

of beenspieren. De bijbetekenissen lagen voor het grijpen: kat, tijger, panter, ... allemaal connotaties die tegelijk wel en niet recht doen aan de als feminien overkomende lenigheid van Dunoyers lichaam (die meer dan eens indrukwekkende souplesse was trouwens al hét waarmerk van Dunoyers werk bij Rosas).

Het bewegen van Dunoyer had een vast oriëntatiepunt, in de vorm van een klein grijs doosje. Hij plaatste dat voor of naast hem, hield het vast met een van beide handen, of – de slotscène – liet het af en aan rollen op een rail aan de rand van het podium. Alle bewegingen werden met meer of minder nadruk letterlijk voor het kleine voorwerp uitgevoerd. Het doosje was een (simulatie van een) handcamera in miniformaat, zo bleek achteraf. Want *Vanity* had nog een derde deel in petto. De volledige danssequentie werd op de witte achterwand van de scène opnieuw getoond, maar dan gezien door de lens van de handcamera. De geprojecteerde opname reproduceerde echter niet de eerst geziene bewegingen vanuit een kijkvosperspectief. Het omgekeerde was het geval: de video-opname lag vast, ze was ooit gemaakt en werd in de voorstelling opnieuw getoond. Het live gedanste deel anticipeerde deze reeks gefixeerde beelden. Ze trachtte die zo goed mogelijk te benaderen, ja te imiteren.

Je kan *Vanity* in de eerste plaats als een erg effectief commentaar op de notie 'choreografie' beschouwen, en vooral op de hedendaagse relatie tussen choreografie en videoregistratie. Een choreografie is (als) een geschreven tekst die tijdens elke voorstelling opnieuw wordt 'gelezen'. Normaliter bestaat er echter geen geautoriseerde tekstinterpretatie, dus geen gecanoniseerde uitvoering. Elke voorstelling geeft immers met wisselende accenten gestalte aan wat groep of artistiek leider als de 'definitieve tekst' beschouwen. Dat heeft nogal wat commentatoren (mijzelf inclusief) verleid tot de stelling dat er

in de (hedendaagse) dans moeilijk sprake kan zijn van zoiets als een origineel. Iedere uitvoering, te beginnen met de première, varieert immers de oorspronkelijke tekst of partituur, zodat er strikt logisch gezien dan ook helemaal geen 'oer-tekst' bestaat. Een gechoreografeerde dansvoorstelling is gewoonweg een kopie van een kopie, een duplicaat zonder origineel – kortom, een *simulacrum*, een 'tekstlezing' die doet alsof een vooraf gegeven tekst woord voor woord wordt opgezegd en zo verhult dat iedere lectuur varieert en interpreteert.

Voor al academisch geschoolde danscommentatoren ontvouwen graag dit soort van gedachtegang. Het bekritisieren van de idee van een oorspronkelijke tekst of choreografische identiteit sluit immers perfect aan bij de centrale inzet van het poststructuralistische (Deleuze, Foucault, ...) of deconstructivistische (Derrida, uiteraard) denken van Parijse makelij. Deze redenering negeert echter ook de hedendaagse choreografische praktijk. Die kent immers in de regel wel degelijk een of enkele canonieke teksten, in de vorm van een of meer video-opnames. Zij gelden als vaste oriëntatiepunten wanneer choreograaf of dansers willen weten 'hoe het nu juist zat met die armbeweging'; zij zijn ook de richtsnoeren voor iedere nieuwe danser of cast die de choreografie instudeert. Het is alles bij elkaar genomen een erg paradoxaal iets, en toch: de contingentie in de uitvoering of *performance* van een choreografie wordt gewoonlijk alsnog ingetoomd door de referentie aan vaak één enkele uitvoering, en wel degene waarvan – toevallig of niet – een videoregistratie bestaat. Ingetoomd, niet: opgeheven, want dat kan natuurlijk niet. Maar het veralgemeende gebruik van het videomedium zorgt in de hedendaagse dans hoe dan ook voor een voorheen ongekende normering en standaardisering van het getoonde. Iedere uitvoering van een actuele choreografie blijft een gewaagde

interpretatie, een interpretatief waagstuk ook. Alleen leeft de veronderstelde tekst niet langer een uitsluitend mentaal bestaan in de hoofden van dansers en choreograaf: hij bestaat ook buiten hen om, hij ligt vast. Dank zij de videocamera en haar registratie is de choreografie ook écht in een schrijven veranderd – in 'schrijftuur'.

*Vanity* toonde dit alles met terugwerkende kracht, letterlijk in retrospectief. Want pas in het slotdeel werd duidelijk dat de eerder bewonderde live prestatie alleen maar een simulatie was geweest. Dat verplichtte tot een hérinterpretatie van het geziene: de opvoering was een uitvoering, de getoonde bewegingen waren een vertoning-bij-benadering, een verzameling imitaties van een ooit geregistreerde reeks bewegingen. Meteen verkreeg ook dat kleine grijze doosje een heel aparte betekenis. Dunoyer had er mee aangegeven dat zijn bewegend lichaam zich oriënteerde op een ànder lichaam, een dat hem ooit had toebehoord in de ogenblikken dat hij zich voor de camera bevond die de nagebootste uitvoering vastlegde. Die camera was er tijdens het dansen wel en niet – en precies deze 'afwezige aanwezigheid' werd geënceneerd. De camera was er uiteraard niet, want de canonieke opname bestond al; de camera was er tegelijkertijd wel degelijk, want juist die opname, precies de bewegingen gemaakt tijdens de consacrerende registratie, trachtte de danser te herbeleven. Hij poogde alsnog het lichaam terug te vinden dat voor de camera had bewogen, ook al was het misschien niet langer het zijne. Dunoyer maakte die gewoonlijk imaginaire camera zichtbaar en openbaarde zo de meestal niet geziene 'waarheid' van het gros der hedendaagse choreografieën.

### Stom doosje

Van *Vanity* is nog een andere lezing mogelijk, een die stilstaat bij het verschil tussen wat je vanuit de zaal kon zien en datgene wat het

camerastandpunt toonde. De kijker had zoals gewoonlijk een overzicht: als een heuse generaal overschouwde hij het podiumgebeuren. Kortom, de toeschouwer als een zich almachtig wanend iemand die visueel de koning te rijk is, als een alziend subject: het is alweer een vertrouwde poststructuralistische gedachte. Maar de panoptische blik van de toeschouwer ontgaat altijd ook iets. Wat we immers in een dansvoorstelling gewoonlijk niet zien, is het zien van de dansers. Ik doel uiteraard niet op hun letterlijke blik, de kijkrichting van hun ogen. Het publiek ongeziene zien is veeleer het tegelijk wel en niet bestaande oog van het dansende lichaam. Dat oriënteert zich immers gedurig op punten in de (podium)ruimte – dat beweegt de armen eerst 'hiernaar', dan 'daarnaar'; dat stapt 'hierop', dan 'daarop' af. 'Hiernaar', 'daarnaar'; 'hierop', 'daarop': bewegingen richten zich op gedurig verschuivende ruimtelijke doelen, op 'spatial markers'.

Als kijker zien we gewoonlijk hooguit de richting van een beweging, niet ook het door de beweging beoogde (letterlijk!) ruimtelijke punt. In *Vanity* werd dat verschuivende doelwit gesymboliseerd door de *meebewegende* camera (maatgevende videoregistraties zijn daarentegen in de regel statische opnames met een vast cameraperspectief; 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!). In functie van de uit te voeren beweging plaatste Dunoyer de camera nu eens frontaal voor zich, dan weer terzijde, en een derde keer bleef hij hem al bewegend in één hand vasthouden. In de geregistreerde beelden kon je overduidelijk zien dat er van willekeur geen sprake was. Altijd weer opnieuw had Dunoyer de camera op dat punt geplaatst waar zijn lichaam naartoe wilde – op *het verschuivende vluchtpunt van zijn bewegingen* dat de kijker gewoonlijk ontgaat, want diens