

**Marija Krtolica**

# „EKSPERIMENT” I „ISKUSTVO”

Xavier Le Roy – istraživanje: um, telo i igra



Xavier Le Roy, *More Movements for Lancheman*

orchestra plus  
konci vremena  
orchestra 45/50

Na koji način je moguće ponovno kreirati umetnički događaj putem pisane reči? I, zašto uopšte, pokušati da jezikom oživimo neuhvatljive momente sa scene od pre par dana, nedelja ili meseci? Na kraju, koja je svrha opisivanja i objašnjavanja subjektivnih percepcija, naročito kada znamo da je vladavina apsolutnih interpretacija i detaljnih opisnih čitanja, već odavno *passé*? Da li je u dvadeset prvom veku, kada kroz neslućeno širenje informativnog polja, i mešanje virtualnog sa materijalnim, subjekat lako gubi oslonac u realnom, moguće bolje pojmiti percipirajući subjekat u odnosu na objekte koje percipira tako što se uspomene na doživljaje prenesu u jezički zapis? Rad na zapisivanju doživljenog nas poziva na susret sa manifestacijama sadašnjeg trenutka- čiji je začetak uslovljen gubitkom moderne orijentacije ka budućnosti, kada počinjemo da tonemo u bogatsvo prethodnih iskustava; bunar istorijskog znanja bez dna. Ovo urezivanje prošlosti kroz sistem simbola, obuhvata samo-refleksiju kao integralni deo procesa, i preokret prema akumulaciji utisaka, čak i onih navikom marginalizovanih; tako je omogućena istorijska svest kojom neuhvatljiva budućnost zapisa u toku stvaranja biva ispunjavana odjecima prethodnih ostvarenja. Rebecca Schneider (Rebeka Šnajder), upečatljivo opisuje prošlo, sa referencom na prikaz koji je napisao David Lowenthal (Dejvid Lovental) koji prošlo prikazuje kao *vreme stuktuirano modernošću* i, paradoksalno, *budući pravac prema kome se može putovati*, i *nepoznati pejzaž koji čeka da bude (ponovno) otkriven* (2011: 22).

U ovom tekstu ne pišem isključivo o fizičkim pokretima zabeleženim u memoriji. Bavim se mogućnostima da se da jezički oblik pojavama u toku dva umetnička događanja; dakle, artikulišem osećaje, emocije i misli. Ovaj kreativni i diskursni zadatak otvara potencijale za alternativno čitanje, ne samo očigledne fizikalnosti, nego, takođe i emocionalnih projekcija, racionalizacija, i tipova kategorizacija koji ispunjavaju jaz između neposredne performativne situacije i težnje ka iskrenosti uspomene tokom zapisivanja. Nepremostivi razmak između prostornih i vremenskih podela širi unutrašnje vidno polje, tako obelodanjujući procep za samo-refleksivnu svest. Koreografska stvarnost je način da se oiviče vremenska i prostorna širenja tela. Ako možemo da rastegnemo *privilegovani objekat analize akademskog preispitivanja igre* i kao što predlaže Andre Lepecki (2006: 5), *stvorimo nove mogućnosti za razmišljanje o relacijama između tela, subjektivnosti, politke i kretnje*, postoji nada da će kompleksnost i zastrašujuća mutnina sveta bez jedinstvenog, determinisanog tumačenja - sveta koji postaje vidljiv u trenucima namerne koreografske neaktivnosti, poprimiti razumljiviji, bliskiji oblik. Koreografija može da proizvodi iluziju krajnje kontrole ekspresije ili, obrnuto, da brižno čuva suptilni leksis tela na granici pada iz predodređenog reda, dajući time formalni izraz neuhvatljivim ostacima vremenskog toka; darujući smisao tim telesnim otporima, prekomernom istezanju van datih okvira, koji bi bez nje postali neuočljivi za svakodnevnog posmatrača.

Dva događaja, o kojima pišem su se odigrala, dan za danom, 19. i 20. oktobra 2011. Druge večeri, mnoga lica su mi bila poznata. Stanje koncentrisane pažnje je ostvareno kroz prepoznavanje prisutnih subjektivnosti; poznanstva uspostavljena

često i bez reči. Ova produžena neverbalna komunikacija, je neprimetno pomerala svest gledalaca u prostori, osetno menjajući zone intenzivne pažnje. Telesni osećaji bi kratkotrajno suzbili organizacioni aspekt događaja očit kroz prostorno mapiranje tela. Latentni instikti ka stanju transa su svesno prekidani kroz interpolaciju ironičnih obrta, prenaglašene, a uživljene gestove muzičara (prvo veče), i autobiografsku priču i uvođenje naučnog diskursa u pozorišnu situaciju (drugo veče). Zajedničko obema predstavama je bila primena dekonstruktivnih metoda i koreografskih strategija bliskim analitičkoj disekciji pokreta. Poznati gestovi i nizovi kretnji izvedeni sa naučnom preciznošću, pokazivali su svesnost namere tako što su stavljali u prvi plan tehnike fragmentacije kojima je moguće konstruisati i dekonstruisati iluziju profesionalne sigurnosti, destabilizujući na taj način očekivanja, provocirajući želje, podsmevajući se mogućem ostvarenju snova.

Užurbana ulična kretnja, relativno pravolinijske putanje pešaka, koji prate i prestižu jedan drugog nakon završenog radnog dana su pružila besprekoran *prelude* za veče koreografskog rada Le Roja u zgradi Alliance Francaise na severoistoku Menhetna. Izbegavanje sudara i konflikta između pešaka, biciklista i automobila, nemi dogovori o zajedničkom prelasku ulice na crveno svetlo, na Petoj aveniji, i individualni prestupi koji privlače pažnju unutar grupnih kodifikovanih ponašanja nas upućuju na privlačnu tautologiju koreografskog zanata, koji preslikava i boji realnost socijalnih koreografija. Istovremeno, blješteća svetla reklama, ono što se kad se posmatrač i sam žuri pretvara u disonantnu galamu, i suzbijenu šizofreniju stalnog usmerenog pokreta, daje spontani kontekst za razumevanje sinestezije. Sinestezija je jedno od prepoznatljivih fenomenolških polja koje otvara za čulno radoznale predstojeća predstava. Sinestezija po Alanu Vajsu (Allen Weiss) *biva vodič metaforičkog prenosa zvuka, izražavajući podudarnosti u odnosu na međusobnu relaciju čula* (2008: 91).

Tek kad smo u prostoru određenom za teatarska zbivanja u kome svakodnevne percepcije bivaju uokvirene i njihova snaga pripitomljena podelom na uloge posmatrača i izvođača (prvo veče), postajemo direktno svesni mnogobrojnih značenja i interpretacija tradicionalnih socijalnih ugovora između publike i umetnika. Performativni događaj, obećava, bez toga da ikad u potpunosti ispuni ovo obećanje, oslobođenje od zakomplikovanosti onoga što nazivamo stvarnim životom, bez gubitka telesne prisutnosti. Svakako, rad Ksavijera L Roja (Xavier Le Roy) nam pruža mogućnost da uđemo u stanje koncentrisanog posmatranja praksi tela na ivici apstrakcije, i istovremeno, da zauzmemo kritički stav prema stanju pasivnog preuzimanja komercijalne estetike. Ovo je postignuto kroz filozofsko preispitivanje: identiteta i onoga što usmerava identitet, i odnosa između fizičkih neminovnosti, mimeze i profesionalne izvedbe koreografski određenog pokreta. Putem evociranja fizičkih zakona učinjenih vidljivim kroz interakciju subjekata sa sopstvenim telom, prisutnim u prostori, i materijalnim objektima, i kroz insinuiranje prema senima hijerarhijskih podela koje su dale prisustnost ovim subjektivnostima, novi tipovi relacija bivaju aktivirani. Nepredviđene sile se rađaju na sceni kada nevidljive veze iz prošlosti imaju vremena da isplivaju na površinu opažanja. Tako aktivirane sile održavaju teatarsku tenziju događaja.

# više pokreta za Lahemana

(*More Movements fur Lachemann, 2008*)

Prvo veće L Rojeve koreografije se odigralo u bioskopskoj hali, u Florence Gould zdanju na pedeset devetoj ulici. Koreografija *Više pokreta za Lahemana* (*More Movements fur Lachemann, 2008*) sa lakoćom prelazi granice umetničkih disciplina, sa obaveznim humorom, bez straha da zagazi u protivrečnu zonu totalnog umetničkog dela. Tako da u ovom slučaju vagnerovski Gesamtkunstwerk zadobija ironičnu dimenziju. Dostignuti totalitet raskrinkava težnje ka samo-ushićenju putem klimaks otkrovenja; umesto da ostvari paradigmu herojskog totalnog umetničkog dela, događaj otvara zvučno polje marginalizovanih tonova obično isključenih iz repertoara klasične muzike. Fizički trud potreban da dođe do zvučne vibracije pri kontaktu tela sa objektom( instrumentom) je okosnica scenskog pokreta. U drugom komadu *Salut für Caudwell, musique pour deux guitarists* sakriveni muzičari sviraju, dok druga dva izvođača mimetički podražavaju rad muzičara, postajući time magični dubleri. Vidljiva fizička radnja poprima parazit-ski oblik u odnosu na funkciju proizvodnje zvuka. *Faux* (lažni) muzičari blagom hiperbolizacijom gesta preslikavaju realan događaj koji se dešava iza zavese. Znači, taj akt kopiranja se bazira na fizičkom poimanju zanata, veštine (lažni muzičari su takođe profesionalci). Snaga poigravanja fizičkim trudom postignuta odvajanjem rada od očekivanih spoljnjih efekata, dovodi do toga da dubleri lako zauzimaju središte pažnje. Ako se opustimo u novo stvorenoj scenskoj hijerarhiji, gde su dubleri zauzeli mesta pravih heroja, setićemo se junaka crtanih filmova čiji svaki trzaj odgovara pojedinačnom zvuku. Lako bivamo uljuljkani filmičnom verzijom sinestezije, u kojoj su izvori čulnih iskustava zamaskirani. Međutim, u ovom slučaju izvori zvuka su nam bili razotkriveni na početku koreografije. Gestovi slični pokretima marioneta u lutkarskom pozorištu, koji se odlikuju prenaplašenom artifičijelnošću pokretačkih tela, stvaraju efekat sličan *stop-motion* grafikama ugljem Viliama Kentbrid`a (William Kentbridge). Kvarter Gran Torso, *musique pour quatuor à cordes*, na dramaturgiju Bojane Cvejić i Berno Oto Polzera, je razrađena studija odvajanja pokreta muzičara od zvuka, pri kojoj publika ima priliku da izvrši disekciju čulnih utisaka, impresija, evociranih uspomena i očekivanja. Intervali tišine, zaustavljanja i upadi dozvoljavaju istraživanje porekla iskustvenih fenomena. Scenski subjekti proizvode zvuk ili oponašaju izvedbu muzičkog zapisa. Neživi objekti na sceni, predmeti i same fizičke radnje su uvedene funkcionalno, ali ubrzo bivaju razdvojene od te funkcionalnosti. S vremena na vreme doživljavani fenomeni bivaju pročišćeni od bilo kakve signifikacije. Muzičari su pokretači koji ponavljaju fizičke aktove koji su primarno posledica želje da se stvori muzika, a potom prerastaju u merljiv fizički rad. Muzičari naglašeno izvode, čak karikiraju, akcije potrebne da se proizvede zvuk. Dakle, muzičar prikazuje veštinu stečenu kroz klasično muzičko školovanje, da bi fizičkim aktom destabilizovao ideal direktne veze između materijalnog rada i proizvodnje očekivanih efekata putem kontakta sa neživim objektom. Fizički akt je odvojen od materijalnog objekta-instrumenta, ali taj objekat ostaje podrazumevan tokom izvedbe scenskih radnji.

O ovom komadu sam Ksavier L Roj kaže da je u pitanju nešto između pozorišta, koreografije i koncertne izvedbe. Kompozitor Laheman je inspirisan avangardnim muzičkim pokretom iz devetsto četrdesetih - *musique concrète*. Muzičari koji su pripadali ovom pokretu su se zanimali za zvuke iz svakodnevnog života; umesto tradicionalnog sistema muzičke notacije koristili su uređaje za snimanje. Kod Lachemanna namerna artificijalnost je postignuta igrom sa izvorima zvuka, i podudarnostima između zvuka i pokreta koji je zapravo nezavisan od proizvodnje zvuka.

*More Movements fur Lachemann* deli estetski i kritički pristup sa L Rojevom koreografijom iz 2007. godine *Posvećenje proleća (Le Sacre de Printemps)*, solo rad na muziku baleta Igora Stravinskog. Na prvi pogled koreografija pravi očigledne aluzije na grandiozne pokrete dirigenta. Ipak, prva impresija lako prerasta u mnoštvo asocijacija pozivajući nas na intelektualno i duhovno preispitivanje odnosa zvuka i telesnih ekspresivnih potencijala. Kategorije forme i sadržine, internog i eksternog su nagovoštene, ali bivaju zamučene kroz raznovrsne interakcije između zvuka i pokreta, lica, torzoa, kičme, kukova i ruku i nogu. Telo postaje pokretna površina na kojoj istorijske tenzije između telesnog prisustva i politike reprezentacije bivaju vidljive. Nedavno, na brunklinškoj Akademiji Muzike njujorška publika je imala priliku da provede četiri sata van užurbanog njujorškog ritma, prateći razvojni put opere *Atys* baroknog kompozitora i majstora dvorskog plesa Lilia (Jean Baptiste-Lully). Opera iz 1676. je bila omiljeno delo kralja Luja XIV. Slojevitost barokne scene, dvorska hijerarhija putem koje svaki gest zadobija simbolično značenje - strukturalno potenciraju emociju, koja postaje vizuelno upadljiva kroz svesnu gestikulaciju. Ti ekspresivni maniri i emotivne preteranosti bivaju ponavljane, preslikavane kroz kompleksnu mrežu veza, sistema kontrole i interpolacije moći koja trenutno oslobađa fizičku snagu, a čija izvorišta bivaju mistifikovana. Karakteristike barokne scene gde antički racio i kitnjasto izobilje stvaraju polja geometrijske prezasićenosti formom, javljaju se u savremenom društvu spektakularnog virtuelnog dupliranja, u kome, na drastičan način, telesno prisustvo biva opovrgnuto proizvodnjom nebrojanih simularki. Telo u radu L Roja je nepredvidljivo i karakteriše ga suptilnost gesta. L Rojeva izoštrena ekscentričnost je namerno ograničena preciznom organizacijom prostora, čime se postiže efekat humorisičkog izobličavanja, koje predstavlja kritičku referencu na hijerarhije telesne reprezentacije. Na način koji opisuje Deluz, lice gubi hegemonijski centar, i postaje izvor za igre asocijacija. Po Deluzu Figura poseduje glavu; glavu koja je zavisna od tela. Glava je telesna - *duh zveri kod čoveka*. Ako možemo reći da u baroknim baletima maske i promene kostima funkcionišu na način da se izrazi slojevita realnost i da identiteti izvođača izgube monotonu jednoobraznost bez gubitka stukturalne celovitosti scene, u *More Movements fur Lachemann* lica muzičara ne zahtevaju bukvalno preobražaj: masku ili šminku. Lica se transformišu uz pokrete celog tela, oživljavajući u potpunosti Deluzov koncept demontaže lica i facializacije. Izvođači uspevaju da pobegnu od strogo frontalne idenifikacije sa licem, čineći da lica postaju „neprimetna“ (Deleuze i Guattari, *Mille Plateaux*, 1980 str. 171)

## produkt okolnosti (*Product of Circumstances*)

*Produkt Okolnosti (Product of Circumstances)*, druga predstava Ksavijer L Roja u toku festivala Crossing the Line se odigrala u Thinker's Auditoriumu, prostoru Alliance Francuaise na šezdesetoj ulici. Ovog puta događaj je uzeo formu predavanja / predstave (*lecture / performance*). Imali smo prilike da vidimo L Roja u dvojnoj ulozi: kao mladog istraživača u oblasti molekularne biologije, koji prezentira rezultate i statističku obradu podataka, i kao plesnog praktičara, tražeći svoj put u lavirintu igračkih pokreta i metoda, i nalazeći način da učini ples profesijom kojom obezbeđuje egzistenciju. Izražena tematska spojnica L Rojevog rada je uspostavljanje scenski opipljive relacije između fizičkog rada i mentalnih i kreativnih istraživanja tela koje je podvrgnuto, a i aktivirano, silama tehnološkog napretka. Prisustvo živog izvođača u dijalektičkom nadigravanju sa implicitnim nedostatkom igrača solidnog identiteta, razotkriva pukotine u skladnom toku scenske radnje, i podstiče kritičku svest, dajući vidljivost kontroverznom, mnogoznačnim simbolima i ritualnim kretnjama.

L Roj o ovoj koreografiji kaže: *Biografija kao teorija. Autobiografski govor postaje predstava. Moje telo kao sirov materijal socijalne i kulturne organizacije, i kao praksa kritičke neminovnosti.*

L Roj zauzima stav autoritativnog naučnika, visoko školovanog, a potom destabilizuje utvrđeni sistem vrednovanja na kome se taj autoritet zasniva. On vraća polje istraživanja na sopstveni idenititet i samo telo. Kroz korporalno iskustvo unutar strukturalnih granica i imperativa, L Roj preispituje slepu veru u pozitivističku naučnu istinu, koja bi aksiomatski negirala protivrečnosti ličnog iskustva tela koje opaža i koje se svesno izlaže tuđem opažanju tokom performativnog akta. Popularizovana naučna objašnjenja koja „prosvetljena” elita nudi laicima bivaju dekonstruisana putem autobiografskog i koreografskog kazivanja, gde identitet i telesno iskustvo prerastaju u filozofska polja. Subjekt, političke sile koje deluju na taj subjekt, i sile koje subjekt jednom kad je ekonomski i politički prisutan stavlja u pogon bivaju dramski sukobljene sa egzistencijalnim porivom. L Roj određuje tačke začeca pokreta-inicijacije (anatomske lokacije) koje vode ka ekspliciranju unutrašnjih zona intenziteta. Ove tačke začeca pokreta se u beskraj izmiču, generišući neslučenu kompleksnost.

Predlažem dva šematska okvira za razmatranje fenomena inicijacije kretnje. Prvi okvir potiče od imperativa metafizike koji nalažu pomak izvan iskustvenih granica tela kroz težnju ka fizičkom ostvarenju apsolutnog- telu je naloženo da oslikava ideal pročišćene anatomske svesti. Fizički napor i disciplina potrebni da se izvrše pokreti koji kreiraju ugaonu geometriju tela, lukovi kičmom i okreti iz gornjeg ili donjeg dela tela, prevrtanja koja podrazumevaju reorganizaciju odnosa težine prema zemlji prerastaju u ironične dublere drevnih asketskih praksi. Drugi okvir je baziran na dominantnoj verziji čulne hijerarhije, u kojoj čulo vida- vidno polje dobija nad drugim čulnim poljima. Pozitivistička ideja je da i u naučnom diskursu i u plesnoj sali ono što se pokazuje treba da bude dobro, lepo, pametno, da predstavlja samo prvu stranu i binarnih parova. Znači, favorizuje se vizuelna čistoća, a to zahteva memorizaciju

prethodno određenog sa ciljem izazivanja predvidljivog lanca reakcija kod gledalaca. Govornik / izvođač je primljen sa očekivanjem da će ponoviti prethodno determinisane radnje u javnoj situaciji. Kada je situacija kojoj prisustvujemo hibridna - Le Roj ruši pozorišnu auru tako što počinje izvedbu predavanjem, te potom narušava racionalni diskurs izolovanim i vizuelno nadrealnim fragmentima sekvenci i improvizacija iz ezoteričnog sveta moderne umetnosti- metonimija između tela i prostora biva ispoljena. Dakle, dolazi do proizvodnje novog, kombinovanog mentalnog prostora, koji nije determinisan isključivo materijalnim prostorom, nego i načinom na koji je taj prostor transformisan putem reorganizacije putanja percepcije. L Roj, znači, stvara hibridni subjekt, subjektivnost izloženu promenama okoline. Taj nedostatak solidnog identiteta nije baziran na apsolutnoj razlici, postajanju nečega potpuno drugačijeg od prethodnog sebe, nego na uspomeni na prethodne identitete, koji poput ranije skice na istom listu hartije, sprečava esencijalizam u odnosu na identifikaciju izvođača na sceni. Znači, data nam je naracija. Naučnik ostavlja predmet istraživanja, kancer dojke u oblasti molekularne biologije, tek pošto je okončao doktorske studije, i namerava da svoj dotada amaterski interes za modernu igru pretvori u životni poziv. Očigledna naivnost projekta, nedostatak trenutnih materijalnih nagrada, ideja o svakodnevnoj disciplini kojoj se igračevo telo podvrgava i realne posledice tog i sličnih mitova o igračima, i naravno, gubljenje potencijalno prestižne, a ipak socijalno prihvatljivije karijere- su narativne i tematske okosnice. Gledalac tako može da prati autobiografsko izlaganje; uvođenjem govora se donekle gubi nelagodnost koju neverbalnost i nedostatak narativnog razvoja moderne igre često izaziva kod gledaoca; ali ne može da računa na tradicionalnu koherentnost scenskog događaja.

Preuzimanje naučne indiferentnosti prema subjektu i znalacko prevazilaženje pretpostavke o nespojivosti igračke svesti i naučnog stava prema svetu, zaustavljaju naviku da se autobiografski materijal interpretira kroz popularnu psihologiju. Zapravo, izvođač pravi ovu tendenciju vidljivom tako što unosi elemente popularne psihologizacije u svoj rad, ali ne obistinjuje očekivanja narativne i stilske konzistentnosti. Izbor pokreta- fragmentacija tela, ponavljanja, kaligrafska preciznost u detaljima izvedbe, decentralizacija scenskog prostora su osvešćeni simptomi tela kao prisustva u modernom društvu; tela u modernosti su posmatrana kao biološki i medicinski razumljiva, i odgovorna za svoje ponašanje i širenje polja aktivnosti kroz tehnologiju i mehanizme moći. U ovom slučaju, L Roj bivši naučnik, paradoksolno postaje gledano telo, odnosno telo koje u modernosti treba da bude posmatrano objektivno, sa naučnim razumevanjem. Ironija samo-kreirane pozicije budi potencijale za kreativna fenomenološka i kritička tumačenja događanja na sceni. Subjekt i objekt tokom predstave postaju relativne kategorije, subjekt traži objekat interesovanja unutar koreografskog, i time menja svoju subjektivnost i subjektivnost gledalaca. Odjeci prostora i vremena u okviru kojih je izvođač zadio fizičke veštine koje demonstrira kroz praksu, telesni izraz i eksperimentisanje koji se dešavaju u središtu dejstva sila koje upravljaju i ruše subjektivnost - kategoriju determinisanu kroz mehanizme društvene svesti, uporno dekonstruišu gotove recepte i efekte teorije o telu i odnosu identiteta i tela.

L Rojev rad generiše preko podrebnice spojnice između proizvodnje pojmova i konceptualnih polja, i telesnih manifestacija. Zapravo, teorija i praksa se čine

neodvojive. Koncepti koji se razvijaju tokom fizičkog trajanja performativnog akta, vode vremenski i napred i nazad. U budućnosti je novi kolaž identiteta shvaćen kroz prizmu hermeneutike akumuliranih perceptivnih događaja. U pozadini se naziru tekstualni i perceptivni izvori koji su potakli preispitivanja prirode subjektivnosti, adekvatnost datih interpretativnih okvira, i modernističkih binarnih suprotnosti počevši sa podelom na subjekat i objekat. Nove forme daju podsticaj potencijalu za osmišljavanje iskustvenog, koji u trenutku preterane samosvesti bivaju neophodno izbačeni iz balansa u susretu sa avetima prethodnih manifestacija i tumačenja. U intervju iz 1981. (*Qu'est-ce que la classe ouvrière ?*) Žak Ransijer (Jacques Rancière) je predložio u vezi sa socijalnim predrasudama koje vode polarizovanju fizičke i intelektualne delatnosti kao krajnjih suprotnosti: *ne iznova obrazovati intelaktualce; nego dozvoliti erupciju negativnosti, misaonost i koji probijaju zidove socijalne kateogrije nanovo i nanovo izjednačavane sa pozitivnošću rada.*

Kao dugogodišnji gledalac modernog plesa, nalazim da je praksa neutralnog gledanja tela u pokretu sama po sebi generisala misaone forme bogate stvaralačkim, a i destruktivnim potencijalima. Heterogeni proboji zapamćenih sekvenci i impulsa nude alternativu: racionalno organizovanom redosledu, i uređenom, centralnom položaju posmatrača, kao uslovima za verodostojan iskaz o viđenom. Telesno zapamćeni pokret, u kontaktu sa ličnim uspomnama i asocijativnim poljima iz spoljašnje okoline, transformiše tendenciju da se vreme doživi isključivo kao jednosmerni, pravolinijski progres. Misao, probuđena iz perceptivnim navikama određenih utisaka neobičajenošću pokreta koji se poigrava ljudskim prisustvom na granici da postane apstrakno otelotvorenje koncepata, može, tokom trajanja izolovane performativne situacije, da prekine lanac dualnih projekcija i da na trenutak dotakne samosvest prepoznajući sopstvene potencijale za kretnju i identifikaciju. Tako telo posmatrača, sa svim čulnim atributima, postaje dodatni objekat posmatranja. Informisano pamćenje samorefleksivnog posmatrača ispunjava procep između tokova svesti na sceni u publici, locira tendenciju da se ugrabi sekvenca pokreta i ograniči identitet izvođača pogledom unutar sopstvene subjektivnosti, i obustavlja konstrukciju dobro upakovanih, prepoznatljivih značenja, onih najdostupnijih koji se intuitivno i bez razmišljanja i obaziranja na kontekst javljaju u specifičnom kulturnom miljeu pod uticajem specifičnih performativnih stimulansa. Protivno idealu objektivnog posmatrača, koji se ne odvajava od spoljnog objekta posmatranja težeći da upravljanjem perceptivnim aparatom, konzistentnošću potvrdi empirijski moderan aksiom dualnosti subjekta i objekta, misao koja tumara napred nazad, svesna stalne akumulacije prošlosti, doživljava novo u odnosu na proživljeni život. Samo tako posebano izdvojen događaj postaje spojnica između događaja i prostornih pojava koje se javljaju vremenski, izvan predvidljivosti kontrolisanog, politički dogmatskog iskustva. Kako koncepti, lingvistički i otelotvoreni, mogu da ponude novu kritičku postavku subjekta u odnosu na binarnost nametnute kroz stabilan mehanizam moći i definisan skup socijalno prihvatljivih znanja? Bolesno, neželjeno telo, koje stari u suprotnosti sa zdravim, željenim telom o kome se sanja; ideal perfektnog zdravlja, vidljiva usklađenost sa idealima mladosti, aktivnosti, progressa, simetrije kao mere i objekat nauke u službi uopštenog progressa civilizacije, u kojoj nema više vremena za izuzetke. Znači, imamo imperativ koji nas upućuje ka idealu nepromenljivog, usavršenog objekta za analiziranje, da bi razvili subjekat koji ume i sme da agresivno posmatra telo kao



objekat, čak i sopstveno telo. Od tog tela se zahteva, posle objektivne analize, da bude u stanju konstantne progresivne kretnje, da je poslušno prema instrumentima kritike i da radi na uklanjanju nedostataka, koji ga udaljuju od ideala. To telo se obistinjuje biološki i performativno u odnosu na date rokove i uputstva. Suprotno, u ulozi negacije je telo koje kasni, stagnira, krivi se, ima kategorički nepoznato iskustvo, ostavlja tragove i osporava koncept ujedinjene telesnosti. Šta se dešava kada postavimo kontradikcije na istu ravan, kada ne dopustimo da se binarnosti ostvare kao nezavisne, odvojene celine? Postoji li način da se izbegnu jasne klasifikacione podele kada su u pitanju tela; naročito savremena tela koja se odlikuju kretnjom?

Kada umetnik hotimično zaustavlja uspon ka estetskoj uzvišenosti, on automatski dozvoljava mogućnost prodora alternativnih estetika. Takav je i projekat svakodnevne svesti, svesti o prolaznom sada; ne o isuviše eksplatisanom pojmu permanentno pozitivne, optimističke sadašnjosti, nego onom „sada” iz koga se prelivaju osećanja i uspomene, sadašnjosti koja ne pokušava da sama sebe prevaziđe dogmatским ograničenjima na ideal zaboravljajući svoje geneološke putanje nego je, naprotiv, angažovana u permanentnoj proizvodnji i preispitivanju potreba, želja, veza, pa i njima uslovljenih planova za beg i rešenjima zagonetki svakodnevne realnosti. Strukture znanja koje daju oblik slojevima nagomilanih uspomena specifičnog kulturnog područja nisu nepokretne, ni večite; mogu biti nespokojne, neuhvatljive kao pokret misli, tvorci novih misterija, novih telesnih izražavanja, čak i onih koja podstiču izobličavanje, preuveličavanje i izvrtanja u odnosu na prethodne ili hegemonističke strukture.

O epistolarnom paralelizmu uma i tela Deluz piše:

*Seriya tela i seriya uma predstavljaju ne samo isti red nego i identičan lanac veza pod jednakim principima. Na kraju, javlja se identitet bića (izologija) u toj samoj stvari; ista promena je proizvedena kao atribut misli pod modusom uma, i kao atribut širenja pod modusom tela. Praktična konsekvencija toga se javlja odmah: u suprotnosti sa tradicionalnim moralnim stanovištem, sve što je telesna akcija je takođe i akcija unutar uma, i sve što je strast uma je isto tako i strast tela.*

(Deleuze (Spinoza: *Praktična filozofija - um je ideja tela*, 1988: 88)

U *Produktu okolnosti* L Roj demistifikuje autoritet kartezijanskog dualizma. Prvo, autoritet nezavisne misli je delimično reprodukovano kroz predavanje. Sledeće, L Roj evocira strogost, asketsku disciplinu igracke vežbaonice; ta atmosfera je, čini se, u početku bila kontemplativni odmor za budućeg naučnika. Kazujući nam svoju životnu priču, L Roj vraća narativnu formu u sferu javne razmene. Tako, da su tokom predstave diskurs i preispitivanje izazvani, a ne duhovno umireni. Tišina tela koje kroz istraživanje nalazi čistotu apstrakcije u samoj telesnosti, nije formalistički održana. U *Produktu okolnosti* kazivanje ličnog je svesno inkorporirano, uvodeći semantički elemenat. I pored toga, pristup više dekonstruktivan, nego strukturalan. Semantički elementi nose značenje, ali ne i jednoznačna objašnjenja niti ujedinjenu biografsku naraciju. L Roj vešto izbegava zamke tradicionalnog govora, ne dozvoljavajući pojednostavljenu interpretaciju autobiografskih fragmenta u nekakvu paradigmu o transformaciji i samootrkiću.

## Ja — nedovršen (*Self - Unfinished*)

U februaru 2011. u MOMI (Muzeju moderne umetnosti u Njujorku) imali smo priliku da gledamo solo L Roja iz 1998. pod naslovom *Ja - nedovršen (Self - Unfinished)*. Ovaj komad se bavi dekonstrukcijom identiteta izvođača i generiše nove pejzaže za fenomenološka isptivanja. U solu *Ja - nedovršen* negativnost o kojoj piše Ransijer se manifestuje kroz niz opovrgavanja (poricanja). Suptilni neuspesi se dešavaju i na sceni i u gledalištu, izvođač ne uspeva da kontroliše publiku, a publika ne uspeva da prepozna izvođača kroz prizmu oprobanih tehnika posmatračkih interpretacija. Neslućena estetska dimenzija sa potencijalom da svrgne znani mehanizam dosledne reprezentacije se rađa kroz igru prepoznavanja, lažnog prepoznavanja, nemih podrazumevanja i nesporazuma. Reference se čine očigledne, ali ako pokušamo da im zasigurno prepoznamo poreklo, nailazimo samo na prepoznatljive vizuelne, zvučne i visceralne znake, koji nisu povezani kroz jednoznačnu teoriju koja bi nam uzročno-posledično pružila objašnjenje celokupnog ponašanja individue na sceni. Fikcija koju L Roj izvodi telesno aludira na popularnu kulturu - muzika, flimovi i igre - ali logika performansa se svesno približava filozofskom diskursu. L Roj na sceni ostvaruje ono što Deluz naziva *postajanja životinjom (devenir-animal)*. Telo prolazi kroz niz prolaznih identiteta. Polna kategorizacija biva napadnuta kroz menjanje kostima i postavke tela. Identifikacije sa herojem na sceni su potaknute, ali bivaju razočarane kroz nedostatak zapleta i nadrealnu scensku imaginaciju putem koje se L Rojevo telo izmiče iz kategorizacija i granica poznatih jezika igre i vežbe, dostižući skoro tačku haotične amorfnosti, gde gubi na nivou vidljivosti svoje ljudsko obličje. Dakle, u ovoj koreografiji L Roj preispituje: značenje autorstva na sceni; koncept posmatrajućeg i subjekta i kroz akt posmatranja dostignute vizuelne svesti; odnos subjekta - stvaraoca prema objektu kroz koji se umetnički rad ispoljava i reprezentaciju tela u prevashodno vizuelnoj kulturi. Poslednji elemenat biva naglašen samim prostorom u kome se koreografija odvija - muzej moderne umetnosti. Fokus koji L Roj dostiže na sceni, ne naglašava lično prisustvo izvođača nego, naprotiv, podstiče gubljenje jasnih granica koherentne reprezentacije individualnosti, kao da uspeva na trenutke da dostigne trenutno stapanje individualne psihe sa prostornim i vremenskim kontekstom. Ova veština mimikrije i uklapanja u okolinu je aktivirana strateški, znači sa ciljem da probudi kritičku svest i otvori kategorije mišljenja. Solo izvođač ne biva zarobljen u hermetičkom solipsizmu modernističke izolacije pojedinca. Po rečima Andrea Lepeckia: *privilegovana prisutnost muškog tela u usamljenom prostoru koreografije se uskoro gubi zahvaljujući cross - gender presvlačenju i postanja životinjom nagoveštenog kroz izokretanja i krivljenja nagog tela, čije lice nikad nije okrenuto ka nama.* (2006: 41)

U *Ja - nedovršen* naučno-istraživački rad koreografa je prisutan samo u nago-veštajima tj. u podtekstu predstave. Međutim, u *Produktu okolnosti* dileme istraživačkog rada na telima su stavljene u prvi plan. L Rojevo kritičko preispitivanje nauke kao vrste institucionalizovanog znanja o telu je i eksperimentalno i iskustveno.

Imala sam priliku da kratko razgovaram sa L Rojem. Između ostalog, pomenuo je kritičku delatnost Bruna Latoura ( Bruno Latour), koji takođe preispituje odnos teorije i prakse, i mesto naučnog znanja u socijalnom diskursu. Bruno Latour, profesor u Centru za izučavanje izuma u Školi Mines u Parizu, se bavi kontroverzijama vezanim za autoritet naučnog istraživanja u društvu: *Disciplinovanje ljudi i pokretanje stvari putem disciplinovanja ljudi; ovo je novi način ubeđivanja, ponekad nazivan naučno istraživanje*, piše Latour u *Pandorinoj nadi* (st. 96). Pitanje discipline koju zahteva kultura profesionalizma, i novopečena retorika koja tu disciplinu argumentuje, se aktualizuje kada je individualan radnik suočen sa novim nizom profesionalnih izazova. Moderna kultura bez stvarne vere u religioznu misao očekuje rešenja i lečenje od nauke i biva uznemirena fragilnošću eksperimentalnih procedura koje sačinjavaju proces istraživanja. Tehnološki progress i visoka specijalizacija ima gotovo religijsku auru; preuzima ulogu božanske intervencije u ljudskim odnosima. Kao *deus ex machina* revolucionarna naučna otkrića unose promenu i potencijal za tematski razvoj u sivilo svakodnevnog ponavljanja. Neko zna više od pojedinca, misli šire, tako reći umesto pojedinaca zarobljenih u svakodnevnu rutinu. Empirijski vidljivi rezultati i statistička obrada tih rezultata određuju vrednost rada u laboratoriji u kontekstu stalne kompeticije tržišta. Šta se dešava kada naučnik nema razumljive, performativne rezultate koje bi mogao da deli sa javnim mnjenjem? U naročito osetljivoj grani medicinskog istraživanja, koja se bavi ljudskim opstankom, nauka je suočena sa jedne strane sa ranjivošću ljudskog tela, a sa druge, sa hijerarhijskim, institucionalnim mehanizmima koji upravljaju istraživanjem i mobilizacijom inteligencije sa svrhom održanja tog mehanizma. Nauka, da bi opravdala ekonomsku podršku koju traži od najviših mehanizama moći u društvu, i da bi održala privilegovan položaj u odnosu na druge delatnosti u okviru modernog, prevashodno verom u progres ujedinjenog sveta, mora da poseduje retoričku istinu o telu, istinu koja je tako oblikovana da je sa njom moguće komunicirati javno. Kritička analiza naučnog znanja dostupnog građanima usmerava koreografske prakse koje angažuju tela u odnosu na mobilizaciju sile. U knjizi *Nauka u akciji* Bruno Latour objašnjava kako prostori u kojima se odvija naučno istraživanje produžavaju mit o dostizanju „stvarnog“ kroz nauku. Stvarno iskustvo je putem naučnog znanja odvojeno od često razarajućeg iskustva tela u pokretu, tela osetljivog na promene i označenog istorijskim ožiljcima. Osećaj realnog je isprojektovan na „trebalo bi da budu“ sveznajuće bogove naučne jurisdikcije. Znanje tela i okoline sa spoljnim fenomenima putem dijagnostičkih alatki, pomagala čulima, i za neinicirane misteriozne tehnike i protokole, još uvek predstavlja mogući pravac za mistične projekcije, one utopijske i one distopijske, naročito kada se nema direktan pristup profesionalnoj enklavi. *Laici su zadivljeni uređenjem laboratorija, i to sa pravom. Nema mnogo prostora na svetu gde tako mnogo nivoa uspeva da uveća kapital na tako grandiozan način. Kada smo bili suočeni sa tehničkom literaturom, mogli smo da je odbacimo; kada smo suočeni sa laboratorijama, prosto i bukvalno smo impresionirani. Ostajemo bespomoćni, tj. bez osnova da se nadmećemo, da otvaramo crne kutije, da generišemo nove objekte, da se protivimo autoritetu zastupnika [...] Laboratorije su sada dovoljno moćne da definišu stvarnost*, piše Latour.

Kakve veze ima ova i ovakva kritika sa ezoteričnim i naoko izolovanim svetom moderne igre? U *Nauci u akciji* Latour diskutuje o moći specijalizovanih prostora, o

relativno odvojenim profesionalnim prostorima, i teškoćama koje se javljaju u diskursu kada ovakvi prostori, i materijalni i psihički, bivaju vraćeni u sferu javnog mnjenja.

*Proces rutinizacije je česta pojava. Ređi je način na koji isti ljudi, koji stalno proizvode nove objekte, da bi pobedili u sporovima, te objekte isto tako pretvaraju u relativno zastarele objekte ne bi li pobedili brže i nepovratno.* (Bruno Latur - *Nauka u akciji* st. 92). Dakle, imamo tela koja se takmiče sa vremenom. Istorijski trag mora da bude izbrisan da bi se novo manifestovalo kao posve jedinstveno. Zastarelo je neistorijsko novo kome je prošao rok trajanja. Putanja progresivne promene je presečena drukčijom cik-cak putanjom - putanjom „neočekivanih” promena. Logika je namerno prikriivena efektom spektakla i hiper - vidljivosti površnih posledica fizičkih fenomena moći. Stoga, juče je viđeno kao manje napredna verzija danas. Po ovom modelu istorijsko učenje postaje intelektualna nemogućnost. Alternativni modeli se pojavljuju na periferiji političkog spektakla.

L Rojevo telo u prostoru ima kritičko postojanje kao istorijska pojava. Razumevanje profesionalnih prostora u kojima je boravio, i poznavanje koreografija kretnji odlučeni u odnosu na konkretne zahteve i probleme sa kojima se individua suočava prilikom profesionalnih interakcija unutar institucija, se odražavaju kroz scenski eksponiranu telesnu memoriju koja čini vidljivim ljudsko biće u borbi za telesno postojanje i samoizražavanje. Frontalna orijentacija modernosti, i fascinacija vidljivim progresom je zavisna od brisanja pojedinih psihofizičkih formacija koje bi mogle da ometaju ubrzanja i pojačanja u efikasnosti. Naročito oni aspekti naizgled puko intimne prirode koji ostavljaju utisak marginalnosti, ili se pak pojavljuju kao neobjašnjive nuspojave na ivicama centralnog diskursa, su predstavljeni kao izokrenut lični, perverzni, nevažni za globalni razvoj. Kada je telo kritički svešnjog subjekta prisutno na sceni, prethodno odbačeni aspekti mogu da izbiju na površinu; pod uslovom kritičke svesti, fizičke akrobacije, groteska i izražavanje fragilnosti samog tela zadobijaju političku dimenziju. Tela podvrgnuta gotovo asketskim mentalnim i fizičkim disciplinama i mnemoničkim tehnikama koje čine koreografiju do neke mere ponovljivom, omogućavaju širenje pomenutih aspekta u prostorima društvene vidljivosti. Stoga, tela svesna naučnih, političkih i kulturno-istorijskih tekovina modernosti pokazuju, bez hipokritičkog stida i buržoaske estetizacije, ranjivost telesnog. Ples tela u procepu fizičkog truda da se ostvari prisustvo, i svesti o nestajanju tela u igri projekcija, unutar zona javne izvedbe - od sala za vežbu, do različitih društvenih institucija, političkih foruma, čak i same ulice - preseca jedinstvenost meta-naracije bazirane na idejama racionalnog, naukom garantovanog progressa. Eksponirano telo na sceni biva otkriveno kao razgoličena površ na kojoj se daju uočiti pukotine na pravilnoj mreži identiteta usklađenog sa spoljnjom okolinom; dakle, mesto gde se fragmenti ličnih kazivanja nepredvidljivo javljaju unutar urednog tkanja naučenih kretnji.

Klaudija La Roko (Claudia La Rocco), kritičar *The New York Times* opisuje *Produkt okolnosti* kao *misaoni prikaz portreta umetnika kao mladog čoveka*. Ona citira i samog L Roja: *Razmišljanje je preraslo u telesno iskustvo*. Životna tranzicija od sveta molekularne biologije u Monpeljeu i doktorskog rada na raku dojke u periodu kada L Roj uzima časove modernog plesa i uči kodifikovane kombinacije

pokreta, do istraživačkog rada u igračkom studiju, gde L Roj pronalazi idiosinkratične pokrete i radi na reinkarnaciji *Kontinuiranog projekta*, svakodnevno menjanoj, je prikazana kroz fragmente pokreta, teksta i kroz vizuelnu dokumentaciju. L Rojevo izlaganje povezuje vrlo različite načine obitavanja u prostoru, akcentujući promene u položaju tela, artikulaciji i prostornoj svesti. Subjektivnost izvođača dolazi do izraza kroz samosvesno, gotovo idealističko otvaranje koncepata, pre svega „iskrenosti” i „istine” tokom traganja za profesionalnim identitetom. Ta istina je decentrirana svešću o konstruisanoj prirodi semantičkih pojmova, i povezana sa direktinim iskustvom tela u prostoru. Znači, nije u pitanju romantičarska potraga za esencijalnim ličnim iskustvom. U ovom slučaju, svedoci smo pokušaja da se učine vidljivim veze između naizgled posve odvojenih ljudskih bića i proizvedenih sila, kako onih koje potiču iz specifične situacije, tako i onih koje su implicitno prisutne kroz hijerarhijske strukture, istoriju, tumačenja i reaktivnost. Iako je L Rojev rad često ironično obojen, iza ironije i blagog humora se nazire ozbiljno preispitivanje subjekta u dinamičkom odnosu prema mehanizmima kontrole u naučnoj sredini, igračkim salama i svakodnevnim javnim društvenim interakcijama. Latentno prisutna asocijativna i semantička polja koja se otvaraju kroz čistu izvedbu eksplicitnih koreografskih sekvenci omogućavaju da se zapaze projekcije koje se pojavljuju u procepu hijerarhija, potreba i želja, stavljenih u pogon ali i sakrivenih od strane dominantnih struktura. L Rojeva predstava je prostor filozofskog istraživanja koji putem mikro radnji daje vidljivost suptilnim subverzijama hijerarhija organizacionih formi i procesa. Performativne radnje bude svest o tim organizacionim oblicima i kretanjama koje se manifestuju u današnjem društvu, a i o kompleksnim racionalizacijama koje im pružaju podršku.

Ples je naporna praksa. Kao i filozofija, ples zahteva prevod konceptualnog u čitljiv izraz. Igrači obično moraju da fizikalizuju apstaktna znanja o telu i pokretu u vremenu i prostoru. Paradoksalno, igrači se čine slobodnim od svakodnevnih ograničenja odraslog ljudskog tela. Zamišljeni koraci, oblici i prelazi se konkretizuju kroz definiciju pokreta koje telo izvodi. U radu Ksavijer L Roja pokret i koncepti postaju radikalno nedovršeni, otvoreni. Autorska preciznost, u nameri i egzekuciji, vodi ka strukturalnom neredu telesnog prisustva na sceni. Taj nered vrši pritisak na aparat (dispositif) vizuelne kontrole. Evo kako Fuko objašnjava pojam aparat:

*(Aparat je) potpuno heterogeni skup koji se sastoji od diskursa, institucija, arhitektonskih formi, regulatornih odluka, zakona, administrativnih mera, naučnih stavova, filozofskih, moralnih i filantropskih predloga - ukratko, koliko od izrečenog, toliko i od neizrečenog (...). Aparat sam po sebi je mreža koja može da bude uspostavljena među tim elementima (...) Aparat je precizno govoreći ovo: skup strategija odnosa sila koje podržavaju i koje su podržane određenim tipovima znanja.*

(1977:194-6)

Avetinjsko prisustvo aparata kontrole, zapaženo budi svest o traganju kroz vizulenost za neuhvatljivom stvarnošću. Pojava i nestajanje ljudskog tela prouzrokovana mnogobrojnim reinkarnacijama aparata kontrole postaje opsesija savremenog društva spektakla. Pokušaj da se zabeleži pokret i čulni utisci potencijalno

vodi ka materijalizaciji marginalizovanih istina. L Roj izvodi svakodnevne gestove, estetizuje na idiosinkratski način najminimalnije telesne radnje, i unosi satirične afektacije i manirizme u izvedbu kvazi plesnih rutina. Kroz ova naizgled periferna intimna događanja na sceni, rađa se nova vrsta subjektivnosti; subjektivnost koja ostavlja prostor za etičko slušanje sebe i drugog. U tekstu *Šta je prosvetiteljstvo?* (*Qu'est que ce les Lumières?*) iz 1984. Godine, kada je i preminuo, Fuko daje kritički osvrt na tekovine prosvetiteljstva koje i dalje jesu izvori dominantnih tumačenja tela i društvene telesnosti u sferi kulture.

*...ukoliko nećemo da se zaustavimo na samopotvrđivanju praznog sna o slobodi, čini mi se da istorijsko - kritički stav mora da bude i eksperimentalan. Hoću da kažem da ovaj rad koji se dešava na telesnim granicama, sa jedne strane, otvara zonu istorijskog ispitivanja, a sa druge se postavlja kao test realnog, kao test savremene stvarnosti, i da bi uhvatio tačke gde je promena mogućna i poželjna, i da bi odredio precizni oblik koji bi ova promena trebalo da uzme. To znači da istorijska ontologija sebe treba da se okani svih projekata koji za sebe tvrde da su globalni i radikalni. [...]*

*Više mi se sviđaju specifične promene koje su se pokazale moguće[...] u određenim zonama koje se tiču načina egzistencije i razmišljanja, odnosa među polovima, načinima na koje zapažamo ludilo ili bolest; više volim čak i one delimične transformacije koje su učinjene u vezi sa istorijskom analizom i praktičnim stavom, od programa za pravljenje novog čoveka koje su ponovili najgori politički sistemi tokom dvadesetog veka. Fuko (1984: 46-7)*

Naglasak na praktičnosti eksperimentisanja informisanog istorijskom svešću o posledicama proizvodnje ideoloških istina zadobija visceralnu dimenziju u radu Ksavijer L Roja. L Roj radi i kao umetnik i kao filozof tela, informisan intertekstualnošću. Njegovo istraživanje koncepata identiteta i subjektivnosti i prevashodno dekonstrukcija ovih pojmova, ima potencijal da probudi latentno u telu čuvanu inteligenciju koja dozvoljava pomak u procepima između konceptualnih definicija. Marksistički filozof Žak Ransijer destabilizuje pojam puko samogenerisane mašte. Bez toga da koče kreativnu snagu individue, i Ransijer i L Roj ukazuju na varljivu prirodu aparata koji stavljaju u pogon individualne fikcije.

*Samo ljudi sa individualnošću su stvarni; samo oni imaju volju i inteligenciju, a totalnost poretka koji ih potčinjava ljudskoj vrsti, socijalni zakoni i različiti autoriteti, su samo kreacija mašte...iracionalnost svake osobe beskrajno stvara nanovo i nanovo ovu obezoružavajuću masu, apsurdnu fikciju, kojoj svaki građanin mora da potčini svoju volju, ali od koje svaki čovek ima načina da udalji sopstveni intelekt. (Le mantre ignorant, 1991:81)*

Određenost koreografskog rada nije kvazi utopijski projekat koji izoluje idealizovane verzije morala i estetike: dobrote i lepote. U pitanju je kompleksan, ali nadajmo se, realističan trud, koji razotkriva mnogoznačne istorije zapisane u ljudskom telu. Ta na sceni vidljiva, uvećana kao pod lupom, prethodnom vežbom naglašena telesnost, paradoksalno otkriva neuredan život na koji se često ne obraća pažnja. Tela izvođača i posmatrača se susreću na nov način u struktuiranom prostoru performansa,

u trenucima kada su i jedni i drugi u stanju da izađu iz uredno organizovanih imagi-  
nacija, onih ograničavajućih pogleda na realnost koji se zasnivaju na zahtevu da se  
individualni um uklapa u formatizovane reprezentacione konstrukcije.

Zaključujem ovaj tekst o radu Ksavijer L Roja i o mikro - politici koju javne  
izvedbe ovakvog intimnog psihofizičkog rada mogu da podstaknu, citatom iz knjige  
Andre Lepeckija, i nadom da će razmene između disciplina pokreta, reči, filozofije i  
filozofske prakse, dovesti do suptilnijeg i iskrenijeg razumevanja, bez obzira na kul-  
turne, profesionalne, nacionalne i druge ograničavajuće tipove kategorizacija.

*Koreografski solipsizam je način da se demontira subjektivizacija modernosti, kao  
oblik idiotske, samopokretačke, autonomne, usamljenosti iznutra.* (Lepecki 2006: 39)

## IZABRANA BIBLIOGRAFIJA:

- Deleuze, Gilles 1988; Spinoza: 2. *Spinoza: praktična filozofija*  
(*Practical Philosophy*); Translated by Robert Hurley. San Francisco: City Lights Books
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari 1987; *Hiljadu platoa: kapitalizam i šizofrenija*  
(*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*); Translated by and foreword by Brian  
Massumi Minneapolis: University of Minnesota press
- Foucault, Michel 1980; *Moć/znanje : izabrani intervjui i drugi tekstovi* (*Power/Knowledge: Selected  
Interviews and Other Writings*); 1972-1977. ed. C.Gordon. New York: Pantheon Books
- Foucault, Michel 1985; *Šta je prosvetiteljstvo?*  
(*Qu'est-ce que les Lumières?*); Coll. „Bibliothèque de la Pléiade”. Paris: Gallimard
- Latour, Bruno 1999; *Pandorina nada: eseji o stvarnosti studija nauke*  
(*Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*); Cambridge: Harvard University Press
- Latour, Bruno 1987; *Nauka u akciji: kako da pratimo naučnike i inženjere u društvu?* (*Sci-  
ence in Action: How to follow scientists and engineers through the society?*); Cambridge:  
Harvard University Press
- Lepecki, André 2006; *Umaranje igre: performans i politika pokreta*  
(*Exhausting Dance: performance and the politics of movement*); London and New York:  
Routledge: Taylor & Francis Group
- Rancière, Jacques 1991; *Učitelj neznalica: pet časova intelektualne emancipacije*  
(*The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*); Translation and  
introduction Kristin Ross. Stanford: Stanford University Press
- Snyder, Rebecca 2011; *Izvedba ostataka: umetnost i rat u doba ponovljenih pozorišnih izvođenja*  
(*Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*); London and New  
York: Routledge Taylor & Francis Group
- Weiss, Allen 2008; *Različite vrste audio mimeze: muzičko podsećanje na pejzaže*  
(*Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocations of Landscape*); New York: Errant Bodies Press

