

УДК 7.01
ББК: 85.103(0)6
А43
DOI: 10.18688/aa188-5-53

Д. В. Галкин

Концептуальный черновик как творческий метод: к проблеме незавершенности произведения современного искусства

Введение

В данном исследовании мы обратимся к проблеме цельности и завершенности произведения искусства в контексте художественных экспериментов последних десятилетий. Эта проблематика является критической для современной искусствоведческой рефлексии, поскольку в ее центре находится вопрос о существовании произведения искусства как такового, его границах и центральном привилегированном положении в системе искусства. Пьер Бурдьё с позиций социологии искусства называет такую ситуацию идентификации, завершенности и канона в мире искусства фикцией или *illusio* [8]. Вальтер Беньямин в знаменитом тексте «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» ставит данную проблему применительно к возможностям технического тиражирования искусства [7, с. 217–253]. Значительный вклад в разработку этой проблемы внесла эстетическая теория структурализма и постструктурализма. В работах М. Фуко, Р. Барта, У. Эко, Ж. Деррида раскрывается текстовый характер объектов искусства, вписанных в сложную и постоянно изменяющуюся систему культурных текстов и социальных контекстов. Мишель Фуко убеждает нас в этом, рассматривая авторство всего лишь как функцию атрибуции и идентификации узлов интертекстуальной машины культуры в знаменитом докладе «Что такое автор?» [6].

Если объекты искусства являются текстами и могут быть идентифицированы только в сложной динамике отношений других художественных текстов, следовательно, их идентичность всегда остается зыбкой и изменчивой, даже если они оказываются в музейном «пантеоне» идентификации-на-века. Этот главный «изъян» искусства знали и пытались преодолеть (практически и теоретически) представители художественного авангарда: Маринетти просто угрожал музеям футуристической расправой, Марсель Дюшан решил заменить «произведение» на банальные объекты “ready made”, Владимир Татлин представил макет/черновик знаменитой башни («Памятник III Интернационалу») как символ и образ революции, а советское производственное искусство 1920-х определяло жизненный цикл вещи как главный критерий искусства, спасающего себя от музейно-рыночного фетишизма, а народные массы — от капиталистического отчуждения [5]. Позднее художники поп-арта по-своему обыграют призрачность и недолговечность «произведения искусства» в эпоху массовой культуры и технического тиражирования.

Однако текстовый редукционизм — очень важный как теоретический аргумент и постановка проблемы — не станет главной отправной точкой нашего исследования. Нас будет интересовать другой аспект этой проблематики: время и процессуальный характер художественных проектов, превращающие искусство в транзитную зону черновика. Раскрыть эту проблематику нам поможет творчество современных художников, работающих с новейшими технологиями (эту область еще определяют как технологическое искусство или *art & science*). Открытость и процессуальный характер подобной эстетики подчеркивали еще пионеры кибернетического искусства. Британский ученый и художник Гордон Паск еще в 1960-е гг. пытался уйти от клише произведения с помощью идеи «эстетически заряженной среды» [10]. Теоретик современного технологического искусства Чарли Гир использует другую яркую формулировку: «искусство, основанное на времени» [9].

Художник и темпоральность искусства: деконструкция черновика

Время формирует художественный опыт по-разному, передавая «замороженную» память прошлого в экспозиции музея, концентрируясь в ускользящем «здесь и сейчас» перформанса или пробиваясь через нарративные формы образов и повествований. Время живет в авторе и его творчестве, производит фрагменты и черновики, заставляя художника каждый раз заново переживать неотвратимость конца. Даже в дискурсе об искусстве время всегда остается главным, размечая его ценность по историческим периодам и актуальным моментам. Время культуры — это темпоральная полифония, которую мы слышим даже в аккомпанементе культурного мероприятия, будь оно рядовым или исключительным.

Нас будут интересовать лишь некоторые аспекты этой тотальной художественной темпоральности, а именно время как набросок, черновик, заставляющий мыслить современное искусство как фатально незавершенное. Наша задача — раскрыть проблему неопределенности произведения современного искусства через темпоральную форму черновика, через своего рода деконструкцию произведения относительно его чернового прообраза, избавляясь от представлений о некоем варианте неслучившегося/неудачного образа или проекта, стоящего перед фактом свершившегося шедевра. Мы будем исходить из того, что в ситуации современного искусства черновиком может быть или стать любое произведение, вроде бы признанное завершенным, а художник использует концептуальный черновик как особый творческий метод. В зависимости от того, например, что диктует контекст выставочного проекта, целью художника было вовлечь зрителей в соавторство, или же художник осознанно превращает свою работу во временное или даже самоликвидирующееся выставочное образование.

Удачную концептуализацию этой художественной «кухни» современного искусства предложил Борис Гройс [2]. Он анализирует феномен множественного авторства, в котором участвуют все, кто отбирает искусство для экспонирования. Гройс настаивает на творческой природе самого этого акта выбора. Тогда куратор или галерист становятся соавторами. Именно в такой авторской композиции возникает ситуация существования произведения, идентифицированного как искусство в данном контексте. А следовательно, — существования временного, до следующего экспонирования, поскольку

искусство — это прежде всего то, что выставлено где-то. Оно движется из пространства в пространство. На следующем этапе или для следующего проекта работа художника может и не пройти отбор — «зависнуть», остаться обещанием в транзитной зоне черновика. Динамика топологии требует постоянного пересмотра существования произведения, то есть возвращает его к черновику, к незавершенности и новым актам сотворчества.

С нашей точки зрения, в логике Гройса присутствует одно слабое звено. Дело в том, что он редуцирует искусство к месту экспонирования, однако постоянно указывает на проектный и событийный характер этого «перерождения». Место не сработает, если его не «оживит» проект, событие. Об этом свидетельствуют не только «кочующие» фестивали вроде «Манифесты», но и фестивали-гении места, вроде биеннале в Венеции. Множественное авторство производит не места (или не только места), а проекты и события, носящие временный характер по определению и маркирующие современность. Данный аргумент находит основания и в так называемой институциональной критике, которая ставит под сомнение определяющее значение культурных институций для легитимации современного искусства, подчеркивая сложные сетевые и проектные механизмы, актуальные для этой сферы. Здесь достаточно упомянуть разоблачение идеологической начинки «белого куба», которое произвел Брайан О'Доэрти [3], задав критический контекст обсуждений власти выставочных пространств.

Сильная сторона аргументов Гройса заключается в том, что множественный автор современного искусства легитимирует роль куратора-как-художника, который не только отвечает за транзит черновика между актами экспонирования, но и моделирует различные форматы отношений с художниками (от кураторской диктатуры до творческой вседозволенности). Это позволяет появиться фигуре художника-как-куратора, перетягивающего авторскую полифонию на свою сторону.

Свечи внутреннего стогания: метафора и процесс

Одним из мастеров работы со временем и концептуальностью черновика, безусловно, является швейцарский художник Урс Фишер. Среди его самых известных работ — парафиновые скульптуры людей, выполненные как точные ростовые копии самого художника или его друзей. Однако эти фигуры — не просто популярные дубликаты вроде знаменитых двойников из известного британского музея. Эти фигуры (конечно, в чем-то пародирующие восковых знаменитостей) отвечают одному из привычных назначений своего материала — свечи. Пожилая пара, трогательно сидящая рядом... Сам художник (его автопортрет) и его старый приятель, стоящие друг перед другом... Все они — горящие свечи, а расплавленный материал делает свою работу, уничтожая тающие образы. Время, огонь, податливый материал встретились в исчезающих скульптурных портретах реальных людей не только как сильные метафоры, но и как творческие силы уничтожения, каждый день модифицирующие и пластические черты исчезающего произведения.

Фишер здесь в чем-то исполняет мечты русского производственного искусства: он запускает время, жизненный цикл художественного объекта, лишая его перспектив на поприще художественного капитализма и товарного фетишизма. В других его про-

ектах этот элемент усиливается реляционной эстетикой: искусство должно быть коллективным действием, и не важно, что от него останется в итоге. Много лет длится его знаменитый проект “YES”, который путешествует по разным странам и каждый раз приглашает широкую публику на праздник творческого самовыражения — создания глиняных скульптур на площадке под открытым небом. Художник и его товарищи открывают процесс своими работами и далее на протяжении недель и месяцев каждый новый участник проекта наблюдает за созданием и разрушением самых разных творений из глины (включая собственные). Это поле экспериментов под открытым небом немедленно производит впечатление древних руин, создает ощущение тщеты и неминуемого распада, но продолжает втягивать все новое и новое вдохновение публики.

Не так важно, прочтем ли мы в работах Фишера иронию над бессмысленным сгоранием себя или чьих-то нежных чувств, а может быть, увидим насмешку над созидательной жизнью, итогом которой становится пустошь глиняных черепков... Исчезающие черновики Фишера сталкивают нас со временем, обращают нас ко времени, но не только как к физическому формату обреченного длящегося существования, а как к удивительной художественной форме, (при)открывающей для нас плохо выразимый опыт искусства.

Возможно, искушенный критик скажет, что Урс Фишер, конечно же, эксплуатирует один из самых распространенных образов, восходящий к религиозным истокам художественной выразительности. Именно таков образ горящей свечи. Фишер просто обыгрывает его в духе постмодернистской провокации, сознательно превращая свой художественный текст в сеть цитат и отсылок. Отчасти так и есть. Но в нашей логике обсуждения проблематики идентичности/существования произведения искусства работы Фишера демонстрируют две важные вещи. Во-первых, это виртуозное вписывание существования объекта искусства во временное и конечное событие экспонирования. Художник принимает это транзитное существование искусства. Следующим шагом, уже во-вторых, Фишер совершает почти абсурдный жест, в котором завершенность произведения становится буквально завершенностью его существования.

Родственный мотив мы встречаем в одной из недавних работ немецкой художницы Верены Фридрих “*Vanitas Machine*” (2016). Перед нами вновь свеча. Обычная свеча находится под стеклянным герметичным колпаком, в который специальный насос подкачивает кислород ровно в таком количестве, чтобы обеспечить максимально долгое горение свечи. Процесс регулируют контроллер и специальный датчик. Как художественный текст, работа, очевидно, отсылает к романтизации науки XIX в., к известному жанру барочной живописи *vanitas*, к религиозной символике христиан и близким христианской теологии утопическим надеждам на спасение, только в данном случае спасение технологическое или техно-теологическое.

Урс Фишер хочет, чтобы его объект сгорел и таким образом стал искусством. Верена Фридрих создает художественный процесс из возможности бесконечного горения, из отчаянной попытки продлить в реальном времени то, что все равно обречено сгореть или погаснуть. Оба художника приглашают нас на встречу со временем — реальным временем, а не условной темпоральностью художественного нарратива. Таким образом, в эстетику приходят процесс и реальное время, обещание события, живой контакт, соучастие, инвариантность и нетождественность опыта.

Пионеры технологического искусства разрабатывали теорию и творческие принципы процессуальной эстетики как минимум начиная с 1960-х гг. Гордон Паск — признанный пионер кибернетической пластики (кибернетической скульптуры) — в своих художественных проектах и концептуальных описаниях исследует особенности искусства, производящего не объект (=произведение), а процесс в реальном времени. Паск называет встречу зрителя с кибернетической скульптурой-роботом «эстетически заряженной средой» [10]. В ее основе — открытая интерактивная динамика. Главный элемент художественного опыта в этой среде — производство новизны, чего-то незаданного, случайного, возникающего только в интерактивном процессе. Идеи и эксперименты Паска, конечно, перекликаются с творческими поисками таких теоретиков процессуальной эстетики, как Аллан Капроу и Джон Кейдж.

Расширенная животная реальность: реальное время гибридного искусства

Современные художники, работающие с различными технологиями, все активнее используют в качестве средства художественного высказывания биологические объекты. Это могут быть бактерии, клетки, ткани, живые организмы или их фрагменты. Когда мы имеем дело с живым, процессуальность, интерактивность и финальность биологического объекта переводят нашу проблему незавершенности на новый концептуальный уровень. Возникает измерение, которое определяют как *emergent behavior* — поведение, создающее новые ситуации. Эта идея, как мы видели выше, уже содержится в концепции «эстетически заряженной среды» Паска. Однако теперь она обретает не машинный, а витально-биологический смысл: живое всегда обладает поведением, производящим новые ситуации.

Одна из самых известных работ в духе подобной техно-биологической эстетики — инсталляция американского художника Кена Риналдо под названием «Расширенная рыба реальность» (*Augmented Fish Reality*, 2003). Она состоит из нескольких роботизированных тележек, которыми управляют бойцовские рыбки, живущие в аквариумах, смонтированных прямо на этих тележках. Особенность этих рыбок в том, что они могут видеть нечто за пределами аквариума. Когда они решают плыть в том или ином направлении, датчики считывают их активность и передают на тележку-робота, которая везет рыбок туда, куда они плывут. На тележках также есть видеокамеры, передающие проекцию на большой экран, создавая у зрителей впечатление мира рыбки «от первого лица». Таким образом, рыба реальность расширена и в физическом пространстве, и в плоскости интерфейса как условный визуальный контакт и как возможность визуально идентифицироваться с рыбой.

Очевидно, что процессуальная основа инсталляции — это открытые ситуации поведения этих гибридных техно-биологических структур. Будут ли они вести себя как стая или как парочки? Интересен ли им контакт с публикой? Какие формы взаимодействия художественных гибридов и людей мы можем наблюдать? Что это за новая форма социальности? Открытая ситуация, открытые вопросы, процессуально избыточный формат техно-художественного гибрида [1], производящего «эстетически заряженную среду».

Другой замечательный образец гибридного искусства, в котором художники комбинируют технологические и биологические объекты, — одна из последних работ арт-

группы из Екатеринбурга «Куда бегут собаки» (Ольга Иноземцева, Влад Булатов, Наталия Грехова, Алексей Корзухин) под названием «1,4...19» (2014). По структуре она чем-то похожа на рыбок-роботов Кена Риналдо, только вместо рыбок — мыши, а вместо свободно катающегося робота-тележки — клаустрофобический робот-лабиринт.

Мышь двигается по геометрически простому подсвеченному лабиринту, напоминающему вид сверху на типичный однообразный микрорайон современного города. Решая, куда двигаться дальше, животное лишает себя шанса совершить другой выбор, после чего в виртуальной копии лабиринта (проекция на экране) появляется его двойник, совершающий свои выборы в другой реальности и живущий нереализованной жизнью своего невиртуального визави. Лабиринт следит за живыми мышами и их клонами, каждый раз перекрывая мышам путь, если их пути должны пересечься. Живая мышь не может встретиться со своим виртуальным клоном. Тем не менее, её суэта в лабиринте постоянно порождает все новых и новых виртуальных мышей. В результате полчище виртуальных мышей способно заполнить весь лабиринт и полностью заблокировать живую мышку, поскольку робот перекроет ей все пути по причине неизбежной встречи с двойниками: у мыши теперь нет выбора, но зато есть масса возможностей, в которых защиты модели как её будущего, так и прошлого.

Обе инсталляции весьма интересны с точки зрения нашей исходной проблематики незавершенности произведений современного искусства. Во-первых, мы видим сложную структуру множественного авторства, поскольку в производстве и экспонировании таких работ участвуют не только художники, их ассистенты, программисты, техники, волонтеры, кураторы, вовлеченные зрители, но и животные/рыбы, которые конечны по своей природе. Во-вторых, подобное искусство действительно существует только в моменты экспонирования. В промежуточной транзитной зоне между выставками это ящики с техникой и клетки/аквариумы для живых существ, не производящие процесса и «эстетически заряженной среды». Для каждой выставки биологический материал ищется и готовится заново. После выставок художники арт-группы «Куда бегут собаки», например, всегда пристраивают мышек в добрые руки. В-третьих, такое искусство процессуально и генерирует emergent behavior в реальном времени, вовлекая зрителя. И последнее: концептуально художественные проекты в области art & science выходят за пределы художественного поля и создают междисциплинарный контекст искусства и науки. Прочтение таких работ требует интертекстуального движения к научному содержанию и рефлексии по поводу научного знания в современной культуре, выходя за пределы чистой поэтики.

Заключение

Итак, в данном исследовании мы хотели раскрыть проблему неопределенности произведения современного искусства через темпоральную форму черновика. Наши теоретические аргументы опираются на концепцию интертекстуального характера произведений искусства, концепцию множественного авторства и концепцию «эстетически заряженной среды». В исследовании показано, что интертекстуальность делает проблематичной идентификацию и атрибуцию завершенной работы, а множественное авторство обрекает проекты современного искусства оставаться незавершенными и на-

ходиться в постоянной (пере)доработке относительно контекста и экспозиционного пространства. Разные теоретические перспективы, очевидно, сходятся в одном общем пункте — неизбежности игры со временем, в которую вступает любое творение художника. Далее наши аргументы развиваются на материале творчества современных художников: Урса Фишера, Верены Фридрих, Кена Риналдо, арт-группы «Куда бегут собаки». Анализ показывает, что художники используют незавершенность как основу художественного метода, который мы можем назвать концептуальным черновиком, когда незавершенность произведения является концептуально необходимой. Для Урса Фишера концептуальный черновик работает как самоуничтожение работы. Кен Риналдо, Верена Фридрих и участники арт-группы «Куда бегут собаки» (все художники работают в области технологического искусства или art & science) используют концептуальный черновик с точки зрения процессуальности «эстетически заряженной среды» и поведения, производящего новые ситуации в контексте экспонирования. Таким образом, метод концептуального черновика предполагает фатальную незавершенность произведения, когда работы художников обретают измерения интертекстуальной (де)идентификации, множественного авторства и реального времени, становясь самостоятельной творческой стратегией и предлагая перспективный язык описания художественных процессов современной культуры.

Литература

1. Галкин Д. В. Цифровая культура: горизонты искусственной жизни. — Томск: Изд-во ТГУ, 2013. — 298 с.
2. Гройс Б. Поэтика политики: сб. статей. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 400 с.
3. О'Доэрти Б. Внутри белого куба. — М.: Ад Маргинем, 2015. — 144 с. — (Garage Pro).
4. Смит Т. Осмысляя современное кураторство. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 275 с.
5. Чубаров И. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда. — М.: Изд. дом ВШЭ, 2014. — 344 с.
6. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. — М.: Касталь, 1996. — 448 с.
7. Benjamin W. Illuminations: Essays and Reflections. — New York: Schocken Books, 1969. — 278 p.
8. Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. — New York: Columbia University Press, 1993. — 322 p.
9. Gere C. Art, Time and Technology: Histories of the Disappearing Body. — London: Berg (Culture Machines), 2005. — 202 p.
10. Pask G. A Comment, a Case History and a Plan // Cybernetics. Art and Ideas / Ed. J. Riechard. — London: Studio Vista, 1971. — P. 76–100.

Название статьи. Концептуальный черновик как творческий метод: к проблеме незавершенности произведения современного искусства.

Сведения об авторе. Галкин Дмитрий Владимирович — доктор философских наук, профессор. Национальный исследовательский Томский государственный университет, пр. Ленина, д. 36, Томск, Российская Федерация, 634050. galkindv@me.com

Аннотация. В данном исследовании рассмотрена проблема неопределенности произведения современного искусства с точки зрения темпоральной формы черновика и деконструкции произведения относительно его черного прообраза. Наши теоретические аргументы опираются на концепцию интертекстуального характера произведений искусства (Р. Барт, Ж. Деррида, У. Эко), концепцию множественного авторства (Б. Гройс) и концепцию «эстетически заряженной среды» (Г. Паск). В исследовании показано, что интертекстуальность делает проблематичной идентификацию и атрибуцию завершенной работы, а множественное авторство обрекает проекты современного искусства оставаться неза-

вершенными и находиться в постоянной (пере)доработке относительно контекста и экспозиционного пространства. Разные теоретические перспективы, очевидно, сходятся в одном общем пункте — неизбежности игры со временем, в которую вступает любое творение художника. Далее наши аргументы развиваются на материале творчества современных художников: Урса Фишера, Кена Риналдо, Верены Фридрих, арт-группы «Куда бегут собаки». Анализ показывает, что художники используют незавершенность как основу художественного метода, который мы можем назвать концептуальным черновиком, когда незавершенность произведения является концептуально необходимой. Для Урса Фишера концептуальный черновик работает как самоуничтожение работы. Кен Риналдо, Верена Фридрих и участники арт-группы «Куда бегут собаки» (все художники работают в области технологического искусства или art & science) используют концептуальный черновик с точки зрения процессуальности «эстетически заряженной среды» и поведения, производящего новые ситуации в контексте экспонирования. Таким образом, метод концептуального черновика предполагает фатальную незавершенность произведения, когда работы художников обретают измерения интертекстуальной (де)идентификации, множественного авторства и реального времени, становясь самостоятельной творческой стратегией и предлагая перспективный язык описания художественных процессов современной культуры.

Ключевые слова: современное искусство; произведение искусства; art & science; технологическое искусство; черновик; концептуальный черновик; время в искусстве; emergent behavior; техно-биологическое искусство.

Title. A Conceptual Draft as a Creative Method: The Unfinished Work of Contemporary Art.

Author. Galkin, Dmitry Vladimirovich — full doctor, professor. National Research Tomsk State University, Lenina pr., 36, 634050 Tomsk, Russian Federation. galkindv@me.com

Abstract. The presented research paper focuses on the problematic status of the artwork in the field of contemporary art. We address this issue from the perspective of a conceptual draft as a creative method, and the deconstruction of an artwork. Theoretical foundations and arguments applied in this paper employ the post-structuralist notion of intertextuality of an artwork (R. Barthes, J. Derrida, U. Eco), the theory of 'multiple authorship' by Boris Groys, and the concept of 'aesthetically potent environment' by Gordon Pask. This theoretical framework allows us to demonstrate that intertextuality makes any identification and attribution of the 'finished' artwork problematic. Multiple authorships condemn the projects of contemporary art to stay unfinished and often to be re-worked in the transitional zone between different exhibitions with different spaces and contexts. Different theoretical angles emphasize one general point — the inevitable game with time any artwork has to play. We develop our arguments further with the examples of projects by several contemporary artists: Urs Fisher, Verena Friedrich, Ken Rinaldo, and the *Where Dogs Run* art group. In this part of the research, we consider what we call "a conceptual draft" as a foundation of the creative method that makes an artwork inevitably unfinished from the conceptual perspective. Urs Fisher makes a conceptual draft operating as a creative element of self-destruction in his artworks (series of burning candle portrait sculptures and ongoing YES project). Ken Rinaldo, Verena Freidrich and members of the *Where Dogs Run* art group (these artists work with so-called technological art) employ conceptual draft from the perspective of real time as a major element of artists' works (*Augmented Fish Reality* by Ken Rinaldo, *Vanitas Machine* by Verena Freidrich, and *1,4...19* by *Where Dogs Run*; Rinaldo and *Where Dogs Run* use living organisms in their installations). Artworks exist only as techno-art hybrids operating in real time that produces "aesthetically potent environments" (G. Pask) and emergent behaviors in the context of exhibition. Bringing together theoretical and artistic perspectives we conclude that "the conceptual draft" is the useful theoretical idea that allows us to develop more sufficient language for discussing the question of an artwork status in contemporary art as a never-finished project with uncertain intertextual borders, dynamic authorship, and the time-based aesthetics of "aesthetically potent environment".

Keywords: modern art; contemporary art; work of art; technological art; art & science; draft; conceptual draft; art and time; emergent behavior; techno-biological art.

References

- Benjamin W. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York, Schocken Books Publ., 1969. 278 p.
- Bourdieu P. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York, Columbia University Press, 1993. 322 p.
- Bulatov D. (ed.). *Evolution Haute Couture: Art and Science in the Post-Biological Age. Part 1: Practice*. Kaliningrad, BB NCCA Publ., 2009. 196 p.

- Bulatov D. (ed.). *Evolution Haute Couture: Art and Science in the Post-Biological Age. Part 2: Theory*. Kaliningrad, BB NCCA Publ., 2013. 560 p.
- Chubarov I. *Kollektivnaia chuvstvennost': teorii i praktiki levogo avangarda (Collective Sensibility: Theories and Practices of the Left Avant-Garde)*. Moscow, Higher School of Economics Publ., 2014. 344 p. (in Russian).
- Foucault M. Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1969, no. 3, pp. 73–104 (in French).
- Foucault M. *Volia k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboti raznih let (Will to Truth: Behind Knowledge, Power and Sexuality. Selected Works)*. Moscow, Kastal' Publ., 1996. 448 p. (in Russian).
- Galkin D. *Tsifrovaia kultura: gorizonti iskusstvennoi zhisni (Digital Culture: Shift to Artificial Life)*. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2013. 298 p. (in Russian).
- Gere C. *Art, Time and Technology: Histories of the Disappearing Body*. London, Berg (Culture Machines) Publ., 2005.
- Groys B. *Art Power*. Cambridge MA, The MIT Press, 2013. 200 p.
- Groys B. *Poetika politiki: sbornik statei (Poetics of Politics: Essays)*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 400 p. (in Russian).
- Morgan J.; Lehmann U. *Urs Fisher*. New York, Kiito-San Publ., 2013. 650 p.
- O'Doherty B. *Inside the White Cube*. Los Angeles, University of California Press, 2000. 120 p.
- Pask G. A Comment, a Case History and a Plan. *Cybernetics. Art and Ideas*. J. Riechard (ed.). London, Studio Vista Publ., 1971, pp. 76–100.
- Shanken E. *Art and Electronic Media*. Phaidon Press, 2014. 304 p.
- Smith T. *Thinking Contemporary Curating*. Independent Curators International Publ., 2012. 256 p.