes and my only horizon was American musical.*” Zie: *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.* [Nadruk door de auteur]

(‘choros’). [...] – of writing as movement and dance as text;”<sup>29</sup> met name met dat facet dat dans als tekst of taal behelst. “There is really an analogy with language in a way, with saying something, with expressing something, [...], there is a way to play with rhythm, with punctuation, with eloquence.”<sup>30</sup> Mark Franko wijst er echter op hoe “contemporary thought on dance is frequently split between a concept of dance-as-writing and a concept of dance as beyond the grasp of all language, especially written language.”<sup>31</sup> De analogie die Vincent Dunoyer poneert, de retoriek die hij als eigen aan dans (h)erkent, vormt volgens mij niet slechts één lid – met name ‘dance-as-writing’ – van de tweedeling die Franko identificeert, maar impliceert ook ‘dance as beyond the grasp of all language’. Want net door dans te omschrijven *als* taal, wordt duidelijk hoe deze zich niet (volledig) laat vatten *met* taal.<sup>32</sup> Dans laat zich niet zo makkelijk verwoorden en laat zich zeker niet verworden tot slechts ‘graphie’; er geldt dat “dance begins and ends in lived time and immediate perception. [...] It might be critiqued, filmed, or notated; but these are records of the dance – not the dance itself.”<sup>33</sup>

In de discrepantie tussen choreografie als het schrijven van bewegingen met het lichaam en choreografie als de beweging van het ‘schrijven van het lichaam’ – dus als daad en doel – valt de volgende zinsnede van Mark Franko te plaatsen: “[...] some notion of notation—seems to remain within the body and the mind of the dancer as a danced possibility.”<sup>34</sup> Maar wat impliceert dit ‘remain within the body and the mind’ voor het archiveren en het (cross-generatieel) doorgeven van dans? Want zoals Rebecca Schneider stelt: “[i]n the archive, flesh is given to be that which slips away.”<sup>35</sup> Of sterker nog: “According to the archive logic, flesh can house no memory of the bone. In the archive, only bone speaks memory of flesh. Flesh is blind spot. Dissimulating and disappearing.”<sup>36</sup>

<sup>29</sup> FRANKO, Mark, “Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance” in: *Common Knowledge*, jrg. 17 (2011), nr. 2, p. 321

<sup>30</sup> AUDIO FILE 7 (Ontvangen 22/07/2012 – 7.06 min.)

<sup>31</sup> FRANKO, Mark, *a.c.*, p. 322

<sup>32</sup> Dit geldt niet enkel voor dansers en choreografen, maar ook voor danscritici en onderzoekers. Onder meer André Lepecki en Jeroen Peeters getuigen hier ‘namens’ deze laatste groep van, waarbij de titels van hun artikels als het ware boekdelen spreken. Zie: LEPECKI, André, “Writing in motion”, Engelse originele versie van wat als Nederlandse tekst verscheen in: *Etcetera*, jrg. 14 (1996), nr. 54, pp. 17-21 en PEETERS, Jeroen, “Een onmogelijke pas de deux: Over kijken en schrijven in het tijdperk van de visuele cultuur” in: *Boekman*, jrg. 15 (2003), nr. 57, pp. 44-50

<sup>33</sup> FRALEIGH, Sondra H., *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, p. 48

<sup>34</sup> FRANKO, Mark, *a.c.*, p. 321

<sup>35</sup> SCHNEIDER, Rebecca, “Performance Remains Again” in: GIANNACHI, Gabriella, KAYE, Nick, SHANKS, Michael, *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, New York, Routledge, 2012, geen paginanummering (gelezen via googlebooks)

<sup>36</sup> *Ibid.*

### **2.1.2 Het archief als ‘hypomnéma’ vs. het repertoire als ‘performance remains’**

De polariteit tussen ‘Beenderen’ en ‘Vlees’ die Rebecca Schneider herkent binnen de werking van ‘het archief’ vormt niet enkel een analogie met de Cartesiaanse tweedeling tussen lichaam en geest, maar vormt ook het onderscheid tussen ‘Blijvend’ en ‘Vluchtig’, althans toch binnen de Westerse moderne cultuur, die fundamenteel documentair is.<sup>37</sup> Zo overheerst er een bijna heiligmakend geloof in ‘het archief’ als alomvattende institutie die fysieke voorwerpen – “*separate from the knower (a characteristic that [...] defines the archive)*”<sup>38</sup> – cross-generatieel ‘verzekert’ als ware het een “*mnemotechnical supplement or representative, auxiliary or memorandum.*”<sup>39</sup> Derrida gebruikt deze termen voor zijn beschrijving van ‘het archief’ als “*‘hypomnéma’*,”<sup>40</sup> als een notitie “*[that] will never be either memory or anamnesis as spontaneous, alive and internal experience.*”<sup>41</sup> Een archief en zijn objecten vormen namelijk naast een bron voor historisch onderzoek, ook “*the product of a system of selection*”<sup>42</sup> dat afhangt van de heersende tijdsgeest. Dit zorgt er niet enkel voor dat er zoals Derrida stelt “*geen archiveerbaar concept van het archief*”<sup>43</sup> bestaat, maar ook dat een cultuur die ‘materieel bezit’ hoog in het vaandel heeft staan, geen (archiverend) ‘oog’ heeft voor efemere praktijken zoals dans.

In ‘het archief’ als het geheugen van items die verwacht worden bestand te zijn tegen verandering (“*‘archival’ memory*”<sup>44</sup>), vormen de ervaringen van het (be)levende (performers)lichaam van vlees en bloed dan ook een nadrukkelijke afwezigheid.<sup>45</sup> Het (be)levende lichaam is namelijk, analoog aan choreografie als het schrijven van beweging, gedoemd om te verdwijnen, aangezien “*[it] cannot be saved, recorded, documented, or*

---

<sup>37</sup> CARRUTHERS, Mary, *The book of memory: A study of memory in medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 9

<sup>38</sup> TAYLOR, Diana, “Performance and/as History” in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 50 (2006), nr. 1, p. 69

<sup>39</sup> DERRIDA, Jacques, PRENOWITZ, Eric, (transl.), *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1996, p. 11

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>42</sup> TAYLOR, Diana, *a.c.*, 2006, p. 69

<sup>43</sup> DERRIDA, Jacques, PRENOWITZ, Eric, (transl.), *o.c.*, p. 36

<sup>44</sup> TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/London, Duke University Press, 2003, p. 19

<sup>45</sup> Met het ‘(be)levende lichaam’ van de danser/performer doel ik op de interactie tussen de verschillende lichamen/maten van lichaamsbewustzijn die door Drew Leder en Philip Zarilli werden gedefinieerd. De wisselwerking tussen het oppervlaktelichaam (gekenmerkt door exteroceptie en proprioceptie), het recessieve lichaam (gekenmerkt door interoceptie), het esthetische innerlijke lichaam en het esthetische uiterlijke lichaam vormt een uitbreiding van het lichaam als ‘vlees’ dat Merleau-Ponty erkende tot het lichaam als ‘vlees en bloed’. Zie voor de uitwerking hiervan: LEDER, Drew, “Flesh and blood: A proposed supplement to Merleau-Ponty” in: *Human Studies*, jrg. 13 (1990), nr. 3, p. 204 en ZARRILLI, Phillip B., “Toward a Phenomenological Model of the Actor’s Embodied Modes of Experience” in: *Theatre Journal*, jrg. 56 (2004), nr. 4, pp. 653-666

*otherwise participate in the circulation of representations of representations.*”<sup>46</sup> Dit ‘bestaan als blinde vlek’ – een paradoxale notie – ‘buiten’ het archief, vormt echter voor onder meer Peggy Phelan net het wezenskenmerk van performances en dans. Zo meent Phelan dat “[p]erformance’s being, [...], becomes itself through disappearance.”<sup>47</sup> Dit beschouwt ze niet als iets negatiefs, omdat volgens haar in deze vluchtigheid de politieke kracht van (dans)performances schuilt om weerstand te bieden aan comodificatie – “*To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology.*”<sup>48</sup>

Rebecca Schneider stelt echter Peggy Phelans ontologie in vraag, vermits deze volgens haar geen recht doet aan de eigenheid van (dans)performance – wat dat is of kan zijn – maar deze beschouwt binnen de logica van het archief:

‘If we consider performance as of disappearance, of an ephemerality read as vanishment and loss, are we perhaps limiting ourselves to an understanding of performance predetermined by our cultural habituation to the logic of the archive?’<sup>49</sup>

Schneider zoekt dan ook naar andere invalshoeken om (dans)performances te benaderen waarbij ze ‘oog’ heeft voor andere, particuliere manieren van kunnen kennen en kennen kunnen. Deze interesse om ‘zicht’ te geven op en aan wat binnen het archiefgeheugen als de blinde vlek wordt beschouwd, ‘het vlees’, deelt Schneider met Diana Taylor die onderzoek voert naar het onderkennen van een ‘alternatief’ weten en beleven en hoe dit verzekerd wordt/kan worden over generaties heen:

‘[...] Even though history involves theatrical representation, it claims archival legitimation in a way performance – as the so-called ephemeral – has not been able to. But what we know is linked to how we know it, and it seems urgent to recuperate embodied practice as a way of knowing and transmitting knowledge. The past is not dead; it's not disappeared; it's not even hidden from view.’<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> PHELAN, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York, Routledge, 1993, p. 146

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 146

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 146

<sup>49</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *a.c.*, 2012, geen paginanummering

<sup>50</sup> TAYLOR, Diana, “Scenes of Cognition: Performance and Conquest” in: *Theatre Journal*, jrg. 56 (2004), nr. 3, p. 372



Volgens Diana Taylor bestaat er dan ook een “*embodied knowledge, a learning in and through the body.*”<sup>51</sup> De verzameling van praktijken die dit geheugen uitmaken worden als vluchtig en niet-reproduceerbare kennis beschouwd en door haar met de term ‘repertoire’ benoemd.<sup>52</sup> Om deze kennis en ervaringen over te dragen verlangt het repertoire aanwezigheid, het (be)levende lichaam: “*people participat[ing] in the production and reproduction of knowledge by ‘being there’, being a part of the transmission.*”<sup>53</sup> Hoewel deze acties die het repertoire vormen – in tegenstelling tot de voorwerpen die zich in een archief bevinden – daardoor niet dezelfde blijven, genereren ze een alternatief geheugen dat complementair is aan het archiefgeheugen dat – anders dan Phelan – uitgaat van de praktijk(en) zelf.<sup>54</sup> De rouwstemming die Myriam van Imschoot identificeert bij de ‘naasten’ van dans – “*Their pathology was not fetishism – replacing the lost object ([...]); they would rather be enthralled in the ‘Trauerarbeit’ of the melancholic.*”<sup>55</sup> – dient volgens Rebecca Schneider het discours rond (dans)performances dan ook niet langer te omgeven, want:

‘[...], performance does remain, does leave ‘residue’. Indeed the place of residue is arguably flesh in a network of body-to-body transmission of affect and enactment – evidence across generations, of impact.’<sup>56</sup>

Deze ‘body-to-body transmission’ wordt in de relatie tussen choreografen en dansers als vanzelfsprekend ervaren en gecultiveerd daar anders ieder choreograferen als een doorgeven van bewegingen van een persoon aan een andere persoon bij voorbaat een ‘verloren’ – want verdwijnende – zaak zou zijn. Toch worden choreografieën tegen beter weten in gedanst, vermits in de transmissie van repertoire als ‘being there’, steeds een element van ‘being here’, op een hoogsteigen plaats in tijd en ruimte die niet ook door een ander ‘bezet’ kan worden, vervat zit. Van deze dubbele beweging van (on)mogelijkheid tot overdracht getuigt de repertoirewerking die Anne Teresa De Keersmaeker met haar gezelschap Rosas heeft uitgebouwd. Zo zorgde de productie *Fase, four movements to the music of Steve Reich* in 1982 voor De Keersmaekers internationale doorbraak, maar kon ik deze in januari 2012 (bijna) ‘exact’ hetzelfde zien<sup>57</sup> – of beter gesteld deze *liet* zich zo zien, daar mijn zien

---

<sup>51</sup> TAYLOR, Diana, *o.c.*, 2003, p. 20

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 20 [Aangepaste werkwoordsvorm door de auteur]

<sup>54</sup> TAYLOR, Diana, *a.c.*, 2004, p. 372

<sup>55</sup> VAN IMSCHOOT, Myriam, *Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*

<sup>56</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *a.c.*, 2012, geen paginanummering

<sup>57</sup> *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, Anne Teresa De Keersmaeker; Brussel (Beursschouwburg), 18/03/1982 [Gezien door mij in Antwerpen (DeSingel) op 21/02/2012]

aanzienlijk anders is dan dat van 30 jaar geleden.<sup>58</sup> Dit vormt een voorbeeld van hoe het genereren en onderhouden van een repertoire, van een particuliere ‘lichaamskennis’, mogelijk is als ‘body-to-body transmission’. Maar ook hier geldt – zoals Pieter T’Jonck stelt over het heropvoeren van onder meer *Rosas danst Rosas* – dat hoewel nauwelijks aantoonbaar “*iets veranderd [is] in de aard van de voorstelling. Er komt steeds iets anders in de plaats – een lichte verschuiving van sensibiteit –, maar er is ook steeds iets verloren gegaan.*”<sup>59</sup>

Deze ‘verschuiving van sensibiteit’ zal ik later uitwerken als een problematiseren van ‘auteurschap’, maar is ook reeds aan de orde in de naamloze solo van De Keersmaeker ‘voor Vincent’. De ‘body-to-body transmission’ waar De Keersmaeker hier werkelijk een ‘podium’ voor creëerde – ze greep namelijk terug naar de beginjaren van haar choreografiepraktijk waarbij er een nauwere relatie bestond tussen haar en de vertolker<sup>60</sup> – wordt immers particulier ‘ingekleurd’ door Dunoyers ‘being here’. Zo beïnvloedt De Keersmaekers vrouwelijke en persoonlijke manier van bewegen enerzijds de solo maar is deze anderzijds onlosmakelijk doordrongen van Dunoyers stijl.<sup>61</sup> Pieter T’Jonck merkt op dat nu eens de kracht van De Keersmaeker de bovenhand neemt – “*de plotse stamp met de volle hiel, de monstering van het publiek, het langzaam inlopen voor de muziek inzet*”<sup>62</sup> – en dan weer de ‘Vincent Dunoyer’ uit Rosas’ *Achterland* te zien is. In de solo zijn onder meer Dunoyers uitdagende ‘lichaamseigen’ sprongen terug te vinden die reeds een aankondiging vormden van zijn ‘ontspringen van de dans’ van De Keersmaeker in de groei naar een eigen carrière. Zo wordt als het ware het verdwijnen van een bewegingsidoom gethematiseerd in de relatie tussen De Keersmaeker en Dunoyer, wat doet denken aan Peggy Phelans ontologie.

Phelans ‘zijnsleer’ werd reeds ontkracht als ‘schijnleer’ doordat Phelan bij haar definiëring beroep deed op ontologische eigenschappen van het archiefgeheugen maar kan en dient ook nog op een andere wijze bevraagd te worden, namelijk in het nemen van ‘liveness’ tot uitgangspunt, want zoals Philip Auslander stelt “*liveness was made visible only by the*

---

<sup>58</sup> Mijn (interesse tot) zien werd ‘veroorzaakt’ door de iconische status die de voorstelling nu heeft, daar waar deze 30 jaar geleden enkel De Keersmaekers doorbraak inluide. Een interessante beschouwing met betrekking tot een veranderd ‘zien’ is te vinden in: STALPAERT, Christel, “Reenacting Modernity: Fabian Barba’s ‘A Mary Wigman Dance Evening’” in: *Dance Research Journal*, jrg. 43 (2011), nr. 1, pp. 90-95

<sup>59</sup> T’JONCK, Pieter, “Melancholische miniaturen” in: *Etcetera*, jrg. 11 (1993), nr. 43, p. 24

<sup>60</sup> DESINGEL, *Drie Solo’s voor Vincent*, in : <<http://www.desingel.be/nl/programma/dans/5490/vincent-dunoyer-drie-solo-s-voor-vincent>>, geraadpleegd op 27/06/2012

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> T’JONCK, Pieter, *Schaduw van drie coryfeeën kleurt solo op Springdance Festival in Utrecht*, in: <<http://sarma.be/docs/1964>>, oorspronkelijk gepubliceerd in De Standaard, 22/04/1997

*possibility of technical reproduction.*’<sup>63</sup> Hét kenmerk tot definitie blijkt zo slechts een voorwendsel, een simulacrum, én Phelans ‘ontologische’ weerstand tegen comodificatie wordt gehypothekeerd:

‘[N]ot just because it is not at all clear that live performance has a distinctive ontology, but also because it is not a question of performance’s *entering into* the economy of reproduction, since it has always been there. My [Philip Auslanders] argument is that the very concept of live performance presupposes that of reproduction – that the live can exist only *within* an economy of reproduction.’<sup>64</sup>

Dit argument van Philip Auslander wens ik te onderzoeken aan de hand van *Dances with TV and Mic*, de solo ‘voor Vincent’ die gecreëerd werd door Elizabeth Lecompte van The Wooster Group.

### **2.1.3 Lecomptes *Dances with TV and Mic* of ‘liveness in a mediatised culture’**

De titel van de door Elizabeth Lecomptes gehoreografeerde solo refereert niet enkel aan de scenische realiteit tijdens het eerste deel van de voorstelling *3 Solos for Vincent* – Dunoyer ‘danst’ met een televisiescherm en een microfoon op een lange staaf – maar ook aan media die gevormd zijn door en vorm geven aan technische reproduceerbaarheid. Auslander meent dat in de relatie hiermee de eigenheid van (dans)performances bepaald wordt als ‘disappearance’ en ‘liveness’ – “*The ancient Greek theatre, for example, was not live because there was no possibility of recording it.*”<sup>65</sup> Phelans ontologie die via deze termen vorm krijgt gaat uit van een niet-materialistisch begrip van het (dans)performancemedium – de door Phelan geprezen weerstand tot comodificatie. Naast het feit dat (dans)performances in de Westerse archiefcultuur net als niet-materialistisch beschouwd kunnen worden door de nauwe verbondenheid met de materialiteit van het menselijke lichaam – zoals reeds gesteld werd behelst het ‘Vlees’ echter wel een particuliere bron van kennis – gaat deze opvatting ook voorbij aan Clement Greenbergs erkennen van mediumspecifiteit door middel van een *materialistisch* gedefinieerd mediaal essentialisme.

Hoewel Greenbergs theoretische kader van waardeoordelen en “*intrinsic qualit[ies]*”<sup>66</sup> in een cultuur van hybridisering niet langer aan de orde is – misschien dat ook nooit geweest is?! –

---

<sup>63</sup> AUSLANDER, Philip, *o.c.*, p. 54

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>66</sup> GREENBERG, Clement, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 6

wens ik hier toch even de aandacht op te vestigen, daar Greenbergs materialistische mediumbegrip en Phelans niet-materialistische ‘zijnsleer’ in feite gedacht kunnen worden als respectievelijk de oorzaak en een resultaat van eenzelfde procesvorming, namelijk van het door Marshall McLuhan onderscheiden ‘remediëren’. McLuhan meent immers dat “*the ‘content’ of any medium is always another medium,*”<sup>67</sup> waarbij geldt dat “*more recent media are parasites on their predecessors, which they suck out and redefine.*”<sup>68</sup> Dit herdefiniëren is ‘zichtbaar’ als een zelfdefiniëring van het ‘oudere’ medium door het zichzelf toeschrijven van altijd al virtueel ‘aanwezige’ eigenschappen die ‘plots’ als onloochenbaar gelden. “*The various technological media force the older media into materialistic self-definition*”<sup>69</sup> of wanneer Phelans ontologie beschouwd wordt – analoog aan Auslander – als een resultaat van het remediëren van theater en (dans)performances door het filmmedium ‘into non-materialistic self-definition’, ‘liveness’. “*Theatre becomes contemporary whenever it finds its own medial identity in the direct relationship between stage and auditorium, actors and audience. Dance followed the same course.*”<sup>70</sup>

In *Dances with TV and Mic* wordt echter deze ‘own medial identity’ bevraagd door het gebruik van filmbeelden, niet enkel op scène, maar ook werkelijk *als* scène. Elizabeth Lecompte ‘beperkte’ haar taak van choreografe namelijk grotendeels tot het opleggen van filmfragmenten aan Vincent Dunoyer die hij diende te kopiëren.<sup>71</sup> Door echter gebruik te maken van “*populaire media zoals de kitscherige, erotische horrorfilm ‘Olga’s House of Shame’ uit de jaren zestig*”<sup>72</sup> kan ook gesteld worden dat Lecompte haar taak ‘uitbreidde’ – ‘expanded’ op een omgekeerd evenredige manier aan de ‘expanded cinema’. Zo wordt niet enkel Dunoyers lichaam ‘ingeschakeld’ – als ware het ook een medium met een aan- en uitknop – in het hybride basismateriaal dat eigen is aan The Wooster Group en waarmee Dunoyer reeds in aanraking kwam in het kader van een rolovername in *Fish Story*,<sup>73</sup> maar worden ook diverse processen van remediëring zichtbaar gemaakt in en over tijd en ruimte.

Bij het bespreken van eigentijdse multimediale/hybride voorstellingen is het belangrijk om te beseffen, zoals Auslander stelt, dat performances doorheen de geschiedenis altijd “*employed*

<sup>67</sup> Marshall McLuhan geciteerd in: BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1998, p. 45

<sup>68</sup> LAERMANS, Rudi, *Media Magic*, in: <<http://sarma.be/docs/1229>>, geraadpleegd op 06/06/2012

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> VAN IMSCHOOT, Myriam, “Oefening in microscopie” in: HAEGHENS, Hugo, (ed.), *Danssolo/Solodans*, Maasmechelen, CC Maasmechelen, 1999, p. 17

<sup>72</sup> DESINGEL, *Drie Solo’s voor Vincent*

<sup>73</sup> *Ibid.*

*available technologies and ha[ve] been mediated in one sense or another.*”<sup>74</sup> Daar waar Auslander wederom het Griekse theater als voorbeeld aanhaalt – de maskers kunnen als een wijze van “*technological mediation*”<sup>75</sup> beschouwd worden –, illustreert het tweede deel van Lecomptes choreografie, na Dunoyers *Dances with TV*, de *Dance with Mic* dit ook. De microfoon op een lange staaf waartoe Dunoyer zich dient te verhouden, alludeert namelijk op de stok waarmee een Noh-speler uit het klassieke Japanse muziekdrama zich voortbeweegt in de ruimte. Deze referentie aan The Wooster Groups productie van Eugene O’Neills *The Emperor Jones* maakt duidelijk hoe de (micro)stok als medium, als “*extensie van de mens*”<sup>76</sup> functioneert als een aftastend lichaamsextern zintuig waardoor de ruimte gemedieerd wordt.<sup>77</sup> Als stokmicro vormt het bovendien een “*functioneel hulpmiddel dat afhankelijk van de richting bepaalde delen van de ruimte sonoriseert*,”<sup>78</sup> amplificeert – in analogie met de eerder vermelde Griekse maskers – én een “*technological reproduction*”<sup>79</sup> van het afgelegde traject mogelijk maakt. Een belangrijke ‘extra’ want Auslander merkt op dat “*[i]t is only since the advent of mechanical and electric technologies of recording and reproduction, however, that performance has been mediatized.*”<sup>80</sup>

Met deze kennis is het mogelijk om het eerste deel van Lecomptes choreografie, Dunoyers dansen met het televisiescherm, niet enkel te duiden als een zichtbaar maken van remediëringsprocessen maar ook als een performance die zijn gemediatiseerd bestaan op een metamediale manier ensceeneert. Om dit in te zien is het belangrijk “[*t]o understand the relationship between live and mediatized forms, [...] as historical and contingent, not as ontologically given or technologically determined.*”<sup>81</sup> Erin Manning verwoordt dit ook treffend in *Relioscapes: Movement, Art, Philosophy*: “*Ontogenesis is a reminder not to get stuck in ontologies of being. Ontologies must remain thresholds – from being to becoming,*

---

<sup>74</sup> AUSLANDER, Philip, o.c., p. 52

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 52

<sup>76</sup> Dit alludeert op de titel van McLuhans mediatheorie-boek *Media begrijpen: De extensies van de mens*.

Zie: MCLUHAN, Marshal, DE LANGE, Samuel, (transl.), *Media begrijpen: De extensies van de mens*, Amsterdam, Nieuwezijds, 2002, p. 424

<sup>77</sup> Terrence Gordon verwoordt dit onder meer als volgt in zijn voorwoord tot het bovenvermelde boek: “*Media zijn veranderaars van onze beleving van de wereld, van onze interactie met elkaar, van ons gebruik van onze fysieke zintuigen – de zintuigen die in de vorm van media extensies krijgen.*”

Zie: GORDON, Terrence, “Redactioneel voorwoord bij de kritische editie” in: MCLUHAN, Marshal, DE LANGE, Samuel, (transl.), o.c., p. 4

<sup>78</sup> DESINGEL, *Drie Solo’s voor Vincent*

<sup>79</sup> AUSLANDER, Philip, o.c., p. 52

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 52

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 52

*from force to form to force.*”<sup>82</sup> Remediëringsprocessen en/als de relatie tussen ‘live and mediatized forms’ kunnen volgens mij dan ook beschouwd worden in termen van ontogenese en drempels,<sup>83</sup> daar ontogenese in feite en voortdurende proces van het overschrijden van drempelwaarden (remediëren) en het naar waarde schatten van (te nemen) drempels (materiële zelfdefinitie) impliceert.

Een gelijkaardig proces dat de conceptie van *Dances with TV and Mic* mogelijk maakte situeert zich tussen de drempelmomenten die Hans-Thies Lehmann herkent in Auslanders boek, gaande van “[w]hile early film ‘remediated theatre by adopting the narrative structures and visual strategies of nineteenth century melodrama’”<sup>84</sup> tot “contemporary experimental live performance now uses or references media, [...] in order to probe their status and impact on us in a self-conscious manner – including their history of remediating theatre.”<sup>85</sup> Door Vincent Dunoyers opdracht om de film *Olga’s House of Shame* als choreografie te kopiëren, te incorporeren,<sup>86</sup> wordt het remediëren van theater door het filmmedium als het ware getoond daar de film in kwestie de melodramatische acteercodes hanteert die eigen waren aan de 19<sup>de</sup> eeuw. In deze remediëring van theater door film geldt zoals eerder gesteld: “‘Re-mediations’ leave a residue behind, they return the appropriated medium to a materiality which thereby appears specific or ‘characteristic’.”<sup>87</sup> In *Dances with TV and Mic* wordt Phelans ontologische claim werkelijk ‘uitgedanst’ door de ‘liveness’ en ‘disappearance’ van Dunoyers danserslichaam. Door het plaatsen van Dunoyers lichaam in relatie tot de technologische ‘lichamen’ toont Elizabeth Lecompte zich bewust van Phelans ontologie als een ‘ontlening’ van kwaliteiten – denk hierbij terug aan wat Auslander opmerkte over ‘liveness’. Bovendien encsceneert ze letterlijk en figuurlijk door gebruik te maken van de melodramatische *film* de grootse ‘hoogsteigen’ emoties – een contradictio in terminis dus – die met Phelans ‘zijnsleer’ gepaard (kunnen) gaan:

---

<sup>82</sup> MANNING, Erin, *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*, London/Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2009, p. 10

<sup>83</sup> Een mogelijke definitie van ‘ontogenese’ is: “*Ontogenesis refers to the sequence of events involved in the development of an individual organism from its birth to its death. This developmental history often involves a move from simplicity to higher complexity.*” Zie: ISCID ENCYCLOPEDIA OF SCIENCE AND PHILOSOPHY, *Ontogenesis*, in: < <http://www.iscid.org/encyclopedia/Ontogenesis>>, geraadpleegd op 31/07/2012

<sup>84</sup> LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Milton Park/New York, Routledge, 2006, p. 13

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>86</sup> Ook hier kan het auteurschap van de choreografische schriftuur bevraagd worden.

<sup>87</sup> LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

‘All too often, such analyses take on the air of melodrama in which virtuous live performance is threatened, encroached upon, dominated and contaminated by its insidious Other, with which it is locked in a life-and-death struggle.’<sup>88</sup>

De strijd op leven en dood die Dunoyer op scène levert refereert zo enerzijds aan Peggy Phelans ontologie, maar overstijgt deze ook door in relatie met de videofragmenten te tonen hoe iedere uitvoering een overleven of opnieuw verschijnen impliceert, een ‘performance remains’. Zo kan Dunoyer de andere solo’s letterlijk doordansen na zijn doodstrijd in *Dances with TV and Mic* maar blijkt ook dankzij het kopiëren van de filmbeelden hoe de gedachte ontologische tegenstelling tussen ‘live performance’ en ‘mediatized forms’ zich niet zo strikt dient af te tekenen “*around two primary issues: ‘reproduction’ and ‘distribution’*.”<sup>89</sup>

Door het interageren op verschillende wijzen van het ‘live’-aspect van de uitvoering van de performance en van de uitzending van de beelden met de ‘disappearance’ van het dansen en van de filmbeelden – Auslander meent namelijk ook dat “[b]oth live performance and the performance of mediatization are predicated on disappearance: the televisual image is [...] always as absent as it is present.”<sup>90</sup> – komt ook Jay David Bolters en Richard Grusins gebruik van ‘remediation’ in gedachten. In het aanwenden van de term die zij definiëren als “*the formal logic by which new media refashion prior media forms*”<sup>91</sup> erkennen zij vier strategieën die in meer of mindere mate ‘aanwezig’ zijn – maar niet per definitie ook ‘zichtbaar’ – in *Dances with TV and Mic*. Zo getuigt het beeldscherm in de theaterruimte van ‘representatie’ en werkt het een ‘uitbreiding van de mogelijkheden’ van de dansperformance in de hand, bijvoorbeeld doordat het pauzeren van de filmbeelden ook een ver-still-en van het dansen impliceert. De groteske emoties én zinsneden uit de film – choreografie hier letterlijk als taal – die Dunoyer ‘eigen’ maakte, geven blijk van een vergaand ‘hermodelleren’ van de dans. Zo wordt de grens afgetast met het beschouwen van ‘eigen’ aan dans, namelijk ‘integratie’.<sup>92</sup>

Dit spel van remediëren doet Pieter T’Jonck stellen dat het ‘werkelijke’ lichaam in *Dances with TV and Mic* op een vaak komische wijze in relatie treedt met de gemonteerde

---

<sup>88</sup> AUSLANDER, Philip, o.c., p. 52

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>91</sup> BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, o.c., pp. 272-273

Bolter en Grusin stellen dat “[a]long with new immediacy and hypermediacy, remediation is one of the three traits of our genealogy of new media.” ‘Immediacy’ en ‘hypermediacy’ zal ik verder uitwerken in de bespreking van de voorstelling *Vanity*. Zie: *Ibid.*, pp. 272-273

<sup>92</sup> De tussen aanhalingstekens geplaatste termen werden in het college *Beeldstrategieën* van professor Stalpaert aangedragen als theoretisch kader bij Bolters en Grusins *Remediation: Understandig New media*.

voorstelling ervan in de film die afgespeeld wordt.<sup>93</sup> Hierbij vormt de zinsnede dat Vincent Dunoyer als performer “*volledig gedefinieerd [wordt] door de televisie (toestel, beeld, kunst), die onverwacht als spiegel fungeert*”<sup>94</sup> een understatement. Dunoyer spiegelt zich namelijk ook aan de beelden wanneer hij met zijn rug naar het beeldscherm staat. Dit maakt dat de uitvoering van de solo niet geïnterpreteerd mag worden als een ‘ter plaatse’, een ‘ter tijd’, ‘live(ness)’ kopiëren, maar als een drempel tussen verschillende tijdsbestekken, waarbij het ruggelings ‘na-apen’ bewustzijn genereert voor een “*temporal double exposure, representing the synchrony of memory and present tense, of recall and imagination.*”<sup>95</sup> Deze eigenschap die Ryan M. Davis identificeerde in meerdere voorstellingen van The Wooster Group verbindt hij ook met een interpretatie van het gebruik van mediatechnologie door de performancegroep als een letterlijk en figuurlijk in beeld brengen van het feit dat “*even in live theatrical performance the distinction between spontaneous event and reenactment remains fragile.*”<sup>96</sup>

Philip Auslanders stelling “*that the very concept of live performance presupposes that of reproduction – that the live can exist only within an economy of reproduction*”<sup>97</sup> kan dan ook opgevat worden als duidend op een structurele context – de economische mogelijkheden tot reproductie waartoe performances zich dienen te verhouden – én een structurerende context – de reproductie-economie eigen aan performances. Met de rug tegen de muur – of beter gesteld naar het beeldscherm – dient dat erkend te worden wat achter de rug is, als ruggengraat van het opnieuw dansen; het verleden als ‘material for the spine’.<sup>98</sup>

#### **2.1.4 Paxtons Carbon, het cultiveren van ‘memory performed’ als ‘will to archive’**

*Dances with TV and Mic* getuigt in het aanwenden van media dat “[d]ance as such can be considered as ‘memory performed’.”<sup>99</sup> Zo wordt de ontologische – ideologisch gekleurde – ballon doorprikt als zou dans enkel in het ‘hier en nu’ bestaan. Aan ieder dansen gaat namelijk niet enkel een dansgeschiedenis vooraf maar ook een lichaamsgeschiedenis; “[d]ance not only relies on the human capacity to remember bodily skills, but the appearance of skilful

<sup>93</sup> T’JONCK, Pieter, *Schaduw van drie coryfeeën kleurt solo op’ Springdance Festival’ in Utrecht*

<sup>94</sup> DESINGEL, *Drie Solo’s voor Vincent*

<sup>95</sup> DAVIS, Ryan M., “Double Exposure” in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, jrg. 34 (2012), nr. 101, p. 47

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>97</sup> AUSLANDER, Philip, *o.c.*, p. 41

<sup>98</sup> Hiermee doel ik op de techniek en theorie die Steve Paxton concipieerde met betrekking tot zijn dansen. Deze zal ik in het volgende deel verder uitwerken. Zie: PAXTON, Steve, *Material for the Spine – Trailer*, in: < <http://www.youtube.com/watch?v=8CnTWmA1YT&feature=related>>, geraadpleegd op 31/07/2012

<sup>99</sup> DE LAET, Timmy, “Dancing Metamemories” in: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, jrg. 17 (2012), nr. 3, p. 102



*bodies reciprocally rests upon recollection put into motion.*”<sup>100</sup> Wanneer Vincent Dunoyer door een archiefvideo in aanraking komt met Steve Paxtons ‘capacity to remember bodily skills’ ervaart hij dit als een persoonlijke ‘recollection put into motion’ – “*It was a big shock for me to see Steve dancing on video, [...]; I almost felt in an uncomfortable way that it was me dancing on the screen but older.*”<sup>101</sup>

Om te begrijpen hoe Vincent Dunoyer zijn ‘memory performed’ op het scherm herkent als een “*virtually dancing along*”<sup>102</sup> kan het artikel “Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition” helpen. In dit artikel scheidt Edward C. Warburton – die zichzelf op zijn website als “*Dancer, Educator*”<sup>103</sup> aanprijst – een theoretisch kader voor de ervaringen uit zijn danspraktijk en formuleert hij onder meer een antwoord op “[...]the straightforward but difficult question of how neurophysiological events constitute phenomenological content [...]: “*How does the brain instantiate dance experience?*”<sup>104</sup> Bij het inkleden van zijn antwoord maakt Warburton gebruik van recente bevindingen omtrent ‘spiegelneuronen’ die als het ware ‘vuren’ “*both when an animal acts and when the animal observes the same action performed by another. [...], the neuron ‘mirrors’ the behavior of the other, as if the observer himself were acting.*”<sup>105</sup> Zulke spiegelneuronen of spiegelcellen zijn ook terug te vinden bij primaten en mensen en impliceren dat men niet enkel ‘al doende leert’ maar ook ‘al ziende’. Zowel bij het uitvoeren, de ‘performer’-functie, als bij het zien uitvoeren, de ‘toeschouwer’-functie, wordt namelijk een beroep gedaan op dezelfde processen. Dit is van belang voor dans, daar “*the mere observation of an action, like a first arabesque, induces a selective increase of motor-evoked potentials from the muscles that would be active if the observed actions were performed.*”<sup>106</sup>

Dat zulke “*mirror motor activation*”<sup>107</sup> ‘meer’ geldt voor familiale bewegingen zorgt ervoor dat “*expertise in physically demanding activities requires an extremely tight link between embodied mapping and visual readout of observed actions.*”<sup>108</sup> Volgens Warburton zijn er bij het (be)leven van dans dan ook twee factoren die in nauwe verbinding met elkaar staan van

---

<sup>100</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 102

<sup>101</sup> AUDIO FILE 2 (Ontvangen 13/07/2012 – 6.32 min.)

<sup>102</sup> WARBURTON, Edward C., “Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition” in: *Dance Research Journal*, jrg. 43 (2011), nr. 2, p. 74

<sup>103</sup> WARBURTON, Edward C., *Homepage*, in: <<http://www.warburton.com/ted/index.html>>, geraadpleegd op 30/06/2012

<sup>104</sup> WARBURTON, Edward C., *a.c.*, p. 69

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 70

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 70

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 72

belang, met name een bepaald ‘mimetisch’ niveau – het ‘spiegelen aan’ – en een bepaald niveau van inleving. Deze genereren namelijk het empatisch vermogen om ‘mee te dansen’ in de relatie enerzijds tussen toeschouwers en performers – “*For spectators, [...], to watch dance is to have a ‘feeling of’ the movement, simulating movement sensations of the dance.*”<sup>109</sup> – en anderzijds tussen (danser)choreografen en (choreograaf)dansers:<sup>110</sup>

‘[...] the nature and role that mimetic empathy plays in a dancer is not mere representation, but a materiality grounded in bodily experiences of the choreographer’s way of dance-making, which, through mimetic mirroring of movement qualities and emotion and intent, becomes a shared vision both in actual presence and, possibly in actualizing absence.’<sup>111</sup>

De ‘gedeelde visie’ – het gedeelde lichaam – die Vincent Dunoyer erkende bij de video van Paxtons ‘way of dance-making’, maakte dat hij diens afwezigheid ook werkelijk wenste te actualiseren als ‘actual presence’ – “*I found the video so perfect that I decided that in a way I would produce it.*”<sup>112</sup> Paxtons dans als ‘memory performed’ verwordt tot Dunoyers ‘future performed’. Zo tekent zich een dubbel ‘heugen’ af als het herdansen van het geïncorporeerde door Paxton en als het incorporeren van het herdansen door Dunoyer, waardoor de dans van deze laatste beschouwd kan worden als “*‘memory performed twice’.*”<sup>113</sup>

In de eigentijdse danspraxis heerst een verhoogd bewustzijn voor enerzijds Phelans ontologie en anderzijds Taylors en Schneiders optiek van “*performance ‘as’ memory*”<sup>114</sup> wat gepaard gaat met een grote belangstelling voor het eigen verleden – ‘memory performed’ – en dat van anderen – het genereren van ‘memory performed twice’. Ook Vincent Dunoyer getuigt van dat wat Timmy De Laet omschrijft als een “*interest in genealogical lineages*”<sup>115</sup> wanneer hij stelt dat “*[t]he idea of links, of encounters between different eras, different bodies, the idea of re-enactment of the past and of its continuity into the present, is essential to me.*”<sup>116</sup> Deze omschrijving komt overeen met de praktijk die danstheoreticus André Lepecki beschrijft in

---

<sup>109</sup> WARBURTON, Edward C., *a.c.*, p. 69

<sup>110</sup> Met het gebruik van de samenstellingen ‘(danser)choreografen en (choreograaf)dansers’ wens ik te alluderen op het inlevingsvermogen dat beiden dienen op te brengen voor elkaars positie en op de creatieve inbreng die Vincent Dunoyer toeschrijft aan de (eigentijdse) danser (cfr. infra).

<sup>111</sup> WARBURTON, Edward C., *a.c.*, p. 74

<sup>112</sup> AUDIO FILE 2 (Ontvangen 13/07/2012 – 6.32 min.)

<sup>113</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 102

<sup>114</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *a.c.*, 2012, geen paginanummering

<sup>115</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 102

<sup>116</sup> DE PRETER, Elke, *Pairforming – Interview with Vincent Dunoyer*, in: <[http://www.mokum.be/pdf/press/61-interview with Vincent Dunoyer Elke de Preter.pdf](http://www.mokum.be/pdf/press/61-interview%20with%20Vincent%20Dunoyer%20Elke%20de%20Preter.pdf)>, geraadpleegd op 29/06/2012

“The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”. In dit artikel weidt hij uit over het paradoxale fenomeen dat het hedendaagse experimentele danslandschap kenmerkt, namelijk een “[...], *turning and returning to all those tracks and steps and bodies and gestures and sweat and images and words and sounds performed by past dancers.*”<sup>117</sup>

Een ‘trend’ die ook door Timmy De Laet wordt herkend:

‘Whereas the dancing body was formerly driven (or put to hold) by an iconoclastic desire to undo conventional codes of (theatrical) representation and by a search for replacing or extending existing movements or vocabularies, it is now mobilized in order to explore the transmission and re-animation of the artistic heritage.’<sup>118</sup>

Om dit te duiden ontwikkelde André Lepecki het concept “*will to archive*”.<sup>119</sup> Deze term brengt Hal Fosters erkennen van een ‘archival impulse’ binnen de kunstwereld in herinnering, maar daar waar Fosters notie uitgaat van ‘het’ verleden als specifiek gedefinieerd in tijd en ruimte – denk hierbij nogmaals aan ‘het archief’ als *hypomnèma* – verbindt Lepecki zijn ‘will to archive’ met Foucaults archiveringsbegrip – “*a system of transforming simultaneously past, present and future – that is, a system for recreating a whole economy of the temporal.*”<sup>120</sup>

Lepecki’s concept ontstijgt zo een melancholisch rouwen om wat voorbij is én de vergeefse paranoïde pogingen om in verbinding te treden met ‘het’ verleden, daar dit uitmondt in het ervaren van een “*‘misplaced’ past.*”<sup>121</sup> Met ‘will to archive’ wenst Lepecki te wijzen op “*a capacity to identify in a past work still non-exhausted creative fields of ‘impalpable possibilities’.*”<sup>122</sup> Dit impliceert dat het verleden en de daartoe behorende werken niet ‘opgesloten’ zijn in ‘het archief’ maar dienen gezien te worden als “*a field of possibilities, in which not only the future, but even the past is constantly re-written [...].*”<sup>123</sup>

---

<sup>117</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 29

<sup>118</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 102

<sup>119</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 30

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>121</sup> Cfr. supra: Het archief als hypomnèma bij Derrida. Of: “[...]: *it is the archive itself – [...] – that predicates, from the start, its own onto-political performance as one of endless memory ‘failures’ – thanks to its constitutive (and unavoidable) acts of exclusions and misplacements. By dictating what deserves a place in it, and what should be excluded from it, by determining what is to be properly filed and what is (purposefully or inadvertently) to be ‘misplaced’ in it, the archive reveals itself as a true Foucauldian ‘dispositif’, [...].*” Zie: LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 30

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>123</sup> CARONIA, Antonio, “Never Twice in the Same River: Representation, History and Language in Contemporary Re-enactment” in: CARONIA, Antonio, JANŠA, Janez, QUARANTA, Domenico, (eds.), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Ljubljana, Aksioma – Institute for Contemporary Arts, 2009, p. 10

De ‘impalpable possibilities’ die volgens Lepecki nog steeds ‘rondspoken’<sup>124</sup> kunnen ook omschreven worden als “*a work’s many (virtual) com- and impossibilities.*”<sup>125</sup> Hierbij vormt met name Gilles Deleuzes insteek dat “*both modes of ‘possibles’ in Leibniz operate as ‘recollections that try to become embodied’ and ‘exert pressure’ toward and on actualization,*”<sup>126</sup> een belangrijke (terug)schakeling van Lepecki’s theorie naar de praktijk. Hij meent dan ook dat de ‘will to archive’ zich manifesteert als een belichaamd actualiseren, als een “*will to re-enact*”,<sup>127</sup> als een proces waarbij ‘het archiveren’ en ‘het re-enacten’ onlosmakelijk verbonden zijn en elkaar herdefiniëren. “*This redefining action is carried out through a common articulator: the dancer’s body. There will be no distinctions left between archive and body. The body is archive and archive a body.*”<sup>128</sup>

De wens van Vincent Dunoyer om de video van Steve Paxton te ‘produceren’ kan met behulp van bovenstaande redenering opgevat worden als een ‘will to archive’. Dunoyer toont zich hierbij erg bewust van de archiveringsfunctie van zijn lichaam bij het incorporeren van het bewegingsidoom van Paxton die tot een andere generatie behoort: “*I linked up with another history, [...] another culture, another temporality. Through my body, which has its own history, I have tried to incorporate this part of history into dance.*”<sup>129</sup> Door bovendien te wijzen op zijn persoonlijke lichaamsgeschiedenis nuanceert Dunoyer het ‘virtually dancing along’ als een zuiver nabootsen. Zo getuigt hij van een gelijkaardig ‘bewust-zijn’ als Warburton die stelt dat “*mimicry alone cannot account for the full-blown experience of empathy, because empathy crucially depends upon self-awareness and self/other distinction.*”<sup>130</sup> Dit vormt dan ook het antwoord op de retorische vraag die Lepecki stelt bij het poneren van de ‘will to archive’ als een ‘will to re-enact’: “[W]hy recur to the most moving support, the most precarious support, a human body in order to archive?”<sup>131</sup> Net omdat in het bewust zijn van het feit dat het ‘zelf’ geconstitueerd wordt door mentale en lichamelijke particulariteiten de kans tot ‘opnieuw’ dansen ligt:

---

<sup>124</sup> In mijn recent gepubliceerde artikel ben ik reeds extensief ingegaan op de noties van ‘rondspoken’ en bezetten-bezeten als eigen aan de tijdsgeest en geestestijd. Daarom zal ik hier nu niet verder over uitweiden, maar hier soms aan refereren als parate, ‘rondwarende’ kennis. Zie : SCHILDERS, Karen, “Nicole Beutler: drie eigentijdse benaderingen van dansrepertoire” in: *Documenta*, jrg. 30 (2012), nr. 2, pp. 75-96

<sup>125</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 31

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>129</sup> DE PRETER, Elke, *Pairforming – Interview with Vincent Dunoyer*

<sup>130</sup> WARBURTON, Edward C., *a.c.*, p. 71

<sup>131</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 34

‘In its constitutive precariousness, perceptual blind-spots, linguistic indeterminations, muscular tremors, memory lapses, bleedings, rages, and passions, the body as archive re-places and diverts notions of archive away from a documental deposit or a bureaucratic agency dedicated to the (mis)management of ‘the past’.’<sup>132</sup>

### **2.1.5 ‘Body-to-body transmission’ als ‘leg-acies marching on’**

Vincent Dunoyer die zichzelf op een precaire wijze non-definieert als “*moving subject*” – “*I am defining myself in movement, so I d[on’t] need to assert a very specific position*”<sup>133</sup> – onttrekt in zijn ‘will to archive’ Steve Paxtons dansen aan een ‘documental deposit’ en transformeert zo een ‘vergaan’ in een ‘verder-gaan’. In dit proces waarbij de ‘verleden’ dans *herdacht* wordt – dit mag geïnterpreteerd worden als ‘gememoreerd’ én ‘opnieuw gedacht’ – diende Dunoyer tweemaal een specifieke positie in te nemen: zo moest hij zich aanvankelijk verhouden tot de gefilmde lichaamsbeelden van Paxton – analoog aan zijn positie in *Dances with TV and Mic* – en zag hij nadien ‘live’ hoe Paxton deze beelden belichaamde. De twee ‘geheugens’ die hem dwongen tot zelfdefinitie, respectievelijk het externe mediale geheugenlichaam (de video) en het interne organische lichaamsgeheugen (Paxton zelf), komen samen in de videobeelden die gemaakt werden van Dunoyers oefensessies op Steve Paxtons boerderij in Vermont.<sup>134</sup> De beelden van de Vermont-video werden in 1995 opgenomen en zijn van onschatbare waarde daar ze Dunoyers ‘corps-à-corps’ met Steve Paxton tonen.<sup>135</sup>

Aangezien de beeldwerking van de Vermont-video *an sich* nog aan bod komt in de bespreking van Dunoyers voorstelling *Encore* – deze maakt namelijk ‘het beeld’ uit van de openingsscène met Tuur Marinus –, wens ik nu kort in te gaan op de ‘inhoud’ van de video, op de lichaamsontmoeting tussen Paxton en Dunoyer als een voorbeeld van Diana Taylors ‘being there’. De Vermont-video toont namelijk niet enkel hoe Dunoyer reeds veel geleerd had door het kopiëren van de videobeelden – deze mogelijkheid tot lering van het videomedium werd reeds aangetoond in *Dances with TV and Mic* – alvorens hij in Vermont aankwam, maar ook hoe ‘body-to-body transmissison’ (cfr. Schneider) een vereiste is bij de overdracht van dansrepertoire “*[l]earning anyone else’s body logic is [namely] always a*

---

<sup>132</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 34

<sup>133</sup> AUDIO FILE 10 (Ontvangen 30/07/2012 – 6.45 min.)

<sup>134</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 3 [niet-gepubliceerde tekst in voorbereiding op Istanbul - performance *Loan*, ontvangen per mail van Dunoyer op 15/06/2012, zie: Bijlage II]

<sup>135</sup> Ik heb een dvd-kopie van deze niet-gepubliceerde video in mijn bezit gekregen via Vincent Dunoyer.

*challenge*.”<sup>136</sup> Paxtons woordelijk en lichamelijk ‘(her)choreograferen’ van de door Vincent Dunoyer reeds geïncorporeerde bewegingen schenkt “*light of consciousness to the dark side of the body*,”<sup>137</sup> niet enkel letterlijk – dat wat niet ‘zichtbaar’ was in de tweedimensionale archiefvideo wordt nu driedimensionaal belicht – maar ook figuurlijk, aangezien dat wat ‘achter de rug’ van de bewegingen ligt ‘verlicht’ wordt, een metaforische ruggengraat krijgt. De gebruikte Engelse zinsnede refereert initieel echter aan de ‘materiële’ ruggengraat als dat element waarrond Steve Paxton het theoretische kader voor zijn dansen uittekende.

Onder de noemer ‘Material for the Spine’ ontwikkelde Steve Paxton namelijk “*a system for exploring the interior and exterior muscles of the back*.”<sup>138</sup> Dit onderzoeken legt Paxton aan Dunoyer op bij het (her)incorporeren van zijn ‘memory performed’. Aanwijzingen als “*Try to feel in the diagonal where the spine wants to go*” en “*Let the steps reflect the back and the back reflect the steps*” worden afgewisseld met boodschappen als “*It will come with familiarity*” en “*The most important thing is to feel secure at the ending*.”<sup>139</sup> Vincent Dunoyer leert zo enerzijds “*the ‘savoir-faire’ that underlies a specific corporeality*”<sup>140</sup> en anderzijds het ‘materiaal for the spine’ eigen te maken, te *verwerken* om er *verder* mee te werken. Dit getuigt niet enkel van een groot vertrouwen van Steve Paxton in Dunoyers ‘savoir-faire’ – zo merkt Paxton op dat “*it feels good to my body to watch it*”<sup>141</sup> en verhaalt Dunoyer hoe “*Steve had also a kind of weird mirror feeling watching me*”<sup>142</sup> – maar ook van een erkennen van het lichaam als ‘the place to be’ voor de ‘will to archive’.

Hoewel de particulariteit van het lichaam het ‘gevaar’ inhoudt ‘misplaatst’ te herinneren – de ‘misplaatste’ reden waarom binnen de Westerse archieflogica geen of slechts op melancholie gestoelde aandacht naar performances als kennis uitgaat – vormt dit de manier bij uitstek om dansperformances ‘levend’ te houden; om aan dans ‘adem’ te blijven geven als een ‘verder’ ademen, een overleven, en een ‘verademing’, een herleven. Het ‘eigen’ maken van bewegingen situeert zich namelijk op de grens tussen het ‘toe-n-eigen’ naar de particulariteit

---

<sup>136</sup> Deze uitspraak komt uit een artikel van Pat Catterson dat de titel draagt “I promised myself I would never let it leave my body’s memory” – een veelzeggende titel in het licht van wat reeds werd aangehaald. In dit artikel vertelt Patterson over haar ‘will to archive’ van Yvonne Rainers *Trio A*. Zie: CATTERSON, Pat, “I promised myself I would never let it leave my body’s memory” in: *Dance Research Journal*, jrg. 41 (2009), nr. 2, p. 6

<sup>137</sup> PAXTON, Steve, *Material for the Spine*

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> Deze zinnen zijn allemaal uitspraken van Steve Paxton die te horen zijn in de Vermont-video (1995).

<sup>140</sup> Fabian Barba’s bevinding naar aanleiding van het werkproces met Susan Linke om het bewegingsidroom van Mary Wigman te incorporeren geldt ook voor Dunoyer in het contact met Paxton. Zie: BARBA, Fabian, “Research into Corporeality” in: *Dance Research Journal*, jrg. 43 (2011), nr. 1, p. 83-84

<sup>141</sup> Vermont-video (1995)

<sup>142</sup> AUDIO FILE 2 (Ontvangen 13/07/2012 – 6.32 min.)

van een bepaald vocabularium en het ‘toe-eigenen’ hiervan. “*While revealing what a body might have always been: a body may have always already been nothing other than an archive,*”<sup>143</sup> mag dan ook niet uit het oog verloren worden hoe dit hierbij opereert als ‘archon’<sup>144</sup> – “*They [the archons] have the power to interpret the archives.*”<sup>145</sup>

Bij de gedachtegang dat “[t]he body as archivist is one thing. [And t]he body as archive is quite another”<sup>146</sup> geldt ‘het Vlees’ niet langer als ‘blind spot’ maar vormt het net de kans tot *re-visie*, het opnieuw én anders kijken. In het artikel “*When we dead awaken: Writing as Re-vision*” definieert Adrienne Rich de term ‘re-visie’ als “[...] *the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction.*”<sup>147</sup> Daar waar Rich focust op teksten en op hoe ‘re-visie’ daarbij aangewend kan worden door en voor feministen als “*an act of survival,*”<sup>148</sup> duidt Rebecca Schneider in *Performance Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* hoe het hanteren van de term binnen een ruimer kader ook een ‘act of survival’ bewerkstelligt als “*a critical mode of remaining, as well as a mode of remaining critical: [...]*”<sup>149</sup> ‘re-visie’ als het ‘her-denken’ waaraan eerder gerefereerd werd: memoreren én opnieuw denken.

Het concept ‘re-visie’ kan ook het archiveringsbegrip van Foucault waarop Lepecki zich beriep ‘in herinnering brengen’ en ‘opnieuw laten denken’. Het beschouwen van de ‘will to archive’ in termen van dit archiveringsbegrip als het punt waarop heden, verleden en toekomst samenvallen en elkaar modifieren toont dan duidelijk hoe deze “*an active (rather than reactive) and generative (rather than imitative) approach*”<sup>150</sup> behelst. Het belichaamde archief/het archiverende lichaam, dat als ‘will to re-enact’ een aspect van ‘mimesis’ bevat (cfr. Warburton), dient dus niet – zoals Rebecca Schneider waarneemt binnen de klassieke archieflogica – gevreesd te worden “*as a destructive of the pristine ideality of all things marked ‘original’.*”<sup>151</sup> Lepecki meent dan ook dat Ramsay Burt de mist ingaat wanneer hij het conceptueel inkleden door kunstenaars van hun “*inevitable failures to be faithful to an*

<sup>143</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 34

<sup>144</sup> “*As Derrida reminds us in ‘Archive Fever’, the word archive stems from the Greek and is linked at the root to the prerogatives of the archon, the head of state. Tucked inside the word itself is the house of he who was ‘considered to possess the right to make or to represent the law,’ and to uphold, as Michel Foucault has written, the ‘system of its enunciability.’*” Zie: SCHNEIDER, Rebecca, *a.c.*, 2012, geen paginanummering

<sup>145</sup> DERRIDA, Jacques, PRENOWITZ, Eric, (transl.), *o.c.*, p. 2

<sup>146</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 34

<sup>147</sup> RICH, Adrienne, “*When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*” in: *College English*, jrg. 34 (1972), nr. 1, p.18

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>149</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *o.c.*, 2011, pp. 6-7

<sup>150</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 29

<sup>151</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *a.c.*, 2012, geen paginanummering

*original*”<sup>152</sup> beschouwt als de politieke kracht van re-enactments. “*For, to posit ‘inevitable failures’ as (f)acts of unfaithfulness presupposes that an ‘original’ is always felicitous, whole, and faithful to its putative originary (self-)integrity.*”<sup>153</sup>

Bovenstaand originaliteitsbegrip denkt Lepecki ‘door’ met het onderkennen van de eerder toegelichte ‘impalpable possibilities’ en de ‘will to re-enact’ die wordt voorgesteld als “*a privileged mode to effectuate or actualize a work’s immanent field of inventiveness and creativity.*”<sup>154</sup> Dit actualiseren van ‘virtualities’ die een werk omgeven is eigen aan artistieke re-enactments die, anders dan historische re-enactments, niet geïnteresseerd zijn in het reconstrueren van de als uniek gedachte gebeurtenis in de geschiedenis. Omdat de re-enactmentprocedures echter hetzelfde kunnen lijken – zeker met betrekking tot het *her-dansen* van choreografieën – ondanks de verschillen in het achterliggende gedachtegoed introduceerde Timmy De Laet de notie “‘*strategies’ of re-enactment*”:

‘[T]he use of ‘strategies of re-enactment’ is significantly distinct due to the artistic aspirations to creatively reflect on issues regarding the preservation, transmission and temporality of dance and to go beyond the aim of merely reconstituting the past as it supposedly has been.’<sup>155</sup>

### **2.1.6 ‘Dysfunctional marches’ als ‘strategies of re-enactment’**

De ‘strategy of re-enactment’ die Vincent Dunoyer hanteert bij het incorporeren van Steve Paxton’s bewegingsmateriaal kan omschreven worden als een poging tot ‘reconstituting’. Hoewel dit aspect van reconstrueren gewoonlijk als eigen wordt beschouwd aan historische re-enactments, maakt het Dunoyers solodans hier net tot een *artistieke* re-enactment daar de videobeelden een registratie vormden van een bewegingsimprovisatie van Paxton. Deze tot uitgangspunt nemen van een ‘will to archive’ gaat *in se* al voorbij aan dat waarvoor Paxton deze – enkel ‘vastgelegd’ op en als video – had gedanst en impliceert reeds een element van ‘re-visie’ als een “*reproducing, reworking, mixing and setting.*”<sup>156</sup>

‘Meer nog dan andere vormen van dans betreft de improvisatie echter het eigen lichaam, zoekt het de fysieke grens op die bepaald wordt door de organen, het skelet,

---

<sup>152</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 45

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>155</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 102

<sup>156</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p.2 [Nadruk door de auteur]



de spieren. In combinatie met een ander lichaam en een andere persoonlijkheid ontstaat noodzakelijk een nieuwe lezing die laat zien wat er zich tussen de voegen afspeelt.<sup>157</sup>

De titel die deze improvisatie die choreografie werd meekreeg, *Carbon*, werd gesuggereerd door Paxton zelf, omdat net zoals “*bij een doorslagje met carbonpapier [je] het uitzicht van het origineel wel kan vermoeden, maar niet in al zijn details kan reconstrueren, [zo]verschijnt ook hier, [...], een nieuw stuk.*”<sup>158</sup> Bovendien meen ik dat de titel ook refereert aan het element ‘koolstof’, aan de organische materie waaruit niet enkel het menselijk lichaam als ‘Vlees’ en ‘Beenderen’ maar ook alle (be)levende/geleefde materie is opgebouwd, als ware het een impetus om het ‘organische’ circuleren – de ‘performance’ – van het koolstofelement niet te onttrekken aan zuurstof door het in een archiefinstituut te verankeren. Door Paxtons bewegingsmateriaal te incorporeren, eigen aan zijn lichaamsgeschiedenis te maken en als solo te ‘fixeren’, actualiseerde Dunoyer de ‘impalpable possibilities’ die nog in ‘het werk’ lagen.

Doordat Vincent Dunoyer hierbij letterlijk en figuurlijk ‘zijn beste beentje’ voorzette, gaf Yvonne Rainer, die Paxton reeds lang kent als persoon en danser/choreograaf, Dunoyer recentelijk, na het zien van de dvds van de Vermont-oefensessies en de voorstelling *3 Solos for Vincent*,<sup>159</sup> de feedback dat “*she was happy that Steve’s legacy was marching on.*”<sup>160</sup> Voor Dunoyer vormde dit initieel “*the image [he] was waiting for*”<sup>161</sup> door de eenvoud en de fysieke kracht van het beeld, “*‘leg’, ‘legacy’, ‘leg-acy marching on’.*”<sup>162</sup> Maar ook deze uitspraak vormde het voorwerp van ‘re-visie’ daar Dunoyer zich bewust is van zijn herziening – én deze ook beoogt – als ‘archon’: “*I took a totally different path where I tried to reproduce, to understand what he was doing through a video recording.*”<sup>163</sup> De transmissie die Rainer erkende wordt dan ook als volgt door Dunoyer geïnterpreteerd:

‘I think actually Steve didn’t transmit at all what he had worked on during his career, mainly his gift for improvisation and his way to perform on stage because I had

---

<sup>157</sup> DESINGEL, *Drie Solo’s voor Vincent*.

<sup>158</sup> T’JONCK, Pieter, *Schaduw van drie coryfeeën kleurt solo op’ Springdance Festival’ in Utrecht*

<sup>159</sup> “*I have recently sent the videos to Yvonne Rainer, because I met her in Paris and she said she would have been interested to see this performance and of course I don’t perform it anymore.*” Zie: AUDIO FILE 2 (Ontvangen 13/07/2012 – 6.32 min.)

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*

chosen to do a very written solo. And I am not interested or capable [...] to improvise on stage. So it is interesting how this legacy is not at all obvious.’<sup>164</sup>

Lepecki’s concept ‘will to archive’ kan dan ook vergeleken worden met dat wat Vincent Dunoyer “*dysfunctional transmission*”<sup>165</sup> noemt. Dit zijn de overdrachten die Dunoyers interesse kunnen wekken als “*dysfunctional march[es], [...] a way to continue walking but in a very problematic [manner].*”<sup>166</sup> Vermits *Carbon* volgens Dunoyer “*represents the matrix of all [his] work,*”<sup>167</sup> weerklinkt in deze formulering de uitdaging die Vincent Dunoyer met *3 Solos for Vincent* wenste aan te gaan, namelijk bevragen “*welke aspecten van jezelf je in stelling moet brengen om Paxton, [...] of De Keersmaeker te dansen.*”<sup>168</sup> *Carbon* vormt hier in feite een hyperbool van, aangezien Vincent Dunoyer niet enkel onderzocht welke aspecten hij van zichzelf diende aan te wenden om Paxton te ‘dansen’, maar ook om Paxton te ‘choreograferen’. Zo luidde *Carbon* het werkelijke begin van Dunoyers ‘zelfstandige’ carrière in, wat logisch is volgens Pieter T’Jonck vermits je “*persoonlijkheid en eigenheid [...] niet in jezelf [hoeft] te zoeken. Pas in de confrontatie met iets anders komen die echt tot uiting.*”<sup>169</sup>

*3 Solos for Vincent* kan dan ook enkel vanuit een formeel oogpunt een ‘danssolo’ genoemd worden – de verschillende choreografieën worden door Dunoyer ‘alleen’ gedanst –, aangezien de voorstelling getuigt over hoe ‘solo’s’ niet zozeer als monologen dienen opgevat te worden maar als dialogen. “*Of beter nog: [als] ontmoetingen, vormen van worden, lijnen tussen twee [of meer] mensen.*”<sup>170</sup> ‘*3 Solos*’ kan dan ook als een startpunt beschouwd worden ‘*for Vincent*’; als een vorm van worden van ‘my body is my work’ over ‘the work of the body’ tot een ‘body of work’.<sup>171</sup>

---

<sup>164</sup> AUDIO FILE 2 (Ontvangen 13/07/2012 – 6.32 min.)

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 2

<sup>168</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*, in: < <http://www.dansinlimburg.be/ezine/het-oude-helemaal-nieuw-door-pieter-tjonck>>, geraadpleegd op 03/06/2012

<sup>169</sup> T’JONCK, Pieter, *Schaduw van drie coryfeeën kleurt solo op Springdance Festival in Utrecht*,

<sup>170</sup> DESINGEL, *Drie Solo’s voor Vincent*

<sup>171</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 2

### 3. Vanity en The Princess Project als ‘mediated memories’

#### 3.1 Een korte inleiding tot José van Dijcks ‘mediated memories’

Door Vincent Dunoyers samenplaatsen van de naanmloze solo van De Keersmaeker, de *Dances with TV and Mic* van Lecompte en de tot choreografie verworpen improvisatie ‘van’ Paxton in één voorstelling die de titel *3 Solos for Vincent* draagt, wordt een dubbele beweging zichtbaar waarbij enerzijds Dunoyers (lichaams)geheugen het voor hem gecoreografeerde bemiddelt en anderzijds zijn herinneren wordt bemiddeld door ‘externe’ factoren. Deze wisselwerking krijgt ook vorm in de relatie van Dunoyer tot media op én naast de scène. Zo modelleert Paxtons archiefvideo als middel en doel van Dunoyers ‘will to archive’ diens ‘herinneren’, maar wordt deze door het proces van actualiseren zelf ook herinnerd bemiddeld. Lepecki getuigt van dit bewustzijn wanneer hij stelt dat de ‘will to archive’, de ‘will to re-enact’ zich poneert als “*an ongoing dialectic of incorporations and ‘excorporations’*. [...] *In such dialectics, all sorts of bodies ([...]) involved in the (f)act of dancing expel and internalize each other’s forces, surfaces, velocities and modes.*”<sup>172</sup> Deze genuanceerde benadering die stoelt op een voortdurende uitwisseling, gaat voorbij aan de eenzijdige invalshoek van ‘mediation of memory’ die José van Dijck – professor comparatieve media studies – problematiseert in haar boek *Mediated Memories in the Digital Age*.<sup>173</sup> Aangezien Dunoyer ‘lichamelijk’ getuigt van eenzelfde bewustzijn als van Dijck, wens ik in dit deel aandacht te besteden aan de door haar geconcipieerde term ‘mediated memories’.

In haar boek definieert van Dijck ‘mediated memories’ als “*the activities and objects we produce and appropriate by means of media technologies, for creating and re-creating a sense of past, present and future of ourselves in relation to others.*”<sup>174</sup> Vermits deze ‘mediated memories’ zich volgens van Dijck afspelen in de relatie van onszelf tot anderen en vice versa, kunnen deze niet beschouwd worden als statische objecten of opslagplaatsen – dit gaat in tegen het archiefinstituut als ‘hypomnèma’ – maar dienen deze gezien te worden als “*dynamic relationships that evolve along two axes: a horizontal axis expressing relational identity and a vertical axis articulating time.*”<sup>175</sup> De interactie die tussen de twee assen plaatsvindt wijst erop hoe herinneringen begrepen moeten worden als processen – “*mediating self to past to*

---

<sup>172</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 39

<sup>173</sup> VAN DIJCK, José, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 2007, p. 232

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 21

*future.*”<sup>176</sup> Van Dijck wenste met ‘mediated memories’ een concept te genereren waarbinnen het mogelijk zou zijn om aandacht te schenken aan het complexe ‘verlopen’ – verlopen als ‘het plaatsvinden’ én als ‘het over datum gaan’ met het bijhorende proces van ‘vervallen’ – van “*memory formation and transformation*”<sup>177</sup> enerzijds en de inhoud van ‘gepersonaliseerde’ schoendozen anderzijds, daar deze binnen ons cultureel bestek – analoog aan de sok als bewaarplaats voor geld – een lange geschiedenis kennen als verzamelplaats van persoonlijke herinneringen. Met ‘mediated memories’ wil van Dijck namelijk de cognitieve of psychosociale dimensie van herinneren erkennen als complementair aan de historische, politieke of culturele dimensie van herinneren en ‘ge-heugen’.<sup>178</sup>

Op het belang van dit aspect vestigde ik in het voorgaande deel reeds de aandacht in de vorm van het door Schneider erkende ‘Vlees’ dat net zoals Lepecki’s ‘will to archive’ parallellen vertoont met José van Dijcks putten uit haar schoendoos – ze getuigen allen van “*a sort of natural physical decay*” en “*a decisive human factor in the modification.*”<sup>179</sup> Door van Dijcks afstappen van het geloof eigen aan de Westerse archieflogica dat herinneringsobjecten onveranderlijk (moeten) zijn, wordt ruimte gegenereerd voor een derde, diagonale as. Deze ‘kruist’ de twee anderen in dat wat ‘mediated memories’ zijn door het ter beschikking zijn van ‘enabling technologies’.<sup>180</sup> Dit is de as waarop de noties ‘embedded’ en ‘embodied’ interageren en die de volgende definitie van ‘mediated memories’ ook mogelijk maakt:

‘Memories, in my [van Dijcks] view, are not only embodied by the brain/mind and enabled by the object/technology, but they are also mediated by the sociocultural practices and forms through which they manifest themselves.’<sup>181</sup>

Wanneer in het licht van ‘mediated memories’ het (dansende) lichaam – als ware het een schoendoos, of beter gezegd, een muziek- of bewegingsdoos – beschouwd wordt, wordt duidelijk hoe dit zich manifesteert op het snijpunt van ‘embodied’, ‘enabled’ en ‘embedded’ en hoe “*[m]ediated memories perform acts of remembrance and communication at the crossroads of body, matter and culture.*”<sup>182</sup> Op het snijpunt van deze verschillende assen plaatst zich als het ware de danspraktijk van Vincent Dunoyer en zijn omgang met

---

<sup>176</sup> VAN DIJCK, José, *o.c.*, p. 22

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 42

dansrepertoire als enerzijds een mediaal bemiddelen en anderzijds een bemiddeld mediaal zijn. In dit hoofdstuk wens ik dan ook niet zozeer uit te gaan van ‘slechts’ de ‘mediation of memory’, maar te duiden hoe ‘mediated memories’ als de dubbele en onlosmakelijke beweging van ‘memory mediated’ en ‘memory mediates’ zich manifesteren in Dunoyers voorstellingen *Vanity* en *The Princess Project*. Bij het bespreken van *Vanity*, wens ik daarbij aandacht te besteden aan de verticale as die van Dijck definieerde, of hoe “*mediated memories reflect and construct intersections between past and future – remembering and projecting lived experience.*”<sup>183</sup> Bij mijn uitwerking van *The Princess Project* zal ik daarentegen focussen op de horizontale as van van Dijcks model, die getuigt hoe “[*m*]ediated memory objects and acts are crucial for negotiating the relationship between self and culture at large, [...], and how individuality relates to collectivity.”<sup>184</sup> Hierbij zal ik me richten op ‘de ander’ als project(ie).

---

<sup>183</sup> VAN DIJCK, José, o.c., p. 21

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 21

## 3.2 Vanity als eigentijds dansant vanitas-motief

### 3.2.1 'Deus in machina' of de blinde vlek van het zien

“*Wat zien mensen als ze een dansvoorstelling zien?*”<sup>185</sup> Met deze vraag vatte Vincent Dunoyer het werkproces van *Vanity* aan.<sup>186</sup> De vraag “*die zich bij elke choreografie immers stelt, is wat de toeschouwer ziet en hoeveel van wat hij ziet ook intentioneel door de danser in zijn werk gelegd is.*”<sup>187</sup> Zo wordt enerzijds geïnformeerd naar “*the proper understanding of the mode of being of participant-agent-beholders in a complex, rapidly changing social world,*”<sup>188</sup> en anderzijds naar hoe dit ‘toeschouwerschap’ gemedieerd wordt door een auteur, gaande van schilders – de Engelstalige zinsnede refereert initieel aan deze – tot dansers en choreografen. Deze vraag betekent een gevoelige verschuiving binnen de carrière van Dunoyer, vermits zijn ‘blik’ zich verplaatst van een kijken naar anderen – zijn loopbaan bij verschillende dansgezelschappen – naar een bekeken worden door anderen – *3 Solos for Vincent* vormde hierbij het overgangspunt naar *Etude #31*, *Vanity* en *The Princess Project*.<sup>189</sup> In dit stadium van Dunoyers leven manifesteert dit bekeken worden zich nog als een kijken van het publiek en zichzelf naar zichzelf, daar waar ik in het volgende hoofdstuk zal aantonen hoe dit evolueert naar een bekeken worden door andere ‘vakgenoten’.

‘Wat zien we als we *Vanity* zien?’<sup>190</sup> Of beter gesteld, wat wordt er gezien of wat laat er zich zien? Hoewel de betekenis van deze nuancering zich pas later ten volle zal laten gelden, kan Rudi Laermans’ bedenking dat “[t]he stage directs the individual gaze”<sup>191</sup> hier reeds veelbetekenend zijn. Wat we ‘registreren’, hier en nu, vormt namelijk het resultaat van een ‘regisseren’, daar en toen – zoals *Dances with TV and Mic* reeds toonde.

‘[*Vanity*] is een solo geworden, zoals ik ook voordien heel wat solo’s heb gedanst. [...] [In de solo] draait het om de danser, zijn présence, zijn virtuositeit, zijn

---

<sup>185</sup> PEETERS, Jeroen, *Een bel gevuld met tijd*, in: < <http://sarma.be/docs/491>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in de *Financieel-Economische Tijd*, 15/11/2000

<sup>186</sup> *Vanity*, Vincent Dunoyer, *Vanity* vzw i.s.m. Künstlerhaus Mousonturm; Frankfurt (Künstlerhaus Mousonturm), 8/10/1999

<sup>187</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>188</sup> PIPPIN, Robert, “Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried’s Art History”, in: *Critical Inquiry*, jrg. 31, lente 2005, p. 579

<sup>189</sup> Hoewel *Etude #31* (1999) chronologisch gezien vroeger werd gecreëerd dan *Vanity* (1999) en *The Princess Project* (2001), zal ik dit installatieproject pas belichten na voornoemde voorstellingen.

<sup>190</sup> Ik zal in dit hoofdstuk veelvuldig gebruik maken van persoonlijke voornaamwoorden als ‘we’, ‘wij’, ‘ik’, ... Ik meen namelijk dat dit hier kan gelden als een methodologische omgangswijze met Vincent Dunoyers bevragen van het publiek. ‘Ik’ als toeschouwer-onderzoekster – hoewel zovele jaren later en gemedieerd door de dvd-versie – geloof dat dit kan helpen bij de constructie van een theoretisch kader rond deze voorstelling(en).

<sup>191</sup> LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

generositeit ten aanzien van een publiek. De solist geeft zich als het ware. Daarom wilde ik een solo maken die met het omgekeerde speelt, namelijk de afwezigheid van de danser.<sup>192</sup>

Op scène zien we Michael Weilacher, we horen *Deus ex Machina*, een muziekstuk dat in 1982 door James Tenney gecomponeerd werd en dat door Weilacher wordt uitgevoerd op een grote gong, die als het ware een aureool vormt rond zijn kale hoofd. Aan de rechterkant van de scène – gezien van uit het publiek, uiteraard, want in *Vanity* vormt het publiek de (mis)maat van alle dingen – zit Alexandre Fostier met opname-apparatuur. Dit wordt verklaard door de opvoeringsgeschiedenis van *Deus ex Machina* als een tweedelig muziekstuk dat gewoonlijk wordt ‘afgespeeld’ op het – schijnbare – einde van een concert:

‘Microphones secretly capture the public’s applause as they hail the performance of a percussionist and a sound engineer. This applause is then metamorphosed by a tape-delay system generating new sounds. The player has disappeared, replaced by the members of the audience, who unwittingly become musicians.’<sup>193</sup>

In *Vanity*, “*this is the moment when the dance begins*,”<sup>194</sup> die zich verder zal ontplooiën als een choreografie van aan- en afwezigheid, zijn en schijn. Op het ‘misplaatste’, gesamplede applaus voor de muzikanten – gedisciplineerd als het publiek is – beweegt Vincent Dunoyer zich over de scène,<sup>195</sup> met “*de als feminien overkomende lenigheid*”<sup>196</sup> hem eigen, die terugkoppelt – als geïncorporeerde ‘will to archive’ – naar zijn werken met De Keersmaeker. Dit voortbewegen gebeurt in een “*reeks pijnlijk nauwkeurig uitgevoerde, trage exercities*,”<sup>197</sup> “[*e*]en complexe opeenvolging van quasi-betekenisloze figuren die het getrainde lichaam van Dunoyer langs alle kanten laten zien,”<sup>198</sup> die eerder als “*atletisch en gymnastisch*”<sup>199</sup> kunnen omschreven worden dan als dansant. Begrippen als ‘exercities’, ‘getraind’, ‘atletisch en

---

<sup>192</sup> PEETERS, Jeroen, *Een bel gevuld met tijd*

<sup>193</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 1

<sup>194</sup> *Ibid.*, 1

<sup>195</sup> Met ‘misplaatst’ wens ik niet enkel te verwijzen naar Pieter T’Jonck die deze notie gebruikte om het toenmalige applaus te beschrijven maar ook naar de eerder aangehaalde ideeën die zich ontsponnen in het kader van de ‘will to archive’ over een ‘misplaced’ past. Zie: T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*, in: <<http://sarma.be/docs/2252>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Tijd*, 19/09/2001 en LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, pp. 28-48

<sup>196</sup> LAERMANS, Rudi, “Het ruimtelijke vluchtpunt van het dansende lichaam” in: *Et cetera*, jrg. 19 (2001), nr. 75, p. 54

<sup>197</sup> T’JONCK, Pieter, “De kijker, de acteur, het stuk, de locatie” in: *Et cetera*, jrg. 18 (2000), nr. 74, p. 42

<sup>198</sup> T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

<sup>199</sup> LAERMANS, Rudi, *a.c.*, 2001, p. 54

gymnastisch' die – 'in vain' ?!<sup>200</sup> – gebruikt worden om Dunoyers bewegingsidioom in *Vanity* te 'capteren', doen denken aan de zinsnede "*Discipline is a political anatomy of detail*"<sup>201</sup> uit Michel Foucaults *Discipline and Punishment*. In de nauwkeurig uitgevoerde (stretch)oefeningen waar Dunoyer zijn lichaam aan 'onderwerpt' is deze (politieke) conditionering letterlijk zichtbaar in de disciplineren van de (eigen) anatomie als virtuele bewegingspotentie, de mogelijkheid om 'bewegingscommando's' op te volgen. Maar vermits Foucault de door mij gebruikte zinsnede in verband brengt met een maatschappijhistorische evolutie van (straf)instellingen die de wereld tot podium heeft, kan de vraag ook gesteld worden of in het theaterinstituut de 'docile bodies' – eveneens de titel van het hoofdstuk waaruit ik hier putte – zich enkel binnen de wereld op/van het podium manifesteren.

Met het (h)erkennen van 'de wereld op/van het podium' beantwoord ik de vraag reeds impliciet, daar deze ruimtelijke bepaling 'kadert' binnen een particuliere opvatting over het theater, namelijk deze waarbij de illusie in stand wordt gehouden dat het podiumgebeuren als wereld *an sich* afgesloten is van de publieksruimte door een 'vierde wand'. Het institueren van 'de vierde wand' leidde ertoe dat de relatie, eigen aan intermenselijk contact, tussen zien en gezien worden werd ontbonden. Foucault weidt in het eerder genoemde boek uit over dit fenomeen aan de hand van de werking van het panopticon als instituut van de macht, waarin "[d]e macht die zich via degenen die haar uitoefenen spectaculair manifesteert, wordt vervangen door een macht die degenen op wie ze wordt uitgeoefend onmerkbaar objectiveert; [...]."<sup>202</sup> Het 'subject' verinnerlijkt de machtsbetrekking onder de constante druk van het 'gezien worden', waardoor er als het ware anders dan Descartes' "*cogito, ergo sum*" Berkeley's adagio "*esse est percipi*" geldt.<sup>203</sup> Zijn is waargenomen worden – of sterker nog, waargenomen worden is zijn – vormt ook een van de premissen waarop het Westerse theater gefundeerd is. Of zoals Peggy Phelan het uitdrukt:

'Western theatre is itself predicated on the belief that there is an audience, an other willing to be cast in the role of auditor. The 'act' at the heart of theatre making is the leap of faith that someone (that ideal spectator some call 'God') will indeed see, hear,

---

<sup>200</sup> Een referentie aan de discrepantie die bestaat tussen gedachte bewegingen en geschreven woorden.

<sup>201</sup> FOUCAULT, Michel, *Discipline and Punish*, New York, Vintage Books, 1998, p. 139

<sup>202</sup> FOUCAULT, Michel, *Discipline, toezicht en straf: de geboorte van de gevangenis*, Groningen, Historische uitgeverij, 2001, p. 279

<sup>203</sup> Ik gebruik deze zinsnede hier ietwat hyperbolisch, daar ik net zoals Arjen Mulder meen dat "[t]he world does not come into being because we are observing it, in a cause-and-effect way, but it does take on the manifestation in which we observe it as soon as we do so. In other words, reality does not exist independently of the media with which it is registered." Zie: MULDER, Arjen, *Understanding Media Theory: Language, Image, Sound, Behavior*, Rotterdam, V2\_/NAi Uitgevers, 2004, p. 19



and love those brave enough to admit that this is a movement that keeps us away from our deaths (or at least permanently dark houses).<sup>204</sup>

Wat de ‘black box’ en zij die daarbinnen ‘opereren’ aan ‘dark houses’ onttrekt en steeds weer tot leven brengt, is het licht dat op de retina van de toe-schouwers binnenvalt. De lichamen op scène schikken zich – ze *laten* zich bij wijze van spreken disciplineren – hierbij maar wat graag naar ‘de blik’ van het publiek, daar ze hier hun bestaansrecht aan ontlennen. Hoewel dit niet geëxpliceerd wordt door de ‘neutrale’ vierde wand – deze ontleent echter zijn vanzelfsprekendheid aan zijn functie als ideologisch apparaat – en de illusie van een ‘onafhankelijke’, op zichzelf staande wereld wordt gegenereerd binnen de traditionele opvatting van het theater als instituut, is de aanwezigheid van een publiek existentieel: “*The gaze is always full of meaning, even when it says nothing. [...] The result is miraculous: everything that happens on stage is immediately charged with meaning.*”<sup>205</sup>

Hierbij mag echter niet uit het oog verloren worden, dat ‘de blik’ bij het kijken de ‘blinde vlek’ vormt van ons ‘zien’.<sup>206</sup> Analoog aan het aangrijpingspunt van de kijkzenuw in het oog dat de blinde vlek is van het gezichtsorgaan en aan de wachttorens in Foucaults panoptische model van waaruit de blik enkel radiërend ‘vertrekt’ – want kijken is macht – wordt gekeken zonder te weten met welke ‘blik’ of hoe ‘gezien’ wordt, welk ideologisch apparaat werkzaam is. Er geldt dan ook dat de ‘kijker’ “*is not a conscious subject that views it [whatever that might be], but it - the unconscious deposits of countless visual experiences,*”<sup>207</sup> en dat er – te snel, te vaak – voorbijgegaan wordt “*aan het bemiddeld karakter van elke vorm van lijfelijke aanwezigheid. [Hoewel] ieder lichaam immers altijd ook een ‘tekst’ is, een door de omringende cultuur gemarkeerd geheel van tekens of symbolen,*”<sup>208</sup> niet enkel op maar ook naast de scène. Het ideale, goddelijke kijkerssubject waaraan Phelan refereerde is dan ook sterk cultureel bepaald – gemedieerd – en wordt evenzeer (onbewust) tijdruimtelijk gedisciplineerd of geobjectiveerd:

---

<sup>204</sup> PHELAN, Peggy, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, New York, Routledge 1997, p. 31

<sup>205</sup> LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

<sup>206</sup> Met het expliciet vermelden van ‘kijken’ en ‘zien’ wens ik te refereren aan het boek *Kijken zonder zien: Omgaan met historische foto’s* van Gie Van Den Berghe, waarin hij ons cultureel bepaald kijken duidt als een constant ‘(terug)grijpen naar’ visuele impulsen zonder te zien, te ‘be-grijpen’. Zie: VAN DEN BERGHE, Gie, *Kijken zonder zien: Omgaan met historische foto’s*, Kalmthout, Pelckmans, 2011, p. 205

<sup>207</sup> LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

<sup>208</sup> LAERMANS, Rudi, “Het lichaam als medium: Notities rondom de Weense stop van Highway 101 van Meg Stuart/Damaged Goods” in: *Etcetera*, jrg. 18 (2000), nr. 73, p. 71

‘[I]ts ultimate succes [of the relationship between the work of art and the viewer] depends on the institutional setting of the museum or the theatre, meaning the modern art culture that prescribes silence, attention and concentration. The paradoxical result is that the body is at the same time disciplined and can therefore be monopolized that much better by the work of art.’<sup>209</sup>

Deze dubbele beweging van disciplineren en gedisciplineerd worden, die ook terug te vinden is bij José van Dijcks ‘mediated memories’, maakt duidelijk hoe ‘de kijker’ – en bij uitbreiding ook het voltallige publiek als de ‘bezetter’ van de ‘super-gaze’<sup>210</sup> – niet enkel de functie van een absolute, overschouwende godheid ‘exerceert’, maar ook ‘beoefend’ wordt. Er dient ‘geloofd’ te worden dat de kijker in staat is tot het onderworpen worden aan een minimale discipline/exercitielijst – stil zijn, concentreren, applaudisseren.<sup>211</sup> Een positie die dan ook geduid zou kunnen worden met de woorden ‘*deus in machina*’.

Om echter verder te kunnen gaan dan dit spel met woorden, om het ‘kijken zonder zien’ te kunnen *herzien*, om de voorwaarden aan en de eisen van ‘de kijkers’ en ‘het bekekenen’ bloot te leggen, is het volgens Jeroen Peeters om de “*welbekende ervaring van de blinde vlek te transformeren, van een ervaring van niet-kijken naar een van kijken.*”<sup>212</sup> Hij meent dat het daartoe nodig is “*de fictie van een onbemiddeld kijken in te ruilen voor een kijken als vorm van mentale resonantie, omdat het kijken noodzakelijk reflexief is – geen kijken zonder terugbuiging.*”<sup>213</sup> Bij het formuleren van een antwoord op zijn vraag ‘*Wat zien mensen als ze een dansvoorstelling zien?*’ laat Vincent Dunoyer deze gedachtegang reeds vroeg in *Vanity* letterlijk en figuurlijk weerklank vinden, enerzijds in het musiceren met een gong – gongmuziek ‘teert’ op resonantie – en anderzijds in het resonerende applaus. Deze kennen hun visueel resonerende pendant in het afspelen van een videoregistratie van het gedanste, bij wijze van spreke een ‘play back’ (REWIND - PLAY), als een ‘pay back’ (‘Back at you’).

---

<sup>209</sup> LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

<sup>210</sup> “*The theatre auditorium condenses the audience’s visual attention into one single massive view of the stage.*” Zie: *Ibid.* [Bezetter mag/kan hier trouwens ook op een koloniale wijze ingekleurd worden.]

<sup>211</sup> Dat dit applaudisseren ook cultureel, tijdruimtelijk bepaald of ‘gedisciplineerd’ is, wordt onder meer getoond door professor Christel Stalpaert bij het duiden van Fabian Barba’s *A Mary Wigman Dance Evening*. Zie: STALPAERT, Christel, *a.c.*, pp. 90-95

<sup>212</sup> PEETERS, Jeroen, “Het kijken vormt de inzet” in: *Etcetera*, jrg. 18 (2000), nr. 74, p. 49

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 49

### 3.2.2 'P(l)ay back - time'

De 'gedisciplineerde', overzichtelijke bewegingen die Vincent Dunoyer uitvoert tijdens het tweede deel – het gesamplede 'ij(de)le' applaus – van Tenneys muziekstuk, blijken ook 'slechts' het tweede deel te vormen van de voorstelling *Vanity*. Op het moment dat het kleine kubusje waarmee en waarrond Vincent Dunoyer reeds geconcentreerd bewoog, voor het eerst ook het centrum van de aandacht weet te bezetten van het publiek – Dunoyer 'volgde' het traject van het voorwerp dat hij op een soort rail had geplaatst namelijk door te rollen over de grond – start immers een videoprojectie en verlaat Dunoyer, ditmaal zonder 'misplaatst' (!?) applaus, de scène. Het kubusje dat zich eerder als onogelijk klein object aan het oog onttrok, mocht echter niet over het hoofd gezien worden, daar dit letterlijk en figuurlijk de 'invalshoek' vormde van waaruit het derde deel zich ontspon. Dit simpel 'ogende' object, voorheen gekwalificeerd als 'quantité négligeable' is namelijk een geobjectiveerd 'oog' in zijn 'zijn' – of zoals later zal blijken 'schijn' – van minicamera. Wat geprojecteerd wordt op het scènebrede scherm – voorheen ook 'ongezien' voor onze (blinde) 'blik' – is het resultaat van Dunoyers interactie met dit kleine toestelletje en toont hoe hij zich niet enkel geconcentreerd bewogen heeft *rond* dit voorwerp, maar zijn bewegingen ook geconcentreerd heeft *op* dit voorwerp. Door het verschijnen en verdwijnen van zijn lichaam in en uit het beeld, manifesteert *Vanity* zich meer dan ooit als een choreografisch vraagstuk naar aan- en afwezigheid, naar schijn en zijn van dans en beweging.

Hierbij wordt getoond hoe onze omgang met media niet gekenmerkt wordt door een eenzijdig proces, maar – van Dijcks 'mediated memories' indachtig – door een wisselwerking, waarbij “[m]edia are means of amplifying input from the world within our bodies, but also inversely, of expanding our bodies’ potential for action in the world.”<sup>214</sup> Deze dubbele 'beweging' gaat met een zekere panoptische disciplinerende gepaard zoals in *Vanity* wordt gedemonstreerd.<sup>215</sup> Hoewel de kleine camera zich gediensig leent tot Dunoyers bewegingen, is Dunoyer “[...] as an author [...] not free. He [...] can only record what the apparatus and programming are able ('want') to record.”<sup>216</sup> Zo moet Dunoyers lichaam zich op de camera oriënteren wenst hij in beeld te verschijnen en geldt tegelijkertijd dat “their materiality [of the apparatus and programming] meshes with a specific sensitivity, a more general way in which what is

---

<sup>214</sup> MULDER, Arjen, o.c., 2004, p. 15

<sup>215</sup> “Technological and medial possibilities insist on being actualised by way of operationalisation. Whenever we are accept this invitation, it seems as if we are the royal users. Media, and certainly technological media, conceal their gentle mastery by always casting us in the role of masters.” Zie: LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

<sup>216</sup> *Ibid.*

*recorded is exactly captured and processed, recorded and transformed.*<sup>217</sup> Wat de geprojecteerde beelden *laten* zien – het publiek wordt in een passieve, receptorische positie geplaatst – getuigt niet enkel van deze werkzame mechanismen, maar ook van Dunoyers bewustzijn hiervan, ze tonen namelijk “[f]ragments of a body framed by a moving camera.”<sup>218</sup>

Bij ‘de keuze van’ en ‘het gehoorzamen aan’ dit frame, opteerde hij voor een enorme zoom waardoor in de afgespeelde videobeelden zijn (be)oefenen van ‘gedisciplineerde’ bewegingen – ‘isolaties’ à la Merce Cunningham – wordt “‘gedecoupeerd’, in stukken gehakt.”<sup>219</sup> Het getrainde lichaam wordt opnieuw geëtaleerd, geoffreerd, geofferd aan de blik van de toeschouwers, maar daar waar het publiek bij de eerste ‘vertoning’ ervan vanuit zijn positie in het donker vrijelijk kon associëren en projecteren op het lichaam, adresseert het de toeschouwers nu te rechtstreeks om er vat op te krijgen, er geldt als het ware ‘too close to be true, can’t take my eyes off you’.<sup>220</sup> Dit sluit nauw aan bij het gebruik van het ‘expliciete lichaam’ als theatrale strategie, een gedachte waaraan Rebecca Schneider een theoretisch ‘corpus’ heeft gegeven.<sup>221</sup> Lepecki zegt hierover dat choreografen die dit aanwenden “*operate in the mode of exposure; and they expose not only the bare body but also they ‘expose a body totally imprinted by history and the process of history’s destruction of the body’.*”<sup>222</sup>

Hoewel Dunoyer niet volledig naakt is geloof ik toch dat hij in dit discours in te schrijven is. Het ontworpen, ‘dismembered’ lichaam dat zich meer dan levensgroot toont op het projectiescherm, vormt een doorn in het oog van het aanwezige publiek. “*De schending is het ontstaan, de initiatie in het lichaam: de wond in het vlees, precedentloos, waarin de werkelijkheid zich toont als het ondraaglijke, dat wat vermeden moet worden.*”<sup>223</sup> De beelden van het lichaam als ware het levenloze, niet meer te objectiveren – wat is de functie van het publiek dan nog? – materie, ‘nature morte’, deden me niet enkel denken aan die ‘schending’ die behoort tot het artistieke canon, met name het ‘klassieke’ vanitasmotief, een *Vanity-*

---

<sup>217</sup> LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

<sup>218</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 3 [Nadruk door de auteur]

<sup>219</sup> T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

<sup>220</sup> Hiermee refereer ik niet enkel aan het liedje *Can’t Take My Eyes Off You* dat origineel van Valli Frankie is, maar ook aan de les over ‘The Controversial Body’ in het kader van het college *Politieke, Sociale en Ethische Aspecten van de Podiumkunsten*, waarbij onder meer Baudrillard’s denken over het ob-scène werd belicht.

<sup>221</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, London/New York, Routledge, 1997, p.237

<sup>222</sup> LEPECKI, André, “Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography” in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 43 (1999), nr. 4, pp. 129-140

<sup>223</sup> MULDER, Arjen, *Het twintigste-eeuwse lichaam: essay*, Amsterdam, Duizend & Een, 1996, p. 73

motief, maar ook aan Gabriele Brandstetters beschrijving van het herinneringsproces van/aan een voorbijganger – hetzij gezien, hetzij uitgevoerd – als een “*ReMembering the Body*.”<sup>224</sup>

‘Remembering the body’ touches on the complex subject of the memory of the body and of movement and the concomitant processes of remembering and forgetting. And at the same time ‘re-membering the body’ signifies the dismantling of the body and its reassembly, [...].<sup>225</sup>

Dit complexe proces wordt in *Vanity* gecultiveerd en blootgelegd, als ware het een vivisectie, want door het ‘live’ afspelen van de opgenomen videofragmenten bevraagt Vincent Dunoyer niet enkel ‘liveness’ als ontologische eigenschap van dans, maar wijst hij het publiek ook op de onmogelijkheid om herinnerd te bezitten en bezittend te herinneren, om het lichaam terug samen te stellen en opnieuw te laten dansen. Het publiek dat zich veilig waande in het donker, kan zich niet langer onderdompelen in de op zichzelf staande wereld van de scène. Daar waar het eerste en het tweede deel van *Vanity* de kijker als het ware toelieten om ‘geabsorbeerd’ te worden, doordat respectievelijk de geconcentreerde muzikant en danser een muur rond zich optrokken,<sup>226</sup> “denying ‘the presence before [them] of the beholder’ and establishing ‘the ontological fiction that the beholder does not exist’,”<sup>227</sup> wordt de kijker in het derde deel ruw opgewekt uit zijn “‘being lost in absorption’,”<sup>228</sup> om zichzelf ditmaal echt te verliezen – “‘having lost oneself’ in theatricality.”<sup>229</sup> De “‘radical ‘facingness’ or ‘surface orientation’”<sup>230</sup> van de videoprojectie waarin Dunoyers gezicht enkele keren ‘terug kijkt’ naar het publiek, maakt het publiek niet enkel bewust van het theatrale dispositief, van zijn positionering in de ‘black box’, maar ook van het standpunt waaruit de minicamera de beelden gecapteerd heeft.

---

<sup>224</sup> BRANDSTETTER, Gabriele, “Introduction” in: BRANDSTETTER, Gabriele, VÖLCKERS, Hortensia, (eds.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers/tanz2000.at, 2000, p. 16

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>226</sup> De ‘geluidmuur’ werd als het ware reeds in het tweede deel gedeconstrueerd.

<sup>227</sup> LESHEM, Noah, WRIGHT, Lauren A., “Why Photography Matters as Art as Never Before by Michael Fried, and The Civil Contract of Photography by Ariella Azoulay” in: *Critical Quarterly*, jrg. 51 (2009), nr. 2, p. 114

<sup>228</sup> PIPPIN, Robert, “Authenticity in painting: Remarks on Michael Fried’s Art History”, in: *Critical Inquiry*, jrg. 31 (2005), lentenummer, p. 595

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 595

<sup>230</sup> LESHEM, Noah, WRIGHT, Lauren A., *a.c.*, p. 114

Zo wordt nog een bijkomend “*optisch-onbewuste*”<sup>231</sup> ‘zichtbaar’ gemaakt, naast het ‘blootleggen’ van de microscopische details van bewegingen, vlees en spierbundels, namelijk het “*point d’horizon van het dansende lichaam.*”<sup>232</sup> “*Wat we immers in een dansvoorstelling gewoonlijk niet zien, is het zien van de dansers.*”<sup>233</sup> Het publiek ‘zag’ voornamelijk Dunoyers gespierde rug, terwijl de minicamera hoofdzakelijk frontale beelden had ‘geschoten’; “[...] *wat je meende gezien te hebben misschien vooral een projectie was van je eigen verlangens op een lichaam dat, vanuit een ander standpunt gezien, niets meer deed dan een willekeurige serie bewegingen uitvoeren.*”<sup>234</sup> Zo wordt de kijker zich niet enkel bewust van “*het gegeven dat elk zien gemedieerd, bemiddeld, geconstrueerd is,*”<sup>235</sup> maar wordt het zich kunnen herinneren van het door hem geziene ook ondermijnd. Dunoyer toont zich zo bewust van wat Rudi Laermans stelt, namelijk dat het tweemaal bijwonen van ‘interessante’ theater- en dansvoorstellingen een ‘must’ is: bij een eerste ‘vertoning’ associeert het lichaam immers enkel en “[*p*]as bij de tweede keer is afstand, distantie, een werkelijk ‘lezen’ of begrijpen mogelijk: het geheugen van het lichaam verplicht ons tot een herhaald toeschouwen. Tot hernemingen.”<sup>236</sup>

Een ‘will to archive’ manifesteert zich zo in feite bij ieder lid van het publiek. De wens om een voorstelling visueel en sensorieel te *be-grijpen* of incorporeren, wordt in *Vanity* echter blootgelegd en verstoord door het openbreken in de videoherneming van de “*ongebroken, fantasmatische vluchtlijnen,*”<sup>237</sup> de geabsorbeerde, associërende ‘blik’ die vertrekt vanuit het publiek. Deze vluchtlijnen garanderen namelijk sinds de ‘uitvinding’ van het lineair perspectief een zekere ‘rechtstreeksheid’ tot – als ‘direct bezit’ over – dat wat getoond wordt; “*to control space from a single vantage point.*”<sup>238</sup> Daarenboven geldt er dat “[*b*]y using *projective geometry to represent the space beyond the canvas, linear perspective could be*

---

<sup>231</sup> Walter Benjamin gebruikt deze term om de ‘inzichtsvolle’ blik van het camera-oog te duiden analoog aan de psychoanalyse en het (h)erkennen van het driftmatige-onbewuste. Zie: BENJAMIN, Walter, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*, Amsterdam, Boom, 2008, p. 37

<sup>232</sup> LAERMANS, Rudi, “Het ruimtelijke vluchtpunt van het dansende lichaam” in: *Etcetera*, jrg. 19 (2001), nr. 75, p. 55

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 55

<sup>234</sup> T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

<sup>235</sup> VANDENBUSSCHE, Bert, “Dans, bekeken door het oog van de videocamera” in: *Etcetera*, jrg. 20 (2002), nr. 82, pp. 34-36

<sup>236</sup> LAERMANS, Rudi, “De zintuigen bedriegen nooit” in: *Etcetera*, jrg. 18 (2000), nr. 71, p. 8

<sup>237</sup> LAERMANS, Rudi, “Kunst, Hedendaagsheid, Techniek: Theater bekeken door het camera-oog” in: *Etcetera*, jrg. 15 (1997), nr. 59, p. 6

<sup>238</sup> BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1998, p. 24

*regarded as the technique that effaced itself as technique.*<sup>239</sup> Dit zorgt ervoor dat de techniek *an sich* als het ware de ‘blinde vlek’ van zichzelf is waarbij “*de dynamische verhouding tussen kijken en bekeken worden als eerste in een machtsdispositief [wordt vertaald].*”<sup>240</sup>

De ondoorzichtigheid van de macht wordt bij het lineaire perspectief – het paradigma van de controlerende blik dat werkzaam is in het panopticon mag hiervoor exemplarisch zijn – gewaarborgd door een ‘doorzichtigheid’ van techniek en kijken, de vierde wand als venster, ‘transparency’ of ‘immediacy’. “[As] an alter ego that has never been suppressed fully or for long periods of time”<sup>241</sup> staat daartegenover ‘hypermediacy’:

‘Where immediacy suggests a unified visual space, contemporary hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on to the world, but rather as ‘windowed’ itself – with windows that open on to other representations or other media.’<sup>242</sup>

Door niet enkel de camera – door veel toeschouwers echter slechts in retrospectief als dusdanig herkend – maar ook het projectiescherm dat de lichaamsbeelden werkelijk ‘kadert’ op scène aanwezig te laten zien, maakt Dunoyer gebruik van de remediëingsstrategie van ‘representatie’ om de toeschouwers te wijzen op hun (misplaatste) “*desire for immediacy.*”<sup>243</sup> ‘Geschonden’ in het traditionele kijkersdispositief moet het publiek nu zijn hoofd laten dansen, letterlijk met de verschuivende beelden mee, figuurlijk om de eigen herinnering ‘ingang’ te kunnen laten vinden in deze projectie. De kijker wordt echter nog op een bijkomende wijze in zijn autonome, ijdele blik geschonden, namelijk in het daarmee nauw verbonden geloof dat de danser zich in het zweet werkt voor ‘ons’ – in overeenstemming met ‘de klant is koning’ en de ‘koninklijk(e) (betaalde) zitplaats’ – maar “*niet voor onze blik maar voor ‘dat stomme doosje’ had Dunoyer zich uitgesloofd.*”<sup>244</sup> Dit doosje toont zo dat de toeschouwerblik niet (langer) in het centrum van de aandacht staat én dat het centrum van de aandacht niet per definitie dat is waar de toeschouwerblik zich dient op te focussen; “[j]e zag

---

<sup>239</sup> BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *o.c.*, p. 24

<sup>240</sup> ROELSTRAETE, Dieter, “De geschiedenis van een metafoer, de toekomst van een illusie” in: CARELS, Edwin, KREMER, Mark, ROELSTRAETE, (eds.), Dieter, *Projectie: Technologie als metafoer*, Rotterdam, NAi Uitgevers, 2006, p. 68

<sup>241</sup> BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *o.c.*, p. 34

<sup>242</sup> *Ibid.*, pp. 33-34

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>244</sup> LAERMANS, Rudi, *a.c.*, 2001, p. 56

wat je meestal over-ziet: het beweeglijke punt van de podiumruimte dat de geziene beweging als spreekwoordelijk eindpunt veronderstelt.”<sup>245</sup>

Het *door-zien* van dit punt – hetzij als het punt dat Dunoyer wenst te maken, hetzij als het ruimtelijk ‘beoogde’ punt – plaatst *Vanity* voor mij in nauwe verbinding met Hans Holbeins schilderij *Die Gesandten* (1533). Op dit werk verbeelden twee diplomaten vanuit een lineair perspectief het Renaissancistische geloof dat ‘de mens de maat van alle dingen is’, slechts onder een andere invalshoek is een schedel ‘expliciet’ waarneembaar als een vanitasmotief, ‘back at you’. Deze anamorfose, het bevragen van het ideale/ideële gezichtspunt, meen ik ook terug te vinden in *Vanity* én in *Vantage Point*, een voorstelling van Ariane Loze en Elisa Yvelin.<sup>246</sup> In deze laatste voorstelling wordt op een omgekeerd evenredige wijze aan *Vanity* omgesprongen met “*het geheugen van de kijker als choreografisch principe.*”<sup>247</sup> Daar waar dit in *Vanity* wordt ‘ontwricht’, groeit dit in *Vantage Point* organisch. De bewegingen die door de twee dansers worden uitgevoerd en die het publiek van *Vantage Point* even mobiel mag bekijken als de camera in *Vanity*, lijken aanvankelijk slechts losse acties analoog aan de lichaams-fragmenten in het derde deel van *Vanity*. Waargenomen vanuit één bepaalde positie in de ruimte, met name net in het punt waarop de statiefcamera zich bevindt aan de rechterzijde van het speelveld, in het ‘oog’ van de camera, vormen deze een visueel coherent geheel. Deze beelden die het (meer dan panoptische) camera-oog capteert – er is een uitzoomlens ‘ingeplant’ – worden ook geprojecteerd.

Aanvankelijk blijven de dansers ‘aanwezig’ gelijkaardige bewegingscyclussen herhalen die door de projectie als ‘betekenisvolle’ actiesequenties bekeken kunnen worden. Wanneer de dansers het dansvlak verlaten, zet hun zopas live-opgenomen danstrajectoire zich verder op het scherm én wordt daar vermengd met videobeelden die reeds vooraf ‘extra muros’ werden vastgelegd. Dit ‘uitmonden in’ reeds opgenomen beelden en de meticulous berekende uitwerking van *Vantage Point* roept naast bewondering ook weerstand op, vermits het – reeds vaker weerlegde maar nog steeds naïef overheersende – geloof van de toeschouwer in het ‘hier en nu’ als ‘het origineel’ van de voorstelling wordt ondermijnd. *Vantage Point* doorprijkt deze fictie via de camerabeelden en presenteert zich als een live-gespeelde reconstructie. Zo vertoont *Vantage Point* nog een ander gemeenschappelijk kenmerk met *Vanity* – en bij

---

<sup>245</sup> LAERMANS, Rudi, *a.c.*, 2001, p. 56

<sup>246</sup> *Vantage Point*, Ariane Loze en Elisa Yvelin, Workspace Brussel en Pact Zollverein; Gent (Minardschouwburg), 18/10/2011, Belgische première

<sup>247</sup> Deze zinsnede ontleen ik aan een eerder aangehaald artikel van Jeroen Peeters over de voorwaarden voor het kijken naar dans. Zie: PEETERS, Jeroen, *a.c.*, 2000, nr. 74, p. 47



uitbreiding ook ‘ontologisch’ met iedere andere voorstelling (cfr. ‘memory performed’) – want daar waar het derde deel van *Vanity* als ‘p(l)ay back-time’ reeds geïnterpreteerd werd als het ‘opnieuw afspelen’ én het ‘terugspelen naar’, wijst Vincent Dunoyer erop hoe zijn choreografie ook om een derde interpretatie vraagt: *Vanity* als ‘play back’-time, fake.

### **3.2.3 ‘Deus ex machina’, de panoptische kijkersblik ‘ontwricht’**

‘But it’s all fake. Starting with the camera. The images screened are in fact prerecorded images. The projection does not serve as the memory of the dance, quite the opposite: it is the performance that forms a memory of older images.’<sup>248</sup>

Wat Vincent Dunoyer over *Vanity* zegt, maakt mijn voorgaande ontleding ‘in vain’, want net rond deze videobeelden draait *Vanity* letterlijk en figuurlijk. Meer zelfs nog, de voorstelling en iedere nieuwe uitvoering ervan baseert zich erop. Toch heb ik ten volle bewust van het in scène gezette ‘live’ van de beelden – zelfs voor ik de voorstelling zag op dvd – geopteerd voor deze structuur, vermits bij de eerste opvoeringen niet iedereen zich bewust was van dit toch wel verrassende ‘uitgangspunt’ – als einde én start van de voorstelling. Zo getuigen in de door mij gelezen teksten over *Vanity* enkel Pieter T’Jonck en Rudi Laermans over hun bewustzijn hiervan,<sup>249</sup> daar waar Jeroen Peeters en Bert Vandenbussche als het ware enkel het vorige niveau ‘doorzagen’: “een fascinerende spanning tussen de herinnering van dans voor het geestesoog en het letterlijk zien van de videoprojectie.”<sup>250</sup> Franz Anton Cramer blijft daarentegen ‘slechts’ met vragen zitten:

‘Und [...] weiß man als Betrachter schon bald nicht mehr, ob denn diese Bilder tatsächlich das soeben Gesehene zeigen oder ob sie noch früher aufgezeichnet wurden. [...] Die Frage bleibt unentscheidbar, und der Mythos um die Leibhaftigkeit des Tanzes ist gehörig angekratzt.’<sup>251</sup>

Hoewel Cramer geen antwoord ‘ziet’ op vragen als “*Trug Dunoyer vorhin auch diese Zehenpflaster?*”,<sup>252</sup> weet hij wel de vinger te leggen op de wonde die Dunoyer in ‘die Leibhaftigkeit des Tanzes’ wou slaan. Naast de ‘liveness’ die toegeschreven wordt aan

<sup>248</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 3

<sup>249</sup> Zie onder meer: T’JONCK, Pieter, *Wat de camera niet kan onthullen*, in: < <http://sarma.be/docs/2191>>; LAERMANS, Rudi, a.c., 2001, p. 56

<sup>250</sup> Citaat uit: VANDENBUSSCHE, Bert, a.c., p. 35; zie ook: PEETERS, Jeroen, *Een bel gevuld met tijd*

<sup>251</sup> CRAMER, Franz Anton, *Weg Damit! Positionen des Verschwindens beim Festival ‘Körperstimmen No. 5’ im Podewill*, in: < <http://sarma.be/docs/696>>, geraadpleegd op 06/06/2012 ; VANDENBUSSCHE, Bert, “Dans, bekeken door het oog van de videocamera” in: *Etcetera*, jrg. 20 (2002), nr. 82, pp. 34-36

<sup>252</sup> *Ibid.*

(dans)performances bevraagt Dunoyer met zijn videoprojectie namelijk ook de fictie als zouden er geen canonieke ‘oervoorstellingen’ zijn. Zijn bewegingen stemden zich zo niet enkel af op de (simulatie van een) camera, het object in de ruimte, maar ook op de beelden die deze/een camera ooit gemaakt had, objecten/bewegingen in de tijd. Er geldt dat “[h]et live gedanste deel deze reeks gefixeerde beelden [anticipeerde]. Ze trachtte die zo goed mogelijk te benaderen, ja te imiteren.”<sup>253</sup>

Zo wijst Rudi Laermans erop hoe *Vanity* kan beschouwd worden als een commentaar en een uittesten van de relatie tussen choreografie en videoregistratie.<sup>254</sup> Onder meer Mark Franko getuigt over hoe deze laatste binnen de optiek van ‘liveness’ en ‘disappearance’ lange tijd gevreesd werd door de podiumkunsten maar steeds meer terrein wint als een verantwoord/te verantwoorden middel tot het herinneren en het onderzoeken van het lichaam.<sup>255</sup> Dit geldt zowel over generaties en dansers/choreografen heen – een voorbeeld hiervan is Dunoyers aanwenden van videomateriaal voor de solo *Carbon* – als voor de eigen dans- en choreografiepraktijk, “zo kan ook de danskunstenaar zijn eigen bewegingen op een hypernauwkeurige manier onder de loep nemen.”<sup>256</sup> Hoewel *Vanity*’s geprojecteerde beelden daartoe te nauw verbonden zijn met de bewegingen door de mobiele camera – “maatgevende videoregistraties zijn daarentegen in de regel statische opnames met een vast cameraperspectief”<sup>257</sup> – genereren ze wel een bewustzijn van hoe film het ‘optisch-onbewuste’ zoals spierspanningen en spatio-temporele (ver)plaatsingen in de ruimte zichtbaar kan maken. Zo wordt bovendien nogmaals zichtbaar – net zoals in *Dances with TV and Mic* – wat anders ‘bewust onoptisch’ gehouden wordt, namelijk dat ieder ‘live’ dansen een (re)constructie is.<sup>258</sup> Wat dansers en choreografen in hun praktijk uitvoeren of beogen is een eindeloos herhalen (het Engelse ‘repetition’) door een onafatend oefenen (het Franse ‘répétition’).

Door zijn lichaam als gedisciplineerd te ensceneren en door bewust gebruik te maken van herhalingsstrategieën zoals de projectie gaat Dunoyer voorbij aan Schnechers begrip “twice-

---

<sup>253</sup> LAERMANS, Rudi, *a.c.*, 2001, p. 56

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 55

<sup>255</sup> FRANKO, Mark, *a.c.*, pp. 331-332

<sup>256</sup> GIELEN, Pascal, “Choreografie van de tic: De rol van het lijf in dans” in: *Etcetera*, jrg. 16 (1997), nr. 15, p. 35

<sup>257</sup> Het vervolg van dit citaat luidt: “[...]; allicht verwijst dat niet toevallig naar de blik van de ideale toeschouwer: in dansvideo’s staat de camera gewoonlijk halfweg de zaal, uiteraard in het midden – van overzicht gesproken.” Zie: LAERMANS, Rudi, *a.c.*, 2001, p. 56

<sup>258</sup> T’JONCK, Pieter, *Ook live spelen is een reconstructie: Interview met Vincent Dunoyer*, in:

<[http://theater.ua.ac.be/ptj/page.py?f=2003-02-19 Ook live spelen is reconstructie.xml](http://theater.ua.ac.be/ptj/page.py?f=2003-02-19_Ook_live_spelen_is_reconstructie.xml)>, geraadpleegd op 30/06/2011

*behaved-behaviour*,<sup>259</sup> de loutere ‘memory performed’, en toont hij zijn eigen werk als re-enactment, als ‘memory performed twice’, waarbij “*the memory of dance is not an a priori (and therefore easily forgotten) given, but rather an issue at the centre of attention.*”<sup>260</sup> Het geënceneerde zelfbewustzijn in *Vanity* is echter allesbehalve ijdel, maar maakt duidelijk hoe geheugen/herinnering “*the constitutive force [is] of re-enactment in particular and dance in general.*”<sup>261</sup> Door dit bewust te thematiseren kan *Vanity* opgevat worden als “*metamemory*,”<sup>262</sup> een concept dat Timmy De Laet onderscheidde op basis van W.J.T. Mitchells *Picture Theory*. Vermits *Vanity* bestaat uit – of beter gesteld *is* – “*memories that refer to themselves or to other memories, memories that are used to show what a memory is*,”<sup>263</sup> vormt het ‘doordansen’ hiervan een antidotum tegen het denken van dans als zijnde zijn eigen, ijdele excès, als ware het een “*gechoreografeerde dansvoorstelling gewoonweg een kopie van een kopie, een duplicaat zonder origineel – [...] een simulacrum.*”<sup>264</sup>

Zoals getoond werd ontcracht Vincent Dunoyer dit door op een ingenieuze wijze het theatrale dispositief – “[...] *de hele mythe van de autonome blik van de toeschouwer, die hoogte neemt van het autonome kunstwerk, [wordt] aan het wankelen [gebracht].*”<sup>265</sup> – en het gebruik van zijn lichaam in zijn functie als danser en als medium in relatie tot film, ruimte en tijd te verweven. Zo werd Dunoyers live dansen, zijn ‘live’ reconstructie, als het ware “*‘enabled’ by the mediating technology of video,*” wat ervoor zorgde dat “*repetition of the choreographic phrases resulted in the ‘embodied’ memory of the dances*” en dat deze “*then became ‘embedded’ within a particular cultural context.*”<sup>266</sup>

Deze zinsneden ontleen ik aan Timmy De Laets beschrijving van Martin Nachbars *Urheben Aufheben*<sup>267</sup> en gebruik ik bewust ietwat paradoxaal, vermits ik Dunoyers ‘embodied knowledge’ hier een gevolg laat zijn van de hem ter beschikking staande technologieën en de door hem gemaakte video-opnamen. Ik geloof echter dat de geprojecteerde opnamen een potentiële ‘waarde’/waarheid tonen van het filmmedium, niet enkel in en voor de voorstelling *Vanity* maar bij uitbreiding ook in en voor de podiumkunsten. Als ‘enabled’, extern

<sup>259</sup> SCHECHNER, Richard, “Behavior, Performance, and Performance Space” in: *Perspecta*, jrg. 26 (1990), nummer gewijd aan ‘Theater, Theatricality, and Architecture’, p. 98

<sup>260</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 102

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 103

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 103

<sup>263</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 102

<sup>264</sup> LAERMANS, Rudi, *a.c.*, 2001, p. 55

<sup>265</sup> T’JONCK, Pieter, *a.c.*, 2000, p. 44

<sup>266</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 103

<sup>267</sup> Dit is een performance-lezing/lezing-performance uit 2008 die hij hield over /naar aanleiding van zijn reconstructiepraktijk van Dore Hoyers *Affectos Humanos*. Zie: *Ibid.*, p. 104

vastgelegd vormen ze niet enkel het resultaat van maar (re)genereren ze ook een complex proces tussen ‘memory mediated’, ‘memory mediates’ en ‘mediation of memory’. Met het gevolg “*that memory overlays the here and now, while present perspectives force themselves onto the records of bygone events – [...]*.”<sup>268</sup> Door de ‘double exposure’ – denk hierbij terug aan *Dances with TV and Mic* én aan ‘the mode of exposure’ van het eerder aangehaalde ‘expliciete lichaam’ – aan ‘het oog’ van het publiek én de camera, krijgt het lichaam en het dansen een nieuw ‘aura’ toegedicht; niet als simulacrum, maar in al zijn ‘verdichte’ opmaakheid. Dit alludeert op het lichaam als ‘ondoorzichtig’ en ‘cultureel’ gekleurd, en op “*hypermediacy is opacity*”.<sup>269</sup>

‘Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead, the real is defined in terms of the viewer’s experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response.’<sup>270</sup>

Want zoals ook Arjen Mulder zegt ligt originaliteit of authenticiteit niet daar waar we ons afwenden van media of daar waar we ons verliezen in media, maar “[w]hat is authentic about people is how they deal with media.”<sup>271</sup> Dit geldt ook voor dans, dansers en choreografen. Door Dunoyers bewuste omgang met zijn eigen aan- en afwezigheid, met de aan- en afwezigheid van het reeds gedanste, met de schijn van zijn en het zijn van schijn, weet hij bovendien te ontsnappen aan het gevaar van ‘new archiving’ waarop Schneider wijst in de context van mondelinge geschiedenis(sen):

‘Rather, oral histories are constituted anew, recorded and ‘saved’ through technology in the name of identity and materiality. Though this ‘new’ archiving is supposedly against loss, doesn’t it institute more profoundly than anything the loss of a different approach to saving that is not invested in identity?’<sup>272</sup>

Door in *Vanity* het videomedium te combineren met de ‘liveness’ van performance/het theaterdispositief, ontstaat in feite “*an interaction in which the combined media confirm their*

---

<sup>268</sup> DAVIS, Ryan M., “Double Exposure” in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, jrg. 34 (2012), nr. 101, p. 51

<sup>269</sup> BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *o.c.*, p. 70

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>271</sup> MULDER, Arjen, *o.c.*, 2004, p. 8

<sup>272</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *o.c.*, 2012, geen paginanummering

*independence without clashing.*<sup>273</sup> In deze ‘independence’ krijgen ze echter net ook de kans om hun ‘interdependence’ als ‘mediated memories’ te onderkennen. Of zoals McLuhan het verwoordt: “*The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born,*”<sup>274</sup> niet enkel in de vorm van remediëring van het oudere medium, maar ook in het bewust-‘zijn’ van zichzelf, als authenticiteit, als (her)nieuw(d) aura.

In *Vanity*, “*something has already taken place that resonates through the dance.*”<sup>275</sup> Dit weerklinken maakt dat de solo niet langer kan bekeken worden als een ‘alleen dansen’ of als een zuiver ‘hier en nu’. “*Veeleer dan de belichaming van een numerieke essentie is de solo een modus of een instelling, vergelijkbaar met een microscoop. [...] een focus-instelling die toelaat om in het enkelvoudige het meervoudige te ontdekken.*”<sup>276</sup> Dit geldt voor de danser, hier-nu, daar-toen, dan-ooit, maar ook voor de kijker. Voor de danser als kijker en de kijker als danser. De relationele as van de ‘mediated memories’ die wordt blootgelegd in *The Princess Project*.

---

<sup>273</sup> LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

<sup>274</sup> Marchall McLuhan geciteerd in: LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

<sup>275</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 1

<sup>276</sup> VAN IMSCHOOT, Myriam, *a.c.*, 1999, p. 77

### 3.3 *The Princess Project; Prince(ss), Prince(ss), Where are thou, Prince(ss)?*

#### 3.3.1 *Er was eens ... een 'pas' de deux*

“*In theatre, as in love, the subject is disappearance.*”<sup>277</sup> Deze uitspraak van Herbert Blau die zich laat verklaren in het kader van Phelans ontologie, exploreert Vincent Dunoyer letterlijk in *The Princess Project*: “*Ik wou onderzoeken hoe je grote emoties, zoals de liefde, op de scène kan voorstellen.*” Daar waar hij in *Vanity* en in feite *3 Solos for Vincent* de categorie van de danssolo reeds aan een vivisectie onderwierp, wenste Dunoyer met zijn nieuwe voorstelling de traditionele constellatie van het duet onder de loep te nemen – “*De idee van het kader of de klassieke configuratie spreekt me aan. Het is interessant om met die conventie te spelen, met die voorwaarden, te wijzen op hun bestaan.*”<sup>278</sup> – door samen te werken en te dansen met Sarah Ludi. “*Maar toen vertrok Sarah voor een echte liefde, een echte creatie...*”<sup>279</sup> En zo werd naast haar kindje ook *The Princess Project* geboren.

De *pas de deux* die Dunoyer als tweeslachtelijk duo geconcipieerd had, werd een ‘*pas' de deux* – “*Aus dem Schritt 'pas' wird die Verneinung 'pas'.*”<sup>280</sup> Dunoyer wenste zijn danspartner namelijk niet te vervangen, vermits hij dit – om over een andere grote emotie te spreken – een ‘verraad’ aan de initiële samenwerking vond.<sup>281</sup> Toch had hij aanvankelijk erg bewust geopteerd voor de klassieke configuratie van het duet, vermits Dunoyer meent dat de traditie van het romantische handelingsballet in zijn artificiële ‘vocabulary’ voorbijgaat aan dat wat hij in hedendaagse dans waarneemt, namelijk dat “[h]oe naturalistischer de uitwerking is, hoe meer de overkill aan realistische details en codes een gevoel van gebrek aan werkelijkheid veroorzaakt.”<sup>282</sup> Hoewel de arbitraire coderingen, de symbolische registers en de hoogdravende emoties eigen aan het klassieke ballet niet refereren aan ‘de werkelijkheid’, staan deze volgens Dunoyer net daarom meer open voor interpretatie en slagen ze erin “*een verlangen te wekken waar het realisme mislukt.*”<sup>283</sup>

Het wegvallen van Sarah Ludi vormde binnen deze optiek dan ook een kans om nog dieper op deze romantische conventies in te gaan door *The Princess Project* te presenteren als een

---

<sup>277</sup> Herbert Blau geciteerd in: SCHNEIDER, Rebecca, *a.c.*, 2012, geen paginanummering

<sup>278</sup> PEETERS, Jeroen, *Een bel gevuld met tijd*

<sup>279</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

<sup>280</sup> SIEGMUND, Gerald, *Spiel mit der Abwesenheit: Uraufführung von Vincent Dunoysers 'The Princess Project'*, in: <<http://sarma.be/docs/348>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Rhein-Main), 12/02/2001

<sup>281</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> *Ibid.*

zoektocht naar de onvervangbare geliefde. De *pas de deux* wordt een zuivere mentale (re)constructie “als een solo die spreekt over de afwezigheid van de ander.”<sup>284</sup>

Zoals echter reeds werd aangetoond getuigt een solo ook altijd over de aanwezigheid van een ander. In *The Princess Project* toont Dunoyer zich hier bewust van in de titel die verwijst naar de aanwezige afwezige die evenzeer een afwezige aanwezige is en in de opdeling van de voorstelling in verschillende scènes die geïnspireerd is op de Amerikaanse film *Together Alone* (1993).<sup>285</sup> “Opening scene – Light on – A room – Two persons – B and B – They had the same dream – At the same time – Music” Deze woorden die achtereenvolgens geprojecteerd worden vormen de start van *The Princess Project*; initieel verwijzen ze naar Brian en Bryan, de twee personages uit de eerder genoemde film die een koppel vormen en die geportretteerd worden terwijl ze praten over hun liefdes en herinneringen. Hun “carefully choreographed dialogue”<sup>286</sup> zou zoals Dunoyer opmerkt evenzeer door een persoon alleen uitgesproken kunnen worden, “[z]oals de gelijkklinkende, maar anders geschreven naam van de twee mannen al suggereert, is het onduidelijk of het hier niet om een fantasma van een man alleen zou kunnen gaan.”<sup>287</sup>

Analoog aan het verhaalschema dat ontleend is aan de film en de voorstelling ritmeert – er volgen nog de tussentitels “ACT I” en “ACT II” – kan de solo *The Princess Project* opgevat worden als een ‘dialogiserende choreografie’. Vincent Dunoyer bezet hierbij de ruimte die de geliefde achterliet met het geluid van deze leegte – dit kan letterlijk genomen worden daar de soundscape die de voorstelling, de eenzaamheid, begeleidt de suggestieve compositie *empty rooms/leere Räume* van Hubert Machnik is – en met een spel van ontdebbling en verdubbling. Bij de ontplooiing hiervan in en over tijd en ruimte, maakt Dunoyer wederom gebruik van video “als een middel om een afwezige relatie op virtuele wijze terug aanwezig te stellen.”<sup>288</sup> Dit medium is uitermate geschikt door zijn ver-beeldende kracht, want zoals Gerald Siegmund verwoordt, geldt enerzijds dat “[o]ft genug der Partner hinter einem Schirm aus Vorstellungen [verschwindet], doch ohne diese Wunschbilder käme die Maschine unseres

---

<sup>284</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> CANBY, Vincent, *Together Alone: Reflections on and of Gay Concerns*, in: <<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E0CE6D91339F930A1575AC0A964958260>>, geraadpleegd op 06/07/2012

<sup>287</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

<sup>288</sup> *Ibid.*

*Begehrens gar nicht in Gang*”<sup>289</sup> en anderzijds dat “[o]ft das Bild das einzige [ist], was am Ende einer Liebesbeziehung von der Prinzessin übrig bleibt.”<sup>290</sup>

Tussen deze twee ‘oft’s’ □ situeert zich niet enkel *The Princess Project* maar ook het project van onze maatschappij, met name ‘project-ie’. Anders dan in mijn uitweiding over *Vanity* wens ik projectie – bij uitbreiding ook ‘de blik’ – hier niet zozeer te beschouwen als een machtsdispositief, maar als een noodzakelijke voorwaarde voor én gevolg van het kunnen kennen van zichzelf en anderen.<sup>291</sup> Zoals Laermans in *Media Magic* namelijk zegt is “*the other person’s gaze the pre-technological medium in which every newborn child learns to become human.*”<sup>292</sup> Door deze stelling kort te onderzoeken in wat volgt, wens ik te duiden hoe deiktische termen als ‘hier’ en ‘nu’, ‘daar’ en ‘dan’, ‘ik’ en ‘jij’ pas mogelijk worden via de omweg van de ver-beelding als projectie, waardoor ‘deiktisch’ in feite ook gebruikt kan worden om te verwijzen naar het “*veelvoud van actieve, spatio-temporele uitdrukkingen van het interactieve, gemedieerde lichamelijke bewustzijn;*”<sup>293</sup> de ‘mediated memories’ als ‘deiktische memories’.

### **3.3.2 Spiegeltje, spiegeltje aan de wand: het (zelf)beeld als project-ie**

Met deze tussentitel wens ik niet enkel te refereren aan de ‘sprookjeswereld’ van het klassieke ballet met zijn vaste ‘formules’ maar ook aan de reeds aangehaalde theorie over spiegelneuronen, waarbij gesteld werd dat deze constitutieve elementen vormen in processen van lering en begrip.<sup>294</sup> Bovendien vormt de spiegel als ‘werkelijk’ object ook het middel bij uitstek waarlangs het subject zijn (zelf)beeld verwezenlijkt (ziet). Dit is vanzelfsprekend bij dans, vermits de danser daar, in zijn spiegelbeeld, zijn eigen eerste (on)tevreden toeschouwer wordt, of zoals Gerald Siegmund het verwoordt: “*It [the mirror] projects an image of what he dancer should be and reflects back to him or her a potential body yet to be created.*”<sup>295</sup> Deze spieglfunctie wordt zoals eerder vermeld ook steeds meer toegemeten aan het videomedium, maar daar waar dit laatste medium nog maar ‘recentelijk’ behandeld wordt als bron van theoretisch denken over (de vorming van) het zelfbeeld van de performer, vormt ‘de spiegel’

---

<sup>289</sup> SIEGMUND, Gerald, *Spiel mit der Abwesenheit: Uraufführung von Vincent Dunoyers ‘The Princess Project’*  
<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> Uit het bezetten/bezitten van deze kennis komt als vanzelfsprekend een machtsdispositief voort.

<sup>292</sup> LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

<sup>293</sup> ZUMMER, Thomas, “Projectie en/of belichaming: genealogieën van het virtuele” in: CARELS, Edwin, KREMER, Mark, ROELSTRAETE, (eds.), Dieter, o.c., p. 130

<sup>294</sup> WARBURTON, Edward C., o.c., pp. 65-83

<sup>295</sup> SIEGMUND, Gerald, “Spectres of the dance: Vincent Dunoyer’s Dance with the Media” in: HAEGHENS, Hugo, PROESMANS, Eef, (eds.), o.c., p. 88



als object en als metafoor reeds jarenlang het onderwerp van een uitgebreid discours over bewustzijnsontwikkeling in inter- en intramenselijke relaties.

Aangezien dit voor het spel van verlangens en de wisselwerking tussen ontdubbeling en verdubbeling die werkzaam zijn in *The Princess Project* verhelderend kan zijn, wens ik hier enkele zaken aan te stippen in Jacques Lacans beschouwingen hieromtrent. Hierbij heb ik me gebaseerd op een artikel van prof. dr. Stijn Vanheule (vakgroep Psychoanalyse, Universiteit Gent) dat de titel draagt “Lacan’s Construction and Deconstruction of the Double-Mirror Device”.<sup>296</sup> In dit artikel weidt Vanheule uit over hoe in een eerste fase in Lacans denken de spiegellogica wordt beschouwd als constitutief voor (zelf)identificatie. Zo zouden meer bepaald kinderen tussen 6 en 18 maanden het beeld van zichzelf leren (her)kennen in een spiegel, “*by qualifying an external image as a reflection of oneself, and by identifying with it, the ego is constituted.*”<sup>297</sup> In deze ‘spiegelfase’ miskennen kinderen echter ook hun ‘werkelijke’ kennen en kunnen op dat moment, “[*b*]y anticipating what he will master and seeing himself as if he were already mastering the developmental task he is confronted with.”<sup>298</sup> Het bedrieglijke van de spiegelervaring is namelijk dat zij het lichaam weergeeft als een coherent beeld; “[*t*]he wholeness of the body is seen in a way that is not experienced.”<sup>299</sup> Dit brengt Gerald Siegmunds (h)erkenning van de spiegelwerking bij dansers in gedachten:

‘The mechanism is most obvious in ballet classes, where the imperative mirror functions as a normative prescription of an ideal body. But in a more basic sense, it is also at work in any other dance form that does not look for an ideal. The crucial point here is that dance always happen-in-between, in and between at least two bodies.’<sup>300</sup>

Zo plaatst Siegmund zich binnen een Lacaniaans denkkader, vermits volgens Lacan – in een later stadium van zijn denkcarrière – de ‘spiegelfase’ niet enkel ‘verantwoordelijk’ is voor het zelfbesef, maar beschouwd dient te worden in relatie tot de ‘lichamen’ van de imaginaire ander en de symbolische Ander, dit zijn respectievelijk het beeld van de andere-gelijke waarin

---

<sup>296</sup> VANHEULE, Stijn, “Lacan’s Construction and Deconstruction of the Double-Mirror Device” in: *Frontiers in Psychology*, jrg. 2 (2011), nr. 209, geen paginanummering, in:

<<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3171787/>>, geraadpleegd op 06/07/2012

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> X, *Introduction: From the Imaginary Look to the Real Gaze: Emergence of Lacanian Film Theory*, in:

<[http://art3idea.psu.edu/locus/realgaze\\_0.pdf](http://art3idea.psu.edu/locus/realgaze_0.pdf)>, geraadpleegd op 15/07/2012

<sup>300</sup> SIEGMUND, Gerald, *a.c.*, p. 89

het ego zich herkent en de taal met het daarmee samenhangende heersende discours.<sup>301</sup> Zo wordt duidelijk hoe “[t]he dancer simultaneously undergoes a relationship with his own body as Other, with the crowd that watches, and with the Other as a set of symbolic codes and rules inscribed in the theatre situation,”<sup>302</sup> de Ander vormt hierbij als het ware het geheel aan ‘blinde vlekken’ en ‘disciplinerende mechanismen’ die ik eerder heb vernoemd.

[...], Lacan demonstrates that identification includes more than aligning the ego to an image that is adopted via other-equals. It is a process that is mediated symbolically: symbolic elements determine the acceptance of an image. Lacan calls the privileged symbolic elements that perform an orienting function ego-ideals (I).<sup>303</sup>

Deze ‘ego-ideals’ zorgen ervoor dat een ideaal ego gepercipieerd kan worden; ze stellen het punt voor waarop “the subject sees himself as he is seen by others, and from where the Other sees the subject as the subject wants to be seen.”<sup>304</sup> Ze dienen zo om enerzijds herkenning van de Ander te verkrijgen en anderzijds om een plekje te veroveren in het verlangen van de Ander.<sup>305</sup> Hierbij is het belangrijk om bij het zich ‘inschrijven’ in deze Ander, enerzijds de verlangens van het ‘I’ te herkennen, opdat ontkomen zou worden aan de ‘miskening’ in het be-ogen van het ‘bemeesteren’, en anderzijds om te bevragen wat het verlangen van de Ander juist behelst. In het theaterinstituut betekent dit dat de danser wordt gevraagd “to fulfill a function, to assume a role as a dancer during the time spent on stage,”<sup>306</sup> – een mechanisme waar ik ook reeds de aandacht op vestigde in de bespreking van *Vanity*. In intermenselijke relaties is dit ‘rollenpatroon’ vaak niet zo ‘eenduidig’ – waarmee ik echter allerminst wens te suggereren dat het hedendaagse theaterdispositief dit wel is; ‘het’ theater bestaat niet, is ook slechts een beeld – wat maakt dat “the enigma of the desire of the Other is alarming, and that uncertainty about one’s own identity increases this disquiet.”<sup>307</sup> Het zelf-beeld vormt dan ook een uitproberen van verschillende betrekkingen, ‘rollen’, “to see which position he/she has in the desire of the Other, with the aim of positioning himself in relation to this.”<sup>308</sup> Zo gaat in het subject het verlangen om zich te verhouden tot de Ander/ander gepaard met angst. Dat dit

---

<sup>301</sup> “The double-mirror set-up altered this view [of the mirror stage], suggesting that above all the body is a signified entity to which humans only have access thanks to language.” Zie: VANHEULE, Stijn, a.c., geen paginanummering

<sup>302</sup> SIEGMUND, Gerald, a.c., p. 89

<sup>303</sup> VANHEULE, Stijn, a.c., geen paginanummering

<sup>304</sup> *Ibid.*

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> SIEGMUND, Gerald, a.c., p. 89

<sup>307</sup> VANHEULE, Stijn, a.c., geen paginanummering

<sup>308</sup> *Ibid.*

zich uit in aspecten van het lichaam als *“lifelike substance”*<sup>309</sup> die noch begrepen/gegrepen kunnen worden door middel van het symbolische, noch door middel van het imaginaire, maakt dat Lacan een derde fase in zijn denken bereikt, waarbij hij het ‘object a’ definieert als *“what remains irreducible in this total operation to the advent of het subject to the locus of the Other, and it is from there that it is going to take on its function.”*<sup>310</sup> Het ‘object a’ vormt zo *“a remainder of jouissance that cannot be signified, and [...] an accomplice of the drive that fuels desire.”*<sup>311</sup> Een voorbeeld hiervan vormt ‘de blik’ die in het veld van het zichtbare – het veld dat een toepassing op de theaterpraktijk mogelijk maakt – het ‘object a’ ‘is’, *“which expresses how the scopic drive takes shape in relation to signifier-based subjectivity.”*<sup>312</sup> De ‘blik’ die zich hierbij ontwikkelt *“is not a seen gaze, but a gaze imagined by me in the field of the Other.”*<sup>313</sup> De ‘blik’ bij Lacan heeft zo een andere waarde dan de ‘blik’ die ik reeds beschreef bij Foucault. Daar waar de blik bij Lacan als het ware het na te streven (verlangde) ‘gemis’, ‘onmacht’ vormt – *“the gaze is not the vehicle through which the subject masters the object but a point in the Other that resists the mastery of vision”*<sup>314</sup> –, is deze in Foucaults conceptie het middel bij uitstek om het verlangde na te streven en te bezetten – *“[it] serves as the perfect vehicle for this mastery.”*<sup>315</sup> Dit getuigt van een verlangen dat als een actief ‘(over)meesteringsproces’ wordt beschouwd. ‘De blik’ bij Lacan daarentegen bepaalt het *“neurotic desire to the extent that an individual looks at him/herself from a virtual point that is situated outside,”*<sup>316</sup> – *“[i]ndeed, the gaze is the reflective dimension from which an individual is driven to create images of his own identity in relation to others, and from which ego-ideals are adopted.”*<sup>317</sup> Hoewel het subject dus niet de ‘geheimen’ van de blik kan blootleggen, vormt het net dit punt waarop het visuele veld (het verlangen van) het subject in rekening brengt – en alzo (zelf/auto-) gedisciplineerd wordt.<sup>318</sup> In deze hoedanigheid heeft ‘de blik’ weinig van doen met het kijkorgaan (‘the eye’), maar met een geconcipieerd ideaalbeeld (‘I’). De blik vormt dan ook niet het moment – als tijdruimtelijke constructie – waarop harmonie in verhouding met de ander/Ander tot stand komt, want *“the image the subject can actually convey, and the*

---

<sup>309</sup> VANHEULE, Stijn, a.c., geen paginanummering

<sup>310</sup> Lacan geciteerd in: *Ibid.*

<sup>311</sup> *Ibid.*

<sup>312</sup> *Ibid.*

<sup>313</sup> Lacan geciteerd in: *Ibid.*

<sup>314</sup> X, *Introduction: From the Imaginary Look to the Real Gaze: Emergence of Lacanian Film Theory*

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> VANHEULE, Stijn, a.c., geen paginanummering

<sup>317</sup> *Ibid.*

<sup>318</sup> X, *Introduction: From the Imaginary Look to the Real Gaze: Emergence of Lacanian Film Theory*

*perspective from which the other reacts, never correspond to the gaze the subject relates to at the level of fantasy.*<sup>319</sup> Dit vormde het uitgangspunt van Lacans diagram van het ‘scopische veld’ dat “*maps the subject of representation and the gaze, as picturing one another through image and screen. [...] The subject does not apprehend the object, [...] but her own phantasmatic projections on the representational screen.*”<sup>320</sup>

Dit (h)erkennen, namelijk dat het ‘object a’ op deze particuliere wijze niet kan ‘betekend’ of ‘bekeken’ worden, vormt het punt waarop het subject zich net in het tekort dient te (h)erkennen – “*It is at this point of lack that the subject has to recognize himself.*”<sup>321</sup> Om dit ‘lack’ te duiden en het (bijhorend) gevoel van aporie te ‘verhelpen’ (via psychoanalytische sessies) maakte Lacan gebruik van de concepten ‘fantasie’/‘fantasma’, en het ‘doorlopen van het fantasma/de fantasie’:

‘[...] , fantasy is the neurotic’s answer to the riddle of the Other’s desire, and a way of constituting a place for the subject in relation to the object a. Traversing the fantasy, in its turn, means that through ongoing free association, the positions the analysant has been occupying in relation to the object a are mapped with the aim of enabling different positions toward the Other’s desire and toward the object a. The fantasy is traversed with the aim of breaking the repetitive cycle of incarnating the same position in relation to the Other and to the object a.’<sup>322</sup>

Eenzijds omdat dit het punt vormt dat Lacan beschouwt als dat wat ‘de blik’/de ‘beoging’ van de psychoanalyse dient te zijn, namelijk het ‘doorlopen van het fantasma’ en anderzijds daar ik meen dat de spiegel als mechanisme van projectie en de blik nu genoeg ‘achtergrond’ heeft gekregen, wens ik aan te vatten met het ‘spiegelen’ van *The Princess Project* aan de ‘bespiegelingen’ van Lacan. Hierbij wil ik wijzen op twee aanwezige afwezige/afwezige aanwezige die in de voorstelling – op een metaforische wijze – (h)erkend kunnen worden. Aan de ene kant kan de structuur – en bij uitbreiding ook het ontstaansproces – van *The Princess Project* gespiegeld worden aan de verschillende stadia die Lacan in zijn denken heeft ‘doorlopen’, van het (h)erkennen van de ‘spiegelfase’ tot het object a – bij Dunoyer ontvouwt zich dit als een gaan van het gespiegelde duet tot het bezetten van het eigen verlangen, enerzijds als soloproject binnen het ontstaansproces en anderzijds als het einde binnen de

---

<sup>319</sup> VANHEULE, Stijn, *a.c.*, geen paginanummering

<sup>320</sup> CAUSEY, Matthew, “The Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology” in: *Theatre Journal*, jrg. 51 (1999), nr. 4, p. 389

<sup>321</sup> Lacan geciteerd in: *Ibid.*

<sup>322</sup> VANHEULE, Stijn, *a.c.*, geen paginanummering

voorstelling (cfr. infra). Aan de andere kant geloof ik, zoals eerder reeds gezegd werd, dat met bovenstaand referentiekader van Lacan een beter begrip van *The Princess Project* kan bekomen worden, meer bepaald door het spel van verlangens in relatie tot Lacans ‘blik’ te plaatsen en de wisselwerking tussen ont dubbeling en verdubbeling te duiden door het onderkennen van verschillende ‘beeld(vorming)en’ en ‘projectie(schermen)’.

### **3.3.3 Enseneren als en-screen-eren en ze leefden nog lang en zichtbaar**

Openingscene – Licht aan – Een ruimte – 1 persoon – Vincent Dunoyer – Zittend – Muziek. Dit is wat ‘gezien’ wordt in een eerste oogopslag als *The Princess Project* aanvangt na de eerder vermelde geprojecteerde woorden die de film scène uit *Together Alone* omschreven (cfr. supra). Maar na dit eerste aftoetsen van de verschillende elementen, in welke mate deze wel of niet aanwezig zijn in vergelijking met dat wat via de woordprojectie gecommuniceerd werd, dient een nauwkeurigere beschrijving zich aan. Het blauwige licht toont een egaal speelveld – Vincent Dunoyer is iets meer naar links gepositioneerd dan het midden van de scène – Hij zit met zijn ontblote rug naar het publiek toe – Achter zijn rug, net voor het publiek staat een beeldscherm, ook met de rug naar het publiek toe – Dunoyers benen, gehuld in een witte losse broek, wijzen in de richting van een handcamera op statief die ter hoogte van dit beeldscherm tegen de achterwand staat opgesteld – Vlak ervoor staat een tweede monitor waarop enkel(e) grijs-witte schimmen (menselijke?) te onderscheiden zijn – Meer naar rechts hangt een projectiescherm duidelijk gekaderd tegen de achterwand – De muziek is een onheilspellend klinkende soundscape – Licht uit – Licht aan – Vincent Dunoyer beweegt.

De eerste reeks bewegingen die Dunoyer uitvoert zijn minimale klokwijze verplaatsingen met zijn zitvlak, die door de positie van zijn armen en benen doen denken aan de pirouettes uit het klassieke ballet – vertolkt, “*niet in één vloeiende beweging, maar opgedeeld in tientallen fragmentjes.*”<sup>323</sup> In combinatie met de soundscape, het blauwige schijnsel en de neerdwarrelende sneeuwfiguren op het kleine schermpje krijgen ze een desolate, verlaten connotatie. De aanvang van *The Princess Project* vormt zo niet enkel het begin, maar ook het einde van iets, een verplaatsing van de focus op iets anders – het televisiescherm – naar een exploreren van het eigen bewegingsarsenaal, niet enkel door het ervaren ervan, maar ook het zien ervan – “*the one [monitor] in front with its back to the audience allowing the dancer to check his own image.*”<sup>324</sup> Deze ontdekkingstocht, het spiegelen, van de eigen mogelijkheden vindt geleidelijk zijn vorm in tijd en ruimte, over de grond heen naar onafhankelijk, op eigen

---

<sup>323</sup> HAEGHENS, Hugo, “Herinneringsarbeid aan een droom” in: *Etcetera*, jrg. 19 (2001), nr. 77, p. 59

<sup>324</sup> SIEGMUND, Gerald, *a.c.*, p. 89

benen staande – letterlijk en figuurlijk – bewegingen, waarbij gedurig spiraal-en cirkelvormen veelvuldig worden ‘uitgetest’ door het om de eigen as heen draaien – zittend, liggend, staand – van het eigen lichaam en de armen. Tijdens de openingsscène gaat het licht meermaals aan en uit, wat me door het blauwige schijnsel en de flashes van het licht deed denken aan een fotonegatief, alsof Dunoyer zich een steeds duidelijker beeld vormde van de ‘indruk’ van zijn ‘afdruk’. De aftastende tocht mondt uit in een samenvallen met de beginpositie, een vertrouwd ‘beeld’ voor de danser en het publiek.

Daar waar de openingsscène geïnterpreteerd kan worden als ‘de eerste stappen’ binnen de bewustzijnsontwikkeling van zichzelf als een beeld hebbend, Lacans spiegelfase, wordt in ACT 1 dit zelfbewustzijn ‘uitgelicht’, letterlijk daar het blauwige schijnsel is ingeruild voor een spot die enkel Dunoyers lichaam benadrukt, figuurlijk vermits Dunoyer zich plaatst in relatie tot het reeds gedante beeld van zichzelf en een fictieve ander/Ander – “[l]iggende bewegingen worden symmetrisch gebracht en diagonaal ten opzichte van elkaar uitgevoerd met als referentiepunt Dunoyers vorige aanwezigheid die dan al afwezig is.”<sup>325</sup> De bewegingssequenties die de openingsscène vorm hadden gegeven worden nu sterker geritmeerd uitgevoerd. Doordat de acties minder gefragmenteerd zijn, is het mogelijk om te zien hoe “Dunoyer bewegingen en patronen uit het klassieke ballet moduleert naar zijn eigen lichaamstaal en bewegingsidoom”<sup>326</sup> – “[e]r worden, rechttop dansend met elegant armenwerk, diagonaal carrés gemaakt en herhaald in asymmetrische combinaties. [...], figuren en patronen die normaal behoren tot het duet, [...].”<sup>327</sup>

Bij ‘gebrek’ aan danspartner – hier als het ware het object a van het seksueel georiënteerde verlangen – probeert Dunoyer zich nu eens te verdubbelen in een poging de beide posities van het duet te bezetten, dan weer ontdebelt hij zich als in een actie-reactiemechanisme, het anticiperen en het afwachten van een ‘tweede’, waarbij “[...] Dunoyer bij wijze van spreken [danst] met de plaats waar hij enkele ogenblikken voordien was.”<sup>328</sup> Deze constellatie doet erg denken aan Lacans (h)erkennen van het neurotische verlangen eigen aan ‘de blik’, waarbij een individu zijn subject ook op een ‘objectieve’ wijze probeert te reconstrueren, vanuit de positie van de ander/Ander – dit werd eerder onder meer verwoord als “*the extent that an individual looks at him/herself from a virtual point that is situated outside.*”<sup>329</sup> Zo is er in

---

<sup>325</sup> HAEGHENS, Hugo, *a.c.*, 2001, p. 60

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 59

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 59

<sup>328</sup> HAEGHENS, Hugo, *a.c.*, 2001, p. 60

<sup>329</sup> VANHEULE, Stijn, *a.c.*, geen paginanummering

iedere persoon als ‘solo’ een ‘duet’ aanwezig, door a “*continuous monitoring force that guides the neurotic in daily life. It is a factor which brings the neurotic to ask questions about who he actually is, how he is perceived, and how he should be perceived by others.*”<sup>330</sup>

Ook in *The Princess Project* wordt er zo een duet gegenereerd, enerzijds in het bevragen van Vincent Dunoyer hoe hij door de ander/Ander gezien wordt in het dansen met deze virtuele danspartner – ook wel zijn eigen verleden – en anderzijds door opnieuw in vraag te stellen wat het uitgangspunt – de uitgangsvraag beter gezegd – vormde van *Vanity*, met name “*Wat speelt er zich af tussen de performer en zijn publiek, welke overdracht gebeurt daar, wat projecteert de kijker op de performer en vice versa?*”<sup>331</sup> Wat Pieter T’Jonck stelt, namelijk dat “*de voorstelling nooit ‘buiten’ de kijker [staat], maar ontstaat in het spanningsveld tussen kijker en bekeken,*”<sup>332</sup> krijgt in *The Princess Project* letterlijk vorm. De aandachtige toeschouwer wordt zich namelijk na een tijdje bewust van dit ‘dubbel dansen’ of de ‘dansdubbel’ die Dunoyer met zijn bewegingen behelst en creëert zo een duet in zijn gedachten. “*De herinnering aan zijn beeld vult in onze mentale verdubbeling en reconstructie de ontbrekende partner in. Een imaginair duet, dat wij [...] met onze herinneringsarbeid mee creëren.*”<sup>333</sup> Hierbij kan – en moet – de toeschouwer zich beroepen op zijn – al dan niet aan- of afwezige – kennis van de conventies van deze klassieke balletconfiguratie – iets wat ook terug te vinden is bij Nicole Beutlers *Les Sylphides*, waarbij enkele toeschouwers ‘uitgenodigd’ werden om op basis van hun bekendheid met deze traditie de duetpartner te vormen van de ballerina’s.<sup>334</sup> Zowel bij Nicole Beutlers *Les Sylphides* als bij Vincent Dunoyers *The Princess Project* is dit ver-beeldend ageren waartoe de toeschouwer de kans krijgt echter niet vrijblijvend, maar dient hij/zij zich ook in ‘de blik’, in de voorstelling, in te schrijven, “*to see which position he/she has in the desire of the Other, with the aim of positioning himself in relation to this.*”<sup>335</sup>

Dunoyers “*dansen met de afwezigheid, met de andere-afwezige die een anders-gelijke is, een dansen met de plaats waar hij was, met zijn in de tijd opgeloste spiegelbeeld,*”<sup>336</sup> wordt in ACT II geëxpliciteerd door de projectie van wat gedanst én blijkbaar ook opgenomen werd in ACT I op het videoscherm te vermengen met de bewegingen die zich in ACT II voor de ogen

---

<sup>330</sup> VANHEULE, Stijn, *a.c.*, geen paginanummering

<sup>331</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

<sup>332</sup> *Ibid.*

<sup>333</sup> HAEGHENS, Hugo, *a.c.*, 2001, p. 60

<sup>334</sup> Voor een gedegen uitwerking hiervan, zie: SCHILDERS, Karen, *a.c.*, pp. 75-96

<sup>335</sup> VANHEULE, Stijn, *a.c.*, geen paginanummering

<sup>336</sup> HAEGHENS, Hugo, *a.c.*, 2001, p. 60

van de toeschouwers ontplooiën en die de ‘gemiste’ tweede positie nu effectief ‘uitdansen’.<sup>337</sup> Dunoyers gebruik van video “*als een middel om een afwezige relatie op virtuele wijze terug aanwezig te stellen*”<sup>338</sup> werd reeds als ‘vruchtbaar’ beschouwd voor het duiden van “[...] *the phantasm of love [which] is always more engaged with projections than with reality.*”<sup>339</sup> Het videomedium kan echter ook een meerwaarde bieden wanneer het gekoppeld wordt aan het denkkader van Lacan, wat ik wens te illustreren aan de hand van Matthew Causeys artikel “The Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology”.<sup>340</sup> Zoals eerder gesteld werd, zorgt de ‘scopic drive’ namelijk voor een “*division between the gaze and the subject of representation, the gaze and the eye, the subject and the other,*”<sup>341</sup> waarbij wat medieert tussen deze twee polen het ‘beeld’ en het ‘scherm’ zijn. Deze mediators kunnen gedacht worden als optische ‘metaforen’ inzake project-ie, maar krijgen in een technologisch gemediatiseerde wereld ook werkelijk ‘ver-beeldende’ evenpolen in het ‘tastbare’ scherm en (werkelijk geprojecteerde) beeld. Deze zijn als ‘tools’ daarenboven ook nuttig, vermits enerzijds “*the determining factor of split subjectivity in mediatized culture is rightly sensed as technology,*”<sup>342</sup> en anderzijds het via hen mogelijk wordt om met dit bewustzijn te spelen: “*The screens are isolated, played with, and materialized as pictures to map visions of ourselves. The screens are the technologies used to reconfigure ourselves and to see ourselves as what we are: pictures, screens.*”<sup>343</sup> Zo genereert de monitor vooraan op het podium een zelf-beeld van en voor Vincent Dunoyer die er nu en dan steeds een blik op werpt— “*as if [he was] looking at an objectification of [his] own fantasy in which the vanishing point of [his] imagination literally becomes a face that looks back at [him].*”<sup>344</sup>

Vanaf de openingsscène wordt ook het publiek bewust gemaakt van de verschillende ‘schermen’ en ‘projectiemechanismen’ die al dan niet (on)bewust in deze voorstelling – en in meer of mindere mate ook in ‘alle’ voorstellingen – werkzaam zijn; dit gebeurt wederom door de reeds uitgewerkte remediëringsstrategie van de ‘hypermedialiteit’ door het expliciet in beeld, op scène, plaatsen van de videocamera, de monitors en het beeldscherm. Wanneer in ACT II daarenboven gebruik wordt gemaakt van de geprojecteerde videoregistratie,

---

<sup>337</sup> Ook deze opname van ACT I dateert al, net zoals in *Vanity*, van voor de voorstelling. In *The Princess Project* gebeurt dit mijns inziens uit praktische overwegingen en niet zozeer ter ontplooiing van een bepaald discours.

<sup>338</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

<sup>339</sup> SIEGMUND, Gerald, *a.c.*, p. 89

<sup>340</sup> CAUSEY, Matthew, *a.c.*, p. 383-394

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 388

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 388

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 388

<sup>344</sup> LAERMANS, Rudi, *Media Magic*



introduceert dit net zoals in *Vanity* een voor het publiek ongezien gezichtspunt. Daar waar de toeschouwers Dunoyer ook hier voornamelijk ruggelings zagen, maakte de videocamera aan het einde van de scène een frontale videoregistratie van ACT I en van dat wat gelijktijdig met het afspelen van de videoprojectie werd gedanst.

‘The camera view duplicates and diverts the view of the audience, exteriorized in a film projection. Thus the imaginary relationship between audience and dancer is doubled on stage by the relationship between the dancer and his image. The physical absence of the princess unveils the grounding mechanism that every dancing body is subject to, namely his [...] own spectralisation in a continual process of projections.’<sup>345</sup>

De drie Dunoyers die zich op scène bevinden – hij die live danst op het speelveld, hij die op dat moment ‘gedanst wordt’ in de videoprojectie en hij die reeds gedanst en geregistreerd werd in ACT I – genereren zo, als verdubbeling(en), een complex duet. Dit “‘*verwijst naar de herinnering aan Sarah, maar ook naar de herinnering van de kijker*”<sup>346</sup> – is iedere toeschouwer ook niet een beetje de verlangde prins(es)? – waarbij wederom de herinneringen van de kijker ‘in de kijker’ worden geplaatst als ‘mediated memories’. In dit proces van remediëren lijkt de toeschouwer meer waarde te hechten aan de videoprojectie, die als “*aanwezigheid reëler lijkt dan de momentane bewegingen van Dunoyer, [...]. Het virtuele, ‘afwezige’ (de geprojecteerde dans) wordt reëler dan de aanwezige lichamelijkeheid.*”<sup>347</sup>

Hugo Haeghens meent dat het voor het publiek zo duidelijk wordt hoe “*de danser die ander (eigenlijk zichzelf) nooit kan bereiken of kennen en dat hij dus fundamenteel eenzaam moet blijven.*”<sup>348</sup> Ook Elke van Campenhout is deze mening toegedaan, vermits ze zegt dat de danser op scène niet anders meer bekeken kan worden dan als onvolledig – “[h]et videobeeld van een virtuele aanwezigheid, maakt de afwezigheid van een partner op de scène des te schrijnender.”<sup>349</sup> Wanneer de verschillende Dunoyers bekeken worden als zichtbaar gemaakte, anders afwezige verdubbelingen, kan dit inderdaad gesteld worden. Ik wens echter de verschillende ‘persona’ op scène te duiden als zichtbaar gemaakte, maar evenzeer altijd aanwezige ‘ontdubbelingen’. Hoewel de grens hiertussen moeilijk te trekken lijkt, zijn de

---

<sup>345</sup> SIEGMUND, Gerald, *a.c.*, p. 93

<sup>346</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

<sup>347</sup> HAEGHENS, Hugo, *a.c.*, 2001, p. 59

<sup>348</sup> *Ibid.*, 60

<sup>349</sup> VAN CAMPENHOUT, Elke, *De echo van het verlangen: De fantastische geliefde van Vincent Dunoyer*, in: <<http://sarma.be/docs/390>>, geraadpleegd op 24/05/2012

implicaties niet van de minste. Daar waar Vincent Dunoyer in de ene interpretatie namelijk nog onderworpen is – en gedoemd om dat te blijven – aan zijn verlangen, zijn fantasma, meen ik dat hij in *The Princess Project* erin slaagt om het psychoanalytische proces te ‘doorlopen’ door zich volledig te identificeren met zijn fantasma. Want net omdat “[t]he screens wherein we see ourselves seeing ourselves are not transparant, but opaque,”<sup>350</sup> heeft zijn ‘in beeld’ brengen van zichzelf als dat wat hij niet kan bereiken een ‘bevredigend’ effect. Dit mag ook letterlijk genomen worden, vermits “[t]he coordination of movements and views is perfect, thus creating the illusion of a couple engaged in a romantic love affair where even their bodies blend into one another.”<sup>351</sup> Zo toont Dunoyer zijn bewustzijn van hoe ook “the structure of the real sexual act (of the act with a flesh and blood partner) is already inherently phantasmatic – the real body of the other serves only as a support for our phantasmatic projections.”<sup>352</sup> Door dit bewustzijn door te trekken naar zijn eigen ‘zijn’, dansen en verlangen, door het aldus bewust insceneren van “the experience of the self as other in the space of technology [...], an uncanny experience, a making material of split subjectivity,”<sup>353</sup> slaagt Vincent Dunoyer erin, dat wat Gerald Siegmund ‘spectralisatie’ noemt,<sup>354</sup> zijn eigen fantasma binnen het theaterdispositief te ‘doorzien’.

“The soloist becomes ‘une palette d’echos, une carte de citations’, as Rebecca Schneider puts it, a site for the multiple and the heterogeneous to emerge.”<sup>355</sup> In *The Princess Project* wordt Vincent Dunoyer zich – nog meer dan in *Vanity* en zijn voorgaande dansen – bewust van zijn lichaam als een site van ‘sights’ en ‘sighs’. Hiermee wens ik niet enkel te duiden op het telkens aanwezige publiek (de ander/Ander), hun blikken en hun zuchten, maar ook op de ‘sights’ en ‘sighs’ uit het verleden – soms zelfs over de dood heen – enerzijds van zo een ander/Ander, anderzijds van Dunoyer zelf. De ‘sights’ die op het kleine beeldscherm voor Dunoyer en het publiek te zien waren en die zijn startpunt tot bewegen vormden, kunnen in retrospectief beter geduid worden als geweten is dat de wit-grijze schimmen effectief menselijke gestalten zijn, die deel uitmaken van één van de dansfilms van Maya Deren uit de jaren vijftig.<sup>356</sup> Dunoyer treedt zo in duet met één van de eerste personen die het videomedium op een creatieve – dus niet slechts als illustratie of registratie – wijze gebruikte

---

<sup>350</sup> CAUSEY, Matthew, *a.c.*, p. 389

<sup>351</sup> SIEGMUND, Gerald, *a.c.*, pp. 93-94

<sup>352</sup> CAUSEY, Matthew, *a.c.*, p. 383

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 385

<sup>354</sup> SIEGMUND, Gerald, *a.c.*, p. 93

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 93

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 94

bij en voor (dans)performances.<sup>357</sup> Door Deren te citeren die extensief gebruik maakte van verschillende ‘editing’-processen om dansfilmchoreografieën te ‘maken’ uit onder meer tijdruimtelijke fragmenten die niet bij elkaar aansloten, wordt ook duidelijk hoe Dunoyers choreografie wordt gecreëerd *in de camera, in de projectie* – in tegenstelling tot het derde deel van *Vanity* dat het resultaat van een choreografie *met de camera* vormde.

Daar waar Dunoyer zich in *Vanity* reeds verhiel tot de/een danser die hij was geweest – “*zijn bewegend lichaam oriënteerde zich op een ander lichaam, een dat hem ooit had toebehoord in de ogenblikken dat hij zich voor de camera bevond*”<sup>358</sup> – duetteert hij in *The Princess Project* werkelijk met zijn eigen vlees en bloed, met eigen verleden, zijn eigen ‘sights’ en ‘sighs’ die reeds voorbij zijn. “*Op het scherm ontstaat een duet van een man met zichzelf. Of beter: van een man met die hij net daarvoor was. Een man die zijn andere zelf nooit zal ontmoeten, omdat zij onherroepelijk van elkaar gescheiden zijn in de tijd.*”<sup>359</sup> Dit dialogiseren met wie hij was, met wat hij is, met hoe hij wordt en hoe hij wordt beïnvloed door het voorgaande, toont een op elkaar plaatsende van lichamen, ruimtes en tijd. Dit maakt dat de herhalingen “*are not repetitions of specific things or moments taken out of their original context. They are repetitions of the past as such which co-exists with every moment of the present.*”<sup>360</sup> Door in relatie te treden met zijn verleden en de tijdsruimte die zich tussen ‘nu’ en ‘toen’ situeert bewust te ensceneren is niet zozeer de vraag naar ‘Oh Princess, Princess, Where are thou Princess?’ aan de orde, maar stelt Dunoyer zichzelf de vraag waar zijn prins/danser ‘zijn’ zich situeert. Aangezien Vincent Dunoyer zich iedere voorstelling opnieuw tot deze vraag, tot dit verlangen te weten, tot zijn ‘fantasma’ dient te verhouden en dit zo moet expliciteren en doorlopen, reikt hij dit fantasma – zichzelf als ander/Ander – aan het einde van de voorstelling steeds opnieuw de hand. Figuurlijk door het vrede vinden met zichzelf, maar ook letterlijk, vermits in de videoprojectie de twee Dunoyers elkaar de hand schudden, een verzoenende beweging.

Eens het fantasma doorlopen, geïncorporeerd is, kan Vincent Dunoyer ‘door lopen’, uit het beeld, uit de voorstelling (weg)wandelen. Dit vormt het moment waarop alles zwart wordt, het licht voor het laatst gedoofd, het publiek verdoofd, er geldt als het ware: “*Last scene – Light out – A room – A lot of persons – A and B and C and ... – They had the same dream –*

---

<sup>357</sup> BIRNINGER, Johannes H., “Contemporary Performance/Technology” in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, jrg. 51 (1999), nr. 99, pp. 362

<sup>358</sup> LAERMANS, Rudi, *a.c.*, 2001, p. 55

<sup>359</sup> VAN CAMPENHOUT, Elke, *De echo van het verlangen: De fantastische geliefde van Vincent Dunoyer*

<sup>360</sup> SIEGMUND, Gerald, *a.c.*, p. 94

*At the same time – Music.*” In het donker weerklinkt *I’m set free* van The Velvet Underground en Lou Reed, vier minuten lang. *The Princess Project*, als een “*looking at the overlooked*”, het liedje dat daarop volgt als een “*hearing the overheard*.”<sup>361</sup>

I’ve been set free and I’ve been bound  
To the memories of yesterday’s clouds  
I’ve been set free and I’ve been bound

And now I’m set free  
I’m set free  
I’m set free to find a new illusion  
I’ve been blinded but  
You I can see  
What in the world has happened to me  
The prince of stories who walks right by me

And now I’m set free  
I’m set free  
I’m set free to find a new illusion

I’ve been set free and I’ve been bound  
Let me tell you people  
What I found  
I saw my head laughing  
Rolling on the ground

And now I’m set free  
I’m set free  
I’m set free to find a new illusion’

Het publiek ontwaakt uit een droom, uit een herinnering aan een droom.<sup>362</sup> Het applaus krijgt maar eerst vorm nadat het liedje geëindigd is, “*al beseft het publiek maar al te goed dat dit*

---

<sup>361</sup> Deze zinsneden ontleen ik aan Rudi Laermans, die deze deel vindt uitmaken van het ‘project’ van de moderne kunst. Zie: LAERMANS, Rudi, *Media Magic*

<sup>362</sup> Hiermee alludeer ik op hoe Dunoyer de voorstelling zelf beschrijft: “*Het werk gaat eigenlijk over een droom en over de herinnering aan die droom.*” Zie: Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*

*enkel een applaus voor zichzelf zou kunnen zijn, het restant van de voorstelling;*<sup>363</sup> pijnlijk bewust gemaakt van hun eigen ‘object a’. Het publiek in deze positie plaatsen, betekent voor Dunoyer zoveel als “*Let me tell you people/ What I found/ [...] /And now I’m set free.*” Want met *The Princess Project* weet Vincent Dunoyer voor het eerst te focussen op *zijn* verlangens, *zijn* fantasma’s. Daar waar bij de eerder geïllustreerde voorbeelden uit zijn carrière zijn ‘blik’ enerzijds gericht was op anderen en anderzijds uitging van het kijken door anderen naar hem – respectievelijk de ‘spiegelfase’ die onderscheiden kan worden in zijn dansen voor en met anderen en in *3 Solos for Vincent* en het zich verhouden tot ‘de blik’ van de ander/Ander in *Vanity* – bezet Dunoyer nu al deze posities door de blik op zichzelf te concentreren, als het bevragen van zijn beeld in de ogen van de ander/Ander. En meer nog als het bevragen van welk beeld hij wenst te verkrijgen in ‘de blik’ van anderen. Hier niet als een passief proces van verlangen, van discrepantie tussen het gewenste en het ongewenste, maar als een zelfbewust insceneren door het doorlopen van dit fantasma :

‘Ik kwam tot de vaststelling dat ik tijdens het werkproces bezeten werd door de vraag wat de kijker wou zien. [...] Terwijl het om iets anders gaat: het gaat hier om de projecties van mijn verwachtingen over de verwachtingen van het publiek. Hoe gaan beiden daarmee om. Dat was mijn materiaal.’<sup>364</sup>

Aan het einde van *The Princess Project*, geldt dan ook dat het publiek zich dient te schikken in zijn rol als publiek, dat “*all that remains of the dancer, who for the duration of the performance is also the darling of the audience, is an image on our retina.*”<sup>365</sup> Dunoyer set *free*, de vrijheid en het bewustzijn gevonden om te doen, te denken en te dansen, om een nieuwe fase in zijn carrière,<sup>366</sup> in tijd en ruimte in te gaan,: “*Trough the dance, I open myself up to the Other’s gaze.*”<sup>367</sup>

<sup>363</sup> HAEGHENS, Hugo, *a.c.*, 2001, p. 60

<sup>364</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Alleen met twee*, [In deze context spreekt Dunoyer ook over de moeilijkheid om ‘vrij te bewegen’, enerzijds op scène, alsof hij niet mag genieten, maar een verantwoordelijkheid heeft af te leggen tegenover de ander/Ander, maar anderzijds ook in het huidige economische bestel, waarbij het als bijna ‘onverantwoordelijk’ wordt gezien om voorstellingen van een half uur te maken: “*Soms speel ik ‘Vanity’ en ‘Princess’ op een avond. Maar ‘juist’ is dat niet. Het werk staat op zich en heeft de lengte die het moet hebben.*” Zie: *Ibid.*]

<sup>365</sup> SIEGMUND, Gerald, *a.c.*, p. 89

<sup>366</sup> In retrospectief zei Dunoyer zelf hierover: “*Ik had na The Princess Project het gevoel dat een hoofdstuk afgesloten was.*” Zie: T’JONCK, Pieter, *Ook live spelen is reconstructie*

<sup>367</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 3

### 3.4 Etude #31: Een oefening in het ver-beelden van repertoire

#### 3.4.1 Een ver-still-en van beweging als aanzet tot bewegen voor anderen

Wat Vincent Dunoyer uitwerkte in *Vanity* – “een voorstelling die haar eigen werkelijkheid in twijfel trekt”<sup>368</sup> – en *The Princess Project* – “een stuk ergens tussen het geheugen van wat nooit heeft bestaan en de droom van wat nooit tot bestaan zal komen,”<sup>369</sup> de twee solo’s waarin hij als choreograaf aantrad én als danser optrad,<sup>370</sup> beheerste ook voordien reeds het centrum van zijn aandacht en zal het verdere verloop van zijn carrière bepalen. Het installatieproject *Etude #31*,<sup>371</sup> “een dansvoorstelling zonder dans of voorstelling,”<sup>372</sup> is hier als het ware exemplarisch voor. Hoewel *Etude #31* – ook omschreven als “een choreografie voor een dansend en een muzikaal voorwerp”<sup>373</sup> – ontwikkeld werd vóór *Vanity* en *The Princess Project* wens ik hier nu pas kort aandacht aan te besteden. Het project dat Dunoyer concipieerde in samenwerking met de Brusselse fotografe Mirjam Devriendt vormt namelijk een mooie ‘fade in’ naar het gebruik van fotografie in Dunoyers volgende voorstellingen – misschien is het dan ook beter deze overgang te stellen als een ‘fade out’, een ver-still-en. *Etude #31* kan bovendien ook als een ‘parallele montage’ aan *Vanity* en *The Princess Project* beschouwd worden daar het als installatieproject vaak ‘zichtbaar’ was tussen 1999 en 2004.<sup>374</sup> Zo overbrugt *Etude #31* niet enkel verschillende jaartal, maar kan het ook als een brug gezien worden tussen Dunoyers voorstelling *3 Solos for Vincent* die dateert van 1997 en *Solos for Others*, de voorstelling die hij in 2003 maakte en waar ik in dit hoofdstuk dieper op inga.

*Etude #31* vormt in feite het resultaat van het (overmatige) succes dat Vincent Dunoyer oogstte met *3 Solos for Vincent*. Door ‘zijn’ choreografie van en door drie grote namen, kwam Dunoyer terecht in de mallemlen van de productiewereld – “*I was exposed to ‘programmatoren’ [sic.], to producers asking me what I would do next, [...]. It felt a bit scary [...] to capitalize in a way on the success of the show.*”<sup>375</sup> Of zoals hij tegen Jeroen Peeters

---

<sup>368</sup> DUNOYER, Vincent, “Solos for Others (Werktitel)” in: HAEGHENS, Hugo, PROESMANS, Eef, (eds.), o.c., p. 105

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 105

<sup>370</sup> *3 Solos for Vincent* wens ik hierbij buiten beschouwing te laten vermits deze voorstelling, zoals werd aangetoond, net speelt met de ‘zuivere’ opdeling tussen en de traditionele interpretatie van choreograaf en danser; Dunoyer omschrijft *3 Solos for Vincent* zelf als “[s]olo’s voor mij persoonlijk geschreven door anderen”. Zie: *Ibid.*, p. 105

<sup>371</sup> *Etude #31*, Vincent Dunoyer, *Vanity* vzw i.s.m. Walpurgis vzw en Springdance Festival; Utrecht (Springdancefestival), 14/04/1999

<sup>372</sup> DUNOYER, Vincent, o.c., p. 105

<sup>373</sup> WALPURGIS, *Etude #31*, in: <<http://www.walpurgis.be/v2/block2/archief.php?jaartal=1999>>, geraadpleegd op 06/07/2012

<sup>374</sup> *Ibid.*

<sup>375</sup> AUDIO FILE 3 (Ontvangen 17/07/2012 – 7.46 min.)

vertelde: “‘*Er is zo ’n onwaarschijnlijke consumptiedrang in de cultuurwereld, iedereen wil maar nieuwe dingen, steeds meer nieuwe voorstellingen.*”<sup>376</sup> In een poging aan deze extern opgelegde druk te ontsnappen nam Dunoyer de grappig bedoelde opmerking van een vriend *au sérieux* toen deze zei dat hij nu wel zes solo’s of iets dergelijks diende uit te voeren – “*I thought it was a very good idea to take this desire to produce expressed by the producers and to enlarge it.*”<sup>377</sup> De idee om een dansmachine te concipiëren ontstond zo en werd gesteund door Dunoyers bezoek aan een tentoonstelling over 19<sup>de</sup> eeuwse fotografie – “*a very interesting era, where photography was used to understand movement and all the body was working as a machine.*”<sup>378</sup> Voor het ontwikkelen van zijn “‘virtuele’ choreografie, een ‘choreografisch object’”<sup>379</sup> deed Dunoyer beroep op de procedures die Eadweard J. Muybridge, één van de pioniers inzake het vastleggen van locomotie, gebruikte:<sup>380</sup>

‘*Etude #31* is dus een choreografie van beelden, op muziek, volledig vormgegeven op het niveau van de beelden zelf. Ik werk met diaprojectoren, waarin steeds een beeld afgewisseld wordt met een zwart plaatje, [...]. Er zijn dus leegtes tussen, waardoor het duidelijk om foto’s gaat.’<sup>381</sup>

Dat Dunoyer in de opstelling met drie schermen en negen diaprojectoren opteert om de danser aanwezig te laten zijn door ‘verstilde’ foto’s, “*erg anatomische en ouderwets gestyleerde lichaamsbeelden,*”<sup>382</sup> eerder dan te kiezen voor videoprojecties, is interessant. Zo stelt hij de virtuositeit van de solodanser in vraag als zijnde een (vervangbare) machine en maakt afwezigheid aanwezig “*als wapen tegen conventie en gemakkelijk succes.*”<sup>383</sup> Dit kan in verband gebracht worden met een tendens die Lepecki beschrijft in *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, namelijk het ‘verstillen’ van dans, als eigen aan “*a discussion of some recent choreographic strategies where dance’s relation to movement is being exhausted,*”<sup>384</sup> als een “*choreographic questioning of dance’s identity as ‘being-in-*

<sup>376</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: PEETERS, Jeroen, *Een bel gevuld met tijd*

<sup>377</sup> AUDIO FILE 3 (Ontvangen 17/07/2012 – 7.46 min.)

<sup>378</sup> *Ibid.*

<sup>379</sup> WALPURGIS, *Etude #31*

<sup>380</sup> “Muybridge had invented a system of positioning numerous cameras in a line and snapping photographs in rapid succession to capture movement in ways never seen before. [...] in a manner that revolutionized our ability to comprehend movement itself.” Zie: BIRNINGER, Johannes H., “Contemporary Performance/Technology” in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, jrg. 51 (1999), nr. 99, pp. 362

<sup>381</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: PEETERS, Jeroen, *Een bel gevuld met tijd*

<sup>382</sup> WALPURGIS, *Etude #31*

<sup>383</sup> PEETERS, Jeroen, *Een bel gevuld met tijd*

<sup>384</sup> LEPECKI, André, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York/ Abingdon, Routledge, 2006, p. 1

*flow*’.<sup>385</sup> Lepecki duidt hierbij hoe dit gezien kan en dient te worden als “*a critical act of deep ontological impact*,”<sup>386</sup> want sinds dans zich in de Renaissance ontwikkelde als een autonome kunstvorm gaat dit gepaard met het verstevigen van het Westerse moderniteitproject (en vice versa):<sup>387</sup> “*Dance and modernity intertwine in a kinetic mode of being-in-the-world*.”<sup>388</sup>

Door letterlijk en figuurlijk ‘stil te staan’ bij wat als eigen gedacht wordt aan dans slaagt Dunoyer erin de commerciële ‘dans’ te ontspringen en vestigt hij de aandacht op hoe “*de onbelemmerde beweeglijkheid van het moderne subject een perfect gladde bodem zonder obstakels, gekoloniseerd en met de bulldozer bewerkt [vereist]*.”<sup>389</sup> De gefotografeerde poses van de naakte Dunoyer genereren daarbij niet zozeer een ‘expliciet lichaam’ à la Rebecca Schneider (cfr. supra), maar worden gepercipieerd in analogie met standbeelden, “*gipsen naakten in academies*.”<sup>390</sup> Deze referentie doet me denken aan een ander bewustzijn, namelijk dat van de (on)mogelijkheid om terug te grijpen naar het verleden, daar waar ook re-enactments – zowel historische als artistieke – zich situeren. Want ook hier is het belangrijk stil te staan bij het achterliggende discours, bij het hoe en het waarom van de ge(re)produceerde beelden: maken ze deel uit van ‘a critical act of deep ontological impact’ of eerder van een ontologie die een ‘critical impact’ op het verleden probeert te genereren?

Hoewel hier volgens mij geen sluitend antwoord op te geven is en ik dit ook niet nastreef in deze masterproef – het ‘beantwoorden’ van deze vragen zou een thesis *an sich* vergen – vind ik het toch belangrijk deze vragen ‘zijdelings’ aan te stippen, opdat ze niet zouden verworden tot het ongeziene ‘ruggelings’ van de danser. De dominant ‘opererende’ frontale perspectiefblik maakt bij uitbreiding namelijk ook dat vele standbeelden net herinnerd worden als waren ze tweedimensionaal, zonder diepte of rugzijde.

---

<sup>385</sup> LEPECKI, André, *o.c.*, p. 1

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 2

<sup>387</sup> “*From the Renaissance on, as dance pursues its own autonomy as an art form, it does so in tandem with the consolidation of that major project of the West known as modernity.*” Zie: *Ibid.*, p. 7

[Hierbij kan teruggedacht worden aan het onderkennen van project-ie als eigen aan de Westerse cultuur.]

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 7

<sup>389</sup> Dit is hoe Jeroen Peeters het verwoordt. In een Nederlandse vertaling van Lepecki klinkt dit als volgt: “*Het fantasma van het moderne kinetische subject is dat het spektakel van de moderniteit het bewegingsplaatje ontdoet van alle ecologische catastrofes, persoonlijke tragedies en verstoring van gemeenschappen voortgebracht door de koloniale plundering van bronnen, lichamen en persoonlijke bezittingen die nodig zijn om de ‘meest reële’ realiteit van de moderniteit staande te houden: zijn kinetische aard.*” Zie voor beide citaten: PEETERS, Jeroen, *Kan dans vandaag anders dan struikelen en vallen? Jaaroverzicht: André Lepecki creëert een politiek perspectief op de huidige dans*, in: <<http://sarma.be/docs/937>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Morgen*, 02/01/2006

<sup>390</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*



Met deze vragen en opmerkingen in het achterhoofd kan *Etude #31* beschouwd worden als een etude, een vingeroefening, in het bevragen en het (her)positioneren van beelden. In Dunoyers danspraktijk vormt dit bevragen niet enkel impliciet – als ‘onuitgesproken’, want Dunoyers voorstellingen weten in hun conceptuele subtiliteit maar al te goed hun boodschap te laten gelden – een rode draad, maar wordt door hem ook (woordelijk) geëxpliciteerd:

‘Voorstellingen lijken steeds vaker enkel nog te bestaan in de beelden die ze nalaten. Die circuleren nog lang nadat de voorstelling verdwenen is. Maar in hoever beantwoorden ze aan wat in die voorstelling aan de orde was? [...] Ons leven wordt beheerst door beelden. Zelfs als je, als toeschouwer, naar een theater gaat, beantwoord je aan een beeld van wat dat betekent.’<sup>391</sup>

Dit beantwoorden aan een beeld mag in *Etude #31* ook letterlijk genomen worden, daar de toeschouwer de zwarte tussenplaatjes zelf dient in te kleuren met ‘betekenis’ of ‘bewegingsfragmenten’. Zo steekt ook een andere vraag die Dunoyers carrière vergezelt de kop op, namelijk of “*de dans op het podium geboren wordt of dat pas de toeschouwer de dans echt voltooit door zijn blik?*”<sup>392</sup> De muzikale titel brengt in *Etude #31* hierover uitsluitel – althans toch wat deze voorstelling betreft – daar deze refereert aan het muziekstuk “Study for player piano #31” van Conlon Nancarrow, dat het installatieproject ‘begeleidt’.<sup>393</sup> Vermits de Mexicaans-Amerikaanse Nancarrow melodieën wilde maken die zodanig snel en complex waren dat ze niet langer uitgevoerd konden worden door mensen, deed hij een beroep op muziekmachines die hij onder meer zelf verder ontwikkelde of bouwde.<sup>394</sup> Met “Study for player piano #31” koos Dunoyer voor een etude voor pianola van twee minuten van deze componist. De muziek die een pianola voortbrengt ontstaat door de *gaatjes* van de ponspartituren en kan zo een metafoor vormen voor ‘de zwarte gaten’ in het installatieproject, waar analoog aan die in het heelal, alle betekenis in ‘verdwijnt’ of daartegenover komt te betekenen. “*In ieder geval moet [de kijker] het geheel van waarnemingen organiseren, want die zijn veelvuldig.*”<sup>395</sup> De etude voor pianola die Dunoyer tot “*muzikaal object*”<sup>396</sup> van zijn installatieproject maakte, is echter nog op een andere wijze veelbetekenend: het twee minuten durende complexe canon van muziek dat voortdurend herhaald wordt, genereert namelijk als

---

<sup>391</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Ook live spelen is reconstructie*

<sup>392</sup> T’JONCK, Pieter, *Werken met de erfenis*, in: <<http://rosas.foreach.be/nl/production/sister?tour=all>>, geraadpleegd op 25/06/2012

<sup>393</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>394</sup> AUDIO FILE 3 (Ontvangen 17/07/2012 – 7.46 min.)

<sup>395</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: PEETERS, Jeroen, *Een bel gevuld met tijd*

<sup>396</sup> WALPURGIS, *Etude #31*

“eindige karakter door zijn eindigheid zelve het begrip oneindigheid.”<sup>397</sup> Dit begrip van oneindigheid betrokken op beeldreeksen is wat Vincent Dunoyer niet enkel na *Vanity* en *The Princess Project* maar ook gedurende zijn hele verdere carrière tot doel én als uitgangspunt wenst te nemen:

‘De werkelijkheid van die voorstelling [na *Vanity* en *The Princess Project*] kan niet anders zijn dan een geheugen van mijn vroegere werk, zij zal zich daaraan voeden met het oog op het produceren van een nieuwe werkelijkheid, die op haar beurt ... Wat mij vandaag interesseert, is uiterekend vanuit die simpele feiten aan het werk te gaan en van de opeenstapeling, de reeks en het begrip oneindigheid de kern te maken van een nieuw dansstuk.’<sup>398</sup>

Hierbij wordt ook duidelijk hoe de pianolamuziek op nog een andere manier een metaforische lading krijgt, namelijk in het aspect van variatie en herhaling. Daar waar Vincent Dunoyer *The Princess Project* aanvankelijk als een nieuw begin ervoer – met deze nuanciering wens ik geen afbreuk te doen aan mijn onderscheiden van een nieuwe fase in zijn carrière wat betreft het openen van zijn repertoire en dansen voor anderen – beseft hij nadien dat zijn voorstellingen zich steeds rond dezelfde, hier ook aangehaalde vragen concentreren.<sup>399</sup>

Bewust geworden van deze herhalende ‘themata’ in zijn ‘muziek’, in zijn dansen, gaat Dunoyer zelf variaties componeren. Hiervan mag de performance na *Vanity* en *The Princess Project* getuigen: “Maar wat voor beelden? En waarom beelden uitdenken? In het geheugen van mijn werk zit er een hele ‘voorraad’. Ze moeten alleen maar opnieuw tevoorschijn worden gehaald [...].”<sup>400</sup> “Ook al is die nieuwe voorstelling er dan nog niet, toch draagt ze al een titel: “*Solos for Others.*”<sup>401</sup>

---

<sup>397</sup> Vincent Dunoyer gebruikt deze terminologie om te spreken over de beeldenreeks die hij beoogt bij het concipiëren van *Solos for Others*. Hij verwijst hierbij naar enkele jeugdwerken van Philip Glass, waaraan de “Study for player piano #31” als analoog gedacht kan worden: “[Muziekstukken] waarin een muzikant, volgens het principe van de opeenstapeling, onvermoeibaar muzikale motieven herhaalt, tot wanneer hij ophoudt met het spelen en de idee van een nooit eindigende muziek – precies door dat ophouden en door het plotse intreden van de stilte – als vanzelfsprekend wordt.” Zie: DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 106

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 104

<sup>399</sup> “Ik raakte weer verstrikt in de vragen die ik altijd al stelde: [...]” Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Ook live spelen is reconstructie*

<sup>400</sup> DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 106

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 107

## 4. Transmissie van lichaamsbeelden; dansen voor anderen

### 4.1 Solos for Others

#### 4.1.1 Solos for Others als voorstelling en voorstellen van beelden

‘Al mijn vroegere voorstellingen draaiden rond het probleem van het beeld: beelden van jezelf, nagebootste beelden, gereproduceerde en gekopieerde beelden, fotografische beelden, gefragmenteerde en over mekaar geplakte videobeelden...’<sup>402</sup>

Zoals reeds gesteld werd ‘zoekt’ Vincent Dunoyer bij het concipiëren van zijn nieuwe voorstelling wederom (on)bewust die vragen op waarvan hij het antwoord reeds ‘eigen’ heeft proberen maken in het installatieproject *Etude #31* en de voorstellingen *3 Solos for Vincent*, *Vanity* en *The Princess Project*: “[W]at betekent het om heden ten dage op een podium te staan, een dansvoorstelling te maken? Ik moest dus terugblikken om vooruit te geraken.”<sup>403</sup> Dit maakt dat de “vraagstelling over het beeld ook vandaag ten grondslag ligt aan de aangezette creatie,”<sup>404</sup> wat uitmondt in *Solos for Others* – opnieuw een samenwerking met fotografe Mirjam Devriendt.<sup>405</sup> Hoewel Dunoyer met dit project initieel ook beoogde “met twee andere dansers [te] werken, een vrouw en een man,”<sup>406</sup> – dit zouden Sarah Ludi, de prinses uit *The Princess Project*, en Etienne Guilloteau zijn<sup>407</sup> –, bleef van de betrachte “drievuldigheid”<sup>408</sup> slechts Guilloteau en Dunoyer zelf over. Daar waar Ludi’s afwezigheid in *The Princess Project* rondwaarde als aanwezige Heilige Geest – in analogie met de Drievuldigheid – wordt haar vrouwelijke toets in *Solos for Others* ingeruild – onbevlekt vervangen – voor werkelijke toetsen, een piano en de bijhorende pianist Jan Michiels.

Michiels speelt op een vleugelpiano op scène (côte jardin) 50 minuten lang Ludwig van Beethovens *33 Variationen über einen Walzer von Anton Diabelli*; “[k]araktervariaties zijn het, waarin een thema zich grondig transformeert in uiteenlopende nuances, voorbij

---

<sup>402</sup> DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 105

<sup>403</sup> T’JONCK, Pieter, *Ook live spelen is reconstructie*

<sup>404</sup> DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 105

<sup>405</sup> *Solos for Others*, Vincent Dunoyer, Vanity vzw i.s.m. Dans in Limburg, Kaaitheater en CC Maasmechelen; Frankfurt (Künstlerhaus Mousonturm), 12/09/2003

<sup>406</sup> DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 106

<sup>407</sup> T’JONCK, Pieter, *Ook live spelen is reconstructie*

<sup>408</sup> DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 106

[Het bijhorende citaat is het volgende: “Voor deze voorstelling dient het cijfer 3 zich als vanzelf aan. [...] De reeks ontstaat vanuit het cijfer 3. Meteen het symbool van de Drievuldigheid. In de schilderkunst slaat het op een triptiek die drie geïsoleerde figuren met elkaar verenigt.”

*traditionele vormprincipes.*”<sup>409</sup> Net zoals bij *Etude #31* kan ook hier de muziek op een metaforische wijze aangewend worden om de voorstelling te duiden. Zo brengen de *33 Variationen über einen Walzer von Anton Diabelli* nogmaals Vincent Dunoyers ‘componeerwijze’ in herinnering, waarbij hij de hem na aan het hart – maar ook aan het lichaam – liggende themata transformeert tot en in zijn dansstukken. De titel van het muziekstuk wijst dan op “*het gemaskeerde duet*”<sup>410</sup> dat zich als wals ontspint tussen de choreograaf (maar ook danser) Dunoyer en de danser (maar ook choreograaf) Guilloteau.

‘Ik vroeg me af wat ik kan delen met dansers. Kan je via het materiaal van de solos iets van je eigen lichamelijke overdragen? Dat liep spaak, tot ik op het idee kwam hen [later dus hem] foto’s te geven van mijn vroeger werk. Een beetje alsof je iemand enkele objecten zou geven met de vraag zich daar een personage bij voor te stellen.’<sup>411</sup>

De inventaris van lichaamsbeelden die Dunoyer voor hen/hem samenstelde, vormde niet het resultaat van echte voorstellingen maar van ‘poseersessies’ – of misschien is het beter te stellen ‘gefragmenteerde danssessies’ – in Devriendts studio: “*For several hours in front of her camera, I revisit, in the order (or rather, disorder) that they crop up in my memory, poses stemming from my repertoire as a dancer.*”<sup>412</sup> Deze beelden kunnen geduid worden met José van Dijcks term ‘mediated memories’, daar de foto’s enerzijds “*verraderlijke herinneringsbeelden [zijn], die de echte maar vluchtige herinnering overschrijven*”<sup>413</sup> – de ‘mediation of memory’ – en anderzijds ook het resultaat vormen van een selectie om in de voorstelling te fungeren als dat wat gewenst wordt bevonden om Dunoyers repertoire ‘voor te stellen’ – ‘memory mediates’.<sup>414</sup> “*Met Mirjam Devriendt maakte ik 99 foto’s met kernmomenten van mijn solos. Dat dwingt je niet alleen om keuzes te maken, je blikt ook terug op je herinneringen.*”<sup>415</sup>

---

<sup>409</sup> PEETERS, Jeroen, *Voor voetlicht en geestesoog van de anderen: Vincent Dunoyer opent festival ‘Spectra van de dans’ met ‘Solos for others’*, in: <<http://sarma.be/docs/408>>, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Morgen*, 03/10/2003

<sup>410</sup> VAN CAMPENHOUT, Elke, “Het ontbreken als focus: ‘Spectra van de dans’ in CC Maasmechelen” in: *Etcetera*, jrg. 21 (2003), nr. 89, p. 54

<sup>411</sup> T’JONCK, Pieter, *Ook live spelen is reconstructie*

<sup>412</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 1

<sup>413</sup> T’JONCK, Pieter, “Het leven achter de foto’s: Over Sister van Rosas” in: *Etcetera*, jrg. 25 (2007), nr. 108, p. 66

<sup>414</sup> “During later stages of recall, they may alter the mediation of their records so as to relive, adjust, change, revise, or even erase previously inscribed moments as part of a continuous project of self-formation. Film or photos are not ‘memory’, they are mediating building blocks that we mold in the process of remembering.” Zie: VAN DIJCK, José, o.c., p. 24

<sup>415</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Ook live spelen is reconstructie*

Wanneer de foto's als autobiografische herinneringen worden beschouwd, zijn de drie functies te onderscheiden die de Amerikaanse professor psychologie Susan Bluck onderkent bij dit soort herinneringen, met name *“to persevere a sense of being a coherent person over time, to strengthen social bonds by sharing personal memories, and to use past experience to construct models to understand inner worlds of self and others.”*<sup>416</sup> De functie die Bluck als de belangrijkste van de drie functies – gesynthetiseerd als *“self-continuity, communicative function, and directive function”*<sup>417</sup> – erkent, met name de communicatieve functie, wordt in *Solos for Others* letterlijk verbeeld. *“An der Vorderseite der Bühne, dort wo die Kamera des Fotografen plaziert sein müßte,”* neemt Dunoyer op een stoel zittend met zijn rug naar het publiek, de foto's van de door hem herinnerde poses om de beurt ter hand, net zoals Devriendt haar camera ter hand nam. Maar daar waar Devriendt Dunoyers poses fixeerde in tijd en ruimte, door deze uit tijd en ruimte te lichten,<sup>418</sup> dient Guilloteau deze – analoog aan het proces in *Vanity* en *The Princess Project*<sup>419</sup> – te reconstrueren, lichamelijk terug te concretiseren in tijd en ruimte.

#### **4.1.2 Foto's als doodsprentjes en geboortekaartjes**

Gerald Siegmund noemt dit proces waarbij Guilloteau vanaf zijn positie op scène steeds weer dient op of om te kijken om te weten welke gefotografeerde pose Dunoyer vasthoudt en welke hij bijgevolg dient te incorporeren – de volgorde van de foto's is namelijk 'onderworpen' aan de wetten van het toeval, gedetermineerd én onvoorspelbaar – *“eine Art Geburt des Tanzes aus dem Bild.”*<sup>420</sup> Dunoyer omschrijft de procedure zelf als *“a matter of re-incarnating and having another dancer incarnate these still black-and-white images, putting them to movement in a long dance sequence: making something living out of something dead.”*<sup>421</sup> Door de noties van '(her)geboorte' en 'out of something dead' te verbinden aan het medium fotografie, komt Roland Barthes' these in gedachte dat *“[s]i on veut vraiment parler de la photographie à un niveau sérieux, il faut le mettre en rapport avec la mort.”*<sup>422</sup> Barthes meent

<sup>416</sup> VAN DIJCK, José, o.c., p. 3

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>418</sup> *“Een foto toont een beslissend moment, dat niet zozeer essentieel is, omdat er bij afdrucken iets doorslaggeevends voor de camera gebeurt, maar omdat alleen dat ene moment uit de tijd wordt gelicht en de overige tijdsduur wegkomt zonder registratie.”* Zie: MULDER, Arjen, o.c., 1996, p. 42

<sup>419</sup> *“In beide voorstellingen is wat ik live uitvoer op het podium steeds al de reconstructie van een performance die aan de voorstelling voorafging, en vastgelegd werd.”* Zie: Vincent Dunoyer geciteerd in: T'JONCK, Pieter, *Ook live spelen is reconstructie*

<sup>420</sup> SIEGMUND, Gerald, *Die Geburt des Tanzes aus dem Bild*

<sup>421</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 1

<sup>422</sup> BARTHES, Roland, *“Sur la photographie”* in: BARTHES, Roland, *Dits et écrits 1974-1980*, Paris, Éditions du seuil, 1993, p. 1237

namelijk dat “[w]ith the Photograph, we enter into ‘flat Death’,”<sup>423</sup> vermits op het moment dat een foto getrokken wordt “*I am neither subject nor object but a subject who feels he is becoming an object: I then experience a micro-version of death (of parenthesis).*”<sup>424</sup>

Bovendien ‘ontwikkelt’ het leven zich sinds de introductie van de fotografie volgens Barthes niet langer tussen geboorte en dood, maar tussen de ontwikkeling van een eerste foto, als eerste dood, en een laatste adem, want “*at the end of this first death, my own death is inscribed.*”<sup>425</sup> Ook Susan Sontag veronderstelt dit als ze zegt dat “[t]outes les photographies sont [...] des ‘memento mori’.”<sup>426</sup> De foto’s die in *Solos for Others* als ‘memento mori’ geduid kunnen worden – analoog aan de video die in *Vanity* als vanitas-motief fungeert – getuigen daarbij echter door hun communicatieve functie, voornamelijk van het “‘*this-has-been*’”<sup>427</sup> dat Barthes toekent aan foto’s: “[e]very photograph is a certificate of presence.”<sup>428</sup> Als ‘certificaat’ fixeert de foto op een artificiële wijze namelijk ook “*les apparences charnelles de l’être*”<sup>429</sup> waardoor lichaamsbeelden gemummificeerd worden, tegen de dood beschermd zijn en verder kunnen leven – “*elle [la photographie] embaume le temps.*”<sup>430</sup>

Vermits Vincent Dunoyer op een overdachte wijze gebruik maakt van het medium fotografie in *Solos for Others* – vormelijk door het hypermediale gebruik van foto’s én inhoudelijk door het refereren aan ‘de dood’ in foto’s – verhoogt hij het bewustzijn voor “‘*the potentially dying person*’”<sup>431</sup> op scène. Deze is volgens Hans Thies-Lehmann en Heiner Müller eigen aan het theater dat “*consisting of a shared time-space of mortality, articulates as a performative act the necessity of engaging with death, i.e. with the (a)liveness of life.*”<sup>432</sup> Hierbij laat hij echter

---

<sup>423</sup> BARTHES, Roland, HOWARD, Richard, (transl.), *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York, Hill and Wang (Farrar, Straus and Giroux), 1981, p. 92

<sup>424</sup> BARTHES, Roland, HOWARD, Richard, (transl.), o.c., p. 13

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>426</sup> SONTAG, Susan, DURAND, Gérard-Henri, DURAND, Guy, (transl.), *La photographie: Essay*, Parijs, Éditions du Seuil, 1979, p. 25

<sup>427</sup> BARTHES, Roland, HOWARD, Richard, (transl.), o.c., p. 79

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 87

[Door deze bewering over te nemen wens ik echter niet uit het oog te verliezen dat door hedendaagse technologieën dit inzicht vaak op de helling komt te staan. In *The Princess Project* getuigt de reeds opgenomen ‘schim’ van Dunoyer wel van ‘this-has-been’, maar is het duet dat deze schim en de live-opgenomen en geprojecteerde beelden van Dunoyer uitvoeren van de orde van het fictieve.]

<sup>429</sup> BAZIN, André, “Ontologie de l’image photographique” in: BAZIN, André, *Qu’est-ce que le cinéma?*, jrg. 1 (1958), *Ontologie et Langage*, p. 11

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>431</sup> LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Milton Park/New York, Routledge, 2006, p. 167

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 167

niet het laatste woord, de laatste dansbeweging, aan de dood die de performer bedreigt,<sup>433</sup> maar toont hij hoe “*een reeks beelden samenstellen als evenzovele voorwerpen, als voordeel [biedt] dat je die beelden zowel kunt verzamelen voor jezelf als ze delen met anderen.*”<sup>434</sup> Dit sluit aan bij wat Richard Cándida Smith stelt: “*for to see the past within the present, it is necessary to fragment it and have it offer itself up as isolated images, which can be perpetually rearranged and resituated within the present.*”<sup>435</sup> Door Etienne Guilloteau de poses te laten aannemen van op de foto’s, verbeeldt Dunoyer letterlijk dat wat Barthes ook zegt, namelijk dat “[p]hotography has something to do with resurrection.”<sup>436</sup> Net door het “*sterk geobjectieerde proces, dat in eerste instantie geregistreerd, in tweede instantie opnieuw getoond wordt,*”<sup>437</sup> wordt het ‘verrijzen’, het ‘overleven’ mogelijk als een ‘overleveren’.

In de ‘isolated images’ die Guilloteau dient op te nemen wordt “*het historische idee van de solo als hoogtepunt van de persoonlijkheid en het technische kunnen van de danser [...] beperkt.*”<sup>438</sup> Guilloteau vormt namelijk ‘slechts’ de schakel die de verschillende poses random aan elkaar moet linken, maar om deze lichaamsbeelden te incorporeren is echter wel een virtueuze kennis van het eigen lichaam als ‘will to archive’ vereist. In dit proces van incorporeren worden ‘de beelden’ dan ook lichtjes anders ‘geladen’, niet enkel door de fysionomie eigen aan de dansers maar ook door het achterliggende herinneringsprocedé. Daar waar Vincent Dunoyer de bewegingen als poses doorgeeft en hiervoor put uit zijn eigen lichaamsgeschiedenis, dient Guilloteau zich te beroepen op de poses om een hem vreemde lichaamsgeschiedenis als ‘gefixeerde’ beweging weer te geven.<sup>439</sup> Net in zijn functie van ‘schakel’ krijgt Guilloteau ook een zekere vrijheid toegewezen, namelijk in hoe de verschillende ‘vastgelegde’ poses te verbinden.<sup>440</sup> “*Sommige houdingen zijn complexer en*

---

<sup>433</sup> Analooq aan de ‘ontmaskering’ van de ontologie van dans als ‘verdwijning’ als schuldenaar bij de Westerse archieflogica, mag de ‘dood’ niet dat vormen dankzij wat de dans ‘leeft’; ook hier dient in feite ‘eigen-waarde’ ontdekt te worden *nét* in ‘dit’ leven en niet in dit ‘leven’ als afgezet tegen de dood.

<sup>434</sup> DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 107

<sup>435</sup> SMITH, Richard Cándida, “Introduction: Performing the Archive” in: SMITH, Richard Cándida, (ed), *Art and the Performance of Memory: Sounds and Gestures of Recollection*, London/New York, Routledge, 2002, p. 16

<sup>436</sup> BARTHES, Roland, HOWARD, Richard, (transl.), *a.c.*, p. 82

<sup>437</sup> VAN CAMPENHOUT, Elke, *a.c.*, p. 54

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>439</sup> “*Als ik naspeel wat ik vroeger deed, dan weerklinken voor mij in het beeld dat ik creëer ook een bepaalde emotie en lichamelijkheid. Ik ben aanwezig in wat ik doe, ik kijk niet naar een beeld van mezelf van buitenuit. Maar dat geldt niet voor iemand anders. Die ziet enkel de buitenkant.*” Zie: Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Ook live spelen is reconstructie*

<sup>440</sup> Deze persoonlijke inkleuring tussen de foto’s door kan in analogie gedacht worden met wat De Laet en Van Imschoot zeggen over de artistieke re-enactmentpraktijk: “*Kunstenaars worden uitgedaagd om de gaten van*

*vragen om een soort inleidende beweging, alsof de danser een jasje aantrekt. En na het stollingsmoment volgt dan weer een uitleidende beweging.*”<sup>441</sup>

Analoog aan de ‘zwarte gaten’ in *Etude #31* ontstaat uit dat wat niet gedocumenteerd is de dansante beweging, de nieuwe choreografie – “[w]enn Dunoyer gegen das Ende das Tempo anzieht, fängt Guilloteau tatsächlich an zu tanzen.”<sup>442</sup> Voor de toeschouwers die niet vertrouwd zijn met het werk van Dunoyer – anders kunnen verstilde poses herkend worden uit Dunoyers “*own performance history*”<sup>443</sup> – is het op dat moment helemaal niet meer mogelijk om te onderscheiden wat de initiële poses van Dunoyer waren en wat de bewegingssequentie is die Guilloteau eromheen concipieerde. Het publiek kan de foto’s namelijk telkens maar halvelings zien als Dunoyer deze op de grond werpt en Guilloteau reeds zijn volgende pose aangevat heeft. *Solos for Others* ontwikkelt zich voor die ‘ander’ die het publiek is zo als een voortdurend “*gissen naar het ogenblik dat de camera vastlegde.*”<sup>444</sup>

Wanneer na het snelle stuk de rollen worden omgekeerd, Guilloteau de foto’s verzamelt, ter hand neemt en zich op de stoel plaatst en Dunoyer Guilloteaus plaats inneemt tegen de helverlichte blauwe achtergrond die ook het ‘dansvlak’ vormt, ‘ontwikkelt’ zich eenzelfde ‘fotoshoot’ – de setting alludeert hierop<sup>445</sup> – maar in een wederom door het toeval ingegeven ‘orde’. Hierbij wordt duidelijk hoe de beelden ‘eigen’ zijn aan Dunoyer, ze worden werkelijk lichamen ‘herinnerd’ en vanuit dit bewustzijn scherper afgelijnd. “[D]oor een glimlach of een knikje eist Dunoyer ook meer ruimte op als de danser, alsof hij volledig wil beslissen over de poses en hun ritme.”<sup>446</sup> Elke van Campenhout merkt op hoe deze – zoveelste – ‘herhaling’, het wisselen van posities, de voorstelling bevrijdt van een leerling-meester verhouding en plaats ruimt voor “*een oneindig complexere verhouding tussen lichamen, tussen ruimte, tijd,*

---

*het archief te dichten met persoonlijke creativiteit en interpretatie.*” Zie: DE LAET, Timmy, VAN IMSCHOOT, Myriam, “Het is theater zoals te verwachten maar niet te voorzien is” in: *Etcetera*, jrg. 26 (2008), nr. 114, p. 4

<sup>441</sup> PEETERS, Jeroen, *Voor voetlicht en geestesoog van de anderen: Vincent Dunoyer opent festival ‘Spectra van de dans’ met ‘Solos for others’*

<sup>442</sup> SIEGMUND, Gerarld, *Die Geburt des Tanzes aus dem Bild*

<sup>443</sup> “[O]ne could recognize the curving, spiraling spine of a Steve Paxton, [...]; relicts from dances by Anne Teresa De Keersmaeker, [...]; or fragments from a piece he performed in, by the Wooster Group.” Zie: VAN IMSCHOOT, Myriam, *Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*

<sup>444</sup> PEETERS, Jeroen, *Voor voetlicht en geestesoog van de anderen: Vincent Dunoyer opent festival ‘Spectra van de dans’ met ‘Solos for others’*

<sup>445</sup> “*Wie im Studio eines Fotografen ist ein blauer Hintergrund, dessen vordere Hälfte als Tanzfläche auf dem Boden liegen bleibt, an zwei Stangen nach oben gezogen. Das monochrome Blau erinnert gleichzeitig auch an eine Blue Box, auf die im Film- oder Fernsehstudio verschiedene Hintergrundmotive projiziert werden können.*” Zie: SIEGMUND, Gerarld, *Die Geburt des Tanzes aus dem Bild*

<sup>446</sup> PEETERS, Jeroen, *Voor voetlicht en geestesoog van de anderen: Vincent Dunoyer opent festival ‘Spectra van de dans’ met ‘Solos for others’*



*repetitiviteit, beeld en beweging,*”<sup>447</sup> – “ook hier is de onwillekeurige beweging die tussen de poses in ontstaat, de factor die het ene lichaam onvermijdelijk van het andere onderscheidt, en het tot zijn eigenheid terugbrengt.”<sup>448</sup>

Zo wordt er een spectrum – een referentie aan het festival ‘Spectra van de dans’ waar *Solos for Others* zijn Belgische première kende – aan mogelijke antwoorden én nieuwe vragen gegenereerd in de omgang met beelden en belichaamd dansrepertoire, waarbij *Solos for Others*, net zoals *Vanity* en *The Princess Project*, via geheugen en verbeelding wordt ‘weggegeven’ door Dunoyer en wordt vormgegeven door Guilloteau én het publiek. “Auch hier setzt ein Spiel der Differenzen ein zwischen bereits Gesehenem und gerade Gesehenem, zwischen dem Bild in der Erinnerung und dem Bild vor unseren Augen, [...]”<sup>449</sup> *Solos for Others* vraagt zo niet enkel om een “*dansend oog*”<sup>450</sup> van die ene ander, de danser als interpretator, maar ook van die zovele anderen, de toeschouwers als interpretators. Zo wordt nogmaals duidelijk hoe *Solos for Others* – en bij uitbreiding iedere voorstelling – in feite draait om het bezetten van de ‘zwarte gaten’, het inkleuren van de afwezige beelden – ‘zichtbaar aanwezig’ gesteld in Guilloteaus bewegingssequenties – en het vastleggen van de voorstelling in beelden. Dit maakt dat Dunoyer het publiek beschouwt als “a bunch of ‘human cameras’,”<sup>451</sup> “uiteindelijk zijn zij het toch die het stuk maken: zoveel stukken als er toeschouwers zijn, een hele reeks stukken, een oneindig aantal andere stukken dan het stuk dat ik van plan [was] te [...] maken.”<sup>452</sup> *Solos for Others*, ‘ontwikkeld’ uit ‘stills’, ‘still’ here.

#### **4.1.3 Solos for Others als ‘score’, beelden van en voor een voorstelling**

Wat ik in het voorgaande deel heb beschreven vormt niet de neerslag van een beeld dat ik ‘gecapteerd’ heb van de voorstelling in kwestie – ik heb de dvd namelijk niet in mijn bezit – maar is in feite een reconstructie op basis van de beschikbare ‘beelden’ die van *Solos for Others* ‘overgeleverd’ zijn. Met deze ‘beelden’ duid ik hier op de tekst die Dunoyer schreef tijdens het conceptieproces van *Solos for Others*,<sup>453</sup> het boekje met verschillende teksten en Devriendts foto’s uitgegeven door CC Maasmechelen naar aanleiding van een try-out van de

<sup>447</sup> VAN CAMPENHOUT, Elke, *a.c.*, p. 54

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>449</sup> SIEGMUND, Gerarld, *Die Geburt des Tanzes aus dem Bild*

<sup>450</sup> PEETERS, Jeroen, *Een pleidooi voor Stilstand: Jaaroverzicht: werd er nog gedanst in 2003*, in: <<http://sarma.be/docs/584>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Morgen*, 08/01/2004

<sup>451</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 3

<sup>452</sup> DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 108

<sup>453</sup> “Gesteld dat Jean-Luc Godard gelijk heeft, wanneer hij zet dat creëren neerkomt op het associëren van precieze beelden met vage ideeën, dan volgen hieronder enkele vage ideeën die wachten op precieze beelden.” Zie: *Ibid.*, p. 104

voorstelling,<sup>454</sup> de neergeschreven indrukken van een uitvoering ervan in recensies en besprekingen, een zeldzame foto online van de voorstelling zelf én de – vermits gebruik wordt gemaakt van het toevalsprincipe is het beter te stellen ‘een’ – ‘score’ van *Solos for Others* die op film gedocumenteerd is en beschikbaar is op het online platform *Oral Site*. In wat volgt wens ik dieper in te gaan op *Solos for Others* als ‘score’ en op dit platform als een illustratie van wat de (on)mogelijkheden zijn van nieuwe media bij het archiveren en beschikbaar maken van performances.<sup>455</sup>

Bij mijn uitweiding wens ik dat indachtig te zijn waarop Myriam Van Imschoot en Anna Pakes respectievelijk hamerden in de symposia (*What’s) The Matter with Method?* en *Dance Through the Looking-Glass: An International Conference on the Philosophy of Dance and ‘Moving’ Bodies*, met name dat het Engelse woord ‘score’ dubbele geïnterpreteerd kan worden bij choreografie als het schrijven van beweging.<sup>456</sup> Zo is er het onderscheid tussen ‘scores’ als ‘notation’, het Nederlandse ‘partituur’, en ‘scores’ als ‘statements’, als een ‘event’ *an sich* dat “*does not have to happen.*”<sup>457</sup> Dit verschil belichtte Myriam van Imschoot uitgebreid naar aanleiding van het inhuldigen van *Oral Site* als een middel “*to move beyond the classical written form and to practice new ways of dealing with text, orality, visuality, graphicality, temporality, spaciality, performativity etc.*”<sup>458</sup> In het Nederlands verdwijnt deze dubbele betekenis, vermits er voor ‘score as event’ geen gedegen vertaling bestaat; de letterlijke vertaling van ‘score’, het woord ‘partituur’ duidt enkel op het notatie-aspect, ‘the classical written form’. Het Nederlandse ‘partituur’ doet daarenboven ook sterk denken aan de geplogenheden die eigen zijn aan muziekpartituren, maar zoals Van Imschoot stelt in het artikel “*Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*” heeft de danspraktijk in tegenstelling tot de muziektraditie “*never strictly reserved the word ‘score’ for a specific*

---

<sup>454</sup> HAEGHENS, Hugo, PROESMANS, Eef, (eds.), *Mediale bemiddelingen. Over Vincent Dunoyer en anderen/Media Mediations*, Maasmechelen, Cultuurcentrum Maasmechelen, 2003, n.a.v. een éénmalige try-out van Vincent Dunoyers *Solos for Others* op 25/02/2003

<sup>455</sup> Het platform *Oral Site* is “[i]nitiated by writer and artist Myriam van Imschoot, [and] developed by a team of coders, writers and sound specialists of Sarma, Constant and Rits with a shared interest in oral and experimental publication formats.” In mijn bespreking focus ik op de publicatie “*What’s the Score (2011)*”. Hierbij zal ik enkel aandacht besteden aan wat gelieerd is aan het werk van Vincent Dunoyer. Zie: SARMA, *What’s the Score*, in: <[http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s\\_the\\_Score\\_Publication/](http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s_the_Score_Publication/)>, geraadpleegd op 7/06/2012

<sup>456</sup> (*What’s) The Matter with Method?*, Colloquium Labo21, Kortrijk (Budascoop), 11-14/04/2012 en *Dance Through the Looking-Glass: An International Conference on the Philosophy of Dance and ‘Moving’ Bodies*, Centre for Critical Philosophy, Gent (KANTL), 1-2/06/2012

<sup>457</sup> “Panel 3: Catch me if you can. On scores & notations. Door Bojana Cvejic, Christel Stalpaert en Myriam van Imschoot” in: (*What’s) The Matter with Method?*, Colloquium Labo21, Kortrijk (Budascoop), 11-14/04/2012

<sup>458</sup> SARMA, *Introduction*, in: <<http://sarma.be/oralsite/pages/Index/>>, geraadpleegd op 7/06/2012

*object, encoded in notation on a piece of paper, indicating a body of work that can then be instantiated with great rigor in performance.*<sup>459</sup>

Aansluitend hierbij wens ik dan ook gebruik te maken van de term ‘score’ en deze als een ‘tool’ ter hand te nemen. In zijn onvertaaldheid schept dit begrip namelijk reeds de mogelijkheid om de vertaling van Devriendts 99 beelden naar een videodocumentatie op een website te beschouwen als een creatief ‘event’ *an sich*, zonder dat dit dient geïnterpreteerd te worden als verwijzend naar een voorgaande of volgende voorstelling, waarvan de ‘score’ respectievelijk het resultaat of de aanleiding zou vormen. Wanneer de ‘score’ (van) *Solos for Others* echter niet gekaderd wordt binnen een initiatief van ‘herbestemming’ – in analogie met Bolters en Grusins concept “*repurposing*”<sup>460</sup> – als het valideren ervan als een absolute eindbestemming zonder voorbestemming, maar wordt bekeken in relatie tot de voorstelling *Solos for Others*, dan kan deze geduid worden als een interessant experimenteren met en bevragen van de zinsnede “*the sense of the score – and hence some notion of notation – seems to remain within the body and the mind of the dancer as a danced possibility.*”<sup>461</sup>

Zo geven de 99 foto’s die de/een score uitmaken niet enkel deze ‘danced possibilities’ weer die in Dunoyers lichaam en geest huizen, maar kunnen ze ook geduid worden als een bezetten van de ‘virtualities’ of de ‘impalpable possibilities’ die volgens Lepecki nog in een werk – en bij uitbreiding ook in een oeuvre – verscholen liggen. Dunoyer voerde namelijk voor Devriendts camera een bewust herinneringsproces uit van in- en excorporaties met betrekking tot zijn eigen lichaamsrepertoire, wat geduid zou kunnen worden als een ‘auto-will to archive’.<sup>462</sup> Of zoals Elke van Campenhout zegt: “*Wat hier getoond wordt is het inschakelen van een choreograaf in een geschiedenis die hem vooraf gaat, en hem heeft bepaald, en het proces van imitatie en doorgave, waarin deze geschiedenis verder leeft.*”<sup>463</sup>

Dit proces van imitatie en doorgave waar Etienne Guilloteau zich dient in te schakelen, vormt dan een tweede – maar eigenlijk zoveelste – niveau van ‘will to archive’; de ‘will to archive’ die Lepecki voor ogen had met zijn artikel “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”. De foto’s die voor dit imiteren en doorgeven gebruikt worden vormen

---

<sup>459</sup> VAN IMSCHOOT, Myriam, *Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*

<sup>460</sup> BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *o.c.*, p. 273

Zij definiëren dit als volgt: “*A term used in the entertainment industry to describe the practice of adapting a ‘property’ for a number of different media venues, [...].*”

<sup>461</sup> FRANKO, Mark, *o.c.*, p. 322

<sup>462</sup> Dit proces kan ook beschouwd worden als een vivisecteren en genereren van ‘mediated memories.’

<sup>463</sup> VAN CAMPENHOUT, Elke, *o.c.*, p. 54

een uitdaging voor “ *the dancer to recover corporeality from flatness.*”<sup>464</sup> Zo wendt Vincent Dunoyer dat aan als ‘strategy of re-enactment’ wat Fabian Barba bij zijn reconstructie van Mary Wigmans solo’s als problematisch ervoer, namelijk dat foto’s “*fail to convey with precision a most important feature of movement: its muscular qualities.*”<sup>465</sup> Door het bewustzijn hiervan laat Dunoyer verstilde poses fotograferen eerder dan bewegingen, wat maakt dat de ‘lichaamsbeelden’ wel met ‘muscular qualities’ omschreven kunnen worden door hem: “*skeletal architectures, muscular landscapes, a massive and silent text, an inventory of textures.*”<sup>466</sup> De danser dient deze tot de aangrijpingspunten van zijn gewrichten te maken, waarbij hij werkelijk lichaam moet geven aan ‘het cliché’.

‘Het cliché’ mag hier opgevat worden in de dubbele betekenis die door Deleuze onderscheiden wordt, namelijk als “ *the reproductive mechanism at the basis of photography*” en als “*the basis of stereotypical thinking.*”<sup>467</sup> Daar waar Christel Stalpaert de werking van ‘het cliché’ op een productieve wijze ondermijnd ziet in Barba’s re-enactmentpraktijk, neemt *Solos for Others* deze tot middel en doel. Dunoyers interesse gaat namelijk niet zozeer uit naar “*de persoon, maar wel [naar] de Figuur en vooral het isolement van de Figuur – om deze laatste in staat te stellen ‘een Beeld, een Icoon’ te worden, [...].*”<sup>468</sup> Een beter begrip van deze ‘wens’ met betrekking tot het gebruik van het medium fotografie als ‘score’ in en van *Solos van Others* kan verkregen worden door Cynthia Freeland’s artikel “Photographs and Icons”. In dit artikel stelt Freeland dat “*there are [...] remarkable similarities in how icons and photographic portraits function as images.*”<sup>469</sup> Hoewel de lichaamsbeelden van Dunoyer geen portretten *stricto sensu* zijn, wens ik toch enkele aspecten aan te halen die Freeland vermeldt, vermits ze volgens mij van belang kunnen zijn voor de overlevering, het overleven, in *Solos for Others* van de beelden als repertoire én van het repertoire als beelden.

Cynthia Freeland schrijft vier eigenschappen toe aan iconen als unieke beelden, met name “(a) *its subject matter, (b) the beliefs and attitudes it inspires in viewers, (c) its causal origin, and, finally, (d) its reproducibility.*”<sup>470</sup> In navolging van Hans Belting, professor kunstgeschiedenis aan de universiteit van Munich, meent ze dat “*the cultic sphere is*

---

<sup>464</sup> STALPAERT, Christel, *a.c.*, p. 92

<sup>465</sup> BARBA, Fabian, *a.c.*, p. 87

<sup>466</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 3

<sup>467</sup> STALPAERT, Christel, *a.c.*, p. 92

<sup>468</sup> DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 105

<sup>469</sup> FREELAND, Cynthia, “Photographs and Icons” in: WALDEN, Scott, (ed.), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, Malden (Ma), Blackwell Publishing, 2008, p. 55

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 59

*concerned not with the 'art' of memory ... but with the 'content' of memory.' Thus a cult image, like an icon, is not about history or the past, but about presence.*”<sup>471</sup> Wanneer deze beide zaken, de eigenschappen en dat wat de manifestatiefunctie heet,<sup>472</sup> worden betrokken op foto's, vormt zich een beeld van de waarde die aan de fotoscore toegekend kan worden. Analooq aan wat ik in het voorgaande deel reeds stelde, garanderen foto's dus een zekere 'aanwezigheid' en 'reproduceerbaarheid', toch tenminste wat hun beeldkwaliteiten betreft. In *Solos for Others* worden deze kenmerken als incorporeerbaar beschouwd, waardoor Jeroen Peeters' vraag – “*Kunnen gefotografeerde lichamen teruggegeven worden aan de zwaartekracht, aan een concrete tijd en ruimte?*”<sup>473</sup> – positief beantwoord kan worden.

#### **4.1.4 'Stills' als aanzet tot beweging; André Lepecki's 'virtualities' verbeeld**

Door gebruik te maken van een 'score' met foto's als aleatorisch compositieprincipe – hier leunt het woord 'score' wel sterk aan bij 'partituur' – waarbij het de bedoeling is om de 'stillness' van de beelden te belichamen in tijdruimtelijke poses, wordt er – anders dan bij Fabian Barba's 'will to archive' – niet verwacht de bewegingssequenties 'in-between' te reconstrueren. Sterker nog, er zijn geen 'originele' bewegingen tussen de poses die in de studiosetting eigen aan *Solos for Others* wederom worden 'vastgelegd' door de lens van het menselijke oog. Dunoyer gaf de lichaamsbeelden in Devriendts studio namelijk niet enkel in tijd en ruimte onafhankelijk van elkaar door – zo valt er aan de verschillende slips die Dunoyer draagt op de foto's te zien dat de opnamen meerdere dagen besloegen – maar waren deze ook in hun 'initiële' tijd en ruimte niet met elkaar verbonden, aangezien de poses uit verschillende voorstellingen stammen. Zo genereert Dunoyer beelden die bewust 'zijn' en weet hij door gebruik te maken van de 'objectieve' kracht van de fotografie – denk hierbij aan Bazins ontologie van het medium in kwestie<sup>474</sup> – en de haar toegeschreven 'transparantie' voorbij te gaan aan een 'geconnoteerde' overleveringswijze die gedecodeerd zou moeten worden.<sup>475</sup> Dunoyer getuigt op deze manier van een verhoogd bewustzijn voor en weet te 'ontsnappen' aan dat wat Frédéric Pouillade met betrekking tot 'notatie' schrijft:

---

<sup>471</sup> FREELAND, Cynthia, *a.c.*, pp. 60-61

<sup>472</sup> “[...], photographs continue to serve the manifestation function that was facilitated in earlier time periods by a wide success of types of images (icons, funeral portraits, death masks), as well as by non-images (relics).”

Zie: *Ibid.*, p. 69

<sup>473</sup> PEETERS, Jeroen, *Voor voetlicht en geestesoog van de anderen: Vincent Dunoyer opent festival 'Spectra van de dans' met 'Solos for others'*

<sup>474</sup> BAZIN, André, *a.c.*, pp. 11-14

<sup>475</sup> Het beschouwen *an sich* van foto's is echter wel cultureel geconnoteerd .

‘Few dancers or choreographers know how to read or write a choreographic score. The notation, when it takes place (which is rare), functions more as a means (‘dispositif’) of exterior consignation (an ‘archival’ fixing) than as a principle of identification authorizing reenactments foreign to personal transmission.’<sup>476</sup>

Door gebruik te maken van gefragmenteerde dansbewegingen, gefotografeerde poses, is het echter wel mogelijk om een zeker niveau van ‘identification authorizing reenactments’ te bewerkstelligen, vermits niet zozeer een hele choreografie gereconstrueerd dient te worden, maar eerder “‘*états de corps*’ ([...]) and the reception of the body of these states by the eyes, [...], and mind.”<sup>477</sup> Dit laatste suggereert Mark Franko als een implicatie van Laurence Louppe’s “discussion of the impossibility of the danced sign to deposit itself on record as such,”<sup>478</sup> wat een afwijzing betekent van dans als schrijven. Ik geloof dat deze ‘afwijzing’ van dans als een vloeiend schrijven een kans betekent om tegen eenduidige retoriek in te gaan en ruimte te geven aan ‘stilte’, ‘stillness’, en ‘stotterende’ bewegingen. Analoog aan dat wat Stalpaert onder meer beschrijft met betrekking tot de functie van de dramaturg en het gevoerde discours op en naast de scène,<sup>479</sup> meen ik dat de ruimte en tijd voor ver-beelding in én tussen de poses door leidt tot het ‘hervinden’ van wat Claudia Jeschke omschreef als ‘performative knowledge’:

‘Performative knowledge is considered to function as nonverbal communication focusing on physical experience. In dance, it delivers itself as pure body activities. (The term ‘body activity’, as I use it, designates the way movements might have been conducted and how they might have been perceived...).’<sup>480</sup>

Op basis van de ‘this-has-been’ van foto’s wordt het zo mogelijk om een “‘*what might have happened*’”<sup>481</sup> te reconstrueren, waarbij geen juiste of foute ‘absolute’ antwoorden of versies te onderscheiden vallen. Dit geldt volgens mij niet enkel in de overdracht van de beelden van *Solos for Others* door een aanwezige Dunoyer aan een aanwezige danser, maar kan ook ‘bereikt’ worden wanneer deze eerste ‘afwezig’ en deze laatste iedere ‘ander’ zou zijn.

---

<sup>476</sup> POUILLAUDE, Frédéric, SOLOMON, Noémie, (transl.), “Scène and Contemporaneity” in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 51 (2007), nr. 2, p. 130

<sup>477</sup> FRANKO, Mark, *a.c.*, p. 331

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 331

<sup>479</sup> STALPAERT, Christel, “A Dramaturgy of the Body” in: *Performance Research*, jrg. 14 (2009), nr. 3, pp. 121-125

<sup>480</sup> Claudia Jeschke geciteerd in: FRANKO, Mark, *a.c.*, p. 331

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 331

Het ‘geschreven’ zijn van een/de ‘score’, van de/een choreografie door de fotografie – als het ware een schrijven met licht – in *Solos for Others* impliceert namelijk “[a] setting open apparati that would have to be reencountered and reexperimented with in a different way in every instance.”<sup>482</sup>

‘The opening of writing thus implies that an element of improvisation is lodged in each actualization, so that the scenic event precisely ceases to be mechanical actualization and becomes partial re-creation.’<sup>483</sup>

Bij de voorstelling/score in kwestie is deze ‘partial re-creation’, het verwerven van ‘performative knowledge’, mogelijk door het gebruik van ‘objectieve’ beelden in een ‘subjectief’ aleatorisch proces – dat daardoor des te objectiever is. De vraag die zich bij de ‘stills’/‘stillness’ stelt, deze van ‘re-creation’, de individuele bewegingssequensen ‘in-between’, is eigen aan fotografie, want “[b]ij fotografie wordt spanning opgeroepen door de vraag wat de beweging is die aan het moment van afdrukken voorafgaat en erop volgt.”<sup>484</sup> De door Lepecki toegeschreven ‘virtualities’ worden zo op nog een andere manier ‘zichtbaar’ gemaakt, namelijk door het vastleggen van foto’s van, op en naast de ‘virtualities’, de ‘impalpable possibilities’ als (on)ontwikkeld potentieel:

‘Something that happens too quickly to have happened, actually, is ‘virtual’. The body is as immediately virtual as it is actual. The virtual, the pressing crowd of incipencies and tendencies, is a realm of ‘potential’. In potential is where futurities combines, unmediated, with pastness, [...]’<sup>485</sup>

De foto’s van Dunoyer vormen dan ook niet enkel beelden van wat ‘actual’ ‘has-been’ maar ook een bron van virtueel potentieel. Een uitwerking hiervan is ook te vinden in het eerder aangehaalde *Relationscapes* waarin Erin Manning duidt hoe “[s]tilness is always on its way to movement.”<sup>486</sup> Deze uitspraak kadert binnen het concipiëren van de term ‘preacceleration’ om te wijzen op hoe beweging waargenomen kan worden voordat deze werkelijk ‘beweegt’ of geactualiseerd wordt: “Preacceleration refers to the virtual force of movement’s taking form. [...] In dance, this is felt as the virtual momentum of a movement taking form before we

---

<sup>482</sup> POUILLAUDE, Frédéric, SOLOMON, Noémie, (transl.), *a.c.*, p. 132

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 132

<sup>484</sup> MULDER, Arjen, *o.c.*, 1996, p.43

<sup>485</sup> MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual: movement, affect, sensation*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 30

<sup>486</sup> MANNING, Erin, *o.c.*, p. 43

actually move.”<sup>487</sup> Dit impliceert dat “[p]osture is not a stopping. It is [just] a stilling of the between of the body’s reconfigurations in extensive and intensive space-time.”<sup>488</sup> De lichaamshoudingen of poses waarin Dunoyer gefotografeerd werd omvatten dan ook beweging, meer zelfs nog, er kan gesteld worden dat ze aansturen op hernieuwde actualisering, waarbij “the pulsion toward directionality activates the force of movement in its incipency.”<sup>489</sup>

Welke richting de beweging exact uit zal gaan, of hoe deze concreet geactualiseerd zal worden, is en dient daarbij echter niet duidelijk te zijn; dit vormt namelijk het punt waarop eigenheid zich ontplooit. Met betrekking tot de foto’s is dit het moment waarop de eigen bewegingssequenties zich ontwikkelen vanuit de virtuele (spier)kracht, de ‘virtualities’, die (nog) in de beelden aanwezig is. Het opnemen en belichamen van deze ‘incipiencies’ ‘in-between’ maakt het ‘will to archive’-proces op basis van de foto’s mogelijk en genereert een ‘partial re-creation’. Analooq aan animatiefilms of de chronotopische fotoreeksen van Muybridge is dat “[w]hat happens between each frame[...] much more important than what exists on each frame.”<sup>490</sup> Door deze onbepaaldheid tussen de foto’s te garanderen én tot uitgangsprincipe te maken in het gebruik van het toeval als ‘eindchoreograaf’, weet Dunoyer de valstrikken te vermijden waarin de ‘leg-acies marching on’ anders zouden trappen.

Ik meen dan ook dat *Solos for Others* als voorstelling een interessante ‘kijkwijze’ biedt op dit ‘verder’ wandelen als en van de voorstelling. Zo wordt dankzij de score *Solos for Others* namelijk niet enkel getoond hoe op een bewuste manier omgegaan wordt – of omgegaan kan worden – met herinneren en herinneringen, maar ook met de gedetermineerde onvoorspelbaarheid die eigen is aan iedere uitvoering. Hét origineel als dusdanig bestaat niet, maar iedere voorstelling is wel authentiek. De score laat zo toe om Dunoyers repertoire als beelden en Dunoyers beelden als repertoire over te leveren aan de ander die de danser is en aan de ander die het publiek is; in de voorstelling én voor zijn computerscherm.

#### **4.1.5 Solos for Others als ‘virtuality’, het platform Oral Site**

Het eerder vernoemde platform *Oral Site* biedt deze ‘computerscherm’-optie aan, vermits het geconcipeerd werd als “a place (a ‘site’) that would allow the ‘siting’ and ‘citing’ of words,

---

<sup>487</sup> MANNING, Erin, o.c., p. 43

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 44

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 6

<sup>490</sup> Norman McLaren geciteerd in: *Ibid.*, p. 113



*speech, orality.*”<sup>491</sup> Als “‘*expanded publication*’”<sup>492</sup> valt het initiatief te kaderen binnen de ‘archival impulse’ die Hal Foster onderscheidt,<sup>493</sup> of de tendens van “‘*archivism*’”<sup>494</sup> die Robert C. Morgan erkent met betrekking tot kunstenaars en performances in musea en archiefinstellingen. Daar waar deze beide tendensen echter gesitueerd worden binnen een specifiek gebouw dat spatio-temporeel ‘bepaald’ is – denk hierbij nogmaals aan het archief als ‘hypomnéma’ – is de ruimte en tijd van *Oral Site* virtueel. Door deze virtualiteit slaagt het initiatief erin om de bijdragen van kunstenaars en essayisten op een performatieve wijze weer te geven. Dit ‘weergeven’ mag geïnterpreteerd worden als een (‘expanded’) ‘teruggeven aan’ de performancepraktijk in de vorm van de betrokkenen en de ‘toeschouwers’ én als bewerkstelligd door een daartoe ontwikkelde ‘weergave’, lay-out.

Zoals de benaming, *Oral Site* reeds duidelijk maakt, wenst het platform dat te beogen – en te ‘behoren’ – wat nog maar recentelijk een (eigen) plaats heeft ‘verworven’ binnen de archief- en museuminstellingen. Eerder haalde ik dit reeds aan door te verwijzen naar wat Rebecca Schneider ‘new archiving’ noemt, waarbij ze het ‘eigen’ van de plaats die onder meer mondelinge tradities toegewezen krijgen bevreemdt. Met *Oral Site* geloof ik dat er een stap in de goede richting genomen is om aan de eigen noden van deze particuliere ‘overkeken’ en ‘overhoorde’ vormen van kennis en traditie (‘leg-acies’) te beantwoorden; een appreciëren van de ‘performance remains’ om de ‘performance’ van deze elementen, gesprekken, notities, foto’s, video’s, ... eerder dan om dat wat ‘remains’. Met het aanhalen van het ‘new archiving’-begrip, wens ik echter ook dat wat als problematisch ervaren zou kunnen worden aan *Oral Site* aan de kaak te stellen, namelijk dat het initiatief een (web)site toegewezen gekregen heeft, die het gevaar loopt te verworden tot dat waaraan het woord ‘site’ ook herinnert, een grafsite. Want hoewel bepaalde ‘scores’, notatievormen of interviews via de performativiteit van het virtuele medium – de bezoeker kan als kunstenaar zelf een ‘canvas’ samenstellen van gewenste elementen – wel zouden ‘overleven’, zouden ze zonder het actualiseren van dat wat ze behelzen, ‘performative knowledge’, nog steeds niet meer of minder zijn dan “‘*a dancing body’s tomb.*’”<sup>495</sup>

---

<sup>491</sup> SARMA, *Introduction*

<sup>492</sup> *Ibid.*

<sup>493</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 29

<sup>494</sup> MORGAN, Robert C., “Thoughts on Re-Performance, Experience, and Archivism” in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, jrg. 32 (2010), nr. 96, p. 12

<sup>495</sup> FRANKO, Mark, *a.c.*, nr. 2, p. 329

Dat 'scores' als 'scores' – en zeker de hier gebruikte – ook als performances *an sich* kunnen en mogen beschouwd worden kan hier inderdaad tegen ingebracht worden, maar neemt niet weg dat dit bijna nooit het initiële doel was bij hun conceptie;<sup>496</sup> ze worden dan ook een signifiant zonder referent, een tombe zonder lichaam, een simulacrum. Bovendien stelt Robert C. Morgan zich de vraag of “[...] *we really need to save all the objects, actions, and documents so they can be instantly programmed for re-performance in the future? This is, of course, within the realm of possibility.*”<sup>497</sup> Een bijkomende vraag daarbij is “*whether anyone would care enough to retrieve them.*”<sup>498</sup> Of deze vragen ‘correct’ of beantwoordbaar zijn, is een andere vraag, maar ze dienen nu en dan gesteld te worden opdat archiveringsinitiatieven niet zouden verworden tot vanzelfsprekende ‘absolute’ of ‘archons’.

Wat *Oral Site* betreft, geloof ik dat zulke platforms kunnen bijdragen tot een beter begrip van wat er in de eigentijdse performancewereld ‘(over)leeft’ door niet zozeer te wijzen op ‘wat’ maar ‘hoe’ ‘overgeleverd’ wordt.<sup>499</sup> Dat *Oral Site* de kans biedt om via een ‘scherm’ – het beeldscherm *an sich* maar ook het zelf samen te stellen ‘canvas’ – impressies te vergaren is veelzeggend in het licht van mijn bespreking van *The Princess Project*, waarin ‘screens’ gethematiseerd werden als het middel bij uitstek om tot kennis en projecten/projecties te komen. Een vraag die hiermee samenhangt is deze die Sarah Whatley zich stelde bij het concipiëren van het online archief van Shuibhan Davies Dance: “*Given that accessing work on screen that was intended for a live audience can never replicate the ‘live’ event, how can ‘going live’ online provide an alternative but equally valuable experience for the user?*”<sup>500</sup> Met betrekking tot *Oral Site* als online, virtueel platform kan deze vraag beantwoord worden door Lepecki onderscheiden ‘virtualities’: deze hangen hier niet enkel werkelijk in ‘de lucht’, maar zijn ook ten dele door deze format reeds geactualiseerd én bieden de kans op nieuwe in- en excorporaties.

Dunoyers score *Solos for Others* als een videodocumentatie op *Oral Site*, waarbij Dunoyer zittend op een stoel zijn ‘lichaamsbeelden’ ter hand neemt, die hij deze keer niet aan een

---

<sup>496</sup> Deze bedenking maakt ook Sarah Whatley zich bij het concipiëren van het ‘Shuibhan Davies Dance Online’-archief: “[...] *reflecting back on that discarded material to bring it into the present, turning it into a source, a fact, something that has already occurred, a document in its own right that provides new traces of the dance in question, thus making space for new interpretations and readings of the final dance event.*”

Zie: WHATLEY, Sarah, “Archives of the Dance: Shuibhan Davies Dance Online” in: *Dance Research*, jrg. 26 (2008), nr. 2, p. 252

<sup>497</sup> MORGAN, Robert C., *a.c.*, p. 15

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>499</sup> Dit werd ook benadrukt door Van Imschoot tijdens het door mij gevolgde panelgesprek op (*What’s) The Matter with Method?*

<sup>500</sup> WHATLEY, Sarah, *a.c.*, p. 252

danser laat zien maar aan het camera-oog dat over zijn schouder meekijkt, mag hier een voorbeeld van zijn. Samen met de camera kijken de *Oral Site*-‘toeschouwers’ ‘door’ de foto’s naar Dunoyers lichaam, waarbij de poses in willekeurige volgorde wederom verzoeken om een dansend oog. Meer zelfs nog, wanneer het ritme opgedreven is, alle beelden ‘doorlopen’ zijn, wederom van de grond opgeraapt worden en Dunoyer zich terug op de stoel plaatst en hetzelfde proces – in een andere volgorde – herneemt, wordt niet enkel het begrip ‘variatie’ verbeeldt, maar ook dat van ‘de reeks’, ‘de oneindigheid’ waarnaar Dunoyer zoekt. De kijker wordt daarbij uitgenodigd om de ‘pose’ of de ‘positie’ van de danser in te nemen en de ‘virtualities’, de virtuele bewegingssequenties tussen de foto’s op een persoonlijke, lichamelijke manier in te kleuren. Om de ‘impalpable possibilites’ te bezetten en de foto’s te verbinden als ware het een ‘cadavre exquis’.

## 4.2 Cadavre Exquis

### 4.2.1 Cadavre Exquis als 'artistiek vampirisme', lang leve de dode auteur

Vincent Dunoyer liet met *Solos for Others* voor het eerst de teugels der controle een beetje vieren. Daar waar hij als choreograaf, maar ook als danser voordien de touwtjes steeds stevig in handen had gehouden – denk bijvoorbeeld aan het fixeren van een improvisatie van Steve Paxton tot de solo *Carbon* – ‘creëerde’ hij met *Solos for Others* een voorstelling waar ruimte en tijd gegenereerd werden voor ‘anderen’: het toeval, de danser en het publiek. Met *Cadavre Exquis*, een dansstuk dat in 2005 zijn première kende,<sup>501</sup> leverde Dunoyer zich – zoals de titel suggereert – volledig over aan ‘het toeval’ dat de vorm aannam van 33 studenten van De Keersmaekers dansschool PARTS.<sup>502</sup> De studenten kregen een opdracht die nauw aansloot bij deze van Etienne Guilloteau in *Solos for Others* en die ook gebaseerd was op de door Mirjam Devriendt getrokken foto’s voor het voornoemde stuk. Dunoyer kende namelijk “33 ervan een willekeurig nummer”<sup>503</sup> toe; de taak van de studenten bestond uit “filling in the blanks between two [consecutive] photos given to each, a starting pose and an ending pose.”<sup>504</sup> “De optelsom daarvan zou dan een nieuwe choreografie zijn,”<sup>505</sup> die Dunoyer zou incorporeren.

Aangezien ik in het voorgaande deel reeds uitgebreid ben ingegaan op hoe foto’s als ‘doodsprentjes’ of ‘memento mori’-motieven – en hyperbolisch gesteld ook als ‘geboortekaartjes’ – gepercipieerd kunnen worden en hoe de ‘fotoscore’ zo een potentiële omgangswijze biedt met repertoire als beelden en beelden als repertoire, wens ik hier met betrekking tot *Cadavre Exquis* geen aandacht meer aan te besteden. Nochtans staan beide themata ook in deze voorstelling centraal – Dunoyer zegt onder meer: “Bij dit stuk dacht ik vaak aan Roland Barthes’ omschrijving van foto’s als dode dingen die een levend moment vervangen. Ik doe net het omgekeerde: [...]”<sup>506</sup> In dit deel over *Cadavre Exquis* wil ik met wat eerder werd uitgewerkt in het achterhoofd een ander onderwerp aansnijden dat Roland

---

<sup>501</sup> *Cadavre Exquis*, Vincent Dunoyer, Vanity vzw i.s.m. Dans in Limburg, P.A.R.T.S., Kaaitheter en CC Maasmechelen; Maasmechelen (CC Maasmechelen), 12/10/2005

<sup>502</sup> Dit getal is minder willekeurig dan het lijkt, daar het al terug te vinden is bij het werkproces aan *Solos for Others* “[...], ik wil mij wegcijferen om plaats te ruimen voor wat anders, voor iemand anders. Maar die iemand anders dan ik, kan net zo goed ook ikzelf zijn, of een andere, of 3 anderen, of 33 anderen...” [Dunoyers nadruk] Zie: DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 107

<sup>503</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt 'Cadavre Exquis'*, in: <<http://sarma.be/docs/2626>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Tijd*, 12/10/2005

<sup>504</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 1

<sup>505</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt 'Cadavre Exquis'*

<sup>506</sup> *Ibid.*

Barthes ook thematiseerde, namelijk de notie van ‘la mort de l’auteur’. In wat volgt wens ik de traditioneel gedachte autonomie van de choreograaf als auteur te problematiseren, wat ook al kort aan bod kwam in het eerste hoofdstuk met betrekking tot de ‘will to archive’. Hier mocht reeds het belang blijken dat Vincent Dunoyer als danser en als choreograaf – in de moeilijkheid om dit in Dunoyers carrière te bepalen zit een deel van de problematiek vervat – aan dit onderwerp ‘hecht’. Of zoals hij naar aanleiding van *Cadavre Exquis* zegt:

‘De dood van de auteur is natuurlijk een groot thema, maar het sluit vele vragen in die ik intussen ook de mijne gemaakt heb. Aan wie hoort het project toe? Tot wie spreekt het? Over wie spreekt het? [...] De plaats van Vincent Dunoyer in *Cadavre Exquis* is een vraag zonder antwoord.’<sup>507</sup>

Deze vraag zonder antwoord wordt gesteld door beroep te doen op de PARTS-studenten, want daar waar Elke Van Campenhout er reeds op wees hoe in *Solos for Others* de klassieke leerling-meester relatie aan de kaak gesteld werd door het aantreden van Dunoyer in het tweede deel als danser,<sup>508</sup> kent dit motief in *Cadavre Exquis* een uitbreiding. Hoewel de studenten nog geen eigen parcours ontwikkeld hebben, wordt de gebruikelijke richting omgekeerd en “*g[e]ven de studenten dus les aan [Dunoyer], door choreografisch materiaal te leveren.*”<sup>509</sup> Vincent Dunoyer, die sinds 1999 het repertoire van Rosas doceert aan PARTS, ervoer het project als een mogelijkheid om vragen te stellen *aan* een meester, docent of choreograaf – en bij uitbreiding ook *bij* de Westerse inkleding van deze functies – met oog voor “*de verhouding leerling-meester in het zenboeddhisme, waarbij elke vraag met een nieuwe vraag of een afwijkende opmerking wordt beantwoord.*”<sup>510</sup> Zo dient de persoon die de functie van ‘meester’ bezet (Dunoyer) niet te pretenderen het antwoord te ‘bemeesteren’ maar wordt een kans gegenereerd tot het uitstippelen van een eigen weg tussen een begin- en een eindpositie – zowel letterlijk als figuurlijk en zowel voor de studenten als voor Dunoyer zelf.

Vincent Dunoyer gaf de studenten bij het inkleuren van de ruimte en tijd tussen de poses alle vrijheid, filmde het resultaat van hun werk en studeerde dit in als “*a long solo that [he]*

---

<sup>507</sup> PEETERS, Jeroen, *De exquisite dood van een choreograaf: Choreograaf Vincent Dunoyer over de creatie van ‘Cadavre Exquis’*, in: <<http://sarma.be/docs/909>>, geraadpleegd op 06/06/2012, niet-gepubliceerd interview in opdracht van *De Morgen*

<sup>508</sup> VAN CAMPENHOUT, Elke, *a.c.*, p. 54

<sup>509</sup> PEETERS, Jeroen, *De exquisite dood van een choreograaf: Choreograaf Vincent Dunoyer over de creatie van ‘Cadavre Exquis’*

<sup>510</sup> *Ibid.*

*reproduced on stage.*”<sup>511</sup> Vermits Dunoyer alle ‘inkleuringen’ aanvaardde – “[...], *al leverde dat vreemde verrassingen op. Zo had een meisje geen dans gemaakt, maar een verhaal dat twee beelden met elkaar verbond. Dat werd het openings- en slotbeeld van het stuk.*”<sup>512</sup> – ontwikkelt de voorstelling zich initieel als volgt. “*Het ritme is gelijkmatig, maar het materiaal botst alle kanten op. Er zitten robotachtige momenten in, [...], sierlijke zinnen die de hele ruimte innemen, een simpele wandelpas, gestileerde gebaren, [...].*”<sup>513</sup>

Door in *Cadavre Exquis* de videofragmenten van de studenten te tonen waarvan hij de solo ‘leerde’ en die hij op scène ‘citeert’, genereert Dunoyer een bewustzijn bij de toeschouwers voor “*de constructie en compositieprincipe*”<sup>514</sup> van de voorstelling. Vincent Dunoyer is immers niet geïnteresseerd in het verhullen van de ontstaanscontext of van het repetitieve, reconstruerende karakter eigen aan dansuitvoeringen en hoopt ook “*enkele vastgeroeste denkbeelden over dans bij de kijker in beweging te zetten. De affiche belooft een stuk van [z]ijn hand, maar dan komt de kijker tot de vaststelling dat [hij] hoogstens een aanzet gaf.*”<sup>515</sup> Zo een beperkte aanzet is ook eigen aan het ‘cadavre exquis’-principe waaraan de voorstelling haar titel ontleent. Dit (toevals)principe werd geconcipeerd door de surrealisten die het tot werkwijze maakten voor het collectief schrijven van gedichten en gaat uit van een kleine aanzet door een eerste, waarbij hij die volgt enkel de ‘eindpose’ van de vorige – bijvoorbeeld een woord – tot zijn ‘beginpose’ dient te nemen, onbewust van het voorgaande ‘geheel’ dat afgedekt wordt. Een derde krijgt dan weer de ‘eindpose’ van de tweede tot uitgangspunt en wat een vierde mag verwachten, laat zich al raden.

Vincent Dunoyer was bij het opnemen van dit ‘spelletje’ niet zozeer geïnteresseerd in de “*politieke en artistieke aanspraken van de surrealist Breton en zijn bende,*”<sup>516</sup> maar wenste dit puur als vormelijk principe te hanteren bij het concipiëren van ‘zijn’ voorstelling. Hierbij legde hij echter wel een ‘beperking’ op, want in tegenstelling tot het gedichte ‘cadavre exquis’

---

<sup>511</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 1

<sup>512</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt 'Cadavre Exquis'*

<sup>513</sup> PEETERS, Jeroen, *Kijken, weifelen en beter kijken: Vincent Dunoyer creëert 'Cadavre Exquis' in CC Maasmechelen*, in: < <http://sarma.be/docs/912>>, geraadpleegd op 06/06/2012, niet-gepubliceerde recensie geschreven voor *De Morgen*

<sup>514</sup> PEETERS, Jeroen, *De exquise dood van een choreograaf: Choreograaf Vincent Dunoyer over de creatie van 'Cadavre Exquis'*

<sup>515</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt 'Cadavre Exquis'*

<sup>516</sup> *Ibid.*

“waarvan de intentie noch de uitkomst vooraf bepaald [is],”<sup>517</sup> is het eindbeeld van Dunoyers medespelers al wel gefixeerd, letterlijk en figuurlijk, door de gegeven foto’s. Om het project te duiden, refereert Vincent Dunoyer aan het eerste gedicht dat op deze manier ‘gemaakt’ werd – het principe ontleende hier zijn naam aan: “*Le cadavre exquis boira le vin nouveau – the exquisite corpse will drink the new wine.*”<sup>518</sup> Hij meent namelijk dat “[d]at is wat ik doe: ik, als kadaver, drink de verse wijn van de studenten. Artistiek vampirisme als het ware.”<sup>519</sup> In lijn van de vampirisme-gedachte kan gesteld worden dat Dunoyer het bloed van de studenten drinkt, hun bewegen en spiermassa ‘smaakt’ en hun lichaam als ‘Vlees’ eigen maakt in het geheel aan in- en excorporaties waarop de ‘will to archive’ ‘teert’.

In nauw verband hiermee stelt het aanwenden van het ‘cadavre exquis’ als vormprincipe en titel Dunoyer ook in staat dit te problematiseren, daar de contradictoire woorden ‘cadavre’ en ‘exquis’ ook indicatief kunnen zijn voor wat de voorstelling kenmerkt: “[B]y definition, a ‘cadavre exquis’ is always a collective creation, so it cannot be signed by a person. So deciding to sign your work and call it ‘Cadavre Exquis’ is in a way a contradiction.”<sup>520</sup> De contradictie toont zich in Dunoyers *Cadavre Exquis* enerzijds doordat hij ‘zijn’ choreografie, het schrijven met en van bewegingen overlaat aan anderen – “*In deze ‘Cadavre’ laat ik het idee van een eigen ‘handtekening’ helemaal los.*”<sup>521</sup> – en anderzijds “*signeer ik toch met mijn naam. Het is ‘mijn’ stuk.*”<sup>522</sup> Op deze wijze wenst Vincent Dunoyer noch met de pluimen van ‘een ander’, de studenten als evenzovele ‘others’, te gaan lopen, noch voor een weinig geïnspireerde aanpak te opteren waarbij zijn eigen creatieve inbreng minimaal is, maar slaagt hij er net in – en dit beoogt hij ook – om de creatieve inbreng van performers te duiden. Hij bewerkstelligt dit aan de ene kant door het laten ‘inkleuren’ van het ‘in-between’ tussen de foto’s door de studenten dans en aan de andere kant door zijn eigen lichaam in te schakelen in de gecreëerde bewegingssequenties. Initieel incorporeert hij deze ‘slechts’, maar in een tweede ‘beweging’, het herhalen van de hele choreografie, laat hij ‘zijn’ lichaam het ‘eigengemaakte’ echt dansen en brengt hij met “*talrijke details [...] op een haast*

---

<sup>517</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt ‘Cadavre Exquis’*

<sup>518</sup> AUDIO FILE 9 (Ontvangen 22/07/2012 – 12.26 min.)

<sup>519</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt ‘Cadavre Exquis’*

<sup>520</sup> AUDIO FILE 9 (Ontvangen 22/07/2012 – 12.26 min.)

<sup>521</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt ‘Cadavre Exquis’*

<sup>522</sup> *Ibid.*

*microscopisch niveau reliëf aan in wat eerst een monotoon landschap leek.*”<sup>523</sup> Met *Cadavre Exquis* wenst Dunoyer namelijk verder te gaan dan ‘slechts’ het problematiseren van de leerling-meester verhouding, wat maakt dat hij fundamentele vragen stelt die niet uit de weg gegaan mogen worden, wil het dansperformancelandschap niet in monotonie vervallen:

‘Who does the dance belong to: the choreographer or the performer? And what kind of choreography are we talking about? Is it the writing that presides over the conception of the performance or that of the movements? Is the person that signs the work its creator or its curator? Does the body of the dancer harbour a collection of movements that do not belong to him, borrowed for a temporary period of display?’<sup>524</sup>

#### **4.2.2 Curator of creator, auteurschap als auteur(ge)sch(r)ap(t)**

Om een idee te formuleren met betrekking tot de vraag die Dunoyer stelt of een persoon die een werk (hand)tekent een ‘curator’ of ‘creator’ is, kan het interessant zijn om terug te grijpen naar *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* van Mary Carruthers. Vermits Carruthers met haar boek weerwerk biedt aan hoe “[m]ost historians of the Middle Ages are now engaged in detailing the differences,”<sup>525</sup> zoekt ze – zich bewust van de veranderde omstandigheden – naar elementen van continuïteit tussen die periode en de eigentijdse. Vanuit deze optiek is het niet enkel mogelijk het verleden beter te begrijpen vanuit het heden maar kan het verleden ook helpen bij een “*coming to terms with the present.*”<sup>526</sup> Er geldt namelijk dat de wijzen waarop we het verleden beschouwen “*to be connected to and thus to live on through the present/future have implications for whatever concepts of futurity, the new, creativity, production or emergence we want to develop.*”<sup>527</sup>

Het onderscheid dat Carruthers *erkent* en verklaart tussen de uitingen van appreciatie voor respectievelijk Thomas van Aquino en Albert Einstein kan volgens mij dan ook bijdragen bij het duiden en counteren van het verschil in appreciatie dat Vincent Dunoyer *herkent* in de eigentijdse danswereld voor de functies van ‘curator’ en ‘creator’.<sup>528</sup> Mary Carruthers kiest

---

<sup>523</sup> PEETERS, Jeroen, *Kijken, weifelen en beter kijken: Vincent Dunoyer creëert ‘Cadavre Exquis’ in CC Maasmechelen*

<sup>524</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 2

<sup>525</sup> CARRUTHERS, Mary, *o.c.*, p. 15

<sup>526</sup> AGNEW, Vanessa, “History’s Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present” in: *Rethinking History*, jrg.11 (2007), nr. 3, p. 302

<sup>527</sup> GROSZ, Elizabeth, “Thinking the New: Of Futures yet Unthought” in: GROSZ, Elizabeth, (ed.), *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1999, p. 18

<sup>528</sup> Aangezien ik hier duidelijk ‘danswereld’ stel, wens ik de functie of de term ‘curator’ aan zijn traditionele ‘verankering’ – als ‘archon’?! – in museuminstellingen te onttrekken.



met Thomas van Aquino en Albert Einstein voor “*two men whom their contemporaries universally recognized to be men of remarkable scientific genius;*”<sup>529</sup> de ‘inkleuring’ van wat juist hun genialiteit betreft verschilt daarbij echter duchtig. Zo wordt Thomas van Aquino onder meer geprezen om zijn “*subtelty and brilliance of intellect, [...], memory, nothing forgotten and knowledge ever-increasing, [...], inward recourse, single-minded concentration, intense recollection, solitude,*”<sup>530</sup> en worden bij Einstein volgende kwaliteiten gewaardeerd: “*ingenuity, intricate reasoning, originality, imagination, [...], single-minded concentration, solitude.*”<sup>531</sup> De eigenschappen die aan beiden worden toegeschreven hebben betrekking tot “*the nature of creative activity itself – what the brain does, and the social and physic conditions needed for its nurture,*”<sup>532</sup> die doorheen de tijd onveranderd bron van appreciatie gebleven zijn. Wat hun particuliere ‘talenten’ betreft, verschillen de descripties echter grondig. Dit wordt door Mary Carruthers als volgt verwoordt:

‘The difference is that whereas now geniuses are said to have creative imagination which they express in intricate reasoning and original discovery, in earlier times they were said to have richly retentive memories, which they expressed in intricate reasoning and original discovery.’<sup>533</sup>

De discrepantie tussen ‘creative imagination’ (Einstein) en ‘retentive memories’ (van Aquino) die Carruthers onderscheidt, toont zich ook in de omgang met externe bronnen, want daar waar Thomas van Aquino zich kan beroepen op “*original discoveries coupled with deep understanding of Scripture,*”<sup>534</sup> geldt voor Einstein dat hij “*essentially new ideas couple[s] with the notion that to archive truth one must err of necessity.*”<sup>535</sup> Zo wordt duidelijk dat “*medieval culture was fundamental memorial*”<sup>536</sup> en dat dit laatste aspect van waardering voor Einstein de aanzet vormt van de eigentijdse archiveringsdrang die in het eerste hoofdstuk als inherent aan de Westerse ‘documentaire’ cultuur werd besproken. Dit sluit ook aan bij wat Lepecki onderkent, namelijk dat “*the kinetic project of modernity becomes modernity’s ontology.*”<sup>537</sup> In de lineaire pijl die ‘de moderniteit’ voortstuwt is initieel geen plaats voor

---

<sup>529</sup> CARRUTHERS, Mary, *o.c.*, p. 2

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>531</sup> *Ibid.*, pp. 3-4

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>535</sup> *Ibid.*, pp. 3-4

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>537</sup> LEPECKI, André, *o.c.*, p. 3

‘retentive memories’ en wordt “*potentiële belezeneid*”<sup>538</sup> door middel van externe (gearchiveerde) bronnen het uitgangspunt voor kennis. Hierbij is het kunnen creëren of verbeelden met het extern beschikbare materiaal belangrijker dan het curateren van wat in het eigen geheugen is opgeslagen; het geheugenpaleis als instituut van herinneringen raakt in verval, de mens is curator af. Met de komst van de postmoderniteit – en dat wat misschien zelfs de post-postmoderniteit genoemd zou kunnen worden<sup>539</sup> – getuigt Dunoyers vraag naar een ‘creator’ of ‘curator’ van het bewustzijn van een veranderde modus operandi – die ook een modus vivendi is (geworden)<sup>540</sup> – met betrekking tot herinneringen en ‘het’ verleden. Wanneer deze vraag gedacht wordt in samenhang met Taylors ‘ontdekking’ van een repertoirewerking, met Rebecca Schneiders (h)erkennen van een ‘new archiving’ en ‘performance remains’ en Timmy De Laets onderscheiden van ‘metamemories’ wordt duidelijk hoe de ‘creator’ niet meer heiligmakend is, maar zich dient in te schrijven in een praktijk van ‘curateren’ en ‘gecurateerd worden’. En zelf in meer of mindere mate deze functie ook moet of kan opnemen.

Vincent Dunoyer vormt hier een mooi voorbeeld van, vermits hij in zijn functie van ‘creator’ ook als ‘curator’ fungeert. Zo reikt hij bijvoorbeeld als ‘creator’ in *Solos for Others* en *Cadavre Exquis* beelden aan die hij als ‘curator’ heeft opgeroepen, waarna hij deze als ‘curator’ doorgeeft en zo de ‘creator’ wordt van een ‘nieuw’ stuk. Deze door mij toegelichte wisselwerking – die op scène werkelijk belicht en verlicht wordt – doet niet enkel aan van Dijcks ‘mediated memories’ denken, maar maakt ook dat er volgens mij geen strikte scheiding aan de orde is tussen de voornoemde functies. Ik meen dat deze ‘rollen’ niet enkel inwisselbaar zijn maar elkaar ook aanvullen en zoek hiermee toenadering tot de door Lepecki onderscheiden ‘virtualities’ en het bezetten daarvan als mogelijke aanvullingen, maar ook als hervullingen of vervullingen, op wat er nog/al is. De noties van ‘creator’ en ‘curator’ genereren door hun bestaan en gebruik verschillende opvattingen rond ‘de auteur’, waarbij het ‘creator’-concept als het ware uitgaat van een absoluut ‘auteurschap’ en de term ‘curator’ hieraan voorbijgaat, als gold er ‘auteur-(ge)sch(r)ap(t)’.

---

<sup>538</sup> DRAAISMA, Douwe, *De metaforenmachine: Een geschiedenis van het geheugen*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2010, p. 56

<sup>539</sup> Op kunsthistorisch vlak weet ik deze termen ‘correct’ te hanteren, maar door André Lepecki en anderen te lezen, ben ik me ervan bewust geworden dat deze termen het uitgangspunt vormen van een heel filosofisch discours, waar ik (nog) te weinig zicht op heb om me er werkelijk over uit te spreken. Ik wens hier dan ook enkel te getuigen van mijn bewustzijn hierover, zonder na te streven deze termen politiek en filosofisch ‘correct’ te hanteren of te kaderen. Zie onder meer: LEPECKI, André, *o.c.*, p. 150

<sup>540</sup> Ik zou hier willen stellen dat de ‘retro’-gadgets – gaande van Instagram tot Radio Modern – getuigen van een wens tot re-curateren, het opnieuw curator willen zijn van de eigen herinneringen en (geselecteerde delen) van het verleden.

Vermits Umberto Eco meent dat met de postmoderniteit een “*assemblagekunst zoals de middeleeuwse*”<sup>541</sup> (opnieuw) zijn intrede gedaan heeft, kan het ook verrijkend zijn om een blik te werpen op hoe ‘auteurschap’ ervaren werd in de middeleeuwen aan de hand van Carruthers’ *The Book of Memory*. Aangezien de middeleeuwse civilisatie een geheugen- en herinneringscultuur kende, werd het neerschrijven van zaken gepercipieerd als “*a memory aid, not a substitute of it.*”<sup>542</sup> De introductie van een concept als de eerder aangehaalde ‘potentiële belezenheid’ mag duiden op hoe de omgang met ‘schrifturen’ en externe bronnen in het overgrote deel van de Westerse cultuur veranderd is, maar geldt niet met betrekking tot choreografie als ‘notatie’/‘score’ – op voorwaarde dat deze niet het uitgangspunt vormt van uitvoeringen zoals in *Solos for Others* of *Cadavre Exquis* – daar deze ook slechts een geheugensteun kan bieden. Dat het neergeschrevene in de middeleeuwen beschouwd werd als een hulpmiddel tot herinneren niet enkel voor personen maar ook – of net juist<sup>543</sup> – voor een gemeenschap of cultuur, maakte dat “*one’s first relationship with a text [was] not to encounter another mind ([...]) or to understand it on its own terms, but to use it as a source of communally experienced wisdom for one’s own life; [...].*”<sup>544</sup> Deze wijsheid werd verkregen door het memoriseren ervan, “*however much and in whatever fashion one is able or willing to do,*”<sup>545</sup> en doet nadenken over “*such literary concepts as ‘reader’, ‘text’, ‘author’.*”<sup>546</sup>

Lezen kan in de middeleeuwen namelijk niet opgevat worden als een passief, receptief proces, maar moet actief ‘verteerd’ worden, “[...], *to be ruminated, like a cow chewing her cud, [...]. Reading is memorized with the aid of ‘murmur’, mouthing the words sub vocally as one turns the text over in one’s memory, [...].*”<sup>547</sup> Dit verwerkingsproces dat ‘lezen’ was, toont een ‘curateren’ van wat reeds gecreëerd werd. Carruthers toont hoe zo een ‘verwerking’ in feite ook een ‘verwekking’ is, daar het leidt tot de ‘geboorte’ van meerdere ‘autoriteiten’. Hierbij wil ik haar notie ‘autoriteit’ betrekken op de term ‘auteur’: zo impliceert de ‘geboorte’ ook ‘de auteur is dood, lang leve de auteur’, of hoe de een zijn dood, de ander zijn brood is.

---

<sup>541</sup> ECO, Umberto, DENISSEN, Frans, PLAS, Gerda, e.a., (transl.), *De alledaagse onwerkelijkheid: Essays*, Amsterdam, Bert Bakker, 1985, p. 96

<sup>542</sup> CARRUTHERS, Mary, o.c., p. 195

<sup>543</sup> Hierbij mag niet uit het oog verloren worden dat in deze tijd de geletterdheid laag was en dat het proces van ‘individualisme’ nog niet gestart was. Wat neergeschreven werd, werd dan ook voornamelijk door bepaalde ‘instanties’ vervaardigd en diende (voor) het ‘grotere goed’. Met het produceren van ‘bronnen’ en ‘teksten’ extern aan het lichaam, werd echter ook wel een ‘projectiescherm’ gegenereerd, waarlangs het individu zich stelselmatig zou leren kennen. (Dit geldt volgens mij al sinds de uitvinding van het schrift, +/- 3200 v.C.)

<sup>544</sup> CARRUTHERS, Mary, o.c., p. 202

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 202

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 202

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 205

‘It is [...] important to recognize that there are two distinct stages involved in the making of an authority – the first is the individual process of authoring or composing, and the second is the matter of authorizing, which is a social and communal activity. In the context of memory, the first belongs to the domain of an individual’s memory, the second to what we might conveniently think of as public memory.’<sup>548</sup>

Dit is niet enkel het proces dat zichtbaar is in het merendeel van Dunoyers voorstellingen – denk hierbij onder meer aan *Solos for Others* en *Cadavre Exquis* – maar ook, hoewel niet altijd gethematiseerd of zichtbaar, het ‘project’ van quasi iedere voorstelling en re-enactment.

Dit betekent niet dat de initiële autoriteit als autoriteit zonder meer erkend wordt – laat staan bestaat – maar dat deze ‘gemaakt’ wordt door ‘curaterende’ ingrepen. In de middeleeuwen gold er zelfs dat om een auteur te zijn of worden deze curaterende ingrepen in de hand dienden gewerkt te worden, zelf ‘gecurateerd’ moesten worden. Zo is er het voorbeeld van Giovanni Boccaccio die bij zijn epische gedicht “Teseida” “*both the originator of his text, and its reader [is]; his own commentary invites commentary from others.*”<sup>549</sup> Dit maakt ook duidelijk dat in de middeleeuwen “*‘auctores’ were, first of all, texts, not people.*”<sup>550</sup> Vincent Dunoyer of beter gesteld zijn voorstellingen, kunnen in dit discours ingeschreven worden, aangezien ze als zelfstandige entiteiten gepercipieerd dienen te worden.<sup>551</sup>

Vermits Dunoyer meent dat zijn werken communiceren door en in hun particuliere materialiteit, kunnen deze in een intertekstuele, interdansante relatie tot elkaar treden als overlevende en overgeleverde beelden, waarop gewerkt mag én moet worden. Voor Dunoyer is de ‘curaterende creator’ of de ‘creërende curator’ een vanzelfsprekende, daar hij zich bewust is van hoe in dans, in choreografie, “*de overgang nooit zonder rest [is], nooit zuiver [is];*”<sup>552</sup> een “*dysfunctional march*”<sup>553</sup> insisteert tussen choreograaf en publiek, tussen choreograaf en danser, tussen danser en publiek, tussen danser en danser, ... Doordat Vincent Dunoyer in *Cadavre Exquis* bewust voor zo een ‘dysfunctional march’ kiest, waarbij ‘zijn’ studenten als “*‘medespelers’*”<sup>554</sup> en “*‘medechoreografen’*”<sup>555</sup> worden (op)gewaardeerd, neemt

---

<sup>548</sup> CARRUTHERS, Mary, *o.c.*, p. 234

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 271

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 235

<sup>551</sup> “*I am interested in what you see from the work and how the work communicates it.*” Zie: AUDIO FILE 6 (Ontvangen 18/07/2012 – 9.03 min.)

<sup>552</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>553</sup> AUDIO FILE 2 (Ontvangen 13/07/2012 – 6.32 min.)

<sup>554</sup> T’JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt ‘Cadavre Exquis’*

<sup>555</sup> *Ibid.*

hij als het ware Boccaccio's plaats in: een actie-reactiemechanisme waardoor duidelijk wordt hoe hij 'for others' open wil staan naar de toekomst toe.

Zo bewerkstelligt hij wat ik op het einde van mijn artikel schreef, namelijk dat het niet enkel à la Lepecki mogelijk is “*to find in past dances a will to keep inventing*”<sup>556</sup> bij het ‘terugkeren’ of ‘herinneren’ dat eigen is aan re-enactment en de ‘will to archive’, maar dat in deze dansen uit het verleden – althans toch zeker in die van Dunoyer – “*a will to be kept invented*”<sup>557</sup> gevonden kan worden. In *Cadavre Exquis* schakelt Dunoyer zo op een paradoxale wijze datgene zelf uit wat Lepecki's ‘will to archive’ eist, te weten het voorbijgaan aan “*that major force in a work's forced domiciliation: the author's intention as commanding authority over a work's afterlives.*”<sup>558</sup> Lepecki stelt dat – analoog aan ‘de tekst’ in de middeleeuwen – “[*t*]his proposition implies that we must treat any artwork, [...], as a somewhat autonomous being in its planes of composition, expression, and consistency.”<sup>559</sup> Het kunstwerk als autonoom poneren “*implies recognizing a specific capacity in any choreography to appeal, call, or even demand for actualizations.*”<sup>560</sup>

Dunoyer werkt dit in de hand door zich op een gelijkaardige plaats te stellen als Boccaccio wanneer hij de studenten de onafhankelijke poses als evenzovele startpunten aanreikt, waarbij deze beelden door hun autonoom zijn, door hun autoriteit, door “[*t*]heir self-sufficiency erase[...] the presence of the artist in them, in order for the work to be released to its pure self-subsistence.”<sup>561</sup> Door de studenten echter ook een eindpose te geven én het werk zelf enerzijds uit te tekenen als een solo en anderzijds te handtekenen als ‘zijn’ solo, genereert Dunoyer – analoog aan De Laets onderscheiden van ‘metamemories’ – een ‘meta-will to archive’ of ‘meta-will to be archived’. Zijn laatste wens is namelijk net het voortleven als afterlive – “*Dat idee van wederopstanding ligt mij nauw aan het hart.*”<sup>562</sup> *Cadavre Exquis* als paradox, als artistiek vampirisme, als paradox van het artistieke vampirisme, verwant aan wat geformuleerd wordt in Godards *A Bout de Souffle*: “*Quelle est votre plus grande ambition dans la vie ?*’ *Devenir immortel... et puis... mourir.*’ De wens om te bestaan als een insisteren.

---

<sup>556</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 46

<sup>557</sup> SCHILDERS, Karen, *a.c.*, p. 90

<sup>558</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 35

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>561</sup> Benso geciteerd in: LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 45

<sup>562</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T'JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt 'Cadavre Exquis'*

### 4.3 Sister

#### 4.3.1 Sister als 'changing positions', familiariteit met een dansrepertoire

In retrospectief beschouwt Vincent Dunoyer *Cadavre Exquis* als “*very liberating*.”<sup>563</sup> Net door het loslaten van de volledige controle slaagt hij erin een begeisterende omgang met zijn eigen repertoire te bewerkstelligen. In de voorstelling die volgt op *Cadavre Exquis* en die de naam *Sister* draagt,<sup>564</sup> vervolgt Dunoyer dit voor hem bevrijdende pad en gaat hij voor het eerst verder dan de hand te reiken naar zijn eigen verleden als ander/Ander – denk hierbij aan het voorlaatste beeld in *The Princess Project*. Hij ‘creëert’ een plaats voor de anderen uit zijn verleden door terug te grijpen naar de hand die hem het danslandschap toonde, met name deze van Anne Teresa De Keersmaeker. Er kan dan ook gesteld worden dat *Sister* het resultaat vormt van een begeistert zijn en vorm geeft aan een *be-geest-eren* – “*I think that I pay homage in my piece 'Sister'.*”<sup>565</sup>

Dat de voorstelling de titel *Sister* heet – en niet *Mother* – toont wat voor Dunoyer van belang was bij het creëren van het dansstuk, namelijk dat “*it was all about changing positions.*”<sup>566</sup>

‘She became the dancer, I became the choreographer for the piece. So it was all about these positions and what is the relation between these positions. And I clearly wanted to put the body of the dancer in the middle of the stage, acknowledging that the history of dance is not only about choreographers. It is also a lot about dancers.’<sup>567</sup>

Uit deze zinsneden mag blijken hoe *Sister* niet zozeer een inhoudelijk veranderde positie betekende voor Dunoyer – de particuliere positie van de danser als curator/creator vormt een constante in zijn werk – maar wel hoe hij door het verwerven van een vormelijke maturiteit deze tot dansen kan laten komen. *Sister* vormt voor Dunoyer zo een ‘herkauwen’, analoog aan “[*the*] *cow chewing her cud*,”<sup>568</sup> een ‘herlezen’ van conceptuele en formele componenten die ik reeds eerder behandelde. Zo zijn dezelfde vragen aan de orde, wordt gebruik gemaakt van een fotoscore en ‘externen’ om volgens het dansante ‘cadavre exquis’ beelden te verbinden en wordt een proces van in- en excorporeren zichtbaar gemaakt. De elementen worden ditmaal echter ‘toegepast’ op het repertoire van Rosas, dat in de ‘figuur’ van Anne Teresa De

---

<sup>563</sup> AUDIO FILE 9 (Ontvangen 22/07/2012 – 12.26 min.)

<sup>564</sup> *Sister*, Vincent Dunoyer/Anne Teresa De Keersmaeker, Rosas i.s.m. ImpulsTanz Wien; Wenen (ImpulsTanz), 14/07/2007

<sup>565</sup> AUDIO FILE 7 (Ontvangen 22/07/2012 – 7.06 min.)

<sup>566</sup> *Ibid.*

<sup>567</sup> *Ibid.*

<sup>568</sup> CARRUTHERS, Mary, *o.c.*, p. 205

Keersmaeker zijn verpersoonlijking kent. Vermits deze aspecten uitgebreid aan bod kwamen in voorgaande delen en De Keersmaeker en Rosas ‘thesiswaardige’ instituten *an sich* zijn, wens ik *Sister* kort te behandelen als de overgang tussen *Cadavre Exquis* en *Encore*. Voor zij die over deze voorstelling meer wensen te lezen, verwijs ik graag naar het artikel dat Pieter T’Jonck – “*waarschijnlijk de grootste ‘Rosas’-kenner denkbaar*”<sup>569</sup> – aan deze voorstelling wijdde en dat getiteld is “Het leven achter de foto’s: Over *Sister* van Rosas.”<sup>570</sup>

*Sister* vormt een illustratie van dat wat Vincent Dunoyer over zijn stukken zegt, namelijk dat “[t]hese were not so much a series of independent productions as they were the unfolding of a mode of thought, [...], a happy murmur in the background.”<sup>571</sup> De ‘happy murmur in the background’ doet denken aan het proces van ‘eigenmaken’ dat – als analoog beschouwd aan ‘lezen’ in de middeleeuwen – “*is memorized with the aid of ‘murmur’, mouthing the words sub vocally as one turns the text over in one’s memory, [...].*”<sup>572</sup> *Sister* toont hoe deze twee ‘murmurs’ verzusterd zijn of worden, niet enkel in een carrière, ‘a body of work’, maar ook in een lichaam of lichaamsrepertoire, ‘work of the body’. Het lichaam dat in *Sister* het uitgangspunt vormt van de fotoscore is noch dat van Dunoyer, noch – of slechts indirect – dat van De Keersmaeker, maar dat van Fumiyo Ikeda. Deze “*centrale figuur binnen Rosas*”<sup>573</sup> werd door Dunoyer gevraagd om voor de camera van Mirjam Devriendt “*poses en bewegingen uit Rosas-voorstellingen zoals zij zich die herinnert*”<sup>574</sup> uit te beelden. Uit de ongeveer tweehonderd gefotografeerde beelden selecteerde Dunoyer er een dertigtal, die hij zoals bij het concipiëren van *Cadavre Exquis* nummerde en aanbood aan ‘anderen’. Deze ‘anderen’ waren ditmaal “*dansers die op één of ander ogenblik lid waren van het gezelschap. Sommigen [...] slechts één maal ([...]), en anderen, [...], zowat vijftien jaar lang.*”<sup>575</sup> Deze kregen de opdracht “*een nieuwe choreografische zin*”<sup>576</sup> te creëren tussen twee foto’s, analoog aan het compositieprincipe in *Cadavre Exquis*.

Vincent Dunoyer getuigt over hoe deze manier van ‘choreograferen’, van schrijven met beweging, stof tot discussie vormde met De Keersmaeker, “*because Anne Teresa obviously*

---

<sup>569</sup> VAN GERREWEY, Christophe, *Niemand is van zichzelf*, in: <<http://vti.be/nl/stories/corpus-kunstkritiek/niemand-van-zichzelf>>, geraadpleegd op 28/07/2012

<sup>570</sup> T’JONCK, Pieter, *a.c.*, 2007, pp. 65-68

<sup>571</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 3

<sup>572</sup> CARRUTHERS, Mary, *o.c.*, p. 205

<sup>573</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>574</sup> T’JONCK, Pieter, *a.c.*, 2007, p. 66

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 66

*comes from a total different conception of what writing should be, [...]*”<sup>577</sup> Het was echter, zoals reeds vermeld werd in het eerste hoofdstuk, haar ‘schrijfwijze’ die Dunoyer leerde “*how to create and how to perform a dance phrase*.”<sup>578</sup> Door De Keersmaekers choreografische ‘taal’ te fragmenteren via het ‘cadavre exquis’-principe en te laten ‘uitspreken’ in particuliere dialecten en verschillende idiomem,<sup>579</sup> wil Dunoyer – analoog aan *Solos for Others* – “*niet proberen een verhaal te vertellen. [...] Er valt niets te vertellen. [...] Maar hopelijk gebeurt er toch iets dat betrekking heeft op dans, dat dans laat ontstaan*.”<sup>580</sup> Bij dit laten ontstaan van dans in een ‘curaterende’ choreograaffunctie, geeft Vincent Dunoyer ook blijk van een andere grote invloed die De Keersmaekers werken – als handelingswijze – bij het concipiëren van werken – als stukken – op hem heeft uitgeoefend, namelijk een bepaalde “*ethic of work, like a certain amount of care and dedication to the work you are doing. That is for me quite a strong influence, and a very strong one in my relation with dancers*.”<sup>581</sup>

In zijn tijd bij Rosas leerde Dunoyer namelijk niet enkel veel van De Keersmaeker, maar ook van de hem omringende dansers en danseressen; zo maakten deze “*incredible performers*”<sup>582</sup> hem als danser ook bewust van de ‘waarde’ van dansers. Deze erkent en restitueert hij als ‘zwaarte’, als (lichaams)gewicht in de schaal van de voorstelling *Sister* – “[*because*] *I know from inside, and now more maybe from outside, what importance the dancers have*.”<sup>583</sup> Zo laat Dunoyer de voorstelling openen met het ‘basismateriaal’: de fotoreeks van Fumiyo Ikeda wordt geprojecteerd op de achterwand. T’Jonck getuigt hierbij van de moeilijkheid om de beelden te plaatsen “*los van hun context van decors, kostuum en samenspel*”<sup>584</sup> en hoe “[*h*]et materiaal nog onherkenbaarder [*is*] omdat het hier slechts door één lichaam, dat van Ikeda, gefilterd [*wordt*].”<sup>585</sup> Dit sluit aan bij wat reeds in voorgaande stukken van Dunoyer aan bod kwam, namelijk dat in hedendaagse dans “[*b*]ewegingen niet geijkt [*zijn*] zoals in het ballet. Ze worden telkens opnieuw uitgevonden.”<sup>586</sup> Pieter T’Jonck merkt zo op hoe “*de impact van*

<sup>577</sup> AUDIO FILE 9 (Ontvangen 22/07/2012 – 12.26 min.)

<sup>578</sup> AUDIO FILE 7 (Ontvangen 22/07/2012 – 7.06 min.)

<sup>579</sup> Dit mag ook letterlijk genomen worden, vermits enkele van de internationale dansers gebruik maken van hun particuliere taalidoom bij het produceren van hun ‘bewegingszin’.

<sup>580</sup> DUNOYER, Vincent, *a.c.*, p. 107

<sup>581</sup> AUDIO FILE 7 (Ontvangen 22/07/2012 – 7.06 min.)

<sup>582</sup> *Ibid.*

<sup>583</sup> *Ibid.*

<sup>584</sup> T’JONCK, Pieter, *a.c.*, 2007, p. 66

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>586</sup> T’JONCK, Pieter, *Encore*, in:<

[http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010\\_02\\_09 - Vincent Dunoyer - Encore.pdf](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010_02_09_-_Vincent_Dunoyer_-_Encore.pdf)>, geraadpleegd op 27/07/2012



*één enkele vertolking soms beslissend [is] voor de manier waarop een toeschouwer het stuk voltooit in zijn hoofd.*”<sup>587</sup>

Deze ‘verschuiving van sensibiliteit’ die in het eerste deel aangehaald werd, wordt gehyperboliseerd in de videoprojecties van het materiaal dat gebaseerd werd op Ikeda’s zwart-witfoto’s, aangezien de dansers, als waren ze toeschouwers, het stuk – tussen twee beelden – niet enkel in hun hoofd, maar ook in hun lichaam mochten voltooien. Het videofragment van Pere Pladevall, “*ooit lid van de tweede cast van Otonne, Otonne,*”<sup>588</sup> vormt hier een mooi voorbeeld van, vermits hij veel moeite doet om ‘zijn’ stukje Rosas-gewijs te laten ‘kloppen’:

‘[D]e herinneringsarbeid spat van het scherm af. [...] Het is een absurde oefening in het herinneren omdat dit moment, deze dans, nooit bestaan heeft. Toch spreekt hieruit een soort waarheid over het gezelschap, de choreografe en deze ene uitvoerder.’<sup>589</sup>

Zoals deze ene uitvoerder zijn er in *Sister* – bij uitbreiding in alle voorstellingen van Rosas – echter vele, die vanuit hun particulariteit De Keersmaekers werk belichamen en de notie van dé auteur bevragen. Dit wordt nog duidelijker als thema en als danswaarheid belicht wanneer na het einde van de film Vincent Dunoyer in fel tegenlicht dit opnieuw danst. ‘Nieuw’ danst ook, want “[o]p zijn manier dan: scherper, soepeler, helderder.”<sup>590</sup> In het tegenlicht zijn de fysiologische particulariteiten van de danser beperkt zichtbaar, wat maakt dat de herhaling “*iets van een röntgenfoto van de oorspronkelijke dans [heeft].*”<sup>591</sup> Deze skeletachtige ‘herneming’ – Een dodendans? Een cadavre exquis! – ruimt plaats voor een nogmaals dansen in een zacht voetlicht door Dunoyer van de fragmenten als een geheel, als een solo ‘eigengemaakt’, zelf ‘gesmaakt’.<sup>592</sup>

‘Het is één extreem lange, complexe bewegingszin, die de ervaringen van dertig dansers, de geschiedenis van het gezelschap én ook die van Dunoyer zelf, samenbalt.

---

<sup>587</sup> T’JONCK, Pieter, *a.c.*, 2007, p. 66

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>592</sup> Hiermee refereer ik nogmaals aan het proces van ‘lezen’ in de middeleeuwen dat vergeleken kan worden met een ‘verteringsproces’: “*The process familiarizes a text to a medieval scholar, in a way like that by which human being may be said to familiarize their food. It is both physiological and psychological, and it changes both the food and its consumer.*” Zie: CARRUTHERS, Mary, *o.c.*, p. 205

[...] Ze vertelt in een notendop het verhaal van de relatie tussen een choreografe die ‘tekent’ voor een werk, en de dansers, die het werk mee getekend hebben.’<sup>593</sup>

En wat dan als de choreografe dit ‘getekende’ en ‘vertekende’ werk opnieuw dient uit te tekenen? Opnieuw dient te choreograferen? Deze keer niet als een schrijven met bewegingen, maar als een poging tot over-schrijven, tot herschrijven, tot door-schrijven ook. Dit gebeurt nadat Dunoyer ‘zijn’ solo heeft uitgedanst en een kort video-intermezzo heeft plaatsgevonden – Kity Kortés Lynch (o.m. *Ottone, Ottone*) zingt in close-up een liedje: “*Oh, jealous sister, you jab me with your elbow, I jab you with mine, this jealous sister love ...*”<sup>594</sup> Anne Teresa De Keersmaeker komt op en vult het podium met haar présence in het licht van tl-buizen, “*die opzij van het podium schuin opgehangen zijn en de dans letterlijk in een heel ander licht plaatsen.*”<sup>595</sup> Figuurlijk, hier letterlijk te nemen als ‘lichamelijk’, plaatst De Keersmaeker de dans – die ze op een ander moment aanvat – ook in een ander licht, daar ze deze thetraliseert, “[z]o trekt ze het materiaal dat haar aangeboden werd naar zich toe.”<sup>596</sup> Op een gegeven moment zegt De Keersmaeker “*I don’t remember,*” dit maakt deel uit van een tekstje dat eerder door Nicole Balm (o.m. *Ottone, Ottone*) in het Frans werd uitgesproken. Door de vertaling – ditmaal letterlijk – is het basismateriaal eerst niet herkenbaar – “*I know you, I have seen you somewhere, but where? I think I saw you on a photo, photo, photo, ... But when and where? But maybe you changed. I changed.*”<sup>597</sup> Dit wordt gevolgd door één extra zinnetje – de laatste nagel uit de doodskist van het ‘cadavre exquis’: “*I changed position.*”<sup>598</sup>

Op deze wijze (h)erkent choreografe Anne Teresa De Keersmaeker niet enkel de positie die haar toegewezen is door haar ex-danser Dunoyer, maar ook de getekendheid, de vertekendheid van de dans, eens de hare, nu deze van een schare. De ‘I changed position’ duidt hoe in hedendaagse dans elk dansen niet enkel een ‘change of position’ impliceert – van een choreograaf naar een danser of vice versa of daarop geënte varianten ... –, maar ook hoe iedere dansbeweging dient gezien te worden als een ‘position of change’ – “*contrairement au classique, [...], la danse contemporaine possède autant de vocabulaire que de créateurs.*”<sup>599</sup> In *Sister* wordt zo op een metaniveau geduid dat (de) eigenheid van dansers niet te

---

<sup>593</sup> T’JONCK, Pieter, *a.c.*, 2007, p. 66

<sup>594</sup> *Ibid.*, pp. 67-68

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 68

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 68

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 68

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 68

<sup>599</sup> WYNANTS, Jean-Marie, *Interview dans Le Soir*, in:

<[http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010\\_02\\_09\\_Vincent\\_Dunoyer\\_Encore.pdf](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010_02_09_Vincent_Dunoyer_Encore.pdf)>, geraadpleegd op 27/07/2012, oorspronkelijk gepubliceerd op 02/02/2001, Le Soir

‘overschrijven’ valt, dat deze blijft *insisteren*. Zo thematiseert Dunoyer dat wat maar zelden erkend wordt, namelijk dat in “(post)-moderne [dans] de inbreng van de uitvoerder vaak zo groot [is] dat hij ook ten dele de auteur ervan is.”<sup>600</sup> Ook in *Cadavre Exquis* kwam dit reeds uitgebreid aan bod in het bevragen van de plaats van Vincent Dunoyer in de voorstelling en zijn ‘handeling’ van het (hand)tekenen. Daar waar dit handtekenen geproblematiseerd werd omdat Dunoyer ‘slechts’ nadanste of archief wilde zijn, zonder een creatieve daad als choreograaf te stellen, althans toch niet op de wijze dat het begrip traditioneel ingekleurd wordt – ik differentieerde dit door te stellen dat ‘curateren’ ook ‘creëren’ is en vice versa – meende Dunoyer dat het auteurschap in *Cadavre Exquis* ook als volgt bekeken kon worden:

‘[H]et [is] toch een werk van Vincent Dunoyer, gewoon door zijn pure materialiteit. Ik sta daar, en niemand anders. Al de rest is inbeelding. Maar die inbeelding is niet waardeloos. Je blijft ermee aan de gang. Zoals ik blijf dansen.’<sup>601</sup>

Als deze gedachtegang echter wordt omgekeerd of gehyperboliseerd, is het dan niet mogelijk dat de materialiteit van het blijven dansen, van het blijven ontsnappen aan inbeelding, de auteur uitmaakt? Dat in *Sister* door de materialiteit van het lichaam het dansersrepertoire – van Fumiyo Ikeda, van de zovele andere dansers, van Dunoyer als danser, van De Keersmaeker als danser – dat *be-geest-erend* werkt? Dat werkend *be-geesterd*? De danser als ‘on the position of change’, als ‘the position of change’, ‘changed position’ en werd auteur-choreograaf; in *Sister* geënceneerd, in hedendaagse dans en re-enactments geaffirmeerd?

Het einde van *Sister* kan volgens mij dan ook op een andere, bijkomende wijze ‘gelezen’ worden aan die van Pieter T’Jonck. Daar waar hij meent dat het filmpje van John Jasperse (o.m. *Ottone, Ottone*) op het einde ironisch geïnterpreteerd kan worden met betrekking tot de ‘moeilijkheden’ die De Keersmaeker ondervindt bij het incorporeren van haar ‘eigen’ werk – Jasperse steekt na het tonen van zijn bewegingssequentie namelijk zijn hand op en zegt: “‘*Have fun with it.*” – meen ik dat de eigenheid als ‘fun’ dient gecultiveerd en niet (langer) kan, mag of dient gezien te worden noch als een kwestie van ‘misplaced’ auteurschap bij de danser, noch als een kwestie van ‘garanteed’ auteur(ge)sch(r)ap(t) bij de choreograaf. De ‘fun’ ligt hem in het cultiveren van dat wat aan cultiveren lijkt te ontsnappen, het bezetten van het ‘ex corpus’ als een ‘en corps’, als Lacans wens tot ‘encore’. ‘Au Revoir’, ‘À Revoir’.

---

<sup>600</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>601</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt 'Cadavre Exquis'*

## 4.4 Encore

### 4.4.1 'Do it again,' van 'will to archive' tot 'will to be archived'

Met *Sister* getuigde Vincent Dunoyer nogmaals van zijn fascinatie voor het insisteren van de eigenheid van dansers in eigentijdse choreografieën. Daar waar sommige choreografen deze 'eigenwaarde', het lichaamseigen, vruchteloos – 'in vain' door wat er danst 'in the veins' – proberen in te lijven, koos Dunoyer er ook al eerder met *Solos for Others* en *Cadavre Exquis* voor om deze als meer-waarde te cultiveren en te appreciëren. Door dit bewust in/op scène te zetten in de voornoemde voorstellingen wilde Dunoyer "het traditionele begrip van het repertoire verschuiven, openbreken, van het standpunt van de choreograaf naar dat van de danser."<sup>602</sup> In *Sister* werd dit ook letterlijk geënceneerd in de 'changed position' van Anne Teresa De Keersmaeker, waardoor de voorstelling "een complexe cirkel rond[maakte], van de oorspronkelijke choreografe over de dansers, met hun geschiedenis, naar één danser in het bijzonder en zo terug naar de choreografe."<sup>603</sup> Een cirkelbeweging die Dunoyer ook rondt op het niveau van zijn 'carrière' met *Encore*,<sup>604</sup> de voorstelling die volgde op *Sister* en die in 2010 zijn Belgische première kende op het *Re:Move*-festival in het Kaaitheater.

Dunoyers uitspraak "J'y revisite un répertoire qui est mon répertoire d'interprète [...],"<sup>605</sup> toont hoe *Encore* het resultaat vormt van een proces dat Dunoyer doorliep – analoog aan het 'rondgaan' van posities in *Sister* – in de omgang met zijn repertoire van danser sinds hij opteerde voor een eigen carrière: van hem als 'oorspronkelijke' danser – in gezelschappen, 3 *Solos for Vincent*, *Vanity* en *The Princess Project* – over 'andere' dansers en choreografen met hun geschiedenis – hier kunnen *Vanity* en *The Princess Project* ook vermeld worden naast *Solos for Others* en *Cadavre Exquis* – naar één choreografe in het bijzonder – De Keersmaeker in *Sister* – en zo terug naar Dunoyer als danser en choreograaf. In deze ontwikkeling slaagde Dunoyer erin zijn repertoire ten toon te spreiden en te laten spreiden op die wijze dat Timmy De Laet de titel van het eerder vernoemde festival gewijd aan dansrepertoire interpreteert: "een dialectisch krachtspel tussen beweging ('re-move') en

---

<sup>602</sup> KAAITHEATER, *Poëtische associaties*, in: <  
[http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010\\_02\\_09 - Vincent Dunoyer -  
Encore.pdf](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010_02_09_-_Vincent_Dunoyer_-_Encore.pdf)>, geraadpleegd op 27/07/2012

<sup>603</sup> T'JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>604</sup> *Encore*, Vincent Dunoyer o.b.v. choreografisch materiaal van Anne Teresa De Keersmaeker, Steve Paxton, Etienne Guilloteau, Wim Vandekeybus, The Wooster Group, Mokum vzw i.s.m. Rosas, Kaaitheater, PACT Zollverein en Dans in Limburg, Essen (PACT Zollverein), 21/08/2009

<sup>605</sup> WYNANTS, Jean-Marie, *Interview dans Le Soir*

*verwijdering ('remove'), tussen opnieuw en voorbij, tussen toenadering en afstand, [...] tussen heden en verleden.*”<sup>606</sup>

Vincent Dunoyer had tot dan toe deze polen in voorstellingen, al dan niet in relatie tot anderen, steeds in zijn lichaam weten te archiv-eren – dit refereert aan de ‘will to archive’ en aan het voortdurende actualis-eren dat ermee gepaard moet gaan, analoog aan (l)eerprocessen. *Encore* betekende echter een keerpunt, aangezien hij voor het eerst – *Etude #31* daargelaten – niet zelf op scène aanwezig was en zijn ‘dansen’, als modus operandi en als repertoirestukken, ‘overliet’ – de associatie met ‘erven’ mag hier gemaakt worden – aan vijf jonge dansers. Anders dan in zijn voorgaande stukken die nevensgeschikt opgebouwd waren – denk bijvoorbeeld aan *The Princess Project* – wenste Dunoyer in *Encore* een contrapunctische vorm te bewerkstelligen door het denken van het werken met de groep als “*een groep werken.*”<sup>607</sup> Deze groep werken ontplooiden zich daarbij binnen “*de behoefte om [z]ijn horizon te verbreden naar de anderen waarmee [hij] in het verleden werkte, zoals Steve Paxton, Wim Vandekeybus, Liz Lecompte [...], en Etienne Guilloteau.*”<sup>608</sup> Dat de horizon en het verbreden daarvan in het verleden worden gesitueerd en niet aan ‘de einder’ of bij de afwikkeling van een verhaal à la Jauss, gaat tegen de verwachtingen van het kinetische moderniteitbesef in; toch beoogt Dunoyer geen traditioneel gedachte cyclische terugkeer – als zou dit mogelijk zijn – naar een éénmalig (en bijgevolg ook onherhaalbaar) verleden – “*Je keert terug naar een beginpunt, maar dat beginpunt is ondertussen onherroepelijk veranderd.*”<sup>609</sup>

Het beginpunt van *Encore* vormt als het ware het eindpunt van *3 Solos for Vincent*, waar na de laatste beweging van Steve Paxtons – maar in feite Dunoyers – solo *Carbon* een geluidsoptname van een koor weerklinkt die zich ontplooit als een ‘répétition’ (het Franse woord voor repetitie) door ‘repetition’ (het Engelse woord voor herhaling): “*Do it again.*”<sup>610</sup> De titel *Encore* is hier niet enkel een Franse vertaling van, maar is ook programmatisch voor wat zich afspeelt in de huidige voorstelling, hij verwijst namelijk “*naar het feit dat oude fragmenten [ – zoals de solo Carbon – ] hernomen worden,*”<sup>611</sup> ‘en corps’, “*letterlijk ‘in het lichaam.’*”<sup>612</sup> Een ‘encore’ is in het Frans daarenboven ook een bisnummer en wanneer deze betekenis in relatie wordt gedacht met andere mogelijke vertalingen van ‘do it again’ zoals

<sup>606</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2010, p. 32

<sup>607</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>608</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: *Ibid.*

<sup>609</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: *Ibid.*

<sup>610</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: *Ibid.*

<sup>611</sup> *Ibid.*

<sup>612</sup> KAAITHEATER, *Poëtische associaties*

‘encore une fois’ en ‘à nouveau’ impliceert dit niet het opvoeren van een exact herhaalbaar ‘nummertje’ maar ook het ‘bezetten’ van elementen van ‘altérité’ en ‘nouveau’. Zoals bij een ‘encore’ komt Dunoyer als artiest met deze voorstelling terug om afscheid te nemen van het eerder door hem gedanst, ‘au revoir’, én om het weer te zien en te laten verder dansen, ‘à revoir’.<sup>613</sup> Bij het doorgeven van zijn gearchiveerde dansen en bewegingen vertrouwt Dunoyer deze toe aan nieuwe ‘archons’ die ze op hun beurt op een particuliere wijze zullen bewaren en cultiveren. Wat en hoe *Encore* ‘danst’ als voorstelling kan dan ook niet enkel beschouwd worden als een insceneren van de ‘will to archive’ die inherent aan dans is, analoog aan De Laets “[d]ance as such can be considered as ‘memory performed,’”<sup>614</sup> maar ook als een in scène zetten van de ‘will to archive’ die Lepecki onderscheidt en van een ‘meta-will to archive’, de ‘will to be archived’, waarbij Dunoyer ‘artistieke vampiers’ creëert.

Wanneer deze door Dunoyer uitgekozen ‘vampiers’ – Eva Baumann, Helena Golab, Tuur Marinus, Guillem Mont de Palol en Veli Lehtovaara – voor het eerst de scène betreden nemen ze vooraan plaats en groeten ze hand in hand het publiek. Dit groeten is geen welkom heten, maar een verwelkomen van de gedachten hoe deze ‘voor het eerst’ een zoveelste voor het eerst is en meer nog alludeert op zoveel andere ‘voor het laatst’, die als eindpunt – het ‘au revoir’ – echter altijd ook een beginpunt vormen, onder meer voor het herinneringsproces van het aanwezige publiek. Het openingsbeeld illustreert hoe dit ‘weezien’ van een voorstelling – het ‘à revoir’ – voor een aanwezig publiek en voor latere, afwezige ‘toeschouwers’ die een ‘will to re-enact’ beogen, zich poneert als een ‘herzien’; een poging (soms) tot reconstrueren die zich ontwikkelt als een eigen interpreteren (altijd) dat na het applaus van de ‘initiële’ uitvoering plaatsvindt. Het applaus dat weerklinkt bij dit openingsbeeld is opgenomen, wat niet enkel ‘hoorbaar’ duidt op een vereniging en overschrijven van heden en verleden maar ook kan refereren aan de voorstelling *Vanity* en zijn resonerende ‘misplaatste’ applaus. Wat met betrekking tot die voorstelling gesteld kon worden – “[s]omething has already taken place that resonates through the dance”<sup>615</sup> – ‘is’ in *Encore* het vormelijke en inhoudelijke choreografische principe, waarbij ook gaat gelden dat ‘something is taking place that will resonate through dance.’

Bij het openingsbeeld wordt ook duidelijk dat Vincent Dunoyer in zijn ‘vampierenjacht’ geopteerd heeft voor dansers “die helemaal niet op [hem] lijken. Twee ervan zijn trouwens

---

<sup>613</sup> Eigen interpretatie van de ‘À revoir’ en ‘Au revoir’ die T’Jonck aanhaalt bij *Encore*. Zie: T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>614</sup> DE LAET, Timmy, a.c., 2012, p. 102

<sup>615</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 1

vrouwen.”<sup>616</sup> Deze keuze laat zich verklaren doordat Dunoyer bij het concipiëren van *Encore* wel wilde dat “[...] *les choses passent par [s]on corps*,”<sup>617</sup> maar niet dat de inkleuring door zijn ‘persoon’ daarbij de overhand zou nemen of “*dat daar plots 5 Vincent Dunoyers zouden staan*.”<sup>618</sup> Met *Encore* onderzoekt Dunoyer verder het persoonlijke lichaamsarchief als bron én monding van dansrepertoire, waarbij “*de vraag naar transmissie*”<sup>619</sup> enerzijds gesteld wordt en anderzijds beantwoordt wordt door de (on)mogelijkheid van het scheiden van dat wat hij zelf het “*tekst-lichaam*” van de danser noemt op paradoxale wijze te ondermijnen: “*Je kan die tekst niet loskoppelen van dat lichaam. Toch is dat precies wat ik doe: ik maak de tekst los van mijn lichaam en zijn oorspronkelijke context en breng ze over op andere lichamen in een andere context*.”<sup>620</sup>

De ‘teksten’ of choreografieën die in *Encore* gedanst worden zijn daarbij niet makkelijk te herkennen, vermits Dunoyer uit zijn lichaamsarchief bewegingen naar boven haalde die ‘initieel’ deel uitmaakten van duetten of groepsbewegingen – “*omdat mijn persoon daar minder op de voorgrond treedt*”<sup>621</sup> – en hij beseftte dat bewegingsmateriaal ‘slechts’ dankzij zijn materialiteit doorgegeven kan worden – zo “*ging ik ervan uit dat het so wie so [sic.] onmogelijk zou zijn om iets anders dan de vorm op zich op de dansers over te brengen. De inhoudelijke lading van een dans overbrengen [...] is onzin*.”<sup>622</sup> Er geldt namelijk dat de inhoudelijke lading van dans zelf dient ervaren en ‘gegeven’ te worden. Dit sluit aan bij wat Mary Carruthers ook poneert in *The Book of Memory*:

‘Since our knowledge comes to us through our senses, every image impressed in our memories has been filtered and mediated through our senses – it is not merely ‘objective’. Our senses produce affects in us, changes such as emotions and those effects include memories themselves.’<sup>623</sup>

Van het bewustzijn dat deze affectieve lading niet ‘opgelegd’ of ‘gechoreografeerd’ kan worden, getuigt Dunoyer wanneer hij opmerkt hoe dit anders een bron (en monding) van misplaatste teleurstelling of obsessie kan vormen: “*De choreograaf merkt vaak, tot zijn frustratie, dat zijn dansers niet kunnen vatten en voelen wat er bedoeld wordt, wat de*

<sup>616</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>617</sup> WYNANTS, Jean-Marie, *Interview dans Le Soir*

<sup>618</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>619</sup> *Ibid.*

<sup>620</sup> *Ibid.*

<sup>621</sup> *Ibid.*

<sup>622</sup> *Ibid.*

<sup>623</sup> CARRUTHERS, Mary, *o.c.*, p. 65

*emotionele lading van een gebaar is.*<sup>624</sup> Om een choreografie te kunnen ‘herschrijven’, ‘overschrijven’ of ‘doorschrijven’ is het volgens Dunoyer dan ook nodig om de geïncorporeerde en in te incorporeren bewegingen te benaderen als zuiver (be)werkbaar choreografische schriftuur – “[z]o ga je uiteindelijk een nieuwe compositie maken met bouwstenen die van elders komen, maar door hun nieuwe verband en door de nieuwe uitvoerders nieuwe betekenissen opnemen.”<sup>625</sup>

De nieuwe uitvoerders, de vijf dansers, staan daarbij voor dezelfde uitdaging als Dunoyer destijds, daar zij ook aan de vraag moeten beantwoorden “*welke aspecten van jezelf je in stelling moet brengen om Paxton, Vandekeybus of De Keersmaeker te dansen.*”<sup>626</sup> Daar waar Vincent Dunoyer de gelegenheid daartoe kreeg of nam in het tijdsverloop dat hij met de gezelschappen of choreografen doorbracht – zo getuigt Dunoyer over hoe hij in zijn tijd bij Vandekeybus “*was really learning by doing, by being on stage with the other dancers, by sweating, [...]*”<sup>627</sup> –, dienen de ‘artistieke vampiers’ dit jarenlange proces van eindeloze ‘repetitions’ en ‘répétitions’ versneld ‘eigen’ te maken binnen het tijdsbestek van één repetitieproces. De contrapunctische collagestructuur van het repeteren en de voorstelling dwingt hen daarbij “*om zich op te splitsen in veel verschillende soorten dansers, met andere kwaliteiten. Ze moeten zich verveelvoudigen.*”<sup>628</sup> Deze verveelvoudiging die vereist is door het aangereikte materiaal zorgde ervoor dat Pieter T’Jonck *Encore* in een recensie omschreef als een “*“crashcourse’ in recente dansgeschiedenis.*”<sup>629</sup> Bovendien doet deze ook denken aan het element van ‘veelstemmigheid’ in het hoofd van middeleeuwse onderzoekers, waarbij Carruthers de zinsnede “*when one’s head is constantly filled with a chorus of voices available promptly and on any subject, [...]*”<sup>630</sup> zoals eerder getoond laat volgen door een vraag naar wie of wat hierbij de positie(s) inneemt van ‘de lezer’, ‘de tekst’ en ‘de auteur’.

Dit bevragen is ook in *Encore* aan de orde en kan in volgende dansante termen vertaald worden: de danser en het publiek vormen hier ‘de lezer’, de lichaamstekst van Dunoyer en de dansers vormen ‘de tekst’ en wie de ‘auteur’ is wordt geproblematiseerd en dient (niet *per se*) nader bepaald te worden. Dit nader bepalen dient volgens Dunoyer niet opgevat te worden als

---

<sup>624</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>625</sup> *Ibid.*

<sup>626</sup> *Ibid.*

<sup>627</sup> Audiofile 22/07/2012 – 7.06 min.

<sup>628</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>629</sup> T’JONCK, Pieter, *Encore*

<sup>630</sup> CARRUTHERS, Mary, *o.c.*, p. 202



een taak voor kenners,<sup>631</sup> het traceren van de ‘initiële’ auteurs of zij die zo gedacht worden, maar ‘moet’ om zijn ‘eigen’ kwaliteiten, als iets nieuws, geapprecieerd worden. Deze visie sluit nauw aan bij een ander aandachtspunt van Carruthers, namelijk dat wat als kennis beschouwd werd in de middeleeuwen:

‘Knowing, ‘cogitandum’, derives its name from this action of continually gathering dispersed images and matters together ([...]). So learning itself is itself a process of composition, collection and recollection. But het result of bringing together the variously stored bits in memory is new knowledge. It is one’s own composition and opinion, [...]. This is the point at which collation becomes authorship.’<sup>632</sup>

Dunoyers daad van auteurschap of autoriseren ligt dan ook in het concipiëren en curateren en laat zich als volgt samenvatten: “*Ik ben gewoon vertrokken van een oude realiteit, en heb daar iets nieuws uit gecreëerd. Het belang van het stuk zit in de idee die eraan ten grondslag ligt, niet in de namen die opduiken.*”<sup>633</sup>

#### **4.4.2 De dieptewerking van het en-screen-eren van dansrepertoire**

Als toeschouwer van de dvd-versie van de voorstelling bespreek ik daarom in wat volgt *Encore* niet exhaustief qua ‘basismateriaal’, maar wens ik (nog) beter te duiden hoe de ideeën die eraan ten grondslag lagen vorm krijgen. Mijn aandacht zal zich hierbij richten op de uitwerking, herwerking of verwerking van de solo *Carbon*, vermits ik met dit basismateriaal, dit ‘material for the spine’, het meest vertrouwd ben en Dunoyer zelf aangeeft hoe *Carbon* centraal stond “*in de ontwikkeling van de ideeën rond dit werk.*”<sup>634</sup> Bovendien schenkt ook Timmy De Laet bij het onderkennen van ‘strategies of re-enactment’ in *Encore* het uitvoerigst aandacht aan het deel dat deze solo als uitgangspunt heeft. Dat ik wederom teruggrijp naar De Laets artikel “Dancing Metamemories” is met betrekking tot *Encore* niet enkel te ‘wijten’ aan de inzichten die De Laet ‘schenkt’ in functie van het hier gevoerde onderzoek, maar ook aan het feit dat de artiest in kwestie zich (lichamelijk) identificeert met dit artikel. Zo zond Vincent Dunoyer me dit artikel toe en refereert hij er ook aan in één van de audiobestanden: “*So the next piece was ‘Encore’. I was out of stage. It was for five dancers. I was walking on counterpoints and a kind of metamemories. So it was also a new phase for me.*”<sup>635</sup>

---

<sup>631</sup> T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>632</sup> CARRUTHERS, Mary, *o.c.*, p. 246

<sup>633</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>634</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: *Ibid.*

<sup>635</sup> Audiofile 22/07/2012 – 12.26 min.

Dat deze nieuwe fase zich ontwikkelde door Dunoyers teruggrijpen naar oude fases werd reeds eerder uit de doeken gedaan maar na het openingsbeeld wordt ook duidelijk hoe wederom een ‘doek’ gebruikt wordt om dit proces te visualiseren: in de betrekkelijk open zaal, waarin een groot vierkant met tape op de vloer is afgebakend als dansvlak, fungeert een projectiescherm namelijk als achterwand. Wanneer aan het opgenomen applaus een einde gekomen is, ruimen de ‘groeters’ – Au revoir? À revoir! – dan ook plaats voor videomateriaal dat aan de rechterkant (côte cour) van het grote scherm geprojecteerd wordt. Dit vormde voor mij werkelijk een ‘revoir’, vermits het de videobeelden waren van één van Dunoyers uitvoeringen van *Carbon* op Paxtons boerderij ‘voor’ het daar aanwezige televisiescherm, de laatste minuten van wat ik eerder de Vermont-video noemde. Sommige toeschouwers zullen deze beelden echter niets gezegd hebben, daar waar ze voor anderen herinneringen opriepen aan het derde deel van *3 Solos for Vincent* en zijn eindimperatief ‘do it again’. Doordat de ‘do it again’ zich in de persoon van Tuur Marinus voor het zwartgelaten deel van het scherm ‘(op)nieuw’ afspeelt, wordt het volledige publiek zich bewust van de ‘eigentijdse’ (re)constructie van het verleden. Of zoals Timmy De Laet stelt: “*The presence of the original imagery obviously functions as the otherwise missing historical link and visually informs the audience that the movements performed are re-enactments of (fragments of) existing choreographies.*”<sup>636</sup>

In het eerste deel werd deze ‘existing choreography’, de door Dunoyer ‘gemaakte’ en gefixeerde’ solo *Carbon* die ontwikkeld werd op basis van videomateriaal van een improvisatie van Paxton en verfijnd werd in samenwerking met Paxton, geanalyseerd met behulp van André Lepecki’s ‘will to archive’, waarbij onder meer Dunoyers appreciëren van Yvonne Rainer’s uitspraak ‘leg-acies marching on’ getuigde van zijn lichamelijke doel, de ‘will to re-enact’. In de opvoeringcyclus die deze solo kende als onderdeel van de voorstelling *3 Solos for Vincent* werden de beelden van de Vermont-video als onbestaand over het hoofd – beter gesteld ‘over het scherm’ – gezien in de pure belichaming van dit dansrepertoire. Zo werd in feite de mythe van het danslichaam als absoluut ‘hier en nu’ in stand gehouden. In *Dances with TV and Mic* uit dezelfde voorstelling, erkende Dunoyer echter wel ‘publiekelijk’ dat hij zijn uitgevoerde bewegingen verschuldigd was aan een beeldscherm; dat zijn ‘kennis’ verworven en gecultiveerd was via een ‘screen’. Ik wens Rainers uitspraak ‘leg-acies marching on’ dan ook in nauwe relatie te denken met een uitdrukking uit de advertentiewereld die door W.J.T. Mitchell wordt aangehaald in zijn artikel “What Do Pictures *Really* Want?”,

---

<sup>636</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p.103

namelijk “*that some images, to use the trade jargon, ‘have legs’.*”<sup>637</sup> In Mitchells artikel wordt deze formulering als volgt verklaart: “*that is, they seem to have a surprising capacity to generate new directions and surprising new twists [...], as if they had an intelligence and purposiveness of their own.*”<sup>638</sup> Het eerste deel van deze zin werd aangetoond met betrekking tot de eerder besproken voorstellingen van Dunoyer en daar waar het tweede deel van de regel reeds doorschemerde in deze stukken, wordt dit in *Encore* ook werkelijk ver-beeld.

Het beeldmateriaal van de solo *Carbon*, enerzijds als Paxtons onbewust ‘opgenomen’ improvisatie, anderzijds als Dunoyers bewust opgenomen fragment tussen televisiescherm en camera, was voor *Encore* nog nooit ‘publiekelijk’ vertoond als ‘having legs’, hoewel het als archiefmateriaal reeds lang de benen had genomen naar andere belichaamde oorden. In *Encore* wordt het gefilmde materiaal echter getoond om of beter gesteld ‘in’ – ‘om’ is slecht gekozen, vermits dit voorzetsel een doel-zin inluidt die door iemand extern aan het materiaal geïntendeerd is; ‘in’ daarentegen geeft ‘zicht’ aan de ‘purposiveness of their own’ – zijn particuliere kwaliteiten, namelijk als ‘having leg(s)-acies marching on’. Door het pure materiaal, de zuivere choreografische vorm in de beelden, werd het voor de dansers in *Encore* mogelijk om zich te verhouden tot “*de sensualiteit die in de bewegingen besloten ligt,*”<sup>639</sup> los van Dunoyers persoonlijke geschiedenis met Paxton. Dunoyers lichaam vormt in deze optiek een driedimensionale illustratie van deze sensualiteit, zonder als maatstaf of uitgangspunt beschouwd te worden. Zijn lichaam en persoon vormen slechts een medium naast andere media, “*als drager en ‘over’drager van een fysiek repertoire dat zich in ‘Encore’ gewillig laat herschikken in het lichaam van een nieuwe generatie dansers.*”<sup>640</sup>

Dit is onder meer zichtbaar in de scène met Tuur Marinus en de video: “*Spanning three generations of dancers, the scene literally visualizes the transmission of choreographic movements and shows the dance(r)’s memory being dispersed through different times, media and bodies.*”<sup>641</sup> Hierbij verhoudt Marinus zich tot Dunoyer op die wijze dat Dunoyer zich tot Paxton verhiel, althans toch op het niveau van de vormelijke overdracht – inhoudelijk is dit

---

<sup>637</sup> MITCHELL, William John Thomas, “What Do Pictures ‘Really’ Want?” in: *October*, jrg. 77 (1996), zomer-item, p. 73

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>639</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

[Dit lijkt ietwat paradoxaal, maar toch meen ik dat hier een grond van waarheid in zit. Zo ben ik zelf meermaals aan het (pogen tot) ‘na-apeen’ geslagen – ik zou dit geen ‘will to archive’ durven noemen – bij het bekijken van de Vermont-video, net omdat de bewegingen, ontdaan van hun driedimensionale niet-captureerbaarheid ‘spreken over’ en ‘getuigen van’ een dimensie die het tweedimensionale overstijgt én erin vervat zit. En net dat maakt voor mij hun sensualiteit en hun ‘will to be archived’ uit.]

<sup>640</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2010, p. 33

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 103

een andere kwestie, zo werkt Marinus ‘in opdracht’ van Dunoyer terwijl Dunoyer deze ‘opdracht’ voor zichzelf had uitgezocht. Dit wordt in de hand gewerkt door de aanwezigheid, die zich situeert tussen de bepalingen ‘on screen’, ‘of screen’ en ‘off screen/scene’, van een initiator als repetitor – analoog aan zijn oefentijd bij Paxton in Vermont, verschafte Dunoyer voor *Carbon* en het andere ‘basismateriaal’ “*zijn performers inzicht in de artistieke opvattingen en danstechnische principes die achter de verscheidene bewegingsidiomen schuilgaan*”<sup>642</sup> – en de videobeelden.

Zo toont deze scène “*een mise-en-abîme die het stapsgewijze, crossmediale proces van overdracht treffend verbeeldt;*”<sup>643</sup> een bewustzijn dat door Timmy De Laet verder wordt uitgewerkt in “*Dancing Metamemories*”. Hierbij maakt hij gebruik van W.J.T. Mitchells “*preliminary typology of the metapicture*”<sup>644</sup> om particuliere ‘strategies of re-enactment’ te onderscheiden in overeenstemming met de “*three distinct forms of pictorial self-referentiality*”<sup>645</sup> die Mitchell ‘zichtbaar’ maakt. Door de integratie van het bronnenmateriaal bij het begin van *Encore* – ook zichtbaar in Dunoyers voorstelling *Solos for Others* en *Cadavre Exquis* – waarbij Marinus het lege gedeelte van het scherm opvult met zijn ‘will to archive’, zijn “*autonomie door zich de bewegingen ongehinderd toe te eigenen,*”<sup>646</sup> genereert de mise-en-abîme als “*doubling of the actual movements with their visual sources [...] a referential cycle*”.<sup>647</sup> In de ‘referentiële cyclus’ van deze op *Carbon* geënte beelden worden wat eerder omschreven werd als deiktische termen niet enkel ‘zichtbaar aanwezig’ gesteld, maar ook uitgedanst, waarbij het mogelijk is om deze als afgebakend te herkennen, als ‘hier en nu’ (Marinus op scène), ‘daar en toen’ (Dunoyer op/in het projectiescherm) en ‘ooit en ergens’ (Paxton op/in het televisiescherm).

Deze ‘ooit en ergens’ kan echter ook als een opening naar de toekomst en naar nog anderen beschouwd worden. Een ‘encore’ die – analoog aan Dunoyers eerder aangehaalde zinsnede “*Through the dance, I open myself up to the [o]ther’s gaze.*”<sup>648</sup> – ook werkelijk als mogelijkheid aanwezig wordt gesteld door het lege scherm waarvoor Marinus opereert en dat in een toekomst als een zoveelste ‘screen’ tot kennis zal functioneren, waardoor de reeds aanwezig ingebedde structuur tot in het oneindige als reeks door(ge)dacht kan worden, de

---

<sup>642</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2010, p. 35

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>644</sup> W.J.T. Mitchell geciteerd in: DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 103

<sup>645</sup> W.J.T. Mitchell geciteerd in: *Ibid.*, p. 103

<sup>646</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2010, p. 33

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 103

<sup>648</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 1

‘meta-will to (be) archive(d)’. Het mag zo duidelijk zijn dat de “*embedded structure, [...] still respects a relatively clear demarcation between the different dimensions through which the movements travel.*”<sup>649</sup> De ‘referentiële cyclus’ van *Encore* waarin de diverse elementen nog onafhankelijk van elkaar als constitutief te onderscheiden zijn, kan volgens Timmy De Laet zo als de choreografische pendant opgevat worden van de eerste soort ‘metapictures’ die Mitchell onderscheidt.<sup>650</sup> Hierbij geldt dat “‘[o]ne simply has *n*-levels of nested representation, each level clearly distinguished as an outside to another inside’.”<sup>651</sup>

Deze structuur van ‘nestelen in’ die comfortabel is voor de dansers en het publiek in zijn herkenbare afbakeningen, zal in het verdere verloop van de voorstelling op(en)breken. Timmy De Laet merkt hierover op dat “*dance and video imagery no longer functions as each other’s mirror, but rather as haunting partners in an intermedial dialogue between screen and stage.*”<sup>652</sup> Of zoals Dunoyer stelt: “*Alles raakt elkaar, begint door elkaar te lopen. Maar dat vind ik goed. Liever dat dan een heel expliciet rijtje van helder afgebakende fragmenten.*”<sup>653</sup> Dit zorgt ervoor dat de voorstelling niet langer als voor-stelling van verschillende deiktische verwijzingen en herkenbare elementen fungeert, maar tot een ‘verstelling’ wordt, een lappendeken van filmbeelden en audiofragmenten, dansbewegingen en still(nes)s, klassieke en bombastische muziek. De letterlijke en figuurlijke ruggengraat van deze veelgelaagdheid, van deze veelstemmigheid – sommige stukken worden in canon of als ‘solostem’ gedanst – vormt het projectiescherm als de rug van de voorstellingsruimte én de rug van de danser als voorstellingsruimte van projecties door het publiek.

Dunoyers bewustzijn van en voor de rug werd zoals eerder vermeld in de hand gewerkt door het incorporeren van Paxtons ‘material for the spine’ als theoretisch en lichamelijk kader. Door zijn besef “*dat de rug bijzonder expressief is, [...] krijgt die hier een centrale plaats.*”<sup>654</sup> Zo vormt deze een getuige van wat ‘achter de rug’ is, enerzijds door het incorporeren van onder meer de rugspieren en anderzijds het reeds gedante tracé – analoog aan de bewegingslijnen in strips – als “*an absent but murmuring past.*”<sup>655</sup> Deze zinsnede wordt door

---

<sup>649</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, pp. 103-104

<sup>650</sup> “Looking at Saul Steinberg’s 1964 cartoon, which shows the drawer constructing his drawing out of a spiraling form, Mitchell discerns a type of picture that is ‘about itself, a picture that refers to its own making’ (42), and which therefore ‘exemplifies strict or formal self-reference’ (56). Vincent Dunoyer’s ‘Encore’ neatly fits into this category, albeit evidently in a choreographic rather than a pictorial manner.” Zie: *Ibid.*, p. 103

<sup>651</sup> W.J.T. Mitchell geciteerd in: *Ibid.*, p. 104

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 104

<sup>653</sup> Vincent Dunoyer geciteerd in: T’JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*

<sup>654</sup> *Ibid.*

<sup>655</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 104

De Laet aangewend om het gebruik van audiofragmenten in *Encore* te duiden als het omhullen – de gedachte van ‘nestellen’ weerklinkt hierin – van de bewegingen op scène en refereert zo ook aan een extra-scènische realiteit, namelijk de tijd en ruimte waarin de fragmenten werden opgenomen. Door het gebruik van de term ‘murmuring’ komt bovendien ook nog die extra-scènische realiteit in gedachten die Dunoyer beschreef met zijn “*happy murmur in the background.*”<sup>656</sup> *Encore* als onderdeel én illustratie van de reeks die Dunoyers werk uitmaakt.

Deze reeks wordt, zoals eerder gesteld, in *Encore* geënceneerd door ‘the background’, de ‘diepte’ van de scène, de mise-en-abîme. In de avancerende beweging naar deze diepte, letterlijk ondernomen door Tuur Marinus, figuurlijk door de wisselwerking tussen de verschillende lagen en media in de voorstelling en het inschakelen van het publiek als ‘dieptewerkers’, gravers in hun korte- en langetermijngeheugen, wordt een vraag naar ‘meer’, ‘encore’, vorm gegeven. Deze kent zijn orgelpunt in het laatste beeld van de voorstelling waarbij de vijf dansers tegen de achterwand staan met hun rug naar het publiek toe. De ‘achtergrond’ van de scène is stilgevallen, maar de ‘achtergrond’ die gecreëerd werd gedurende de voorstelling in de gedachten en lichamen van de dansers en de toeschouwers blijft resoneren. Er wordt de kans gelaten aan het onderzoeken en genereren van een ‘eigen’ diepte, die eigen projecties op de ruggen mogelijk maakt als een inschrijven van de blik, als een inschrijven van het geheugen in de ‘afgrond’-structuur, waardoor deze nooit ‘afgerond’ zal zijn. Do it again. Encore x- fois. Au Revoir. À Revoir.

---

<sup>656</sup> DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 1

## 5. Conclusie

De vraag naar ‘meer’ die Vincent Dunoyer met *Encore* verbeeldde, betekende paradoxaal genoeg het doorbreken van zijn “*pace of one piece every two years*” die zijn loopbaan als zelfstandig danser en choreograaf kenmerkte, want zoals hij zelf stelt “*after that, I don’t really have premieres anymore.*”<sup>657</sup> Met deze vraag wil ik mijn conclusie aanvatten, die ik echter niet wens te pomen als een ‘au revoir’, maar in analogie met Dunoyers *Encore* wil opvatten als een ‘à revoir’, als een ‘herzien’ van de gedachte en aangedragen elementen; een opnieuw én anders kijken. Dit doe ik aan de hand van de performance die Dunoyer ‘lichaamstekst’ gaf tegelijkertijd dat ik mijn masterproeftekst een corpus gaf: het dansstuk *Loan* dat zich op, rond en met een tafel afspeelt en nog tot en met 26 augustus 2012 plaatsvindt in de ARTER Gallery in Istanbul.<sup>658</sup>

Over deze performance zegt Vincent Dunoyer het volgende in een van de ‘audio files’:

‘[...] I perform on a table twice a day, sometimes this means that the table is empty. But for me it *is* still, there is still something, even if I am not on the table. **So maybe** for the outside people it is not as easy, when they see an empty table it is just an empty table. [...] But definitely from my point of view, I feel that what I am doing now is a two month performance, with certain moments of visibility.’<sup>659</sup>

Toen Vincent Dunoyer deze noties van ‘visibility’ en ‘it *is* still, there is still something’ – dit laat zich samenvatten in het woord ‘presence’<sup>660</sup> – gebruikte in het audiobestand, viel me op dat deze in mijn vraagstelling en onderzoek – in de mate dat het toen reeds vorm had gekregen als corpus – ook ‘aanwezig’ waren, ‘with certain moments of visibility’. Tot besluit van mijn masterproef wens ik dan ook het door mij gevoerde onderzoek kort te ‘herzien’ met deze termen die ik ‘ontleen’ aan Vincent Dunoyer. Dit draagt namelijk bij tot het werkelijk zichtbaar maken van het antwoord dat reeds aanwezig is op de vraag hoe Vincent Dunoyer via mediale bemiddeling de transmissie van zijn dansrepertoire mogelijk weet te maken.

In het eerste deel schetste ik in navolging van mijn bachelorproef een beeld van het eigentijdse discours dat zich gevormd heeft rond dansrepertoire en dat in feite ‘vorm’ krijgt met betrekking tot de termen ‘visibility’ en ‘presence’. Zo is er binnen de Westerse

---

<sup>657</sup> Mailconversatie Vincent Dunoyer en Karen Schilders, 24/07/2012

<sup>658</sup> Gastperformance *Loan* in exhibitie van Berlinde De Bruyckere, Vincent Dunoyer, Mokum vzw; Istanbul (ARTER Gallery), 21/06/2012 – 26/08/2012

<sup>659</sup> AUDIO FILE 4 (Ontvangen 17/07/2012 – 5.52 min.)

<sup>660</sup> “[...] all these important notions of ‘presence’ and ‘visibility’ [...].” Zie: *Ibid.*

archiefflogica geen plaats, tijd of institutie om dansrepertoire te (h)erkennen, vermits de voornoemde termen niet los van elkaar gedacht kunnen en mogen worden. Een toekomst is enkel verzekerd voor wat ‘zichtbaar aanwezig’ is én blijft, dat wat ‘archival memory’ genoemd werd. Het proces van ‘aanwezig zichtbaar’ maken dat hieraan ten grondslag ligt, de selectieprocessen eigen aan het archief als ‘hypomnéma’ – een term van Derrida – vormen hierbij de blinde vlek van de ‘archons’ en schrijven de praktijken van lichamen, in die mate dat deze zich niet laten beschrijven, af als kennis; het Vlees als blinde vlek.

Peggy Phelan ‘ziet’ in het bezetten van de blinde vlek door (dans)performances, de kracht tot weerstand tegen een bezitten hiervan. De door haar onderscheiden ontologie zou kunnen gekarakteriseerd worden met de paren ‘aanwezige zichtbaarheid’ en ‘zichtbare aanwezigheid’, waarbij de ‘disappearance’ van deze ‘liveness’ wordt beoogd. Rebecca Schneider meent echter dat Phelan zich zo inschrijft in het klassieke archiefdiscours dat dans afschrijft, vermits ze voorbijgaat aan wat *in se* ‘blijft’, zonder hiermee te doelen op materiële, zichtbaar aanwezige overblijfsels – “[...] *performance remains, but remains differently*[.]”<sup>661</sup> Rebecca Schneider koppelt zo de begrippen ‘presence’ en ‘visibility’ los van elkaar en opent net als Diana Taylor de weg naar een ander soort weten. De kennis van het repertoire dat Taylor zo bepaalt, ‘embodied knowledge’, stoelt – ‘tafelt’ – niet op vier poten, maar op deze twee benen. Door ‘visible’ te zijn, ‘being there’, kan dat wat voortdurend aanwezig is ook geactualiseerd en doorgegeven worden als ‘body-to-body transmission’. Dit proces van lichamelijke bemiddeling is vanzelfsprekend in de relatie tussen choreograaf en danser, maar kan door het inherente aspect van een persoonlijk ‘being here’, zichtbaar aanwezig zijn op een andere plaats in de ruimte, niet als absoluut gelden. In tegenstelling tot dat wat zich in ‘het archief’ bevindt, heeft het repertoire echter niet de wens om onveranderlijk te zijn en teert het op verwerking, een lichamenlijk ‘verteren’, een proces van in- én excorporaties – hyperbolisch gesteld excreteren.

Met *3 Solos for Vincent* toonde Vincent Dunoyer zich op de overgang tussen zijn dansen voor anderen en dansen voor zichzelf – de groei naar een zelfstandige carrière die in de titel en het signeren van de voorstelling vervat zit – niet enkel zichtbaar bewust van de mediëring die ieder dansen met zich meebrengt – denk hierbij aan zijn interpretatie van De Keersmaekers bewegingen – maar ook van de werkzame mechanismen die aanwezig zijn buiten het dansen om. Door zich op scène in *Dances with TV and Mic* te verhouden tot videobeelden getuigt hij

---

<sup>661</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *a.c.*, 2012, geen paginanummering (gelezen via googlebooks)



van de geremedieerdheid van ‘liveness’ én dat ook het dansen van één persoon wordt gekenmerkt door een ‘being there’ en ‘being here’. Als hij ook met zijn rug – een blinde vlek – naar het scherm een ‘mirror image’ biedt van wat getoond wordt, wordt zichtbaar hoe het ver-beeld-en van de aanwezigheid, van ‘being now’, voortdurend getuigt van een ‘being then’; dans als ‘memory performed’ (De Laet).

Zoals gezegd theatraliseert Vincent Dunoyer deze – gecultiveerde – blinde vlek van het kijken naar dans niet enkel, maar neemt hij het ‘being then’ ook werkelijk tot basis van een ‘nieuwe’ creatie. Door ook een “[i]nterest in the historical legacies of dance”<sup>662</sup> te tonen via het ervaren van Steve Paxtons bewegingsidioom als een ‘mirror image’ wordt een improvisatie op een archiefvideo vastgelegd voor een tweede maal gefixeerd, ditmaal als choreografie; het door De Laet erkende ‘memory performed twice’. Dat wat nog aanwezig was in een archief, in een dans uit het verleden en wat door André Lepecki ‘virtualities’ of ‘impalpable possibilities’ worden genoemd, wordt zichtbaar geactualiseerd in een ‘will to archive’ en wordt zo deel van de ‘presence’ van Dunoyer. Dit fixeren in het lichaamsarchief van het “*moving subject*,”<sup>663</sup> via de particulariteit van de ‘twee benen’ van de repertoirewerking, genereert ‘leg-acies marching on’ in ‘dysfunctional marches’. *Carbon* dient dan ook niet enkel opgevat te worden als een doordruk, maar ook als een afdruk en een vraag tot herdrukken en nieuwe indrukken. *Carbon* als periodiek element genereerde zo voor Vincent Dunoyer een periode aan elementen, waarbij de opgedane/gedanste (lichaams)inzichten voor altijd ‘aanwezig’ zouden zijn, ‘with certain moments of visibility’.

In terugkoppeling naar mijn vraagstelling kan dan ook gesteld worden dat ‘het dansrepertoire’ zich tot de term ‘presence’ verhoudt, daar waar de ‘mediale bemiddeling’ in feite een vraag is naar ‘visibility’. In Dunoyers dansen voor en met zichzelf – de tweede fase die ik onderscheid – komt deze vraag aan bod, of beter gesteld ‘in beeld’. In *Vanity* presenteerde dit zich niet enkel als een bevragen van wat zichtbaar is en hoe zichtbaar gemaakt kan worden, maar ook hoe gezien wordt. Door de blinde vlek van het kijken, de ‘vantage point’ van de blik, tegen het zien in te zetten, thematiseerde Vincent Dunoyer naast het geheugen van performances – het bestaan, de aanwezigheid van een ‘oeropvoering’ en het gebruik van video als model(leren); een choreografie *met* de camera – ook het herinneren en het zien van de toeschouwers. Door de remediëringsstrategie van de hypermedialiteit werd de kijker verplicht zijn aanwezigheid als blinde vlek binnen het panoptische theaterdispositief te iriseren. Ook in

---

<sup>662</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 102

<sup>663</sup> AUDIO FILE 10 (Ontvangen 30/07/2012 – 6.45 min.)

*The Princess Project* werd het zien van de kijker aangewend om een blinde vlek in te kleuren, ditmaal deze van de *'pas' de deux* als *'virtuality'*. Wanneer deze in ACT II ook werkelijk – zichtbaar – gedanst wordt op het projectiescherm, wordt de werkelijke – aanwezige – Dunoyer de blinde vlek, *“as if we can experience true proximity only in televisual terms.”*<sup>664</sup> Door dit en-screen-eren – de choreografie *in* de camera – wordt ook zichtbaar gemaakt hoe het *'zelf'* en/in relatie tot anderen slechts kan kennen via *'project-ie'*. Vincent Dunoyer zich bewust van het proces van beeldvorming en van hoe een complexe wisselwerking tussen *'memory mediates'* en *'mediation of memory'* plaatsvindt op een temporele en relationele as, slaagde er zo in om *'zijn beeld'* te ver-*still*-en – met *Etude #31* als overgang – en zo aanwezig én zichtbaar te stellen voor én in anderen, *project-ie*.

Wat voor *Vanity* geldt, namelijk dat het *“voor negentig procent uit resonanties bestaat”*<sup>665</sup> karakteriseert in feite ook dat wat ik in het derde deel behandelde. Zo hebben *Solos for Others* en *Cadavre Exquis* dezelfde *'lichaamsbeelden'* als uitgangspunt en worden ze, net zoals *Sister*, gevormd door hetzelfde *'choreografische'* toevalsprincipe, het verbinden van zijn foto's door derden. Een *'will to be archived'* kan hier gedetecteerd worden. Dat de *'eerste dood'* (via de foto's) niet leidt tot de *'lichamelijke'* dood zoals Barthes zegt, maar net een verlevendigen en reïncarneren van Dunoyers dansrepertoire – in *Sister* is dit het repertoire van De Keersmaeker dat hem beïnvloed heeft – betekende, verklaarde ik door de creatieve vrijheid die het *'cadavre exquis'* biedt. Het zichtbaar inkleuren van de blinde vlekken, de verbeelde *'virtualities'* van de *'will to archive'*, door de aanwezigheid van eigen lichamelijke, *'being here'*, bood de kans om Dunoyers repertoire te *'herzien'*, opnieuw én anders te bekijken; een *'will to be kept invented'*. In zijn daad van herdansen – dit geldt ook voor De Keersmaeker in *Sister* – enerzijds onrechtstreeks in de anderen en anderzijds in het zich terug eigen maken van wat gedanst werd, het *'artistieke vampirisme'*, werd het signeren van een stuk, het *'handtekenen'*, bevraagd als een *'lichaamsteken'*. Met het problematiseren van de auteursnotie door de materialiteit, het (lichaams)gewicht van de danser in de schaal te werpen, zocht Dunoyer, net als ik met behulp van Carruthers *The Book of Memory*, een eigentijdse dansante synthese tussen de functies van *'curator'* en *'creator'*. Deze vormde de *'rode draad'* in *Encore*, waarbij Dunoyer het dansrepertoire dat hij (mee) *'gecreëerd'* had als danser voor anderen, doorgeeft als *zijn* repertoire. De curator van lichaamsbewegingen is hierdoor ook creator, hetzij in de positie van choreograaf, hetzij in de positie van danser. Met

---

<sup>664</sup> AUSLANDER, Philip, *o.c.*, p. 35

<sup>665</sup> PEETERS, Jeroen, *a.c.*, 2000, p. 49

*Encore* werd dit verbinden van posities als creatieve daad nog meer gestipuleerd, enerzijds door Dunoyers afwezige (lichamelijke) zichtbaarheid maar voortdurende ‘aanwezigheid’ en anderzijds door de ‘will to archive’ nogmaals als ‘will to be archived’ te poneren. Ditmaal echter niet enkel op de ‘hoogte’ van Dunoyer maar ook in de ‘diepte’ van de scène door het veelvuldig plaatsen van de dansers voor het lege gedeelte van het projectiescherm dat de achterwand vormt. Een impetus tot ‘*Encore*’.

De zinsnede ‘*Je ne fais rien, mais je fais lien*’ waarmee Vincent Dunoyer zijn functie omschreef in *Encore*, getuigt dan ook niet enkel van het resonerende bewustzijn van Dunoyer in de omgang met (zijn) dansrepertoire, maar ook van de resonerende elementen in zijn oeuvre, de ‘body of work’. Daar waar het eerste deel uitging van ‘my body is my work’, dient dit nu genuanceerd te worden, vermits Dunoyers werk uit verschillende ‘lichamen’ bestaat naast het lichaam van vlees en bloed. Dit onderkennen sluit aan bij wat Timmy De Laet in “Dancing Metamemories” poneert:

‘Despite the focus on the body as the nexus of remembrance, re-enactment strategies do acknowledge and explicate the appearance of that body as composed out of different sources that involve more than only bodily knowledge.’<sup>666</sup>

Het dansende lichaam verschijnt daarbij maar “*as just one of many mediating elements and agents, the dancing body thus seems to lose its positions as alleged primary medium of dance.*”<sup>667</sup> De (mis)maat van alle dingen, van dansen, is dan ook niet langer het menselijke lichaam dat beschreven wordt in het klassieke vanitas-motief of de foto als ‘memento mori’. Het lichaam in dans – of beter gesteld de ‘liveness’ die Phelan als absolute én als absoluut verdwijnende noodzakelijk zag – heeft plaats én tijd geruimd voor een cultuur van potentiële belezenheid, van ‘potentiële bedansbaarheid’, van ‘presence’ met ‘certain moments of visibility’. Dé ontologie dient gedacht te worden als ontogenese waarbij ‘impalpable possibilites’ voortdurend geactualiseerd (dienen te) worden, eerder dan ‘zijn’; “*the dancing body as equally dependent on externalized and interiorized resources.*”<sup>668</sup>

Het mediale bemiddelen in het oeuvre, het ‘body of work’, van Vincent Dunoyer door Vincent Dunoyer, vanuit een bewustzijn van ‘externalized and interiorized resources’ – dit kan vergeleken worden met het bewustzijn/ bewust zijn van ‘mediated memories’ dat ik

---

<sup>666</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, 2012, p. 108

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 108

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 108

beschreef – en het daarmee samenhangde en-screen-eren – als ‘mediates’ én mediation’, oorzaak én gevolg – bewerkstelligt een “*icon-omy*”<sup>669</sup> of “*icon-logie*”<sup>670</sup> waarin (zijn) dansrepertoire kan circuleren. Zo verwoordt Vincent Dunoyer wat ik als aanwezig en zichtbaar heb erkend in zijn werk, een wijze om repertoire als beelden en beelden als repertoire door te geven. De termen refereren enerzijds aan een (economisch) aspect van ‘valideren’ en ‘hervalideren’ en anderzijds aan een (ecologisch) bewustzijn van curateren als creëren, recycleren, en getuigen van een ‘*will to be kept invented*’.

Deze ‘*will to be kept invented*’ resoneert ook in de laatste ‘audio file’ die Vincent Dunoyer me toezond, hij gaf me namelijk geen antwoord maar stelde zelf een vraag, dé vraag die deze masterproef uitmaakte, met name deze van de toekomst van (zijn) dansrepertoire. “*So maybe I would ask you the question what I should do in the near future, what are the ideas I should work on for the future...*”<sup>671</sup> Zijn vraag naar toekomst als ook mijn vraag voor de toekomst, een kans om de zoveel andere ‘masterproeven’ hier aanwezig in-corporus-erend zichtbaar te maken. Na een ‘gezamenlijke’ performance van twee maanden, nu een onderzoekstoekomst samen?<sup>672</sup> Vincent Dunoyers en mijn ‘*will to be kept invented*’ als ‘*To be continued!*’

---

<sup>669</sup> AUDIO FILE 9 (Ontvangen 22/07/2012 – 12.26 min.)

<sup>670</sup> *Ibid.*

<sup>671</sup> AUDIO FILE 10 (Ontvangen 30/07/2012 – 6.45 min.)

<sup>672</sup> Vincent Dunoyer zal begin oktober 2012 een doctoraat in de kunsten aanvatten aan het Rits.

## 6. Geraadpleegde bronnen

### 6.1 Artikels

ABRAMS, Joshua, "The Contemporary Moment of Dance: Restaging Recent Classics" in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, jrg. 30 (2008), nr. 90, pp. 41-51

AGNEW, Vanessa, "History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present" in: *Rethinking History*, jrg. 11 (2007), nr. 3, pp. 299-312

BARBA, Fabian, "Research into Corporeality" in: *Dance Research Journal*, jrg. 43 (2011), nr. 1, pp. 82-89

BARTHES, Roland, "Sur la photographie", in: BARTHES, Roland, *Dits et écrits 1974-1980*, Paris, Éditions du seuil, 1993, pp. 1235-1240

BAZIN, André, "Ontologie de l'image photographique" in: BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, jrg. 1 (1958), *Ontologie et Langage*, pp. 11-19

BIRINGER, Johannes, "Contemporary Performance/Technology" in: *Theatre Journal*, jrg. 51 (1999), nr. 4, pp. 361-381

BRANDSTETTER, Gabriele, "Choreography As a Cenotaph: The Memory of Movement" in: BRANDSTETTER, Gabriele, VÖLCKERS, Hortensia, (eds.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers/tanz2000.at, 2000, pp. 102 – 134

CARONIA, Antonio, "Never Twice in the Same River: Representation, History and Language in Contemporary Re-enactment" in: CARONIA, Antonio, JANŠA, Janez, QUARANTA, Domenico, (eds.), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Ljubljana, Aksioma – Institute for Contemporary Arts, 2009, pp.7-21

CATTERSON, Pat, "I promised myself I would never let it leave my body's memory" in: *Dance Research Journal*, jrg. 41 (2009), nr. 2, pp. 3-11

CAUSEY, Matthew, "The Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology" in: *Theatre Journal*, jrg. 51 (1999), nr. 4, pp. 383-394

DAVIS, Ryan M., "Double Exposure" in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, jrg. 34 (2012), nr. 101, pp. 46-55

DE LAET, Timmy, VAN IMSCHOOT, Myriam, “Het is theater zoals te verwachten maar niet te voorzien is/‘De natuur is mijn richtsnoer’” in: *Etcetera*, jrg. 26 (2008), nr. 114, pp. 3-12

DE LAET, Timmy, “Repertoire in beweging: Over de draaglijke lichtheid van de traditie” in: *Etcetera*, jrg. 28 (2010), nr. 121, pp. 30-38

DE LAET, Timmy, “Dancing Metamemories” in: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, jrg. 17 (2012), nr. 3, pp. 102-108

DUNOYER, Vincent, “Solos for Others (Werktitel)” in: HAEGHENS, Hugo, PROESMANS, Eef, (eds.), *Mediale bemiddelingen. Over Vincent Dunoyer en anderen/Media Mediations*, Maasmechelen, Cultuurcentrum Maasmechelen, 2003, n.a.v. een éénmalige try-out van Vincent Dunoyers *Solos for Others*, pp. 104-108

FRANKO, Mark, “Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance” in: *Common Knowledge*, jrg. 17 (2011), nr. 2, pp. 321-334

FREELAND, Cynthia, “Photographs and Icons” in: WALDEN, Scott, (ed.), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, Malden (Ma), Blackwell Publishing, 2008, pp. 50-69

GIELEN, Pascal, “Choreografie van de tic: De rol van het lijf in de dans” in: *Etcetera*, jrg. 16 (1997), nr. 15, pp. 34-37

GORDON, Terrence, “Redactioneel voorwoord bij de kritische editie” in: MCLUHAN, Marshal, DE LANGE, Samuel, (transl.), *Media begripen: De extensies van de mens*, Amsterdam, Nieuwezijds, 2002, pp. 7-14

GROSZ, Elizabeth, “Thinking the New: Of Futures yet Unthought” in: GROSZ, Elizabeth, (ed.), *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1999, pp. 15-28

HAEGHENS, Hugo, “Herinneringsarbeid aan een droom” in: *Etcetera*, jrg. 19 (2001), nr. 77, pp. 59-60

LAERMANS, Rudi, “Kunst, Hedendaagsheid, Techniek: Theater bekeken door het camera-oog” in: *Etcetera*, jrg. 15 (1997), nr. 59, pp. 3-6

LAERMANS, Rudi, “De zintuigen bedriegen nooit” in: *Etcetera*, jrg. 18 (2000), nr. 71, pp. 8-9

- LAERMANS, Rudi, "Het lichaam als medium: Notities rondom de Weense stop van Highway 101 van Meg Stuart/Damaged Goods" in: *Etcetera*, jrg. 18 (2000), nr. 73, pp. 66-72
- LAERMANS, Rudi, "Het ruimtelijke vluchtpunt van het dansende lichaam" in: *Etcetera*, jrg. 19 (2001), nr. 75, pp. 54-56
- LEDER, Drew, "Flesh and blood: A proposed supplement to Merleau-Ponty" in: *Human Studies*, jrg. 13 (1990), nr. 3, pp. 209-219
- LEPECKI, André, "Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography" in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 43 (1999), nr.4, pp. 129-140
- LEPECKI, André, "Writing in motion", Engelse originele versie van wat als Nederlandse tekst verscheen in: *Etcetera*, jrg. 14 (1996), nr. 54, pp. 17-21
- LEPECKI, André, "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances" in: *Dance Research Journal*, jrg. 42 (2010), nr. 2, pp. 28-48
- LESHEM, Noah, WRIGHT, Lauren A., "Why Photography Matters as Art as Never Before by Michael Fried, and The Civil Contract of Photography by Ariella Azoulay" in: *Critical Quarterly*, jrg. 51 (2009), nr. 2, pp. 113-120
- MILDER, Patricia, "Staging the Image: Video in Contemporary Performance" in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, jrg. 31 (2009), nr. 93, pp. 108-109
- MITCHELL, William John Thomas, "What Do Pictures 'Really' Want?" in: *October*, jrg. 77 (1996), zomer-item, p. 73
- MORGAN, Robert C., "Thoughts on Re-Performance, Experience, and Archivism" in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, jrg. 32 (2010), nr. 96, pp. 1-15
- PEETERS, Jeroen, "Het kijken vormt de inzet" in: *Etcetera*, jrg. 18 (2000), nr. 74, pp. 47-51
- PEETERS, Jeroen, "Een onmogelijke pas de deux: Over kijken en schrijven in het tijdperk van de visuele cultuur" in: *Boekman*, jrg. 15 (2003), nr. 57, pp. 44-50  
n.a.v. lezing op eerste salon Dance & Discourse op 5/01/2003, Amsterdam
- PIPPIN, Robert, "Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried's Art History", in: *Critical Inquiry*, jrg. 31, lente 2005, pp. 575-598

- POUILLAUDE, Frédéric, SOLOMON, Noémie, (transl.), “Scène and Contemporaneity” in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 51 (2007), nr. 2, pp. 124-135
- RICH, Adrienne, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” in: *College English*, jrg. 34 (1972), nr. 1, pp. 18-30
- ROELSTRAETE, Dieter, “De geschiedenis van een metafoor, de toekomst van een illusie” in: CARELS, Edwin, KREMER, Mark, ROELSTRAETE, (eds.), Dieter, *Projectie: Technologie als metafoor*, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2006, pp. 63-80
- SCHECHNER, Richard, “Behavior, Performance, and Performance Space” in: *Perspecta*, jrg. 26 (1990), nummer gewijd aan ‘Theater, Theatricality, and Architecture’, pp. 97-102
- SCHNEIDER, Rebecca, “Performance Remains Again” in: GIANNACHI, Gabriella, KAYE, Nick, SHANKS, Michael, *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, New York, Routledge, 2012, geen paginanummering (gelezen via googlebooks)
- SIEGMUND, Gerald, “Spectres of the dance: Vincent Dunoyer’s Dance with the Media” in: HAEGHENS, Hugo, PROESMANS, Eef, (eds.), *Mediale bemiddelingen. Over Vincent Dunoyer en anderen/Media Mediations*, Maasmechelen, Cultuurcentrum Maasmechelen, 2003, n.a.v. een éénmalige try-out van Vincent Dunoyers *Solos for Others*, pp. 88-95
- SCHILDERS, Karen, “Nicole Beutler: drie eigentijdse benaderingen van dansrepertoire” in: *Documenta*, jrg. 30 (2012), nr. 2, pp. 75-96
- SMITH, Richard Cándida, “Introduction: Performing the Archive” in: SMITH, Richard Cándida, (ed), *Art and the Performance of Memory: Sounds and Gestures of Recollection*, London/New York, Routledge, 2002, p. 16
- STALPAERT, Christel, “A Dramaturgy of the Body” in: *Performance Research*, jrg. 14 (2009), nr. 3, pp. 121- 125
- STALPAERT, Christel, “Reenacting Modernity: Fabian Barba’s ‘A Mary Wigman Dance Evening’” in: *Dance Research Journal*, jrg. 43 (2011), nr. 1, pp. 90-95
- TAYLOR, Diana, “Scenes of Cognition: Performance and Conquest” in: *Theatre Journal*, jrg. 56 (2004), nr. 3, pp. 353-372



TAYLOR, Diana, "Performance and/as History" in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 50 (2006), nr. 1, pp. 67-86

T'JONCK, Pieter, "Melancholische miniaturen" in: *Etcetera*, jrg. 11 (1993), nr. 43, pp. 24-26

T'JONCK, Pieter, "De kijker, de acteur, het stuk, de locatie" in: *Etcetera*, jrg. 18 (2000), nr. 74, pp. 42-46

T'JONCK, Pieter "Het leven achter de foto's: Over *Sister van Rosas*" in: *Etcetera*, jrg. 25 (2007), nr. 108, pp. 65-68

VAN CAMPENHOUT, Elke, "Het ontbreken als focus: 'Spectra van de dans' in CC Maasmechelen" in: *Etcetera*, jrg. 21 (2003), nr. 89, p. 54

VAN IMSCHOOT, Myriam, "Oefening in microscopie" in: HAEGHENS, Hugo, (ed.), *Danssolo/Solodans*, Maasmechelen, CC Maasmechelen, 1999, p. 77

VANDEMBUSSCHE, Bert, "Dans, bekeken door het oog van de videocamera" in: *Etcetera*, jrg. 20 (2002), nr. 82, pp. 34-36

WARBURTON, Edward C., "Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition" in: *Dance Research Journal*, jrg. 43 (2011), nr. 2, pp. 65-83

WHATLEY, Sarah, "Archives of the Dance: Shiobhan Davies Dance Online" in: *Dance Research*, jrg. 26 (2008), nr. 2, pp. 244-257

ZUMMER, Thomas, "Projectie en/of belichaming: genealogieën van het virtuele" in: CARELS, Edwin, KREMER, Mark, ROELSTRAETE, (eds.), Dieter, *Projectie: Technologie als metafoor*, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2006, pp. 117-136, gepubliceerd n.a.v. de tentoonstelling *The Projection Project: durven denken, durven dromen*, Antwerpen, MuHKA, 15/12/2006-25/02/2007

## **6.2 Boeken**

AUSLANDER, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London/New York, Routledge, 2004, p. 208

BARTHES, Roland, HOWARD, Richard, (transl.), *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York, Hill and Wang (Farrar, Straus and Giroux), 1981, p. 119

- BENJAMIN, Walter, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid & andere essays*, Nijmegen, SUN, 1985, p. 134
- BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1998, p. 295
- CARRUTHERS, Mary, *The book of memory: A study of memory in medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 519
- DERRIDA, Jacques, PRENOWITZ, Eric, (transl.), *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1996, p. 113
- DRAAISMA, Douwe, *De metaforenmachine: Een geschiedenis van het geheugen*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2010, p. 317
- ECO, Umberto, DENISSEN, Frans, PLAS, Gerda, e.a., (transl.), *De alledaagse onwerkelijkheid: Essays*, Amsterdam, Bert Bakker, 1985, p. 350
- FOUCAULT, Michel, *Discipline and Punishment*, New York, Vintage Books, 1998, p. 333
- FOUCAULT, Michel, *Discipline, toezicht en straf : de geboorte van de gevangenis*, Groningen, Historische uitgeverij, 2001, p. 445
- FRALEIGH, Sondra H., *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, p. 284
- GREENBERG, Clement, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 208
- LEPECKI, André, *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*, New York/ Abingdon, Routledge, 2006, p. 150
- MANNING, Erin, *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*, London/Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2009, p. 268
- MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual: movement, affect, sensation*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 329
- MCLUHAN, Marshal, DE LANGE, Samuel, (transl.), *Media begrijpen: De extensies van de mens*, Amsterdam, Nieuwezijds, 2002, p. 424

MULDER, Arjen, *Het Twintigste-Eeuwse Lichaam: Essay*, Amsterdam, Uitgeverij Duizend & Een, 1996, p. 240

MULDER, Arjen, *Understanding Media Theory: Language, Image, Sound, Behavior*, Rotterdam, V2\_/NAi Uitgevers, 2004, p. 230

PHELAN, Peggy, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, New York, Routledge 1997, p. 187

SCHNEIDER, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York, Routledge, 2011, p. 272

SONTAG, Susan, DURAND, Gérard-Henri, DURAND, Guy, (transl.), *La photographie: Essay*, Parijs, Éditions du Seuil, 1979, p. 221

VAN DEN BERGHE, Gie, *Kijken zonder zien: Omgaan met historische foto's*, Kalmthout, Pelckmans, 2011, p. 205

VAN DIJCK, José, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 2007, p. 232

### **6.3 Grijze literatuur**

DUNOYER, Vincent, *Opening\_Still Correcting*, p. 3

[niet-gepubliceerde tekst in voorbereiding op Istanbul-performance *Loan*, ontvangen van Dunoyer op 15/06/2012, zie: Bijlage II]

Mailconversatie Vincent Dunoyer en Karen Schilders, 24/07/2012

SCHILDERS, Karen, *Drie eigentijdse benaderingen van dansrepertoire aan de hand van Nicole Beutlers 'The Exact Position of Things', 'Enter Ghost' en 'Lost is My Quiet Forever'*, Ugent, 2012, niet-gepubliceerde bachelorproef o.l.v. Prof. Dr. Christel Stalpaert en Dra. Jeroen Coppens

### **6.4 Internet**

CANBY, Vincent, *Together Alone: Reflections on and of Gay Concerns*, in:

<<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E0CE6D91339F930A1575AC0A964958260>>, geraadpleegd op 06/07/2012

CRAMER, Franz Anton, *Weg Damit! Positionen des Verschwindens beim Festival 'Körperstimmen No. 5' im Podewill*, in: < <http://sarma.be/docs/696>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Berlin), 27/03/2000

DE PRETER, Elke, *Pairforming – Interview with Vincent Dunoyer*, in:< [http://www.mokum.be/pdf/press/61-interview\\_with\\_Vincent\\_Dunoyer\\_Elke\\_de\\_Preter.pdf](http://www.mokum.be/pdf/press/61-interview_with_Vincent_Dunoyer_Elke_de_Preter.pdf), geraadpleegd op 29/06/2012

DESINGEL, *Drie Solo's voor Vincent*, in : <<http://www.desingel.be/nl/programma/dans/5490/vincent-dunoyer-drie-solo-s-voor-vincent>>, geraadpleegd op 27/06/2012

ISCID ENCYCLOPEDIA OF SCIENCE AND PHILOSOPHY, *Ontogenesis*, in: < <http://www.iscid.org/encyclopedia/Ontogenesis>>, geraadpleegd op 31/07/2012

KAAITHEATER, *Poëtische associaties*, in: < [http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010\\_02\\_09\\_-\\_Vincent\\_Dunoyer\\_-\\_Encore.pdf](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010_02_09_-_Vincent_Dunoyer_-_Encore.pdf)>, geraadpleegd op 27/07/2012

LAERMANS, Rudi, *Media Magic*, in: <<http://sarma.be/docs/1229>>, geraadpleegd op 06/06/2012, Engelse vertaling van een tekst die oorspronkelijk werd gepubliceerd in: HAEGHENS, Hugo, PROESMANS, Eef, (eds.), *Mediale bemiddelingen. Over Vincent Dunoyer en anderen/Media Mediations*, Maasmechelen, Cultuurcentrum Maasmechelen, 2003, n.a.v. een éénmalige try-out van Vincent Dunoyers *Solos for Others* op 25/02/2003

NB PROJECTS, *Antigone*, in: < <http://nbprojects.nl/index.php?id=128>>, geraadpleegd op 07/08/2012

PAXTON, Steve, *Material for the Spine – Trailer*, in: <<http://www.youtube.com/watch?v=8CntWmA1YT&feature=related>>, geraadpleegd op 31/07/2012

PEETERS, Jeroen, *Kan dans vandaag anders dan struikelen en vallen? Jaaroverzicht: André Lepecki creëert een politiek perspectief op de huidige dans*, in: <<http://sarma.be/docs/937>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Morgen*, 02/01/2006

PEETERS, Jeroen, *De exquisite dood van een choreograaf: Choreograaf Vincent Dunoyer over de creatie van 'Cadavre Exquis'*, in: <<http://sarma.be/docs/909>>, geraadpleegd op 06/06/2012, niet-gepubliceerd interview in opdracht van *De Morgen*

PEETERS, Jeroen, *Een bel gevuld met tijd*, in: <<http://sarma.be/docs/491>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in de *Financieel-Economische Tijd*, 15/11/2000

PEETERS, Jeroen, *Kijken, weifelen en beter kijken: Vincent Dunoyer creëert 'Cadavre Exquis' in CC Maasmechelen*, in: <<http://sarma.be/docs/912>>, geraadpleegd op 06/06/2012, niet-gepubliceerde recensie geschreven voor *De Morgen*

PEETERS, Jeroen, *Voor voetlicht en geestes oog van de anderen: Vincent Dunoyer opent festival 'Spectra van de dans' met 'Solos for others'*, in: <<http://sarma.be/docs/408>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Morgen*, 03/10/2003

PEETERS, Jeroen, *Een pleidooi voor Stilstand: Jaaroverzicht: werd er nog gedanst in 2003*, in: <<http://sarma.be/docs/584>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Morgen*, 08/01/2004

SARMA, *What's the Score*, in: <[http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s\\_the\\_Score\\_Publication/](http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s_the_Score_Publication/)>, geraadpleegd op 7/06/2012

SARMA, *Introduction*, in: <<http://sarma.be/oralsite/pages/Index/>>, geraadpleegd op 7/06/2012

SIEGMUND, Gerarld, *Die Geburt des Tanzes aus dem Bild*, in: <<http://sarma.be/docs/399>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Rhein-Main), 15/09/2000

SIEGMUND, Gerald, *Spiel mit der Abwesenheit: Uraufführung von Vincent Dunoyers 'The Princess Project'*, in: <<http://sarma.be/docs/348>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Rhein-Main), 12/02/2001

T'JONCK, Pieter, *Schaduw van drie coryfeeën kleurt solo op 'Springdance Festival' in Utrecht*, in: <<http://sarma.be/docs/1964>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Standaard*, 22/04/199

T'JONCK, Pieter, *Werken met de erfenis*, in:

< <http://rosas.foreach.be/nl/production/sister?tour=all>>, geraadpleegd op 25/06/2012

T'JONCK, Pieter, *Wat de camera niet kan onthullen*, in: < <http://sarma.be/docs/2191>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Standaard*, 07/11/2000

T'JONCK, Pieter, *Alleen met twee*, in: <<http://sarma.be/docs/2252>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Tijd*, 19/09/2001

T'JONCK, Pieter, *Ook live spelen is reconstructie*, in: <<http://sarma.be/docs/2373>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Tijd*, 19/02/2003

T'JONCK, Pieter, *Elk dansstuk vloeit voort uit het vorige: Vincent Dunoyer brengt 'Cadavre Exquis'*, in: <<http://sarma.be/docs/2626>>, geraadpleegd op 06/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd in *De Tijd*, 12/10/2005

T'JONCK, Pieter, *Het oude helemaal nieuw*, in: < <http://www.dansinlimburg.be/ezine/het-oude-helemaal-nieuw-door-pieter-tjonck>>, geraadpleegd op 03/06/2012, oorspronkelijk gepubliceerd als nieuwsbrief van *Dans in Limburg*, 2009

T'JONCK, Pieter, *Encore*, in: <

[http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010\\_02\\_09\\_-\\_Vincent\\_Dunoyer\\_-\\_Encore.pdf](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010_02_09_-_Vincent_Dunoyer_-_Encore.pdf)>, geraadpleegd op 27/07/2012

VAN CAMPENHOUT, Elke, *De echo van het verlangen: De fantastische geliefde van Vincent Dunoyer*, in: <<http://sarma.be/docs/390>>, geraadpleegd op 24/05/2012

VAN GERREWEY, Christophe, *Niemand is van zichzelf*, in: <<http://vti.be/nl/stories/corpus-kunstkritiek/niemand-van-zichzelf>>, geraadpleegd op 28/07/2012

VANHEULE, Stijn, "Lacan's Construction and Deconstruction of the Double-Mirror Device" in: *Frontiers in Psychology*, jrg. 2 (2011), nr. 209, zonder paginanummering, in:

<<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3171787/>>, geraadpleegd op 06/07/2012

VAN IMSCHOOT, Myriam, *Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*, in: < [http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s\\_the\\_Score\\_Publication/](http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s_the_Score_Publication/)>, geraadpleegd op 9/06/2012

WALPURGIS, *Etude #31*, in:

<<http://www.walpurgis.be/v2/block2/archief.php?jaartal=1999>>, geraadpleegd op 06/07/2012

WARBURTON, Edward C., *Homepage*, In: <<http://www.warburton.com/ed/index.html>>, geraadpleegd op 30/06/2012

WYNANTS, Jean-Marie, "Interview dans Le Soir" in: KAAITHEATER, *Programmaboekje 'Encore'*, in: <

[http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010\\_02\\_09\\_-\\_Vincent\\_Dunoyer\\_-\\_Encore.pdf](http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSMLDocument/266/en/2010_02_09_-_Vincent_Dunoyer_-_Encore.pdf)>, geraadpleegd op 27/07/2012

X, *Introduction: From the Imaginary Look to the Real Gaze: Emergence of Lacanian Film Theory*, in: <[http://art3idea.psu.edu/locus/realgaze\\_0.pdf](http://art3idea.psu.edu/locus/realgaze_0.pdf)>, geraadpleegd op 15/07/2012

## **6.5 Symposia**

"Panel 3: Catch me if you can. On scores & notations. Door Bojana Cvejic, Christel Stalpaert en Myriam van Imschoot" in: (*What's*) *The Matter with Method?*, Colloquium Labo21, Kortrijk (Budascoop), 11-14/04/2012

*Dance Through the Looking-Glass: An International Conference on the Philosophy of Dance and 'Moving' Bodies*, Centre for Critical Philosophy, Gent (KANTL), 1-2/06/2012

## **6.6 Voorstellingen**

### **6.6.1 Algemeen**

*Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, Anne Teresa De Keersmaeker; Brussel (Beursschouwburg), 18/03/1982 [Gezien door mij in Antwerpen (DeSingel) op 21/02/2012]

*Vantage Point*, Ariane Loze en Elisa Yvelin, Workspace Brussel en Pact Zollverein; Gent (Minardschouwburg), 18/10/2011, Belgische première

### **6.6.2 Vincent Dunoyer**

*3 Solos for Vincent*, Vincent Dunoyer m.m.v. Anne Teresa De Keersmaeker, Elizabeth Lecompte en Steve Paxton, Kaaitheater; Brussel (Kaaitheater), 10/12/1997

*Etude #31*, Vincent Dunoyer, Vanity vzw i.s.m. Walpurgis vzw en Springdance Festival; Utrecht (Springdancefestival), 14/04/1999

*Vanity*, Vincent Dunoyer, Vanity vzw i.s.m. Künstlerhaus Mousonturm; Frankfurt (Künstlerhaus Mousonturm), 8/10/1999

*The Princess Project*, Vincent Dunoyer, Vanity vzw i.s.m. Künstlerhaus Mousonturm; Frankfurt (Künstlerhaus Mousonturm), 2/10/2001

*Solos for Others*, Vincent Dunoyer, Vanity vzw i.s.m. Dans in Limburg, Kaaitheater en CC Maasmechelen; Frankfurt (Künstlerhaus Mousonturm), 12/09/2003

*Cadavre Exquis*, Vincent Dunoyer, Vanity vzw i.s.m. Dans in Limburg, P.A.R.T.S., Kaaitheater en CC Maasmechelen; Maasmechelen (CC Maasmechelen), 12/10/2005

*Sister*, Vincent Dunoyer/Anne Teresa De Keersmaeker, Rosas i.s.m. ImpulsTanz Wien; Wenen (ImpulsTanz), 14/07/2007

*Encore*, Vincent Dunoyer o.b.v. choreografisch materiaal van Anne Teresa De Keersmaeker, Steve Paxton, Etienne Guilloteau, Wim Vandekeybus, The Wooster Group, Mokum vzw i.s.m. Rosas, Kaaitheater, PACT Zollverein en Dans in Limburg, Essen (PACT Zollverein), 21/08/2009

Gastperformance *Loan* in exhibitie van Berlinde De Bruyckere, Vincent Dunoyer, Mokum vzw; Istanbul (ARTER Gallery), 21/06/2012 – 26/08/2012