Het oude helemaal nieuw

Vincent Dunoyer startte zijn carrière als danser. Hij danste zowel bij Wim Vandekeybus' 'Ultima Vez' als bij Anne Teresa De Keersmaekers Rosas. In dat laatste gezelschap was hij de publiekslieveling bij uitstek omdat hij virtuoze gratie koppelde aan een sterk theatrale aanwezigheid. Zo bracht hij het dansmateriaal, hoe abstract ook, op unieke manier tot spreken. In 1997 besloot Dunoyer echter een eigen carrière uit te bouwen. Hij maakte daarbij meteen een ongewone keuze. Hij choreografeerde immers niet zelf, maar bracht drie solo's die anderen voor hem choreografeerden. De merkwaardigste van de drie was 'Carbon'. Het oorspronkelijke materiaal hiervoor was een improvisatie die de Amerikaanse choreograaf Steve Paxton ooit op camera vastlegde. Paxton wilde aanvankelijk helemaal geen werk voor Dunoyer creëren, maar stemde er wel in toe dat hij deze improvisatie zou instuderen,als was het een choreografie. De titel verwijst naar het gevolg van die verdubbeling van de oorspronkelijke solo door een andere danser: het is een doorslag van de oorspronkelijke actie, en net als bij een ouderwetse getikte doorslag met carbonpapier ontstaan er allerlei kleine wijzigingen, schaduwen die het oorspronkelijke beeld veranderen. Er ontstaat een nieuwe choreografie, al lijkt die dan als twee druppels water op de oorspronkelijke.

In volgende projecten als 'Vanity' en 'The Princess Project' onderzocht Dunoyer op een heldere manier de ambigue relatie die een danser onderhoudt met de kijker. De vraag die zich bij elke choreografie immers telt is wat de toeschouwer ziet en hoeveel van wat hij ziet ook intentioneel door de danser in zijn werk gelegd is. Dezelfde vragen duiken ook op wanneer een choreograaf niet zelf zijn werk danst. Hij beheerst dan niet langer het spel maar moet beroep doen op anderen om zijn ideeën te belichamen. Die overgang is nooit zonder rest, is nooit zuiver, zeker niet in omdat de uitvoerder vaak een grote bijdrage levert aan de uiteindelijke vorm van een choreografie. Het is een centraal thema voor Dunoyer: de dans ontstaat natuurlijk door de ideeën en de actie van een choreograaf, maar vooral in (post-)moderne is de inbreng van de uitvoerder vaak zo groot dat hij ook ten dele de auteur ervan is, al wordt dat zelden erkend. Dunoyer ging met al deze overwegingen verder aan de slag in werken als 'Solos for others' of 'Cadavre Exquis' en uiteindelijk 'Sister'.

Het is niet verwonderlijk dat Vincent Dunoyer zo een grote belangstelling ontwikkelde voor de manier waarop dans in andere media verschijnt. Het is een manier om dans te objectiveren. In een interview zei hij ooit: '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'. Fotografe Mirjam Devriendt is al jaren zijn vaste partner in dat onderzoek. Samen met haar maakte hij de installatie 'Etude # 31'. Devriendt fotografeerde Dunoyer naakt in verschillende poses, die herinneren aan de gipsen naakten in academies. Die dia's werden met negen carrousselprojectoren snel achter elkaar, op het staccatoritme van Conlon Nancarrows 'Study for player piano # 31', op de kijker afgevuurd.

In 'Solos for others' (2003) speelden foto's weer een hoofdrol. Dunoyer stelde zich voor dat stuk al de vraag hoe hij met en voor andere dansers een choreografie zou kunnen maken. Hij besloot hen bij wijze van vertrekpunt foto's te geven van zijn vroegere werk, een beetje alsof je iemand enkele objecten zou geven met de vraag om zich daar een personage bij voor te stellen. Het bijzondere hier was dat het alweer niet om registraties van echte voorstellingen ging, maar om studio-opnamen. Bij

die foto's probeerde Dunoyer zich kernmomenten van zijn eigen werk te herinneren. Zo dwong hij zichzelf niet alleen om keuzes te maken, maar moest hij ook terugblikken op zijn herinneringen aan dat werk. Hij bracht zijn dansers, in dit geval één danser, nl. Etienne Guilloteau, zo in de positie die hij zelf innam tijdens 'Vanity' en 'The Princess Project'. In beide voorstellingen is de live gebrachte dans reeds de reconstructie van een op vooraf op video vastgelegde performance. Tijdens de voorstelling interfereert die film dan met de concrete dans op een verwarrende manier.

Verdere stappen in die richting waren 'Cadavre exquis' en 'Sister'. In beide gevallen gaf hij aan andere dansers telkens twee foto's met de vraag om een overgang te bedenken tussen de twee poses die ze wergaven. Bij 'Cadavre Exquis' ging het om de foto's die ook al bij 'Solos for others' gebruikt werden. Studenten van de dansschool PARTS lieten hun creativiteit los op die overgangen. De samenvoeging van hun voorstellen leverde een choreografie op die Dunoyer dan weer op het podium bracht, samen met filmopnames van die studenten. Bij 'Sister' ging het om een reeks foto's van Fumiyo Ikeda, een centrale figuur binnen Rosas. Die foto's weerspiegelen herinneringen die Ikeda heeft aan de voorstellingen die zij mee creëerde. Dunoyer vroeg vervolgens aan andere (voormalige) dansers van het gezelschap om alweer een verbindingsdans te maken tussen telkens twee foto's. In de voorstelling bracht hij de resulterende dans zelf, maar vervolgens werd ze ook geïnterpreteerd door De Keersmaeker. De voorstelling maakte zo een complexe cirkel rond, van de oorspronkelijke choreografe over de dansers, met hun geschiedenis, naar één danser in het bijzonder en zo terug naar de choreografe.

Nu is er dus 'Encore'. De voorstelling betekent in vormelijk opzicht een keerpunt voor Dunoyer, omdat hij hier voor het eerst niet zelf op het podium aanwezig is, maar een stuk creëert voor vijf jonge dansers. Toch zijn er ook nu veel raakpunten met het eerdere werk. Dunoyer vertrekt immers weer van werk dat hij ooit danste voor andere choreografen. Alsof hij ook nu weer een cirkel wou rondmaken?

Dunoyer: 'Voor mij is het geen cirkel die ik rondmaak, maar eerder een spiraal. Je keert terug naar een beginpunt, maar dat beginpunt is ondertussen onherroepelijk veranderd. Na 'Sister' voelde ik de behoefte om mijn horizon te verbreden naar de anderen waarmee ik in het verleden werkte, zoals Steve Paxton, Wim Vandekeybus, Liz LeCompte van de Wooster Group, Raimund Hoghe en Etienne Guilloteau. Ik voelde ook de behoefte om met een groep te werken. Ik had natuurlijk al de vorm van het duet geprobeerd. 'Sarah, Vincent et moi' was zelfs een trio met Sarah Chase en Raimund Hoghe, maar daar was niet ik, maar Raimund Hoghe, de choreograaf. In mijn eigen stukken ontbrak het contrapunt bij duetten echter: ik werkte met de nevenschikking van dansen om verschillen zichtbaar te maken. 'Sister' is daar een voorbeeld van. Ik vroeg mij af hoe ik wel tot een contrapuntische vorm kon komen in een groepstuk, en welk materiaal ik daarvoor kon gebruiken. Het basisidee kwam door een woordspelletje. Ik bedacht mij dat een groepswerk ook een groep werken kan zijn. Ik besloot dansfragmenten van de choreografen die ik noemde, en waar ik zelf aan meegewerkt had bij de creatie, als materiaal te gebruiken. Op die manier bevraag ik het parcours van een danser'.

De kwestie van het auteurschap van een choreografie staat hier dus weer centraal. Dunoyer: 'In de realiteit van het maken van een voorstelling is er voor de danser altijd een spanning tussen het creatie en uitvoering. Het lichaam van de danser is in zekere zin de tekst van het werk. Het is een tekst-lichaam. Je kan die tekst niet loskoppelen van dat lichaam. Toch is dat precies wat ik hier doe: ik maak de tekst los van mijn lichaam en zijn oorspronkelijke context en breng ze over op andere

lichamen in een andere context. In zekere zin doe ik daarmee niet bijster veel, maar met nog een woordspelletje; 'je ne fais rien mais je fais lien' ('ik breng niets maar ik breng samen' zou je dit kunnen vertalen, nvdr). Misschien denk je dat ik zo inspeel op de huidige 'sampling' rage, maar daar heeft het niets mee te maken, want wat ik toon staat niet buiten mijzelf zoals in 'sampling' het geval is. Ik heb alles zelf mee vorm gegeven'.

Dunoyer: 'Ik selecteerde fragmenten die niet al te opmerkelijk waren. Ik heb steeds de toelating gevraagd en gekregen om ze te hergebruiken. Je kan ze nochtans niet gemakkelijk thuiswijzen. Ik koos bijvoorbeeld eerder voor duetten en groepsbewegingen, omdat mijn eigen persoon daar minder op de voorgrond treedt. Het probleem van dit stuk is dan de vraag hoe ik de dansers kan laten voelen wat er toen in het geding was. Daarbij verlies je altijd een stuk van het oorspronkelijke werk, en er sluipen ook andere dingen binnen. Ik dacht daarbij vaak aan een uitspraak van Trisha Brown. Zij zegt: 'I am only interested in the unknown'. Dat is haar verlangen. Ik grijp daarentegen naar dingen die al een bestaan hebben gehad. Voor mij geldt dat het onbekende niet dat is wat niet bestaat, maar datgene wat nog geen naam heeft. In zekere zin is het dat wat ik hier doe. Ik geef een naam aan materiaal dat geen naam had. Dat is, vind ik, op zich al een choreografische daad'.

Speelt daar dan een zekere frustratie mee over de ondergewaardeerde rol van de danser in de creatie van een werk? Dunoyer: 'In zekere zin eis ik hier inderdaad mijn recht op die fragmenten op. Ik was ook altijd diep geraakt door het feit dat men de plaats van de danser in de creatie vaak vergeet. Het is een probleem van hiërarchie. Sommige mensen dragen een werk als choreograaf, maar anderen doen dat als danser. Belangrijker is echter dat ik via de omweg van een choreografie voor anderen iets van mezelf kan verstaan. Als een dans buiten jezelf komt te staan kan je er over nadenken, op voorwaarde tenminste dat je dat binnen hetzelfde medium doet. Het is iets anders dan schrijven over een dans bijvoorbeeld.'

Een vraag die meteen opduikt is of 'Encore' dan een soort zoekspelletje wordt? Wie herkent wat? Dunoyer ontkent echter formeel dat hij daar op uit is. Hij hecht er zelfs geen belang aan dat mensen de signatuur van een fragment al dan niet herkennen. Hij maakt van alle ontleende delen een nieuw geheel dat echt op zich staat. Dunoyer: 'Ik wil zeker geen cryptische voorstelling maken waar alleen kenners iets aan hebben. Ik ben gewoon vertrokken van een oude realiteit, en heb daar iets nieuw uit gecreëerd. Het belang van het stuk zit in de idee die er aan ten grondslag ligt, niet in de namen die opduiken. Om te beginnen ging ik ervan uit dat het so wie so onmogelijk zou zijn om iets anders dan de vorm op zich op de dansers over te brengen. De inhoudelijke lading van een dans overbrengen, of verwachten dat daar plots 5 Vincent Dunoyers zouden staan is onzin. Bovendien heb ik vijf dansers gekozen die helemaal niet op mij lijken. Twee ervan zijn trouwens vrouwen. Ze komen ook uit alle hoeken van Europa. Op een Vlaming na die in Brussel woont leeft geen van hen nog in zijn geboorteland. 'Carbon' stond centraal in de ontwikkeling van de ideeën rond dit werk. Ik had in 'Carbon' een dans gedupliceerd die oorspronkelijk als een momentaan, uniek gebeuren bedoeld was. Voor mij roept dat stuk nog steeds de band op die ik toen met Steve had. De vijf dansers die ik nu aangetrokken heb kunnen nooit datzelfde beleven. Dat is trouwens vaak een conflict tussen een choreograaf en een danser. De choreograaf merkt vaak, tot zijn frustratie, dat zijn dansers niet kunnen vatten en voelen wat er bedoeld wordt, wat de emotionele lading van een gebaar is. Wat ik echter merkte was dat mijn dansers zich, los van die geschiedenis tussen Steve en mij, bijzonder aangetrokken voelden door het materiaal uit 'Carbon'. Het ging hen dan zeker niet om de grote naam 'Paxton', maar om de sensualiteit die in die bewegingen besloten ligt. Dat is wat hen boeit. Vandaar

dat het meteen duidelijk was dat ik niet zou proberen om hen Steve Paxton te laten belichamen, maar dat materiaal gewoon als choreografische vorm zou gebruiken. Plots openen er zich dan heel andere mogelijkheden. Eens je het ziet als een choreografische schriftuur kan je ermee gaan werken. Je kan bijvoorbeeld twee dansers vragen om de dans unisono uit te voeren. Dat brengt heel andere kwaliteiten van exact hetzelfde materiaal aan het licht. Zo 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. Ik vorm de verbinding tussen het oorspronkelijke materiaal en de nieuwe vorm die het krijgt. De collage van vrij ongelijksoortige dingen heeft echter wel een belangrijk gevolg. Het dwingt de dansers er toe om zich op te splitsen in veel verschillende soorten dansers, met andere kwaliteiten. Ze moeten zich verveelvoudigen. Dat proces is een versnelde versie van wat ik zelf doorgemaakt heb in al die jaren. Zij leren op korte tijd al de verschillende mogelijkheden om als danser te performen die ik geassimileerd heb. De uitdaging voor hen, net als vor mijzelf destijds, wordt de vraag welke aspecten van jezelf je in stelling moet brengen om Paxton, Vandekeybus of de Keersmaeker te dansen'.

Een opmerkelijk facet van 'Encore' is dat er vaakgedanst wordt met de rug naar het publiek. Dunoyer vertelt hoe het toeval hier een verbazende rol speelde. Ooit was fotografe Mirjam Devriendt er bij 'Etude #31' al toe gekomen om Dunoyer vooral ruggelings te fotograferen, wat haast academische lichaamsstudies opleverde. Zij vond dat die foto's de kern van de zaak raakten. Door een vreemd toeval bleek net zo'n ruggelingse foto de hoes van 'Material for the spine' te sieren. Dat is een studie op DVD die Steve Paxton maakte rond de fundamentele uitgangspunten van zijn werk. Daarin speelt de rug een centrale rol. 'De rug', merkt Dunoyer op,'speelt een kapitale rol in de dans, maar toch kan je dat deel van je lichaam nooit waarnemen . Je gezicht ook niet, maar daar heb je nog de spiegel. Ik heb nochtans geleerd dat de rug bijzonder expressief is. Daarom krijgt die hier een centrale plaats. Dit is trouwens maar een voorbeeld van de manier waarop de fragmenten in de voorstelling elkaar gingen aantasten en beïnvloeden. Alles raakt elkaar, begint door elkaar te lopen. Maar dat vind ik net goed. Liever dat dan een heel expliciet rijtje van helder afgebakende fragmenten'.

Waarom 'Encore' de titel van het stuk werd is een verhaal apart. Uiteraard verwijst het simpelweg naar het feit dat oude fragmenten hernomen werden. Misschien gaat het ook over het genot om dat te doen (De psychoanalyst Jacques Lacan merkte ooit op dat bij genot maar één woord opkomt, en dat is 'encore'!). Dunoyer schuift echter nog een andere verklaring naar voren: 'De 'encore' is een bijzonder moment in een voorstelling. De artiest komt terug maar neemt tegelijk afscheid. 'A revoir' en 'Au Revoir' tegelijk. Dat stelt een andere verhouding met de toeschouwers in, meer ontspannen, intiemer ook. De artiest toont zich meer zoals hij is. Dat 'tussenin', dat is waar het hier om draait'.

Pieter T'Jonck