

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+7.038.53
DOI: 10.28995/2227-6165-2025-4-46-56

Алексей Сергеевич Двоскин
Alexey Sergeevich Dvoskin

аспирант,
postgraduate student,
НИУ Высшая школа экономики (Москва, Россия)
National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia)
advoskin@hse.ru

ТЕЛОСНОЕ СОПРИСУТСТВИЕ: СЕНСОРНЫЙ ПОВОРОТ И МУЛЬТИСЕНСОРНЫЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ EMBODIED CO-PRESENCE: SENSORY TURN AND MULTISENSORY PRACTICES IN CONTEMPORARY ART

Статья исследует феномен телесного соприсутствия в контексте сенсорного поворота и мультисенсорных художественных практик. Рассматриваются философские и культурные предпосылки перехода от окулоцентризма к телесному восприятию – от феноменологии Мориса Мерло-Понти и концепции чувственности Мишеля Серра до теорий сенсорной культуры Дэвида Хоуза и Констанс Классен. Автор показывает, как сенсорный поворот трансформировал понимание эстетического опыта, расширив его до включения всех модальностей восприятия. На материале инсталляций и скульптур Эрнесту Нету анализируется, каким образом запах, тактильность и движение становятся полноправными средствами художественного высказывания и инструментами вовлечения зрителя. Делается вывод, что мультисенсорное искусство формирует новую этику восприятия, основанную на телесной включённости, и резонирует с идеями постгуманистического мышления в художественной практике.

Ключевые слова: мультисенсорность, сенсорный поворот, современное искусство, телесность, Эрнесту Нету

Для цитирования: Двоскин А.С. Телесное соприсутствие: сенсорный поворот и мультисенсорные практики в современном искусстве // Артикульт. 2025. №4(60). С. 46-56. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-4-46-56

The article explores the phenomenon of bodily co-presence in the context of the sensory turn and multisensory artistic practices. It examines the philosophical and cultural premises of the shift from ocularcentrism to embodied perception – from Maurice Merleau-Ponty's phenomenology and Michel Serres's concept of sensuous experience to the sensory culture theories of David Howes and Constance Classen. The author demonstrates how the sensory turn has transformed the understanding of aesthetic experience, expanding it to encompass all modalities of perception. Through the analysis of Ernesto Neto's installations and sculptures, the study investigates how smell, tactility, and movement become integral means of artistic expression and tools of viewer engagement. The article concludes that multisensory art shapes a new ethics of perception grounded in bodily involvement and resonates with posthumanist thought within contemporary artistic practice.

Keywords: multisensory, sensory turn, modern art, corporeality, Ernesto Neto

For citation: Dvoskin A.S. "Embodied co-presence: sensory turn and multisensory practices in contemporary art." *Articult*. 2025, no. 4(60), pp. 46-56. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-4-46-56

Введение

Современное искусство характеризуется всё более активным обращением к телесности, чувственному опыту и вовлечённости зрителя. Эстетическое переживание перестаёт быть чисто визуальным и интеллектуальным – на первый план выходит мультисенсорность как способ полного включения зрителя в произведение. Важно развести это понятие с более ранними художественными экспериментами с синестезией, популярными в модернизме и авангарде начала XX века. Пьесы «Жёлтый звук» Василия Кандинского, «Прометей» Скрябина предполагали межчувственные ассоциации – например, цветной слух или звучащую форму. В отличие от этого, мультисенсорность строится на принципе полимодальности, вовлекая сразу несколько чувственных каналов одновременно: не только зрение и слух, но и обоняние, вкус, осязание, проприоцепцию. Эта смена оптики находит отражение в более широком культурном и теоретическом сдвиге, получившем название «сенсорный поворот» (sensory turn), который пришёл на смену доминировавшему в 1980-1990 годах «иконическому повороту» (iconic turn).

© Двоскин А.С., 2025

Дата поступления: 04.11.2025. Дата одобрения после рецензирования: 22.12.2025. Дата публикации: 31.12.2025.

А.С. Двоскин *Телесное соприсутствие:
сенсорный поворот и мультисенсорные практики в современном искусстве*

Этот поворот был связан с усилением интереса к визуальному мышлению, образности и репрезентации. Его ключевыми теоретиками выступили У. Дж. Т. Митчелл со своей «Теорией образа» (*Picture Theory*), Г. Бем с концепцией иконического поворота и Х. Бельтинг, разработавший антропологию образа. Однако уже в 1990-2000 годах происходит сдвиг фокуса с визуального на телесное и чувственное. С образа на восприятие, с дистанции на вовлечение.

Термин «сенсорный поворот» закрепляется в гуманитарных науках в начале 1990 годов, прежде всего благодаря работам антрополога Дэвида Хоуза и историка культуры Констанс Классен. Исследователи сенсорной культуры настаивают на необходимости переосмысления роли всех чувств – особенно тех, что долгое время оставались вытесненными: обоняния, осязания, вкуса, проприоцепции. Они утверждают, что каждый исторический период обладает собственной системой иерархии чувств, через которую формируется картина мира. Смещение акцента от окулоцентричной модели к телесной вовлечённости означает, что художник всё чаще работает не с текстом, не с образом, а с телесным ощущением. Так усложняется само понятие эстетического: оно перестаёт быть только про форму и содержание и становится вопросом восприятия, взаимодействия, эмпатии, телесной включённости. В этой статье прослеживается генезис этого поворота – от феноменологии восприятия и критики зрительного доминирования до концепций сенсорной культуры – и анализируется, как эти идеи реализуются в художественной практике. Местом слияния теории и практики становится творчество бразильского художника Эрнесту Нету, в инсталляциях и скульптурах которого чувственное восприятие, запах и физическое взаимодействие становятся ключевыми художественными средствами.

Сенсорный поворот: истоки и ключевые идеи

В истории искусства 1990 годы ознаменовались важным парадигмальным сдвигом – «сенсорным поворотом», который радикально изменил подход к изучению и созданию художественных произведений. Этот период характеризуется переходом от традиционного окулоцентризма к комплексному исследованию всех органов чувств и их роли в эстетическом опыте. Истоки этого поворота следует искать в философской критике западной сенсорной иерархии, где зрение исторически занимало привилегированное положение. Ещё в 1945 году Морис Мерло-Понти в книге «Феноменология восприятия» (1945) утверждал телесную природу познания, однако лишь к 1980 годам эти идеи получили широкое развитие.

Французский философ Мишель Серр в книге «Пять чувств» пишет, что современность обесценила чувства, особенно «низшие» – обоняние, вкус, осязание [Serres, 2016]. Мы живём в культуре зрения и языка, а тело воспринимается как нечто второстепенное. Серр отмечает, что подлинное восприятие не может быть сведено к визуальному или языковому каналу. Оно осуществляется через телесный, доязыковой уровень, когда человек не просто наблюдает, а входит в контакт с пространством. В тишине, вне языка, возникает опыт восприятия, не затронутый символической системой. В одном из фрагментов текста философ приводит случай из жизни: он наслаждался одиночеством на ступенях античного театра в Эпидавре, но его уединение потревожила группа туристов, которые громко разговаривали, фотографировались – словом, делали всё то, что обычно делают туристы: «Что они на самом деле увидели? Они слышали: крики, слова, эхо. Но, безусловно, видели совсем немного – тем более что их камеры смотрели за них ... Я же – один, на этой ступени, в тишине уже два часа – мало-помалу мир вручает мне своих богов. Погружённый в социальный корабль, я бы лишь уловил обрывки языка от тех, кто рядом. Толпа носит своих богов в сумках и плеерах, в своих сектах и библиотеках» [ibid, p. 86]. Ключевая философская идея Серра: настоящее восприятие – не от ума, а от тела, и возникает оно не в потоке слов, а в тишине, через осязание.

В 1990 годы начала оформляться новая междисциплинарная область – сенсорные исследования (*sensory studies*), в которой особое место занимают работы Констанс Классен и Дэвида Хоуза. Классен и Хоуз разделяют несколько фундаментальных положений. Оба исследователя утверждают, что человеческое восприятие не определяется исключительно биологическими факторами, но в значительной степени формируется культурой: во многих традиционных обществах обоняние или слух могут играть более значимую роль, чем зрение [Howes, 1991, p. 184; Classen, 1993, p. 86]. «Человеческий сенсориум

A.S. Dvoskin *Embodied co-presence:
sensory turn and multisensory practices in contemporary art*

никогда не существует в естественном состоянии. Люди – социальные существа, и точно так же, как сама человеческая природа является продуктом культуры, таков и человеческий сенсориум», – пишет Дэвид Хоуз в книге «Империя чувств» (*Empire of the senses*) [Howes, 2005, p. 3]. Они подвергают критике сложившуюся в западной традиции иерархию чувств, где зрение занимает привилегированное положение, а обоняние, вкус и осязание оказываются на периферии – такой подход они рассматривают как продукт европейского Просвещения. Кроме того, оба учёных подчёркивают комплексный характер сенсорного восприятия, отмечая, что чувства никогда не работают изолированно, а всегда взаимодействуют друг с другом. Об этом пишет и знаменитый американский невролог Оливер Сакс в статье «Глаз разума. Что видят слепые» (*The mind's eye. What the blind see*): «...становится всё труднее утверждать, что что-либо является чисто визуальным или чисто слуховым, или вообще чем угодно ... сенсорные модальности нельзя рассматривать в изоляции друг от друга» [Howes, 2005, p. 33]. В «Империи чувств» (*Empire of the senses*) Хоуз обсуждает, как в эпоху позднего капитализма возникает гиперэстезия – чрезмерная стимуляция чувств, которая используется в маркетинге для создания привлекательности продуктов, но при этом подавляет культурное разнообразие чувственного опыта: «...увеличение количества сенсорных каналов, через которые передаётся послание “купи меня!”, повышает вероятность того, что это послание будет воспринято и приведёт к действию со стороны покупателя» [ibid, p. 288].

Констанс Классен делает акцент на исторических и гендерных аспектах сенсорного восприятия. В основополагающей работе «Миры чувств: История и культура сенсорного восприятия» (*Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*) Классен впервые системно исследует, как разные культуры, от западных до коренных народов, конструируют иерархии чувств: в Европе приоритет отдаётся зрению и слуху, а в других обществах доминируют другие чувства. Например, у мексиканских индейцев цоциль космология основана на тепле: «Социальный порядок сообщества цоцилей структурирован в соответствии с тепловым порядком космоса: наиболее важные члены общества ассоциируются с горячим восходящим солнцем, а наименее важные – с холодным заходящим солнцем» [Classen, 1993, p. 1]. У онге, коренного народа Андаманских островов, запах является жизненной силой вселенной и основой личной и социальной идентичности [ibid, p. 1].

Классен прослеживает, как в западной культуре произошел сдвиг от обоняния к зрению, особенно в эпоху Просвещения. Например, роза – символ совершенства, раньше ценилась за аромат, а теперь – за внешний вид: «С наступлением эпохи Просвещения, когда возрастало значение зрения и науки, важность обоняния снизилась, и флористы начали выращивать розы ради их внешнего вида, а не аромата» [ibid, p. 7]. Чувства используются и для маркировки социальных границ. Например, запахи часто служат метафорами классовых, гендерных и расовых различий – здесь Классен вспоминает цитату Джорджа Оруэлла: «Истинную суть классовых различий на Западе можно выразить четырьмя ужасными словами ... Низшие классы пахнут» [ibid, p. 82]. Значительная часть её работ посвящена тому, как контроль над запахами, голосами и тактильностью помогал регулировать женское поведение в различных обществах. Например, в статье «Чувства ведьмы. Идеология восприятия и образы трансгрессивной женственности от Ренессанса до Нового времени» (*The Witch's Senses. Sensory Ideologies and Transgressive Femininities from the Renaissance to Modernity*) Констанс Классен упоминает, что руководство по поведению для женщин XVI века советует им есть мало и помнить, что «Ева была изгнана из рая за один укус пищи, и многие девы... которые покидали свои дома в поисках вкусных яств, лишились своей непорочности» [Howes, 2005, p. 73].

Сенсорный поворот, раскрепостивший телесное восприятие, закономерно породил вопросы о новой роли зрителя. Если восприятие перестало быть пассивным созерцанием, то какой формой активности оно становится? Эти вопросы выводят нас в плоскость критической теории визуальной культуры, где, например, Ирит Рогофф развивает концепцию «эмансипированного зрителя». В работе «Отведение взгляда: формы участия в визуальной культуре» (*Looking Away: Participations in Visual Culture*) Рогофф исследует, как тактика «отведения взгляда» от предписанного объекта в сторону контекста – например, когда внимание на выставке Джексона Поллока полностью переключается на случайно увиденную актрису из сериала «Скорая помощь» – позволяет зрителю стать не потребителем, а производителем

А.С. Двоскин *Телесное соприсутствие:
сенсорный поворот и мультисенсорные практики в современном искусстве*

смыслов. Такой жест, по её словам, является «разрывом, который был абсолютно необходим для нашего собственного процесса восприятия, позволив нам выйти из состояния почтительности... и высвободить выставку из её мифических структур» (Rogoff, 2005, p. 130). Этот критический и эмансипаторный вектор является логическим продолжением телесного раскрепощения, связанного с сенсорным поворотом.

Таким образом, в западной художественной традиции нарастает критика доминирования визуальности. Современные исследователи призывают выйти за пределы взгляда. Тактильность, соматическое слушание, ароматические картины и инсталляции, ольфакторный поворот – эти маркеры обозначают новый сенсорный ландшафт искусства, задавая свежие векторы творческого и исследовательского интереса.

За границами взгляда: новые практики восприятия

Исследования в области сенсорной антропологии, феноменологии и культурной истории чувств, обозначившие сенсорный поворот, оказали значительное влияние на искусство. Художники, вдохновлённые новыми идеями, а зачастую и параллельно им, стали создавать работы, апеллирующие не только к зрению, но ко всему диапазону сенсорного восприятия. Так сформировалась область мультисенсорного искусства, в котором сенсорное взаимодействие работы, пространства и тел участников становится неотъемлемой частью произведения. С точки зрения нейробиологии мультисенсорность – это способность мозга интегрировать информацию от разных органов чувств для создания целостного восприятия окружающего мира. В искусствоведении мультисенсорность рассматривается как подход, при котором произведения искусства воздействуют на несколько органов чувств одновременно. Зритель, который использует всё своё тело при контакте с работой художника – видит, ощущает, слышит, чувствует – воспринимает опыт глубже и эмоциональнее. Наше восприятие мира мультисенсорно по своей природе. Поход на выставку традиционной живописи – это тоже мультисенсорный опыт, так как мы видим картину, слышим голоса других зрителей, чувствуем запахи выставочного пространства, ощущаем положение своего тела по отношению к картине и людям вокруг. Мир явлен нам через разные каналы восприятия, но мы не всегда задумываемся об этом. И художники привлекают внимание к тому, что мы воспринимаем мир как сложную мультимодальность. Мультисенсорное искусство не только расширяет палитру ощущений, но и создаёт условия для более глубокого эмоционального вовлечения. Вовлечение тела в восприятие художественного опыта формирует эмпатическое соприсутствие – зритель уже не отделён от произведения, он становится его частью. Такое искусство требует не только взгляда, но и дыхания, движения, равновесия, памяти тела, осязания.

Об осязании и осязательном взгляде подробно писала Лора Маркс. В книге «Кожа фильма: Межкультурное кино, воплощение и чувства» (*The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*) она вводит понятие «осязательной визуальности» (haptic visibility) – типа зрительного восприятия, при котором глаз функционирует подобно коже: не отстранённо обозревает, а как бы «ощупывает» изображение. Такое восприятие не фиксирует и не контролирует, а скользит по поверхности, задерживается на текстуре, воспринимает образ как материю. Маркс выделяет кинематографические приёмы, которые вызывают у зрителя осязательные ощущения: низкое разрешение, мягкий фокус, размытость, высокая степень детализации, крупные планы, текстура изображения или изображение фактурных объектов, повреждение носителя [Маркс, 2019]. Такое кино гораздо более интенсивно для просмотра, ведь оно вовлекает зрителя больше, чем кино-аттракцион: «осязательные образы могут вызвать чувство совместного проживания чего-то хрупкого и конечного» (ibid).

Растущая популярность мультисенсорного искусства неразрывно связана с трансформацией зрительского восприятия в цифровую эпоху. В работе «Рассеянное внимание. Как мы смотрим на искусство и перформанс сегодня» (2025) Клэр Бишоп исследует, как с приходом интернета, смартфонов, соцсетей перестроилось внимание зрителя и как на это реагируют художники. Один из ключевых тезисов Бишоп заключается в том, что внимание и рассеянность – это ложная дихотомия. Она утверждает, что рассеянность – это не отсутствие внимания, а его особая форма, «культурный конструкт, возникающий из набора подразумеваемых норм и ценностей», который зачастую служит инструментом

A.S. Dvoskin *Embodied co-presence:
sensory turn and multisensory practices in contemporary art*

морального осуждения «неправильного» распределения когнитивных ресурсов [Бишоп, 2025, с. 22]. Парадокс современного зрителя заключается в том, что он одновременно смотрит, документирует и комментирует контент. Мультисенсорное искусство, с одной стороны, провоцирует эту цифровую активность – его зрелищность работает на виральность и коммерческий успех. С другой стороны, воздействие на обоняние, тактильность и кинестетику побуждает отложить телефон и требует личного присутствия. Как отмечает Бишоп, «влияние цифровых технологий на зрительство очевиднее в том искусстве, которое, на первый взгляд, наиболее решительно их отвергает» [ibid, с. 10]. Можно предположить, что мультисенсорные инсталляции являются не бегством от цифровой культуры, а сложной реакцией на неё. Они предлагают стратегию перераспределения рассеянного внимания, вовлекая зрителя в тактильную, звуковую и кинестетическую среду. Эти практики сознательно смещают фокус с визуальной репрезентации на телесную осознанность. Вовлекая тело зрителя, художники предлагают альтернативную модель погружения – в материальную, а не виртуальную реальность.

В этом контексте особенно значимым становится творчество художников, которые не только осмысливают идеи сенсорного поворота, но и воплощают их в своих работах, делая чувственное восприятие ключевым элементом художественного высказывания. Одним из таких художников является бразилец Эрнесту Нету. Его практика предлагает зрителю телесное, почти медитативное погружение в органические, ароматические, тактильные инсталляции. Его работы можно рассматривать как наглядное воплощение концепций сенсорной культуры, поскольку они обращаются к тем самым чувствам, которые долгое время оставались на периферии художественного и теоретического внимания. «Изображения – прекрасный способ передавать идеи, но я работаю с реальностью – с массой, телом, обнажённостью. Для понимания важнее всего непосредственный опыт» – это слова Эрнесту Нету [Ernesto Neto by Bill Arning, 2000]. Можно бесконечно описывать его скульптуры, приводить слова критиков, кураторов, однако сложно заменить этим непосредственный опыт взаимодействия с его работами. Тем не менее в рамках статьи возможно приблизиться к этому опыту: через воспоминания зрителей, критиков и кураторов, фиксирующих не только видимое, но и то, что ощущается телом. Я рассматриваю такие свидетельства не как иллюстрации, а как материал для реконструкции сенсорного сценария работы – того, какие действия она провоцирует (снять обувь, замедлиться, прижаться к мембране, держать равновесие), какие виды ощущений активизирует (обоняние, тактильность, проприоцепцию) и какие формы совместного присутствия возникают в пространстве (тишина, бережность). В рамках статьи мы всё равно остаёмся в формате текста и изображений, поэтому, чтобы воссоздать более живой опыт, далее в статье будут приведены впечатления зрителей. Этот ход не претендует на количественное измерение переживаний, но позволяет описывать их качественно – как режим восприятия, заданный материалом и пространством.

Эрнесту Нету: невыразимый опыт сенсорных переживаний

Художественная практика Эрнесту Нету развивалась под сильным влиянием бразильских неоконкретистов. Такие художники, как Лиджия Кларк и Элио Ойтисика, стремились преодолеть дистанцию между произведением и зрителем, вовлекая людей в непосредственное телесное взаимодействие с объектом искусства. Оба художника создавали инсталляции, в которые зритель должен был проникнуть, тем самым пережив опыт слияния с художественной средой. Интерактивность и иммерсивность являются важными особенностями искусства неоконкретистов: художники стирают границы между субъектом (зрителем) и объектом (искусством), создают тотальную среду, где пассивное наблюдение заменяется физическим взаимодействием с работой. Например, в «Дом это тело» (The House Is the Body) Лиджии Кларк зритель, или вернее сказать, участник проходит через несколько последовательно соединённых секций, каждая из которых символизирует различные стадии рождения и существования тела – от зачатия до выхода во внешний мир. Зритель, продвигаясь внутри мягкой, органической структуры, оказывается полностью погружён в сенсорную среду: он чувствует текстуры, слышит звуки, сталкивается с запахами и изменениями света. Переход из одной зоны в другую сопровождается сменой сенсорных переживаний, что превращает прохождение через работу в телесный ритуал.

А.С. Двоскин *Телесное сопричастие:
сенсорный поворот и мультисенсорные практики в современном искусстве*

Поиски неоконкретистов нашли убедительное продолжение и развитие в работах бразильского художника Эрнесту Нету (р. 1964, Рио-де-Жанейро). С середины 1990 годов Нету, вдохновляясь принципами биоморфизма, минимализма и бразильского неоконкретизма, выстраивает свою художественную практику вокруг идеи погружения зрителя в целостную материальную, телесную и чувственную среду. Философским обоснованием этого подхода служат высказывания самого художника. Нету описывает свои инсталляции как «исцеляющий процесс, объятие для тревожного разума», что находит прямой отклик у аудитории: посетители отмечают, что приходят туда, «когда голова готова взорваться» [Ernesto Neto Interview: Force of the Forest, 2021]. Художник создаёт пространства для дыхания, диалога с собой и людьми вокруг – и это помогает в условиях информационной перегрузки. Нету в своих инсталляциях как бы вытаскивает нас из суесть повседневной жизни и возвращает к единению с окружающим миром и любви к нему. Тактильный опыт становится в его работах отправной точкой для трансформации мышления. «Когда ты снимаешь обувь и садишься здесь, ты начинаешь чувствовать своё тело иначе. И это порождает иной способ мыслить», – утверждает Нету. Его сенсорные ландшафты активизируют тело – это возвращает человека в настоящее, выступая противовесом оторванному абстрактному мышлению. Как подчёркивает художник, «Мысли иногда уносят нас очень далеко, и мы забываем о том, где находимся. Чувства возвращают нас обратно» [Ernesto Neto: The Senses, 2018].

Пространство у Нету – это не фон, не сцена, а субстанция, которую можно трогать и нюхать, в которой можно лежать, раскачиваться, быть. Оно дышит, пахнет, колеблется. Тактильность становится медиумом, а телесное участие – условием восприятия. Работа 1998 года – «Наведенга» (Navedenga) (рис. 1-2) – представляет собой подвешенную в пространстве полупрозрачную нейлоновую конструкцию. На неё можно смотреть, как на обычную скульптуру, а можно и войти внутрь, и тогда она раскроется совсем по-другому. Внутри – мешочки с гвоздикой, наполняющие воздух плотным ароматом. Полупрозрачный нейлон работает как мембрана: он не просто отделяет, а сопротивляется телу, возвращает давление, передаёт колебания. Внутри пространство не фиксировано: движение зрителя влияет на



Рис. 1.

Эрнесту Нету, «Наведенга» (Navedenga), 1998. Капрон, пенополистирол и песок.
Приблизительно 3,6 м в высоту x 4,5 м в ширину x 6,4 м в длину.
Вид инсталляции, «Наведенга и Овалоиды», галерея Тани Бонакдар, Нью-Йорк, 1998.
Предоставлено художником и галереей Тани Бонакдар, Нью-Йорк (имя файла: BJG 3458).

A.S. Dvoskin *Embodied co-presence:
sensory turn and multisensory practices in contemporary art*



Рис. 2.

Эрнесту Нету, «Наведенга» (Navedenga), 1998. Капрон, пенополистирол и песок.

Приблизительно 3,6 м в высоту х 4,5 м в ширину х 6,4 м в длину.

Вид инсталляции, «Наведенга и Овалоиды», галерея Тани Бонакдар, Нью-Йорк, 1998.

Предоставлено художником и галереей Тани Бонакдар, Нью-Йорк (имя файла: BJG 3458).

форму скульптуры, а присутствие другого человека ощущается не только глазами, но и через натяжение материала. В разговоре с Эрнесту Нету Билл Арнинг, куратор и культурный критик, рассказывает об опыте своих студентов: «Был конец долгого дня, насыщенного посещением галерей, и студенты уже устали, а их внимание рассеялось. Но как только они поняли, что могут снять обувь и войти внутрь вашей большой работы, они сразу же повеселели, посвежели и с удовольствием погрузились в те игры с восприятием, которые вы для них приготовили» [Ernesto Neto by Bill Arning, 2000]. Инсталляции Нету созвучны с философией Серра: отказ от чисто визуального опыта, ощущение пребывания вместо наблюдения, телесный контакт с окружающим. Однако если у Серра глубокое восприятие часто мыслится через тишину и уединение, то у Нету оно возникает как коллективная практика. При этом его художественное высказывание не исчерпывается критикой окулоцентризма. В интервью Биллу Арнингу Нету обозначает темы, которые его интересуют: единство тела и разума; удовольствие как режим мышления; интерес к внутреннему устройству скульптуры, а не только к её поверхности; хрупкость работы, делающая зрителя ответственным участником ситуации; приоритет непосредственного опыта над изображением [Ernesto Neto by Bill Arning, 2000]. Художник говорит: «Я пытаюсь вывести людей из их повседневной реальности, погрузить их в состояние, в котором они найдут время, чтобы дышать и размышлять, чувствовать и мыслить каждой порой, по-настоящему» [In the Studio: Ernesto Neto, 2015].

В двухтомнике Ольги Вайнштейн «Ароматы и запахи в культуре» есть замечательная статья уже знакомого Мишеля Серра «Не торопитесь, молчите, вкушайте!». Он отмечает, что человека от зверя отличает способность наслаждаться ощущениями, в особенности запахами: «Зверь пожирает, человек вкушает. Запахи служат ему для наслаждения, а не для охоты. Хищник чует только запах крови» [Серр, 2010, с. 38]. Работа Эрнесту Нету «Ô Vicho!...» (2001) – в переводе на русский «О, зверь!» –

А.С. Двоскин *Телесное соприсутствие:
сенсорный поворот и мультисенсорные практики в современном искусстве*

была представлена на 49-й Венецианской биеннале 2001 года в Арсенале, пространстве бывших верфей, складов и цехов. Инсталляция состоит из мягких, эластичных форм из лайкры, которые наполнены сухими специями: перцем, куркумой, гвоздикой. Материальность работы противопоставлена архитектуре Арсенала: жёсткая геометрия и каменные стены контрастируют с податливой, пульсирующей материей инсталляции. Мягкие ткани и аромат специй превращают холодное выставочное пространство в сенсорную среду, где зритель ощущает себя не перед объектом, а внутри живого организма. Посетитель проходит между формами, ощущает их движение и аромат, не касаясь напрямую. Здесь аромат становится не просто эстетической составляющей, а формирует особую когнитивную атмосферу. Как отмечает Констанс Классен, на Западе запахи вытеснены на периферию, маркируются как низшие или примитивные, но в других культурах они могут иметь социальную и космологическую функцию [Classen, 1993]. Как раз в Бразилии ароматы важны: специи рассказывают истории, отсылают к кухне, детству. Обоняние тесно связано с эмоциональной памятью, и запахи служат мощными триггерами воспоминаний, вызывая мгновенные и яркие образы прошлого. Они могут как переносить нас в прошлое, так и возвращать нас из мыслей в реальность, к ощущению «здесь и сейчас». Как говорит сам художник: «Мне кажется, что ароматическая скульптура открывает совершенно иной способ восприятия. Обоняние обостряет осознание себя и окружающего пространства – нашего общего дома, планеты Земля» [In the Studio: Ernesto Neto, 2015]. Использование запахов в работах неслучайно. Эрнесту Нету тесно знаком с представителями Хуни-Куин, коренного населения Бразилии. Они познакомили художника с их целительными ритуалами, духовными традициями и познаниями в растительном и животном мирах – знаниями, в которых обоняние, тело и космос неразрывны.

Особое внимание Эрнесту Нету уделяет эмпатии и телесной вовлеченности. В работе «Клетка-Корабль» (Célula Nave, 2004) (рис. 3), созданной специально для главного зала музея Бойманса – ван Бёнингена, он использует обволакивающие, почти материнские формы, передающие ощущение защищённости и близости. Она представляет собой подвесную, полупрозрачную конструкцию из нейлона и полиэстера, наполненных песком. Каждый посетитель может войти в скульптуру, предварительно сняв обувь, походить внутри и даже полежать на мягком пуфе. Как вспоминает Сьярель Экс, директор музея: «В ночь открытия люди были взволнованы, стояли в очереди, чтобы попасть внутрь. Им приходилось снимать обувь, чтобы войти в “корабль”. Я видел, как люди ныряли в розовый матрас. <...> Вы действительно прыгаете в него. Просто так, плашмя на живот. Это прекрасно. Это жизнь» [Scholte, 2022, р. 124]. На уровне первого впечатления эта мягкость может считываться в терминах «искусства для релаксации». Однако у Нету расслабление не замыкает смысл работы, а служит входом в более сложную ситуацию. Каждое движение – собственное или другого человека – вызывает цепную реакцию: стены раскачиваются, смещаются, дышат. Архитектура здесь не статична, и зритель не входит в готовое пространство, а участвует в его постоянном становлении. Однако именно эта открытость к телесному взаимодействию делает подобные работы уязвимыми. В 2009 году, во время выставки «Современная Бразилия» (Brazil Contemporary), инсталляция порвалась, её закрыли для посещения, и с тех пор она хранится на складе в ожидании ремонта. Этот эпизод поднимает принципиальный вопрос: можно ли сохранить произведение, рассчитанное на активное участие многих людей? Возможно, в случае Célula Nave хрупкость – не недостаток, а неотъемлемое свойство концепции. Работа живёт только в моменте взаимодействия, и её разрушение становится частью её смысла – как напоминание о конечности телесного опыта. В этом контексте эстетический опыт становится этическим: восприятие – это не просто получение информации, а акт принятия, доверия, соучастия. Показательно, что в инсталляциях Эрнесту Нету нормы бережного совместного присутствия нередко возникают без внешних предписаний. Так, описывая прохождение через скульптуру Nave Voadora (1999), зрительница отмечает: «хотя ни таблички, ни охранник не просили соблюдать тишину, ожидающие своей очереди начинали говорить шёпотом – словно молчаливо соглашаясь не нарушать чужой медленный, интимный маршрут внутри тонкой мембраны» [Ernesto Neto Stimulates Bodies and Minds at MALBA, 2020]. Этот эпизод важен как пример того, что сенсорная среда Нету производит микропрактики заботы: зрители регулируют громкость, темп, дистанцию и внимательнее относятся к уязвимости материала и другого человека рядом.

A.S. Dvoskin *Embodied co-presence:
sensory turn and multisensory practices in contemporary art*

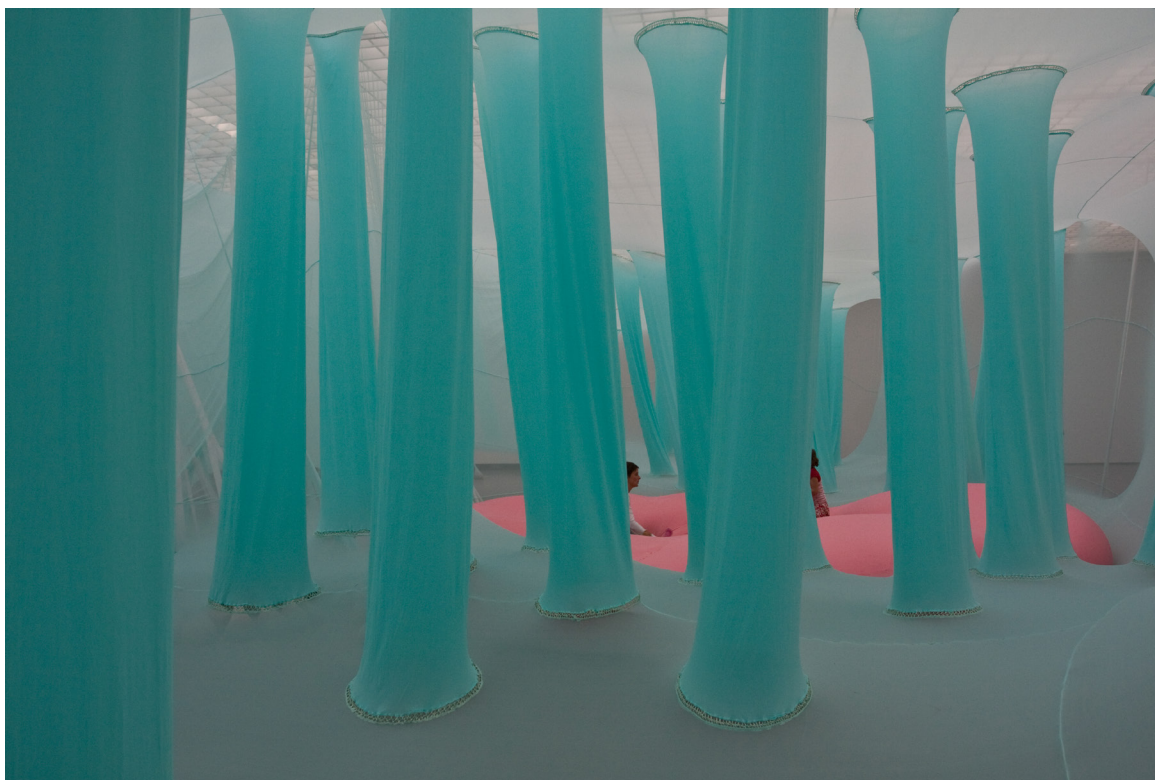


Рис. 3.
Эрнесту Нету, «Клетка-Корабль», 2004.

Заключение

Таким образом, мультисенсорное искусство – это не просто художественный тренд, а манифестация глубокого парадигмального сдвига – сенсорного поворота, охватившего гуманитарные науки и художественную практику на рубеже XX–XXI веков. Этот поворот, укоренённый в феноменологии телесности Мерло-Понти, критике визуального доминирования у Серра и междисциплинарных исследованиях Хоуза и Классен, определил векторы зрительских практик. Теперь они всё чаще выходят за рамки отстранённого разглядывания, вовлекая в процесс восприятия всё тело. Искусство становится лабораторией нового, телесного способа познания. Подлинное знание о мире и о себе рождается здесь не в умозрительной рефлексии, а в акте непосредственного взаимодействия: в ощущении натяжения нейлона в «Наведенге», в погружении в ароматическую ауру специй в работе «О, зверь!», в потере равновесия и доверия к пространству. Практика Эрнесту Нету является ярчайшей реализацией этой парадигмы. Его инсталляции – это не объекты для взгляда, а живые, дышащие организмы, в которые можно войти, которые можно потрогать. Через активацию обоняния, тактильности и проприоцепции он разрушает привычную западную сенсорную иерархию и возвращает телу роль главного агента в освоении мира.

Особую актуальность эти практики получают в нашу цифровую эпоху. С одной стороны, они кажутся бегством от виртуальности – здесь и сейчас требуется настоящее, а не опосредованное присутствие. Но с другой, как верно заметила Клэр Бишоп, они не отрицают цифровую культуру, а вступают с ней в сложный диалог, предлагая стратегию перераспределения нашего внимания. Значение мультисенсорного искусства выходит далеко за рамки галерейного пространства. Его перспективы видятся в углублении этического и экологического измерений. Практика, приглашающая нас «смешиваться с миром», по Серру, напрямую соприкасается с идеями постгуманизма и эко-философии. Осязая, обоняя и физически ощущая связи в работах Нету, зритель проживает модель хрупкого, взаимозависимого сообщества. Этическое здесь проявляется прежде всего как микропрактики: регулирование громкости, дистанции, внимание к уязвимости материала и к присутствию другого. В этом смысле мягкость и комфортность среды, которые могут при первом впечатлении быть восприняты как «искусство для релаксации», у Нету работают скорее как вход в более сложную структуру взаимозависимости и

А.С. Двоскин *Телесное соприсутствие:
сенсорный поворот и мультисенсорные практики в современном искусстве*

ответственности – где любое движение откликается в пространстве и становится значимым для других. При этом сама ценность удовольствия у Нету не сводится к расслаблению и не противопоставлена интеллектуальной строгости: удовольствие выступает как режим телесного мышления и как жизненная установка художника. Показателен эпизод, который вспоминает Билл Арнинг: разговаривая об искусстве на пляже поздней ночью, выпивая коктейли, Нету на вопрос о том, «когда же вы работаете», отвечает: «Билл – ты в Рио. Это наша работа» [Ernesto Neto by Bill Arning, 2000]. Эта реплика важна не как романтизация праздности, а как формула, связывающая присутствие, чувственный опыт и ответственность: мыслить, чувствовать и быть вместе – тоже работа, и именно её Нету материализует в своих инсталляциях. В этом – главный посыл и призыв такого искусства: оно предлагает не просто новую оптику, но иной способ бытия в мире – более осознанный, воплощённый и ответственный, где эстетическое переживание оказывается неотделимо от этического соприсутствия со всем живым.

Благодарность

Я выражаю искреннюю благодарность галерее Tanya Bonakdar и лично художнику Эрнесту Нету за предоставленное разрешение на использование изображений его инсталляции «Наведенга» (1998).

ИСТОЧНИКИ

1. Collectors Agenda. In the Studio: Ernesto Neto, 2015. Режим доступа: <https://www.collectorsagenda.com/in-the-studio/ernesto-neto> (дата обращения: 08.07.2025).
2. Ernesto Neto Interview: Force of the Forest, 2021. Режим доступа: <https://youtu.be/HH6xjOy8KAo?si=fC5Rf4ylZ3eYP1Yl> (дата обращения: 04.11.2025)
3. Ernesto Neto: The Senses, 2018. Режим доступа: <https://youtu.be/Sg-sxp5sXc0?si=KB-tLX-Vag3PLfH9> (дата обращения: 04.11.2025)
4. Ernesto Neto by Bill Arning, 2000. Режим доступа: <https://bombmagazine.org/articles/2000/01/01/ernesto-neto/> (дата обращения: 15.12.2025)
5. Ernesto Neto Stimulates Bodies and Minds at MALBA, 2020. Режим доступа: <https://hyperallergic.com/ernesto-neto-stimulates-bodies-and-minds-at-malba/> (дата обращения: 20.12.2025)

ЛИТЕРАТУРА

1. Бишоп К. Рассеянное внимание. Как мы смотрим на искусство и перформанс сегодня. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2025.
2. Маркс Л. Осозательная эстетика // Moscow Art Magazine. 2019. № 108. Режим доступа: <https://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1959> (дата обращения: 07.07.2025).
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – Санкт-Петербург: Ювента: Наука, 1999.
4. Серр М. «Не торопитесь, молчите, вкушайте!» // Ароматы и запахи в культуре: [сборник] / сост. О.Б. Вайнштейн. – 2-е изд., испр. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – Кн. 1. – С. 37-42.
5. Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art / translated by Edmund Jephcott. – Chicago: University of Chicago Press, 1994.
6. Boehm, G. Was ist ein Bild? – München: Fink, 1995.
7. Classen C. The Witch's Senses. Sensory Ideologies and Transgressive Femininities from the Renaissance to Modernity // Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader / ed. by D. Howes. – Oxford: Berg, 2005. – P. 70-84.
8. Classen C. Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures. – London; New York: Routledge, 1993.
9. Howes D. Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader. – Oxford: Berg, 2005.
10. Howes D. Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
11. Howes D. The Varieties of Sensory Experience. – Toronto: University of Toronto Press, 1991.
12. Mitchell W.J.T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago: University of Chicago Press, 1994.
13. Rogoff I. Looking Away: Participations in Visual Culture // After Criticism: New Responses to Art and Performance / Ed. by G. Butt. – Oxford: Blackwell Publishing, 2005. – P. 117-134.
14. Sacks O. The Mind's Eye: What the Blind See // Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader / ed. by D. Howes. – Oxford: Berg, 2005. – P. 25-42.
15. Scholte T. Ernesto Neto's Célula Nave // The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022. – P. 115-156. DOI: 10.1515/9789048554546-005
16. Serres M. The Five Senses. – London: Bloomsbury, 2016.

SOURCES

1. Collectors Agenda. In the Studio: Ernesto Neto, 2015. Available at: <https://www.collectorsagenda.com/in-the-studio/ernesto-neto> (accessed: 08.07.2025).
2. Ernesto Neto Interview: Force of the Forest, 2021. Available at: <https://youtu.be/HH6xjOy8KAo?si=fC5Rf4ylZ3eYP1Yl> (accessed: 04.11.2025)
3. Ernesto Neto: The Senses, 2018. Available at: <https://youtu.be/Sg-sxp5sXc0?si=KB-tLX-Vag3PLfH9> (accessed: 04.11.2025)
4. Ernesto Neto by Bill Arning, 2000. Available at: <https://bombmagazine.org/articles/2000/01/01/ernesto-neto/> (accessed: 15.12.2025)
5. Ernesto Neto Stimulates Bodies and Minds at MALBA, 2020. Available at: <https://hyperallergic.com/ernesto-neto-stimulates-bodies-and-minds-at-malba/> (accessed: 20.12.2025)

REFERENCES

1. Belting H. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Translated by Edmund Jephcott. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

A.S. Dvoskin *Embodied co-presence:
sensory turn and multisensory practices in contemporary art*

2. Bishop C. *Rasseyannoye vnimaniye. Kak my smotrim na iskusstvo i performans segodnya* [Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today]. Moscow, Ad Marginem Press, 2025. (in Russian)
3. Boehm G. *Was ist ein Bild?* München, Fink, 1995. (in German)
4. Classen C. "The Witch's Senses. Sensory Ideologies and Transgressive Femininities from the Renaissance to Modernity." *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, ed. by D. Howes. Oxford, Berg, 2005. P. 70-84.
5. Classen C. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London, New York, Routledge, 1993.
6. Howes D. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford, Berg, 2005.
7. Howes D. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.
8. Howes D. *The Varieties of Sensory Experience*. Toronto, University of Toronto Press, 1991.
9. Marks L. "Osyazatel'naya estetika" [Tactile Aesthetics]. *Moscow Art Magazine*, 2019. No 108. Available at: <https://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1959> (accessed: 07.07.2025). (in Russian)
10. Merleau-Ponty M. *Maurice. Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. Saint Petersburg, Yuventa, Nauka, 1999. (in Russian)
11. Mitchell W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
12. Rogoff I. "Looking Away: Participations in Visual Culture." *After Criticism: New Responses to Art and Performance*. Ed. by G. Butt. Oxford, Blackwell Publishing, 2005. P. 117-134.
13. Sacks O. "The Mind's Eye: What the Blind See." *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, ed. by D. Howes. Oxford, Berg, 2005. P. 25-42.
14. Scholte T. "Ernesto Neto's Célula Nave." *The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022. P. 115-156. DOI: 10.1515/9789048554546-005
15. Serres M. "'Ne toropites', molchite, vkushte!'" ["Don't Hurry, Be Quiet, Savor!"]. *Aromaty i zapakhi v kulture* [Scents and Smells in Culture], compiled by O. B. Vainshtein. 2nd ed., rev. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010. Bk. 1. P. 37-42. (in Russian)
16. Serres M. *The Five Senses*. London, Bloomsbury, 2016.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис 1. Эрнесту Нету, «Наведенга» (Navedenga), 1998. Капрон, пенополистирол и песок. Приблизительно 3,6 м в высоту x 4,5 м в ширину x 6,4 м в длину. Вид инсталляции, «Наведенга и Овалоиды», галерея Тани Бонакдар, Нью-Йорк, 1998. Предоставлено художником и галереей Тани Бонакдар, Нью-Йорк (имя файла: BJG 3458)
- Рис. 2. Эрнесту Нету, «Наведенга» (Navedenga), 1998. Капрон, пенополистирол и песок. Приблизительно 3,6 м в высоту x 4,5 м в ширину x 6,4 м в длину. Вид инсталляции, «Наведенга и Овалоиды», галерея Тани Бонакдар, Нью-Йорк, 1998. Предоставлено художником и галереей Тани Бонакдар, Нью-Йорк (имя файла: BJG 3458)
- Рис 3. Эрнесту Нету, «Клетка-Корабль», 2004.
- Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WLANL_-_Pachango_-_Boijmans_van_Beuningen_-_Celula_Nave_%28Ernesto_Neto%29_%282%29.jpg (дата обращения: 18.10.2025).