

Анастасия Игоревна Тимофеевко
Anastasiia Igorevna Timofeenko
аспирант, НИУ Высшая школа экономики (Москва, Россия)
postgraduate student, NRU Higher School of Economics (Moscow, Russia)
timofeenko123@gmail.com

ИСКУССТВО МЕНЯЕТ КОЖУ: КОРПОРЕАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ 1990-Х И МЕТОД ВАЛЕРИЯ ПОДОРОГИ В ЭНАКТИВИСТСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ ART CHANGES SKIN: THE CORPORAL TURN OF THE 1990S AND VALERY PODOROGA'S METHOD IN AN ENACTIVIST PERSPECTIVE

В 1990-е в ходе демонтажа советского символического порядка российские исследователи и художники последовательно проблематизировали и концептуализировали тело в терминах дисциплин и политической анатомии, тела-без-органов, техник тел, проекта тела и т.д. Дополняя этот ряд, в статье рассматриваются поверхностные тела или кожа в их взаимодействии со средой, присутствующие в российском искусстве 1990-х, но не в полной мере распознанные и еще не ставшие предметом специального исследования. Кожа в работе трактуется не просто как анатомическая оболочка, но как ключевая поверхность бытия и место кристаллизации связей тела и мира. Для исследования тел на их кожной поверхности используется телесно-ландшафтный подход философа Валерия Подороги, вырабатываемый им для расшифровки многообразия телесно-средовых отношений в литературе и переосмысленный его учеником Дмитрием Тестовым в духе энактивистской эпистемологии.

В работе описывается кожа московского концептуализма, чтобы показать, с какими модусами телесности полемизируют художники в (пост)советской Москве. Анализируются стратегии работы с кожей в московском акционизме, где вместо чувствительных мембран художники изобретают анестезированный доспех. Демонстрируются альтернативные акционизму проекты, где кожа выступает не бесчувственным покровом, но контактной поверхностью. Через исследование телесных метаморфоз в (пост)советском искусстве эпохи транзита в статье раскрывается, как на поверхности кожи проступают и обретают реальность столь разные модусы существования как радикальный отказ от мира ради его перестройки и экологическая со-настройка человека со средой в духе энактивистской эпистемологии.

Ключевые слова: искусство 1990-х, концептуализм, акционизм, кожа, Валерий Подорога, энактивизм, телесность

Для цитирования: Тимофеевко А.И. Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе // Артикульт. 2026. №1(61). С. 5-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-5-25

In the 1990s, as the Soviet symbolic order was dismantled, Russian researchers and artists consistently problematized and conceptualized the body in terms of disciplines and political anatomy, bodies-without-organs, body techniques, body projects, and so on. This article examines surface bodies or skin in its interactions with the environment. These bodies are present in Russian art of the 1990s but have not yet been fully recognized and been the subject of specialized research. There skin is not just an anatomical shell, but a key surface of existence and a site of crystallization of body-environment connections. To examine bodies on their skin surfaces the author uses the body-landscape approach of philosopher Valery Podoroga, which he developed to decipher the diversity of body-environment relations in literature and which his student Dmitry Testov reinterpreted in the terms of enactivist epistemology. This paper describes the skin of Moscow Conceptualism to demonstrate the modes of corporeality with which artists in (post-)Soviet Moscow engage. It analyzes strategies for working with skin in Moscow actionism, where, instead of sensitive membranes, artists invent anesthetized armor. Alternative projects to actionism are presented, where skin acts not as an insensitive covering, but as a contact surface. Through an examination of bodily metamorphoses in (post-)Soviet art of the era of transition, the article reveals how such different modes of existence as a radical rejection of the world for its reconstruction and an ecological attunement of the individual with the environment in the spirit of enactivist epistemology emerge and become reality on the surface of the skin.

Keywords: 1990s art, conceptualism, actionism, skin, Valery Podoroga, enactivism, corporeality

For citation: Timofeenko A.I. "Art changes skin: the corporal turn of the 1990s and Valery Podoroga's method in an enactivist perspective." *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 5-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-5-25

Введение

В ходе демонтажа советского символического порядка одной из культурных опор и фигур пост-социалистического транзита стало тело. Арт-критик Людмила Бредихина в 1994 году писала о корпоральном насыщении современного искусства: «"Номадическое тело", "кураторское тело", "абстрактное коллективное тело", "тело Кулика", "метафизическое тело Бакштейна"... с такой частотой до последнего времени мелькал только "дискурс"» [Бредихина 1994, с. 59]. Например, художники и кураторы рефлексировали советскую телесность в проекте «Память тела. Нижнее белье советской эпохи» (2000-2001,

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

Музей истории Санкт-Петербурга): демонстрировали, как «заботливые» правила гигиены дисциплинировали тело, а украшенные сорочки были островком индивидуального. Или авторы деконструировали телесные каноны, порой осваивая новые «идеалы»: в «Зарядке» Дмитрия Гутова спортивное тело стало уязвимым и ущербным (1999, галерея Марата Гельмана); Дубосарский и Виноградов иронизировали над телами Голливуда; участники Новой Академии Тимура Новикова возвращались к телам неоклассики. Владислав Мамышев-Монро осваивал флюидную идентичность, используя тело как простейший реквизит для перевоплощений. Алена Мартынова, ломая гендерные стереотипы, утверждала право женщины на свое тело; в проекте «Метафизическое тело Бакштейна» (1994, Галерея XL) даже бестелесный концептуалистский дискурс обрел «телесную» риторику.

Так, в 1990-е годы машина перевода, восполняя упущенное, поставляла исследователям и художникам аналитические аппараты для проблематизации и концептуализации тела в терминах дисциплин и политической анатомии, тела-без-органов, техник тел, проекта тела и т.д. В фокусе были родовая связь тела с властью, социальным порядком, коммунальным существованием, производством, потреблением, желанием, идентичностью, самостью. Дополняя этот ряд, я сосредоточусь на поверхностных телах или коже в их взаимодействии со средой, присутствующих в российском искусстве 1990-х, но еще не в полной мере распознанных, а значит, и не ставших предметом специального исследования. В решении этой задачи я буду опираться на телесно-ландшафтный подход Валерия Подороги, вырабатываемый философом для расшифровки многообразия телесно-средовых отношений в литературе и переосмысленный его учеником Дмитрием Тестовым в духе энактивистской эпистемологии [Тестов 2023]. Следуя за трактовкой кожи как ключевой поверхности существования, где тело встречается с миром [Подорога 1995], я намерена ее аналитически развить и эмпирически насытить, связав наследие Подороги и корпоральный поворот в российском искусстве 1990-х с энактивистским импульсом, который получает современное искусство сегодня.

По мере развертывания текста я буду переходить от отсутствующих или закрытых кожных покровов, выступающих барьером для диалога тела и мира, к избирательно проницаемым мембранам. Я затрону риторику кожных покровов в концептуализме, отмечая, с какими модусами телесности полемизируют художники в (пост)советской Москве. Покажу, как в поисках новой чувствительности столичные акционисты изобретают новую толстокожесть. Сфокусируюсь на художественной работе с телом, где чувствительные мембраны задействуются для рефлексии о телесном опыте и его хрупких, порой болезненных корпоральных отношениях с окружающим миром. В этом контексте деятельность Подороги приобретает значение не только в качестве источника методологических инструментов, но и в качестве объекта исследования. Сотрудничая с московскими художниками и кураторами в рамках проекта «Мастерская визуальной антропологии» (ЦСИ, 1993-1994), философ стал проводником средовой трактовки телесного опыта, транслируя и продолжая идеи А. Бергсона, М. Мерло-Понти, Дж. Гибсона и других, позднее в той или иной степени апроприированные энактивистами. Исследуя телесные метаморфозы в (пост)советском искусстве эпохи транзита, я покажу, как на поверхности кожи проступают и обретают реальность столь разные модусы существования как радикальный отказ от мира ради его пере-стройки и экологическая со-настройка человека со средой.

Смыслы на поверхности кожи

Кожа есть самый большой орган нашего тела. Оболочка, что обособляет и защищает целостность «Я» от внешних воздействий. Мембрана и место контакта, что обеспечивает необходимые жизни синергию и коммуникацию. Экран и поверхность письма, насыщенная капиллярами смыслов и ценностей. На коже проступает индивидуальность в своей уникальности – через отпечатки пальцев, рисунок родинок, шрамы или морщины. На операции с ней направлены действия и социальные практики: ее ретушируют, разрезают, подтягивают, синтезируют, технологически дополняют. Начиная с ритуальных татуировок и до подкожных модификаций Стеларка, артистический модус визуальной культуры шит из лоскутов кожи, которая раз за разом выступает средством художественного выражения, но редко становится предметом рефлексии. Похоже, что, открывая тело в качестве предмета социальных

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

и гуманитарных исследований в начале 1980-х [Turner 2008], о коже забыли. И теперь для включения ее в эпистемологический обиход требуется подбирать аналитические интонации и настраивать оптику.

Было бы неверно утверждать, что современное искусство не имело дела с кожей. В 1960-е Луиз Буржуа, Хармони Хаммонд и Ева Хессе покрывали минималистскую скульптуру «кожей», в 2000-е Пола Гаэтано Ади создала потеющего кожного робота, а в 2020-е Мари Мунк сконструировала предметы мебели с кожными наростами. Эти и многие другие проекты показали, что рефлексия телесной жизни, данной в многообразии аффектов, воплощений, контактов и сцеплений, возможна на поверхности тела. В них кожа раскрывалась не как пассивная оболочка или провокационный медиум, но как символически насыщенный феномен и поверхностная сторона нашего бытия. Кожные проекты искусства не раз вдохновляли и оснащали материалом гуманитарных исследователей, запоздало обративших внимание на кожу.

Важный вклад в (пере)открытие кожи внес психоаналитик Дидье Анзье [Анзье 2011], следуя Зигмунду Фрейдю, описывал психическую жизнь в терминах поверхности и оболочки. Анзье говорил о «я-коже» – физическом и ментальном покрове – как об условии самости: «Я-кожей я обозначаю некую конфигурацию, которую Я ребенка использует, основываясь на своем переживании поверхности тела, на протяжении ранних фаз своего развития для репрезентации самого себя в качестве Я, контейнирующего психическое содержимое» [Анзье 2011, с. 45]. На коже происходит первая встреча с миром до других органов чувств; потеря младенцем единого телесного образа с матерью и обретение автономии. Позднее Джей Проссер в своей работе о трансгендерности, телесности и идентичности [Prosser 1998] усложнил сформулированные Анзье отношения кожи и самости, задаваясь вопросом: как «Я» проступает на поверхности и что с ним происходит после перекройки кожи, например, в художественной хирургии Орлан?

Интерес к многообразию бытований и трактовок кожи в истории, культуре, искусстве, мирах технологического производства, субъективном опыте продолжился в программных трудах Сары Ахмед и Джеки Стейси [Ahmed 2001], Клаудии Бентьен [Benthien 2002], Стивена Коннора [Connor 2004]. Они задали широкую рамку анализа кожи, а за ними последовали работы, например, Лоры Маркс [Marks 2000], Патриции Маккормак [MacCormack 2006], Констанс Классен [Classen 2005] и др. Ахмед и Стейси откликнулись на предпринятое феноменологией и феминистской критикой «возвращение» тела в качестве локуса жизни, мышления и коммуникации [Ahmed 2001]. Противостоя трактовке тела как универсального, формализованного и социально индифферентного, они писали о коже как «пограничном объекте»: именно на ней социум производит тело, устанавливая его границы и различия. Сборник под их редакцией объединил трансдисциплинарные способы мышления кожей и дермографии (букв. «кожное письмо»), показывая, как кожа становится «носителем» идентичности, культуры и политики через целый спектр сюжетов: от «обнажения» материнского тела в масс-медиа или опыта колонизации на коже до лечения лимфомы и меховой торговли.

Намечая дихотомию кожи, в которой проступает граница между «я» и миром, Бентьен отмечает, что в эпоху современности ее все чаще трактуют как вместилище и оболочку – стену, броню, одежду, тюрьму, защиту внутреннего мира от внешнего. Анатомия, демистифицировавшая тело в XVIII веке, развитие дерматологии и гигиены, осмысление тела как обособленного «буржуазного сосуда» – все это способствовало закреплению за кожей функции и символически нагруженного качества границы [Benthien 2002]. Именно под взглядом анатома кожа видится помехой исследованию жизни тела, а учебники анатомии Нового времени полны освеженных тел, сбрасывающих кожу, как античную тогу. Анатомической перспективе противопоставлено понимание кожи как экрана или мембраны, главенствующее в древности и Средневековье благодаря гуморальной теории и чтению покровов, выдающих тайную жизнь тела и души – от болезней до характера.

Коннор прослеживает становление понимания кожи как мембраны, регулирующей обмен между телом и миром, отвечающей за баланс жидкостей и вывод токсичных веществ [Connor 2004]. В этой трактовке даже порезы выступают не только источником боли, но средством восстановления гармонии. Кожа – пористая, эластичная поверхность письма и обмена, сопрягается с личностью, телом и душой.

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s
and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

Однако обнаруживая тесную связь с идентичностью, кожа сама по себе оставалась невидимой. Примечательно, что анатомия и впоследствии дерматология к XIX веку выделяют кожу как самостоятельный орган, насыщая стратегии ее визуального исследования.

Коннор отмечает, что сегодня направленные на кожу практики усложняются и разрастаются: о ней следует говорить в терминах особой экологии или среды обитания. Следуя Мишелю Серру, он описывает кожу как важный орган раскрытия мира: она интегрирует тело в мир и делает мир доступным телу. На поверхности кожи внутреннее и внешнее переплетаются, и сам мир сшивается из лоскутов веществ, материй, энергий. Метафора ткани – текстильной и телесной – у Серра становится моделью познания, где первичны не структуры и разделения, но сближения, переплетения, смешения: «Я смешиваюсь с миром и мир смешивается со мной», – пишет Серр [Serres 2016, p. 80]. Значимость кожи описывается не в качестве границы, но как условие жизни или «форма всех форм» – едва уловимый горизонт или сцена, где события и смыслы кристаллизуются и случаются. Предшествуя Коннору, о первичности кожи для бытия в мире постулирует Валерий Подорога: «Хочется назвать того, кто позволяет нам жить, чувствовать и не гибнуть, кожным Богом... управляющий всеми нашими порогами чувствительности» [Подорога 1995, с. 44]. Он обращался к синтезу феноменологии Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти, психоанализа З. Фрейда и Ж. Лакана, философии А. Бергсона, Г. В. Лейбница, Ж. Делеза и Ф. Гваттари, представляя свой проект топологического описания телесных феноменов и кожных поверхностей.

Телесно-ландшафтный подход Подороги и энактивизм

В топологии или аналитике соположений Подорога тело видится не столько протяженной вещью или совокупностью интенциональных переживаний, но нелокализованной «перцептивной неопределенностью» (А. Бергсон) [Подорога 1995, с. 7]. Средоточие нашего существования, оно принадлежит нам. Будучи внутри тела, мы переживаем психосоматическое единство («Я-чувство») и порождаем образы (не)своего тела. Но тело не подвластно нам полностью: «Разве на это не указывают ограничения, которые задают конечность нашим движениям, жестам, восприятию ... тело ... в глубинном истоке существования принадлежит не вам, а скорее внешнему миру» [Подорога 1995, с. 12]. Подчеркивая «неотделимость от самих себя и от того ближайшего мира, в котором движется, пульсирует, напрягается наша телесная форма», философ исследовал неинтенциональные чувственно-телесные феномены, смещаясь от феноменологического и к топологическому подходу – «страстям, аффектам, случайным эксцессам» [Подорога 1995, с. 8], вплетенным в событийность мира и самим по себе являющимися событиями.

Избегая формализации и стабилизации телесного опыта, он использовал бергсоновский «образ тела»: «Тело представляет актуальное состояние моего осуществления (становления), то, что образуется в моем длении... место прохождения полученных и отосланных движений, соединительная черта между вещами, на которые действую я, и вещами, которые действуют на меня» (Бергсон, цит. по: [Подорога 1995, с. 14]). Продолжая Бергсона, Подорога предлагал собственную схему «образа тела» и альтернативу телесным стратам у Гуссерля со «скрытой семиотической структурой»: не иерархические уровни, но поток и соположение пороговых состояний. Он вычленил три модальности «образа тела» или три порога, сменяющие друг друга: тело-объект, «мое тело», тело-аффект или тело-без-органов. Они различаются по степени, «присущей [телу] жизненности... отражать и пропускать внешние виды энергии» (то есть исходя из отношений тела с миром), которые могут быть помещены в континуум от «исторжения нас из своего тела» под внешними воздействиями (тело дисциплинированное, раненое или исследуемое) до полной неразличимости тела в мире – его потери в «толще связей» [Подорога 1995, с. 18].

В ранних работах Подорога прибегал к топологическому чтению тела для анализа диффузных телесных феноменов в текстах литературы. Как показал его ученик Дмитрий Тестов, аналитика литературы в поздних работах Подороги («Мимезис» и «Антропограммы») поддерживала дистанцированный и картографирующий взгляд, в то время, как «Метафизика ландшафта» (1993 г.) писалась в расчете на «активное взаимодействие с воспринимаемым, кооперацию чувств и действий», направленных на выявление «стратегий передачи в философском произведении телесного опыта» [Тестов 2023, с. 38].

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

Письмо становилось посредником между пишущим и читающим телами, связанных со средой сенсорными активностями. Из философского письма Кьеркегора, Ницше и Хайдеггера Подорога извлек и аккумулировал описания телесных переживаний, ландшафтов и форм движения, разыгрывающихся между ними. Собранные пазлы «в проблесках, коротких фрагментах, метафорах» дополняли друг друга в характеристике спектра телесно-средовых отношений, открытых читающему телу для восприятия и мимесиса [Тестов 2023, с. 40]. Ландшафтная аналитика Подороги не формулировалась им в виде триады «тело-среда-движение». Это сделал Тестов с опорой на энактивистскую эпистемологию.

Сформулированный в 1991 году Ф. Варелой, Э. Томпсоном и Э. Рош, энактивизм был комплексной эпистемической альтернативой и реалистической реконструкции предзаданных качеств мира, и идеалистической пси-проекции. В энактивизме человек и мир находятся в отношениях взаимной спецификации и коэволюции – в структурном сопряжении [Варела 2023]. Описывая взаимодействие человека со средой через воплощенное действие (*embodied action*), энактивисты настаивали на том, что познание есть производная от разнообразия опыта, получаемого посредством «тела, обладающего различными сенсомоторными способностями» [Варела 2023, с. 315]. Они подчеркивали первичность сенсомоторных механизмов в их ситуационном функционировании, определяющих возможности индивида действовать в среде и быть движимым ею. Энактивизм, как зонтичная платформа для описания сложности мира и жизни через триаду «тело-движение-среда», настаивает на усилении связности между субъектом и миром. Он отдает приоритет живому познавательному процессу вместо символических надстроек; процессуальному взаимодействию и взаимостановлению вместо изоляции и автономии; ситуативным пограничным состояниям – безопорности – вместо эссенциалистской глубины.

Говоря об энактивистском модусе концептуализации тела, предпринятой Подорогой, Тестов имел в виду не прямое обращение к энактивистам, а стратегическое сходство в постановке проблемы телесности в ее связи со средой и общность интеллектуальной генеалогии (например, обращение к феноменологии Мерло-Понти). Но именно энактивистская линза позволяет Тестову прояснить «природу телесного чтения» и охарактеризовать метод Подороги. Описывая телесные феномены, философ говорит не об автономном или изолированном теле, но теле средовом и действующем/движимом – то есть разговор о теле как главная цель аналитики невозможен без расшифровки ландшафта и связующего его с телом движения.

Ставя перед собой задачу сохранить энактивистскую логику и телесно-ландшафтный взгляд Подороги, что означает исследовать телесные образы, исходя из их отношений со средой, я нахожусь в поисках инструмента для анализа уже не корпоральных анклавов художественного текста, но художественных акций, объектов, графики и живописи. Настраивая с помощью этих оптик свою аналитическую чувствительность, я надеюсь уловить моменты и способы со-настройки тела и мира, наблюдаемые в визуальных и перформативных искусствах, зафиксировать те области телесного опыта, где сходятся и кристаллизуются необходимые самой жизни отношения и связи. Особое место среди них, согласно «Феноменологии тела», занимает кожа.

Говоря о коже, Подорога имеет в виду «границу – вибрирующую, постоянно меняющую свою линию напряжения, консистенцию, толщину, активность двух сред, совпадающих на ней» [Подорога 1995, с. 46]. Кожа защищает, но отбирает у внешнего мира необходимые для жизни энергии; ограничивает, но соединяет, выступая «дифференцирующим порогом возбуждения» [Подорога 1995, с. 46]. Подорога сопоставляет кожу с досубъективным «прототелесным Эго»: «Необходимо говорить о чувственной ткани, текстуре перцептивный плоти, которая не перестает сплетать между собой чувственные волокна моих взаимоотношений с миром, не проходящих через сознание, но актуализирующихся телесно, в молчащем ЭГО» [Подорога 1995, с. 48]. Осмысление здесь кожи направлено не столько на биологическую границу, сколько на поверхность, разделяемую живыми формами, становящаяся местом встречи, сложного взаимодействия и самой жизни. Говоря о свойствах кожи, – в том числе в ходе обсуждений с участниками Мастерской визуальной антропологии, – Подорога ориентируется на экологическую поверхность психолога Дж. Гибсона, где разворачиваются взаимодействия организма со средой – «то, с чем соприкасается животное» [Гибсон 1988, с. 54]. Также на метафизическую

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s
and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

поверхность у раннего Ж. Делеза – подвижную ленту Мебиуса или неориентированную поверхность, бесшовно связывающую слова и вещи в одном событии, на которой производится смысл и теплится жизнь [Делез 2015].

Соединяя разработки из философии, психоанализа и психологии, Подорога предъявляет не кожу в качестве пограничного объекта, но сами пограничные свойства кожи выступают синонимом существования. Именно кожа «и есть промежуток жизни, который мы не в силах покинуть пока живем» – «за кожей ничего нет и нет ничего перед ней» [Подорога 1995, с. 51]. Иметь дело с кожей в данном случае означает иметь дело с живым опытом тела, составляющим основание отношений человека с миром, и стремиться ухватить пульсацию жизни на ее границе, «как если бы вся наша жизнь сосредоточивалась и растекалась по тонкой пленке поверхностных натяжений» [Подорога 1995, с. 51].

Исследуя буквальную и метафорическую кожу художественных проектов в современном искусстве эпохи (пост)социалистического транзита, я буду практиковать топологический подход к телу. Мне будет важно прояснить, каким образом тело проявляет себя и проступает на собственной поверхности в многообразии отношений с ней. Идет ли речь о дисциплинированном теле-объекте или обособленном «моем теле», когда художники работают с кожей? Как, в какие взаимодействия с внешним миром вступают поверхностные тела художественных проектов? Прячутся ли они внутрь себя, враждебно противостоят окружающему или открываются касаниям Другого? Рассматривая телесный план искусства, данный через кожу, я также намерена проследить жизнь тел, сосуществующих в одной социальной, политической, культурной среде: в опыте изоляции неофициального советского искусства или в атмосфере перестроечных 1990-х, когда социально-политические потрясения сосуществуют с неограниченным творческим экспериментом.

Мне представляется символичным, что размышления о коже и пограничности жизни Подороги, пронизанные эпистемологическим, этическим и политическим отказом от стабилизации субъекта и мира, проступают на переходе от советских к постсоветским (и нес советским) формам существования. Там, где другие отбрасывают, отрицают, ищут новые ориентиры, подражают, ностальгируют, Подорога направляет взгляд на чувствительные поверхности со-настройки – кожу. Для энактивиста, которым Подорога, конечно же, не был, только из этой точки и возможна трансформация способов существования.

Тела-без-кожи московского концептуализма

Отличительной чертой московского концептуализма была его связь с советским режимом. Подобно англо-американским коллегам, советские авторы исследовали природу и задачи искусства, отношения языка и изображения. Они также рефлексировали советский мир и положение художника в нем: коммунальный быт, идеологические штампы и мифы, политическое устройство и культурные нормы. Они выстраивали дистанцию от канонов соцреализма, крупных официальных заказов и партийных мероприятий, разделяя жизнь на внешний мир советского официоза и подпольный мир творческого интеллигента. Если в 1960-е годы навязанная подпольность еще была окутана «романтическим ореолом», то авторы 1970 – 1980-х годов видели в этом «ограниченность, несвободу... “ощущение нелепости, безнадежности своей судьбы”», как описывала этот сдвиг Екатерина Бобринская [Бобринская 2013, с. 174].

Комментируя телесность концептуализма, Екатерина Деготь писала, что, поддаваясь инерции страха перед физической угрозой и оказываясь частью «коллективного тела», авторы демонстрируют «скованность телесного чувства», и искусство ориентировано на разрыв с телом: «[тело] либо не дотягивает до реальности, остается в безопасной плоскости метафор, либо расплывается в тотальности и банальности повседневного опыта. В любом случае в нем мало телесного: искусство будто не решается на буквальность» [Деготь 1994, с. 12]. Деготь отмечала, что если в западном арт-мире идентичность проступает телесно, то в советском искусстве тело подобно тюрьме для сознания – для «единственной и последней аутентичности». Так, телесность концептуализма описывается в терминах вынужденной инфантильности: «Телу остается только то, что не занято телесностью коммунальной: искусство,

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

можно сказать, снимает с себя всякую ответственность за тело, поскольку на границы его влиять не может, и углубляется в перипетии сознания» [Деготь 1994, с. 13].

Продолжая мысль Деготь о вторичности телесных феноменов в концептуализме, мы говорим не столько об отсутствующем теле, но отсутствующей коже. В комментарии к аффективной прозе Достоевского у Подороги есть важное замечание о телесной жизни героев, лишенных индивидуальной защитной оболочки и, как следствие, возможности достичь близости с миром: «Близость определяется касанием – не столько как чисто физическим действием, сколько открытостью всего мира навстречу касаниям. В мире Достоевского действует иной вид касаний, проникающая сила которых настолько велика, что от них ни один из персонажей не может найти защиты. И это вполне понятно, ведь персонажи Достоевского – это образы людей без кожи» [Подорога 1995, с. 55]. В концептуальных альбомах Ильи Кабакова мы встречаем таких людей-без-кожи – героев, дистанцированных от мира и утративших поверхность контакта.

Альбомы «Десять персонажей» (1970-1976) Кабакова повествуют о жизни десяти одиноких людей. Как отмечал Виктор Тупицын, они воплощают «коммунально-речевую телесность» – охватывают «спектр отношенческих клише, речевых актов и стереотипов поведения, вырисовывающих экзистенциальный профиль коммунальности» [Тупицын 1998а, с. 65]. Они также выражают страхи своего автора – обитателя художественного подполья, о котором Кабаков вспоминал: «особый климат подпольной художественной жизни, который присутствовал, как густой настой, во всех мастерских-подвалах, комнатухах, где обитала художественная богема... По отношению “к верхним людям” тут было как бы три варианта: показать им, что мы тоже существуем, спокойное равнодушие ... и третий – паническое чувство опасности, желание забиться и стать незаметным, чтобы не прибили. Я принадлежал к этим последним» [Кабаков 1999, с. 20].

Если в комнатухах художников шли интеллектуальные и творческие дискуссии, то опыт изоляции в альбомах гипертрофируется. Местами обитания коммунальных обывателей становятся полностью изолированные от событийности и диалога места. Так, «Вшкафусидящий Примаков» воспринимает мир сквозь дверцы шкафа: разнообразие жизни уравнивается в непроницаемой темноте, а предметы являются в виде парящих слов-означающих. «Украшатель Малыгин» боится выйти в центр комнаты, существуя у стен. «Вокноглядящий Архипов» смотрит из окна больничной палаты на жизнь, от которой он изолирован. Область видения «Мучительного Сурикова», которая оказывается диапазоном контакта никчемного статиста с миром, предельно зашорена – жестко ограничена и сужена: «Когда я пытался разглядеть в жизни то, что меня окружало, то результатом всегда был небольшой обрывок, наподобие скважины, а все остальное было закрыто от меня плотной пеленой», – говорит персонаж. Но именно эти «выжидательные кумулятивные пункты», в которых обитают персонажи Кабакова, – «углы, каюты, гробы, шкафы, комнатенки» – Подорога рассматривает как убежища и расширения тел-без-кожи, прячущихся и съжившихся, не способных выйти на свет [Подорога 1995, с. 54]. Жизнь этих тел и их взаимодействие с миром едва распознаются, в стертом виде проступая в репликах коммунальной речи, или же замещаются фрагментами интерьера и другими панцирями, поддерживающими границы тела: «Внешнее окружение – интерьер комнаты – действует как ограничивающее движение препятствие. И тем не менее эта внешняя пространственность придает персонажам форму, которую они сами не в силах для себя создать» [Подорога 1995, с. 54].

Искусственные оболочки маркируют непреодолимую дистанцию между миром и героями: запуганными, ненужными и маргинальными. Если спортивное тело *homo soveticus* покрыто доспехами из мускулатуры, позволяя бесстрашно осваивать земной и космический миры, то шкафы подпольного жителя тяжеловесны и неподвижны: «для многих персонажей Достоевского внешняя пространственность интерьера той же комнаты играет роль своего рода кожного панциря (писатель использует другое слово – «скорлупа») ... подобно некоторым видам животных, эти персонажи несут на себе свой собственный дом, ибо, в противном случае, агрессивная и враждебная среда просто убила бы их» [Подорога 1995, с. 55].

Советский герой творит и перекраивает свою социальную, политическую и природную среду, однако обыватель обречен на стороннее наблюдение и бездействие: «взгляд разумных существ, raci-

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

ональный взгляд на совершенно нерациональную реальную ситуацию того времени... Раньше в понятие интеллигенции входили поведение и поступки: освобождение и просвещение других... все было подпольно, была полная изолированность», – писал Кабаков [Московский 2014, с. 70]. Кожа homo soveticus вмещает на себе множество касаний (семьи, коллектива, страны и всего мира), но у героев Кабакова поверхность контакта отсутствует. Лишенные экологии со средой, они тем самым лишены кожи – ключевой соединительной границы, открывающей мир телу и тело миру. Если для энактивизма существование проступает в активном освоении и взаимодействии, то жизнь обывателей не длится долго – в конце каждого альбома герой исчезает в пустоте.

Если в графических абсурдистских новеллах Кабакова отсутствие кожи, о которой вслед за Подорогой я размышляю как о контактной поверхности взаимодействия, реализуется макроскопически – через застывший крупный план замочной скважины или выпадение изолированного статиста из жизни, то в акциях «Коллективных действий» (далее – КД) масштаб изменяется. Ядром акции были «пустые действия» загородом: не имеющие символическое содержание регламентированные акты (например, преодоление дистанций, наблюдение, залезание в трубу). Их целью было достижение интенсивного внутреннего переживания: восприятие происходящего как здесь и сейчас, предельное внимание к собственным реакциям, ощущениям и мыслям. Андрей Монастырский, ключевая фигура КД, писал: «нас в нашей работе интересует именно область психического, “внутреннего”... переживание происходящего как происходящего по преимуществу “внутри” освобождающегося сознания – такова общая задача акций» [Монастырский 1980]. «Получение духовного опыта» достигалось путем инструментализации тела: инструкции регулировали «механику зрительных тел и механику тел организаторов акций» [Монастырский 1980].

Пустые действия происходили в безграничных полях и лесах, лишенных семантической нагрузки города. Если Подорога «расшифровал» телесный образ марионетки в письме Кьеркегора, связанный с широтой пустыни и движением возвышения, то у КД проступает триада из пустого действия, пустого пространства и пустого тела. Последнее лишено конкретики и индивидуальности: у него нет четкого абриса и обособляющей от простора природы оболочки. У КД тела часто проступают лишь вдали: оказываются точками в поле, растворяются на горизонте, уходят в лес или прячутся в яму (например – акция «Третий вариант», 1978), загадочно пропадают на пути к зрителю (например – акция «Комедия», 1977). Как отмечает Деготь, «перформансы КД варьировали *gestus* появления (“Появление”, “Десять появлений”, “Третий вариант”), однако оно никогда не разрешалось в телесном присутствии, а было лишь предлогом для “потери из виду”» [Деготь 1994, с. 13]. Неразличимость тел создает ироничные фальсификации: так, в акции «Десять появлений» (1981) участники думали, что смотрят на собственную фотографию, но там были запечатлены организаторы акции в другой момент времени.

Энактивизм, описывая сложность мира триадой «тело-среда-действие», говорит об уникальности и ситуативности ее проявления: конкретному человеку (с его сенсомоторной активностью, пережитым опытом, освоенными навыками и оптиками) соответствует конкретная среда, осваиваемая определенными действиями – стилем раскрытия мира: «Стиль мира проявляется в том, как объекты и ситуации имплицитно ссылаются друг на друга, заявляют друг друга, вместе, или в том, как не манера действий человека некоторым образом выражает, кто или что он есть», – отмечает Альва Ноэ, ссылаясь на феноменологов [Ноэ 2023, с. 101]. У КД такая специфичность стирается, а Екатерина Андреева символично описывает их практики как «исследование пограничного модуса недоволенности» [Андреева 2012, с. 191]. В каком удобном пространстве растворяется анонимное тело, лишенное метафорической кожи – границы, которая отличает и обособляет, тем самым соединяя и создавая условие контакта.

Доспех анестезии или толстокожесть московских «телесников»

В 1990-х вместо языковых игр и персонажности концептуализма художники стремятся к новой чувственной реальности, жонглируя уже не концептами и идеями, но – аффектами. Зазор «между литературной культурой (культурой литературных опосредований) и актуальным жизненным опытом, эмпирически проживаемой жизнью» [Бак-Морс 1999] они заполняют соматикой, находясь в поисках

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энантивистской перспективе*

воплощенного взаимодействия с миром вместо изолированного существования. Оглядываясь на опыт мирового искусства (например, читая в журналах об экстремальных перформансах Криса Бердена [Голдберг, 1991] или кожных скульптурах Пола Тека [Левин 1992]), российские авторы начинают имплицитно или эксплицитно работать с телом, в том числе на его поверхности – на коже.

Ярким антиподом концептуализму, не оставляющему места для контактных поверхностей жизни, были московские акционисты или «телесники», как насмешливо их прозвали старшие коллеги. Там, где концептуализм делал ставку на знак и след, акционисты выбирали прямое действие, направленное на освобождение мира и его десоветизацию, – «скандал, партизанскую войну, провокацию, немую речь, автоматическое письмо» [Подорога 2013, с. 144]. Они часто выступали против политико-культурных и институциональных реалий перестройки: устраивали баррикаду на Большой Никитской (акция «Баррикада на Большой Никитской», 1998, Москва); звали президента Ельцина на бой после начала войны в Чечне (акция Александра Бренера «Первая перчатка», 1995, Москва); оккупировали телами Красную площадь (акция «Э.Т.И.-текст», 1991, Москва) и портили картины Малевича (Акция Александра Бренера, Музей Стеделик, 1997). «Скандал это первое соприкосновение с реальностью», – прокламировал Осмоловский [Осмоловский 1993, с. 5]. Играя роль авангардистов-революционеров, акционисты писали: «изменение человеческих отношений, кардинальное пересоздание всей эмоциональной, психической, самосознающей сферы человека может быть сейчас задачей художника» (А. Бренер) [Бренер 1995]; «сущность искусства сегодня – это уничтожение границ искусства, погружение в реальность» (О. Кулик) [В чем сущность 1993, с. 31]; «это волевое усилие по формированию стиля жизни и образа мышления свой эпохи» (А. Осмоловский) [В чем сущность 1993, с. 31].

Для освоения и перестройки реальности не единственной, но одной из ключевых стратегий акционизма был шок: «чтобы создать шок-эффект, годится буквально все: порнография, призывы к насилию и национальной розни, извращения, потоки крови, трупы...» [Осмоловский 1993, с. 8]. «Шоковая терапия» была неотделима от интенсивного телесного переживания реципиента, которое путает мысль и обезоруживает концепты: вместо интерпретации и созерцания – учащенные сердцебиение и дыхание, дрожь и пот, оцепенение и заостренное внимание. Создавая «новую антропологию – антропологию актуальной телесности» [Подорога 2013, с. 145], акционисты «атаковали» сознание зрителей акции «не через речь или ум, а через тело», стремясь «вернуть» себя и зрителя в реальность и вовлечь «в жесткую практику переделки собственного тела и тел других» [Подорога 2013, с. 145]. Например, характеризуя 1990-е, Бренер говорит о наступившей «эпохе осязательного отношения к миру» после «эпохи оптического», где самосознание боялось тела [Бренер 1995, с. 47]. Утверждая чувственность и аффект как основу для «полноценного разговора с миром» и опыта присутствия, он пишет о «моментах высшего напряжения, когда человек бывает в наибольшей степени собою... [когда] его взор обращен не внутрь, на свое “я”, но вовне» – «в мгновения серьезной опасности или предельного физического напряжения, в моменты эротической поглощенности» [Бренер 1995, С. 47].

Шок был направлен как на тело зрителя, так и на тело акциониста: последнее часто выступало художественным инструментом или «холстом». Экстремальные воздействия на свое тело Тупицын связывал с «неспособностью плоти ужиться с чуждыми ей формами идентичности» в эпоху транзита [Тупицын 1998а, с. 191]. Там, где индивидуальное «я» растворялось в коллективном теле, акционисты использовали насилие, чтобы отстоять свое тело, высвободить его из коммунальных конвенций и вернуть его вместе с правом на уникальность «я». Валерий Подорога видел в этом также уничтожение «идеи приватного (собственного) тела», которое становится «отбросами, хламом, пустой скорлупой, брошенной на асфальт», телом, «покинутым своим владельцем» [Мастерская 2000, с. 232]. Нередко уничтожая и унижая тело, «телесники» неизбежно покрываются отталкивающей и изувеченной кожей.

Обнаженная кожа Бренера, появляющаяся во многих его акциях, оказывается не столько жестом открытости, но защитным механизмом, запускающим вытеснение эмоций и ценностно окрашенных отношений оторопью и аффектом. Как отмечал Михаил Рыклин, «физическая нагота даже создает иллюзию защищенности в травмирующей ситуации <...> от доминирующих состояний раздетости и раздеваемости, которых <...> в состоянии социальной анархии, переживаемой нами, не может избежать»

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

ничто» [Рыклин 1997, с. 117]. Выстраивая дистанцию, нагота может отталкивать неидеальностью кожи. Так, про акцию «Любит не любит» Бренера (1994, Галерея XL) Мамышев-Монро вспоминал: «Что же касается центрального объекта [выставки]... это, простите, уже ни в какие ворота не идет. Это было ужасно и оскорбительно для меня – эстета. Эти прыщи на спине, этот пот... Это несовершенство форм... Уверен, что многим посетителям зрелище было отвратительно так же, как и мне» [Ковалев 2007, с. 139]. Чрезмерность кожи даже вызывает привыкание и скуку, приглушая производство аффекта: в проекте Анны Альчук «Фигуры закона» среди обнаженных мужчин лишь Бренер остается в белье – «позирование в трусах оказалось в его случае более трансгрессивным» [Рыклин 1997, с. 122].

Кожа акционизма принимает на себя множество ударов. Голый Кулик (акция Олега Кулика и Александра Бренера «Последнее табу, 1994, галерея Марата Гельмана) бегаёт в образе собаки по асфальту, бросается на людей и в лобовые стекла машин, «охрипнув от лая, не чувствуя ни холода, ни опасности» [Ковалев 2007, с. 163]. На измученной коже грязь, пот, удары и порезы. Едва защищающий колени, ладони и ступни скотч мешает: «долго наматываю себе скотч на ноги, а он липнет к волосам, неприятно», вспоминал Кулик [Ковалев 2007, с. 163]. Или его тело привязано к едущей машине (акция «Русское Сафари», 1995, Москва), «рискуя потерять не только свободу выбора, но и значительную часть кожного покрова» [Ковалев 2007, с. 215]. Возмущая зрителя и не жалея тела, Осмоловский обещает драться «до первой крови» с первым, кто скажет слово (акция в рамках Мастерской визуальной антропологии, 1993, ЦСИ): ведь отвращение – движущая сила искусства и оно невербально. Скрепки на коже Бренера в акции «Кровавое вколачивание скрепок» (1994, ЦДХ) пугали Юлию Пospelову: «обнажает бледную ягодицу и аппаратом для скрепления листов бумаги продырявливает насквозь... на коже виден багровый след. Тут я не выдерживаю, возмущенно кричу Гельману: “Почему вы позволяете мучиться этому несчастному?!”» [Ковалев 2007, с. 151]. Олег Мавроматти, зашивая губы, пронзает кожу иглой и стягивает слизистые черными нитями, когда в соседней комнате лежит «полуразложившийся труп» из кусков мяса – кожа достигает своей мертвой точки (акция группы «Секция абсолютной любви» «Зашивание губ», 1995, ЦСИ).

Порой кожа подвергается телесным модификациям, чреватými не только радикальным (пере)определением себя, но и нанесением себе ущерба. Алена Мартынова перекраивает кожу и танцует с бинтами на лице после пластической операции (акция «Танцующее божество», 1996). Утверждая кожу «холстом» для искусства, она фиксирует на видео бритые лобка (рядовая пытка над женским телом), который покрывает краской: постепенно очищенная от волос и крови кожа становится декоративной плоскостью и идеализированным фоном, но не поверхностью живого «несовершенного» тела женщины (проект «Технологии радикального жеста», 1995). Император ВАВА вырезает на груди корону – логотип компании «МММ», превращая кожу в кровавый «рекламный» щит для финансовой пирамиды (акция «Рождение солнечного человека», 1995, хладокомбинат «Айс-Фили»). Предлагает зрителям мороженное с собственной кровью, заливая «пространство вокруг себя потоками мифогенных выделений» [Ковалев 2007, с. 171]. В проекте «Валькирия» он прорезает скальпелем на ногах колючую проволоку, оставляя зрителя смотреть, как кровь стекает по ногам (1998, галерея Марата Гельмана). Здесь Андрей Ковалев писал, как телесная поверхность смешивается с потоком знаков и образов: «самые экстремальные практики сливаются с общим шумом, производимым живописью, графикой, скульптурой, инсталляциями.. висели фотографии прошлых акций и картинки с популярными в народе знаками – свастика, пацифик и пр... Картинки были окутаны колючей проволокой» [Ковалев 2007, с. 331].

Тело акциониста часто становится скандалом и машиной для зрелищ, а кожа – анатомическим доспехом, обеспечивая специфическую форму контакта с миром – демонстративную нечувствительность к его воздействиям, отсутствие боли и стыда. Вся полнота значений кожи сведена к защитной оболочке: подвергаясь опасному для целостности тела и психики шоку, акционисты анестезируют телесные покровы для минимизации ущерба. Доспех анестезии защищает как в ситуации искусства от реакции публики или садомазохистских жестов, так и символически активизирует дискурс выживания в турбулентную постсоветскую эпоху: «захлестнутая волной преступности и меркантилизма, вся страна вовлечена теперь в процесс физического (телесного выживания)», писал Тупицын [Тупицын 1998b, с. 52].

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энантикистской перспективе*

Об акционизме и неолиберальном измерении 1990-х в терминах выживания писал Джонатан Брукс Платт: идентичность «умеющего выживать» становится необходимой в условиях потери символической власти и идеологических координат, жесткой конкуренции на фоне экономической и социальной катастрофы [Платт 2018].

Шокирующие операции с кожей усиливают дистанцию между Другим, продолжая парад нечувствительности в «эпоху выживания»: «чудовищную нечувствительность к боли (другого), которая вменяется в вину обществу, отвергаемому актуальным, особенно акционистским, искусством» [Фокин 2001]. Целостность кожи не ценится в ее частых модификациях. Для Коннора кожные модификации постмодерна говорят о желании уничтожить носитель «первичного насилия» – разрушить «холст», где внешняя власть оставляет свои знаки и клейма и лишает субъекта своего тела [Connor 2004]. Однако уничтоженная поверхность письма – пустая оболочка – может потерять возможность ценностного насыщения: на ней нет «живого» места для новых символов идентичности или коммуникативных следов мира.

Стремясь к «абсолютному разговору с миром», телесники преодолевают изоляционизм концептуализма и выходят в открытую среду. Однако осваивая социальное и политическое пространство, в терминах экологии со-существования они сохраняют и телесно усиливают дистанцию с миром. Они утверждают разрыв с собственным телом, доводя до эксцесса и анестезируя кожу, и лишаясь тем самым полноты телесных переживаний; разрыв со зрителем, подвергая его шоковому воздействию и побуждая изолироваться от «опасности»; разрыв с окружающим миром, упуская его касания на бесчувственной коже. Вместо людей-без-кожи, вынуждено ушедших в подполье или перипетии сознания, акционизм изобретает толстокожесть как стратегию защиты и выживания, борьбы и перестройки – экспрессивной и жесткой, где необходим прочный кожный доспех.

Отпечатки и слепки

В 1991 году вышел каталог «Введение в конфигуративность», объединивший постконцептуалистские практики молодых художников под кураторской оптикой Людмилы Бредихиной [Введение 1991]. Разрабатывая тезис о конфигуративности, Бредихина имела в виду работы, которые не «ускользают» в дискурс и не имеют заметной «авторской интенции», но оказываются открыты и пластичны для внешнего понимания – «уровень смысла принадлежит зрителю» [Введение 1991]. Среди таких проектов, описываемых в терминах коммуникативности, были эксперименты с контактными поверхностями кожи у Алексея Беляева-Гинтовта, Анны Чижовой и сотрудничавшей с ней британской художницы Патриции Кокс. Беляев-Гинтовт практиковал технику «ручной печати», оставляя на холсте следы прикосновений ладони: «Всматриваясь, видишь всадницу, девочку, собаку... видишь четкие отпечатки линий рук (хиромантия), отпечатки пальцев (дактилоскопия)» [Введение 1991, с. 10]. «Я стал рисовать на холсте ладонями, пытаюсь с помощью их отпечатков принести на этот холст трехмерность, объект, личное и персонифицированное отношение», – говорил Гинтовт, утверждая телесное присутствие на поверхности холста [Алексей Беляев-Гинтовт 2010]. Чижова и Кокс работали со слепками тела: Чижова копировала уникальные изгибы своего тела, Кокс соединяла свои и чужие слепки с предметами мебели – так, спинка стула продолжалась в слепке спины. В проекте «Следы на подиуме» (1991, галерея «Риджина») слепки разместились на мраморных и снежных подиумах, чтобы «подточить изнутри холод гипсовых объектов» и представить «жест снятия, отслоения, отстранения, в ходе которого пустотная анонимность изнанки вытесняет персональность обличья» [Галерея 1993, с. 100].

В отпечатке эластичная плоть каменеет и объективируется, проходя путь редукции до изображения, экспоната, товара или фрагмента манекена. Одновременно отпечатки и слепки несут в себе след тела в уникальности его тактильного переживания, когда краска и бумага проступают на кончиках пальцев или гипс обволакивает кожу так, что в поле внимания попадает каждый сантиметр тела. В этом колебании между личным и анонимным, присутствием и отсутствием можно усмотреть окаменевший слой поверхностных эффектов, где живое тело и неживая материя со-прикасаются и со-формируются. Тело творит образ и моделирует художественную форму, в то время как гипс или краска выявляют

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s
and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

абрис тела с его неповторимыми линиями, позволяя ему проступить на собственной поверхности. Следы кожи становятся воплощением самости и идентичности. Качество материи имеет значение для поверхности контакта. Уникальные отпечатки пальцев Гинтовта проявились на бумаге: телесное присутствие предъясняется в виде плоскостной карты кожного покрова из мельчайших линий. У Анны Чижовой уже не едва заметные папиллярные узоры, но обобщенные объемы и впадины телесных поверхностей воплотились в слепке, будучи обычно скрытыми от взора (впадина под коленкой или ключица).

Со временем слепки Чижовой стали строительным материалом для новых архитектурных композиций. В проекте «Развоплощение», реализованном в Лаборатории ЦСИ в 1993 году, слепки покрывали белые стены, соединялись в идеальный куб или подобие греческого храма, демонстрируя со всей очевидностью круговорот материи и форм. В своем комментарии к этому проекту, задуманному в качестве подготовительного эскиза для лондонского интерьера в стиле «боди-арт», критик Юлия Колерова отмечала телесно-ландшафтную связность отпечатков, «которые человек оставляет на окружающих предметах, разрушая и вновь формируя, организуя ближнее и дальнее пространство: от интерьера комнаты до ландшафтных планов» [Колерова 1993].

Покровы, предъясвленные в слепке, буквально перерастали в ландшафтные поверхности, формируя окружение уже для других тел. Такое преобразование поверхности человеческого тела в предметы, принадлежащие внешнему миру (и наоборот), повторялось у Кокс в «Риджине»: «[Стул] на наших глазах теряет самождественность, переживает своего рода генетическую мутацию, заворачиваясь в застывшие, окаменевшие одежды» [Галерея 1993, с. 103]. Границы тел и разграничения между ними здесь оказываются величиной феноменологически переменной. Не заканчиваясь кожей, переживаемое тело продолжается в предметах, насыщая их, как отмечал Подорога, достоверностью и субъективной насыщенностью собственного присутствия: «Ближайшее к нам пространство является в сущности тактильным пространством, т.е. все вещи имеют в нем место только по отношению к вашей особой чувствительности» [Подорога 1995, с. 49].

Мастерская визуальной антропологии

Гинтовт, Кокс и Чижова не исследовали кожу целенаправленно. Однако в Мастерской визуальной антропологии кожа получила рефлексию и концептуализацию в художественных проектах. Мастерская проходила в московском ЦСИ в 1993-1994-х гг. в виде регулярных семинаров с философами, художниками и арт-критиками под кураторством Виктора Мизиано. Среди импульсов проекта Мизиано отмечал жажду новых внеэкспозиционных и интерактивных форм работы [Мастерская 2000, с. 11]. Будучи в «атмосфере повышенного эмоционального и этического напряжения» 1990-х, участники искали место для дискуссии и диалога вместо провокаций московского акционизма [Мастерская 2000, с. 11]: здесь уже Виктор Мазин говорил о «бессознательном желании запустить проект нового рефлексивного искусства» [Мазин 2002].

Мастерская строилась вокруг «интеллектуального обаяния» приглашенного к сотрудничеству Валерия Подороги: он задавал темы встреч, придумывал домашние задания, предлагал собственный метод и стиль мышления. Мазин подчеркивал меньшую вовлеченность Подороги в арт-мир по сравнению, например, с философом Рыклином. Такое сотрудничество говорит о желании создать «непосредственную встречу искусства и философии» [Мазин 2002], где взаимонепонимание открывает новые идеи и сюжеты. Семинары через призму аналитической антропологии Подороги выводили вопросы о роли и задачах искусства на разговор о восприятии и мышлении, времени и мифологии, насилии и отвращении, телесности и чувственности, вдохновляя участников на самостоятельные и внелабораторные развития тем: в скандальных акциях Александра Бренера, проектах Гии Ригавы, экспозициях группы АЕС или критических текстах Елены Петровской.

Встречи были организованы вокруг тем «Поверхности», «Отвращение – совращение» и «Геракл как изготовитель кож». Первая и третья темы создавали пространство для совместного открытия и рефлексии кожных поверхностей контакта. В «Поверхностях» речь шла не о буквальной плоскости.

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энантивистской перспективе*

Ориентирами здесь выступали метафизическая поверхность у Ж. Делеза и экологическая поверхность Дж. Гибсона в их значимости для событийности жизни: «Все события существования происходят только на кожной поверхности» [Подорога 1995, с. 50]. Вне зависимости от стиля трактовки поверхности, соединяющей в себе мир, тело и искусство, именно она выдвигалась Подорогой в топологических экспериментах Мастерской «основным слоем бытия или, точнее, основным способом сцепления между собой разнородных вещей и объектов мира. Способы существования человека в мире, – их неукорененность, переплетение и взаимо-становление – в ткани художественного события может/должен схватить художник, скользя по поверхности» [Мастерская 2000, с. 51].

Кожа, которую Подорога наделяет свойствами связывания, взаимодействия, событийности и индивидуальности, мыслится как один из модусов существования поверхности: «Можно рассмотреть определенные антропологические характеристики поверхности, и тогда она станет поверхностью человеческого тела – все той же кожей» [Мастерская 2000, с. 58]. Другой возможностью ее актуализации становится искусство: «Войти в поверхность, обнаружить себя в качестве эффекта поверхности – для современного искусства такая же очевидность, как для классической живописи погоня за глубиной» [Мастерская 2000, с. 51]. Наконец, сама выработка художественного метода неразрывно связана с демонтажом и пересборкой своих нерелексивно-поверхностных отношений с миром: «Художник <...> должен отрефлексировать в себе эту невидимую точку сцепления собственного тела с миром и попытаться уничтожить ее в ходе аналитического расследования ее власти над собой <...> точку, где как мы знаем, мир прикасается к нему...» [Мастерская 2000, с. 51]. Подорога побуждал «расколдовать собственную жизнь» и «собрать ее обратно к себе»: настраивал быть «интуицией современного восприятия» и хватывать способы существования на поверхности, открывая пространство для их трансформации.

В диалоге с философом группа АЕС (Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский) для первой темы Мастерской представили проект «Телесные поверхности» (ранее показанный на ярмарке «АРТ МИФ 1993» на стенде галереи Марата Гельмана). В серии фотографий были запечатлены фрагменты кожи: их можно было в любом порядке (пере)собрать на экспозиционном стенде. Приближенная в объективе кожа выступала самостоятельно в отрыве от конкретного тела. Это была попытка ухватить кожу в творческом акте и сделать ее видимой: «показать чистый феномен поверхности тела человека... обычно кожу не используют как феномен... Многие работают с телом, но это уже не кожа. Наконец, создается много произведений, имеющих некое дополнительное значение, типа рисование по коже, втыкания туда игл, боди-арта» [Мастерская 2000, с. 19]. Домашнее задание о поверхностях, в ходе выполнения которого АЕС задались вопросом о телесной жизни на своей границе, вдохновило на дальнейшие внелабораторные эксперименты группы с кожей и предвосхитило другие проекты Мастерской, в которых кожа была топологически, эстетически и эпистемологически открыта.

Например, в групповом проекте «Телесное пространство» (1995, ЦДХ), АЕС представили средовую инсталляцию «Поверхность тела» (Skin project), куда также входили фотографии «Телесных поверхностей». В инсталляции они стремились представить тело как обыденное и общее – «политическое, мета-сексуальное понимание тела» [Проект выставки 1995]. Кожа здесь исследуется и рассматривается в качестве медиума особого рода. Как отмечается в экспликации, кожа «не просто покрывает тело, она смиряет нас с существованием другого <...> Проект стремится к созданию новой коммуникативности» [Проект выставки 1995]. Экспозиция выстраивалась как полифоническое и неструктурированное тело, частью которого должен был стать зритель: фото-конструкторы из фрагментов кож располагались напротив забинтованных столбов с кричащими ртами или отпечатками стоп на полу, соседствующими с шипами. Не оказываясь личной и персональной, кожа выступала разделяемой всеми со-присутствующими универсальной и анонимной поверхностью взаимодействия.

Швы и шрамы

Помимо коммуникативного начала, в «Поверхностях тела» на мысли о кризисных, опасных, деструктивных и попросту страшных формах взаимодействия и поврежденных телесных покровах наводили бинты, шипы и мотивы расчлененного тела. В другом проекте шов стал центральным

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

экспонатом АЕС (проект «Шов», 1994, галерея Марата Гельмана): гигантская гиперреалистичная фотография медицинского шва покрывала лежащий на столе столб и вертикальную колонну. По краям столбы были замотаны в бинты. Стол покрывала белоснежная скатерть, напоминающая хирургический стол. Жуткие объекты были единственным наполнением минималистичной и «стерильной» экспозиции. Кажется, только завершилась медицинская операция: зашивание кожных тканей тонкими нитями и предварительная анестезия.

За год до Мастерской философ Сюзан Бак-Морс предложила понятие «анэстетика» для описания современного эстетического опыта в его телесной – на поверхности кожи переживаемой – локализации [Бак-Морс 1994]. Опираясь на работы Вальтера Беньямина, она пишет о заморозке чувствительности (чувственной анестезии), поступающей, начиная со второй половины XIX века в мирах модерности на фоне нормализации перманентного шока. Избыточное и шоковое воздействие внешних раздражителей – опыт войны, новых технологий и социальных катастроф – приводит к изменениям в ежедневной работе синэстетической системы человека. Вместо интеграции в мир, накопления опыта и впечатлений ее роль становится противоположной: «вызвать в организме оцепенение, умертвить чувства, подавить память» для защиты от внешних угроз [Бак-Морс 1994, с. 182]. Если «самоанэстезирующие защитные реакции тела» произвольны, то, пишет Бок-Морс, культура сама поддерживает и производит анестезирующий эффект вслед медицинским практикам анестезии. Например, создается компенсаторная реальность в фантасмагориях массовой культуры, что «дают анестезирующий эффект, не приводя организм в состояние оцепенения, а обрушивая на чувства лавину впечатлений» [Бак-Морс 1994, с. 185]. Чувственную анестезию Бак-Морс описывает в терминах отчуждения и потери не только ценностного контакта с миром, но и утраты самого себя как личности и политического субъекта.

Продолжая тезис об анестезированной культуре и рассуждая о медикализованных телах современности, Подорога характеризовал шов как «операционную метку». В мире, где большая часть хирургических вмешательств осуществляется под наркозом, она отдаляет человека от истории собственного тела, боли и субъективности. Шву противопоставлен шрам, «в котором сохраняется память о боли, героика ее преодоления» [Подорога 2007, с. 135]. С приходом общества тотальной анестезии швы постепенно вытесняют шрамы. Боль становится «безымянным зрительным субстратом», собственной тенью среди экранов с фантазиями и спектаклями. «Идеология тотальной анестезии постепенно овладевает всем цивилизационным сообществом, и все обыденное пространство жизни оказывается в плену этой привычки не-страдания» [Подорога 2007, с. 130].

АЕС открывает кожу как универсальную и соединительную поверхность всех тел, однако контактная поверхность здесь редуцируется до анонимной и лишенной чувствительности хирургической метки: «когнитивная система синэстетики превратилась, скорее, в когнитивную систему анестетиков» [Бак-Морс 1994, с. 182]. О диагностике культуры анестезии у АЕС пишет арт-критик Александр Балашов: «диагностика безболезненности, когда любое вскрытие поверхности, любая операция в теле культуры или на теле человека остаются поверхностным маневром на карте или в анатомическом атласе, молчаливым и безответственным разглядыванием изображений» [Балашов 1996, с. 49]. В общество тотальной анестезии органично встраиваются и акционисты: «Наступление на господствующие образы метафизического и семиотического тела происходит не за счет игнорирования его существования, но путем демонстрации изнанки довлеющих схем... [акционизм] запускает механизм раздражения, трогает и воздействует», – писал о телесниках Валерий Савчук [Савчук 2001, с. 106]. Анестезируя кожу для производства шока, они одновременно атакуют и перегружают синэстетическую систему зрителя, эстетизируя насилие и усиливая «привычку не-страдания».

Анестезии кожи противостояла питерская группа «Запасной выход» (далее ЗВ), заявившая о своей принадлежности «школе экзистенциального перформанса», где ведется поиск выхода к «телесности как переживанию кожей», которое идет «через проживание индивидуальной реакции на окружающий мир» [Базилева 2008, с. 99]. ЗВ была основана студентами и преподавателями Мастерской паратеатральных форм под идейным руководством художника-нонконформиста и педагога Юрия Соболева. Она занималась в Царском селе на отдалении от ключевых художественных площадок и уде-

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энантивистской перспективе*

ляла особое внимание личному опыту тела: в проектах часто встречается обнажение буквальной и/или метафорической кожи в ее уязвимости, чувствительности и опасной открытости.

Сергей Никокошев в работе «Что украшает художника» (1995) вырезает рамку на животе вокруг шва, оставшегося у автора после двух операций. «Операционная метка» не скрывается, но интенсифицируется и переживается вне анестезирующего эффекта и дополняется новым шрамом. «Основной мотив культурной стратегии последнего десятилетия – это косметическая хирургия сокрытия любых изменений, коснувшихся тела. Следы и изменения несущественны... Никакое тело не единично. Оно всего лишь эпизод в серии предъявлений образов, между которыми нет различий», – писал Балашов о швах АЕС [Балашов 1996, с. 49]. Противоположно этому у Никокошева на первый план выходит история телесных изменений и их интенсивное переживание на коже: рядовой медицинский шов обретает свое уникальное обрамление.

Евгения Логинова в работе «Присвоение тела (Подсвечник)» (1995) закрепляет две свечи на плечах так, что раскаленные металлические подсвечники и текучий воск обжигают обнаженную кожу. В «Русалочке» (1995) Наталья Зубович остроту телесному переживанию контакта придают не свечи, а лезвия, привязанные к подолу платья: в течение часа художница танцевала с ними, буквально перемещаясь по острию. Подтеки воска и крови, ожоги и порезы создают рисунок и задают ритм болезненного контакта. Говоря об экзистенциальном измерении боли и обществе анестезии, Виталий Лехциер трактует усиление «жажды боли» как тоску по интенсивности переживания и присутствию: «Опыт боли остается последним форпостом подлинного, в силу чего оказывается востребованным современным акционным искусством, ориентированным на критику симуляций и поиск островков реального, аутентичного контакта с миром и самим собой» [Лехциер 2018, с. 46]. В работах Логиновой, Зубович и Никокошева проступает жажда боли, которая становится средством субъективации и возвращения телесной жизни в фокус – эдаким средством радикальной коммуникации, утверждающей мир вокруг и себя в нем через заострение присутствия.

Поверхности прикосновений

В начале 2000-х Лора Маркс зафиксировала рост научного и артистического интереса к прикосновению, называя «осозательной эстетикой» смещение от текстового и визуального модусов анализа, выражения и существования к тактильному [Маркс 2019]. В (пост)советском искусстве периода транзита «телесники», даже отойдя от текстоцентричности концептуализма, не работают последовательно с тактильными поверхностями. Маркс обобщает специфику осязания в терминах подрыва «различения между субъектом и объектом, между воспринимающим и воспринимаемым... прикосновение считается слишком близким по отношению к вещи» [Маркс 2019, с. 61]. Акционизм же утверждает не сближение, но разрыв между субъектом/телом и миром: он обращается не к экологическим жестам касания и диалога, но выстраивающему дистанцию шоку. Однако ЗВ часто используют потенциал осязания для насыщения отношений тела и среды, стремясь к близости и связности в духе энантивизма. ЗВ направляет внимание на тактильные поверхности тела, где перспективное видение сменяется движением на ощупь, кожа предстает взгляду в своей фактурной зернистости, а вместо речи и криков на первый план выходят касания.

В «Красоте самой природы» (1996-1997) Зубович пускает по обнаженному телу улиток, а затем – ужей. Иронизируя над культом «натуральной» красоты и одержимостью косметикой, художница выбирает прямой контакт вместо стерильности, неприкосновенности и идеальности. На ее коже не парфюмированные крема, но – отталкивающие обитатели природного мира: даже на самых сокровенных участках тела вьется клубок ужей или собираются в кучку улитки. Слизь, грязь, мурашки, неожиданные движения и скольжения, на которые неподвижная Зубович даже не смотрит: вместо страха и отвращения – открытость касаниям жуткого Другого.

В работе «Не-Я» (1995) Зубович забинтовывает голову, помещая под бинт красные ягоды в районе глаз. Раздавленные ягоды проступают в кроваво-красных пятнах: «прозревая», художница уходит от зрителя, двигаясь на ощупь. В «Slow Way» (1999-2000) обнаженная Лиза Морозова лишает себя зрения

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

и слуха, тактильно осваивая пространство: оставляет за собой каштаны и двигается обратно, собирая их, или идет по санкт-петербургскому Манежу, «фиксируя свои тактильные ощущения от воспринимаемого» с помощью бусинок во рту – на слизистой [Ковалев 2007, с. 389]. Уязвимая художница прокладывает свой путь и переживает встречи с предметами и людьми, раскрывая мир на подушечках пальцев.

А совместный перформанс Морозовой с Владимиром Быстрым «Неприкосновенный запас» (2000) представляет собой хореографию соприкосновений двух тел. За ширмой Морозова делала Быстру массаж: зритель видел их через полупрозрачную ткань и движение силуэтов напоминало интимный контакт. Настоящая интимность же воплощалась в простых прикосновениях и сопровождающем их разговоре: в переживании пробудившихся от касаний воспоминаний, связанных с определенной частью тела. Совместное раскрытие телесной истории и размытие границ между своим и чужим телом шло с оглядкой на работу Подороги: «рождаются встречные воспоминания, разговор ведется с апелляцией к книгам Подороги о теле и т.д. Принципиально важна одновременность проживания и анализа индивидуального и коммуникационного опыта» [Ковалев 2007, с. 402]. Доминанта осязания органично вписывается в поиски ЗВ – жажда взаимодействия и коммуникации с миром, вступающая в переключку с феноменологическим, выдержанным в духе Мерло-Понти, тезисом Маркса: «Осязание напоминает нам о том, что мы неотделимы от мира, что наши границы не заканчиваются кожей, что чувство собственного “я” возникает из нашего чувственного бытия в мире» [Маркс 2019, с. 63].

В рамках семинаров Мастерской тоже проступала диалогичность касания и познавательный потенциал осязания. Например, Александр Алексеев и Татьяна Добер обратились к детскому восприятию, рассуждая о поверхностях. Их домашнее задание «Исследование поверхности» представляло собой видео с девочкой, взаимодействующей с разными предметами на природе: «В качестве идеального реципиента мы снимаем нашу полуторагодовалую дочку, которая действительно любит исследовать поверхности: щупать, трогать, стучать, бросать камни» [Мастерская 2000, с. 27]. Образ тактильно осваивающего мир ребенка задавал рассуждение о непосредственном контакте с реальностью; об отсутствии некоего неизбежного разрыва между человеком и миром: «У ребенка контакт с тектоническими силами происходит наиболее непосредственно. Ребенок проживает с землей одну жизнь», – описывал Алексеев [Мастерская 2000].

Владимир Сальников для семинара создал серию фотографий с прикосновениями ладони к обнаженной коже, говоря о преодолении дистанции и отчуждения. В рамках комментирования проекта раскрывалась многозначность и амбивалентность телесного контакта: от нежности до насилия, от близости до безразличия. Сальников отмечал, что из сотни фотографий выбрал именно те, где ладонь полностью касается кожи другого (порой она даже хватает и на коже проступает давление): «я выбрал из них те, где прикосновение полное, потому здесь для меня важен момент преодоления отчужденности» [Мастерская 2000, с. 113]. Однако Подорога говорил, что касание становится прикосновением не из-за полноты физического воздействия: «Прикосновение – касание слегка, “нежнейшее”... мягкое, скользкое, поверхностное... Прикосновение идет от руки, но само прикосновение результат не только руки... Касание – достаточно безличная стадия установления тактильной дистанции по отношению к любому объекту» [Мастерская 2000, с. 114]. Подчеркивая этическое измерение проекта, Подорога предлагал в едва уловимых движениях ладони различить либо состоявшуюся связность и контакт, либо непреодолимую дистанцию: «как, в таком случае, отличить при-косновение от хватания», – вопрошал философ [Мастерская 2000, с. 113]?

Мембраны

Фигурой избирательной проницаемости контактной поверхности является мембрана. Так, в выставочном проекте Алены Романовой «Штудии» (1996, НИИ культурного и природного наследия) тела формировались из тонкой сетчатой проволоки. Ведя «поиски образа человека и через это образ мира» [Штудии 1996], художница фрагментировала тела: близ стены на решетке располагались сетчатые головы, торсы, кисти рук, чьи силуэты дублировались на стене в виде теней. Определяя тело через мембрану, Подорога говорит о «мельчайшем тканевидном (клеточном) фильтре, через который

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

осуществляется прогон различных видов энергии, а также их продуктов, секретий» [Подорога 1995, с. 46]. Сохраняя свое очертание, тела в проекте Романовой оказываются мембранами особого рода, проницаемыми для взгляда и света: «Металлическая сетка <...> послушно сканирует поверхность и при этом, будучи прозрачной, не препятствует пытливому взгляду увидеть внутренность вещей» [Штудии 1996]. Внутренность здесь отделена от внешнего плана существования только тонким слоем, о хрупкости которого писала участница Мастерской Елена Петровская: «Прикоснитесь к проволоке (вам позволит художник), и вы кое-что узнаете о текучем существовании тел. Вы этого не хотели, но проволока поддалась, образовав вмятину в месте неосторожного прикосновения» [Петровская 1996]. Леонид Лернер вскользь упомянул «компьютерный аспект» выставки и связь сетки Романовой с Глобальной паутиной [Выставки №18 1997]. Лернер не развивает это сравнение в сторону фильтра, однако наводит на мысль о современном теле – болезненно проницаемом для аффектов, информации, вирусов и взгляда камеры, чья уязвимая проволочная модель проступила в «Штудиях».

Для финальной темы Мастерской «Геракл – изготовить кож» Владимир Куприянов взял момент смерти героя, когда яд, которым был пропитан плащ Геракла, смешался с потом и прошел сквозь поры. Куприянов представил серию фотографий, где приближенная до предела кожа рук чередовалась с оголенным мужским торсом – призрачным и затуманенным, несущим в себе момент мучительной боли. Чередуя кадры, художник создал ритм и рисунок переключения между раскрытыми порами и страдающим телом: жизнь и смерть Геракла разыгрывались на пористой поверхности тела. «Тканевидный фильтр», призванный избирательно пропускать или отталкивать, может быть рассмотрен в терминах этического выбора с оглядкой на теорию аффекта Бенедикта Спинозы в прочтении Ж. Делеза. Аффект как нерепрезентативное переживание Спиноза связывает со способностью действовать: «Мы духовные автоматы... наша способность к действию или наша сила возрастает или убывает непрерывным способом, по непрерывной линии, и именно это мы и называем affectus, именно это мы и называем «существовать» [Делез 2001, с. 17]. Существование состоит из непрерывных встреч и взаимодействий своего тела с другими: их смесь есть аффекция – одно тело аффектирует, когда другое оказывается аффектированным. В способности быть аффектированным проступает сама жизнь с ее печалью и радостями – повышением или понижением способности к действию: «когда я отравлен, моя способность быть аффектированным полностью выполнена, но она выполнена таким способом, что моя способность действия стремится к нулю... когда я испытываю радость, то есть когда я встречаю некое тело, которое вступает в отношения с моим, моя способность быть аффектированным в равной степени выполняется, и моя способность действовать растет» [Делез 2001, с. 26]. Кожный фильтр, допускающий буквальную возможность быть аффектированным, обеспечивает необходимые жизни встречи, обмен и синергию. Однако как показывает образ Геракла у Куприянова, выход из подпольного существования в мир, раскрытие чувствительного кожного покрова и движение на встречу совместной экологии всегда несет в себе риск быть отравленным.

Заключение

Телесный ландшафт столичного российского искусства 1990-х годов можно картографировать и рассматривать по-разному: например, имея в виду тело как объект культурных норм, власти, гендерных стереотипов, анатомии или хрупкую материю на фоне виртуализации и капитализации мира. «Кожная оптика» в тандеме с энактивистским прочтением топологии Подороги позволяет увидеть жизнь тела не столько в терминах политики или социума, но через призму интенциональных и неинтенциональных отношений и аффектов, ситуативно кристаллизующихся между телом и миром – как экологию со-существования, взаимно-зависимости и со-формирования. Будучи не просто анатомической оболочкой, но контактной и ключевой для жизни поверхностью, кожа раскрывает, как в художественных практиках проступают и проблематизируются разные модусы телесности – разные способы существования: от опыта изоляции до жажды присутствия и взаимодействия.

Смотря на кожу, возможно не только описать и дифференцировать телесно-средовые отношения в проектах 1990-х, но и вернуться к предшествующему им неофициальному советскому искусству.

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

Проанализировать телесный план концептуализма, часто ускользающий от внимания исследователей на фоне проблем дискурса, языка, художественного стиля и социо-политической ангажированности. Так, на отсутствующей коже «вторичных» тел московского концептуализма проступают разные стратегии жизни маргинала и нонконформиста: макроскопическая стратегия побега в подполье, когда тело из страха лишается контакта с миром, или микроскопические практики развоплощения, когда телесная жизнь уступает психической и лишается собственной – на коже проступающей, – индивидуальности.

Выбранный для анализа московский акционизм нередко описывается в терминах авангардной художественной борьбы, преодолевающей бестелесность, дискурсивность, изоляционизм и бездействие коллег-концептуалистов. Однако на коже акционизма видно, что он активно осваивает мир, но выстраивает с ним специфические неэкологические отношения: утверждает разрыв и отталкивает, намеренно лишается восприимчивости к внешним воздействиям. Преодолевая и одновременно наследуя советскому нонконформизму, он изобретает новую форму нечувствительности, редуцируя многообразие кожного покрова до жесткого доспеха.

Стратегии транзита 1990-х, осуществляемые как политически, культурно и институционально, так и поверхностно и телесно, не ограничиваются толстокожестью акционизма. Часть столичных художников, в том числе вдохновленные феноменологическим и экологическим дискурсом Валерия Подороги, были нацелены как на возвращение телесных переживаний в фокус внимания, так и на воплощенный и интенсивно переживаемый контакт с миром. В Мастерской Подороги, близких ей проектах и более отдаленных инициативах фокус с тела как объекта дисциплины или скандала сместился на контактные поверхности кожи. Здесь кожа выступала не как вторичная анатомическая оболочка и претерпевавшая удары доспех, но была открыта в качестве «носителя» уникальной телесной истории, разделяемого всеми покрова, проницаемой мембраны и места прикосновений. На анатомической и метафизической коже альтернативных акционизму проектов переплелись множество касаний: одним телом была с легкостью открыта, другие вызвали тревогу, третьим – невозможно было противостоять. Однако важно, что в момент открытых возможностей и тревожных неопределенностей транзитного десятилетия, среди желаний нового будущего и страха перед повторением прошлого, на коже искусства проступила новая этика. Намеренно не имея ввиду экологическую и энвайронментальную логику энактивизма, художники тем не менее искали пути возвращения экологии тела и среды: художественным методом оказывалась не столько деконструкция и перекройка мира, но проявление и исследование пограничных состояний и связей жизни, т.е. направление внимания на границу со-настройки.

«Кожная оптика» может быть продолжена в новых географиях, дополняя исследование «телесного поворота» в перестроечных 1990-х гг. Даже следуя чуть дальше Москвы в Санкт-Петербург можно увидеть другие способы работы с телесными поверхностями: гладкую кожу античных тел в Новой Академии Тимура Новикова или вторую кожу как одежду в практиках группы «Фабрики новых одежд». Сегодня, за границами перестроечной эпохи, диалектика кожи разворачивается в новых масштабах и траекториях – совмещает на себе диаметрально противоположные способы существования и воплощения, демонстрируя сложность мира. Например, в пределах 2025 года кожа оказывается метафорой для земной поверхности и планетарной экологии, как в проекте «Кожа Земли» (2025, Нижегородская экобиеннале). Одновременно на небольшой дистанции от такого экологического дискурса текстильные лоскуты Алины Бровиной («Скажи мне, где цветы?», 2025, галерея «осси ми») – фрагменты изодранной кожи – воплощают предельный страх современного тела быть уничтоженным – разорванным на куски.

ИСТОЧНИКИ

- Алексей Беляев-Гинтов 2010 – Алексей Беляев-Гинтов // Собака.ру, 2010. Режим доступа: <https://www.sobaka.ru/oldmagazine/shou/4551> (дата обращения: 23.07.2025)
- Бак-Морс 1999 – Бак-Морс С. Интервью с Виктором Тупицыным, 1999. Режим доступа: <https://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-Buck-Morss.html> (дата обращения: 23.07.2025)
- Бредихина 1994 – Бредихина Л. Выставки // Художественный журнал. 1994. № 4. С. 59-60.
- Бренер 1995 – Бренер А. Конец оптики // Художественный журнал. 1995. № 8. С. 46-48.
- В чем сущность 1993 – В чем сущность искусства? // Художественный журнал. 1993. № 2. С. 30-31.
- Введение 1991 – Введение в конфигуративность / сост. Людмила Бредихина. – Москва: Риджина, 1991.

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

- Выставки №18 1997 – Выставки №18 // Художественный журнал. 1997. № 18. С. 72-92.
 Галерея 1993 – Галерея Риджина. Хроника. Сентябрь 1990 – июнь 1992 / сост. Людмила Бредихина. – Москва: Риджина, 1993.
 Голдберг 1991 – *Голдберг Р.* Перформанс. Золотой век // Декоративное искусство. 1991. № 5. С. 4-6.
 Епихин 1994 – *Епихин С.* Метафизическое тело Бакштейна, 1994. Режим доступа: <https://xl.gallery.ru/exhibition/corpus-metaphysicum-baksteini-143> (дата обращения: 23.07.2025)
 Кабаков 1999 – *Кабаков И.* 60-е – 70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. – Триалети: Wiener Slavistischer Almanach, 1999.
 Колерова 1993 – *Колерова Ю.* Анна Чижова. Развоплощение, 1993. Режим доступа: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E1280> (дата обращения: 23.07.2025)
 Левин 1992 – *Левин К.* Звезда Пола Тэка // Искусство. 1992. № 1. С. 12-14.
 Мастерская 2000 – Мастерская визуальной антропологии, 1993-1994: Документация проекта / Проект документации. – Москва: Художественный журнал, 2000.
 Монастырский 1980 – *Монастырский А.* Предисловие к первому тому «Поездок за город», 1980. Режим доступа: <https://conceptualism.letov.ru/KD-preface-1.html> (дата обращения: 23.07.2025)
 Московский 2014 – Московский концептуализм. Начало. Каталог выставки. – Нижний Новгород: ГПСИ, 2014.
 Осмоловский 1993 – *Осмоловский А.* НЕЦЕЗИУДИК-1993 (последний манифест) // Радек. 1993. с. 3-13.
 Петровская 1996 – *Петровская Е.* Спасите наши души, 1996. Режим доступа: https://alyonaromanova.tilda.ws/studies_1996 (дата обращения: 23.07.2025)
 Проект выставки 1995 – Проект выставки «Телесное пространство», 1995. Режим доступа: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E1280> (дата обращения: 23.07.2025)
 Штудии 1996 – Штудии. Опыт осмысления пространства, 1996. Режим доступа: https://ru.alynaromanova.com/studies_1996 (дата обращения: 23.07.2025)

ЛИТЕРАТУРА

- Андреева 2012 – *Андреева Е.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва–Ленинград 1946–1991. – Москва: Издательство «Искусство-XXI век», 2012.
 Анзье 2011 – *Анзье Д.* Я-кожа / пер. с фр. *С.Ф. Сироткина.* – Ижевск: ERGO, 2011.
 Базилева 2008 – *Базилева И.* Опыт преодоления, или куда ведет «Запасной выход» // Художественный журнал. 2008. № 70. С. 96-100.
 Бак-Морс 1994 – *Бак-Морс С.* Эстетика и анестетики // Кабинет. 1994. № 8. С. 175-201.
 Балашов 1996 – *Балашов А.* Критика диагностики // Художественный журнал. 1996. № 12. С. 48-51.
 Бобринская 2013 – *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции. – Москва: BREUS, 2013.
 Варела, Томпсон, Рош 2023 – *Варела Ф., Томпсон Э., Рош Э.* Отелесненный ум / пер. с англ. *К. Тулутовой.* – Москва: Фонд «Сохранение Тибет», 2023.
 Гибсон 1988 – *Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию / пер. с англ. *А.Д. Логвиненко.* – Москва: Прогресс, 1988.
 Деготь 1994 – *Деготь Е.* Загадочное русское тело // Художественный журнал. 1994. № 3. С. 12-13.
 Делез 2015 – *Делез Ж.* Логика смысла / пер. с фр. *Я. И. Свицкого.* – Москва: Академический проект, 2015.
 Делез 2021 – *Делез Ж.* Лекции о Спинозе / пер. с фр. *Б. Скуратова.* – Москва: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2021.
 Ковалев 2007 – *Ковалев А.* Российский акционизм 1990-2000. – Москва: WAM, 2007.
 Лехциер 2018 – *Лехциер В.* Болезнь: опыт, нарратив, надежда. Очерк социальных и гуманитарных исследований медицины. – Вильнюс: Logvino literatūros namai, 2018.
 Мазин 2002 – *Мазин В.* Мастерская визуальной антропологии. 1993-1994 // Новая русская книга. 2002. № 1. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/3/valerij-savchuk-konversiya-iskusstva.html> (дата обращения: 23.07.2025)
 Маркс 2019 – *Маркс Л.* Осязательная эстетика // Художественный журнал. 2019. № 108. С. 60-72.
 Мерло-Понти 1999 – *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. *И.С. Вдовинной.* – Санкт-Петербург: Ювента Наука, 1999.
 Ноэ 2023 – *Ноэ А.* Все переплетено / пер. с англ. *В.В. Федюшина.* – Москва: АСТ, 2023.
 Платт 2018 – *Платт Дж.Б.* Московский акционизм и неолиберальная революция // Художественный журнал. 2018. № 104. С. 100-115.
 Подорога 1995 – *Подорога В.* Феноменология тела. – Москва: Ad Marginem, 1995.
 Подорога 2007 – *Подорога В.* Полное и рассеченное // Психология телесности между душой и телом / сборник: ред. сост. *В.Л. Зинченко, Т.С. Леви.* – Москва: АСТ, 2007. – С. 67-138.
 Подорога 2013 – *Подорога В.* Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. – Москва: Grundrisse, 2013.
 Подорога 2021 – *Подорога В.* Метафизика ландшафта. – Москва: Канон +, 2021.
 Рыклин 1997 – *Рыклин М.* Искусство как препятствие. – Москва: Ad Marginem, 1997.
 Савчук 2001 – *Савчук В.* Конверсия искусства. – Санкт-Петербург: ООО «Издательство “Петрополис”», 2001.
 Тестов 2023 – *Тестов Д.* Телесное чтение: проблема среды в аналитической антропологии Валерия Подороги // Философский журнал. 2023. Т. 16. № 4. С. 35-54.
 Тупицын 1998a – *Тупицын В.* Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. – Москва: Ad Marginem, 1998.
 Тупицын 1998b – *Тупицын В.* Тела насилия // Художественный журнал. 1998. №19-20. С. 52-55.
 Фокин 2001 – *Фокин С.* Валерий Савчук. Конверсия искусства // Новая русская книга. 2001. № 3. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/3/valerij-savchuk-konversiya-iskusstva.html> (дата обращения: 23.07.2025)
 Ahmed, Stacey 2001 – *Ahmed S., Stacey J.* Thinking Through the Skin. – London: Routledge, 2001.
 Benthien 2002 – *Benthien C.* Skin: On the Cultural Border Between Self and World. – New York: Columbia University Press, 2002.
 Classen 2005 – *Classen S.* The Book of Touch. – Oxford: Berg, 2005.
 Connor 2004 – *Connor S.* The Book of Skin. – New York: Cornell University Press, 2004.
 MacCormack 2006 – *MacCormack P.* The Great Ephemeral Tattooed Skin // Body & Society. 2006. Vol. 12. P. 57-80.
 Marks 2000 – *Marks L.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. – Durham 36. and London: Duke University Press, 2000.
 Prosser 1998 – *Prosser J.* Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality. – New York: Columbia University Press, 1998.
 Serres 2016 – *Serres M.* The Five Senses. A Philosophy of Mingled Body. – London: Bloomsbury, 2016.
 Turner 2008 – *Turner B.* The Body & Society. Explorations in Social Theory. – London: SAGE, 2008.

A.I. Timofeenko *Art Changes Skin: the Corporal Turn of the 1990s and Valery Podoroga's Method in an Enactivist Perspective*

SOURCES

- Alexey Belyaev Gintovt (2010), *Sobaka.ru*, available at: <https://www.sobaka.ru/oldmagazine/shou/4551> (Accessed: 23 July 2025).
- Bak-Morss, S. (1999), "Interview with Viktor Tupitsyn", available at: <https://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-Buck-Morss.html> (accessed: 23 July 2025).
- Bredikhina, L. (1994), "Exhibitions", *Moscow Art Magazine*, no. 4, pp. 59-60.
- Bredikhina, L. (ed) (1991), *Vvedenie v konfigurativnost'* [Introduction to configurativity], Ridzhina, Moscow, Russia.
- Bredikhina, L. (ed) (1993), *Galereja Ridzhina. Hronika. Sentjabr' 1990 – ijunj 1992* [Regina Gallery. Chronicle. September 1990 – June 1992], Ridzhina, Moskva, Russia.
- Brener, A. (1995), "The end of optics", *Moscow Art Magazine*, no. 8, pp. 46-48.
- Epikhin, S. (1994), "Backstein's Metaphysical Body", available at: <https://xl.gallery.ru/exhibition/corpus-metaphysicum-baksteini-143> (accessed: 23 July 2025).
- "Exhibitions №18" (1997), *Moscow Art Magazine*, no. 18, pp. 72-92.
- Goldberg, R. (1991), "Performance. The Golden Age", *Dekorativnoe iskusstvo*, no. 5, pp. 4-6.
- Kabakov, I. (1999), *60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj zhizni v Moskve* [The 60s – 70s... Notes on unofficial life in Moscow], Wiener Slavistischer Almanach, Trialeti, Georgia.
- Kolerova, Yu. (1993), "Anna Chizhova. Disembodiment", available at: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E1280> (accessed: 23 July 2025).
- Levin, K. (1992), "The star of Paul Thek", *Iskusstvo*, no. 1, pp. 12-14.
- Monastyrs'kij, A. (1980), "Preface to the first volume of "Trips out of Town"", available at: <https://conceptualism.letov.ru/KD-preface-1.html> (accessed: 23 July 2025).
- Moskovskij konceptualizm. Nachalo. Katalog vystavki* [Moscow Conceptualism. The Beginning. Exhibition Catalog] (2014), National Center for Contemporary Arts, Nizhny Novgorod, Russia.
- Osmolovskij, A. (1993), "NECESIUDIC-1993 (the last manifesto)", *Radek*, pp. 3-13.
- Petrovskaya, E. (1996), "Save our souls", available at: https://alyonaromanova.tilda.ws/studies_1996 (accessed: 23 July 2025).
- Proekt vystavki "Telesnoe prostranstvo", 1995* [The exhibition project "Bodily Space", 1995] (1995), available at: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E1280> (accessed: 23 July 2025).
- Shhudii. Opyt osmysleniya prostranstva* [Studies. The experience of comprehending space] (1996), available at: https://ru.alyonaromanova.com/studies_1996 (accessed: 23 July 2025).
- Visual Anthropology Workshop, 1993-1994: Project Documentation / Documentation Project* (2000), Khudozhestvennyj zhurnal, Moscow, Russia.
- "What is the essence of art?" (1993), *Moscow Art Magazine*, no 2, pp. 30-31.

REFERENCES

- Ahmed, S. and Stacey, J. (2001), *Thinking Through the Skin*, Routledge, London, UK.
- Andreeva, E. (2012), *Ugol nesootvetstviya. Shkoly nonkonformizma. Moskva–Leningrad 1946–1991* [The Angle of Incongruence. Schools of Nonconformism. Moscow–Leningrad 1946–1991], Izdatel'stvo "Iskusstvo-XXI vek", Moscow, Russia.
- Anzieu, D. (2011), *Ya-kozha* [The Skin-Ego], transl. from French by S.F. Sirotkin, ERGO, Izhevsk, Russia.
- Bak-Morss, S. (1994), "Aesthetics and anaesthetics", *Kabinet*, no. 8, pp. 175-201.
- Balashov, A. (1996), "Critique of Diagnosis", *Moscow Art Magazine*, no 12, pp. 48-51.
- Bazileva, I. (2008), "Experience of overcoming, or where the "Emergency exit" leads", *Moscow Art Magazine*, no. 70, pp. 96-100.
- Benthien, C. (2002), *Skin: On the Cultural Border Between Self and World*, Columbia University Press, New York, NY.
- Bobrinskaya, E. (2013), *Chuzhie? Tom 1. Neoficial'noe iskusstvo. Mify. Strategii. Konceptii* [Aliens? Vol. 1. Unofficial Art. Myths. Strategies. Concepts], BREUS, Moscow, Russia.
- Classen, C. (2005), *The Book of Touch*, Berg, Oxford, UK.
- Connor, S. (2004), *The Book of Skin*, Cornell University Press, New York, NY.
- Degot', E. (1994) "The Mysterious Russian Body", *Moscow Art Magazine*, no. 3, pp. 12-13.
- Deleuze, G. (2011) *Logika smysla* [Logique du Senses], transl. from French by Ya. I. Svirskij, Akademicheskij proekt, Moscow, Russia.
- Deleuze, G. (2021), *Leksii o Spinoze* [Leçons sur Spinoza], transl. from French by B. Skuratov, Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", Moscow, Russia.
- Fokin, S. (2001), "Valery Savchuk. Conversion of art", *Novaya russkaya kniga*, no. 3, available at: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/3/valerij-savchuk-konversiya-iskusstva.html> (accessed: 23 July 2025).
- Gibson, J. (1988) *Ekologicheskij podhod k zritel'nomu vospriyatiju* [The Ecological Approach to Visual Perception], transl. from English by A. D. Logvinenko, Progress, Moscow, Russia.
- Kovalev, A. (2007), *Rossijskij akcionizm 1990-2000* [Russian Actionism 1990-2000], WAM. Moscow, Russia.
- Lekhcier, V. (2018), *Bolezn': opyt, narrativ, nadezhda. Ocherk social'nykh i gumanitarnykh issledovanij mediciny* [Illness: Experience, Narrative, Hope. An essay in Social and Humanitarian Studies of Medicine], Logvino literatūros namai, Vilnius, Litva.
- MacCormack, P. (2006), "The Great Ephemeral Tattooed Skin", *Body & Society*, vol. 12, pp. 57-80.
- Marks, L. (2019), "The Tactile Aesthetics", *Moscow Art Magazine*, no. 108, pp. 60-72.
- Marks, L. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London, UK.
- Mazin, V. (2002), "Visual Anthropology Workshop. 1993-1994", *Novaya russkaya kniga*, no. 1, available at: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/3/valerij-savchuk-konversiya-iskusstva.html> (accessed: 23 July 2025).
- Merleau-Ponty, M. (1999), *Fenomenologiya vospriyatija* [Phénoménologie de la perception], transl. from French by I. S. Vdovina, Yuventa Nauka Publ., St. Petersburg, Russia.
- Noe, A. (2023), *Vse perepleteno* [The Entanglement: How the World Makes Us], transl. from English by V.V. Fedyushin, AST, Moscow, Russia.
- Platt, Dzh.B. (2018), "Moscow Actionism and the Neoliberal Revolution", *Moscow Art Magazine*, no. 104, pp. 100-115.
- Podoroga, V. (1995), *Fenomenologiya tela* [Phenomenology of Body]. Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Podoroga, V. (2007), "Full and Dissected", *Psikhologiya telesnosti mezhdu dushoj i telom* [Psychology of Corporeality between Soul and Body], collection, edited by V. P. Zinchenko, T. S. Levi, AST, Moscow, Russia, pp. 67-138.
- Podoroga, V. (2013), *Kairos, kriticheskij moment. Aktual'noe proizvedenie iskusstva na marshe* [Kairos, the Critical Moment. The Contemporary Artwork on the March], Grundrisse, Moscow, Russia.
- Podoroga, V. (2021), *Metafizika landshafta* [Metaphysics of Landscape], Kanon +, Moscow, Russia.

А.И. Тимофеевко *Искусство меняет кожу: корпоральный поворот 1990-х
и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе*

- Prosser, J. (1998), *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*, Columbia University Press, New York, NY.
- Ryklin, M. (1997), *Iskusstvo kak prepyatstvie* [Art as an Obstacle], Ad Marginem, Moscow Russia.
- Savchuk, V. (2001), *Konversiya iskusstva* [Art Conversion], ООО "Izdatel'stvo "Petropolis"", St. Petersburg, Russia.
- Serres, M. (2016), *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Body*, Bloomsbury London, UK.
- Testov, D. (2023), "Embodied Reading: The Problem of Environment in Valery Podoroga's Analytical Anthropology", *Philosophy Journal*, vol. 16, no. 4, pp. 35-54.
- Tupitsyn, V. (1998), *Kommunal'nyj (post)modernizm. Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny XX veka* [Communal (Post)modernism. Russian Art of the Second Half of the 20th Century], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Tupitsyn, V. (1998), "Bodies of Violence", *Moscow Art Magazine*, no. 19-20, pp. 52-55.
- Turner, B. (2008), *The Body & Society. Explorations in Social Theory*, SAGE, London, UK.
- Varela, F., Thompson, E. and Rosch, E. (2023), *Otelesnennyj um* [The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience], transl. from English by K. Tupulova, Fond "Sokhranim Tibet", Moscow, Russia.