

twintigste eeuw terecht en verschijnt de vraag naar de rol en mogelijkheid van kritiek op het eerste plan. Het beeld van de engel symboliseert tegelijk de vooruitgangskritiek en het messianisme van Benjamin: de engel keert de rug naar de toekomst en draagt de belofte van verlossing in zich, maar zit tegelijk hopeloos verstrikt in de storm van de vooruitgang die hem belet de tijd stil te zetten. Wat de engel *ziet* door zich van de vooruitgangsgedachte af te keren vanuit een positie die voor mensen ontoegankelijk is, daar is het Benjamin in zijn zoektocht naar historisch inzicht om te doen: een begrip van de geschiedenis dat recht doet aan de grote en kleine geschiedenis, de overwinnaars en de verliezers. Het puin van de geschiedenis herinnert ons eraan dat het verleden onvermijdelijk in het heden ingrijpt, ook al willen we dat ontkennen. Op ogenblikken van gevaar *'flitst* het ware beeld van het verleden voorbij.¹⁹ Die bevatten dus ook een intuïtie van datgene wat de engel ziet en zetten een kritische en gedenkende relatie tot de geschiedenis in gang. Benjamins historicus stelt zich daarmee ook bloot aan het gevaar van beelden lezen, een handelen dat aan het weten voorafgaat: 'Want in het gevaar relateert het lichaam aan de dingen, zonder het hoofd daarbij te betrekken.'²⁰

Benjamins complexe beschouwingen over een dialectisch beeld van de geschiedenis vinden in de aquarel *Angelus Novus* van Paul Klee een treffend motto. Het werk was overigens eigendom van Benjamin, die het overal meenam op zijn vlucht voor het nationaal-socialisme in Duitsland, tot aan zijn zelfmoord in Port-Bou in 1940. Het stilzetten, de onmogelijke opschorting van de geschiedenis die het beeld belooft, het afwenden, de dubbelzinnige status van het gevaarlijke inzicht dat het lichaam van de observator beroert en hem zijn plaats doet kennen: Benjamins engel van de geschiedenis stelt een ontgensprekelijk choreografisch model van kritiek voor. Wat zien we wanneer we de toekomst ruggelings tegemoet treden?

Betekenisloze perfectie

Toen de Merce Cunningham Company in januari 2005 in deSingel in Antwerpen onder meer *Suite for Five* (1956-58) op pianomuziek van John Cage bracht, viel me op welke rol

het motief van het achterwaarts dansen in zijn werk speelt. Geen centrale rol, het is maar een van de vele bizarre en grillige figuren die in hun willekeurigheid de klassieke bewegingscanon, de hiërarchie van het rechtopstaande lichaam en de frontaal georiënteerde ruimte bevragen. Het zijn choreografieën die vandaag in hun dramaturgie en ruimtebehandeling eerder conventioneel lijken, maar die tegelijk doortrokken zijn van een vreemde vorm van deconstructie omdat de bewegingsfrases zich maar moeilijk laten verinnerlijken. De grens van het geheugen toont zich telkens in unisono passages, waar het hier en nu letterlijk aan knabbelt, zodat de choreografie voortdurend uiteen lijkt te vallen. Bij gebrek aan een bewegende foto, dacht ik aan deze bekende portretten van Cunningham waarbij hij danst met een stoel achter zijn rug gebonden.

De passage van Cunningham in Antwerpen is een van de dansvoorstellingen die me het afgelopen jaar vaak heeft beziggehouden omdat ze zoveel lastige vragen oproept. Badend in het hier en nu heeft het werk genoeg aan zichzelf, er komt strikt genomen geen kijker aan te pas, geen verbeelding, geen herinnering, geen projectie: precies dit radicale modernisme maakt Cunninghams werk vandaag zo bevreedend. In *De Morgen* van 26 januari noteerde ik: 'Wat kunnen we anno 2005 met dit werk, welke betekenisruimte opent dit anachronisme? Heeft dit werk vandaag nog wel een discussieve relatie met de danstraditie? Is dit zelfbesloten werk dat zich buiten de geschiedenis plaatst niet al te comfortabel in het licht van ons huidige wereldbeeld? Kunnen we van dit betekenisloze werk wel verwachten dat het betekenisvol is? Kan het verzet tegen betekenis wel ergens anders toe leiden dan een religieus getint 'zen voor iedereen'? Is zijn modernisme vandaag misschien een les in utopisme, in bescheidenheid, in onwetendheid, of in agnosticisme?'²¹ Waar een choreograaf als Boris Charmatz door *'brouillage'* van de dans zijn strate-



Merce Cunningham, *Antic Meet* (1958), Foto Richard Rutledge

gieën met de kijker deelt, of waar Dante schrijft dat kariatiden 'ondanks het onechte van hun houding toch soms bij de toeschouwer een echte beklemming tweebrengen,'²² voel ik me bij Cunningham simpelweg een buitenstaander bij een perfecte wereld. En toch blijven er verwarring en twijfel hangen die de weerspanning van Cunninghams werk aangeven en mij als kijker en schrijver tot een dubbele bescheidenheid dwingen. De eerste is de vaststelling dat het niet-weten dat Cunningham provoceert zich niet zomaar laat inlijven in een hedendaags discours over *criticality*, hier is een andere onzekerheid aan de orde. De betekenisloosheid van Cunninghams werk legt een dwaze postmoderne illusie bloot, die voortdurend op zoek gaat naar onbegrip, twijfel, falen en trauma om ze vervolgens productief te maken in het licht van het kritische potentieel van kunst dat ze najaagt. De ervaring van het sublieme dreigt in de economie van het kritische te verworden tot een lege formule. Ten tweede roept de formalistische aanpak van Cunninghams hoogmodernisme vandaag als stuitend anachronisme nog een vraag op: waarom willen we vandaag als kunstenaars en intellectuelen voortdurend grote statements over de