

Latvijas Kultūras akadēmija

Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

ANDRĒ LEPECKA LAIKMETĪGĀS DEJAS TEORIJA

Bakalaura darbs

Autors/e:

Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”

Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas

4. kursa studente Linda Krūmiņa

(ID Nr. 20103909)

Darba vadītāja:

Lektore, Mg. Art. Zane Kreicberga

Rīga

2014

## SATURS

|   |    |
|---|----|
| IEVADS.....   | 3  |
| 1. ANDRĒ LEPECKA BIOGRĀFIJA .....   | 6  |
| 2. DEJAS TEORIJA .....  | 10 |
| 3. DEJAS ONTOLOĢIJA.....  | 14 |
| 3.1. Horeogrāfu neuzticēšanās kustībai.....                                       | 14 |
| 3.2. Konceptuālā deja.....  | 18 |
| 3.3. Miera stāvoklis dejā.....  | 19 |
| 3.4. Horeogrāfiskas darbības performances mākslā.....                             | 23 |
| 4. DEJAS POLITIKA.....  | 27 |
| 4.1. Politika un politiskais.....   | 27 |
| 4.2. Ķermeņa pārdefinēšana dejas politikā.....                                    | 28 |
| 4.3. Individu reprezentācijas politika.....                                       | 31 |
| 5. FILOZOFIJAS PARADIGMAS LAIKMETĪGAJĀ DEJĀ.....                                  | 34 |
| 5.1. Filozofijas izmantošana A. Lepeckis dejas teorijā.....                       | 34 |
| 5.2. Žila Delēza un Fēliksa Gvatari biogrāfija, un mākslas uzskati .....          | 36 |
| 5.3. Delēza un Gvatari izvīzīto jēdzienu, lietojums A. Lepecka dejas analīzē..... | 37 |
| 5.3.1. Vēlme.....   | 37 |
| 5.3.2. Reteritorializācija.....   | 38 |
| 5.3.3. Detreitorializācija.....   | 38 |
| 5.3.4. Prefīstenošana.....  | 39 |
| 5.3.5. Reprezentācija.....  | 39 |

|  |    |
|--|----|
| 5.3.6. Ilgstamība.....                                     | 40 |
| 5.3.7. Rizoma.....   | 41 |
| 5.3.8. Ķermenis bez orgāniem.....                          | 41 |
| 6. POSTSTRUKTURĀLISMA IDEJAS A. LEPECKA DEJAS TEORIJĀ..... | 43 |
| SECINĀJUMI.....  | 44 |
| AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....                         | 45 |
| SUMMARY.....   | 48 |

## IEVADS

Andrē Lepeckis ir viens no vadošajiem dejas un performances teorētiķiem Eiropā, kurš aplūko izrādi kā politiski aktīvu darbību poststrukturālisma, antropoloģijas un postkoloniālisma kontekstā. Viņš pēta un raksta par performances mākslu, deju un vizuālo mākslu, eksperimentālo un kritisko deju, kā arī filozofiju. Savās esejās viņš aplūko tādu aktuālo horeogrāfu darbus kā Vera Mantero, Ksavjē Leruā (Xavier Le Roy), Žeroms Bels (Jerome Bel), kuri pēdējo gadu laikā aktīvi veido Eiropas laikmetīgās dejas skatuvi. Tomēr latviski A. Lepecka darbi nav bijuši tulkoti, aprakstīti vai citādā veidā aktualizēti.

Tā kā laikmetīgā deja Latvijā strauji attīstās, ir svarīgi to skatīt plašākā - Eiropas un pasaules - kontekstā un attīstīt teorētisko domu par laikmetīgo deju Latvijā, tādējādi veicinot lielāku izpratni un informētību par šo žanru. Pastāv maz pētnieciska rakstura darbu latviešu valodā par laikmetīgo deju. Pārsvārā ir sastopamas recenzijas un atsauksmes par atsevišķām dejas izrādēm. Andrē Lepecka dejas teorijas pētījums būtu ieguldījums laikmetīgās dejas teorētiskās domas un terminoloģijas attīstībā Latvijā.

Savā bakalaura darbā veikšu teorētisku pētījumu, apkopojot, aprakstot, analizējot un sistematizējot A. Lepecka sarakstītos darbus par kustību dejā un performances mākslā. Sava darbā pētīšu A. Lepecka laikmetīgās dejas teoriju, izšķirot tās pamatvirzienus. Pētīšu un analizēšu arī filozofijas un kritiskās teorijas lietojumu A. Lepecka darbos. Lepeckis savu eseju un rakstu

argumentus un secinājumus pārsvarā balsta filozofiskās atziņās. Viņš pārvērtētē un izvirza jaunus dejas ontoloģiskos elementus, tādejādi radot jaunu pieeju, teoriju un dejas filozofiju. A. Lepeckis aplūko saikni starp performances mākslu un laikmetīgo deju, kā arī vizuālo efektu un objektu attiecības ar kustību, rosinot par deju domāt daudz plašākā kontekstā. Savā grāmatā „*Nogurdinošā deja. Performance un kustību politika*” (*Exhausting dance. Performance and the politics of the movement*) A. Lepeckis analizē Eiropas un Ziemeļamerikas laikmetīgās dejas horeogrāfu, vizuālo un performances mākslinieku darbus. Viņu mākslinieciskajā praksē autors izceļ tādus kopīgus elementus kā: solipsisms (*solipsism*), miera stāvoklis (*stillnes*), ķermeņa lingvistiskā materialitāte (*the linguistic materiality of the body*), vertikālās reprezentācijas sasvēršanās (*the toppling of the vertical plane of representation*)<sup>1</sup> u.c. Izvirzītie elementi un attiecīgi piešķirtie termini ir A. Lepecka izgudroti. Par teorētisko pamatu A. Lepeckis izmanto filozofiju un antropoloģiju, minot tādus autorus kā Žaks Daridā (*Jacques Derrida*) Martins Heidegers (*Martin Heidegger*), Gastons Bačelards (*Gaston Bachelard*). Jau minētajā grāmatā *Exhausting dance. Performance and the politics of movement* A. Lepeckis raksta, ka analizē horeogrāfu darbus ņemot vērā Rolāna Barta (*Roland Barthes*) un Mišela Fuko (*Michel Foucault*) autorības kritiku, Žaka Daridā (*Jacques Derrida*) reprezentācijas kritiku, Everijas Gordonas (*Avery Gordon*) uzskatus par sabiedrības spēku uz indivīdu, Annas Anlin Čengas (*Anne Anlin Cheng*) variāciju par Zigmunda Freida (*Sigmund Freud*) melanholijas stadiju, Žila Delēza (*Gilles Deleuze*) un Fēliksa Gvatari (*Felix Guattari*) konceptu par ķermeni bez orgāniem, Pētera Sloterdijka (*Peter Sloterdijk*) laikmetīguma kinētiskās ontoloģijas atklāšanu, Franca Fanona (*Frantz Fanon*) ontoloģijas nosodījumu koloniju apstākļos.

A. Lepecka darbu kontekstā ir būtiski aplūkot viņa biogrāfiju un profesionālās gaitas, jo tas atstāj iespaidu un veido rokrakstu viņa analītiskajiem darbiem. Savās esejās viņš bieži atsaucas uz Brazīliju, kur dzimis, Portugāli, kur audzis, un uz attiecīgajiem māksliniekiem. Viņa doktora disertācijas tēma bija „Kustēšanās bez koloniālā spoguļa: laikmetīguma, deja un tauta Veras Mantero un Francisko Kamačo darbos (1985-97)”. V. Mantero un F. Kamačo bija pirmie horeogrāfi, ar kuriem A. Lepeckis sadarbojās, dejas projekta ietvaros. Tādēļ pirmajā nodaļā aprakstu A. Lepecka biogrāfiju, tos profesionālos veikumus, kuri būtiski šī darba teorētiskā ietvaros. Otrajā nodaļā apskatu dejas teorijas principus. Tos aplūkoju no A. Lepecka izteiktā

---

<sup>1</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*. Routledge. Taylor & Francis Group. London and New York, 2006.(5.lpp)

viedokļa perspektīvas. Šī nodaļa nereprezentē dejas teorijas pilnīgu vēstures apskatu, bet gan atsevišķas paradigmu maiņas, nonākšanai līdz tagadējai A. Lepecka dejas uztverei un analīzei. Trešajā nodaļā tiek aprakstīti A. Lepecka piedāvātie dejas ontoloģiskie jautājumi. Aplūkotas tiek pārmaiņas dejas definēšanā un uztverē – kādas kustības uzlūkot kā deju. Apakšnodaļās tiek aplūkoti četras parādības, kuras būtiski maina dejas ontoloģisko būtību – kustības nodošana, konceptuālā deja, miera stāvoklis un horeogrāfiskas darbības performances darbos. Savukārt ceturtajā nodaļā tiek iezīmēti izveidojušos paņēmienu kopumus, rīcības, uzbūves, kuras veido vairāku Eiropas horeogrāfu darbus. Politika šajā darba ietvaros tiek skaidrota kā darbību principi, pēc kuriem tiek veidoti dejas darbi. Pirmajā apakšpunktā nodalīšu terminu „politika” un „politiskais”, skaidrojot to atšķirības dejas teorijas kontekstā. Otrajā apakšpunktā izklāstīšu A. Lepecka piedāvāto dejas paradigmu – horeogrāfu neuzticēšanos kustībai, par piemēriem piesaucot, izvirzītās pretreakcijas horeogrāfijās. Trešajā apakšpunktā aprakstu horeogrāfu sevis un skatītāju reprezentēšanu kā autorus vai neatkarīgus novērotājus. Piektajā nodaļā aplūkoju A. Lepecka filozofijas jēdzienu un ideju izmantošanu horeogrāfiju analīzē un teorijā. Fiksētie elementi tiek atlasīti un skaidroti no A. Lepecka teorētisko materiālu bāzes. Tādejādi minēto autoru filozofijas paradigmas netiek atsoguļotas pilnībā, bet tikai A. Lepecka deju analīžu ietvaros.

## 1. ANDRĒ LEPECKA BIOGRĀFIJA

Andrē Lepeckis (André Lepecki, 1965) ir dejas kritiķis, mākslas kurators, dramaturgs un Ņujorkas Universitātes Performances nodaļas asociētais profesors (kopš 2000. gada), kur viņš pasniedz dejas teoriju, eksperimentālo dramaturģiju, kultūras teoriju un kultūras kritiku.

A. Lepeckis strādā arī kā viespasniedzējs universitātēs, konferencēs un semināros. A. Lepeckis kā dejas teorētiķis pēta kontekstus un ierosmes aktuālajām parādībām horeogrāfiskajos darbos. Viņš piedāvā dažādas iespējas, kā domāt, skaidrot un tulkot laikmetīgās dejas darbus. Kā viņš pats apgalvo:

„Esmu ieinteresēts caur ko esošais filozofiskais *pagrieziens* sasniedz Eiropas horeogrāfiju – kur vārds vai teorija sasniedz kustību. Esmu ieinteresēts konceptu maiņās un trajektorijās, autoros, nosaukumos, replikās, to avotos un lietojumos ārpus pirmatnējās izcelsmes. Esmu ieinteresēts dejas provokatīvajā attieksmē pret filozofiju, un citādāku - cerības piepildītāku vietu, ko deja meklē filozofijā. Esmu ieinteresēts sarunu iespējās ar cilvēkiem, kurus es labi nepazīstu, valodā, kurā neviens no mums nerunā, vietā, kura abiem mums ir nepazīstama.”<sup>2</sup>

A. Lepeckis piedzimst Brazīlijā, bet pēc vecāku šķiršanās kopā ar māti pārvācas uz Portugāli, kur uzsāk savas akadēmiskās studijas antropoloģijā (1980). Viņš sāk strādāt kā žurnālists Portugāles tā laika lielākajā laikrakstā *Diário de Notícias*, pievēršoties vairāk sociālajām zinātnēm (zinātnes pielikumā), un *Lisbon Daily*, recenzējot sociālo zinātņu un

---

<sup>2</sup> Lepecki, A. *Dizziness*. Edited by Assis de Maria, Spangberg Marten. Capitals Fundacao Calouste Gulbenkian. Pieejams <https://nyu.academia.edu/AndreLepecki> (3.lpp) *Neatradu tur šādu avotu, tāpēc nevaru koriģēt Tavu tulkojumu.*

antropoloģijas grāmatas. 1989. gadā A. Lepecki uzaicina pievienoties projektam, kurā peidālās horeogrāfs Francisko Kamačo (Francisco Camacho), dejotāja Vera Mantero dejotāja un dizainere Karlota Lagido (Carlota Lagido), videomākslinieks Paulo Abreu un horeogrāfs Žuau Fiadeiro (João Fiadeiro). F. Kamačo un V. Mantero ir jaunie mākslinieki, kuri fokusējās uz valsts koloniālo vēsturi, un meklē alternatīvus ķermeņa attēlojumus.<sup>3</sup> A. Lepeckis uz šo brīdi ir maz informēts par laikmetīgo deju, jo tā Portugālē vēl nav attīstījusies. Laikmetīgās dejas ekspresīvāki meklējumi Portugālē var sākties tikai pēc valdošās diktatūras režīma beigām. Jauno mākslinieku inovatīvie meklējumi attīstās ap 1980. g. Lisabonā veidojas dažādas starpdisciplināras sadarbības, apvienojoties mūziķiem, komponistiem, arhitektiem, dizaineriem, dejotājiem, horeogrāfiem. A. Lepeckis minētajā projektā pilda konsultanta darbu. Dažkārt viņu dēvē par arī par dramaturgu vai pētnieku. Viņš raksta preses relīzes, vēro mēģinājumu procesus, filmē tos, vēlāk analizējot ainu secību un savienojumus.<sup>4</sup> Pēc šādas sadarbības un publikācijām laikrakstos A. Lepeckim piedāvā rakstīt deju recenzijas tā laika iknedēļas populārākajā žurnālā *Blitz*. Tobrīd uz Lisabonu atbrauc tādi mākslinieki kā Merss Kaningems (*Merce Cunningham*), Triša Brauna (*Trisha Brown*), Pīna Bauša (*Pina Bausch*) u.c tā laika aktuālie horeogrāfi. Deju kritiku rakstīšana, kā atzīmē A. Lepeckis, deva viņam iespēju iemācīties formulēt idejas par redzēto, kas bija būtiski viņa vēlākajai dramaturga praksei, dejas projektos.<sup>5</sup>

A. Lepeckis, sastrādājoties ar horeogrāfiem, veido arī skatuves iekārtojumu izrādēm un strādājis kā dramaturgs jau minētajai V. Mantero<sup>6</sup> un Megai Stjuartei (*Meg Stuart*). Tajā pašā laikā A. Lepeckis turpina attīstīt savu akadēmisko karjeru, veicot pētījumus socioloģijas jomā. Apmeklējot Ņujorkas Universitātes Performances studijas, A. Lepeckis sastopas ar Pegiju Felanu (*Peggy Phelan*), kura viņu spēcīgi ieinteresē filozofijā. Kopš tā brīža filozofija kļūst par A. Lepecka vienu no būtiskākajiem izpētes sfērām, dejas teorijas veidošanā. Nenoliedzama ietekme ir arī viņa antropoloģijas studiju izglītībai un interesei neverbālajā komunikācijā.

A. Lepeckis ne tikai publicējas tādos izdevumos kā *The Drama Review*, *Art Forum*, *Performance Research*, *Nouvelles de Danse*, *Revista Gesto*, bet arī dažādu muzeju katalogos:

---

<sup>3</sup> Schizophrenic Positions. Artist portrait. Andre Lepecki. Te international artist database. Pieejams: <http://www.culturebase.net/artist.php?4008>

<sup>4</sup> Lepecki, Andre. Poetics Andre Lepecki. Sarma, Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation. Pieejams: <http://sarma.be/docs/2835>

<sup>5</sup> Turpat.

<sup>6</sup> Izrādē *Perhaps she should dance first and think later*

*Nouveau Musée du Monaco* (2005), *LIVE CULTURE (Tate Modern)*, *The Third Body (Haus der Kulturen der Welt)* (2004)). Viņš ir vairāku grāmatu redaktors: *Planes of composition, Dance, theory and the Global* (2009), *The Senses in Performance* (2007), *Of the Presence of the Body* (2004) un arī autors – *Exhausting dance. Performance and the politics of movement* (2006).

A. Lepeckis darbojas arī kā mākslas izstāžu un performances mākslu kurators – izstāde *Choreographing You* ( *Hayward Gallery*, Londona), Alana Karpova (Allan Karpow) 1959. gadā izveidotās „18 hepeningi 6 daļās”, atkārtotā inscenēšana 2006. gadā, kuru apbalvoja kā labāko performanci Amerikas sekcijā.<sup>7</sup> 2008. un 2009. gadā A. Lepeckis bija kurators starptautiskajam skatuves mākslu festivālam *IN TRANSIT (Haus der Kulturen der Welt, Berlīne)*. Šajos festivālos tika aktualizēts jautājums par dejas, instalāciju, vizuālās mākslas un hepeningu robežām un savienojumiem.

Laikmetīgās dejas darbi veido jaunas mākslas formas, paplašinot teorētiskās un praktiskās dejas robežas. Mainās dejas attiecības ar mūziku, tēliem, stāstu. Savā grāmatā „Nogurdinošā deja” A. Lepeckis apkopo Rietumu laikmetīgās dejas prakses un teorijas ontoloģiskās izmaiņas, cenšoties tās izskaidrot. Veidotajos festivālos, izstādēs un rediģētajās grāmatās A. Lepeckis izceļ horeogrāfijas, dejas un kustības jēgu un uzdevumu. Kustība tiek aplūkota kā pamatvērtība, kur horeogrāfijai nav jābūt klātesošai, savukārt horeogrāfija tiek saskatīta darbos, kad ķermenis nav klātesošs. Horeogrāfija šodien ir spējīga rakstīt bez ķermeņa un radīt ķermeniskas izpausmes bez kustības. Ne ķermenis, ne kustība vairs nedominē. To raksturīgās iezīmes, tiek apšaubītas, piedēvējot tiem jaunas.<sup>8</sup> Kādus elementus (ķermenis, subjekts, kustība, optiskais apmāns, ritms, ātrums) izcelt ir konkrēta darba koncepta jautājums. Tādējādi veidojas darbi, kuru uzbūvē var manīt horeogrāfiskas iezīmes. To galvenais mērķis nav radīt estētisku, dejisku darbu ar dinamiskām deju kustībām, bet tajos iezīmējas horeogrāfisku principu iezīmes. Performances mākslas pārstāvji B. Nūmans un Viliams Pope. *L (William Pope, L)* sevi nedefinē kā horeogrāfus, bet viņu kinētiskie eksperimenti mudina pārdomāt ķermeni un kustību, kā dejas elementus.

A. Lepeckis šādus elementus saskata arī vizuālajās mākslās, ko apraksta savos teorētiskajos darbos un aktualizē mākslas festivālos. Izstāde *Move*, kura tika eksponēta gan Londonā, gan arī Minhenē. Izstāde apvieno vizuālās mākslas un horeogrāfijas darbos. A. Lepeckis bija šīs izstādes

<sup>7</sup> AICA Award (Association Internationale des Critiques d'Art- Internacionāla mākslas kritiķu asociācija) 2008.

<sup>8</sup> Dance /Theory- Reloded. Šuvakovič, Miško Discourses and dance. TKH ( Journal for Performing Arts Theory) No.18. , Dec. 2010 ( 5.lpp)



kurators. Izstādes darbos tika nojauktas robežas starp vizuālo mākslu, tēlniecību, deju, radot darbus, kuros viss minētais var izpausties vienlaicīgi. Tika rekonstruēti Trišas Braunas un Brūsa Naumana (*Bruce Naumann*) 1960. gadu darbi, un prezentēti arī jaunie mākslinieki. Vilijams Forsaits (*William Forsythe*), Ksavjē Leruā, Martens Spongbergs (*Marten Spangberg*) Marija Laribo (*Maria La Ribot*) u.c. Izstādes aprakstā tiek citēts hepeningu veidotājs un autors Alans Karpovs: „Jaunajiem māksliniekiem šodien vairs nevajag teikt – es esmu gleznotājs, dzejnieks vai dejotājs. Viņi ir vienkārši mākslinieki”.<sup>9</sup> V. Forsaits šīs izstādes ietvaros izstādīja darbu ar nosaukumu „Par lietas būtību” (*The Fact of Matter*), kurā tika griestos iekārti pāri 200 vingrošanas riņķu. Apmeklētājs, brīvi izvēloties savu iesaistīšanās pakāpi, šķērso nelielu telpu, un ar to šis darbs arī noslēdzas. Riņķos var iekārties, šūpoties, pastumt malā, ātri tiem izspraukties garām, izvairīties. Skatītājs tiek novietots pozīcijā, kurā ir grūti palikt neitrālam, neiesaistītam, stāvēt malā. Brīvi uzstādījumi un izvēles iespējas postmodernajos mākslas darbos spēj veidot vizuālo darbu, ļoti kinētisku un pat horeogrāfisku.

Izstādē parādītie darbi izmantojot, kustību, ķermeni paplašina horeogrāfijas jēdzienu. To uzstādījums galvenokārt ir ļoti vienkāršs, bet tas neizslēdz kvalitāti un virtuālu daudzveidību. A. Lepeckis, veidojot šo izstādi, aktualizē dejas un citu mākslu apvienošanas.

---

<sup>9</sup> [http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/move-art-and-dance-since-the-1960s-2/?no\\_cache=1](http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/move-art-and-dance-since-the-1960s-2/?no_cache=1)

## 2. DEJAS TEORIJA

Dejas teorija ir plaša zinātne, kura aplūko gan kustību, gan deju kā sociālu, estētisku un politisku parādību. Dejas teorija ir salīdzinoši jauna zinātne – attīstījies galvenokārt 20. gadsimta otrajā pusē.

Dejas teorija pēta kustību, analizējot kinētiskā materiāla simboliku vai estētiku, kā arī – dejas nozīmi konkrētajā laikā, vietā un sabiedrībā. Dejas teorija ietver aprakstus, skaidrojumus, interpretācijas, diskusijas par konkrēto dejas darbu un tā ģeogrāfisko vēsturisko vai stila identifikācijas formulēšanu. Citkārt dejas darbs tiek epistemoloģiski identificēts, *ierāmēts* poststrukturālisma, feminisma, kultūras studiju kontekstā. Dejas teorijas pētniecība, aktualitāte un starpdisciplināro projektu prakse veicina dažādu humanitāro zinātņu saplūšanu. Tādi autori kā Sallija Beinsa (*Sally Banes*), Johanness Biringers (*Johannes Biringer*), Sintija Novaka (*Cynthia J. Novack*) deju pēta caur kritiskās teorijas elementiem.<sup>10</sup>

1990. gadu sākumā vairāku mākslinieku paaudze savos darbos vēstīja šaubas par kustības un dejas izomorfismu, kā arī par horeogrāfijas autonomitāti no verbālītātes. Šī paaudze pārdomājot kustību dejā, un deju kustībā, valodas lietojamību horeogrāfijā. Šādi pastāvošie uzskati iedzina horeogrāfiju politiskā un ontoloģiskā slazdā.<sup>11</sup> Šie paaudze nāca no dažādām apmācības pieredzēm, skolām, sociālajiem un nacionālajiem kontekstiem, etnisko izcelšanos un krasi atšķirīgiem politiskajiem uzskatiem. Viņu izcelsmes un īpašības palīdzēja paplašināt dejas pētniecības loku, atsaucoties, izmantojot savā pieredzē gūto. A. Lepeckis uzskata, ka šis veselums ir sasniedzis gana kritisku masu, un nozīmību, ka to var dēvēt par māksliniecisku virzienu. Tomēr precīza nosaukuma tam vēl nav. Tie ir dažādu profesiju pārstāvji, kuri strādāja ciešās saitēs ar horeogrāfiju. Tie bija franči – Ž. Bels, K. Leruā, Boris Charmats, spānietē M. Laribota, vācietis Tomas Lēmansi (*Thomas Lehman*), Saša Valts (*Sasha Walz*), Fēliks Rukerts (Felix Ruckert) un Toms Pliške (Toms Plischke), portugāļi Vera Mntero, Žuau Fiadeiro (*Joao Fiadeiro*), Migels Pireira (*Miguel Pereira*), Beļģijā bāzējusies Ziemeļ Amerikāniete Mega Stjuarte (*Meg Stuart*),

<sup>10</sup> Dance /Theory- Reloaded. Šuvakovič, Miško Discourses and dance. TKH ( Journal for Performing Arts Theory) No.18, Dec. 2010 ( 12.lpp)

<sup>11</sup><http://books.google.lv/books?id=YTGEJEYSxLIC&pg=PA170&dq=lepecki&hl=en&sa=X&ei=vfNoU6zgFdH4yAPlvoC4Dw&ved=0CDAQ6AEwAQ#v=onepage&q=lepecki&f=false>

beļģiete Kristiāna DeSmet (*Christine deSmet*), un britu Džonatans Burows (*Jonathan Burrows*) Tomēr šie ir tikai daļa no visiem tiem, kas sāka un turpināja mainīt dejas ontoloģiskos aspektus.

Daži no pašlaik aktuālajiem dejas teorētiķiem veido ļoti specifiskus pētījumus, balstoties uz dažādu zinātņu diskursu bāzēm. Dejas pētnieks Rendijs Martins (*Randy Martin*) pēta saiknes starp deju, politiku un kultūras teoriju, atsaucoties uz savu dejotāja, kultūras kritiķa un sociālā teorētiķa pieredzi. R. Martins aplūko dejas prakses un teorijas iespējas un potenciālu ietekmēt politiku un veikt sociālas pārmaiņas. Viņš analizē arī populāros hip-hopā mūzikas video attēlotās dejas un kustības sociālo studiju ietvaros.

Sūzana Meninga (*Susan Manning*) pēta dažādu kultūru un laikmetu deju attīstību.. Viņas pētījumu lokā ir tādas tēmas kā: vācu ekspresionisma deja un tās sociāli politiskās ietekmes, afro-amerikāņu dejas kultūras sajaukšanās ar Eiropas moderno un laikmetīgo deju, Vācijas dejas pētniecība pēc Berlīnes mūra nojaukšanas. S. Meninga savos pētījumos apvieno intereses humanitārajās zinātnēs, drāmas un teātra vēsturē.

Marks Franko (Mark Franko) analizē un apraksta deju, balstoties uz pieredzi un praksi, ko pats gūst kā aktīvs dejotājs un horeogrāfs. Viņa sarakstītajās grāmatās tiek aplūkota ķermeņa identitāte, autonomija un spējas komunicēt, kā arī ekspresīvas darbības politiskais spēks modernās dejas ietvaros. Viņš paver jaunu iespēju palūkoties uz dejas vēsturi, kā uz ideju vēsturi, kuras ir formējušas dejotājus un horeogrāfus kā modernajā, tā arī baroka un renesanses dejas vēsturē.

Dejas teorijas un kritikas sakarā A. Lepeckis rosina pārdomāt, kā redzēto deju vai performanci caur konkrētām kustībām, interpretācijām, subjektivitāti nodot tālāk citā medijā. No dejas uz rakstīšanu un otrādi. Vārds horeogrāfija no grieķu valodas burtiski tulkojams kā dejas rakstīšana, kas rada metaforas starp kustību un rakstību, to vienojošo un atšķirīgo. Rakstot par deju, apziņā tā atdzīvojas un tiek vēlreiz skatīta. Pirmais profesionālais dejas kritiķis Džons Martins (*John Martin*) teoretizēja par to, ka dejas skatītājs piedalās uzvedumā ar savu iekšējo mīmikriju (*inner mimicry*). Skatītājs caur savu neiromuskulāro sistēmu iekšēji analizē uz skatuves redzētās kustības. Skatuves kustības jēgas nodošanai un realizēšanai ir nepieciešami divi ķermeņi ar unikālu kinētisko pagātņi – dejotājs un skatītājs. Kustību interpretācija (saprast,

skaidrot deju) tādejādi pamatā nav garīgs vai intelektuāls darbs, bet gan dabīgi piemītoša kinētiskā apmaiņa, kustības izjūtas transmisija no ķermeņa uz ķermeni, ko piedzīvo ikviens. Dž. Martins šo kinētisko impulsu maiņu dēvēja par muskuļu empātiju<sup>12</sup> (sesto maņu (*the "sixth sense" of "muscular sympathy"*)).<sup>13</sup> Skatītājā iedarbojas muskuļu atmiņa, kaut vai tikai vērojot deju, tādejādi spējot sevi identificēt ar dejotāju piedāvātajā situācijā. Kad skatītājs vēro ķermeni kustamies, viņš redz kustību, kas ir potenciāli iespējama cilvēka ķermenim, tādejādi arī viņa paša ķermenim. Rakstot par deju, šī muskuļu atmiņa tiek iedarbināta un redzētais tiek vēlreiz piedzīvots. A. Lepeckis: "Es esmu ieinteresēts šajā nestabilajā svārstībā starp rakstīšanu un deju, jo šī svārstīšanās, balansēšanas kustība starp vairs nepastāvošo kustību atcerēšanos uz vēl neesošajiem vārdiem norāda uz horeogrāfiju."<sup>14</sup>

Tomēr dejas teoriju un kritisko analīzi vairs neveido tikai kritiķi. Lomas un pienākumi līdz ar žanru un mediju saplūšanu, mainās un pārklājas. Pienākumu barjeras sabrūk starp dejotājiem, horeogrāfiem, producentiem, kritiķiem un skatītājiem. Jaunajā situācijā horeogrāfs veido teorētisko bāzi, kritiķis strādā kā producers, skatītājs veido un piedalās dejā.<sup>15</sup> Paši praktiķi savos darbos teoretizē, ko nozīmē deja, horeogrāfija, ķermenis. Tādēļ A. Lepeckis uzskata, ka šobrīd dejas kritiskajai teorijai ir būtiski saprast, kur ir mākslas un žanru iekšējās robežas. Žanru, stilu, mediju robežas tiek nojauktas vai neatdzītas par piemērotām. Dejas teorijai ir būtiski saprast, kā tiek ģenerētas jaunās idejas, kuras veido ne tikai dejas, bet arī citus medijus. Būtiski ir noskaidrot un formulēt jaunās ētiskās normas un to izcelsmes avotus.

Pēdējos 25 gados dejas ontoloģijas jautājums ir kļuvis arvien sarežģītāks. Vairāku horeogrāfu darbos ķermeņa kustība vairs nav centrālais atskaites punkts, tādēļ dejas koncepta maiņa ir būtiska un tā tiek risināta jau minēto dejas teorētiķu darbos. Dejas teorijās tiek analizēta skatītāja līdzdalība. Laikmetīgās dejas darbi aktualizē skatītāju aktīvu līdzdarbošanos, provocējot uz kādu reakciju vai kustību. Tādēļ tiek izsvērti paņēmieni un iemesli skatītāja iesaistīšana

---

<sup>12</sup> Spoguļneironi pamatā atbild par muskuļu savilkšanos, taču tie aktivizējas ne vien tad, kad kustamies mēs, bet arī tad, ja to dara citi. Piemēram, šīs nervu šūnas tādejādi reģistrē otra cilvēka roku kustības un, to darot, aktivizējas tieši tāpat kā tad, ja rokas kustinātu mēs. Spoguļneironi nevis izmanto apziņu, bet gan salīdzina citu kustības ar paraugu, kas atbilst kustībām, kuras reiz esam izdarījuši paši.

<sup>13</sup> <http://www.columbia.edu/cu/cjas/dance2.html>

<sup>14</sup> . <http://sarma.be/docs/728>

<sup>15</sup> Lepecki, Andre .Dance without distance. Sarma <http://sarma.be/docs/606>

laikmetīgās dejas darbos. Domāšana par un ap ķermeni, kā dejas būtiskāko elementu, tādejādi pāriet arī skatītāju pusē.

Līdz ar kustības, kā dejas pamatvērtības pārdefinēšanu, dejas teorija paplašina arī savu pētniecības loku. Jaunie dejas ontoloģiskie elementi ir kā Ž. Delēza termins rizoma. Tie ir izskaidrojami un saprotami viens caur otru un paši par sevi nepastāv. Piemēram, vienā no horeogrāfijām, rāpošana pa grīdu būtu jāuztver sāpju žests, citā – kā politisks uzsauciens atgādinot par cilvēku nevienlīdzību (Viliams Pope. L, „Rāpošana”(„*Crawl*”).

Neviens no dejas elementiem nepastāv ārpus konteksta, kas nepārtraukti pārveidojas. Jau tikai cilvēka ķermenim ir vairākas nozīmes ikdienas kontekstā – strādnieks, saimnieks, māte, vīrs, spēcīgs, savainots. Nozīmes papildinās līdz ar papildus apstākļiem noteiktu laiku un vietu. Tādēļ dejas teorijai ir cieši jāseko līdz šim konteksta maiņām, lai uztvertu šo dejas elementu rizomu nozīmi.

### 3. DEJAS ONTOLOĢIJA

#### 3.1. Horeogrāfu neuzticēšanās kustībai

A. Lepeckis savos darbos uzdod un cenšas risināt dejas ontoloģisko jautājumu. Jo vairāki laikmetīgās dejas darbi, liek skatītājiem, pārvērtēt to ko saukt par deju, kādi ir tās termini, sastāvdaļas un uzbūve.

Tam par spilgtu piemēru ir Žeroma Bela darbs ar nosaukumu – *Žeroms Bels* (1995). Pēc tam, kad darbs tika izrādīts Īrijas Starptautiskajā dejas festivālā – pašu festivālu iesūdzēja tiesā par kailuma eksponēšanu šī darba ietvaros (2002). Ž. Belam pārmeta, ka to nekādi nevar nosaukt par deju, jo, tajā neesot nekā no dejas, kas būtu:” cilvēku ritmiska kustēšanās, lēkšana augšup un lejup, parasti mūzikas pavadījumā, bet ne obligāti, demonstrējot kaut kādas emocijas.”<sup>16</sup> A. Lepeckis uzskata, ka ne tikai dejas radīšana, bet arī tās pētīšana un rakstīšana par to strauji mainās līdz ar starpdisciplinārajiem projektiem un sadarbību. Dejas projektos apvienojas arhitektūra, videomāksla, performances, bet dejas teorija sevī iekļauj filozofiju, antropoloģiju, psiholoģiju. Tiek pievienoti jauni diskursi, caur kuriem pētīt deju.

Dejas pētniecībai, teorijai attīstoties, bija būtiski noskaidrot tās pamatsastāvdaļas, noformulēt izejas pozīciju. Citējot Džonu Martinu: "Pateicoties modernajai dejai, ir atklāta dejas patiesā būtība, sākuma punkts – kustība.”<sup>17</sup> Ja modernās dejas pašos sākumos deja vēl bija pakārtota citiem izteiksmes līdzekļiem, tādiem kā mūzika, naratīvs, noteiktam kustību kanonam, tad ar laiku tā atbrīvojās, tiecoties uz vēl lielāku autonomitāti. Dž. Martins apgalvo, ka balets bija dramaturģiski pārlietu sasaistīts ar naratīvu un horeogrāfiski ierobežots striktās pozās. Pat brīvo, individuālo kustību meklētāja Aisedora Dunkane (*Isadora Duncan*), pēc Dž. Martina domām, ir, palaidusi garām dejas patieso būtību, pārlietu iztopot mūzikai. Deja kā neatkarīga māksla neesot atklāta līdz pat Martai Grēmai (*Martha Graham*), Dorisai Hamfrijai (*Doris Humphrey*) ASV un Merijai Vigmanei (*Mary Wigman*) un Rūdolfam fon Lābanam (*Rudolph Von Laban*) Eiropā.<sup>18</sup> Dž. Martins vēlējās uzsvērt, ka deja var komunicēt ar skatītājiem, nebūdama atklāti naratīva un

<sup>16</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (2.lpp)

<sup>17</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (4.lpp)

<sup>18</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (4.lpp)

simboliska, un tas var notikt tikai caur tās esenci – kustību.<sup>19</sup> Tomēr šeit A. Lepeckis saskata problēmu. Ja par patiesu uzskatam apgalvojumu, ka dejai pamatā ir nepieciešams būt necitējošai, tad kā deja var komunicēt kaut ko citu izņemot sevi pašu? Kā deja var pārvarēt savu solipsistisko esamības stāvokli? Dejai atsakoties no jebkādām ārējām ietekmēm, paliek tikai abstrakta, necitējoša kustība. Dž. Martins skaidro, ka deja savu radniecīgumu dzīvei izpauž caur „kinētiskās empātijas” mehānismu („spoguļneirona” impulss) Tas skaidro ikviena cilvēka vēlmi, impulsu sameklēt sasaisti ar subjektu uz skatuves.<sup>20</sup> Tādēļ dejas komunicēšanas veids ir balstīts uz spoguļneirona reakciju un no tā izrietošo emocijām un atmiņām. Dejas kustībai nav jābūt komplicētai, lai uzrunātu skatītāju, un laikmetīgās dejas kontekstā var novērot tiekšanos uz arvien vienkāršāku kustību klāstu un amplitūdu.

Deja tās pastāvēšanas vēsturē pamazām atbrīvo sevi no ietekmēm, starpdisciplināriem savienojumiem, no visa tā, kas papildina, un noteiktajā laika periodā – šķietami arī veido deju. Tā atbrīvojas no kanonizētām pozām, kustībām, vēlāk no mūzikas, iestudētas horeogrāfijas, ritma, skatuves. Deja turpina evolucionēt līdz minimumam. Franču horeogrāfs Ž. Bels vienā no intervijām, komentējot savu darbu „Autora dots nosaukums” (*Nom donné par l'auteur*, 1994) apgalvo, ka deja ir ķermeņa kustība noteiktā telpā un laikā.<sup>21</sup> Pārvietojamais ķermenis, vēlams, ir dzīvs organisms, bet ne obligāti. Minētajā darbā uz skatuves tiek pārvietoti tādi sadzīves objekti kā putekļsūcējs, vārdnīca, paklājs, sāls trauks, tādejādi minimālās dejas prasības tiek izpildītas, piebilst Ž. Bels. Protams, šādi apgalvojot un rīkojoties, tiek koķetēts ar dejas konceptu, liekot to pārdomāt, pārdefinēt, pārvērtēt. A. Lepeckis šādu tendenci skaidro ar pretošanos laikmetīgumam, kas tendēts uz kustību it visā. Laikmetīgums tiek raksturots kā nepārtraukta kustība. A. Lepeckis citē vācu filozofu Peteru Sloterdijku, kurš savā grāmatā *Eurotaoism* (1989), raksta par laikmetīguma nepārtraukto virzību.

---

<sup>19</sup> Lepecki, Andre. Parasitic Noisification: A Four-Part Dance Blog by Andre Lepecki, #2. New York Live Arts/blog 6.jūl. Piejams: <http://www.newyorklivearts.org/blog/?p=1888#sthash.7Th6wV6c.MrtzAxpI.dpuf>

<sup>20</sup> Lepecki, Andre. Parasitic Noisification: A Four-Part Dance Blog by Andre Lepecki, #2. New York Live Arts/blog 6.jūl. Piejams: <http://www.newyorklivearts.org/blog/?p=1888#sthash.7Th6wV6c.MrtzAxpI.dpuf>

<sup>21</sup> Nom Donne Par l'auteur (1994). Par Jérôme Bel, interrogé par Christophe Wavelet, 28'42 Catalogue raisonné. Pieejams : <http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne/?idChor=1>

„Laikmetīguma projekts ir fundamentāli kinētisks – ontoloģiski laikmetīgums ir tīra tiekšanās pēc kustības.”<sup>22</sup> Tiek radītas imanentas saiknes starp eksistenci un kustību, lai gan tie ir viens otru izslēdzoši. Tādas filozofiskās kategorijas kā eksistence, jēga, koncepti un nozīmes pieprasa statiskumu, lai būtu efektīgas, turpretī kustība pieprasa nepastāvību. P. Sloterdijks vērtē, kā filozofijas koordināšu maiņa ietekmē lielos Rietumu metanaratīvus, kuri vadīja masu domāšanu. Viņš izvirza trīs globalizāciju veidojošus laikmetus: sengrieķu, Eiropas koloniālisms un tagadējais nepiesātināmais kapitālisma laiks, kurā tiek dekonstruētas laika un vietas vienības, izceļot vienlaicīgumu un proksimitāti.<sup>23</sup> Laikmetīguma galvenais dzinulis ir kustība, produktivitāte un tiekšanās uz apjomu, masām, globalizāciju, kas atspoguļojas arī mākslās. Šādai tendencei paralēli veidojas arī pretreakcija, kas spilgti atveidojas jau Ivonnes Raineres (*Yvonne Rainer*) postmodernās dejas „Nē manifestā” (*NO Manifesto*), kurā tika noliegta izklaidēšana, šovs, „necaurredzamība”, pārspīlējumi, tiecoties pēc lielākas vienkāršības. Ikkatra kustība, ikdienas žests var kļūt par dejas centrālo darbību. Savukārt 2009. gadā horeogrāfe Andrea Božika (*Andrea Božic*) piedāvā I. Raineres manifesta paplašinājumu „Pēc Nē Manifesta” (*After No Manifesto*), nenoliedzot iepriekš teikto, bet, papildinot ar iespējām, ko piedāvāt izslēgto elementu vietā.<sup>24</sup>

| <i>Nē Manifests 1965</i> | <i>Pēc Nē Manifesta 2009</i> |
|--------------------------|------------------------------|
| Ivonne Rainere           | Andrea Božika                |
| Nē šovam                 | Jā caurredzamībai            |
| Nē virtuoziātei          | Jā iztēlei                   |

<sup>22</sup> *Citēts pēc...* Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (7.lpp)

<sup>23</sup> Elden, Stuart, Mendieta, Eduardo. *Being-With as Making Worlds: The 'Second Coming' of Peter Sloterdijk*. Durham Research Online. 2010. (13. lpp) Pieejams: <http://dro.dur.ac.uk/6822/1/6822.pdf>

<sup>24</sup> After Trio A Pieejams : [http://www.andreabożic.com/sites/default/files/\(After\)%20Manifestos.pdf](http://www.andreabożic.com/sites/default/files/(After)%20Manifestos.pdf)



|   |  |
|---|--|
| Nē transformācijām, maģijai un liekuļošanai | Jā radīšanai, apjukumam un jautājumiem |
| Nē šarmam un zvaigžņu kultam                | Jā klātbūtnei                          |
| Nē varonīgajam                              | Jā drosmei                             |
| Nē anti varonīgajam                         | Jā kļūdām                              |
| Nē izlietotai tēlainībai                    | Jā absurdam                            |
| Nē izpildītāja un skatītāja iesaistīšanai   | Jā skatiena iesaistīšanai              |
| Nē stilam                                   | Jā skaidrībai                          |
| Nē pārspīlējumam                            | Jā nepiemērotajam/ nepieklājīgajam     |
| Nē skatītāju pavedināšanai ar viltībām      | Jā skatītāju apmulsināšanai            |
| Nē ekscentriskumam                          | Jā entuziasmam                         |
| Nē kustībai vai aizkustināšanai             | Jā palikšanai šeit                     |

Mūsdienu laikmetīgās dejas skatuvi veido šo abu manifestu savienojumi, jo autores ir izteikušas tās pašas pārdomas, pie kurām galu galā nonāk daudzi horeogrāfi. Kustība kā dejas pamatvērtība tiek apšaubīta un modificēta līdz minimālismam, ierādot tai mazāk frontālu pozīciju horeogrāfu darbos. Šeit arī rodas A. Lepecka piedāvātais dejas attīstības pagrieziena punkts – *nogurdinošā deja (exhausting dance)*. Deja, kurai par mokošām un nogurdinošām ir kļuvušas saiknes starp deju kā nepārtrauktu kustību, mobilitāti un laikmetīgumu.

### 3.2. KONCEPTUĀLĀ DEJA

A. Lepeckis aplūko māksliniekus, kuri nostājas pret nepārtraukto, uzbudināto laikmetīguma kustību. Šo horeogrāfu darbos kustība kā dejas pamatvienība tiek ievietota citā dinamikā, priekšplānā izvirzot ķermeniskumu, idejas konceptu. Tādi horeogrāfi kā jau minētais Bels un Leruā savos darbos reti vai itin nemaz neizmanto deju tās klasiskajā modernās dejas izpratnē, paužot plašu ķermenisku virtuozitāti. Viņu darbos vērojama koncentrēšanās uz ķermeni kā mediju, subjektu, caur kuru paust vairāk filozofiskas idejas, nekā poētiskas vai emocionālas. Līdz ar Ž. Bela, Ksavjē Leruā, V. Mantero, Borisa Šarmaca (*Boris Charmatz*), Kritiāna Rizo (*Christian Rizzo*) darbu parādīšanos 1990. gados Francijā izveidojās tāds termins kā ne-deja (*non-dance*), lai aprakstītu minēto horeogrāfu darbus. Jaunajos konceptos dejas, kustība un horeogrāfija tiek aplūkoti kā atdalāmi un neatkarīgi lielumi. Minētie horeogrāfi nenoliedz konceptuālās un minimālisma mākslas virzienu ietekmi, bet tomēr kritiski lūkojas uz tādiem terminiem kā konceptuālā dejas, ne-dejas, anti-dejas. Dejas un mākslas teorētiķe Bojana Cvejiča (*Bojana Cvejic*) uzskata, ka terminu „konceptuālā dejas” lietošana ir neadekvāta un maldinoša. Nav izstrādāts vienojošs konceptuālās dejas skaidrojums, nav piefiksēti konkrēti elementi, kas konceptuālo deju atšķirtu no citiem deju stiliem vai novirzieniem. Tā saucamajā konceptuālajā dejā un konceptuālajā mākslā ir krasas atšķirības, tādēļ nekonsekvanta termina lietošana var būt tikai kaitīga.<sup>25</sup> Dejā nenoliedz fiziskumu kā tādu, aizstājot to ar uztveri. Mākslas darbs netiek aizstāts ar teorētisku darbu. Būtu neiespējami izveidot vienotu konceptu autoriem kā Ž. Bels, H. Le Rojs, V. Mantero, kas atbilstu viņu, tā dēvētajiem konceptuālās dejas darbiem. Nenoliedzami šie horeogrāfi maina dejas un horeogrāfijas izpratni un praksi un viņu darbos ir novērojami līdzīgi elementi - atklātība, caurredzamība, pašrefleksija, bet tos nekādā gadījumā nevar uzskatīt kā vienmēr klātesošus.

2001. gadā Ž. Bels, H. Le Rojs, M. La Ribota un kritiķis Kristofs Vavelets (*Christophe Wavelet*) noorganizēja tikšanos Vīnē, lai ieteiktu un apspriestu Manifestu Eiropas performances mākslas politikai (*Manifesto for a European Performance Policy*). Tajā teikts: "Mēs uzskatām, ka dialogs, domāšana un pētniecība ir vienlīdzīgi mūsu darba veidotāji"<sup>26</sup> Manifestā tiek vēstīts par

---

<sup>25</sup> To end with judgment by way of clarification. Hochmuth Martina, kruschkova Krassimira, Schollhammer Georg. It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989. Tanzquartier Wien and Revolver. 2006 51 lpp

<sup>26</sup> <http://books.google.lv/books?id=YTGEJEYsLIC&pg=PA170&dq=lepecki&hl=en&sa=X&ei=vfNoU6zgFdH4yAPlvoC4Dw&ved=0CDAQ6AEwAQ#v=onepage&q=lepecki&f=true>

robežu nojaukšanu starp žanriem, disciplīnām, estētiskām, kā arī starp teoriju un praksi. Lai gan Eiropas dejā ikviens autors ir ar spēcīgu individuālo autora rokrakstu, nacionālajām un kultūras īpašībām, tomēr ir iespējams identificēt kopīgu vīziju, balstoties uz šo manifestu. Vispirms tiek atzīta 1960. un 1970. gadu performanču ietekme, kā arī vizuālās mākslas minimālisma un konceptuālisma virzieni, tādējādi laikmetīgā dejas 1980. un 1990. gados radikāli pārveidoja dejas paradigmu Eiropas skatuvē, ņemot vērā pagātnes virzienus un laikmetā tendences. Manifestā horeogrāfu darbības virziens tiek raksturots ar plašu terminoloģijas diapazonu.

„Mūsu darbi var tikt raksturoti dažādos terminos, atkarībā no kultūras kontekstiem, kuros tiek strādāts: performances māksla, dzīvā māksla, hepenings, notikums, ķermeņa māksla, laikmetīgā dejas/ teātris, eksperimentālā dejas, jaunā dejas, multimedijāla performance, vides dejas/ teātris (*site specific*), ķermeņa instalācija, fiziskais teātris, laboratorija, konceptuālā dejas, neatkarīgais, postkoloniālisma dejas/ performance, ielu dejas, urbānā dejas, dejas teātris, dejas performance...”<sup>27</sup> Konceptuālā dejas ir tikai viens no horeogrāfu piedāvātajiem terminiem, kas neaptver visu izmantoto un praktizēto estētiku, ideju, principu, žanru izmantojumu dejas darbos. Šo horeogrāfu darbos ir manāmas kopīgas iezīmes, bet vienojoša termina, nosaukuma virzienam vēl nav.

### 2.3. MIERA STĀVOKLIS

Kā spilgta tendence 1990. gados Eiropas horeogrāfu darbos izpaudās dinamikas samazināšana līdz absolūtam miera stāvoklim. A. Lepeckis piedāvā terminus *stillness* (statiskums, miera stāvoklis) un *slower ontology* (lēnuma ontoloģija). Lēnuma jēdziens tiek aizgūts no filozofa Gastona Bačelarda (*Gaston Bachelard*), kurš, statistikumam skaidro nevis kā pasīvu reakciju, bet gan kā aktīvu, iesaistošu un pat politisku.<sup>28</sup> Miera stāvoklis ir absolūta kustības deflācija, tādējādi mainot dejotāja lomu performancē. Kustība liek uzsvaru uz dejotāja uzdevumu, nevis viņu pašu. Savukārt statistikumam piedāvā jaunu dejotāja ķermeņa izpratni.

<sup>27</sup> <http://books.google.lv/books?id=YTGEJEYsLIC&pg=PA170&dq=lepecki&hl=en&sa=X&ei=vfNoU6zgFdH4yAPlvoC4Dw&ved=0CDAQ6AEwAQ#v=onepage&q=lepecki&f=true>

<sup>28</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (

Miera stāvoklis kalpo arī kā sagatavošanās, impulsu meklējošs brīdis, pozīcija. A. Dunkane esot teikusi, ka stundām ilgi stāvējusi mierīgi, rokas sakrustodama uz saules pinuma, līdz sajutusi visu kustību avotu. „Statiskā pozīcijā ķermenī ir tūkstošiem virzienu, līniju sistēma, kas mudina to uz deju.” (Žaks Rivjers, *Jacques Riviere*)<sup>29</sup> Savukārt improvizācijas aizsācējs Stīvs Pakstons (*Steve Paxton*), komentējot savu 1972. gada darbu, *Megnesium* apgalvoja, ka miera stāvoklis iederas un pieder dejai. Viņš noformulēja pat tādu deju kā „stāvēšana” („*the stand*”):

„Pirmkārt to ir diezgan vienkārši uztvert: viss, kas ir jādara – jānostājas un jāatslābinās... kaut kādā brīdī tu apjaut, ka esi atslābinājis visu, ko vien vari atslābināt, bet tu vēl joprojām stāvi... šajā stāvēšanā ir daudz detalizētu, mazu kustību... lai gan ar prātu esi atslābinājis pilnībā, skelets tevi notur stāvot... Sauciet to par „mazu deju”... Nosaukums ir izvēlēts, tāpēc ka tas burtiski apraksta situāciju, jo, kamēr tu stāvi un sajūti „mazo deju”, tu apjēdz, ka tu -neko nedari, tādēļ savā ziņā tu vēro pats sevi, izpildot deju, vēro, kā tavs ķermenis pilda savu funkciju. Un tavs prāts nerisina neko, nemeklē atbildes, netiek izmantots kā aktīvs instruments, bet gan kā prizma, caur kuru fokusēties uz noteiktu uztveri.”<sup>30</sup>

A. Lepeckis atzīmē, ka, pētot miera stāvokli dejā, atklājas, ka statistiskums dejā parādās vēsturiski trauksmainos brīžos, un tā ir kā reakcija uz sociāli politisku situāciju. 1992. gadā Jočiko Čuma (*Yochiko Chuma*), nostājoties Sv. Marka baznīcā, apgalvoja, ka pasaules stāvoklis pašlaik ir tāds, ka viņa nevēlas (nejūtas, ka var) dejot (Bosnijas, Persijas līča karš, Rodnija Kinga (*Rodney King*) tiesas lēmums). Tajā laikā vairākās valstīs horeogrāfi pauda tādu pašu nostāju – fiziski un verbāli.<sup>31</sup> Šāda reakcija nebija dejas kā medija noliegums, bet gan dziļi ekspresīva un kategoriska nostāja vēršoties pret pastāvošo politisko situāciju.

Savukārt, terminu „*still act*” A. Lepeckis ir aizguvis no antropoloģes un kultūras kritiķes Nadjas Seremetakis (*Nadia Serementakis*), kas arī tiek skaidrota kā pretreakcija, pret valdošo informācijas, notikumu pārblīvēto plūsmu. Ar *miera stāvokli* dejojotājs neaizliedz deju, bet gan piedāvā cita veida deju, kurā laiks paplašinās, atbrīvojot telpu lielākai brīvībai.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> <http://sarma.be/docs/615>

<sup>30</sup> <http://www.nyu.edu/classes/bkg/lepecki-stillness.PDF> ( 1.lpp)

<sup>31</sup> <http://www.nyu.edu/classes/bkg/lepecki-stillness.PDF> ( 2.lpp)

<sup>32</sup> <http://www.nyu.edu/classes/bkg/lepecki-stillness.PDF> ( 3.lpp)

Caur miera stāvokli un lēnumu izmantošanu, deja rosina kritiski lūkoties uz reprezentācijas lomu uz laikmetīgās mākslās skatuves. Ž. Bela 1994. gada darbā „Nosaukums autora dots” šī kritika sasniedz visaugstāko punktu. Žeroms Bels vienā no intervijās stāsta, ka, veidojot minēto darbu, vēlējās būt kritisks pret materiālajām lietām, patērētāju sabiedrību. Balstoties uz šādu principu, tika pieņemti visi lēmumi attiecībā uz izrādi. Mēģinājumi notika Ž. Bela mājās, jo deju zāle, studija jau pati par sevi reproducē noteiktus likumus, noteikumus, asociācijas, pienākumus.<sup>33</sup> Izvēlēti tika ikdienišķi priekšmeti, lai varētu tiekties pretēji izsmalcinātībai. Visas izvēles priekšmeti, to skaits, darbības, reakcijas tika veiktas pēc iespējas automātiskā domu plūsmā. Zāles iekārtojumu veidoja četri burti, kuri norāda uz debespusēm N, E, S, W. (Z, A, D, R). Ž. Bels to skaidro kā izbēgšanu no teātra telpas nulles punkta. Teātris iekārtots kā melnā kaste, kur jebkurš laiks, vieta, ir iespējama – aizvēstures līdz pat fantāziju pasaulēm. Līdz ar to, skatītājs ierodoties teātrī, gaida un ir atvērts jebkādiem ierosinājumiem no izrādes veidotāju puses, par to kā šī telpa ir jāuztver katru atsevišķu reizi. Ž. Bels un Frederiks Segete (Frédéric Segurette) ar kuru kopā tika veidots un izpildīts šis darbs, skatītājus nemaldina par vietas un laika esamību. Viņi norāda konkrētās debespusēs, tā apliecinot reālo pilsētu, ielu, telpu, mudinot domāt par to, kas notiek šeit un tagad. Ž. Bels nepiedāvā izklaidējošu eskeipismu, noliedzot tagadni, bet sniedz skatītājam laiku un telpu iedziļināties reālajā. Arī laiks netiek modificēts, paātrinot vai palēninot to. Darbības norisinās reālajā ritmā, vienu darbību pabeidzot tikai tad, sākas nākamā.

„Nosaukums autora dots” laikā vienīgā skaņa ir putekļu sūcēja rūkoņa. Mūzika, vārdi netiek izmantoti, veidojot stundu garo darbu pilnīgā klusumā. Skatītāju uztverē tas atstāj vietu saklausīt citas objektu un subjektu nozīmes.<sup>34</sup>

Ž. Bels savos darbos bieži izmanto lēnumu, atkārtosanos stājoties pretī laikmeta paātrinājumam, izklaidēšanai, fikcijai. Darbā „Pēdējā izrāde” (*The last performance*, 1998.) sākumā viens no dalībniekiem iznāk uz skatuves un pie mikrofona paziņo: „Es esmu Žeroms Bels.” Viņš uzņem laiku uz pulksteņa un trupina stāvēt klusumā neko, nedarot kādas 2 minūtes. Skatītājam netiek izskaidrots kāpēc, kāds uzdodas par Ž. Belu, kāpēc kādu laiku nekas nenotiek, tādejādi mudinot šajā brīdī pašam domāt. Izrādes gaitā vairākas darbības atkārtojas tā, ka skatītājam vairs nav šaubu, ka notiks jau pirms tam redzētais. Viens pēc otra visi četri dalībnieki

<sup>33</sup> <http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=1>

<sup>34</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (561pp)

iznāk baltā kleitā un uzdodas par Sūzanu Linki (*Susanne Linke*) nodejojot vienu un to pašu deju – S. Linkes „Pārveidošanās” (*Wandlung*, 1978). Brīdi kad jau trešais un ceturtais dejojotājs deju, skatītāja laika izjūta tiek palēnināta, nedodot jaunu informāciju, bet gan laiku pārdomām. Skatītāju uztverē veidojas tāds kā informācijas un asociāciju kalambūrs (*paronomasia*).<sup>35</sup> Vārdu *paronomasia* A. Lepeckis skaidro caur grieķu valodas saknēm: „para” kā blakus, pāri un „nomos” tulkojas kā vārds. Tātad atkārtotā procesā notiek paralēlo nozīmju, asociāciju meklēšana.

Darbā „Kreklu-loģijā” (*Shirtology*, 1997) F. Segeta, galvenokārt, vienīgā darbība ir kreklu novilkšana, stāvēt vienā pozīcijā ar noliektu galvu uz leju. Vienīgās izmaiņas, kuras norisinās, ir kreklu krāsas, formas un uzraksti. Daži no tiem vēsta kādu uzdevumu, ko F. Segeta izpilda, kā dejošana, dziedāšana, lasīšana skaļi. Viss process norisinās ļoti lēni, bez jebkādam papildus informācijā. Attiecīgie krekli reprezentē kādu ziņu, zīmolu, kuri pārklājās izpildītājam kā āda, bet viņš atsakās no šīm zīmēm un simboliem, novelkot kreklus vienu pēc otra.. „Kreklu – loģija ” aktualizē personības reprezentācija un subjektīvisma jautājumu, izmantojot miera stāvokli, kā neitrālo situāciju. Tomēr skatītājs redz, ka arī šajā miera stāvoklī ir neskaitāmi laikmeta uzslāņojumi, informācijas pārblīvējums. Neviens no krekliem nav specifiski pasūtīts, bet gan iegādāti veikalos. Krekli atklāj vizuālos un lingvistiskos tēlus, parādības, kuras aplāj sabiedrības ikdienu. A. Lepeckis „Kreklu-loģijas” sakarā atgādina par Mišela Fuko (*Michel Foucault*) ķermeņa raksturojumu – „notikumu aprakstīta virsma” (*the inscribed surface of events*).<sup>36</sup> Ķermenis tiek valodas definēts un ideju veidots. Kārtu pa kārtai atklājoties, rodas jaunas zīmes, bet process nemainās, lielā kreklu kārtā tiek novilkta viens pa vienam. Darba minimālistiskajā uzstādījumā dominē miera stāvoklis (*stillnes*), bet tas nebūt nav pasīvs vai neitrāls.

Kā jau tika minēts A. Lepeckis rekonstruēja A. Karpova darbu „18 hepeningi 6 daļās”. A. Karpovs skaidrojot hepeningu uzbūvi, un veidošanas principus arī uzsvēra reālā laika izmantošanas nozīmību. Ja tiek attēlota, piemēram, iepirkšanās tad izlemšana par labu vienai vai otrai precei ir jābūt tikpat ilgai, kāda tā ir realitātē. Laiku nedrīkst modificēt palēninot vai paātrinot, jo izdabāšana skatītājam, baidoties, ka kaut kas varētu būt pārlietu garlaicīgs, ir

---

<sup>35</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (621pp)

<sup>36</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (551pp)

absolūti nepieļaujama.<sup>37</sup> Nenoliedzami A. Karpova hepeningu uzstādījumi krasi atšķiras no tā ko rada Ž. Bels. Mākslu izmantošana, autoru citēšana tika noliegta hepeningu taisīšana, jo it visa bij jānāk no ikdienas. Tomēr šo abu mākslinieku darbos ir novērojama līdzīga laika izpratne, tiekšanās uz sadzīviskumu, lai demonstrētu lielākas idejas un pārdomas.

### 3. 4. Horeogrāfiskas darbības performances mākslās

A. Lepeckis perfromances mākslas pārstāvjus vērtē kā jaunu paradigmu ieviesējus. „Brūsa Ņūmana (*Bruce Newman*) un Vilijama Popa L. (*William Pope L.*)\_darbi ļauj pārdefinēt horeogrāfiju ārpus mākslīgajām, sevis izveidotajām disciplinārajām robežām, un identificēt politisko ontoloģiju laikmetīguma ieguldījumam, tās savādajai hiperkinētiskajai eksistēšanai.”<sup>38</sup> Uzskaitītie performances mākslas mākslinieki izmantodami horeogrāfiskas darbības, elementus savos darbos pārdefinē, vai palīdz pārvērtēt dejas ontoloģiskos elementus, gan politiskajā, gan fiziskajā nozīmē. Veids kā tiek izmantots, pozicionēts ķermenis liek atgriezties pie jautājuma, ko tas spēj, un kā subjekta ķermenis tiek uzlūkots, saprasts laikmetīgajā sabiedrībā.

A. Lepeckis, kā jau tika minēts, vairākkārt ir strādājis performanču mākslas jomā, sadarbojoties ar māksliniekiem, veidojot izstādes un festivālus. Izstādē „Kustība. Māksla un deja kopš 1960.gadiem” (*Move. Art and Dance since the 1960s*) varēja aplūkot darbus tādus darbus kā: „Stāvošais gabals diviem” (*Standstück für zwei*, 1974) Francs Erhards Walters (*Franz Erhard Walther*), „Par lietas būtību” 2009, V. Forsaits, „Pakaramie” (*Hangers*, 1961) Simone Forti (*Simone Forti*), „Tā vietā, lai ļautu kādām lietām nonākt līdz tavai sejai dejojošais brūs un dens un citas lietas” (*Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*, 2000) Tino Segāls (*Tino Seghal*), “Produkcija” (*Production*, 2010) K. Leruā, Martins Špenbergs un “Izved pastaigā krēslu” (*Walk the Chair*, 2010) Maria Laribo. Uzskaitītajās performancēs un instalācijās kustību, ķermeni, skulptūru un vizuālo mākslu apvienoja, un analizēja vienu caur otru.

„Pakaramajos” skatītājiem bija iespēja pašiem karāties masīvās griestos iekārtās virvēs, tādā veidā darbs kalpo gan kā skulptūra, gan kā deja. Cenšoties noturēt līdzsvaru, ķermeni

<sup>37</sup> [http://web.mit.edu/jscheib/Public/performance-media/kaprow\\_assemblages.pdf](http://web.mit.edu/jscheib/Public/performance-media/kaprow_assemblages.pdf) ( 10. lpp)

<sup>38</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (5.lpp)

sasprindzinās noteikti muskuļi, veidojot neparaudzētas kustības. Autore S. Forti skaidro, ka katrai kustībai ir sava daba, raksturs, saknes, kvalitāte. Kustība rodas no impulsiem, kurus ir būtiski sajūst un izprast. Dejas pētījumos un darbnīcās viņa analizēja un formulēja kinētiskās sajūtas un to impulsus, bieži vērojot sadzīves objektus, to formu un materiālu, cenšoties no tā rast kustības raksturu.<sup>39</sup> „Pakaramajos” uzstādījums ir ļoti askētisks, un tieši tādēļ paver lielākas iespējas tieši procesam, kad darbs sastopas ar apmeklētāju. Arī M. La Ribotas „Izved pastaigā krēslu”, bez apmeklētāju aktīvas, kustīgas darbības, nepiepilda savu uzdevumu. Vairāki desmiti koka salokāmo krēslu bija aprakstīti ar dažādu informāciju par kustību. Šos krēslus apmeklētāji varēja lietot kā vien vēlējās – lasīt, nest, apsēsties, sakārtot.

M. La Ribota savās performancēs bieži maina skatītāja pozīciju – iespējamo atrašanās teritoriju. Trīs stundu garajā performancē „Panorāmisks” (*Panoramix*) M. La Ribota apvienoja iepriekš veidotos trīsdesmit četrus „Izcilos darbus” (Piezas Distinguidas, 1993-2003). Darbi tika prezentēti tukšā mākslas galerijas telpā, kur skatuve vai skatītāju vietas nebija atsevišķi norādītas. M. La. Ribota komentē:” Tagad telpa pieder skatītājam un man, bez jebkādas hierarhijas. Mani objekti, viņu somas vai mēteļi; viņu komentāri un manas skaņas; dažreiz mans rāmums un viņu kustības, citkārt manas kustības un viņu mierīgums. It viss un ikviens ir izkaisīti pa grīdu, uz bezgalīgas virsmas, uz, kuras mēs kustamies klusi, bez noteikta virziena, nenosakāmā kārtībā.”<sup>40</sup> M. La Ribotas darbos būtiska un fiziski sajūtama ir pakļaušanās gravitātei.<sup>41</sup> Ķermenis kļūst par pakļautu objektu skatītāju skatieniem, tuvībai, zemes pievilksnās spēkam. Darbi galvenokārt ir vizuāli minimālistiski, iekļaujot tikai dažus konkrētus objektus, un vairumā no darbiem māksliniece ir kaila. Telpa rada iluzoru vietu, kur laiks savā veidā ir sastindzis, tikai daži no priekšmetiem liecina par kaut kādu konkrētību – krēsls, kurpes, izolācijas lenta, eņģeļa spārni, krāsainas kleitas, koši zila parūka.

Dejas teorētiķis Salazārs Konde (Salazar Conde) redzot M. La Ribotas uzstāšanos vienā no šādām galerijām, sacīja:” Vienīgā noteiktība ir mūsu ķermeņu svars uz zemes”<sup>42</sup> Ķermenis, tā

---

<sup>39</sup>

<sup>40</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (77.lpp)

<sup>41</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (78.lpp)

<sup>42</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (78.lpp)



īpašības, spējas tiek izvirzītas priekšplānā, piedāvājot iedziļināties vismazākajās detaļās. Tā kā izpildītāja ir kaila, un skatītājs atrodas pietiekami tuvā distancē, ir iespējas saredzēt ikvienu mazāko kustību, kā pulsācijas, trīsas, vibrācijas, atslābināšanos, saspringumu. A. Lepeckis tos dēvē par mikro – kustībām vai „mazo deju”.<sup>43</sup> Kustība tiek skatīta ārpus tās ierastajiem rāmjiem, piedāvājot paplašināt vai fokusēt uzmanību uz tās objektiem citu mākslu, konceptu ietvaros. Fiziska kustība šajā gadījumā nav strauja, virtuozā tās diapazonā, bet smalka un gandrīz nepamanāma.

M. La Ribota apgalvo:” Miera stāvoklis (*stillness*) ir horeogrāfiska stratēģija, kura ļauj dejai attālināties no reprezentācijas, tuvojoties citam klātbūtnes stāvoklim. Miera stāvoklis ierosina apšaubīt stingri lineāro laika klātesamību reprezentācijā, aizstājot to ar esamības un ķermeniskuma apziņu, kā arī – nodoties pārdomām neteatrālā laikā, teatrālu saprotot kā kaut ko kas beidzas un sākas.”<sup>44</sup> Tātad var secināt, ka apstāšanās, palēnināšana, miera stāvoklis un dažkārt pat absolūts statiskums, nav ne pasīva, ne neitrāla darbība. Skatītājam ir jāklūst uzmanīgākam un vērīgākam, lai ieraudzītu, sadzirdētu un uztvertu vēstījumu.

Minētajā izstādē „Kustība. Māksla un dejas kopš 1960. gadam” T. Segāls ar savu darbu „Tā vietā, lai ļautu kādām lietām nonākt līdz tavai sejai dejojotais brūns un dens un citas lietas” atsaucas uz Denu Grēmu (*Dan Greham*), B. Ņūmanu un viņa 1973. gada darbu „Elke, atļaujot grīdai pacelties pāri viņai, seja augšā” (*Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up*). B. Ņūmana 1960. gados eksperimentēja ar kustību un video. A. Lepeckis īpaši izceļ „Staigāšana pārspīlētā manierē pa kvadrāta perimetru” (*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, 1967-8*), „Deja vai vingrinājumi uz kvadrāta perimetra” (*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square, 1967-8*), „Griezties riņķī” (*Revolving Upside Down, 1969*).<sup>45</sup> B. Ņūmans savus parahoreogrāfiskos eksperimentus filmēja uz melnbaltas 16mm filmām un videokasetēs. Viņa darbos ķermenis dominē kā, svarīgākais materiāls, objekts, elements. Atkarībā no konkrētā darba, mainās ķermeņa izmantojums un loma, pamatā iemantojot spēcīgu ķermeņa apzināšanos.

---

<sup>43</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (82.

lpp)

<sup>44</sup> turpat

<sup>45</sup> turpat 20 lpp

Studijā veidotajās filmās, B. Nūmans veic rūpīgus eksperimentus ar apzināti izolēto ķermeni un kustību, skaņu, valodu, anatomiju, līdzsvaru, telpu, deju. Viņš risina šos eksperimentus kā dejas problēmas, neesot pats dejotājs.<sup>46</sup> B. Nūmana darbus salīdzina ar Džadsonas dejas teātra (*Judson Dance Theater*) postmodernās dejas eksperimentiem Ņujorkā un Mersa Kaningema (*Merce Cunningham*) agrīnajiem darbiem ar ikdienas žestiem, un deju.<sup>47</sup> B. Nūmans aizgūst ideju, ka jebkura kustība, telpa var tikt izmantota dejas veidošanai un pamatā tā ir par cilvēka ķermeni un kustībām. Vairums no darbu nosaukumiem burtiski apraksta video redzēto. „Staigāšana pārspīlētā manierē pa kvadrāta perimetru” B. Nūmans pārvietoja pa iezīmēta kvadrāta perimetru ļoti lēnā un balansējošā gaitā. Viņš šūpo gurnus uz katru soli, ko veic cieši pēdu pie pēdas. Pēc pāris šādi veiktajiem apļiem (kvadrātiem) virziens tiek mainīts, ejot atpakaļ gaitā. Telpas tālākajā plānā pie sienas ir novietots spogulis, kurā var redzēt, ka telpā neviena cita nav, tā demonstrējot šo izolētību, nodošanos katram solim. Savukārt darbā „Griezies riņķī” B. Nūmans sagriež video otrādāk, lai izskatītos, ka viņa kājas atrodas pie griestiem. Viņš stāv uz vienas kājas un balansēdams, griežas uz riņķi. Šajā video klātesoša ir gan optiskā ilūzija, gan arī gaidas, neziņa vai un kas notiks, jo nepārtraukta svārstīšanās liek sagaidīt pēkšņas pārmaiņas. Tomēr nemainība un atkārtotāšanās, liek pievērst uzmanību, nevis uz to kas notiks, bet kā notiek. Kustība un ķermenis ir galvenie elementi šajā un arī pārējos B. Nūmana darbos.

A. Lepeckis par vienu no pamatelementiem ar kuru deja ir sākusi strādāt, sauc horizontalitāti. Tā ir grīdas, ģeogrāfiskās zemes, fizikas spēku reprezentācija. Šī elementa esamības fizisku apstiprināšanu un izmantošanu A. Lepeckis sauc par „sagāzušos deju” (*toppling dance*). Tā saukta par sagāzušos, jo pakļaujas horizontalitātei, tuvinot ierasto vertikālo ķermeni, tuvāk grīdai. Dejojājas T. Brauna un M. Laribo pētot dejas attiecības ar vizuālo mākslu, īsteno „sagāzušos deju”, jo dejojājas maina plakni, kurā strādā.

---

<sup>46</sup> turpat 20 lpp

<sup>47</sup> Reynolds Nancy, Malcom McCormick. No fixed points. Dance in the Twentieth Century. New Haven and London: Yale University Press, 2003. 356 lpp

## 4. DEJAS POLITIKA

### 4. 1. Politika un politiskais

Laikmetīgās dejas darbos A. Lepeckis izceļ izveidojušos paņēmienu kopumus, rīcības, uzbūves, kuras veido vairāku Eiropas horeogrāfu darbus. Politika šajā darba ietvaros tiek skaidrota kā darbību principi, pēc kuriem tiek veidoti horeogrāfiskie darbi.

Dejas teorētiķis, M. Franko piedāvā atdalīt jēdzienus politika un politisks, runājot par mākslas jomām, skaidrojot politiku kā darbību kopumu, institūciju, diskursu, kuri tiecas sasniegt noteiktu kārtību. Tie organizē cilvēku līdzāspastāvēšanu, kas vienmēr ir potenciāli konfliktējoša. Savukārt politisks ir antagonistiska reakcija, pret šīm institucionālajām struktūrām, modeļiem.<sup>48</sup> Horeogrāfijas kontekstā skaidrojot šos divus terminus – politika ir pastāvošie darbības modeļi un politiskais – jaunās darbības, kuras pretendē kļūt par dejas politiku. Turpinājumā tiks aplūkotas politiskās darbības, tendences, kuras A. Lepeckis izceļ kā būtiskus dejas ontoloģijas idejas pārveidotājus.

Citējot R. Martinu :” Igu laiku atskaites punkts dejas identificēšanā, kā autonomai mākslas formai, bija ķermeņa kustība. Bet, līdzko ķermeņa kustība pazaudē savu centrālo pozīciju vairāku horeogrāfu darbos, pēdējos divdesmit piecos gados, šim noteicošajam dejas pamatam jāiziet cauri konceptuālām pārmaiņām.”<sup>49</sup> Pirms tam jau tika minētas fizisku kustību deflācija – miera stāvoklis, horeogrāfisku darbību izmantošana citos medijos. Pārstrukturējas un saplūst arī horeogrāfu, dejotāju, dramaturgu, teorētiķu un tādejādi pašas dejas pozīcija, citu mākslu, nozaru kontekstā. Horeogrāfu darbi aktualizē sociālus, filozofiskus, politiskus jautājumus, pārtopot par zināšanu un teoriju lauku. Deja nav tikai klusējošu ķermeņu kustības. Dejojāji kā radītāji, filozofi pārdefinē deju un veido tās jaunas definīcijas. „Laikmetīgā deja padara sevi ontoloģiski brīvu no konceptiem par estētiskās evolūcijas radikalizāciju, dejas reprezentācijas šabloniem, necenšoties izcelt sava paša medija disciplinārās identitātes neparasto. Tā orientējas uz uzstāšanās funkcijām saistībā ar dejas vēsturi, kultūras paradigmām un sociālajām pretrunām globālisma laikmetā.”<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> <http://www.weavingpolitics.se/video-day-one/>

<sup>49</sup> Dance without distance

<sup>50</sup> Dance /Theory- Reloaded. Šuvakovič, Miško Discourses and dance. TKH ( Journal for Performing Arts Theory) No.18. Dec. 2010 (11.lpp)

Nenoliedzami ir vērojamas klasiski dejas veidošanas un uztveres koncepti, bet vienojošas pārmaiņas veidojas vairākās ķermeņa mākslinieciskās izteiksmes sfērās.

A. Lepeckis, kā būtisku pārmaiņu brīdi atzīmē, kad Pīna Bauša (*Pina Bausch*) uzdrošinājās dejotājiem uzdot jautājumu, tā pozicionējot dejotājus zināšanu ražotāja lomā, nevis pasīva, jau iepriekš izstrādātu kustību, uztvērēja.<sup>51</sup> Tika izmainītas lomas, par to kurš nosaka kas un kāda ir deja. Teorētiskās pozīcijas pašā tās epistemoloģijā pārdefinējas un sajaucas, novietojot kritiķi, dejotāju, dizaineri, dramaturgu, skatītāju vienā izejas pozīcijā – nezināšanā, kurā deja tiek izmantota kā zināšanu lauks. Caur ķermeni, kustībām, horeogrāfiju (dejas rakstīšanu un pārrakstīšanu) tiek uzzinātas katras pozīcijas jaunās vai paplašinātās iespējas dejā.

#### 4.2. Ķermeņa pārdefinēšana dejas politikā

Kā pretreakcija pastāvošajai ķermeņa diskursam dejā, vairāki mākslinieki piedāvā netipiskus, citādākus dejotāju ķermeņus, lai rosinātu pārdomāt tā esenci un uzdevumu. Raimunds Hoge (*Raimund Hoghe*) dejas jomā sākotnējie ienāk kā P. Baušas darbu dramaturgs, bet ar laiku pats aktīvi sāk veidot horeogrāfijas darbus. R. Hoges antagonisms izpaužas glorificēta baleta ķermeņa konfrontācijā ar fiziski „nepilnīgu” ķermeni. Šis ķermenis kļūst nepilnīgs, tikai noteikta cita ķermeņa vai jomas kontekstā. R. Hoges inscenē baleta uzvedumu „Gulbja ezers” (*Swan lake*) piedaloties pašam un klasiskiem baleta dejotājiem. R. Hoges savukārt nav klasisks baleta dejotājs, nedz viņam arī ir līdzīga ķermeņa uzbūve. Viņa ķermenis vairums no deju stiliem, novirzieniem būtu nepiemērots. Uz muguras R. Hogesam ir kupris, rumpis ir sasvēries uz vienu sānu un neproporcionāli īsāks attiecībā pret kājām. Gan ķermenis, gan arī viņa vecuma pārsvars „Gulbja ezerā” izceļas tieši kontrasta dēļ, jo tiek ievietots klasiskajā baletā, kur ķermeniskuma un vizuālie standarti ir precīzi un nemainīgi. Caur R. Hogesa ķermeni tiek iespēja pārvērtēt, kādas kustības ir pieskaitāmas pie dejas, un kādi ķermeņi – par dejotāju ķermeņiem.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> turpat

<sup>52</sup> The Routledge Dance Studies Reader, edited by Alexandra Carter, Janet O'Shea 551pp  
<http://books.google.lv/books?id=Z2SLAgAAQBAJ&pg=PA52&lpg=PA52&dq=gaston+bachelard+slowe+r+ontology&source=bl&ots=88EbBTW9Q3&sig=Z1GQYn8DLpDzViQM8LxJatuDZ6Y&hl=en&sa=X&ei=G5BzU9K2A4iIyAPOqYGGcw&ved=0CD8Q6AEwAw#v=onepage&q&f=false>

A. Lepeckis uzsver, ka ķermeņa vizualitātes un uztveres maiņa, apzīmē dejotāja anti reprezentāciju. Dejotājs ir mākslinieks, kurš izpilda deju, bet, mainoties dejas ontoloģijai, mainās arī ideja par tās izpildītāju. Zinātnieks, horeogrāfs un dejotājs K. Leruā ir ieinteresēts ķermeņa reprezentācijas sagraušanā, mainīšanā, pārkārtošanā, kā arī skatītāja pozīcijas pārdomāšanā. Darbā „Svētpavasaris” (*Le Sacre du Printemps*, 2007) K. Leruā skatītājus novieto neparastā un varbūt par nekomfortablā situācijā. Skatītājiem sēžot, neliels gaismas daudzums tiek virzīts viņu virzienā, neatstājot viņus pilnīgā tumsā. K. Leruā uznāk uz skatuves un sāk diriģēt skatītājus Igora Stravinska (*Igor Fyodorovich Stravinsky*) „Svētpavasara” pavadījumā.<sup>53</sup> Norādot uz ikvienu no skatītājiem K. Leruā vēršas pie viņiem kā, pie muzikālā orķestra. Tiek piedāvātas absolūti citas lomas, dejotājs kļūst par diriģentu, skatītāji – par orķestra dalībniekiem. Skatītājiem sēžot savās vietās, tiek piedāvāta ilūzija, ka viņi ir tie, kuri atskaņo mūziku. Skaņa nāk no krēslu apakšām, aiz skatītāju mugurām. Šāda lomu maiņa aktualizē jautājumu, par to, kurš veido kustības, kurš pavēl, vai – kuram būtu jāpavēl, kādu kustību izpildījums? Kā no kustības nodošanas tā nepārveidojoties, nonākot līdz trešajam, desmitajam, simtajam saņēmējam? „Svētpavasara” gadījumā „diriģenta” kustība pārvēršas citā medijā. To pašu varētu attiecināt arī uz deju, kustību nodošana starp horeogrāfu un dejotāju, dejotāju un skatītāju, skatītāju un rakstīto vārdu. Kā lai saņemto informāciju interpretē? Izrāde aktualizē daudz būtisku jautājumu sakarā ar autora politiku un ķermeņa uztveri. Tāpat kā citi viņa darbi „Bez nosaukuma” (*Untitled*, 2005) un ”Sevis nepabeigts” (*Self Unfinished*, 1999) skatītāju novieto pozīcijā, kurā viņam pašam „jāveido” izrāde. Tajā nav skaidri nosakāma skatupunkta, objekta, uz kuru būtu jāvērs skatiens. „Bez nosaukuma” gadījumā skatītājiem tiek doti kabatas lukturīši, lai tumsā, kas atrodas uz skatuves, paši izvēlētos virzienu, kurp lūkoties. Tomēr aktīvi fiziska darbība nenorisinās, un dažbrīd šķiet, ka nenotiek absolūti nekas. Atbildība līdz ar skatupunkta aizvēli, nonāk skatītāju rokās, viņi paši izvēlas, ko redz, un izsecina no tā ko ir saredzējuši.

B. Čvežika raksturo K. Leruā darba stilu caur Franču 1950 un 1960. gadu autorkino paradigmu. Tajā arī tika pārdomāta sava medija (kino) uzdevums un jēga, veidojot personisku stilistiku, tehniku, lai radītu darbus, kuri atbilst autora idejai par darbu. K. Leruā darbības principi sagrauj modernisma nepārtrauktās kustības plūsmu caur un iekš ķermeņa. Tā vietā viņš piedāvā heteronomu horeogrāfijas ainu, kā jebkādu kustību saorganizēšanu.<sup>54</sup> K. Leruā apšaubā ķermeņa

<sup>53</sup> <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=4b530eff077090c4cdd558852f04f24fb0840bae&lg=en>

<sup>54</sup> <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=4b530eff077090c4cdd558852f04f24fb0840bae&lg=en>

reprezentācija un uztveres formas. A. Lepeckis norāda, ka "Sevis nepabeigts" darbā vienu pēc otra nomaina psihofiziskās kategorijas, kādās tiek galvenokārt uztverts cilvēka ķermenis – vīrietis, sieviete, pasīvs aktīvs, konfrontējot ar tādām kategorijām kā dzīvniecisks, cilvēcisks, objekts, subjekts.<sup>55</sup> K. Leruā izrāde savās kustībās it kā atklāj ķermeni no jauna, tādejādi aktualizējot filozofisko un praktisko jautājumu, par to ko spēj ķermenis? Viņš veic lēnas un saraustītas kustības, izdvešot mehānisku ierīču skaņas, tā veidojas asociācijas ar nedzīvu būtni, līdzīgāku robotam, tehnikai nekā dzīvam organismam. Turpinājumā K. Leruā atbalstās pret grīdu ar rokām un kājām, izveidojot apgriezta V veida formu. Viņš ir pārvilcis savu melno kreklu pāri galvai, atstājot to karājamies. Vizuāli rodas ilūzija par divu ķermeņu – sievietes un vīrieša, savienošanos iegurnā rajonā. Kājas ar melnajām biksēm veido vīrišķo daļu, savukārt rumpis ar pārvilkto kreklu izskatās kā svārki, tā reprezentējot sievišķo. Šādā stāvoklī K. Leruā pārvietojas telpā tikpat lēnā tempā kā iepriekš, tikai ar daudz elastīgākām kustībām. Dažbrīd viņa ķermeņa veidotā ilūzija pārtop par kaut ko necilvēcīgu – radījumu, zvēru. Izrādes gaitā visas drēbes tiek novilkas. Gausajās kustībās un pozu maiņas seja tiek slēpta, zaudējot jebkādu līdzību ar cilvēcisku būtni.

Arī Ž. Bels izmanto ķermeņa, kā arī subjekta anti reprezentāciju. Savos darbos viņš rosina pārdomāt, dejotāja personas atklāšanos. Darbā „Veronik Duan” (*Veronique doisneau*, 2004) piedalās Parīzes operas kordebaleta dejotāja Veronik Duan, kura uz lielās operas skatuves viena stāsta par personiskām sajūtām, atmiņām no savas profesionālās dzīves. Informatīvā stāstīšanas manierē tiek pavēstīta, gan personiska, gan profesionālā informācija, novietojot tās līdzvērtīgās pozīcijās. Skatītājiem atklājas tā dejotāja personības puse, kuru reti kad ierauga vai pat, iedomājas pa tās eksistenci. Dejotāja ķermenis iegūst plašāku konotāciju loku.

Pārdomājot Ž. Bela darbus, saistībā ar reprezentāciju un subjektivitāti A. Lepeckis komentē:” Bela darbi aktualizē sekojošus jautājumus: Kādos veidos Rietumu horeogrāfija ir daļa no vispārējās mimēze, kura veido un ierāmē subjektivitāti? Kā horeogrāfijas situācijas pētījumi

---

<sup>55</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (40. lpp)

spēj uzrādīt tās dalību subjektivitātes veidošanā? Kādi mehānismi ļauj dejotājam kļūt par horeogrāfa reprezentētāju?”<sup>56</sup>

A. Lepeckis norāda, ka ķermenis uz skatuves nekad nav viņš pats, tas veic arī reprezentēšanu.<sup>57</sup> Ķermenis nav tikai ķermenis, bet arī vizualizācija, tam kā skatītājs to uztver. Cilvēka ķermeni formulē medicīna, mediji, mode, televīzija, sports, tādejādi absolūtu neatkarību no šiem faktoriem ir grūti sasniegt izrādes dramaturģijas kontekstā. Skatītāju uztverē ir vairākas un nekontrolējamās apkārtējās vides ietekmes, kuras definē dejotāju, ķermeni, skatuvi, radot atsauces, līdzības un aizspriedumus. Tādēļ horeogrāfi izmanto ķermeņa anti reprezentāciju, kas ir kā vidutājs starp skatuvi un skatītājiem, ķermeni, kas kustas un uztveri, lai izvairītos no instinktīviem spriedumiem.

### 4.3. Individu reprezentācijas politika

Par tendenci un sava veida anti reprezentāciju skatuviskumam kļuvusi caurredzamība (*transperency*). Ž. Bels skaidro to kā pilnīgu atklātību pret skatītāju, atsakoties no triku un apmāna elementiem (līdzīgi kā, minētajā postmodernistu manifestā, viens no aizliegumiem – Nē šovam). Ž. Bels izklāsta, ka izrādēs izmanto arī gatavošanās procesa stāstus, vai burtiski atstāstot, kā tapa izrāde, vai demonstrējot, atsevišķus elementus.<sup>58</sup> Vairākas Ž. Bela izrādes top pētījumu rezultātā, tādejādi skatītāji tiek iepazīstināti ar izpētes un gatavošanās procesu. Skatītājam tiek atklāts maksimāli daudz informācijas. Arī darbības un kustības netiek fiziski sarežģītas, tās veidotas tādas, kuras skatītāji varētu pat atkārtot. Esot pilnībā atklātam – caurredzamam un daloties ar visu informāciju Ž. Bels piedāvā skatītājam veidot izrādi ar viņu kopā.<sup>59</sup> Viņš nevēlas valdīt pār skatītāju, bet gan dot tam laiku, caur lēnumu, miera stāvokli, tādejādi dodot arī vairāk varas. Skatītājam līdz ar laiku tiek dota vara un iespēja izspriest izrādes tēmu, jēgu un spriedumu.

---

<sup>56</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (46.lpp)

<sup>57</sup> <http://sarma.be/docs/1299>

<sup>58</sup> . It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989. Tanzquartier Wien and Revolver. 2006 32 lpp

<sup>59</sup> . It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989. Tanzquartier Wien and Revolver. 2006 32 lpp

Ž. Bela izrādes „Nosaukums Autora dots” virsraksts liecina par autora tiesībām nodēvēt darbu, kā viņš vēlas, iepazīstinot vai uzvedinot uz darbā sastopamajām tēmām. Tomēr šoreiz uzsvars ir nevis uz tēmu, bet gan uz darbību kā tādu. Viņš norāda uz savu varu, no vienas puses to neizmantojot – neuzrādot nosaukumā kādu konkrētu tematiku, bet, no otras puses, izmantojot – nodēvējot darbu, kā vēlas, un vēl izceļot šo pilnvaru. A. Lepeckis, komentējot autora varu, citē Ž. Daridā skaidrojumu par reprezentācijas „teoloģisko skatuvi” (*representation`s „theological stage”*):” Skatuve ir teoloģiska tiktāl, kamēr tās struktūra pilnībā seko visu tradīciju kopumam, kas, galvenokārt sastāv no autora-radītāja, kurš no attāluma, ne klātesošs pārrauga un strukturē, savas dotās idejas realizāciju, vēlamajā formā un laikā. Viņš uzrauga reprezentāciju, kas ir visu viņa nodomu, ideju, domu saturs. Viņš ļauj reprezentācijai reprezentēt sevi caur reprezentētājiem – aktieriem, režisoru... Autora ideju reprezentētāji ir kā vergi, kuri izpilda neapstrīdamos meistara norādījumus.”<sup>60</sup>

Tātad „teoloģiskā skatuve” ir autora absolūta pārvaldība pār ikvienu ideju un formu. Reprezentētājam, kas izpilda šīs vēlmes ir jāklūst pilnīgi mēmam, absorbējot savas subjektīvās izpausmes, lai autora ideja spētu realizēties. A. Lepeckis šādu „teoloģiskās skatuves” īstenojumu saskata Ž. Bela darbā „Žeroms Bels” (1995). Pirmkārt, autora ideju pārstāv nosaukums, otrkārt – deļotāji ir tie kas izpilda Ž. Bela ideju, nevis viņš pats.

Savukārt darbā „Nosaukums autora dots” Ž. Bels, lai gan nosaukumā vēstī par autora varu, tomēr izrādes idejā konceptā tiek atstāta vieta aktīvam skatītājam. Teoloģiska skatuve pieprasa pasīvu reprezentētāju un arī pasīvu skatītāju. „Nosaukums autora dots” pasīva skatīšanās, ir sarežģīta un pat neiespējama. Sniegtā informācija izrādē, nav burtiska un konkrēta. Izrāde Ž. Bels ikdienas objektus lieto netipiskos veidos. Ar sāli tiek uzzīmēta krēsla kontūra, uz vārdnīcas apsēžas. Arī cilvēks tiek pielīdzināts objektam, atņemot tam jebkādas vārdus un izturoties kā pret vienu no objektiem. Objektu un formu atkārtotāšanās, atpazīstamības izjaukšana spēcīgi izkustina skatītāju no pasīvās pozīcijas, mudinot viņu meklēt jaunās nozīmes.

Deļa turpina tiekties pretī savai ontoloģiskajai neatkarībai, atsvabinoties no jebkādiem liekajiem diskursiem.. Laikmetīgās deļas politiskā darbība pašlaik ir vērsta uz brīvību it visos

---

<sup>60</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (52.lpp)



elementos. Tā iestājās par žanru, mediju, pluralitāti, kur neviens elements nevar dominēt. Koncentrēšanās nenotiek tik ļoti uz multimedialu darbu radīšanu, savienojot deju ar, piemēram, skulptūru, bet gan atrast deju skulptūrā un otrādi. Tā norisinās mākslas galerijās, uz ielas ārpus teātra skatuves, esot atvērta jebkurai lokācijai.

Deju var un ir pat nepieciešams izpildīt jebkādiem ķermeņiem, kustībām, lai rosinātu pārdomāt uztveri. Cilvēka ķermenis ir spēcīgs objekts, caur kuru un ar kuru paust radikālus un atagoniskus uzskatus. Deja izmanto ķermeni, lai pārdefinētu reprezentācijas un uztveres jēdzienus. Šīs pārdefinēšanas mudināšana notiek arī caur patstāvīgu elementu atkārtošanos, tā rosinot meklēt jaunus jēdzienus, idejas, redzētajam.<sup>61</sup>

Skatītājs dejas izrādēs kļūst par aktīvu līdzdalībnieku gan garīgi, gan citkārt arī fiziski. V. Forsaits par savu darbu „Baltā atsperīgā pils” (*White Bouncy Castle*, 1997) sacīja, ka, tajā neesot skatītāju, tikai izpildītāju. Tas ir masīvs, balts un piepūsts pils modelis, kurā skatītājam ir jāienāk, un jādara, ko vien vēlas. Viņš var apsēsties, nostāties stūrī un vērot pārējos apmeklētājus, vai arī – lēkāt pa atsperīgo virsmu, bet jebkurā gadījumā viņš ir klātesošs darbā. Tāpat kā darbā „Nosaukums autora dots” skatītājs ir novietots pozīcijā, kur aktīvi neiesaistoties, pastāv risks palaist garām izrādi. Tādejādi laikmetīgās dejas darbi ne tikai pārdefinē sava medija – dejas jēdzienu, bet arī skatītāja un viņa pozīciju.

Dejas paradigmas nostājas antagoniskā pozīcija pret valdošo globalizāciju, ātrumu, patērētāja sabiedrību, savos darbos tiecoties uz lēnumu, vienkāršību, formu nesarežģītību. Tomēr ne vienmēr klusums un miera stāvokli liecina par pasivitāti. A. Lepeckis vairākkārt izceļ aktīvo un pat radikālo nostāju šādos miera un klusuma stāvokļos dejas un performances mākslā. Horeogrāfija gan tiek apsūdzēta dejas nodošanā, tādu elementu izmantošanā kā lēnums un statiskums, miera stāvoklis, jo neaplicina tiekšanos pretī kustībai.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (61.lpp)

<sup>62</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (7.lpp)

## 5. FILOZOFIJAS PARADIGMAS LAIKMETĪGAJĀ DEJĀ

### 5. 1. Filozofijas izmantošana A. Lepeckis dejas teorijā

Filozofija A. Lepcka teorijā kalpo kā līdzeklis, izskaidrot paradigmu maiņas laikmetīgajā dejā. Viņš izmanto tādas filozofijas jēdzienus kā reprezentācija, subjekts, laiks, esamība, tos pielāgojot un skaidrojot dejas teorijas ietvaros. Citkārt, A. Lepeckis dejas darbā, ievērojot filozofijai atbilstošu parādību, izvērtē to konkrētas paradigmas rāmjos. Tādejādi deja ražo filozofiskus konceptus, idejas. Māksla pārņem filozofijas uzdevumus, funkcijas, radot konceptus mākslas darba veidošanā un tā pasniegšanā. Dažādu mākslu un filozofijas mijiedarbība nav nekas tāds, kas vēsturiski nebūtu pastāvējis. Ž. Delēzs apgalvo: „Ja filozofijas jēga būtu skaidrot citas disciplīnas – kino, gleznas, deju, tad tai nebūtu nozīmes pastāvēt. Filozofija pastāv, jo tai ir pašai savs saturs. Filozofija ir vienlīdz radoša, atjautīga, izgudrot spējīga, kā citas mākslas jomas. Filozofija ir disciplīna, kura pastāv konceptu radīšanā vai izgudrošanā. Koncepti vienkārši nepastāv paši par sevi, filozofi tos ir notvēruši un formulējuši... Filozofija var būt radoša pati par sevi. Tā var mijiedarboties ar citām disciplīnām, radot praktiskus rezultātus. Piemēram, filosofija palīdz radīt mākslas konceptus. Savukārt mākslinieciskās darbības palīdz filozofijai, tos realizēt un skatīt praksē.”<sup>63</sup> Ideja vienmēr ir saistīt ar tās izpausmi un otrādāk .

Filozofijas jēdzieni un koncepti nebūt nav atrauti no prakses, tie pamatā darbojas, lai realizētos. Filozofs Homi Babha (*Homi Bhabha*) ir teicis: „Pastāv pašiznīcinošs pieņēmums, ka teorija nepārprotami ir elites valoda, sociāli un kulturāli privilīģētajiem. Tas liecina par to, ka ir nepieciešamība nošķirt kritiskās teorijas instucionālo vēsturi un tās potenciālu uz pārmaiņām un inovācijām.”<sup>64</sup> Teorija un filozofija nav tikai attiecināma uz teorētisku, vārdiski izteiktu procesu, bet gan uz reāli pastāvošām un praktiskām reakcijām un darbībām. Šādu pozīciju pārstāv arī Delēzs, instucionālās filozofijas vēstures atdalīšanā no filozofijas politiskā spēka. Šie ir autori, uz kuriem A. Lepeckis atsaucas, runājot par deju un performances mākslu. Tādejādi veidojot teorētisku saikni starp filozofiju un teoriju, un praksi, kas veic minētās pārmaiņas uz inovācijām. Filozofijas un teorijas īpašība ir šī potenciāla formulēšana, savukārt praktisko mākslu uzdevums ir šo potenciālu īstenot.

<sup>63</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s>

<sup>64</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (6.lpp)

„Tagadne” un „klātesamība” ir filozofiski jēdzieni, kuri ir būtiski dejas un performance mākslā, jo tie norisinās konkrētajā laikā un vietā. Līdzko dejas ir beigusies, tā „izgaist” vai nonāk pagātnē. Dejas esamība laikā filozofiskajās paradigmās sasaistās ar reprezentācijas un subjekta jēdzieniem, kas ļauj runāt par ķermeni un kustību. A. Lepeckis izvērtē horeogrāfu darbus, izvirzot filozofijas konceptus, kurus tie pārstāv. Vairākkārt atgriezoties pie H. Babha izvirzītā jautājuma:” Kādās hibrīdu formās spēj parādīties teorētiska apgalvojuma ideja un struktūra?”<sup>65</sup>

A. Lepeckim, B. Nūmana kinētiskie videoeksperimenti ar savu norobežošanu no lieciniekiem un ārējās pasaules, uzvedina domāt par tādu jēdzienu kā *soliloquy*. No latīņu valodas tulkojot „*solo*” kā sevis pašam, un „*loquor*” – es runāju.<sup>66</sup> To skaidro kā iekšējo subjekta runu, piemēram, monologi, kuri netiek vēstīti nevienai citai personai. A. Lepeckis tādēļ B. Nūmana darbus dēvē par iekšējām runām, kas veidojušies viņa studijā absolūtā izolētībā. B. Nūmans arī pats ierosina filozofiskas pārdomas par savu darbības principu. A. Lepeckis atzīmē, ka darbs ar nosaukumu „Izej no laukā mana prāta, izej laukā no manas istabas” (*Get out of my mind, get out of my room*), norāda uz B. Nūmana solipsismu (uzskats, arī filozofijas virziens, saskaņā, ar kuru eksistē tikai domājošais subjekts un objektīvā pasaule pastāv vienīgi viņa apziņā).<sup>67</sup> B. Nūmana istaba ir viņa prāts, un viņa prāts ir istaba, kur rodas viņa idejas, eksperimenti un video.

Filozofijas kontekstā ķermenis tiek saprasts, ne tikai kā sevī noslēgts kopums, bet arī kā atvērta apmaiņas sistēma, nepārtraukti veidojot jaunus pretošanās vai kontroles režīmus.<sup>68</sup> Jaunie pretošanās vai pakļaušanās ķermeņa režīmi, tiek šīs apkārtējās vides un konteksta determinēti. Jau iepriekš, apakšnodaļā par ķermeni, tika minēts ar cilvēka ķermeni saistītās asociācijas, kuras ietekmē apkārtējā vide un konteksts. Ķermenis sevī uzņem un tālāk reprezentē visu apkārt notiekošo. Piemēram, miera stāvoklis (3.3. nodaļā), ir kā pretreakcija laikmetīgumam un tā tiekšanās pretī ātrumam. Horeogrāfijas uzdevums ir pārdomāt, kā aktuālās tēmas notikumus var ievietot ķermeņa noteikumos. A. Lepecka izmantoto filozofiju jēdzieni, nav tikai ķermeņa filozofija, bet arī filozofija, kura ļauj ontoloģiski pārvērtēt deju un kustību.

---

<sup>65</sup> turpat 61pp

<sup>66</sup> turpat 29 lpp

<sup>67</sup> <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=solipsismu+>

<sup>68</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (51pp

## 5. 2. Žila Delēza un Fēliksa Gvatari biogrāfija, un mākslas uzskati

Ž. Delēzs un F. Gvatari ir A. Lepecka ļoti iecienīti un bieži citēti filozofi. Ž. Delēzs kā filozofijas domātājs (viņa *ievērojamākais* darbs ir „*Atšķirība un atkārtošanās*”), politisko aktīvistu un radikālu psihoanalītiķi F. Gvatari satika 1968. gadā, kad kopā viņi sarakstīja „*Kapitālisms un šizofrēnijas*” pirmos divus sējumus: „*Anti-Oidipu*” (1972) un „*Tūkstoš Plato*” (1980).

Ž. Delēzs savā filosofa praksē pirmos gadus pavada, pētot, kā šķietaminiecīgi jēdzieni un tendences filozofijā ietekmē sabiedrības domāšanu. Šī interese iezīmējas arī turpmākajos viņa darbos, kas ir būtiski dejas teorijai. Tādēļ, ka vairāki horeogrāfi atsaucas uz filozofijas autoriem un viņu izvirzītajām idejām, kas nobriestot, izskan horeogrāfijā. Savukārt F. Gvatari ir politiskais aktīvists, kas strādā kolektīvās domāšanas un psihoanalīzes krustcelēs un attīsta terapijas, kuras ļautu piedalīties sabiedriskajā dzīvē cilvēkiem, kuri cieš no šizofrēnijas un psihozēm. Lai gan nākuši no gana atšķirīgām pagātnēm, viņus abus apvieno kopīgs mērķis un ideja par filozofijas nozīmi. Viņu filozofijas uzstādījums ir radīt jēdzienus, kuri realitātē darbojas un izveido jaunas saiknes starp lietām un atstāj ietekmi uz parādībām, ne tikai filozofijas sfērā.

Viņu pirmā grāmata „*Antiedips. Kapitālisms un šizofrēnija*” ir būtisks darbs, kurā tiek spriests par to, kas ir subjekts, ko nozīmē tādām būt un kā saskarsme ar citiem subjektiem mainās subjektivitātē.<sup>69</sup> Tādejādi īpašu uzmanību viņu darbs izpelnās mākslas sfērās, kurās tiek pārvērtēta autora vara, izpildītāja personības un skatītāja loma. Pirmīt, jau tik aprakstīts Ž. Bela autora kritika un anti reprezentācija subjekta pārvērtēšanas rezultātā.

Ž. Delēzs un F. Gvatari uzskata, ka filozofijas galvenais mērķis ir radīt arvien jaunus jēdzienus. Viņi noraida vairākus uzdevumus, kas filozofijai nepiemīt, bet ko bieži tai piedēvē, vai citkārt filozofijas jēgu piešķir citām disciplīnām. „Filozofija nav nedz vērojums, nedz refleksija, nedz komunikācija, pat ja tā būtu varējusi iedomāties, ka ir gan viena, gan otra, jo ikviena disciplīna spēj radīt sev raksturīgas ilūzijas un paslēpties aiz miglas, ko tīšuprāt izplata. Filozofija nav vērojums, jo vērojumi ir pašas lietas, kādas mēs redzam lietām atbilstošo jēdzienu radīšanas

---

<sup>69</sup> LUR-794\_Filozofija 23lpp

gaitā. Filozofija nav refleksija, jo nevienam nav vajadzīga filozofija, lai kaut ko pārdomātu: mēdz iedomāties, ka filozofijai tiek daudz dots, ja to padara par refleksijas mākslu, taču šādi filozofijai tiek atņemts viss, jo matemātiķi nekad nav gaidījuši filozofus, lai domātu par matemātiku, tāpat arī mākslinieki – lai domātu par glezniecību vai mūziku; apgalvot, ka šīs pārdomas dara viņus par filozofiem, ir nelāgs joks, jo viņu pārdomas ir daļa no jaunrades.”<sup>70</sup>

Ž. Delēzs par mākslu un apkārtējās vides attiecībām teicis: „... Bet māksla, zinātne un filozofija prasa vairāk – tās pārvelk plānus pāri haosam. Šīs trīs disciplīnas nelīdzinās reliģijām, kuras piesauc dievu dinastijas vai viena paša dieva epifāniju, lai lietussargu izgleznotu ar debesjumu, kas būtu līdzīgs tām *Urdoxa* figūrām, no kurām rodas mūsu uzskati. Filozofija, zinātne un māksla grib, lai mēs uzplēstu debesjumu un gremdētos haosā. Tikai tā mēs uzveiksim haosu... Filozofs no haosa paņem *variācijas*... Zinātnieks no haosa paņem *mainīgos*, kas ir, kļuvuši neatkarīgi palēnināšanas gaitā, proti izslēgdams citus mainīgumus, kas varētu iejaukties... Mākslinieks no haosa paņem daudzveidību, kas vairs nepārstāv jutekliskā atveidojumu orgānā, bet gan neorganiskajā kompozīcijas plānā, kas spēj atgūt bezgalību, uzlej jutekliskā būtnei, sajūtas būtnei.”<sup>71</sup>

Mīnētā daudzveidība atbilst Ž. Delēza un F. Gvatari izvirzītajam terminam rizoma, kas aizgūts no bioloģijas. Filozofijas kontekstā rizoma apzīmē telpas, informācijas organizācijas principu. Par šī termina lietošanu dejas kontekstā vairāk tiks stāstīts nākamajā nodaļā.

### **5.3. Delēza un Gvatari izvirzīti jēdzieni, lietojums A. Lepecka dejas teorijā.**

#### **5.3.1. Vēlme**

Vēlme ir visu darbību, un reakciju galvenais dzenulis. Vēlme nerodas no vajadzības un neizsaka trūkuma klātbūtni, bet organizē, ķermeniskas aktivitātes, kurām ir atbrīvojošs raksturs un kurām piemīt pirms kultūras Erotā spontanitāte<sup>72</sup> Tātad pamatā nav kaut kā trūkums, bet gan

<sup>70</sup> Delēzs Žils, Gvatari, Fēlikss “Kas ir filozofija?” 13 lpp

<sup>71</sup> Delēzs Žils, Gvatari, Fēlikss “Kas ir filozofija?” 231 lpp

<sup>72</sup> 55. lpp Filosofija. LU raksti. 687. sējums / Galvenais redaktors: prof. Dr. phil. A. Rubenis. Rīga: Latvijas Universitāte, 2005. 156 lpp.

dabiska ķermeņa aktivitāte. Vēlmu dabiskā spontanitāte, no aizdomu un normatīvai disciplīnai pakļaujamas patoloģijas, pārvērsta par produktīvu, kultivējamu un vairojamu vērtību.

„Iznīcinot “ego” organizatorisko struktūru – valodas likumus, konvencijas, transcendenci, laika izjūtu – tas, kas notiek šizofrēnijas gadījumā, Ž. Delēzs un F. Gvatari atver bez apzinātā lauku – dažādību, kur vēlme rada saistības un sintēzes. Tā, atklājot šizofrēnijas produktīvo spēku, Ž. Delēzs un F. Gvatari atbrīvo vēlmi no negativitātes kā trūkuma un atklāj atbrīvotas subjekta tapšanas iespēju kā individuālajā, tā sociālās organizācijas līmenī.”<sup>73</sup>

A. Lepeckis analizē un pārdomā subjekta īpašību, kuru raksturo spēja radīt *self-movement* (paša kustību). *Self-movement* tiek skaidrots kā minimālākais piepūlējums, mazākā kinētiskā darbība, kuras ierosme ir nespēja nekustēties, tam vajadzētu pastāvēt tikai situācijās, kad enerģija un motivācija kustēties tiek sameklēta sevī pašā, tātad, kuras stimul ir Ž. Delēza un F. Gvatari vēlme.

### 5.3.2. Reteritorializācija

Reteritorializācija ir jaunu robežu ievilkšana, jaunas teritorijas iezīmēšana pēc klejojumiem. „Reteritorializācijas process noris, ne tikai ar dzīviem subjektiem, bet arī ar objektiem, piemēram, darbs pārvēršas „abstraktā” darbā, kas ir reteritorializējies algā.”<sup>74</sup>

A. Lepecka definētā horeogrāfu neuzticības izpaušana kustībai apzīmē reteritorializācijas jēdziena būtību. Horeogrāfi un dejotāji pēc „klejojumiem” uz ātrumu un kustību balstītā dejā, iezīmē jaunas līnijas un jēdzienus dejas definēšanai.

### 5.3.4. Deteritorializācija

Deteritorializācija ir teritorijas atstāšana, robežu pārvarēšana, došanās tālāk uz plašāku areālu, izceļošana (exodus).<sup>75</sup> A. Lepeckis, izmantojot deteritorializācijas terminu skaidrojot

---

<sup>73</sup> LUR- 794 filozofija 28 lpp)

<sup>74</sup> Delēzs Žils, Gvatari, Fēlikss “Kas ir filozofija?” 77lpp

Robina Rodsa (*Robin Rhode*) darbu „Frekvence” (*Frequency*, 2007). Darbā piedalās akrobāts un dejotājs Žans Baptiste Andre (*Jean – Baptiste Andre*), kurš izrādes laikā vairākas reizes šķērso skatuvi krīta un ogļu kurpes vai arī uz rokām. Kustības, ko veic dejotājs, ir ļoti smagnējas un balansējošas, ik, palaikam pakļūpot un nokrītot. A. Lepeckis piedāvā aplūkot šo darbu kā telpas un ķermeņa inversiju, tādā veidā deteritorializējot dejotāja ķermeni.<sup>76</sup> Dejotāja pārvietošanās kājām gaisā demonstrē subjekta pielāgošanos citādiem dzīves apstākļiem. Kapueiras (*capoeira*) dejas stila izmantošana arī tiek aplūkota kā ķermeņa inversija, kinētiski politiska pretošanās koloniālisma apspiešanā, kur būtiski bija saredzēt pasauli citādāku nekā realitātē (kājām gaisā).<sup>77</sup>

### 5.3.5. Pretīstenošana

Pretīstenošana - *contre-effectuer* (fr. val): saistīts ar tīro notikumu un tapšanu, kas atdalās no fiziskajiem lietu stāvokļiem<sup>78</sup> Subjekts atdalās no objekta jēdziena, vai arī no papildus konotācijas, caur atkārtošanos.

A. Lepeckis pretīstenošanas realizāciju skaidro caur Ž. Bela darbos izmantoto kustību un elementu atkārtošanos. „Pēdējā izrāde” - vairāku dejotāju vienas un tās pašas dejas nodejošana un uzdošanās par citu personu. „Kreklu – loģijā” - kreklu novilkšanas kustības atkārtošana, „Nosaukums autora dots” - objektu atkārtotā pārkārtošanā.

### 5.3.6. Reprerentācija

Reprerentācija ir lauks, kas jau ir, iepriekš definēts, - tā ir personīgā vai kolektīvā identitāte. Kolektīvo identitāti cilvēki reprerentē, potenciālas vienprātības viedokļa vadīti.

A. Lepeckis reprerentācijas sakarā analizē V. Mantero deju „*uma misteriosa Coisa, disse e. e. cummings*”, kas ir veltīta melnādainajai 1920. gadu dejotājai Džozefīnei Beikerei (*Josephine Baker*). V. Mantero uz skatuves ierodas korpēs, kuras izskatās pēc govju kājām, ar spilgtu

---

<sup>75</sup> Delēzs Žils, Gvatari, Fēlikss “Kas ir filozofija ?” 50 lpp

<sup>76</sup> *Planes of composition* 237 lpp

<sup>77</sup> *Planes of composition* 237 lpp

<sup>78</sup> Delēzs Žils, Gvatari, Fēlikss “Kas ir filozofija ?” 256 lpp

grimmu un 1920. gadu stila frizūru. Viņas kailais ķermenis ir nokrāsots melns, atstājot, rokas un seju baltu. A. Lepeckis atzīmē, ka V. Mantero vienlaikus reprezentē vairākas identitātes, bet, demonstrējot arī to, ka neviena no tām nav pilnīga.<sup>79</sup> Grimms, frizūra un nokrāsotais ķermenis liecina par atsaucēm uz Dž. Beikeru, bet krāsojuma līnijas ir ļoti asas, un neapklāj visu ķermeni, tā vēl vairāk uzsverot, ka tā ir tikai krāsa. Otra identitāte ir viņa pati, par ko liecina redzamā baltā āda, balss lietošana. Trešā ir dzīvnieks – govs, taču A. Lepeckis skaidrojot šo visu elementu saplūšanu, norāda uz asociācijām un secinājumiem, kas nāk vēl papildus. Portugāliski sieviešu dzimtē govs ir *cabra*, kas žargonā nozīmē ielas meita.<sup>80</sup> Te parādoties cirkulējošo nozīmju aplis sievietes reprezentācijā, Portugāles postkolionālisma, Dž. Beikeres un V. Mantero personību kontekstā.

### 5.3.7. Ilgstamībā

Ilgstamībā ir lineāra progresija no pagātnes caur tagadni uz nākotni. Ilgstamības jēdziena maiņa veidojas līdz ar laikmetīgās sabiedrības indivīdu laika uztveri un pārvaldību. Laika un tādejādi ilgstamības uztvere ir ļoti atšķirīga dažādos laikmetos un sabiedrībās, kā arī dažādās horeogrāfijas un performances mākslās. Ilgstamībā ietver sevī vēl nepabeigtus, nenoformulētus līdz galam, elementus. Objektu nozīmes tapšanas stadijā paver telpu dažāda veida nenoteiktiem rezultātiem, jo to teorētiskais skaidrojums veidojas tikai procesā.<sup>81</sup>

Ilgstamības aspekts A. Lepecka dejas teorijā tiek aktualizēts caur horeogrāfu vēlmi pretoties laikmetīguma dziņai pretī ātrumam un kustībai. Ilgstamības temps, un tādejādi uzturēšanās tagadnē īstenojas ar horeogrāfu neuzticības izteikšanu kustībai. Lēnuma ontoloģija, miera stāvoklis paplašina skatītāja uztveres telpu, tādejādi piedāvājot papildus jēdzienus.

---

<sup>79</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (111. pp)

<sup>80</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (115. pp)

<sup>81</sup> Shepherd Simon Theatre, *body and plesure* 65 lpp



### 5.3.8. Rizoma

Rizomai kā informācijas sistēmai nav sākuma un beigu, nav hierarhisku sadalījumu, centra, perifērijas. Tādējādi komunikācija šādas sistēmas ietvaros norisinās gan horizontāli, gan vertikāli, gan arī neparedzētos un nestrukturētos virzienos. Visi elementi rizomā ir savienoti vieni ar otru, veidojot neizsekojamas saites.

Šāda ideja par sistēmu nedod vietu neitrālām zināšanām, spriedumiem. Jebkuri spriedumi tiek veikti noteiktā kontekstā un no neizbēgamā subjektīvā viedokļa. A. Lepeckis rizomas terminu pārdomā dejojāja kontekstā.

„Ja subjekts kas dejo vairs netiek uzskatīts par vienotu kopumu, ja redzamais dejojošais ķermenis uz skatuves, pilnība nereprezentē tā klātbūtni, kā dejas pētniecība var zināt par ko tai disciplināri ir jābūt atbildīgai? Vai par kustīgu klātbūtni noslēgtā skatuves telpā? Ja ķermenis ir komplekts, rizoma, ķermeņa reprezentējošā vizualizācija, un, ja tas ir tikpat somatisks cik semantisks, un ja tas izplešas cauri laikiem un telpām, tad kādos veidos kritiskā rakstīšanai ir jārikojas ar horeogrāfisko darbu, kurā ir šis izmežģītais ķermeņa un subjektivitātes modelis?”<sup>82</sup>

### 5.3.9. „Ķermenis bez orgāniem”

Jēdziens „ķermenis bez orgāniem” ir aizgūts no Antonena Arto (*Antonin Artaud*) viena no dzejoļiem (*To be Done with the Judgment of God*, 1947). Fragments no tā:

„... dievs

un ar dievu

viņa orgāni

---

<sup>82</sup> Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006 (51. pp)

Jo tu vari mani sasiet, ja vēlies

Bet nav nekā bezjēdzīgāka par orgānu

Kad tu būsi viņu padarījis par ķermeni bez orgāniem,

tad tu būsi viņu atbrīvojis no visām viņa automātiskajām reakcijām

un atjaunojis viņu īstajā brīvībā

Tad tu viņam no jauna mācīsi dejot ar nepareizo pusi uz āru

kā dejas zāļu neprātā

un šī nepareizā puse būs viņa īstā vieta. ”<sup>83</sup>

Lai gan Ž. Delēzs un F. Gvatari aizgūto terminu ievieto citā medijā, tā galvenā doma tomēr paliek tāda pati kā A.Arto vēstīta. „Ķermenis bez orgāniem” ir subjekta stāvoklis, kurš ir atbrīvojies no ārējām un personiskām ietekmēm, kuras pamatā veido saslāņotu viltus būtību. Kāda ķermeņa vizualitāte pilnībā neatbilst, šī paša ķermeņa esamībai. Ķermenis vienmēr ir kaut kas vairāk, par to, kas tam pieder.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> <http://www.surrealism-plays.com/Artaud.html>

<sup>84</sup> Lepecki, Andre. Exhausting Dance: Performance and the politics of movement. Routledge, 2006 (50. pp)

## 6. POSTSTRUKTURĀLISMA IDEJAS A. LEPECKA DEJAS TEORIJĀ

Postkoloniālisms laikmetīgajā dejā attiecas uz ideoloģijas jautājumiem – tie gan izaicina eurocentriskā un rietumnieciskā paradigmu, gan ienes refleksiju par to, kas ilgstoši bijis ārpus eurocentriskās tradīcijas un formām. Kopā ar to ienākuši dažādi būtiski atskaites punkti un procesi gan teorijā, gan mākslā – piemēram, centra un perifērijas attiecības, subjekta apzināšanās attiecībās ar *citu*, kolektīvā trauma un amnēzija, nacionālisms, vēstures pārrakstīšana un virkne citu. Postkoloniālisms pirmo reizi tika apspriests 1979. gadā, pēc Edvarda Saida grāmatā “Orientālisms”. Vadoties pēc postkoloniālisma teorijas, “Rietumu” valstis ir spējušas izstrādāt un uztipt “Austrumiem” tādu to identitātes tēlu, kāds tiem jau sākotnēji piešķirts - atkarīgs un pakļauts stāvoklis. Postkoloniālajos pētījumos “Rietumi” pārvēršas par aplūkojamo, iztirzājamo un dekonstrukcijas objektu. Postkoloniālisms apzīmē laiku pēc koloniālisma, pēc iekarošanas, un Eiropa šajā gadījumā ir „lielā Kolonizātores” Vēršoties pie šīm Kolonizātorēm Eiropas valstīm, kurām agrāk piederējušas kolonijas, postkoloniālisms vērojo un analizējo, kā situācija valstī ir mainījusies, kad tai vairs nepieder tik daudz padoto zemju.

Viens no postkoloniālisma teorētiķiem H. K. Bhabha. ir definējis vairākas idejas, kas kļuvušas par kodolu “postkoloniālistiskuma” izpratnei. Tās ir hibrīdiskuma un atšķirības (atšķirīguma) – daudzveidīguma idejas.

A. Lepeckis piemin H. Bhabhu, lai skaidrotu Viliama Pope. L darbu „Rāpošana”, T. Braunas „*It's a Draw/Live feed*”. Minētie autori ar savām kustībām apzīmē, gan burtiski, gan pārnestā nozīmē, teritoriju, uz kuras viņi atrodas. V. Pope. L „Rāpošanas” darbs runā par afro-amerikāņu tiesībām un rasismu ASV. Noguļoties uz zemes viņš, pieplokot arvien tuvāk zemei, rāpo, noteiktu maršrutu, kas izvēlēts tā, lai vēl vairāk izceltu šo politisko jautājumu.

Postkoloniālisma teorijas ietekmē A. Lepeckis piedāvā tādu terminu kā melanholija, kas skaidrotu skumjas pēc kaut kā pazaudētā. Koloniālisma kontekstā – tās ir pazaudētās zemes. Savukārt dejā skatītājs dejojot, pazaudē, deju, jo tā pastāv tikai mirklī, kad to izpilda. Dejas pagātne, vai nākotne eksistē tikai interpretācijās, vai iedomās. Deja notiek tagadnē, dotajā brīdī, un, līdzko brīdis ir pagājis, deja pazūd.

## SECINĀJUMI

Darba mērķis, bija apkopot, sasistemizēt un izanalizēt A. Lepecka laikmetīgās dejas teoriju. Izdevās sastrukturēt trīs lielākās paradigmas, kuras vairums no teorētiskajiem A. Lepecka darbiem atkārtojas. Tā ir – ontoloģija, politika un filozofija Jēdzieni ietver sevi jautājumus par horeogrāfijas elementu pārdefinēšanu, dejas politiskajiem konceptiem un filozofijas pielietojumu dejas teorijā. Pēc šiem punktiem arī tika strukturēts darbs.

Lasot A. Lepecka darbus, gan jāsecina, ka viņa pašam nav dejas teorijas, bet gan analītiski pētnieciski darbi. A. Lepecka rakstītajā nav skaidras jēdzienu, ideju un spriedumu sistēmas, kas atspoguļoti viņa dejas uztveres nostāju. Jēdzieni un idejas savā starpā pārklājās, veidojot jaunus jēdzienus, vai citkārt – nonāk pretrunās. A. Lepecka dejas pētniecības idejas ir skatāmas ciešā kontekstā ar konkrēto, analizējamo darbu.

- Dejas pārdefinēšana caur filozofiskām paradigmām. Piepildās Delēza un Gvatarī gribētais, lai filozofiski jēdzieni, līdz ko radīti, tiek pielietoti praksē.
- Interesē darbi, kuri pārdomā vai pārdefinē dejas terminus. A. Lepeckis
- A. Lepecka teorētiskie materiāli ir ļoti plaši un daudzpusīgi. Retāk, bet ir arī recenzijas par izrādēm, kurās galvenais uzsvars tiek likts uz estētiskām un dinamiskām ķermeņa kustībā. Tomēr, lasot, var manīt A. Lepecka neieinteresētību šāda žanra dejas izrādēs.

Daudz no A. Lepecka piedāvātajiem jēdzieniem ir palikuši ārpus šī darba, kas var būt iespēja šo darbu turpināt, paplašinot. Tomēr A. Lepecka piedāvātās idejas ir ļoti komplicētas un daudznozīmīgas savā uzbūvē, jo atsaucas uz daudz citu autoru darbiem. Tāpēc vērtīgāk būtu vēl vairāk iedziļināties vienā no aspektiem – ontoloģijā, politiskajā vai filozofijas.

## LITERATŪRAS UN AVOTU SARAKSTS

1. Couturier, Elisabeth, Noisette, Philippe. *Talk about contemporary dance*. Flammarion S.A. PDF. Paris 2010
- Cvejic Bojana, Vujanovis, Ana. *Dance /Theory- Reloded*. TKH ( Journal for Performing Arts Theory) No.18. Dec. 2010.
  2. Delēzs, Žils, Gvatari, Fēlikss. *Kas ir filozofija?* SIA "Jāņa Rozes apgāds" Rīga, 2011.
  3. Hochmunth, Martina, Kruschkova, Krassimira, Georg Schollhammer. *It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989*. Tanzquartier Wien and Revolver. Wien, 2006.
  4. Lepecki, Andre. *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*. Routlage. Taylor & Francis Group. London and New York, 2006.
  5. Lepecki, Andre, Joy, Jenn. *Planes of composition. Dance, Theory and the Global*. Seagull Books. London and Calcuta. 2009.
  6. Lepecki, Andre. *Dizziness*. Assis, de Maria, Spangberg, Marte. *Capitals*. Fundacao Calcouste Gulbenkian. Lisboa, 2004. 64-67. lpp
  7. Reynolds, Nancy; Malcom, McCormic. *No fixed points. Dance in the Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
8. Shepherd, Simon. *Theatre, Body and Plesure*. Routlage Taylor & Francis Group. London and New York. 2006.

### Elektroniskie informācijas avoti

9. Lepecki, Andre. *Schizophrenic Positions*. Te international artist database. culturebase.net. Pieejams: <http://www.culturebase.net/artist.php?4008> [skatīts 2014, 17. 04.].
10. Lepecki, Andre. *Poetics Andre Lepecki*. Sarma, Labaratory for criticism, dramaturgy, research and creation. Pieejams: <http://sarma.be/docs/2835> [skatīts 2014, 15. 04.]
11. *Move. Art and Dance Since the 1960s*. exhibition. House derkunst. Pieejams: [http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/move-art-and-dance-since-the-1960s-2/?no\\_cache=1](http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/move-art-and-dance-since-the-1960s-2/?no_cache=1) [skatīts 2014, 15. 04.].
12. Lepecki, Andre. *Concepte and Presence. Contemporary European Dance Scene*. Carte, Alexandra. *Rethinking Dance History: A Reader*. (170-179. lpp) Pieejams: <http://books.google.lv/books?id=YTGEJEYsxLIC&pg=PA170&dq=lepecki&hl=en&sa=X&ei=v>

[fNoU6zgFdH4yAPlvoC4Dw&ved=0CDAQ6AEwAQ#v=onepage&q=lepecki&f=false](http://www.xavierleroy.com/page.php?id=4b530eff077090c4cdd558852f04f24fb0840bae&lg=en) [skatīts 2014, 2. 04.].

13. Burke, Siobhaan . *Rejecting Artifice, Advancing Art: The Dance Criticism of John Martin*. The columbia Journal of American Studies. Pieejams: <http://www.columbia.edu/cu/cjas/dance2.html> [skatīts 2014, 15. 04.].

14. Lepecki, Andre. *Writing in motion*. Sarma, Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation. Pieejams: <http://sarma.be/docs/728> [skatīts 2014, 10. 04.].

15. Lepecki, Andre. *Parasitic Noisification: A Four-Part Dance Blog by Andre Lepecki, #2*. New York Live Arts/blog 6.jūl. Pieejams: <http://www.newyorklivearts.org/blog/?p=1888#sthash.7Th6wV6c.MrtzAxpl.dpuf> [skatīts 2014, 9. 04.].

16. Lepecki, Andre. *Undoing the fantasy of the (dancing) subject. 'Still acts' in Jérôme Bel's The Last Performance*. Sarma, Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation. Pieejams: <http://sarma.be/docs/615> [skatīts 2014, 9. 04.].

17. Elden, Stuart, Mendieta, Eduardo. *Being-With as Making Worlds: The `Second Coming` of Peter Sloterdijk*. Durham Research Online. 2010. (13. lpp) Pieejams: <http://dro.dur.ac.uk/6822/1/6822.pdf>

Bozic, Andrea. *No Manifesto, After Trio A* . PDF. Pieejams : [http://www.andreabozic.com/sites/default/files/\(After\)%20Manifestos.pdf](http://www.andreabozic.com/sites/default/files/(After)%20Manifestos.pdf) [skatīts 2014, 9. 04.].

18. Lepecki , Andre. *Undoing the fantasy of the (dancing) subject: "still acts" in Jérôme Bel's The Last Performance*. Department of Performance Studies New York University. PDF

19. Karpow, Allan. *Assemblages, environment and happenings*. PDF. Pieejams: [http://web.mit.edu/jscheib/Public/performance-media/kaprow\\_assemblages.pdf](http://web.mit.edu/jscheib/Public/performance-media/kaprow_assemblages.pdf) [skatīts 2014, 9. 05.].

20. Carter, Alexandra, O'Shea Janet. *The Routledge Dance Studies Reader*. Pieejams: <http://books.google.lv/books?id=Z2SLAgAAQBAJ&pg=PA52&lpg=PA52&dq=gaston+bachelor+d+slower+ontology&source=bl&ots=88EbBTW9Q3&sig=Z1GQYn8DLpDzViQM8LxJatuDZ6Y&hl=en&sa=X&ei=G5BzU9K2A4iIyAPOqYGgCw&ved=0CD8Q6AEwAw#v=onepage&q&f=false>

<sup>1</sup><http://www.xavierleroy.com/page.php?id=4b530eff077090c4cdd558852f04f24fb0840bae&lg=en>  
[n](#)

21. Cvejic, Bojana. *Xavier Le Rau: The Dissenting Choreography of one Frenchman Less*. Xavierleroy.com texts, 2010. Pieejams:

<http://www.xavierleroy.com/page.php?id=4b530eff077090c4cdd558852f04f24fb0840bae&lg=en>  
[skatīts 2014, 1. 05.].

22. Laermans Rudi, Meulders Carine. *The body is the re/de-presentation or, what makes dance contemporary?* Sarma, Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation.

Pieejams: <http://sarma.be/docs/1299> [skatīts 2014, 1. 05.].

23. Artaud, Antonin. *To have done with the judgement of God.* . Surrealism-Plays.

Pieejams <http://www.surrealism-plays.com/Artaud.html> [skatīts 2014, 3. 05.].

24. Giurchescu, Anca, Torp Lisbet. *Theory and methods in dance reasearch:European Approach to the holistic study of dance.* Yearbook for Traditional Music. Vol. 23 (1991)

Pieejams: [http://www.striker.hu/sites/default/files/attach/768392\\_dancehouse.pdf](http://www.striker.hu/sites/default/files/attach/768392_dancehouse.pdf)

24. Skaidrojošā vārdnīca. Tezaurs. <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=solipsismu+>

### Video:

25. Franko Mark. *Dance and Articulation. Weaving politics.* Video: day one. Pieejams:

<http://www.weavingpolitics.se/video-day-one/> [skatīts 2014, 9. 05.].

26. Nom Donne Par l'auteur ( 1994). Par Jérôme Bel, interrogé par Christophe Wavelet, 28'42 Catalogue raisonné . Pieejams: <http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne/?idChor=1>  
[skatīts 2014, 9. 04.].

27. Deleuze, Gilles. *Cinema - What is the Creative Act? (1987)Youtube.Nov 13, 2012.*

<https://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s> [skatīts 2014, 9. 04.].

28. Andre Lepecki, Professor of Performance Studies, NYU, gave a talk entitled: NOT AS BEFORE, BUT AGAIN: REENACTMENTS AS "TRANSCREATION" Pieejams:

<https://vimeo.com/38192180> [skatīts 2014, 9. 04.].

## SUMMARY

This thesis title is „Andrea. Lepecki`s theory of contemporary dance. The main task for this work was to structure and analyze A. Lepecki`s theoretical work on dance and performance art. By reading A. Lepecki`s analyses and theoretical ideas, three main topics deducted- ontology, politics and philosophy in which dance is being explained and re-theorized. A. Lepecki is offering to rethink dance in its ontological elements, like movement, body, subjectivity. He is analyzing artists like Jerome Bel, Xavier Le Roy, Vera Mantero, and William Pope. L. etc.

Through the listed above choreographers A. Lepecki is combining philosophical ideas and notions to see and explain ontological changes in contemporary dance. By “borrowing” some of the terminology from philosophy, anthropology he is offering some notions to explain these changes – “slower ontology”, “stillness”, “body without organs”, “exhausted dance”, “betraying of movement” etc.

He is referring to Gilles Deleuze`s and Felix Guattari`s notion of rhizome to explain dance situation in contemporary art field. And this is the only notion with which is possible to explain A. Lepecki`s dance theory. Because there is no clear order his notions, conclusions and analysis. It differs through the works he is referring to. But all of the conclusions which he postulates are common so much in arts as in society in general.



\_\_\_\_\_ darbs

Bakalaura, maģistra

“ \_\_\_\_\_ ”

tēmas nosaukums

izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas \_\_\_\_\_ katedrā

katedras nosaukums

*Ar savu parakstu apliecinu, ka \_\_\_\_\_ darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.*

Autors: \_\_\_\_\_ .\_\_\_.2014.

Vārds, uzvārds

Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: \_\_\_\_\_ .\_\_\_.2014.

Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Paraksts

Recenzents: \_\_\_\_\_

Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Darbs iesniegts \_\_\_\_ . \_\_\_\_ . 2014.

Studējošo servisa speciāliste : \_\_\_\_\_

Vārds, uzvārds

Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA \_\_\_\_\_ gala pārbaudījumu komisijas sēdē

Bakalaura, maģistra

\_\_\_\_ . \_\_\_\_ . 2014. prot. Nr. \_\_\_\_\_ vērtējums \_\_\_\_\_

Komisijas sekretārs: \_\_\_\_\_

Vārds, uzvārds

Paraksts

*Ar savu parakstu apliecinu, ka kursa darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu.*

Autors: \_\_\_\_\_ .\_\_\_.2014.

Vārds, uzvārds

Paraksts