

CHRISTOPHE WAVELET

Hemen eta orain, aldi baterako elkarketak

PROIEKTUA/OBJETUA

Begi bistatik galtzen dugu askotan abangoardia historikoen ohorea dela, jatorri bat zein beste dutelarik ere mende honetan, prozesu kritikoaren tresna etengabe erabili izana, objektu (fetitxe edo merkantzia bihur daitezkeenak) jakinak sortu izana baino gehiago. Eta proiektu modernoa gure atzean ez badago (askok bortizki eta interesaturik sinestarazi nahi digutenaren aurka), arrazoia da obra modernoa, garai batekoa zein bestekoa izan, izan ohi dela lehen-lehenik “bere izateko aukerak esplizituki tematizatzen dituena” (Lacoue-Labarthe). Dantzaren alorrean, atzo izan ziren eten unerik handienak (Alemanian 1910-1930 urte bitartean, *Judson Dance Theater* delakoa 1960ko urteetako New Yorken, baita 1980-1990 urteetako Europako dantzaren alderdi batzuk ere). Gaur egun, kultur kontsumo neoliberalaren gorpil logikari eta amnesia jokamoldeei bulartsu aurre eginez, askotan uste izaten dena baino proiektu gehiago daude bide horretan, zorionez. Europako dantzaren alorrean hilabeteak, urteak joan ahala ikusten dira sortzen proiektu berri ez bakarrik bizi eta kementsuak, baizik hemendik aurrera koreografiaren esparruan garaia markatuko duen kontzientziazte zeharkatu, anitz, ugaria dutenak. Proiektuok nekez jalgi dira oraingoz jende askoren aurrera, Deleuzek aipatzen zituen *bitartekari* nahitaezko horiek (ekoizle, banatzaile edo kritikoak, adibidez) hartaz ohartu ez direlako, eta antzinako lekuan egoki ordeztu ez dituztelako oraindik. Ohargabetasun hori leporatu behar zaie zalantzarik gabe (nagitasun orokor baten susmoa errazegia litzateke) duela urte gutxi oraindik laguntasun lan hori egin zezaketelarik, oraintsu gertatzen ari diren egitura aldaketa ugariak atzitzeko zailtasunak dituzten horiei. Horrela, geografia, dantzaren zabalkunde sareak edo lehentasun irizpideak finkatzea bezala, ez daitezke gaur egun herrialde bakar baten barnean har, jo dezagun Frantzia, Europaren aldean herri honek atzerapen nabarmena baitauka arte garaikideen alorrean, nahiz egoera aski eroso duen alderdi ekonomikoan (edo horregatik?).

IKUSLE ARRUNTAK

Proiektu berriok “zail” (uler dezagun: zail, “ikusle arrunt” ukiezinentzat) izateko ospea bildu dute, estrategia kritikoak nahiago dituztelako eta, horrela, ukaldi bakar batez, jokabide gainartzaileen itxaropenak zapuztu eta gogorki kritikatzeko dituztelako. Zailak, benetan zailak dira proiektu hauek ikusle askorentzat, topaketa guztiak halabeharrez eta ezinbestean zail diren heinean. Izan ere, ez dago izatez *topaketarik*, gertakaria sortzeko gauza ez bada, sumatu gabeko horizonteak zabaltzeko gauza ez bada. Horrenbestez, behar horrek gure ohiturak (gauzak sumatzeko zein irakurtzeko ohiturak) etengabe aldatzera garamatza, ahalegin bat egitera, lan bat egitera topaketa gerta dadin; eta askotan ere historikoki ezdeus, ezegoki eta ezgauza bilakatu diren azterbideak abandonatzera garamatza.

KONSTELAZIOAK

Duela hiruzpalau urtetik hona, dantzaren alorrean jende askok gaintitu du itxaropen estandarizatuen langa, eta zirrikituak zabaldu dira jainko teoriko-estilistikoen araudi erosoak etengabe, biziki eta jatorri askotatik zalantzan jartzeko. Bada, 80. hamarkadako urteen amaierako Europa koreografikotik sortutako formalismo manieristen oinordetza (orduko “alor koreografikoa”, hau da, “dantza garaikidearena” –beti esan baina inoiz definitzen ez den sintagma– ez da horretara mugatzen, baina) azterlan askoren gaia izan da, baita grina asmatzaile baten gaia ere, gero eta koreografo gehiagoren aldetik. Baina zehazki talde edo “belaunaldi” bat baino gehiago, konstelazio bat da, mugimendu bat. Gainera, bere barruan diferentziak nabarmenegiak dira gure mendeko dantzaren alorrean enegarren etiketa bat asmatzen hasteko, berez ezegonkorra den zerbait finkatu nahia bailitzateke. Alabaina, ordena alfabetikoan aipatuz: *Crash Landing* izenburupera bildutako gertakari kolektiboetatik hasi (Parisen aurkeztu dituzte berriki Meg Stuart-en proiektu bakarkakoa balitz bezala, *happening* kolektibo baten gisako elkarlan bat denean), eta Ballets C. de la B. belgikar taldeko koreografo batzuk, Jérôme Bel, Alain Buffard, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Vera Mantero, David Hernandez, Emmanuelle Huynch, Jon Kinzel, Jennifer Lacey, Thomas Lehmen, Swedish Fame taldea, La Ribot, Loïc Touzé, Claudia Triozzi, Christine de Smedt eta beste askorenganaino, mapa marraztu eta gozotasunez zabaltzen da, Europako paisaian luzaz gehiengoaren baitan iraun duten ereduon menpeko ohitura koreografikoei (esan dezagun, bidenabar, ereduon txapeldunek pribilegioak profitatzen jarraitzen dutela, ekoizpen bitartekoen aldetik, beren lanaren izaerak berak inolaz ere zurituko ez lukeen neurrian) ihes egiten dieten proiektuen dantzari eta koreografikoen mapa, alegia.

IBILBIDEAK

Behin eta berriro esan behar da: arestian aipatu ditugun proiektuen barne antzematen diren estrategia estetiko anitzak ez dira norabide bakar batera mugatzen ahal. Matxinada isolatu iraunkor eta eten gisa, “narrazio historiko eta politiko handien” eta modernismoaren (modernismoa ez baita *modernitatearen* harmaila uneko eta mugatua baizik) ziurtasun teleologikoen gainbeheraren ostean datoz. Alabaina, ezaugarri komun batzuk ageri dituzte, etorkizunean azterbide berriei bidea zabaltzeko gai, ibilbide bakoitzak gordetzen duen bakantasun edo berezitasunak hari finez josi behar baitira nahitaez. Beste zeharbide askotan bezala, ibilbide horien nondik norakoa marrazten lagunduko dugu hemen, berezigabetasunaren etengabeko mehatxupean bizi den horretan argitasun poxi bat emateko asmoz. Horrela, *Judson Dance Theater*eko aitzindarien gisara (haitiaz oroitzea derrigorrezko da), eta laurogeiko hamarkadako europar koreografo gehienak ez bezala, azpimarratu behar da “berantiar” hauek hastapenean interpreteak izan zirela gehienak. Nahas-mahas: Claudia Triozzi, Alain Michard eta Georges Appaix (Odile Duboc-en lanetan), Jérôme Bel (Bouvier-Obadia eta Daniel Larrieu-ren lanetan), Vera Mantero (Gulbenkian Ballet-en barnean eta Catherine Diverrès-en lanetan), Boris Charmatz (Régine Chopinot eta Duboc-en lanetan), Emmanuelle Huynch (Hervé Robbe, Duboc eta Nathalie Collantes-en lanetan), Xavier Le Roy (Christian Bourrigault-en lanetan), Jennifer Lacey (Randy Warshaw-ren

lanetan), Loïc Touzé (Pariseko Operan edo François Verret nahiz Diverrès-en lanetan), Thomas Lehmen (Marc Tompkins eta Sasha Waltz-en lanetan), Alain Buffard (Brigitte Farges, Larrieu eta Christine Georghiu-ren lanetan), David Hernandez eta Christine de Smedt (Meg Stuart-en lanetan), eta abar. Amaigabea litzateke beren ibilbidearen hastapenean bestek sinatutako proiektuetan murgildutako dantzarien zerrenda.

GENEALOGIAK

Gai horri gagozkiolarik, esperientzia pedagogiko batzuen ernatzeak eta aldi edo kasu bakan eta bakoitzak gordetzen zuen emanzipazio potentzialak gure atentzioa mereziko lukete (gorputz teknika hau zela, "lantegi" lan hori zela, inprobisazio prozesu hura zela). Gehiago oraindik, oso emankorra litzateke arretaz aztertzea genealogiak, transmisioak eta bestelako transferentziak. Alde batetik, artista mugimendu honek berariaz izendatzen dituelako, amnesia ukatu (ez da zorian egindakoa, eta azpimarratu beharko litzateke) nahi duen keinu batez. Beste aldetik, gutxitan aipatzen bada ere, genealogia horiek ez direlako beti zuzenekoak halabarrez, ez eta artistek argiro ohartarazitakoak (izan ere, gehienetan ez dituzte proiektu jakin batek baterabiltzen dituen parametro guzti-guztiak harrapatzen). Horrexegatik, ez litzateke bidezkoa "belaunaldiaz" mintzatzea, edota "belaunaldiarteko fenomenoaz": guk hemen zeharbidez ohartarazi nahi ditugun indar lerro azpimarragarrienetako batzuk aspaldi hasitako proiektu batzuetan gauzatuak dira honez gero. Horrela, "Judson belaunaldia"z egin ditugun oharrez gain (Alemanian 1910-1930 bitarteko dantzaren une batzuk gehitu beharko genituzke), Tompkins batek bere koreografo lanak hasi zituenez geroztik sortutako lekualdaketek (ia ezinezkoa da berari "egile" izen bateratzailea jartzea, bere lanak etengabe ihes egiten baitio, izenpe efektu guztiak implizituki zalantzan jarriz eta iraunkortasun estilistiko identifikagarri orori ihes eginez) eredugarri izaten jarraitzen dute beti. Halaber, Verret batek etengabe uko egiten dio lorpen formalik eskuratzeko ahalegin orori (horrela, bere lan askok halako "obretan gaude" itxura hartzen dute, egiten ari den lanaren lekukotasuna emanez eta iraunkortasun bide guztiei ihes eginez). Eta Mathilde Monnier-ek *Nuit* obrarekin hasitako lana (bertan "konposizioa" ez da pieza batetik bestera ia aldakuntzarik gabe dabilen arau formalen multzoa), guk aipatu ditugun proiektu askok jasotzen dituzten arazoei begira dago. Hiru adibide hauek hurbiltasun lokal eta puntualak argitzen dituzte, baina baita historian zehar partekatutako lehentasunak eta hautuak ere. Era berean, aukera ematen digute bereizkuntza kategorikoegiak bilatzen dituen diskurtso orok izan dezakeen alderdi murriztaile, positibista edo manikeoa ongi bereizteko. Azken finean, ohartzen gara interprete esperientzia bakoitzean badirela frogak (zorionekoak batzuk, zoritxarrekoak besteak), eta horietatik sortzen direla bai gorputzaren kultura izenda genezakeen zera hori (epistemikoa, senso-motrizia...), bai kontzientzia kritiko bat iratzartzea (horrek esan nahi du, besteak beste, aingerutasunik gabeko zalantzak izatea koreografo eta interpreteen arteko harremanetan gertatzen diren botere harremanen ezustekoei buruz). Hortik abiatuta egiten du argi arian-arian norbere izenean jarduteko (edo ez jarduteko) nahikariak (dantzari askok nahiago dute interpretazioaren bide aski sortzaileetan barna jarraitzea).

ALDI BATERAKO ELKARKETAK, KOMUNITATE NOSTALGIAREN AMAIERA Badira gainera, nolabait esateko, adiskidantza politikak, besteak beste. Horri buruz, egia da erakunde zentral, erregional edo lokaletako arduradunek eta hedapen egituretako buruzagiek, eta horiek bezala kritika profesionalak edo dantza alorreko bitartekari gehienek ez dakitela deus ere berriki gertatzen ari diren *aldi baterako elkarketa* horiei buruz, baina egia da orobat azken boladan gero eta maizago antolatzen direla lansaioak Parisen edo Berlinen, Bruselan edo Vienan, Stockholmen, Lisboan edo Amsterdamen, artistek elkartzeko aukera izan dezaten, eztabaidatzeko, elkartrukea egiteko edo era anitzetan hitz egiteko, partekatutako lan horien xedea inoiz mugatu ez delarik "pieza" publikoak (edo "errentagarriak", orain arte nahi izan den bezala) ekoiztera. Mundutik at bizi den artistaren mito zaharra errotik iraulia. Bakar-bakarrik 1997-1998 urtealdian saio hauek antolatu ziren: Boris Charmatzek Grenoblen (bertako CCNren egoitzan, arte plastiko garaikidearen alorrean teoria nahiz praktika landu zituen), Xavier Le Royk Berlinen (*Namenlos Projekt* izenekoak, TanzWerkstatt-en barruan antolatua Podewil-en, zortzi herrialdetako dantzari, koreografo eta musikariak bildu zituen), Mårten Spångberg eta Hortencia Völkers-ek Vienan antolatutako *Body Currency* mintegia (Wiener Festwochen-en antolatua, jatorri kultural eta linguistiko anitzeko teoriko, dantzari-koreografo, artista plastiko eta musikariak bildu zituen egun batzuetan eztabaidatzera, jende aurrean oraingoan, diziplinarteko joera elkargile argi batean), *Roch in Lichen* eta *Artefact* konpainiek bultzatutako lantegi eta elkarketa saila Bords de Marne-ko Zentroan (*Lehen Topaketak/ hurbiltasunak eta erresistentziak*, zortzi koreografo bildu zituen), Groupe 22 - mai taldeak antolatutako mintegi ebolutiboa (*Polaroid 1* Bourg en Bresse-n, gero *Polaroid 2* Font-Rouvier-en, gero beste batzuk, sei dantzari-koreografo bildurik). Zerrenda hori, guztiz zehatza izan nahi ez duena, aski izan daiteke gero eta dantzari gehiagok nabarmentzen duen beharra erakusteko. Aipatutako kasu guztietan, zilegi da pentsatzea eskatu ohi diren ikusmen atalasez gaindi, aukera pila horren atzean garaian garaiko beharra dagoela, kontzientzia politiko arduratsu batekin batera datorrena, gero eta gehiago *egintzetan* gauzatu eta zalantzan jartzen dena. Eta ikusmira estetikoa elkarketa jarduera horietatik aparte ez badago ere, erresistentzia lerroak obratzen dira, agian lehenik eta behin ekoizpenaren agindu ekonomikoen gogortzeari erantzuteko sortuak (berez nahiz berariaz, baina beti era aktiboan).

HIC ETA NUNC (POLITIKAK ETA SUBERTSIOAK)

Izan ere, artista horiek guztiek duten beste ezaugarri komun bat da ahalegin berrietan pentsatzea, alde batetik praktika eta proiektuak, eta bestetik kontzientzia eta ekintza politikoa (hau da, amankomuneko horizonte ezinbestekoa -eta beti desberdin dena: egoera ez da berdina 1998an dantza non egiten den, Belgikan, Alemanian, Suedian, Portugalen, eta abar- osatzen duten baldintza eta marko historiko-politikoak) partekatze kategoriko batera errenditzen ez den keinu batez. Pentsatu besterik ez dago, adibidez, Frantzia berriki sortu diren taldeez, besteak beste Abuztuaren 20ko Gutunaren Sinatzaileak edo *Espace Commun*, koreografo eta dantzariek hitza har zezaten sortuak, koreografia zentro nazionaletatik landa, herri aginteez dantzaren alorrean zuten kultura politikaren aurka (eta Estatuaren diru bideak erregioen

eskuetara aldatzeko programa indarrean jartzen hasi zen unean). Lehendabiziko erronka izan zen erakundeetako maila bakoitzean solaskide egokiekin eztabaidatzeko baldintzak sortzea. Urtebete beranduago, eztabaida horren muga eremuak zabaldu besterik ez dira egin talde horien baitan, eta mila zatitan lehertzeko zorian daude. Dirudienez, artista horientzat kontua ez da halako edo bestelako politika publiko baten aurrean jarrera koporatibista batez erantzutea, baizik gaur egun dantzaren eremua ehuntzen duten proiektuen izaeraz bestela pentsatzea, jakinaren gainean erabaki ahal izateko bihar-etzietako beharrak eta lehentasunak. Alabaina, gauza ez da inolaz ere “arte politiko” hartako formetara itzultzea (hau da, arte proiektuak “kausa” baten zerbitzurako tresna bihurtzea), ez eta “galdutako komunitate” ustezko batera itzultzeko fantasia fusiozkoa sortzea ere (*La Nouvelle Héloïse*-ko *fête des vendanges à Clarens* erakoa). Hemen aipatzen ari garen gehienongan ez dugu joan den mende amaierako soziologoak hainbeste aztoratzen zituen eta gure egunotan kazetaritza merkeenaren gai den nostalgia komunitario horren aztarnarik ere aurkituko. Jakina, zilegi da beti “izpiritu guztiak besarkatuko” dituen arte bat amestea. Zoritxarrez, besarkatze edo, beste hitz batekin esanda, komunio hori litekeena izanda ere, izendatzaile komun handienaren oinarrian sortuko litzateke, eta bertatik jaioko liratekeen obrak antza handiago izango lukete *top-ten* sailkapeneko kanta arrakastatsu batekin, prozesu konplexu eta behartzaile batekin baino. Populismoak, estetikoak izan edo politikoa izan, beti du bere zorra. Nor dago ordaintzeko prest?

Europako “dantza gaztea”, laurogeigarren hamarkadako urteetan esan ohi zen bezala, ez da inoren babeseko mantalpean jarri behar izateko bezain gaztea. Gero eta ibiltariago, hedapen zirkuitoak gero eta europarragoak diren heinean, gero eta jarrera kritikagoa hartzen duela dirudi, beharrezkoa gertatzen den bakoitzean, ekoizpen markoen murrizpen autoritarioen aurka. Pozik entzun dezagun duela urte pare bat ikuskarrien aldizkako izaera aldarrikatzeko artistek antolatutako agerraldien oihua: “Ez ditzagun besoak jaitsi, hanka altxatzeko!”.

BAKANETIK ANITZERA: JOAN ETORRIAK

Badakigu dantzako *solo* baten asturua ez zela bart arratsean asmatu (Duncan, Shawn, Berber, Füller, Gert, Wigman, Saint-Point, Kreutzberg...). Bolada batetik hona berrialdi polita ukan du. Gorago aipatu ditugun izenen artean, bakar-bakarrik Jérôme Belek ez du *solorik* aurkeztu bere lan propialak egiten dituen zerez. Beste guztiek, edo horretatik hasi dira, edo behintzat baliabide horri aldi behin (edota maiz) heldu beharra sentitu dute. Norberarentzat konposatzea ez da, inolaz ere, besteentzat eta besteekin konposatzea. Askok batera konposatzea eta pieza bat izenpetzea, izan konposizio bat-batekoa (inprobisazioa) edo alde aurrekoa, horrek beste dohain bat galtzen du. Aukera bakoitzak baditu bere esangura bereziak. Lerro hauen helburua ez da gai horretan xeheki sakontzea (horretarako hobe du irakurleak Laurence Loupperen *Poétique de la danse contemporaine* liburua irakurtzea). Esan beharra dago “formatoen” arazoa (ekoizle batzuek esaten duten legez) eta hedapen ereduera (ez)egokitzea (agertokiaren luze-zabalerak, hedabideetan zabaltzeko gaitasuna, eta abar) oso gutxitan aztertuak izan direla. Izan ere,

zalantza gabekotzat jotzen baitzen proiektu artistikoak egokitu egin behar zirela aurrez erabakitako hedapen markoetara (azpimarratzen dut hitz hori).

Baina gatozen berriro hiru joera horietara (*soloak*, askorentzako pieza eta proiektu kolektiboak). Aldian aldikoz (edo aldi berean), koreografiaren mesedeak partekatzen dituzte, garaian garaiko proportzio aldagarrietan. Oharkizun horrek berdin balio du 1998rako edo atzorako, eta horrek narama nere atentzioa orain arte azterturik ikusi ez dudan beste puntu batean jartzera, nahiz koreografiaren ulermenerako erabakigarri izan daitekeen aldakuntza gertatu berria izan. Horrela, eta proiektu bakoitzaren baliagarritasun berezkoaz aurreiritzirik izan gabe, gauza garbia da proiektu askotan (Platel, *Bonjour Madame*-n modu eredugarritz; Charmatz, *Aa..ttenen..ti..onon* eta *Herses*-en; *Crash Landing* edo *Swedish Fame* taldeen jarduerak; Jérôme Bel; Xavier Le Royren *Namenlos Projekt*; Ballets C. de la B. taldeko koreografo batzuk; eta berrikiago Vera Mantero) joera bat nabarmentzen dela, inplikazio handiak dituen (hemen argituko ditugunak baino askoz gehiago). Dimentsio estetikoaz gaindi, lan koreografikoaren dimentsio guztiz estetikoa harturik (hor dagoena beti, baina gutxitan eztabaidatzen dena), joera horren ezaugarria da, aipatutako lan bakoitzean, konposizio lanak ("koreografiak" alegia) gorputz halabeharrez diferenteak mugimendu organo bakar batera murrizteari uko egitea. Gorputz bakoitzak, bere bakantasunean, dituen diferentzietan ahal den gehiena lehentasuna jarrita lan egitea da kontua.

KONPOSIZIOAK

Dantza "garaikidean" konposizio lana koreografo eta dantzari-interpretuen artean jokatzen da lehenik eta behin. Jakina, proiektu bat ez da deus elaborazio aurretik, amankomuneko lan batean lotutako prozesuen emaitza da. Gorputz idealaren eta mugimendu lanaren materialitatearen arteko tira-biran, "pieza" bakoitzaren elaborazio aldian bitariko gune bat sortzen da, berez ez koreografoarena ez dantzarrena den gunea. Desioen zirkulazio eta isilpeko aukerak gauzatzeko gune hori da hain zuzen "koreografia" deritzogunaren langaia. XX. mendeko dantzaren historiak orientazio nagusi bat erakusten du behin eta berriro, nahiz sortzen dituen apustu eta "emaitzak" arras desberdinak izan elkarren artean: lan partekatuaren garaiotan, gero eta gehiago da "gorputz komun" bat sortaraztea. Gorputz komun hori ere, noski, ez da deus dantzariek eta koreografoak egintzetan obratzen ez duten arte; baina hor dago, era desberdinez aldi bakoitzean, bain, baina beti present lanaren amaieran. Beraz, hemen aitzinatuko nintzateke esatera gorago aipatu ditudan lanetan esplizituki tematizatzen den gaia gorputz komun horren aukera (edo ezina) dela hain zuzen. Nik adierazi besterik ez dut egin hemen, laburki. Horri buruz, historiak (berriki gertatutakoak ere: pentsa adibidez Boivin batengan) dakarzkigu, ez bada genealogia zehatzak, gutxienez aurrekari analogikoak. Alabaina, alderdi horrek, potentzialki besterik ez bada ere, galdekizun ugari eta inplikazio aberatsak dituela iruditzen zait.

AMAIGABERIK...

Jakina, geure garaikook barrendurik (gogo onez, gogo txarrez, berdin dio) gauden mugimendu horren inguruan, zeharkako beste indar lerro batzuk ere

bakandu beharko genituzke. Adibidez, egile batzuek arte plastikoetara (antzerkiaren aldera baino askoz ere nabarmenago) duten joera (tinko errotutako kultura batez lagundurik, halakoetan). Adibidez, gorputzek duten sexu izaeraz ezarritako zalantzak (kode nagusiak behin eta berriro krisian jarriaz eta irudikapen bide arauemaileak hankaz gora jarriaz). Oro har, gorputz ereduai (dena delako eredu izanda ere) atxikitako efektuak deusezteko kezka nabarmendu behar da, eta horrekin batera prozesu estetizista hutsen aurrean mesfidantza etengabea.

Baina aztertu egin beharko da gorputz prozesu eta praktiken aukera ugaritzea (ez jada ezarritako teknikak, Graham, Limòn edo Cunningham edo beste izan), Frantziara berandu iritsitako hurbilbide kinesiologikoa, yogaren aldeko interes berpiztua, *tai-chi*-a, edo dantzarien artean higidura dantzatua azterketaren inguruan Hubert Godard baten pentsamendu joria zabaldu izana, nolaz ari diren sakonki aldarazten “proiektu koreografikoaren” hurbilbideak.

Edozein garaiko arteak ikerlana izan du oinarrian, pertzepzio formak aberasteko eta arterik gabe ikusiezina izango zatekeen hura begien aurrean jartzeko ahalegina. Ez dago lekurik, beraz, jarrera erreakzionario huts horietarako, inork ez baitezake erabaki zer den dantza eta zer ez den *dantza* (edo zer izango litzatekeen koreografia eta zer ez). Norberari ez beste inori zilegitasuna eta baimena eman nahirik, norbere oroahaltasun fantasiakoa ezarri nahirik, jarrera horiek diskurtso autoritarioa baizik ez dute sortzen, norberaren ingurukoa eta norbera *ad libitum* errepikatu baino egiten ez dutenak. Bidezkoago, beharrezkoago da, zalantzarik gabe, gure inguruan sortzen ari diren, eta gure ikusle edo herritar sentsibilitatea ukitzen duten esperientzia estetiko zoragarri, hauskor, anitz eta umilak, arretaz jasotzeko prest dagoen jarrera erne hori.

.....
CHISTOPHE WAVELET arte kritikaria eta dantzaria da. Parisen bizi da.

Artikulu hau *Ici et maintenant, coalitions temporaires* testuaren *itzulpen bat da*. Testua Pariseko Mouvement aldizkariaren 2. zenbakian (1998ko Iraila, Urria, Azaroa) argitaratu zen frantsesez.

>>> www.arteleku.net