

Міністерство культури України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ РОБОТУ

Сучасні перформативні практики як філософія в дії

(заключний)

Науковий керівник НДПКР

науковий співробітник

(посада)

(науковий ступень, вчене звання)

Венедіктова Л.А.

(підпис)

2018 р.

Рукопис закінчено *(13.12.2018)*

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол

від 28 грудня 2018 № 2

Реферат

Цей текст є супровідною запискою (complementary writing) до практик ТанцЛабораторіум, що орієнтовані на дослідження.

Супровідна записка намагається локалізувати практику в лінії впливів та визначити концептуальні рамки досліджень. Це є спробою моделювати явище “практики як дослідження” та перенести цей новий феномен з академічного середовища на територію мистецтва.

Даний текст є, власне, вступом (чи заступом) на територію, де слова заважають роздивитися сенси. Така нова ситуація в культурі вимагає не тільки зміни епістемологічної парадигми, але, можливо, навіть переосмислення онтології.

Дослідження філософського підґрунтя перформативних практик (чи тілесності як практичного фундаменту філософії), сподіваємося, дозволить роздивитися точки дотику мистецтва-культури-філософії.

Методом цього дослідження, і одночасно його предметом, є перформативність. Одним з завдань, яке ми перед собою ставили - описати методологію перформативних практик, по зрілому роздумі, ми переформулювали в опис методів, принципів та практик ТЛ. Слово “методологія”, так само як й “технологія” та “ідеологія”, - здається нам проблематичним і мало б стати предметом особливої уваги та дослідження (тут нам видається доречним запропонувати звернути увагу на доповідь Михайла Зятіна на науково - практичній конференції, семінарі “Перформативність”, опубліковану в тринадцятому номері Курбасівських читань)

Кількість сторінок: 62

Кількість використаних джерел: 36.

Об'єкт дослідження: перформативні практики після “мистецтва після філософії”

Предмет дослідження: практики групи TanzLaboratorium

Мета: Виробити нові та окреслити існуючі підходи до сучасних перформативних практик та дослідити їх філософське підґрунтя.

Ключові слова: перформативність та перформанс, специфічність, своєрідність відсутності, мистецтво, контингентність, емерджентність, практика як дослідження, practice as research.

Зміст

ВСТУП.....	5
I. МИСТЕЦТВО ЯК ФІЛОСОФІЯ ПІСЛЯ “МИСТЕЦТВА ПІСЛЯ ФІЛОСОФІЇ”	11
II. ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОВОРІТ, ПЕРФОРМАНС ТА ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ.....	16
III. ВІД КУЛЬТУРИ ЗНАЧЕНЬ ДО КУЛЬТУРИ (ВІД)(ПРИ)СУТНОСТІ. ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ ЯК ФІЛОСОФІЯ.....	30
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59

ВСТУП

Перформативний поворот – те, що сталося з культурою (чи з наукою про культуру) після лінгвістичного повороту, в рамках якого будь-що розглядалося як текст. Ми довго думали, що сталося з поглядом на культуру як на текст, чому цей погляд виявився недостатнім, чому неможливо розглядати рух, наприклад, в якості тексту. Маємо версію, що тіло своїми власними уявою та свідомістю проявляє світ через людину, демонструє спосіб, яким людина взаємодіє зі світом.

Перформативний поворот “привніс” у культуру дію і все стало інсценуванням, але не в сенсі театралізації реальності, а навпаки - маніфестацією вже існуючих перформативних структур, включення людської дії в логіку світу як факту, що вже відбувся.

“Перформація (Performanz), перформанс (Performance) і перформативність (Performativität) стають новими ключовими поняттями в науці про культуру. Вони вказують на “сконструйованість” мови і дійсності та служать аналізу соціальних засобів самопрезентації, а також форм політичної театральності, аж до театру військових дій”[1].

Перформативний поворот, можна сказати, вперше проявивсь у мистецтві – в 60-х перформанс завойовує “ключові арени “стирання кордонів мистецтва”, що підкреслює постановочний характер естетичного і виводить на сцену подію замість твору”[2].

Перформативність – не те, що описує якийсь новий жанр чи естетичний стан або глядацький досвід, але – новий підхід, який отримав назву “нове гуманітарне знання” (НГЗ), що з’явилося в зв’язку з перформативним поворотом у культурі. Воно включає в себе естетичний аспект, що створює продуктивні перешкоди звичному вербальному теоретизуванню.

Естетичний досвід як перформера, так і глядача стає невимовним естетичним досвідом. Ми ніби люди, які ще не навчилися говорити, яким потрібна інша (нова) мова. Або, скоріш, нове мовчання, яке могло б стати тлом для іншої мови (іншого дискурсу):

“Мова так чи інакше не зводиться до підбору знаків для речей. Він починається з вибору говорити або не говорити. Вибір між мовчанням і знаком раніше ніж вибір між знаком і знаком. Слово може бути менш промовистим ніж мовчання і потребує забезпечення цим останнім. Мовчання необхідний фон слова. Людської мови на відміну від голосів тварин могло не бути. Птах не може не співати в травні. Людина могла і не заговорити. Текст витканий утком слова по основі мовчання” [2]

Відновлюваність мовчання - те нове, що перформативність пропонує людському існуванню. Що якщо і слово, і мовчання - не знаки дії чи її відсутності, але сама дія і сама відсутність? Що якщо слово - не після (чи перед) мовчанням, але одночасно (своєчасно) йому? Можливо, прийшла пора розрізняти не слово від мовчання, але слово від слова та мовчання від мовчання?

Так само, можна сказати, що поділ на перформера (виконавця) та спостерігача (глядача) як окремих істот зникає і настає час розрізняти їх всередині як виконавця, так і глядача. Тобто, будь-який “я” є одночасно і перформером, і спостерігачем, і перформером, що спостерігає, і спостерігачем, який діє спостереженням. Тобто, це не дві істоти, але чотири (як мінімум). Ми розглянемо цю концепцію в подальшому на прикладі роботи ТЛ з одним з питань американської хореографіні Дебори Хей - “Що якщо все тіло, все одночасно має потенціал сприймати час і простір як повністю унікальні та оригінальні в кожний момент та будь-якої миті?”

Як стверджують дослідники перформансу, все що завгодно тепер можна побачити як перформанс – це всього лише “часовий відрізок, який спільно проживають ті, хто представляє і ті, хто дивиться”[3].

Але. Чи можливо спільно проживати час? Це, мабуть, ключове питання - недосліджена проблема перформативного повороту. Звісно, ми тут не маємо на увазі часовий відрізок, що вимірюється годинниковим механізмом. (Годинник, власне, знадобився людям, тому що час не є і не може бути спільним). Звичка до формалізованого годинникового часу створює ілюзію точності, при тому що мова розумніша за людину і повідомляє внутрішньою формою слова “своєчасність”, що час - свій - в кожної людини чи події.

Спільність виникає не в часі і не в просторі, але у місці - такому, де різні люди переживають кожен свій власний естетичний досвід.

Виникає потреба звернути увагу на саму неможливість опису естетичного досвіду в естетичних (чи просто в існуючих) категоріях, яка реалізується, серед іншого, в незграбності

висловлювань (в цьому випадку сама ця незграбність може бути перформативною). Наприклад – “автопоетична петля реакції відповіді” (“die autopoietische feedback-Schleife”) з книги Ерики Фішер-Ліхте “Естетика перформативності” – метафора, що служить опису взаємовпливів сценічної дії та сприйняття глядача одне на одного при спільному проживанні події [3].

Крім того, можна спостерігати залучення слів, що притаманні релігійному, містичному чи магічному вокабуляру, наприклад: “Естетика перформативності, об’єднуючи мистецтво і життя, прагне викликати «нове очарівнювання» світу”. Або – “відкриття”, що “людина не здатна керувати «незримими силами», присутніми в світі”. Тут, на наш погляд, є цікавим (в сенсі – підозрілим), що людина все ще не полишає свого центрального місця в світі, не відмовляється від антропоцентричної парадигми: “Навіть прагнучи підпорядкувати їх своїй волі, вона все одно відчуває на собі їх вплив”[3].

Книга Е. Фішер-Ліхте підсумовує різні гіпотези та підходи, намагаючись примирити їх, показує, що культура визначень поступається місцем культурі присутності, але робить це в семіотичній традиції і це, мабуть, не дозволяє їй вийти за межі естетики. “Естетика перформативності пропонує «нову» концепцію Просвітництва: вона не закликає людину підпорядкувати собі природу – будь то його власна або навколишня природа, радше вона спонукає його по-новому поглянути як на себе самого, так і на світ у цілому, відмовившись від мислення, заснованого на принципі дихотомії, і замінивши його системою понять, що допускає багатозначність”

Те, що відкривають для себе діячі театру та мистецтва у філософії та філософи у театрі, з самого її початку було відомо (в якості проблем чи питань) філософії як такій, але – людська недовіра до умоглядних конструкцій, що супроводжувала як філософію, так і все гуманітарне знання протягом всієї їхньої історії; недовіра, що вибухнула радикальною відмовою від (“подоланням” чи “виходом” – в термінах Мартіна Гайдеггера) метафізики у ХХ ст. після катастрофи ідей гуманізму та проекту Просвітництва, що пов’язана з жахливим досвідом тоталітарних суспільств та “виробництва трупів”; недовіра, яка робила з філософії, за влучним самовизначенням одного філософа, “БІ-діяльність”, – саме ця недовіра, на наш погляд, привела до появи у просторі філософії людського тіла.

Так у філософії з’являються поняття “контингентність” (яка сперечається з кантівським “необхідність a-priori”), “емерджентність” (поняття з теорії систем, що говорить про неможливість зведення властивостей системи до суми властивостей її компонентів), “серендипність” (слово, вигадане у ХІХ ст. Horace Walpole, англійським істориком мистецтва, для визначення щасливого співпадіння або несподіваного відкриття) та “абсолютна безвідповідальність” (так А. П’ятигорський визначає стан готовності до невідомого: “ти зроби, а що буде за тим, далі – не твоя собача справа”).

Французький філософ Трістан Гарсія, серед інших дослідників, змінює саму парадигму часу (але розглядає його як самостійний феномен, на відміну від квантової фізики та теорій відносності чи інших теорій сучасної фізики) та пропонує дивитися на нього не як на горизонтальну “стрілу часу” з термодинаміки, яка задає напрямок із минулого до майбутнього, а як на вертикальну структуру, де зверху

знаходиться теперішнє (як максимальна інтенсивність присутності), під ним лежить минуле, що входить у теперішнє (але з меншою інтенсивністю), і все це спирається на майбутнє, яке, завдяки максимально інтенсивній відсутності, визначає теперішнє, в залежності від його стосунків із минулим [4].

Грубо кажучи, всі ці (а також деякі інші) нові поняття покликані концептуалізувати одну річ – “неможливість контролювати розвиток подій”. Але ця неможливість, віднімаючи в людини центральне становище у світі, повертає їй її статус потенційності, а її жесту – “засобу без цілі” [5, с. 63] (Агамбен), що створює можливості перевідкрити етос.

Цікаво, що термінологія для аналізу появи тіла там, де раніше воно було маргінальним, де про нього намагалися не думати чи навіть звільнитися від нього, надійшла з неочікуваного боку – зі сфери мови, ніби “лінгвістичний поворот” в культурі був вже “вагітним” наступним поворотом, ніс у/на собі потенціал складностей “повороту перформативного”.

Перформативність – поняття з лінгвістики, яке означає, що сам по собі мовний акт є дією. Парадоксальним чином мистецтво підхоплює це поняття, яке підриває його онтологічні засади як майстерності в конструюванні (чи у відображенні) реальності або у виробництві нового знання.

У результаті ми маємо ще більш радикальний жест, ніж навіть у концептуальному мистецтві, яке керується принципом постійного переосмислення самої природи мистецтва. Мистецтво виходить із берегів, втрачає кордони, стає всеохопним? Чи навпаки – зникає, згортається, стає складкою чи зянням?

Можливо, воно само стає кордоном, тонкою (майже непомітною) «лінією», яку важко розгледіти і в якій неможливо бути впевненим, але яка створює рухливий фрейм – рамку репрезентації, вихоплюючи з життя епізоди відносин людини із собою, з іншою людиною, людини з речами, людини зі світом тощо. І чи хвилює репрезентантів, що репрезентація свідчить саме про відсутність репрезентованного?

Цей фрейм може окреслювати також простір людської взаємодії в політичному сенсі спротиву диспозитивам влади, старих і нових ієрархій, дискримінації та ксенофобії, тому термін «перформативність» широко вживається в критичній теорії, гендерних та феміністичних дослідженнях.

Чи можливо щось окреслити і уникнути при цьому репрезентації? - ось питання. Десь тут знаходиться основний принцип роботи ТанцЛабораторіум. На цьому завданні ми зосереджені вже майже 20 років. Ця невдячна справа і є, на наш погляд, політикою.

I. МИСТЕЦТВО ЯК ФІЛОСОФІЯ ПІСЛЯ “МИСТЕЦТВА ПІСЛЯ ФІЛОСОФІЇ”

У діахронічному зрізі сучасне мистецтво – це історія революцій.

Одна з них – концептуалістський маніфест – робота 1965 року дуже молодого тоді художника Джозефа Кошута “Один і три стільця” та його революційне есе 1969 року “Мистецтво після філософії”.

Докорінне переосмислення того, що таке мистецтво (від “майстерності, продукт якої приносить естетичне задоволення” до “ідеї, що ставить під питання саму природу мистецтва”) і як

воно функціонує – надало концептуальному мистецтву риси і характер "постфілософської діяльності".

Свого часу Гегель проголосив кінець мистецтва і наступ століття філософії, Кошут же проголосив кінець філософії і початок ери мистецтва, яка на його думку, починається з Дюшана.

“Цінність” тих чи інших художників після Дюшана може визначатися тим, наскільки вони ставили під питання природу мистецтва, іншими словами, “що вони додали до концепції мистецтва такого, чого не було до них”.

Із цього (якого?) моменту більше неможливо розглядати відносини між мистецтвом і філософією в діахронічному зрізі або, як казав Теодор Адорно: «У наш час вважається загальноновизнаним, що з усього, що так чи інакше стосується мистецтва, ніщо більше не може вважатися загальноновизнаним» [6].

У фразі “мистецтво після Дюшана” – “після” не означає розташованість на стрілі часу з її послідовністю подій та причинно-наслідковими зв’язками.

Не стосується це “після” також і визначеної морфології, на яку переважно спирається мистецтвознавство.

“Після Дюшана” означає неможливість не брати до уваги, наприклад, “право на лінь”, яке було запропоновано художником.

«Джон Кейдж вихвалявся, що ввів до музики тишу, а я пишаюся, що прославив у мистецтві лінь», — якось сказав Марсель Дюшан [7].

Право на лінь, «право, що не вимагає ні виправдання, ні будь-чого натомість» підводить нас до агамбенівської концепції засобів без цілі як дії третього роду, що відрізняється від

створення (творчості, *poiesis* – в термінах Аристотеля) – засобу, що спрямовано до цілі, та від практики (вчинку, *praxis*) – цілі без засобів (як зараз люблять говорити - коли сам процес є ціллю). Ця дія третього роду – жест, що “руйнує хибну альтернативу між цілями та засобами, паралізуючу мораль, і представляє засоби, які як такі, позбавляючись виконання ролі посередника, не стають при цьому цілями”[5, с. 66].

Недаремно Агамбен у своєму міркуванні про засіб без цілі натрапляє на танець, зауважуючи, що жест як рух, чия ціль міститься у ньому самому – як танець в його естетичному вимірі – те, що найбільше заважає правильному розумінню жесту та закріплює дихотомію цілей та засобів.

Танець для нього стає жестом тільки тоді, коли “несе в собі та виставляє напоказ опосередковувальний характер рухів тіла”.

Жест, в принципі, – це “виставка опосередкування, переміщення засобу як такого у поле зору”[5, с. 64].

Власне, саме це “переміщення засобу як такого у поле зору” й сталося з мистецтвом після Дюшана, який змусив нас “зосередитися на самій відмові, на *не-рухомості*, на відсутності активності і випробувати всі ті можливості, які “лінива дія” розкриває для звернення суб'єктивності, винаходячи нові засоби існування та нові типи проживання часу”[7].

При тому, “нові засоби існування та нові типи проживання часу” з'являються самі, якщо вдасться звільнити простір від власних уявлень як щось має бути влаштовано та дозволити здійснитися невідомому – як воно хоче.

На що спиратися у цій відмові? Як би парадоксально це не звучало – на власну нездатність (*adynamia*), на “гостре усвідомлення того, чим ми не можемо бути”[8, с. 77] або можемо не бути.

“Нездатність (adynamia), – каже Аристотель у IX книзі “Метафізики”, – це позбавленість, що протилежна такого роду здатності (dynamis), так що здатність завжди буває до того ж і в тому ж відношенні, що і нездатність”[8, с. 74].

Нездатність означає тут не тільки відсутність здатності, неможливість робити щось, але також і насамперед, “можливість не робити щось”, можливість не задіяти власну здатність. “Саме ця подвійність, яка є характерною для будь-якої здатності, саме постійна присутня здатність бути і не бути, робити і не робити і визначає людську здатність взагалі”[8, с. 75].

Потенційна здатність людини підтримувати зв’язок з самою можливістю щось не робити “визначає важливість її дій” [8, с. 75].

Сучасна людина відчужена від власної нездатності, тому її здатність не має ваги, а те, що не має ваги, є дуже зручним об’єктом різного роду маніпуляцій. “Ніщо не перетворює нас у жебраків і не позбавляє свободи так, як це відчуження нездатності” [8, с. 75].

Перформативність, разом із парадоксом - тілесності як матеріальності, а роботи тіла як роботи нематеріальної, пропонує мати справу із цим іншим боком здатності та повертає людині можливість протистояти. (“... той, кого відірвали від власної нездатності, насамперед позбавлений можливості протистояти”[8, 77]).

Тут цікаво звернутися до спекулятивного реалізму, який, в особі Тристана Гарсія, стверджує, що репрезентація - це спосіб

вказати на щось як на його відсутність. Зображений пейзаж - це по-перше і засадничо, - відсутність того, що є зображеним.

Можемо (?) зробити висновок, що сучасна сконцентрованість на тілі, намагається саме тіло зробити відсутнім, усунути його як небезпечне, але таке, погляду на яке вже не вдасться уникнути.

Тим часом, перформативна зустріч “постмистецької” філософії та “постконцептуального” мистецтва відбувається в тілі – партнері у стосунках людини зі світом, в посереднику у відносинах з невідомим, в тілі, яке стає самим мистецтвом (рос. “искусство” – від іскус, іскушати – питати, дивитися, розглядати), або “провідником” (у термінах Є. Гротовського).

Що тут створюється? Тіло в його матеріальності. Ця матеріальність не співпадає з природною матеріальністю людської плоті як такої. Що це за тіло? Це тіло автореферентне, тобто таке, яке дивиться на себе, думає, робить висновки, витягує уроки і знає набагато більше про свого носія, ніж він може собі уявити.

Ця строгість матеріалізації продовжує концептуальну дегуманізацію, яка притаманна сучасному мистецтву. Авангардисти свого часу позбавили образотворче мистецтво фігуративності і власне образу, нігілістичність сучасного мистецтва зробила з нього окреме явище, яке часто виглядає незрозумілим.

Танець, який спочатку звільнився від музики та виразності, а потім і від хореографії та форми, подекуди сприймається як терапія, його оманлива легкість/простота збиває з пантелику.

Театр, що залишивсь без літератури, без сюжету, персонажа та інтерпретації, втратив “єдність і цілісність споглядання”, що були властиві драмі [9, с. 242].

Головним для них стала відтворюваність питання, яку люди часто сприймають як негативність, багато в чому завдяки “подоланню колишньої семантики тіла” [9, с. 267].

Художник, актор і танцівник більше не є інтепретаторами реальності, а тіло не є засобом для такої інтерпретації.

“Тіло зовсім не повинно задовольнятися своєю роллю означника, воно може стати справжнім *agent-provocateur* досвіду, який позбавлений “сенсу”, досвіду, що націлений не на здійснення якоїсь реальності та смислу, але досвіду як потенції, як можливості” [9, 267].

II. ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОВОРОТ, ПЕРФОРМАНС ТА ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ

“Сучасне гуманітарне знання породило чарівний гібрид спеціалізованого професійного знання і мистецтва як медіум передачі знання. Цей гібрид – не так міждисциплінарний, як антидисциплінарний підхід, у якому перформанс виступає засобом протистояння кордонам академічної дисципліни, яка нав'язує жорсткі конвенції проведення досліджень та подання їхніх результатів” [10, с. 230].

Історик Петер Берк назвав “перформативний поворот «окказіоналістським», таким, що вивчає людську поведінку в різних випадкових ситуаціях” [10, с. 228]. Що це за “випадкові” ситуації?

У сучасній філософії для них з'являється новий термін – “контингентність”. Це поняття означає не “випадковість” (як це слово здебільшого перекладається) на відміну від “необхідності”, але “не-необхідність”. Воно говорить про нез'ясовний, завжди *вже* здійснений вибір на користь тієї чи іншої онтології: “Контингентність - це випадковість лише в діахронічному зрізі, але в зрізі синхронічному - це необхідність.” [11].

Можна сказати, контингентність - це інше ім'я перформативності, тому що в перформативності мова йде саме про можливість існування у синхронічному зрізі. Перформативність можна назвати поглядом, що розрізняє синхронію та діахронію, так само, як «контингентність знаходиться ніби по той бік необхідності і випадковості, лежить в основі цього розрізнення.» [11]

Читаємо визначення контингентності в електронному онлайн словнику (мовою оригіналу) [12]

contingency (n.)

1560s, “quality of being contingent, openness to chance or free will, the possibility that which happens might not have happened,” from contingent + abstract noun suffix -cy. Meaning “a chance occurrence, an accident, an event which may or may not occur” is from 1610s.

contingent (adj.)

late 14c., “depending upon circumstances, not predictable with certainty, provisionally liable to exist,” from Old French *contingent* or directly from Latin *contingentem* (nominative *contingens*) “happening; touching,” in Medieval Latin “possible, contingent,” present participle of *contingere* “to happen to one, befall, come to pass,” originally “to touch”).

До речі, слово *contact* (the figurative sense of “a connection, communication”) походить від *contingere* - “to touch, seize,” from

assimilated form of com "with, together" (see con-) + tangere "to touch".

Так що поява у філософії слова "контингентність" - це спроба зробити крок назад - до внутрішньої форми слів, з одного боку, і кардинальна зміна аспекту думки про предмет дослідження (будь то людина, річ чи світ) - пізнання на доторк.

(*contamination* там же, що ніби натякає - це доторкання ніколи не є безпечним. Контамінація - зараження всім, із чим контактує)

Саме контингентні ситуації можна зустріти в практиці, яка носить назву "контактна імпровізація".

Вперше термін "перформативність" з'явився в оксфордських лекціях британського філософа та логіка Дж. Остіна наприкінці 50-х ХХ ст.

Назва вказує на те, що вимовляння висловлювання означає безпосередньо здійснення дії, а не просту вимову слів. Він запропонував відрізнити "перформативи" від "констативів". Під "констативними реченнями" Дж.Остін розумів висловлювання, що описує певний стан справ. Іншими словами, - відрізнити подію та опис (вираження) стану.

Критерієм оцінки перформативів є успішність або неуспішність, критерієм оцінки констативів - істинність або хибність. З часом сам Остін помітив, що констатив іноді (або часто) набуває ознак перформативу.

Тобто Остін, заблукавши на територію дії, помічає, що тут все не так просто, як хотілося б філософу-логіку. В теорії Остіна все логічно, але мова не існує окремо від тіла, вони разом створюють вигляд – "природа знаходить вигляд в той момент, коли відчуває, що її оголює мова" [5, с. 94].

Перформатив – це жест виставляння напоказ, засвідчення того, що щось є таким, яким виглядає. “Одкровення вигляду – це одкровення самої мови. Вона позбавлена будь-якого змісту, не каже правди про той чи інший стан душі або про факт, про той чи інший аспект людини або світу: це чиста відкритість, чиста здатність до спілкування”[5, с. 94].

Людина (та її тіло) як всі живі істоти перебуває у відкритому просторі, але завжди виглядає з нього. “Одна тільки людина хоче заволодіти цією відкритістю, захопити свій зовнішній вигляд, своє власне буття в проявленні. Мова і є цим заволодінням, що перетворює природу у “вигляд”. Тому зовнішній вигляд стає для людини проблемою, місцем боротьби за істину”[5, с. 93].

У цьому дискурсі той, хто дивиться (глядач) є партнером-опонентом того, хто щось проявляє, виставляє напоказ. Вигляд як “місце боротьби за істину” – гра зі значно підвищеними ставками, ніж завдання “зачепити” глядача чи маніпулювати його емоціями, або навчати його моралі.

Тіло в цьому “місці” відіграє головну “роль”. Воно показує те, що свідомість не в стані контролювати, незважаючи на всі новомодні техніки усвідомленості.

Тіло – це перформер – виконувач, воно буде виконувати всі ваші забаганки, підкорюватися дисциплінуванню, бути засобом виразності або зображувати втілення ваших ідей, його можна надресувати на визначені заздалегідь реакції тощо. Але паралельно з виконанням воно буде показувати дещо інше – вести свою гру, повідомляти про реальність та потенційність, бути медіумом, який, як відомо, і є повідомленням.

Натомість, перформативна практика – це спроба визнання за тілом первісного права бути несподіваним, впливовим та – дивувати. Це робота не для тіла, але для розуму, перед яким постає завдання облишити своє місце командира чи контролера над тілом, і винайти себе – філософа-спостерігача, об’єктом якого є він сам, а тіло для якого є – партнером та критичним агентом.

Перформатив тут – це коли мовна гра стає тілесною грою – “ваша плоть йде до справи”. Тілесна гра не верифікується, її неможливо перевірити на істинність/хибність, вона не визнає дихотомій. При тому, тіло повідомляє про наміри гравця значно відвертіше, ніж гравцеві хотілося б. Від цього агента не вдасться приховати ні бажання маніпулювати, ані наміру подобатися. Одне тіло ніколи не подібне до іншого, тіло є створювачем розрізень, агентом розрізняння.

Надії “перформативного повороту” на тіло як “новий” засіб комунікації є хибними, тіла не комунікують одне з одним, тіло має справу зі світом, воно живе у світі, не знає кордонів, тому що саме є кордоном або носієм ідеї покордоння, яку невпинно відтворює.

“Тільки здається що всього ближче до нас... наше тіло. Може бути ніщо так не далеко від нас як наше тіло” [13]

Ця далекість створює ілюзію тіла як об’єкта, який можна використовувати чи в якості віртуозного семіотичного інструменту, чи як виконувача трюків, чи як засобу для оздоровлення. Якщо позбутися цієї ілюзії та бажання дресированої віртуозності, то виявиться, що справжня віртуозність є готовністю до танцю.

Тренінг японського танцівника і хореографа Мін Танака називається саме ДО танцю, а його ферма в Японії носить назву “Погода тіла”.

Одна частина тренінгу Мін-сана називається Jumping і спрямована на те, щоб за допомогою суто раціональних (математичних - геометричних і логічних) складних структур та одночасно фізичного зусилля у кожен момент часу заплутати автоматичність дій та реакцій, внести хаос у здатність людини пристосовуватися, зламати механізми паттерналізації руху. На собі можна спостерігати дієвість (перформативність) пропозиції “змиритися зі складністю”, безпосередньо побачити свій *modus operandi*.

Інша частина тренінгу (Image work - спадщина засновника ВУТОН Татсумі Хіджикати) має на меті дослідження власних меж уваги - яким чином чотири фокуси уваги на чотирьох частинах тіла (руки, ноги, корпус, голова) є абсолютно неможливими і як ця неможливість послаблює людську хватку за своє центральне положення у світі. Разом із цим, з'являється шанс зрозуміти, що мав на увазі Рудольф Штайнер, коли стверджував, що “моторних нервів не існує, всі нерви є сенсорними”, що можливості тіла (його власної свідомості та його власної уяви) набагато потенційніші, ніж людина звикла від нього очікувати. Але є умова - ти маєш відмовитися від того, що б не робити неможливе.

Така робота вимагає від тебе граничного зусилля та всієї серйозності “цінити власне існування більш за самого себе” (як казав Йосип Мандельштам про один з принципів акмеїзму).

Як і “тіло-пам'ять” Єжи Гротовського - поле “наших власних спогадів”, в Буто кожне тіло вважається носієм пам'яті,

але “тілесна пам’ять” танцю Буто несе в собі всю історію людську та до-людську, історію мінералів і тварин, паралельно з історією тіла (та всього, що з цим тілом відбувалося) конкретної людини.

І танцівник в змозі взаємодіяти із будь-чим, знайти в собі Іншого. Буто-практики досліджують тіло не як інструмент чогось чи засіб для чогось, але як самостійність життя, що є слабким та невловимим, таким, що розхитує засади західної естетики. Тіло є мислячим, справа розуму – створити для цього умови. Прямуючи у свою темряву, людина може зустріне світ.

З появою дискурсу про тіло з’являється можливість для іншої мови (іншого мовчання), а значить і дискурсивної гри. Але це вже не мова визначення, опису та аналізу речей, а дискурс визначення, опису та аналізу їхнього сприйняття. І тут описувач має шанс говорити тільки про себе. І так – тут навіть констативи (вербальна форма, що виражає завершену минулу дію)* стають перформативними, а історія з опису подій перетворюється на сферу дії (або навіть поле битви).

Остін у своїх лекціях в якийсь момент відмовляється від поділу на перформативи і констативи, йде далі у своїх розрізненнях і стверджує, що будь-який мовленнєвий акт несе у собі перформативність.

Тут повідомлює про себе інша логіка – логіка інших розрізень.

Наприклад, розрізнення між твердженням та реченням, де критерій істинності/хибності може бути віднесено до твердження, але не до речення. Це нагадує розрізнення між враженням та його змістом, що створює Гар – проміжок, який

своєю чергою може стати простором відчуття-думки, простором життя естезису. Естезис, надійно захований у нетрях естетики, чекає на своє звільнення від неї, щоб продемонструвати свою “іллокутивну” силу.

У теорії Дж. Остіна іллокутивні акти посідають особливе місце. За його визначенням, “іллокутивний акт – це дія, що здійснюється, коли виражається деякий стан справ, при цьому відбувається визначення модусу висловлювання, наприклад, визнання, наказу, обіцянки, попередження, тобто це ніби подвійний акт, де в одному місці визначається сам характер цього модусу, а в іншому за рахунок пропозиціональної структури дещо повідомляється” [14].

Лекції Остіна були видані в книжці “Як робити речі за допомогою слів” (How to do things with words), зібраної у 1962 році його студентами після його смерті.

60-ті роки минулого сторіччя – короткий час спроби фундаментального само-переосмислення західної цивілізації, коли шок – від того, що людина виявилася здатною на неймовірні (ті, які вона не здатна уявити) дії, – майже минув, а самовдоволений спокій ще не настав. Власне, в 60-х виникає “перформанс” як вид сучасного мистецтва. Та й саме поняття “сучасне мистецтво” (contemporary art) як термін що означає принципово новий рід людської діяльності (коли під питанням опиняється сама суть мистецтва), з’являється тоді ж. Тепер діяльність художника полягає не в майстерному виготовленні об’єктів, а в неочікуваному їх виборі.

У просторі сучасного мистецтва з’являється тіло.

Дехто з художників вибирає себе об’єктом, як Брюс Науман, дехто – звичайний людський (свій) рух, як Стів

Пекстон, дехто – сприйняття, як Джон Кейдж чи свідомість, як Івонн Райнер, інші – реакцію публіки, як Марина Абрамович чи скорботну, цієї публіки, нечутливість, як Віденські акціоністи. В цей момент “перформанс” (performance – англ.) втрачає значення лише “вистави” (*le spectacle* – фр, *спектакль* – рос.) і набуває ознак об’єкта сучасного мистецтва, а пізніше потрапляє і в лінгвістику (його використав Ноам Хомскі, щоб ввести розрізнення між компетенцією і перформансом-виконанням).

Нове слово Остіна походить від “perform” (представляти, здійснювати, виконувати), тобто має спільний корінь зі словом “перформанс”, яке вже є таким, що не підлягає однозначному розумінню.

Перформативність занадто часто плутають із перформансом, а “перформативними практиками” (мабуть, тому що новий модний вислів) помилково називають театральні вистави.

Дослідники тим часом розглядають перформативність як “особливу якість дії (*ми б додали - якість недіяння*), а перформанс – як її специфічне вираження та виконання” [10, с. 230], тобто пропонують розрізнити одну специфічність від іншої. Можливо, назвати щось “перформативним” взагалі можна тільки постфактум, наводячи при цьому дієві аргументи.

Вихід за межі естетики та рух до естезису - неможливі без зупинки, вірніше, без руху зупиняння (гальмування if you want):

“Людина не приходять до правди ЦЕ ТИ, а завжди від неї йде, і вся справа не в якомусь новому кроці, а в зупинці цього уходу” (В. Бібіхін)

Це, як нам здається, – “спеціальне буття” Агамбена, що “повідомляє тільки власну комунікабельність”:

“Спеціальне має бути всюди зменшене до персонального, а те – до субстанційного. Перетворення виду в принцип ідентичності та класифікація є первісним гріхом нашої культури, її найбільш непохитною установкою. Щось персоналізується – його відносять до деякої ідентичності – тільки за умови принесення в жертву особливості. Спеціальне, насправді, є буттям – обличчям, жестом, подією – яке, не будучи схожим ні на що, схоже на все інше. Спеціальне буття захопливе, тому що пропонується, перш за все, для загального користування, але не може бути об’єктом приватної власності. Для персонального, навпаки, неможливе ні користування, ні насолода, а лише власність і ревності. ... Спеціальне буття повідомляє лише власну комунікабельність. Але її відділили від самої себе і конституювали в деяку автономну сферу. Спеціальне перетворилося у спектакль. Спектакль є відділенням від загального буття, тобто неможливістю любові і тріумфом ревності” [15, 62].

Спробуємо провести ще одне розрізнення перформансу та перформативності.

У книжці “Що залишається після Освенциму” Агамбен, слідуючи за Гайдеггером і Беньяміном, протиставляє два “онтологічних” відчуття - сором і відразу. “Переважає почуття у відразі - це страх бути впізнаним тим, що нам огидно”. “Людина, яка відчуває огиду, впізнає себе в неприйнятній відмінності, тобто суб’єктивує себе в абсолютній десуб’єктивації” [16, 114]

Сором - це одночасно пасивність і активність, те, що спостерігається і сам спостерігач, “фундаментальне відчуття

себе як суб'єкта в двох протилежних ... значеннях цього терміна: бути підлеглим і бути сувереном” [16, 115]

Це онтологічне відчуття, яке може не мати взагалі ніякого відношення до почуття провини і / або відповідальності. Те, що ти бачиш, бере тебе в свідки, не питаючи твого дозволу.

І тут ми, ризикуючи бути, незрозумілими, тим не менш, можемо провести ще одне розрізнення між перформансом і перформативністю.

Коротко кажучи, перформативність - сором, перформанс - відраз. Ми ж пропонуємо новий термін для перформативності - “розраза” (вигадане нами слово).

На основі перформативного повороту створюється новий вид епістемології – емпатична епістемологія. Антрополог Дуайт Конк'юргуд говорить про «так званий перформативно-чуттєвий спосіб пізнання», а Тами Спрай вводить спеціальний термін «перформатив-Я» (performative-I) [10, с. 235]. Ми пропонуємо використовувати тут термін “естезис” – старе грецьке слово, що було поховане під естетикою, і яке згадали та про яке нагадали філософи деколоніального вибору.

І тут нам стане у нагоді явище “практики як дослідження” (ми плануємо присвятити цьому наступний етап роботи ТЛ).

Несподівано як соціальний, так й мистецький дискурс постали як захоплені ідеєю тіла, ніби тіло – це щось, що ніколи не існувало, ніби людина відкрила для себе тіло вперше впродовж всієї своєї історії. Але може так воно і є? При тому, це тіло все ще розглядається як маріонетка, якою можна маніпулювати і за її рахунок розширювати простір естетичного чи політичного (радше *не політичного, але - ідеологічного*).

Що насправді відбувається із цим простором завдяки тілу? Простір стає емерджентним, набуває особливих властивостей, серед яких - непередбачуваність пустот та пауз, несподіваність відкриттів, незабезпеченість успіху (цей список є звісно неповним), це політичний простір без ідеологій.

(Емерджентність - англ. *emergence* — виникнення, поява нового, наявність у будь-якої системи особливих властивостей, не властивих її підсистемам і блокам, а також сумі елементів, не пов'язаних системоутвірними зв'язками; неможливість зведення властивостей системи до суми властивостей її компонентів.)

Простір емерджентності є таким, де мова співіснує із тілом.

Мова є відкритою незамінною системою, з власною повнотою:

“Незамінність мови полягає в тому, що вона, безперечно, система, причому відкрита, але, поділяючи ці дві властивості з багатьма іншими створіннями людини, мова володіє ще крім того повнотою” [17].

Тіло (якщо розглядати його не фізіологічно) системою не є, але володіє здатністю створювати пустоти, зяяння, gaps, простір думки. Якщо спостерігати за маленькою дитиною, яка починає повзати, а потім ставати на ноги та ходити, можна помітити особливу зосередженість, навіть задумливість. Ця задумливість є тілесною. Це тіло думає. Навколо багато дітей, просто зверніть на них увагу.

“Можна скільки завгодно говорити про неадекватність мови в області наприклад техніки і термінології, про семантичні і граматичні лакуни. Ці недовершеності не йдуть ні в яке порівняння з корінною недовершеністю, яка відчувається в

будь-якій іншій області культури. За всіх своїх недоліках тільки мова вже зараз завершена і не чекає на небувалі відкриття. Тільки ще одна культурна форма володіє подібною повнотою: людське тіло. За визначенням Вітгенштейна мова є частина людського організму. Можна говорити про слабкість і недосконалість тіла в певних відносинах, але ніколи питання про його переробку, так само як про переробку мови, не ставиться з такою серйозністю, як, скажімо, питання про перебудову юридичної системи.

Подібно тілу, мова менш цивілізованих народів за ступенем улаштованості навряд чи поступається мовам витончених цивілізацій. Як і тіло, мова відкрита за своїми можливостями. Як рух тіла, так жести мови несвідомі. Перші навички і вміння набуває тіло, потім вступає мова” [17].

“Між тим різниця між мною і мною, коли один вже є і щось робить, інший дивиться на це і, значить, його немає, — ось справжнє *inter-esse*, яке вміщує в себе будь-яке майбутнє тієї, яка дивиться на себе, дивується собі, живої істоти. В цьому *дивиться* згорнута вся можливість, у тому числі неможливая, в тому числі й та, яка, тому, хто дивиться, невідома. Здивування моє перед тим, що я єсть, що я такий, вміщує *ніхто не знає як багато*” [18].

Ці три істоти (перша виконує/діє, друга дивиться, третя дивується) - перформер (в окремому випадку - актор), спостерігач/філософ і той, хто пов'язує двох перших. Оцей третій - і є перформативністю. Тобто, перформативність може з'являтися в театрі та перформансі (як медіумі сучасного мистецтва), але вона не є їхньою невід'ємною ознакою.

Перформативність - особлива якість дії (та мислення), з якою можна працювати, але для початку треба роздивитися її специфічність. Особлива специфічність способу мислення здивуванням “*ніхто не знає як багато*” полягає у готовності до прийняття тези незнання. Тобто, основним принципом такої роботи є готовність до будь-чого. Це виглядає неможливим, але це весело, якщо *дійсно* спробувати.

Для розрізнення понять “перформативність” та “перформанс” пропонується також подивитися на них крізь призму наявності та відсутності інтенційно діючого суб’єкта [19].

«Перформативність висловлювання підкреслює його силу, що полягає передусім в породженні в цьому акті висловлювання і через нього суб’єкта висловлювання і дії, яку воно позначає» [19]. Тобто, перформативність передбачає первісну відсутність суб’єкта, його потенційність, яка (сама потенційність) або актуалізується у перформативній дії, або ні. Тим часом, як успішність, так і невдача такої дії, може стати перформансом як “символом перетину або стирання кордонів і в академічному, і в екзистенційному сенсі”[10, 235].

У перформансі суб’єкт явно має місце – це той, хто здійснює дію, виконує роль (чи то персонаж в драматичному театрі, чи то активіст в соціумі або перформансист в системі сучасного мистецтва).

Перформативна дія, тим часом, породжує суб’єкта. Щоб це могло статися, спочатку, судячи з досвіду, потрібна організація порожнечі, дія, що має в мові негативний сенс – дія не-діяння. (Внутрішньою формою дієслова “думати”, до речі, є

санскритське “дх’яна” – “не заповнювати порожнечу уявленнями”).

Людина не приходиться до правди “це ти”, але завжди від неї відходить, і вся справа не в якомусь новому кроці, а в зупинці цього відходу. Зупиняючись, ти звільняєш місце для події.

Де той, хто організовує порожнечу? Не тут. Він відсутній. Що ми можемо спостерігати? Тільки своєрідність цієї відсутності. Кожен уважний глядач напевно помічав, що людина на сцені може змінюватися до невпізнаності, перестає бути схожою на себе. На сцену “виходить” інша енергія. І справа тут не в майстерності перевтілення в персонажа чи акторській харизмі, але саме в здатності дозволити собі відсутність та “відкрити можливість деякої спеціальної форми недбалості, яка ігнорує відокремлення або, швидше, знаходить для нього особливе застосування” [15, с. 80].

III. ВІД КУЛЬТУРИ ЗНАЧЕНЬ ДО КУЛЬТУРИ (ВІД)(ПРИ)СУТНОСТІ. ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ ЯК ФІЛОСОФІЯ

Перформативна практика – це практика відсутності й зупинки.

За умови здатності створити умови (sic!) для своєї відсутності та дозволити чомусь здійснитися, користуючись тобою, відбувається своєрідне “розвітлення” (просимо розуміти це слово не в релігійному чи магічному сенсі) – поява філософа-спостерігача, що звертає увагу на пропозиції тіла – партнера. Розвітлення можливо виключно за умови довіри до тіла.

Довіра до тіла найбільш яскраво проявлена в танці Буто, для якого характерні слабкість, прозорість тіла і своєрідний стан свідомості, яку можна назвати деконцентрацією або розсіянням уваги, що має неможливе завдання слідкувати одночасно за кількома тілесними імпульсами.

Буто - це відмова від методів, техніки, стилю та інтенції. Це спосіб думати тілесно - естезично - думати відчуттями. Наприклад, можна спробувати думати шкірою, чи нюхом.

Тут можна зустріти заперечення, мовляв, відмова від інтенції – теж інтенція. Так ми натрапляємо на фундаментальну *проблему невимовності естезису* – в чому власне справа, неможливо побачити поза власним тілом, що практикує – *досліджує світ – тобою*.

Відмова від інтенції – це власне відмова – як від рефлекторної дії, так й від спрямованості до кращого. І перше, і друге – це автоматичні реакції, що скоріше за все вбудовані у людину соціумом, й філософія, й естезія деконструюють цей автомат, розбираючи “себе як риштування після спорудження будинку”[30].

У ТЛ існують три поняття, які складно перекласти українською мовою. Тут (незграбна) спроба це зробити:

Відчуттєвість (рос. ощутительность), спосполучуваність-повідомлюваність (рос. сообщительность), роздозволюваність (рос. разрешительность).

Суть цієї роботи полягає в тому, щоб уникнути впливу на неї фактору контролю, натомість подивитися який вплив спричиняє чиста увага (в значенні надання ваги кожному моменту існування), дослідити здатність тіла повідомляти про свій спосіб думати естезично. Свідомість працює тут не в

режимі усвідомлювання як спроби схопити тілесну дію і включити її в свою “табель про ранги”, оцінити та покращити, але намагається триматися якомога далі від тіла, сама собі ставить бар’єри, працює зі своїм завданням - відчувати межі того, що вона здатна спостерігати, за можливості збільшуючи об’єм та швидкість уваги.

Тіло, яке отримує (зауважимо, одноразово це зробити неможливо, це постійний процес надання такого дозволу) дозвіл проявляти власні свідомість та увагу, стає рівноправним партнером людини. Неодмінною (базовою) умовою тут є увага до естезису, до екстремально-можливого розрізнення відтінків тілесних відчуттів. Тобто, об’єктом наших експериментів є не тіло, але свідомість, або скоріш увага.

У певному сенсі ця свідомість є філософською.

Філософія це “спроба в некорисливому слові дати (“допустити”) бути події, виявитися “місцем, де подія світиться, стає видивом”, де те, що є, допущено бути як воно є, а не поставлене під облік і контроль”[22].

Перформативна практика/дія/висловлювання породжує тебе-Іншого, невідомого, але видимого і специфічного. Видимість, вид як те, що ти бачиш в дзеркалі, як те, що тобі не належить і що існує окремо від тебе і перцепція чого може бути побачена як перформативна: “Між перцепцією образу і впізнанням себе в ньому є проміжок, який середньовічні поети називали любов’ю. Дзеркало Нарциса є в цьому сенсі, джерело любові, нечуваний і жорстокий досвід, коли відображення є і не є наш образ. Якщо цей проміжок відміняється, якщо ми впізнаємо себе – нехай на мить – без буття в образі невідомими і такими, що вселяють любов, це означає, що

любити більше неможливо, це означає вірити, що ми є господарями власного відображення, співпадаємо з ним. Якщо проміжок між перцепцією і впізнаванням продовжиться невизначено довго, образ інтеріоризується як фантазм, і любов впадає в психологію”[15, с. 60]. Три варіанти буття, і – тільки один з них говорить про можливість відчуття проміжку – проміжку відсутності.

Ця думка з есе італійського філософа Джорджо Агамбена нам співпадає з ідеєю Методу Композиції Реального Часу (Real Time Composition Method).

Метод Композиції Реального Часу, що його, починаючи з 1995 року, розроблено та систематизовано хореографом Жоао Фіадейру (Португалія), показує, що якість наших рішень, індивідуальних чи в групі, може бути істотно “оптимізована”, якщо зможемо усунути «втручання» власної волі в момент прийняття рішення. Ця стратегія (одночасно, анти-інтуїтивна і така, що “виховує” інтуїцію) радикально переосмислює звички та шаблони поведінки та дозволяє забезпечити доречність та послідовність дій, для того, щоби наблизитися до того стану речей, який ми знаходимо всередині здатних до самоорганізації біологічних або фізичних систем.

Замість фокусуватися на тому, що ми очікуємо або бажаємо, Метод пропонує зосередитися на видаленні «шуму» (звичок, переконань, очікувань), який не дає нам читати ситуацію такою, як вона є сама по собі; а також на зменшенні «тертя», притаманного комунікативним процесам, яке створює протидію плинності та ясності мислення.

Метод може бути використаний для створення композиції у сценічному, вербальному та візуальному мистецтві.

Однією з можливостей, які пропонує Метод, є побудова спільноти, що існує за певними правилами гри замість правил поведінки.

Простір поділений на дві частини — in (майданчик, де відбувається дія) та out (простір, де гравці продумують наступний крок). Учасники на початку знаходяться в зовнішній частині (out), але вони ніколи не звичайні спостерігачі або глядачі. Кожен з учасників може зробити перший хід, потім інші та він сам працюють з тим, що з'явилося у просторі in. Тепер кожен має знайти принаймні три варіанти наступного кроку, відмовляючись від рефлекторної дії. Ці три варіанти виникають з того, в чому учасник бачить центр ситуації. Час, потрібний для прийняття рішення, грає у Методі ключову роль і є Реальним часом. Композиція виникає сама собою, за умови дотримання правил гри, в неї немає автора, ніхто не керує цим процесом, тому Метод серед іншого спрямований на боротьбу з ієрархічністю мислення та бажаннями людини мати режисера, який підказував би, що є правильним і це гарантувало б продуктивний розвиток подій. Кожен учасник у процесі гри також має можливість побачити власний *modus operandi* — притаманний саме йому спосіб діяти та дослідити проблеми, які виникають в нього з приводу дотримання принципів.

Метод, серед іншого, парадоксалізує (проблематизує) питання відношень між часом та простором, усуваючи при тому дихотомію “музею/ театру”. Музей - як білий куб, в якому відсутній час, а експонати перебувають у вічному теперішньому, театр - як чорний кабінет, де немає простору, а час має бути організованим до найменших дрібниць. Метод працює з обмеженим простором, але це обмеження є умовним, а час самоорганізованим. Учасникам гри стає зрозумілим, що

глядача вже не існує, кожен є художником, тому що кожен прямо і безпосередньо впливає на ситуацію. Так, цей експеримент підтверджує слова Йозефа Бойса про те, що кожна людина є художником.

Ця гра ставить ще одне питання - проблему автономії дискурсу. Колись цієї автономії просто не було, тому що існував шедевр (шедевр — в середні віки в Західній Європі - зразки виробів, які мали подавати ремісники, щоб здобути звання майстра) - зразок цілісності виробу, який може бути поставлений у центрі, а навкруги - периферія, яка вчиться майстерності з метою потрапити до центру. Картина майстра впізнавалася за особистим стилем чи за ознаками тої чи іншої школи-майстерні. Згодом, з появою музеїв, з'явилося саме поняття “мистецтво” та його відокремленість від життя як особливої сфери людської виразності. Так почалася історія мистецтва як історія стилів або течій, в яку потрапили й старі майстри. Між тим, з появою мистецького авангарду, який відійшов від міметичності та реалістичності зображення і звернув увагу на саме мистецтво, його засоби, засади, впливи та контекст існування, мистецтво перетворюється на автономну сферу і ця автономність набуває ознак систематичності.

Система сучасного мистецтва поглиблює цю автономію і стає політичним і соціальним гравцем, який впливає на культурні політики і стан соціуму. Митець перетворюється на філософа або навіть на “соціального працівника”, що досліджує проблеми суспільства. У сучасному мистецтві немає шедеврів, нема майстерності, нічого копіювати чи виконувати. Є тільки способи мислення (модальності), які звісно можуть (sic!) бути

відтвореними. Тобто, відтворюється не результат, але сама ідея відтворюваності. Власне, спосіб мислення - й є тією автономією дискурсу.

Можна зробити припущення, що саме перформативно (не-інтенційно) діючий суб'єкт має іллокутивну силу і, може, якщо йому пощастить із контингентністю, (а може й ні) призвести до комунікативного ефекту, який нічим не може бути забезпечений.

Незабезпеченість – це ще один аспект, який споріднює філософію та перформативність.

Хоча філософія не є дією і за своєю природою не може нею бути (якщо під дією мати на увазі позитивну активність), парадоксально, але визначення філософії, яке пропонує В. Бібіхін, цілком збігається з нашим поглядом на перформативність:

“Філософія це допущення – бути буттю, бути самій речі як вона хоче, без спроби її вмістити. Значить філософія це протилежне тому, що нам кажуть вона є. Значить, філософія це ризик, що ми залишимося за бортом, що головне, і головне багатство, піде повз нас. Воно, звичайно, і зараз йде повз нас, але ми завдяки свідомості сподіваємося, все робимо з надії і заради надії, що все-таки влаштуємо, налагодимо, в майбутньому схопимо [Futuratio (Середньовіччя), омайбутнення].

“Філософія – це, отже, протилежне тому, що, нам кажуть, вона є: нам представляють філософію так, немов вона така річ, якою треба ще озброїтися, як ніби-то ми і без філософії не досить вже озброєні до зубів; а філософія насправді це роззброєння, – і означає беззахисність, звичайно, але вже не в

цьому справа, коли прийдеш у смак роззброєння; філософія це – і це захоплює - зняття контрольних-наглядних постів, припинення хватки, яка все одно нікому не потрібна, і повернення до того схоплювання, несвідомого, яке невідомо куди веде, воно ж віддання себе, яке буває при захопленості. Так? Чи просто повертання, повернення? А що, ми щось втратили, загубилися? Ось навколо цих речей - захопленості, хватки, схоплювання, розгубленості, - філософія, тобто вона навкруги не речей (предметів), а нашого поводження з ними; або, краще, вона навколо речей, не в речах - для чого? щоб було саме коло, куди речі могли б увійти, щоб їх випустити, допустити. Філософія в цьому сенсі, можна сказати, порожнє місце, куди можна випустити, де припустимі речі – які? Паркан, труба, пустир? Ми їх і без того допускаємо. Або навпаки не допускаємо? Ми не можемо вирішити, допускаємо ми паркан, трубу, пустир чи ні. Коли як. Дивлячись як. За обставинами. Ми ще подивимося, розберемося. Зрозуміємо, визначимо. І ось було б смішно, якби філософія-допущення ніби допускала речам бути без цієї нашої хватки, без нас, - це було б те саме, що зв'язати якомусь самому собі руки за спиною і так ходити, стерилізувати себе. Філософія із самого початку, історично була і допущенням, щоб підхід до речей був якомога більш широкий, якомога більш вільний. Філософія і те і те допущення, допущення речам бути в своїй суті, щоб певнішою була хватка. Отже, знову ризик. Допущення і ризику теж. Допущення у всіх цих значеннях, впускання речей, допущення людини до них, відпускання на свободу, з ще одним ризиком – запустити. Відпускання речей і людини до всього розмаху. Ах небезпечна справа.”[23]

Згадаємо, що ні філософія до “Мистецтва після філософії”, ані автор терміну “концептуальне мистецтво” не брали до уваги тіло (та й ті, що проголосили “перформативний поворот” з його “інсценуванням, втіленням та ідентичністю” насправді бачать тіло все ще як інструмент ідеології, а не річ, яку потрібно “допустити”, щоби постала політика). Чому? Чи не тому, що така дрібничка, як – “моторних нервів не існує, всі нерви є сенсорними” (Р. Штайнер), або – відкриття фізіологією пропріоцептивного механізму – вимагають зовсім іншого підходу до практично всіх проблем людства – від дискримінації та тотального контролю до біженства та екологічної катастрофи?

Власне, Р. Штайнер стверджує, що соціальне життя не може змінитися доти, доки не зміниться ставлення людини до власного руху (до власного тіла). У Штайнера рух безпосередньо пов’язаний з волінням, яке, за Штайнером, “спить” - мова про область нашого тіла, яка сповнена активності, але яку ми зазвичай не відчуваємо. “Мається на увазі те, що відбувається в наших м’язах і що власне робить можливим наш рух” [24, с.25]

Усвідомлення не має жодного стосунку до цієї події. Ти можеш перебувати в ілюзії знання що ти робиш, але жодним чином не можеш знати - як це відбувається. “Те, що ми називаємо нервовою системою, є лише фізичним втіленням здатності сприйняття, яка живе у всьому нашому тілі” [24, с. 26]

У визначенні філософії з «Читання філософії» Бібіхіна ми бачимо всі ознаки перформативної практики як небезпечної, нічим не гарантованої, контингентної справи “відпускання речей і людини до всього розмаху”[23], якщо розглядати

людське тіло як своєрідну річ, яка має власну свідомість, здатність уявляти і можливість вступати у відносини зі світом.

Тут ми звісно вступаємо в суперечність із визначенням перформативності (чи іллокутивних сил, *if you want*) як дії, спрямованої на комунікацію між людьми. Ніби є (чи з'явилися завдяки теорії Остіна та перформативному повороту) гарантії потрапляння в спільне політичне (чи соціальне) поле тіл, ніби можливо завдяки “інсценуванню” чи “втіленню” розв'язати вузли, заплетені в мові та у відношенні до тіла, чи відмовитися від вербального проголошення та прояснення своїх політичних позицій, які все ще здебільшого є констативними (такими, що говорять про вже здійснене, навіть тоді, коли прогнозують майбутнє).

Ми вважаємо, що у випадку перформативності мова йде не про комунікацію у звичному сенсі, але про *комунікацію як можливість, чи скоріш потенційність*. Коли комунікують не люди та не їхні тіла, але дискурси (вербальний та естетичний).

Треба віддати належне і теорії мовленнєвих актів, і перформативному повороту – якщо б слово “перформативність” не з'явилося в лінгвістиці, його все одно треба було б вигадувати. Вигадати, щоб повернути філософію “після” Кошута, філософію після “мистецтва після філософії”, філософію як любов до мудрості тіла.

...

Вигадати, щоб повернути політику після ідеологій. Що це за політика?:

“Політика – це те, що відповідає сутнісній бездіяльності людей, буттю радикальної бездіяльності людських спільнот. Політика існує, тому що людина є істотою *argos*, вона не визначається будь-яким властивим їй заняттям - це істота

чистого потенціалу, що не вичерпується будь-якою ідентичністю або будь-яким покликанням”[5, с.138].

Перформативність як нова методологія надає шанс працювати з проблемою дескрипції/аналізу/теорії мистецьких практик. Проблематичність сприйняття – ми завжди і незмінно бачимо не те, що відбувається, та не тоді, коли воно відбувається – сама стає методом дослідження. Це нагадує метод переходу з XVIII сторіччя до XIX – від досвіду (знання) до сприйняття (чуттєвості).

“Якщо роль спостерігача, що з’явилася в епоху раннього Нового часу, ... складалася з того, щоб знайти релевантну дистанцію по відношенню до своїх об’єктів, то спостерігач другого порядку (нова роль спостерігача, якою була сформована епістемологія XIX ст.) був приречений ... в акті спостереження спостерігати самого себе... ” [25, с. 49]

Об’єкти нашого погляду ніколи не доступні цілком. Ми завжди маємо доуявляти те, що не потрапляє в поле п’яти наших відчуттів, але робимо ми це здебільшого виходячи з власних стереотипів, адаптуючи отриману інформацію про об’єкт до уявлень про світ, які вже маємо, до яких звикли. Але “що якщо тіло все цілком має потенціал сприймати простір та час як повністю унікальні та оригінальні у кожен момент та будь-якої миті?” (Дебора Хей)

Це питання - одне з базових у практиці ТанцЛабораторіум, воно використовується в якості методу потенціювання, а його риторичність слугує відмові від спокуси відповіді. Танцівник пропонує (адресує) це питання тілу і дивиться, як тіло відгукується на пропозицію та помічає у процесі, коли тіло збивається на виразність, зображальність, якійсь стиль чи

техніку, і тоді нагадує йому питання, повертається до його (питання) риторичності. Тобто, завданням свідомості є - уникати втручання і дотримуватися питання, залишатися спостерігачем, який досліджує можливості власної уваги, її об'єму, швидкості та *modus operandi*. Подібна робота створює ситуацію, де могли б з'явитися умови для появи тебе-філософа, у такому "діалозі" із тілом виникає простір для думки. Тим часом тіло, за Деборою Хей, є "будистом", вчителем та художником. В її книжці "my body, the buddhist" ми знаходимо тіло - суб'єкта, яке "enjoys jokes, riddles and games", "engages in work", "seeks comfort but not for long", "seeks more than one view of itself", "equates patience with renewal" etc. [26]

На наш погляд найбільш вдалим питанням з серії "what if's" Дебори Хей є практика 1997-98 [26, с. 104] "What if now is here is harmony?", тому що ми досі не знаємо, як із цим працювати. Спостерігати за спробою можна тут <https://www.facebook.com/larisa.venediktova/videos/973044189377185/>

Може, Ви теж спробуєте?

Від питань Дебори Хей недалеко йти до питань зміни аспекту. Що якщо в нас є більше одного модусу сприйняття, що якщо ми можемо змінювати аспекти?

Методологічно, нам може допомогти анекдот:

"Фізик, математик і інженер стоять у полі. Кожному видали однакову кількість дощок для паркану і сказали обгородити максимально можливу кількість овець.

Інженер побудував невеликий, але міцний загінчик у формі квадрата.

Фізик побудував загін у формі кола, стверджуючи, що така форма може вмістити більше овець.

Математик побудував паркан по колу, сам сів в центрі, заявляючи:

- Приймаємо, що я перебуваю ззовні”.

Що якщо спробувати танцювати з цим анекдотом? Перебуваючи *послідовно* або *паралельно* - фізиком, математиком та інженером.

Ще однією практикою ТЛ є цей метод послідовного/паралельного руху. Варіант 1 - спостерігати за рухом (у тому числі в звичайній побутовості) - що саме рухається паралельно, а що - послідовно, як послідовність стає паралельністю і *vv*. Варіант 2 - запускати рух саме як паралельний (чи послідовний), роздивляючись при тому деталі варіанту 1. Варіант 3 - працювати складніше:

“Помилка лицемірно скорботного на похороні не в тому, що в його житті немає скорботи, а в тому, що він думає, ніби прикидається скорботним, і цим думанням і переконанням себе, що у нього суму немає, закриває від себе свою справжню натуру.

....

Завдання спостереження таким чином змінюється. Не треба виглядати те, що відбувається насправді десь в глибині психіки під облудою або зовнішньою видимістю. Видиме нами і є те, що можна бачити. Психічний стан не ховається за облудою.

Удавання входить в цей стан або, вірніше, становить його. Людина прикидається і робить це навмисно. Тепер я можу описати його стан без необхідності описувати найтонші відмінності між лицемірною і справжньою любов'ю. Якщо

невагомі ознаки підказують мені, що почуття несправжнє, я описую його стан як впевненість, що він зображує справжнє почуття. Він знаходиться в стані думання, що він прикидається, що нібито так думає. Замість мнимого облуди ми бачимо тоді самообман” [27, с. 297].

Філософія є спогляданням – синхронізацією свого буття зі своїм поглядом.

Таке специфічне споглядання є в собі перформативним, як і мовний акт, що спричинив появу цього терміну. Перформативність повертає філософії її місце ризикованого “порожнього місця” незнання. Чи можемо ми люди знати щось менше, ніж власне тіло та його рухи?

Між тим, тіло завжди було посередником, у тому числі посередником в відносинах людини самої із собою.

Греки людську здатність рухатися зараховували душі, яка панувала над тілом. У 20 столітті з’ясувалося, що здатність рухатися належить самому тілу і здійснюється через пропріоцепцію – саморегульовану систему нейронів. Душа (господиня) “виявилася” в тілі (суглобах і м’язах), але майже ніхто цього не помітив. Сигнали від пропріоцепторів неясно розрізняються свідомістю, виступаючи, за визначенням І. М. Сеченова, «темним м’язовим відчуттям». Душа – це «темне м’язове відчуття».

Темряву тут не використано в негативному сенсі. Вона - те ж, що й “морок свого часу”, до якого вдається Джорджо Агамбен, коли намагається відповісти на своє питання “Що є сучасним?”:

“Сучасник - це той, хто сприймає морок свого часу як те, що безпосередньо його стосується, те, що безупинно питає

його, щось, що більше за будь-яке світло звертається прямо і виключно до нього, він той, хто безпосереднім поглядом сприймає сяяння мороку, яке витікає з його часу” [28, с. 50]

Темрява як відсутність світла активізує периферійні клітини:

"Нейрофізіологи стверджують, що відсутність світла вивільнює ряд периферійних клітин сітківки, що влучно іменуються «off-cells», котрі активуються і забезпечують особливу форму зору, що ми називаємо її темрявою. І все ж темрява не є привативним поняттям, простою відсутністю світла, свого роду не-баченням, але результатом активності цих клітин (off-cells), продуктом нашої сітківки " - пише Дж. Агамбен [28, с. 50].

Але ж людина тягнеться до світла, хоче бачити - розуміти, розвіювати темряву, бути хазяїном положення, знешкодити іншого, засвоїти присутність, виробити зі всього інструменти.

Дослухаємося до філософа:

“Справжній інший так же мало належить людині, як сутність людини, чиста присутність не належить їй, а навпаки, людина належить цьому своєму єству, покликана повернутися до нього і в ньому здійснитися. В цієї особливої приналежності людина належить своєму іншому не так, як річ належить хазяїну, — хоча тут закладена й небезпека рабства в іншого, і загроза належати йому, як річ належить хазяїну” [29].

Ризики, що супроводжують, серед іншого, таку приналежність, отримали в західному світі визначення “естетики ризику”, ми, тим часом, стверджуємо, що слово “естетика” вже не відображає стан мистецької (філософської) практики і актуальності все більше набуває “естезис ризику” – повторимося, наша плоть йде до справи.

Тіло завдяки механізму пропріоцепції діє раніше, ніж ми здатні про нього подумати чи усвідомити. Усвідомлення завжди запізнюється і відбувається пост-фактум (констативно). Чим більше прискорюються свідомість та контроль, тим в більшу ілюзію потрапляють. Що якщо ослабити хватку контролюючої свідомості, відмовитися від “омайбутнення” (а значить і від намірів?), визнати самостійність тіла, прислухатися до його уяви? Можливо, ми почуємо, як з нами розмовляє світ? Однак, розташованість людини у центрі всесвіту є механізмом заглушення цих сигналів.

“Як наполягають прихильники естезису, мистецтво сьогодні має практикувати не науковий, «зібраний у точку», а розфокусований погляд, який діє на тіло і свідомість таким чином, що форма і вибіркоче сприйняття перестають бути домінантними і поступаються місцем відчуттям» [30].

Периферійний зір, що супроводжує будь-яку діяльність людини, не усвідомлюється нею, тому що діє цілком автоматично.

(Периферійний зір відсутній в оптичній системі відеокамери, наприклад, і тому існує неможливість зафіксувати танець. Документація танцювального перформансу в корені відрізняється від нього самого, можна сказати, що це - цілковито інша робота.)

Робота з периферією є одним з методів тілесних практик у сучасному танці. Тут існують кілька підходів: в Буто, наприклад очі розфокусуються за рахунок розслаблення м'язів, виникає ефект роздвоєння, зір більше не розподіляється на центральний та периферійний, танцівник (звісно, не тільки завдяки очам) в ідеалі з часом перестає відчувати себе окремим

від середовища, в якому знаходиться його тіло, відбувається своєрідна мімікрія.

Мін Танака каже про такий стан, що це природна сутність людини, а Тадаші Ендо колись сказав, що ця неясність погляду й є справжньою точністю (цитати передаються наскільки це дозволяє пам'ять автора дослідження). Ми знаємо, що існує багато людей західної культури, які категорично не здатні робити цю вправу.

Іншим підходом, трохи простішим для європейської свідомості, є власне звернення уваги на периферійний зір. Фокус центрального зору послаблюється, а частина уваги спрямовується на периферію. Найбільшою складністю тут є втримання такого розподілення уваги, яке вкрай неприродно для людини - хижака, чий центральний зір інстинктивно зосереджений на полюванні за здобиччю, а периферійний зір тим часом відповідає за безпеку. Що дає таке розподілення уваги? По-перше, виникають інші стосунки з простором, який перестає бути поділеним на окремі фрагменти, що більше не схоплюються центральним сфокусованим зором, простір стає рухливим і набуває ознак життя, тобто перетворюється на партнера. По-друге, час, який відчувається специфічно у зв'язку з зусиллям розподілу уваги, стає виміром того життєвого простору.

В учасників подібної практики трапляються стани тимчасової невимушеної безпричинної та безцільної емпатії, можна сказати, емпатії як засадничої категорії людського існування, завдяки відмові від позиції хижака, який дивиться на будь-що як на об'єкт задоволення чи засіб для досягнення мети.

Якщо згадати, що перформативність має на увазі не-інтенційно діючого суб'єкта, або краще сказати - його відсутність, то саме пряме відношення до перформативної практики має метод “відмови від наміру” з арсеналу принципів роботи ТЛ. Учасник практики намагається побачити свій намір (руху, зупинки, зміни напрямку, переміни пози тощо) до того, як він здійснюється, виникає gap, коли тіло може проявити свою волю і власні наміри. Тут все залежить від здатності танцівника “пришвидчувати” увагу та збільшувати її “об'єм”. Фізичні параметри, що застосовані в цьому описі, є звісно відносними, ця відносність існує тільки у стосунку до себе. Ти можеш працювати виключно з власними обмеженнями. Порівнювати тут можливо тільки зусилля, тому будь-які судження стають проблематичними і можливими тільки у визначеній ситуації.

Ще однією практикою ТЛ є запозичена в Мег Стюарт (американської хореографіні, що працює у Німеччині) структура трьох станів (чи якостей руху) “драма-фізичність-композиція”, що існують одночасно і зазнають змін у процентному відношенні.

Наприклад, у твоєму танці 10% “драми”, 70% - “композиції”, 100% - “фізичності”, тобто в кожній з цих якостей є власна шкала. Але можливий й варіант з однією шкалою для всіх трьох станів. Крім того, що таке завдання є перформативною практикою, воно може бути й принципом споглядання. Автор дослідження час від часу користується ним для активізації сприйняття в різних не-мистецьких ситуаціях чи в якості протиотрути, коли дивиться театральну виставу, від якої стає погано.

Найбільш цікавим нам видається, що поняття “драми”, “фізичності” та “композиції” в кожного з учасників є власними (немає домовленості, що кожне з понять означає), а для спостерігача ці поняття можуть виглядати як об’єктивні.

Втримання всіх трьох аспектів, включаючи їхні зміни, у сфері уваги - надважке завдання, але водночас азартне та веселе.

Це той випадок, коли неможливість виконання завдання, за умови, тим не менш, належного (граничного) зусилля, породжує енергію.

Філософські ми можемо висловитися про це цитатою:

“Зберігання себе як місця, де цілий світ, упущений і невідновний, продовжує бути присутнім своєю незабутою відсутністю, коли ніде вже більше його немає, схоже, не може бути, — зовсім не те ж саме, що вироблення нової світоглядної хватки, що говорить, як треба мобілізуватися в умовах, що склалися; але і не те ж саме, що розпускання себе” [29].

Маємо зауважити, що всі ці складні процеси відбуваються на периферії - маргінесі, де все ще існує танець у західній культурі (не говорячи вже про культуру українську, де про сучасний танець навряд чи хтось дійсно чув)

Між тим, модне слово “втілення” (embodiment) консервує тілесність у вигляді оболонки, яку можна заповнювати різними “ідеями”, чергова інструменталізація тіла в якості засобу для інсценування соціальності, ідентичності і решти соціально (політично) - технологічних радощів.

“Втілення”, за Ерикою Фішер-Ліхте, в якості концепції акторського мистецтва, з’явилося наприкінці XVIII сторіччя. Якщо раніше про актора казали, що він грає роль чи виступає в

ролі, “тепер по відношенню до актора починають говорити, що він “втільює” якогось персонажа” [31, с.141], він трансформує своє тіло в “текст”, що складається зі знаків, тіло стає інструментом семантики. Але для того, щоби тіло можна було використовувати таким чином, “необхідно спочатку в певному сенсі вмертвити його” [31, с.143]. Чи не відчувається тут зв’язок з “виробництвом трупів” у ХХ сторіччі?

В історії театру є інверсії концепції втілення, наприклад, в театрі Всеволода Мейєрхольда тіло є “рефлекторно збудженим” і таким, що володіє “енергетичним потенціалом” та стимулює відповідну реакцію глядача. Тіло тут вже не є чисто семіотичним, але все ще слугує визначеним цілям.

Натомість, з власної практики можна дослідити, що тіло є партнером – невідомим, несподіваним, здатним дивувати та бути посередником у комунікації зі світом.

Іноді в процесі практики увага (корінь цього слова до речі – вага, – тілесна, власне, категорія) синхронізується з тим, що пропонує тобі тілесна уява (зауважимо, що інтенційно влаштувати таку зустріч неможливо).

Власне, тоді з’являється шанс зрозуміти, що те, що, як нам здається, ми свідомо думаємо, бачимо, відчуваємо тощо, може, насправді, не бути тим об’єктом, що перед (?) нами в реальності.

Чи не тут є версія відповіді на питання – чому розмова про тіло є майже приреченою на поразку? Вербальність (мовлення, дискурс, теоретичність) – це засіб комунікації між людьми. Тілесність (жест, рух) опосередковує доторк людини до світу. Якщо б була можливість доторкнутися до світу безпосередньо, чи можна було б хоч щось повідомити про цей досвід?

Методологічно можна запропонувати тут спробувати відслідкувати відносини між вербальністю та тілесністю. Подібні експерименти проводить група ТанцЛабораторіум у своїх Лабораторних роботах. Наприклад, у Лабораторній роботі “Література” досліджувалася здатність текстів літературних творів впливати на тіло таким чином, щоб збуджувати його власну (тіла) уяву.

У іншій Лабораторній роботі (№ 4) ТЛ працює не з літературним, але з філософським текстом. Учасники досліджують перформативну практику на кордоні сучасного танцю та спекулятивної (об’єктно-орієнтованої) філософії. Робота має форму гри, де ігровим елементом є якість погляду або інший спосіб дивитися. Танцюристи працюють із викликом, який виникає через зіткнення негативної форми і фактичної форми руху. Йдеться про випробування здатності тілесності на відгук, якщо запропонувати тілу ідеї Трістана Гарсія про негативну форму у просторі та майбутнє як максимально інтенсивну відсутність.

Майбутнє є негативом усіх подій. Присутність — завжди для чогось іншого, невідомого. З появою все новіших подій майбутнє віддаляється від теперішнього. Ми можемо дивитися тільки на майбутнє подій, які вже минули. Минуле належить теперішньому і може бути присутнім у ньому з більшою чи меншою інтенсивністю. Майбутнє – це максималізація відсутності. Форма може бути встановлена тільки тим, чим вона не є. Такий тип роботи дозволяє призупинити механізм продукування очікувань, а значить - провокувати здатність людини бути відкритою до несподіваного та готовою до неочікуваного. Методологічно цей підхід можна назвати “контингентним”. Як вже було помічено раніше, слово

“контингентність” має спільний корінь зі словом “контакт”. Цей підхід дозволяє опинитися в теперішньому, вступити із ним в контакт.

Негативність майбутнього у своїй книзі “Форма та об’єкт” Трістан Гарсія ілюструє наступним прикладом. Скажімо, у вас колись був собака. Ви би хотіли завести нового собаку. Ви намагаєтесь уявити його за допомогою спогадів про минулу тварину або уявлень про якусь іншу, яку ви десь уже бачили. Але у вас немає шансів уявити СВОГО майбутнього собаку, ви розумієте це в той момент, коли він у вас з’являється.

Розрізнення (буття в *inter-est*) уявного (очікуваного, виходячи з минулого досвіду) та реального (такого, що є зараз) “собаки” створює присутність, яка деконструює бінарність опозицій об’єкт/суб’єкт (етика/естетика, мистецтво/дійсність і т. п.) Людина, що перебуває в своєму *inter-est* не є ні суб’єктом, ні об’єктом, політичність такого стану визначається його автономією. Це є автономією дискурсу (чи ситуації, чи способу мислення), але не автономією мистецтва. Це свідчить про знищення дихотомії мистецтво/дійсність, а якщо піти далі то й бінарної опозиції суб’єкт/об’єкт.

Ми більше не можемо в якості суб’єктів об’єктивувати результат спостереження аж до того моменту, поки не визначимо ситуацію, не виробимо автономний дискурс.

Схожий принцип роздумів ми можемо знайти у фізиків - теоретиків:

Гайзенберг/Бор:

- Але чи не виходить у такому разі, що температура перестає бути об’єктивною властивістю?... Якщо поняття

температури по суті рівносильно висловлюванню про ступінь нашого знання чи незнання того, як рухаються молекули, то для різних спостерігачів температура може виявитися зовсім різною...

- Ні, це неправильно. Вже саме слово “температура” стосується деякої ситуації спостереження, за якої відбувається обмін енергією між чаєм і термометром, якими б не були властивості термометра. Тому термометр тільки тоді дійсно є термометром, коли рух молекул системі, яка підлягає вимірюванню... і в термометрі, з точністю, яка вимагається, відповідає “канонічному” розподілу. А за такої умови всі термометри дадуть один і той же результат, і в цьому сенсі температура виявляється об’єктивною властивістю. Звідси ти знову-таки можеш бачити, які проблематичні поняття “об’єктивний” і “суб’єктивний”, котрі ми раніше так бездумно застосовували [32, с.229].

Так стає зрозумілим, чому, наприклад, в об’єктно-орієнтованій філософії на заміну парі суб’єкт/об’єкт прийшла інша - об’єкт/форма.

(цей аспект розрізнення ми розглянемо на наступному етапі роботи ТЛ)

“Моторні нерви” старої фізіології як раз й робили можливим сприйняття тіла в якості об’єкта чи інструмента. Але якщо власне тіло може бути об’єктом, то й інша людина підлягає об’єктивації.

Ця проста думка є дуже складною для західної людини.

Тіло, яке західна людина все ще хоче використати, прикрасити, незважаючи на його, самотійність (сенсорність

пропріоцептивної системи), ще досі спираючись на поняття про існування моторних нервів (і моторної пам'яті), що підкоряються вказівкам розуму та дисциплінуються волею.

Ніби можна пристосувати тіло до завдань комунікації між людьми, якщо вербальність (і вся концепція культури як тексту) із тим не впоралася, ніби в тіла є те, чого немає в мови і це можна пристосувати до комунікації. Нове мрійництво – знову побудувати Вавілон людського взаєморозуміння з новим засобом – тілом. “ - Чи можемо ми зробити щось конструктивне? - Наприклад, маленьку пласку пірамідку з людських тіл?” (Том Стоппард “Розенкранц і Гільденстерн вже мертві”). Що б людина не робила в сенсі конструктивності, завжди виходить “маленька пласка пірамідка з людських тіл”, а останнім часом пірамідка виходить немаленькою.

Між тим, тіло є партнером у стосунках людини зі світом, посередником у відносинах з невідомим, медіумом, що набагато краще знайомий із human conditions, ніж власне human.

Що є основною рисою людяності? Тіло? Розум? Відчуття? Гравітація? Відчуття ваги? Важливості? Увага? Чи є увага відчуттям? Чи можливо відчуття (у)ваги без тіла?

“Епістемологія і методологія досліджують та встановлюють умови, парадигми і норми знання, у той час як для позначення зони незнання інструкцій не існує....

Може бути, й немає ніякої зони незнання, а є лише її рухи... відносини із зоною незнання – це танець”[8, 37].

ТЛ, досліджуючи власні методи, таким чином, ставить перед собою нерозв'язні завдання - відшукати методологію там, де її не може бути

(зауважимо, що саме це “де” є проблемою), і проявити цю неможливість.

Наявність інтересу для нас є принциповою. Інтерес тут розглядається як *inter-est* - бути поміж. Близька до нас, як вже зазначалося, філософія Володимира Бібіхіна, та до нашої практики його пропозиція:

“Йдеться про інтер-ес, кожного моменту не все одно, завжди є поміж, різниця, — і ця різниця більша і гостріша, ніж між добром і злом, пеклом і раєм, чеснотою і пороком. Все це метафізика, старо і музей. Я запропонував своє-не-своє, власне-не-власне. Це краще, ніж буття-небуття. Але все одно інша різниця”. (В. Бібіхін)

Можемо сказати навіть більше - *кожного разу* це Інша різниця, немає шансу її зафіксувати. Це важка праця, але є й гарні новини - в такої практики немає можливості набриднути, інтер-ес до “своє-не-своє” тут самовідтворюється.

ВИСНОВКИ

“Говорячи в термінах академічного дослідження, перформативний поворот відображає зсув фокусу аналізу від споглядання, рефлексії світу і людини до схвалення його повстання проти реальності, що існує”[10, с. 38].

Визначити цю реальність, проти якої здійснюється повстання, об’єктивно неможливо. Реальність, що заслуговує на повстання - своя в кожного повстанця, і тільки він - один, сам, - в змозі її означити і діяти в ній на свій страх і ризик.

Чи є тут місце для солідарності? Звісно, так, це місце, де співпадають інтереси різних людей, співпадають ситуативно або принципово. Тобто, відбувається ще й зсув в поняттях “комунікації” та “договору”, люди більше не домовляються

зламати (чи побудувати) щось заради щасливого світлого майбутнього (вони вже знають до чого призводять такі мрії), але договір виникає контингентно (або не виникає).

Ендрю Пікерінг вважає, що «перформативна ідіома є нашою надією зрозуміти, хто ми є і в якому типі світу ми опинилися тим, що ми є» [10, с. 39].

Перформативний поворот, якій міг би стати ключовим у зміні відносин людини з тілом, звично використовують у термінах “втілення”, “соціальності”, “інсценування” та “ідентичності”. Модна тілесна чи невербальна комунікація, на яку покладається багато надій, не вирішує проблеми, але сама є проблемою. Тіло тим часом залишається мовчазним (до пори до часу) партнером мислення, успішно прикидається слухняним майже рабом, таким що беззаперечно виконує вказівки контролюючого розуму, але насправді ця слухняність і мовчазність є провокацією. Тіло видає нас з головою, воно є медіумом, який викриває естетичну медіальну поверхню та поза нашим волінням розповідає свої історії, що не мають нічого спільного з драматургією чи хореографією. Тут вступає в дію те, що Борис Гройс називає “економікою підозри”. Цей медіум продовжує стратегію природи, для якої цікавою є тільки якість уваги і готовність людини бути здивованою дивиною, яку їй може запропонувати мисляче тіло.

...для участі в ідеї мало розуміти і визнавати її, або це взагалі не потрібно, треба вести себе, якщо можна так казати, як ідея. Жорсткість у вчинку, якщо хочете *дикість* (людина не вся домашня тварина), має ціну. *За сирим*, жорстоким та жорстким вчинком, що не виходить зі своєї такости, у ХХ сторіччі журба Антонена Арто. Ми зобов'язані бути дикими, щоби продовжити стратегію природи, і в тому сенсі, що

домашня вівця спокійно йде на смерть, її смиренність співпадає з дикістю. В людини апріорі можна очікувати нечистих форм, змішання дикості і домашності. Їхнє змішання у хитрості. Ці два полюси поведінки звуться по-різному, припустимо “консерватизмом” і “лібералізмом”. Прирученість перекручується в конформізм, і тоді протилежний, залежний полюс теж спотворюється в недобру жорстокість. Інтуїція веде дивними шляхами. Але дивина загальний спосіб дії софії. Це означає, що і в сучасному світі в кінцевому рахунку вихід із ситуації в тому, що проб'ється дивина, якою б вона не була [33, с. 250].

Але, для того, щоб ця дивина пробилася, необхідною умовою є людське зусилля, наприклад, зусилля “профанації диспозитивів, як засобів повернення до загального використання того, що пов'язане та виокремлене через їхнє посередництво”. Чи це не є однією з варіацій здатності “втручатися в процеси суб'єктивізації і в самі диспозитиви для виявлення в них Не-керованого, що постає початком і одночасно точкою виходу будь-якої політики”? [28, с. 36]

“Тут є важлива різниця між політичним на рівні змісту і на рівні виробництва. Тут є важлива різниця між політичним на рівні репрезентації і на рівні вибору. Тут є важлива різниця між політичним на рівні репрезентації і в термінах відчуття, досвіду або чуттєвості” [34].

Мартін Шпонберг додає:

"I'm not gonna come up with any solutions, no proposals, no promises, no nuttin. How could I, what do you think? Do you live the stupid idea that I write a blog to convince you? Are you nuts? I'm writing this because of pure and simple despair."

“Я не збираюся знаходити ніяких рішень, ніяких пропозицій, ніяких обіцянок, нічого, нічогісінько. Як це мені вдасться, як ви гадаєте? Хіба ви живете з дурнуватою думкою, що я пишу блог для того, щоб переконати вас? Ви схибнуті? Я пишу це через чистий і простий відчай” [34].

Так, ми можемо це підтвердити, “чистий і простий відчай” може бути середовищем думки.

Якщо читача все ж цікавить, до якої методології належать методи ТЛ, то в нас є така відповідь - це методологія розрізняння, і вона є засобом без цілі, не в сенсі “процес є ціллю”, але в сенсі “средста” (рос.) - середовища думки. Ціль же не є нашою справою взагалі, вона відділена від нас, потрапляння в ціль є проявом контингентності погляду. І про таке потрапляння можна мати судження тільки згодом, як і заповідав великий філософ Іммануїл Кант.

Якщо драма якраз і визначається як “контрольоване і доступне для огляду протікання часу” [9, с. 65], а тіло в неї виступає інструментом донесення значень “загальної формули прекрасного ідеалу”, перформативність натомість натякає на повернення до трагедії, але в її миттєвій формі - моменті “раптового осягнення і знесиленої втрати сенсу” [9, с.66], коли осягнення саме стає цезурою, раптовим перериванням цього осягнення.

Дозволимо собі припустити, що новий етос перформативності - це позбавлення часу протяжності і осяжності, це існування в теперішньому (тілесному, не умоглядному) моменті*

*Зуважимо, що момент тут в сенсі momentum - (late 17th century: from Latin, from *movimentum*, from *movere* ‘to move’) - імпульс українською.

Тобто, основне питання нового етосу - звідки той імпульс? Що керує нашими (не)діями? Яку якість має наш момент (імпульс)? Чи є ця якість перформативною (дійсною - тілесною)? Чи може вона є фантомом - безтілесною ілюзією - мрією?

Ці питання - до танцю, а танцює насамперед - думка. Філософія завжди була танцем, невидимим. Але для неї настав час - проявлятися.

Закінчити ми хочемо знову цитатою з лекцій Володимира Бібіхіна:

..Ми не можемо покластися на метод, підхід так, як якщо би метод і підхід вже заздалегідь були; ми ними деяким чином покликані бути самі. («Энергия») [35]

Ось така “методологія”.

А з матеріальними об’єктами завжди може трапитися таке, як з “Фонтаном”, хтось знайде, що не ти (не Дюшан) є прабатьком концептуалізму [36].

* Definition of constative - being a verbal form that expresses past completed action

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с немецкого С. Ташкенова. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 128.
2. Биbihин В. Язык философии [Электронный ресурс] / Владимир Биbihин – Режим доступа до ресурсу: http://www.bibikhin.ru/yazik_filosofii.
3. Фишер-Лихте Э. Эстетика волшебной провокации [Электронный ресурс] / Эрика Фишер-Лихте – Режим доступа до ресурсу: <https://syg.ma/@ighor-lukashienok/estietika-volshiebnoi-provokatsii>.
4. Garcia T. Form and Object. A Treatise on Things / Tristan Garcia. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. – С. 184.
5. Агамбен Д. Средства без цели / Джорджо Агамбен. – Москва: Гилея, 2015. – 147 с.
6. Адорно Т. Теория эстетики [Электронный ресурс] / Теодор Адорно // Основы. – 2002. – Режим доступа до ресурсу: https://hromadalib.files.wordpress.com/2017/08/adorno_2002_asthetische_theorie.pdf.
7. Лаццарато М. Марсель Дюшан и отказ трудиться [Электронный ресурс] / Маурицио Лаццарато – Режим доступа до ресурсу: <http://art-and-houses.ru/2017/08/24/marsel-dyushan-i-otkaz-truditsya/>.
8. Агамбен Дж. Нагота / Джорджо Агамбен. – Москва: Grundrisse, 2014. – 202 с.
9. Леман Х. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М.: ABC-design, 2013. – 312 с.
10. Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании // Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки / Отв. ред.

Кукарцева М.А. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 226-235.

11. Кречетова М. О понятии "контингентность" – новом понятии в философском лексиконе [Электронный ресурс] / М. Кречетова – Режим доступа до ресурсу: <https://www.hse.ru/data/2010/03/06/1227366495/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F-2000.pdf>

12. Contingency [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://www.etymonline.com/word/contingency>.

13. Бибихин В. Витгенштейн [Электронный ресурс] / Владимир Бибихин – Режим доступа до ресурсу: <http://www.bibikhin.ru/vitgenshtein>.

14. Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов // Избранное. Перевод с англ. Макеевой Л.Б., Руднева В.П. – М.: Идея Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1989. – С. 88.

15. Агамбен Дж. Профанации / Джорджо Агамбен. – Москва: Гилея, 2014. – 111 с.

16. Джорджо А. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Агамбен Джорджо. – М.: Издательство "Европа", 2012. – 189 с.

17. Бибихин В. Авторитет языка [Электронный ресурс] / Владимир Бибихин – Режим доступа до ресурсу: http://www.bibikhin.ru/avtoritet_yazika.

18. Бибихин В. Онтологические основания правды [Электронный ресурс] / Владимир Бибихин – Режим доступа до ресурсу: http://www.bibikhin.ru/ontologicheskie_osnovaniya_pravdy.

19. Мироненко С. Определение понятий "перформативность" и "перформанс" в научно-исследовательском дискурсе [Электронный ресурс] / С.

Мироненко – Режим доступа до ресурсу:
<https://cyberleninka.ru/article/v/opredelenie-ponyatiy-performativnost-i-performans-v-nauchno-issledovatel'skom-diskurse>

20. Бибихин В. В. Слово и событие. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — С. 20, 47.

21. Бибихин В. В. Ранний Хайдеггер. Материалы к семинару. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. — л. 15 — Серия «Bibliotheca Ignatiana» — [Электронный ресурс] — Режим доступа до ресурсу:
<http://www.klex.ru/fzm>

22. Бибихин В. В. Ранний Хайдеггер. Материалы к семинару. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. — л. 15 — Серия «Bibliotheca Ignatiana» — [Электронный ресурс] — Режим доступа до ресурсу:
<http://www.klex.ru/fzm>

23. Бибихин В. Чтение философии / Володимир Бибихин. — Москва: Наука, 2009. — [Электронный ресурс] — Режим доступа до ресурсу: <https://tinyurl.com/ycu3alxf>

24. Мейс, Л.Ф.К. Загадка человеческого движения : [Пер. с нем.] / Л. Ф. К. Мейс. — М. : Товарищество науч. изд. "КМК", 1996. — 39 с.

25. Гумбрехт Х. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Ханс Ульрих Гумбрехт. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 184 с.

26. Ней D. My Body, The Buddhist / Deborah Ней., 2000. — 104 p.

27. Бибихин В. Витгенштейн: смена аспекта / Владимир Бибихин. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. — 576с.

28. Агамбен Д. Что современно? / Джорджо Агамбен. – К.: Дух і літера, 2012. – 78 с.

29. Биbihин В. Мир [Электронный ресурс] / Владимир Биbihин – Режим доступа до ресурсу: <http://www.bibikhin.ru/mir#b254>.

30. Венедиктова Л. Периферия нулевого радиуса [Электронный ресурс] / Лариса Венедиктова – Режим доступа до ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/6>.

31. Фишер-Лихте Е. Эстетика перформативности / Ерика Фишер-Лихте. – М.: Издательство «Канон», 2015. – 376 с.

32. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. / В. Гейзенберг. – М.: Наука, 1989. – 400 с.

33. Биbihин В. Лес (hyle) (проблема материи, история понятия, живая материя в античной и современной биологии) / Владимир Биbihин. – СПб: Наука, 2011. – 425 с.

34. Spångberg M. SPANBERGIANISM [Электронный ресурс] / Mårten Spångberg – Режим доступа до ресурсу: <https://spangbergianism.wordpress.com/>.

35. Биbihин В. Энергия / Владимир Биbihин. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. – 448 с.

36. Чуворкина О. Марсель Дюшан: легенда или плагиат?! [Электронный ресурс] / Ольга Чуворкина – Режим доступа до ресурсу: <https://syg.ma/@olga-chuvorkina/marsiel-diushan-lieghienda-ili-plaghiat?fbclid=IwAR3cIfZRgFWC8WZd5Y46qt4uZ6r7M1-IPTnUo65oaSAtAnJdT38vPCwvh1s>