

ПОЗИЦИИ

Дарья Юрийчук

Как танцевать политически?

Одна из линий критики современного танца — упрек в деполитизации: терапевтически-досуговое времяпрепровождение вместо общественных перемен[1]. Но его история связана как раз с освобождением: избавившись, от необходимости быть виртуозным, он определяет себя через фундаментальное недоверие к хорошо заученным движениям[2], что позволяет ему найти более интересный путь — производства знания и новой реальности.

Современный танец, не вписавшийся в концептуальное искусство, обратил внимание на сферу, гораздо более близкую его домену: тело и чувственный опыт. Сегодня же, в связи интересом к материальности[3], когда внимание к чувственному опыту становится все более важным и актуальным, у танца появилась надежда стать признанным в качестве одного из значимых способов познания.

Моя идея политизации практик, ассоциирующихся с современным танцем, предполагает реконцептуализацию чувственного и инструментализацию аффекта: танец помещает себя в ткань образного[4], и, оперируя виртуальными телами, организует управляемое аффектом пространство. Такое внимание к микрособытиям тела можно назвать *микрореографиями*, противопоставляя их большим хореографиям, «орнаментам масс», подчиняющим своей структуре. Микрореографии (важна их множественность) — идея хореографии, которая вместо дисциплинарности предлагает возможности. Она позволяет представить стратегии ускользания от уже готовых предписанных сборок тела, не только в поле танца, но и в повседневности: вместо того, чтобы соответствовать ей, мы можем использовать их как инструмент картографирования собственного движения и чувственного опыта.

Подобные подходы к современному танцу исследуют авторы сборника «Post-dance»[5] по материалам конференции, прошедшей в современном танцтеатре

(MDT) в Стокгольме 14–16 октября 2015. Конференция была организована директором театра Даниэлем Андерссоном, теоретиком танца Андре Лепеки и директором танцевальной компании Куллберговский балет Габриэлем Смитом при участии хореографа Мортена Спонберга. Во введении Андерссон утверждает, что век постмодернистского танца подошел к концу, и призывает поразмышлять о том, что приходит ему на смену. Он предлагает участникам конференции обсудить открытый концепт посттанца. Так, например, согласно, Ане Вуянович, хореографу, которая представляет посттанец как поле сборки мышления, видения и движения — это танец, включающий в себя знание о танце, разработанное think-dance (концептуальным танцем, который задавал вопросы о самом себе, формулировал собственные проблемы и решал их). Посттанцу не нужно доказывать свою интеллектуальность, он ставит своей задачей пересмотреть и расширить область знаний, открыв ее всему, что не касается рационального мышления: аффективности, интуиции, телесным ощущениям[6]. Она подчеркивает, что благодаря этому посттанец — феминистское предприятие, потому что он ускользает от парадигмы западного рационализма как домена белого гетеросексуального мужчины. Роза Брайдотти отмечает связь кризиса идеи рациональности, главного эпистемологического основания западного философского дискурса, с возрождением женских движений и дебатов по «женскому вопросу», которые сопровождаются отказом от классических представлений о человеческой субъективности: «Вера в уникальную, саморегулируемую и внутренне нравственную силу человеческого разума является неотъемлемой частью этого высокого гуманистического вероучения»[7], идет рука об руку с репрезентализмом, индивидуализмом и гуманизмом — доктриной, которая сочетает идеи биологического, дискурсивного и морального превосходства человека («тан») над всеми прочими (и заодно наделяет его властью определять кто и что считается разумным).

Катарина Хейлс в статье «Познание всюду: подъем внесознательного познания и издержки сознания» отмечает общность тенденций, связанных со сдвигом культурной формации, которая проявляется во внимании к внесознательному познанию, бросающей вызов не только рациональности, но и привычной концепции познания в целом. Категории сознательного и бессознательного она противопоставляет когнитивному внесознательному, для которого нет смысла в «смысле» — оно оперирует на нижних уровнях организации и недоступно для самоанализа[8]. Внесознательное познание — расширенное за границы мысли познание. Познание здесь широкий термин, подразумевающий в том числе сложное моделирование и решение информационных задач. Поэтому для познания не обязательно индивидуальное сознание, оно может быть

локализовано не только в индивиде, но и в системе. Муравейник, улей — примеры таких систем. Но не все материальные процессы можно считать когнитивными. Так, сход ледника, например, не является когнитивным процессом, поскольку действует не как часть сложной адаптивной системы. Когнитивные же системы (как сознательные, так и внесознательные) используют эволюционную динамику, адаптивные и многосоставные, их части сообщаются непрерывными петлями обратной связи, они демонстрируют результаты, которые невозможно предсказать и которые превышают сумму их частей.

Главная мысль Хейлс: познание — гораздо шире человеческого мышления: и животные, и природные системы, и технические устройства заняты процессами понимания и интерпретации. Эти интерпретации пересекаются и накладываются друг на друга, существенно влияя на сознательные и бессознательные интерпретации людей. Познание тогда становится всеобщей деятельностью людей, животных и технических устройств: многих видов агентов, вносящих свой вклад в богатую экологию наслаивающихся друг на друга интерпретаций. Такой эпистемологический сдвиг в понимании того, что познание не равно мышлению, позволил бы танцу создать свою эпистемологию. Современный танец редко имеет своей единственной целью получение конечного эстетического продукта. Разнообразные лаборатории, посвященные изучению различных аспектов «жизни в теле», исследования движения и работа с композицией как с системой — виды практики интерпретации и познания.

Ана Вуянович в своей статье для аргументации близких по духу идей, ссылается на теорию воплощенного сознания пионеров энактивизма Умберто Матурана и Франсиско Варела. Их идеи были впервые сформулированы в книге «Воплощенный разум»[9]. Основное внимание здесь уделяется взаимозависимости восприятия, познания и действия. В своей более радикальной версии этот подход понимает восприятие не как внутренний механизм работы с репрезентациями действительности в сознании, но как генеративный процесс. Авторы книги «Сенсомоторная жизнь: проект энактивизма»[10] развивают идеи энактивистов, разрабатывая понятие сенсомоторной жизни — это «жизнь, которую мы проживаем в то время как занимаемся делами, оцениваем наше окружение, организуем нашу деятельность», жизнь, погребенная под смыслами, в действительности проходит в бесконечных телесных процессах восприятия, в конкретных действиях и движениях, а не в отдаленном уединении мозга, совершающем серии вычислений.

Нерепрезентационные методологии имеют тоже немало общего с многообразными практиками современного танца. В сборнике[11], который создатели

определяют как «селф-хелп пособие для страдающих от эпистемологического кризиса среднего возраста», предлагаются различные методологии, синтезирующие разнообразные теоретические перспективы, касающиеся практик, действий и аффективности. Усталость от структуралистского наследия заставляет представителей этих теорий с подозрением относиться ко всем попыткам раскрыть символический смысл, и вместо этого обращать свое внимание на другие, более практические формы производства знания. Опираясь на перформативные подходы к реляционному действию, постфеноменологическую и делезианскую философию, нерепрезентационные исследования делают ставку на телесные практики и запутывания, воплощенные действия. Особое внимание уделяется тому, как жизнь формируется и получает свое выражение в разделяемом опыте, повседневных практиках, внесознательных триггерах, практических навыках, аффектах, взаимодействиях и чувственных диспозициях. Движения всех типов, в том числе происходящие на уровне восприятия, являются социальными действиями, генеративными и преобразующими. Нерепрезентативные методологии отталкиваются от того, что знание перформативно (то есть не дано, а возникает в процессе встречи-взаимодействия и трансформирует реальность) и берет на себя ответственность за те изменения, которые производит.

У танца и нерепрезентационных методологий общие цели — демократизация, деиерархизация, деколонизация знания. Они призваны помогать в борьбе с синдромом самозванства, критикой «птичьего языка» совриска и высокого порога входа в академию (поэтому эта статья должна была бы быть написана совсем другим языком). В этом смысле танцевальные воркшопы, на которых практикуется создание горизонтальной и безопасной среды, принимающего сообщества, главная цель которого не столько танец, сколько создание способов коммуникации (где есть место анархизму, активизму, феминистской и квир повестке и т. п.), более продуктивны, чем обсуждение постгуманизма в европейских университетах носителями [академического] английского языка, которые вопреки темам обсуждения продолжают воспроизводить колониальную логику. Эпистемологический сдвиг, на который обращает внимание Хейлс, невозможен без реформации академии и способов производства знания вообще.

Один из экспериментов, позволяющих помыслить такую трансформацию академического знания — «Лаборатория чувства»[12], лаборатория спекулятивного прагматизма Эрин Маннинг и Брайана Массуми. Их задача — установление связей между философией (владеющей техниками генерации знания) и политикой (внимательной к непосредственно проживаемым качествам существования), хотя соотношение теории и практики трудно оценить, а результаты такого эксперимента требуют отдельного

исследования.

Практики действительно важны, когда речь идет о критике академии, но еще и с точки зрения противодействия идеологиям. Согласно Эндрю Хьюиту, автору книги «Социальная хореография», идеология должна быть понята как воплощенная практика, а не просто абстрактная форма сознания[13]. Практики, через которые идеология входит в наши тела, описывал еще Фуко: «...целая совокупность целесообразностей, техник и методов: дисциплина царит и в школе, и в армии, и на заводе. Дисциплина и чрезвычайно рациональные техники господства <...>. Не говоря уже о колонизации с ее режимом кровавого господства; это всесторонне продуманная, безусловно намеренная, осознанная и рациональная техника». При этом он подчеркивает их рациональность: «Власть разума — кровавая власть»[14]. Медицина и политика охватывают почти все поле нормализующих телесных практик, ограничивая пересборки тел несколькими предзаданными границами. Социальная хореография же позволяет не только осмыслять, но и предписывать социальный порядок, принимая, таким образом, участие в конституировании и реконституировании общества. Социальные трансформации не могут происходить только дискурсивным способом: если идеология входит в телесную практику, важно, чтобы изменения, реконституирование тоже происходило посредством последней.

Примером такого отпечатка идеологии в теле может послужить перформанс Татьяны Гордеевой и Екатерины Бондаренко «Остановка зимним вечером у леса». В нем тело становится поверхностью, на которую проецируются культурные и символические объекты: оно испещряется надписями — участницы рисуют на коже друг друга метки, фиксируя, что бы хотели изменить в своем теле. Так, Татьяна Гордеева хотела бы линию прогиба в позвоночнике (лардоз) — потому что у «балетных» она пропадает — это след культуры, отпечатанный на теле, он прочерчивает границу тела, которое создавалось когда-то. Вместо того, чтобы представить свое тренированное тело балерины, Татьяна с помощью действий переопределяет его в соответствии с собственной перспективой, идущей в разрез с той дисциплинарной практикой, которая оставила отпечаток на ее теле, продолжая, таким образом, его производить.

Аннмари Мол и Джон Ло в статье «Воплощенное действие, осуществленные тела: пример гипогликемии»[15] показывают, как практики определяют границы тел: они намечают переход от субстанциальных концепций тела к процессуальному — телу, которое мы делаем. Согласно Мол и Ло, тело не сохраняет единство само по себе каким-то естественным образом. Сохранять себя целым, каждый момент пересобирать себя в своих границах — одна из задач тела. Тело-которое-мы-делаем — это

исполняемое тело. Но если тело пересобирается каждый раз заново, можно ли представить стратегию ускользания от уже готовых предписанных сборок? Таким экспериментальным полем, лабораторией новых сборок может стать современный танец. Танец как лаборатория разработки новых практик для повседневности может разорвать порочный круг повторения привычных форм и отношений, определяющих повседневность и проиграть новые. Но чтобы стать такими практиками переопределения телесных границ, современный танец должен переосмыслить себя : спустить тактики на уровень тела и восприятия и представить себя как неотчуждаемую хореографию, производящуюся вместе с телесностью, которая актуализирует виртуальное как сферу возможностей и соединяет мышление, видение и движение в единый когнитивный процесс.

Такой подход, политизирующий чувственное, позволяет снять дуализм разума и тела, присущий современному искусству и концептуальному танцу. Карен Барад разрабатывает постгуманистический перформативный подход, который смещает фокус с вопросов соответствия между описаниями и реальностью к материальным практикам (практики, действия и акции). Согласно Барад[16], ни понятия, ни вещи не имеют границ без взаимодействий — интраакций, в которых эти границы производятся. Границы определяются в процессе отношений конфигураций материи, в том числе границы человека и тела. Танец, владеющий инструментами такого аффирмативного развенчания оппозиции ума и тела (в отличие от, например, концептуального искусства), способен пересмотреть перформативное производство знания с позиций материальности, поскольку тело непосредственно производит материальное знание и трансформирует реальность. Эпистемологическая связь с чувствующим телом, обусловленным сексуальностью, эмпатией, аффективностью и желанием, воспринимающим мир с точки зрения конкретной локальной истории, добавляет телесным перформативным практикам политическое измерение.

Мэри Дуглас в «Чистоте и опасности» описывает отношения, через которые институт социальных табу утверждает границы тела как такового: тело формируется политическими силами, заинтересованными в том, чтобы удерживать его в установленных границах, границы тела становятся границами социального. Согласно Дуглас, неподвижность границ держится на представлении о том, что проницаемо и непроницаемо. Границы сами по себе уязвимы, поэтому их непроницаемость и неподвижность связана с чувством безопасности. Дуглас приводит в пример концепцию девственности, выражающую в некоторых культурах совершенство тела именно благодаря его непроницаемости[17]. Саймон Уотни развивает[18] ее идею в контексте

гомосексуальных практик: негетеронормативные сексуальные практики маркируют гомосексуалов как «нечистое» как раз потому, что эти практики ставят под угрозу конвенциональные представления о том как, каким образом одни границы проницаемы, а другие нет.

Современный танец демонстрирует разнообразные способы переосмысления телесных границ. Ксавье Ле Руа, Метте Ингвартсен или, например, Дана Мишель меняют наши представления о том, как может выглядеть и двигаться тело. Особенно интересна игра с проницаемостью телесных границ, которую можно было бы описать в терминах множественного тела Мол: «Тело — не четко определенное целое: оно не замкнуто, но обладает полупроницаемыми границами. <...> эти активные тела неизолированы. Напротив, их границы расплывчаты. Они взаимодействуют и порой частично сливаются с окружением»[19]. Согласно Мол, парадигмальная активность тела-в-действии — не наблюдение, а метаболизм. Границы метаболического тела полупроницаемы — грань между внутренним и внешним неустойчива. Примером могут послужить спектакль «Никаких аплодисментов дерьму» Флорентины Хольцингер, в котором перформер изрыгает синюю рвоту на тело танцовщицы, или спектакль «Жидкости» компании Ваухаус, в котором тела, обмазанные слизью, «растворяются» друг в друге. Другой способ перемещения телесных границ — распространение их на то, что телом не считается, мотивированный вопросом Харауэй «почему наши тела должны заканчиваться кожей». Так, например, в «Ландшафте для мертвой собаки» мы с Наташей Жуковой и Катей Волковой работаем с разными материалами, пытаюсь создать коммуникацию между человеческим и нечеловеческим, и, продлив свою чувственность за пределы тела, обнаружить чувственность материалов.

В ситуации подвижных телесных границ особенное внимание стоит обратить на отношения тела и среды. Психолог Дж. Дж. Гибсон, разработавший новую глобальную теорию восприятия в «Экологическом подходе к визуальному восприятию»[20]. предлагает концепцию экологического зрения, подразумевающую, что органом зрения является не только глаз, но все тело: человек может подойти к рассматриваемому объекту, обойти вокруг, — движение выступает существенным аспектом зрения и восприятия. Тело, наделенное способностью чувствовать (в том числе он говорит о телах животных), и окружающий мир тесно связаны друг с другом и не существуют одно без другого. Для Гибсона также важен отказ от картезианского пространства физической науки, которое не отличает животное от всех прочих объектов: «Геометрическое пространство — это чистая абстракция. <...> Признаки глубины имеют отношение только к живописи <...> Пространство — это миф»[21]. Взамен картезианства он предлагает

описывать окружающее в терминах медиумов, субстанций и поверхностей.

Эрин Маннинг такое взаимное определение тела и среды описывает понятием тело-мир. Она критикует сторонников концепции тела как вместилища или резервуара[22]. Вместо этого она рассматривает взаимодействие тела и среды как топологические наложения — поля, в которых не прочерчивается четкая граница, но резонирует индивидуация. Тело-мир — это сложное чувство-ассамбляж, действующее сквозь разные совместно учреждающие среды. Теория Маннинг интересна также пристальным вниманием к средовой осознанности. В статье «Оживление в мире текстуры»[23], написанной совместно с Брайаном Массуми, речь идет об аутическом восприятии, не различающим человеческое и нечеловеческое (например, звук деревьев и человеческую речь), это восприятие текстур мира без дискриминации, присутствие с полем-становлением, внимательное к желаниям этого поля, неопределенность в том, где начинается и заканчивается тело, где проходит граница между воображением и опытом. Хотя авторы описывают восприятие людей с РАС, они подчеркивают, что у нейротипичных тоже бывает такой режим, хотя они часто игнорируют или преуменьшают его роль.

Подобные представления тела, хотя, кажется, чуть менее радикальные, можно найти у Хосе Жилья применительно к описанию танцующего тела. Его концепция пространства тела — это кожа, простертая в пространстве, превращающаяся в пространство, создающая экстремальную близость вещей и тела. Жилья замечает сходства в том, как актер трансформирует сценическое пространство или гимнаст продлевает пространство, соприкасающееся с поверхностью его кожи — с брусьями, матами и просто поверхностями, на которые ступает, создавая отношения соучастия, столь же интимные, как и его отношения со своим собственным телом. Во всех этих случаях возникает новое пространство, которое Жилья называет пространством тела. Это телесное расширение, подобное тому, которое описывают теоретики медиа, Жилья переворачивает «с ног на голову»: не медиа расширяет тело, но пространство тела находит свои новые границы в медиа или любом другом расширении: «Кожа больше не ограничивает живое собственное тело, но расширяется во внешнее пространство: это и есть пространство тела»[24]. Рассуждения Жилья созвучны с отказом Маннинг от концепции кожи как контейнера, устанавливающей четкую границу между внутренним и внешним, в котором взаимодействие понимается как встреча двух замкнутых объектов/сущностей человек-человеку, человек-предмету (human-to-human, human-to-object). Вместо этого Маннинг предлагает поставить в центр отношение как проявление третьего пространства, открытого для опыта. Это третье пространство или

интервал не ограничивается взаимодействиями. Отношение вкладывает опыт в него таким образом, что в нем возникает что-то большее, чем сумма частей. Тянуться к чему-либо, согласно Маннинг, — основа отношений опыта, чувствования вместе с миром, процесс преодоления напластований-слоев как актуальных, так и виртуальных, складывающихся в ассамбляж чувствующего тела в движении.

Термин Катарин Хейлс когнитивное внесознательное позволяет вообразить тело с подвижными границами и все, с чем оно взаимодействует, как целую систему, поскольку он не указывает, происходит ли познание внутри ментального мира участника, между участниками или внутри системы в целом. Грегори Бейтсон предложил переопределить сознание и посмотреть на него не как на способность мозга, а как на нечто присущее всему телу и окружающей среде. Единица выживания — не просто человек, но человек в очень определенной среде. Микрохореографии — принцип проектирования таких систем, создающих среды, предполагающие сборки тел, которые от этих сред зависят. Микрохореографии могут взять на вооружение кибернетические теории информации, теории систем и экологические философии. Такой подход помогает переосмыслить и роль зрителя, который мыслится не как наблюдатель, а как часть системы.

Фокус на конструировании зрительского опыта — важная тенденция посттанца. Но в отличие от репрезентационалистских концепций, которые мыслят тело как медиум для передачи эмоций от танцовщика к зрителю (надеясь, что это происходит без каких-либо искажений), посттанец конструирует ситуации посредством аффектов. Аффект, будучи автономным и внеличным, генерирует в созданной хореографом среде определенные отношения и процессы.

Найджел Трифт, исследователь нерепрезентационных теорий, подчеркивает важность исследования тела для социальных наук именно из-за его аффективных возможностей[25]. Внимание к аффекту и его производным — настроению, страсти, эмоции, интенсивностям и чувствам трансцендирует человека, фокусируя на отношениях между живыми, неодушевленными объектами, нечеловеческим. Согласно Спинозе, аффект связан со способностью действовать: печаль ослабляет способность к действию, а радость увеличивает ее — все ощущения тела связаны с сознанием и с действием. «Под аффектами, — пишет Спиноза, — я разумею состояния тела (*corporis affectiones*), которые увеличивают или уменьшают способность самого тела к действию, благоприятствуют ей или ограничивают ее, а вместе с тем и идеи этих состояний»[26]. Делез, развивая идею Спинозы, проводит параллель с удовольствием и желанием: желание внелично, а удовольствие — это то, как человек пытается приспособить его.

Аффект в этом смысле тоже внеличный, а эмоция — попытка субъекта проинтерпретировать свой аффект. Поэтому не мы утверждаем идеи в себе, а идеи самоутверждаются в нас. Аффект, таким образом, будучи автономным, лежит в основе эмоций и действий, а танец становится местом сборки тела, идеи и аффекта.

Лора Маркс в своей статье об иерархии чувств[27] описывает аффект как территорию, где конвенции перестают действовать. Аффект понимается как территория свободы: это ощущение потенциала виртуального — широкого круга возможностей, одна из которых может быть вызвана. Аффект возникает из-за разрыва в непрерывности опыта. В силу этого он имеет критический потенциал нарушать клишированные нарративы повседневности. Маркс так описывает действие аффекта: сначала образуется виртуальный разрыв, потом приходят эмоции, и только затем вы определяете их источник. Пример, который она приводит, связан с запахами: кто-то проходит мимо, оставляя запах духов ее матери, и аффект, ощущение материнского присутствия, возникает еще до того как приходит воспоминание о матери.

До осознания происходит и телесная реакция. И Катарин Хейлс и Брайан Массуми упоминают о правиле полсекунды: восприятие ручки чашки запускает импульс в мышцах за полсекунды до того, как принято сознательное решение взять чашку. Тот же механизм активируется, когда субъект видит, что кто-то другой выполняет действие. Такие импульсы также необходимы для усвоения абстрактных концепций: прежде чем перейти в область сознания, они проходят через телесные состояния и действия. Это замечание заставляет нас по-новому посмотреть на роль зрителя: «...ощущение, нерациональное переживание. Оно попадает в нас, минуя сознание, поэтому вызывает реакции, к которым мы не готовы и не привыкли»[29]. Зритель сталкивается с реакцией собственного тела, разделяющей чувственный опыт танцовщиков.

Теоретик современного танца Бояна Цвеич, в книге «Хореография проблем: концепции выражения выразительные понятия в современном танце и перформансе исполнении» рассматривает ключевые вопросы современного танца через философию Жюль Делеза, Бенедикта Спинозы и Анри Бергсона. Цвеич показывает, как хореографы от хореографирования эмоций (быть собой, выражать себя, свои чувства и эмоции — как, например, Марта Грэм; метакинезис, который описывает Джон Мартин) переходят к хореографированию аффектов, от самовыражения к конструированию ситуации, которая эти аффекты генерирует. С аффектами работает, например, шведская хореограф Метте Ингвардсен. Она экспериментирует с материальностью и телом, опытом, и работает с аффектами и ощущениями, как с социальными/культурными объектами. Аффект

наполняется социальным смыслом, поскольку виртуальные переживания, которые он вызывает, актуализируются[30]. Присутствие аффекта иногда качественно равно присутствию сообщества. Метте Ингвартсен отмечает, что работа с аффектами возможна, поскольку они — предличные, предсознательные импульсы, которые еще не стали эмоциями или чувствами[31].

Уничтожая конвенциональные хореографии, ставя перспективу чувственного познания в свой приватный горизонт, мы возвращаем себе свои тела. Микрохореографии, которые могут быть интегрированы в повседневность как инструмент активного и генеративного внимания, не требуют от нас быть танцорами. Они, скорее, указывают на то, что мы все танцоры, и хореографы, способные управлять своими микрохореографиями. Тропинку к этой идее танец активно прокладывает начиная с 1970-х годов. Самая базовая единица движения — шаг, виделся тогда самой демократичной практикой социальной хореографии, доступной практически всем, благодаря чему стал парадигмой танца постмодерн: «Может ли эта ежедневная практика — ходьба — быть обращена в процесс, престапующий рамки обыденного?»[32] Танец может пойти дальше, изобретая новые практики, адекватные современному состоянию материального мира, когда «культурное» перестает быть символической средой, а расширяется и приводится в действие в области наших перцептивных практик, и превращается в ресурс, а не норму.

Публикация подготовлена в ходе работы (№ 18-05-0048) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2018– 2019 гг. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации "5-100".

ПРИМЕЧАНИЯ:

1 Пример дискуссии, содержащей аргументацию для подобного рода критики — недавняя дискуссия *Софронов Е. et al.* Физкультура в искусстве // *aroundart.org*, 28 сентября 2018, доступно по aroundart.org/2018/09/28/fizkultura-v-iskusstve/. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 23 ноября 2018.

2 *Brandstetter G.* Choreography As a Cenotaph: The Memory of Movement // *ReMembering the Body: Body and Movement in the 20th Century.* Edited by Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers,

Bruce Mau, André Lepecki. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2000.

3 Например, исследования, объединенные под понятием материального поворота: акторно-сетевая теория, различные плоские онтологии, постгуманизм и новый материализм, — переносящие внимание с дискурсивного, перформативного, лингвистического на материальное, физическое, физиологическое. Материальность имеет особое значение и в контексте визуальных исследований, поскольку понимание постгуманистического мира связано не со значениями, но с перцептивным, сенсорным опытом.

4 Ткань визуального — основной предмет интереса Джулианы Бруно, для которой образы подобны пленке или коре, отслаиваются от поверхностей вещей. Поверхность, таким образом, становится интерфейсом между чувственно познаваемым миром и субъектом, тканью, населенной образами-посредниками между нами и реальностью.

5 *Andersson D., Edvarsdsen M., Spångberg M. (eds.) Post-dance. MDT: Stockholm, 2017.*

6 *Vujanovic A. A Late Night Theory of Post-Dance, a Self-Interview // Post-dance. P. 44–67.*

7 *Braidotti R. Envy: or With Your Brains and My Looks // Men in Feminism. Edited by Alice Jardine. New York: Routledge, 1987. P. 233–241. Перевод Лины Казаковой.*

8 *Hayles K. N. Cognition Everywhere: The Rise of the Cognitive Nonconscious and the Costs of Consciousness // New Literary History vol. 45 no. 2 (Spring 2014). P. 199–220.*

9 *Varela F., Thompson E., Rosch E. (eds.) The Embodied Mind. Cambridge: The MIT Press, 1991.*

10 *Di Paolo E. A., Buhrmann Th., Barandiaran X. E. Sensorimotor Life: An Enactive Proposal. Oxford: Oxford University Press, 2017.*

11 *Vannini Ph. (ed.) Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research. New York: Routledge, 2015.*

12 SenseLab—A Laboratory for Thought in Motion, доступно по senselab.ca/wp2/about/.

13 *Hewitt A. Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Durham: Duke University Press, 2005.*

14 *Фуко М. Пытка — это разум // Интеллектуалы и власть. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 73*

15 *Мол А., Ло Дж. Воплощенное действие, осуществленные тела: пример гипогликемии // Логос том 27 номер 2 (2017).*

16 *Barad K. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press, 2007.*

17 *Дуглас М. Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу. М.:*

КАНОН-пресс-Ц и Кучково поле, 2000. С. 233.

18 *Watney S.* Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

19 *Мол А., Ло Дж.* Воплощенное действие. С. 246–249.

20 *Гибсон Дж. Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988.

21 *Гибсон Дж. Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. С. 28.

22 *Manning E.* Always More Than One: Individuation's Dance. Durham: Duke University Press, 2013.

23 *Massumi B., Manning E.* Coming Alive in a World of Texture // *Dance, Politics & Co-Immunity*. Edited by Siegismund G., Hölscher S. Zürich: Diaphanes, 2013.

24 *Gil J.* Paradoxical Body // *TDR* vol. 50 no. 4 (2006). P. 23.

25 *Thrift N.* Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect. London: Routledge, 2008.

26 *Спиноза Б.* Этика. Минск и Москва: Харвест и АСТ, 2001. С. 455,

27 *Marks L.* Thinking Multisensory Culture // *Paragraph* vol. 31 no. 2 (July 2008). P. 123–137.

28 *Hayles K. N.* Cognition Everywhere. P. 204.

29 *Плохова Д., Портянникова А.* Тело — медиум: диалоги «Айседориного горя» // *Художественный журнал* № 103 (2017). С. 110–115.

30 *Marks L.* Thinking Multisensory Culture. P. 134.

31 *Ingvarstsen M. (ed.)* The Making Of The Making Of. Brussels: Nadine, 2006.

32 *Брандштеттер Г.* Хореография как кенотаф. Перевод Кати Ганюшиной, доступно по roomfor.ru/choreography-as-cenotaph.

Дарья Юрийчук

Родилась в 1992 году в Москве.

Исследовательница визуальной культуры.

Художница, практикующая хореографии, танцы, взаимодействия в коллаборации zh-v-yu.

Живет в Москве.