

Киселева-Аффлербах Евгения Игоревна, кандидат культурологии, заведующая Отделом междисциплинарных проектов. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Россия, Москва, Волхонка, 12. 119019. Evgeniya.Kiseleva@pushkinmuseum.art

Kiseleva-Afflerbach, Evgeniya Igorevna, PhD in Cultural Studies, head of Interdisciplinary projects Department. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Volkhonka 12, 119019 Moscow, Russian Federation. Evgeniya.Kiseleva@pushkinmuseum.art

ОТ «ГАПТИЧЕСКОГО» ЗРЕНИЯ К «ОСЯЗАТЕЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ». О СООТНОШЕНИИ ВИЗУАЛЬНОГО И ТАКТИЛЬНОГО ОПЫТА В ПАРТИЦИПАТОРНЫХ МУЗЕЙНЫХ ПРАКТИКАХ

FROM HAPTIC VISION TO TOUCH-AESTHETICS. ON THE VISUAL AND TACTILE EXPERIENCES IN PARTICIPATORY MUSEUM PRACTICE

Аннотация. Статья посвящена проблеме соотношения визуального и осязательного восприятия в партиципаторных, инклюзивных и социальных практиках, осуществляемых современным художественным музеем. Появление в плоскости визуальных искусств понятий «гаптический/хаптический», «тактильный», «осязательный», «сенсорный» и трансформация комплекса идей, стоящая за этими понятиями, рассматриваются междисциплинарно в аспекте институционального развития музея и формирования новых выставочных и образовательных трендов. Термин «гаптическое» зрение, пришедший в искусствоведение в XIX в. из естествознания, в трудах Алоиза Ригля обозначает «ближнее» зрение — неиллюзионистское, материальное, которое противопоставляется «оптическому», «дальному» зрению, ориентированному на пространство и передачу абстрактных идей. Идею «тактильного сознания» применительно к пластическим искусствам развивают Адольф фон Гильдебрандт и Бернадр Беренсон. В XX в. соотношение визуального и осязательного восприятия проблематизируется с точки зрения феноменологии (М. Мерло-Понти, М. Фуко), деконструкции (Ж. Деррида), постструктурализма (Ж. Делез) и других подходов. В современных визуальных исследованиях понимание культуры как медиальной предполагает переосмысление взаимоотношений между художником, зрителем и произведением. Рост интереса к прикосновению, тактильности и мультисенсорному восприятию в визуальном и медиаискусстве начала XXI в. приводит к появлению термина «осязательная эстетика» (Л. Маркс). Институциональное развитие музея на рубеже XX–XXI вв. вызывает активизацию партиципаторных практик (равно задействующих зрительное и телесное восприятие) как в отношении художественных проектов, так и в плоскости посетительского опыта. Также в контексте заявленной темы рассматривается тенденция включения новых аудиторий в жизнь музея, реализация тактильных программ для незрячих и слабовидящих посетителей в рамках инклюзивных музейных проектов. Статья обращается к российским и зарубежным музейным проектам, предполагающим неразрывность визуального и тактильного опыта и реализующим эксперименты с невизуальной передачей художественного опыта в контексте «осязательной эстетики» и «эстетики переживаний».

Ключевые слова: осязательная эстетика; гаптическое зрение; хаптика; эстетика переживаний; современное искусство; музеология; мультисенсорное искусство; инклюзия; партиципаторные практики.

Abstract. The author explored the relationship of visual and tactile perception in participatory, inclusive, and social practices offered by the modern-day art museum. The topic is considered from an interdisciplinary perspective in relation to the institutional development of the museum and the formation of new educational and exhibition trends. The term “haptic” vision was borrowed from the natural sciences and began to appear in art history in the 19th century. In the writings of Alois Riegl, the term signifies a closer vision — a non-illusionary, “material” vision, which is in contrast with an optical, distant vision that focuses on the expanse and communication of abstract ideas. Adolf von Hildebrandt and Bernadre Berenson developed the idea of “tactile imagination” in relation to the plastic arts. In the 20th century the relationship of visual and tactile perception was problematized from the viewpoint of phenomenology (M. Merleau-Ponty, M. Foucault), deconstruction (J. Derrida), post-structuralism (G. Deleuze), and other movements. In contemporary visual studies, the appreciation of culture as a central factor implies a reinterpretation of the relationship between the artist, viewer, and work. The increased interest in touch, tactility, and multisensory perception in visual and media art in the early 21st century has led to the emergence of the term “tactile aesthetics” (L. Marks). The institutional development of the museum in the 21st century has propelled the incorporation of participatory practices (equally employing visual and physical perception) both in relation to artistic projects and through the lens of visitors’ experiences. The trend of including new audiences in museum life and introducing tactile programs for blind and visually impaired visitors as part of inclusive museum initiatives has also been considered in the context of this topic. The author analysed Russian and global museum projects that propose the inseparability of the visual and tactile experience and conduct experiments with non-visual communication of the artistic experience in the context of “tactile aesthetics” and “experiential aesthetics”.

Keywords: haptic aesthetics; haptic vision; touch; multi-sensory art; experiential aesthetics; participatory practice; contemporary art; museology; inclusion.

В конце XX и в течение первых десятилетий XXI в. соотношение визуального и мультисенсорного способов восприя-

тия искусства в музейных и галерейных проектах подвергается трансформации. Зрение перестает быть ключевым способом



Илл. 1. Юрий Альберт. Экскурсия с завязанными глазами. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва (2015). Фото автора

восприятия художественного высказывания. С развитием медиа этот процесс поддерживается все новыми техническими возможностями — звук, запах, кинестезия, тактильность и их сочетания становятся частью механики и концепции произведения современного искусства. Возникает стремление к созданию синестетического ощущения, «в котором ни один элемент чувственного опыта не является доминирующим» [3, с. 137]. Эти изменения касаются и выставочных, и образовательных проектов. Мы предлагаем проследить, какой путь прошла идея тактильного взгляда от «гаптической» концепции Алоиза Ригля до иммерсивных и партиципаторных практик современности.

«Художник ориентируется в пространстве как слепой. В крошечной тьме чистого холста он продвигается при помощи своего осязания», — такими словами Анри-Жорж Клузо начинает знаменитый фильм «Тайна Пикассо» (1956 года), созданный при участии художника [12, S. 18]. Как известно, Пабло Пикассо, испытывавший острый страх слепоты, нередко обращается к образу слепого художника в своих мыслях и текстах. Критика зрения и как результат идея отказа от визуального восприятия в пользу тактильного проксимального чувства становится художественным жестом, выражением стремления к противоположному.

Термин «гаптическое» [16, р. 19] зрение, пришедший в искусствоведение в XIX в. из естествознания, в трудах Алоиза Ригля обозначает «ближнее» зрение — неиллюзионистское, материальное, которое противопоставляется «оптическому», «дальнему» зрению, ориентированному на пространство и передачу абстрактных идей. Концепция «психологии вос-

приятия» в XIX в. предлагает характеризовать произведения искусства в соответствии с тем, как они соотносятся с визуальностью в пространстве. Так, немецкий художник и исследователь Адольф Хильдебранд различает способы, какими объекты окружающего мира воспринимаются дальним и ближним взглядом. Швейцарский искусствовед Генрих Вёльфлин предпринимает попытку охарактеризовать визуальные качества искусства эпохи Возрождения и барокко в соответствии с набором бинарных пар — (линейность/живописность, единство/множественность, плоскость/глубина, закрытая/открытая форма и т. д.). Американский искусствовед Бернард Беренсон в своих трудах по итальянскому Ренессансу приходит к утверждению, что наиболее важным для живописи качеством является «способность стимулировать тактильное сознание» [9, р. 5].

В XX в. соотношение визуального и осязательного восприятия проблематизируется с точки зрения разных философских подходов. Феноменологическая концепция Эдмунда Гуссерля, Мориса Мерло-Понти, Мишеля Фуко впервые затрагивает идею осязательной эстетики, в которой субъект и объект зрения переплетаются между собой. Мерло-Понти писал о том, что, хотя зрение с его способностью распространяться на расстояние позволяет нам «похвалиться, что мы сами конституируем мир», тактильный опыт «плотно прилегает к поверхности нашего тела, мы не можем его развернуть перед собой, он не становится полностью объектом». В критике и переосмыслении этого подхода активно участвуют школы деконструкции Жака Дерриды и постструктурализма Жюлья Делеза. Все эти размышления в целом в том числе способствуют формирова-

нию в современных визуальных исследованиях понимания культуры как медиальной и в этой связи приводят к переосмыслению взаимоотношений между художником, зрителем и произведением, а соответственно, включению других способов восприятия наряду со зрением или взамен зрения.

Стремление увидеть нечто за пределами визуально доступного охватывает многих художников XX в. Как и Пабло Пикассо, многие авторы говорят об этом, пишут и даже экспериментируют со зрением и тактильностью в буквальном смысле. Некоторые доводят себя до изнеможения, работая в мастерской по сорок-пятьдесят часов, чтобы добиться эффекта ослабевающего зрения. Этот прием используют, например, Альберто Джакометти и австрийский художник Арнульф Райнер. Появляется так называемое «слепое рисование», когда художник рисует с закрытыми глазами либо в абсолютно темной комнате. Эту практику применяют, к примеру, немецкий художник XX в. Ханс Рихтер и современный русский художник Юрий Альберт (Илл. 1). Концептуализм сам по себе является критикой визуальности, перенося содержание работы из визуальной области в текстуальную. С 80–90-х гг. XX в. появляются работы, исследующие, как видят слепые, и предлагающие зрителю испытать опыт слепоты. Проекты Софи Каль, Грегора Шнайндера, Доминик Гонзалес-Фёрстер, Олафура Элиассона, Тино Сегала и многих других авторов обращаются к этой теме, предлагая зрителю ощутить пространство с закрытыми глазами.

Развитие хаптических [8, с. 16] и мультисенсорных способов передачи эстетического опыта в современном искусстве подробно исследует историк искусства и киновед из США Лора Маркс. В своей книге 2002 г. «Осязание: чувственная теория и мультисенсорные медиа» она рассматривает иерархические перестановки в истории пяти чувств от Аристотеля до наших дней, а также прослеживает взаимосвязь между видением и пониманием этой иерархии в разных культурах, в разные периоды истории человечества. Лора Маркс обращается к примерам из исламских, синтоистских, африканских и других культурных практик древности и современности, чтобы напомнить нам, что зрение не всегда и не везде было главным из чувств. Специально для кино- и художественных экспериментов конца XX — начала XXI в. исследовательница использует феноменологическое понятие «осязательная эстетика» [15, р. 20]. Возможность «проживания чего-то хрупкого и конечного», по мнению Маркс, может возникнуть в большей мере посредством осязательного восприятия, не зрительного. Помимо исследований Л. Маркс современные сенсорно-ориентированные художественные практики во многом обращаются и к «действию созерцания» Михаила Бахтина, и к концепции «художественного отстранения» Виктора Шкловского, и ко многим другим эстетико-философским концепциям XIX–XX вв.

Инструментальной восприятия художественной работы невозможно сегодня рассматривать не междисциплинарно, без отсылок к нейробиологии, психологии, антропологии и другим дисциплинам. Какие чувства кроме зрения участвуют в формировании переживаний зрителя? Какими методами достигается эффект погружения в художественный проект? Рост интереса к прикосновению, тактильности и мультисенсорному восприятию в визуальном и медиаискусстве начала XXI в. приводит к появлению отдельных направлений, таких как саунд-арт или ольфакторное искусство, где создаются произведения, в которых звук или запахи выступают носителями художественного смысла. Прикосновение, обладая потенциалом создавать эмоциональное воздействие благодаря краткому взаимодействию с кожей рук и тела [3, с. 37], становится одним из важных инструментов современного искусства, в том числе за пределами перформанса. Среди органов чувств, которые оказываются сверхважными для восприятия художественного произведения, обязательно надо упомянуть проприоцепцию, то есть мышечное чувство, или ощущение себя в пространстве. Проприоцепцией называется комплекс ощущений, возникающих благодаря работе мышечной системы организма. Этот термин, введенный Иваном Сеченовым для обозначения особой формы познания пространственно-временных отношений тела и окружающей среды, нам сегодня

приходится все чаще вспоминать применительно к произведениям пространственного и перформативного искусства. Слабая осознаваемость сигналов проприоцепции, этого мышечного чувства, и его «темнота» дали, согласно Сеченову [5, с. 256], повод Канту считать пространство и время априорными формами созерцания [2, с. 403].

Важность проприоцепции как отдельного способа восприятия становится очевидна, например, в произведениях Брюса Наумана, создающих сложные сенсорные эффекты у зрителя — чувство фрустрации, тревоги, клаустрофобии, скованности и эмоционального стресса. Тут можно вспомнить и «Записанный вживую видеокорridor» (“Live Taped Video Corridor”, 1969–1970), и «Заходя за угол» (“Going Around the Corner Piece”, 1970), где зритель находится в условиях ограниченных возможностей передвижения, плохой видимости и проприоцептивных сбоях. Целью Наумана не было исследование инвалидности, но все типы тревоги, которые он разрабатывает, свойственны людям со сниженным порогом сенсорной чувствительности, которая проявляется, например, в спектре аутизма, при некоторых формах ДЦП и других особенностях развития, а также при посттравматических стрессовых расстройствах. Науман, познакомившийся в 1967 г. с гештальт-терапией, на протяжении десятилетий затем использует взаимосвязь пространства и ментального состояния “materials and mental activity” [14] в экспериментах с коридорами, клетками, тоннелями и прочими сенсорными, звуковыми и пространственными раздражителями для достижения определенных зрительских ощущений. Его работы выбивают зрителя из потока «нормальности», при этом используя достаточно будничные средства, которые мы встречаем в обычной жизни.

Очень эмоциональным и ориентированным на проприоцепцию является эффект многих работ Даниэля Бюрена, также активно использовавшего зависимость ментального состояния от пространственных решений. Начиная с 1970-х гг. процесс ощущения себя частью пространства становится частым сюжетом его работ. Сам художник нередко использует понятие «ощущение»/«переживание» в качестве толкования своих идей [17, р. 126]. Длительное во времени перемещение внутри работы, физическое ощущение себя внутри цвета и конструкций, телесное участие — необходимые условия восприятия его работ, как и в работах Брюса Наумана, только со знаком «эмоциональный плюс». Список произведений, которые используют проприоцепцию не менее, а часто и более зрения, — поистине огромен, здесь можно вспомнить и произведения ленд-арта таких художников, как Роберт Смитсон, Майкл Хайзер, Ричард Лонг, или спациалистические эксперименты Лучо Фонтаны и Эннио Финци. Говоря о таких работах, нам придется признать, что зрения недостаточно для восприятия сообщений художников, что в каких-то случаях зрение даже уступает по важности в возможности пространственного восприятия работы.

Роль незрительных способов восприятия произведения искусства в XX в. была ярко показана на выставке «Мир без внешнего. Иммерсивные пространства с 1960-х годов» (2018) в Мартин-Гропиус-Бау, Берлин, кураторами Томасом Оберендером и Тино Сегалом. В экспозиции были представлены работы художников разных поколений — Ларри Белла (Илл. 2), Лучо Фонтаны, Нанды Виго, Карстена Хёллера, Нонни делла Пенья, Доминик Гонзалес-Фостерс, Вольфганга Георгсдорфа, Михаэла Хелланда, Сибель Кавалли Бастос и других. «Мир без внешнего» — выставка энциклопедического типа, которая последовательно систематизировала пространственные ощущения как художественный прием конца XX — начала XXI в. В течение второго десятилетия XXI в. выставки, посвященные этой теме, прошли сразу в нескольких крупнейших музеях мира.

Можно вспомнить и Олафура Элиассона «Твой слепой пассажир» (“Din blinde passager”, 2010), где зритель передвигается по длинному коридору сквозь плотный туман, не видя ничего на расстоянии вытянутой руки. Метафора тоннельного зрения здесь относится к бесконечному процессу перенастройки чувств — ощущение внезапной слепоты и дезориентации активизирует все остальные сенсорные возможности человека и обостряет восприятие собственного тела и пространства. Здесь



Илл. 2. Ларри Белл. 6 x 8: Импровизация. 1994. Выставка «Мир без внешнего. Иммерсивные пространства с 1960-х годов» (2018) в Мартин-Гропиус-Бау, Берлин. Фото автора

можно вспомнить и работу Энтони Гормли «Слепой свет» («Blind Light», 2007) где также используется туман, войдя в который, зритель переживает опыт собственного исчезновения.

Институциональное развитие музея на рубеже XX–XXI вв. приводит к активизации партиципаторных практик, равно задействующих зрительное и телесное восприятие как в отношении художественных проектов, так и в плоскости посетительского опыта. Тенденция включения новых аудиторий в жизнь музея, реализация тактильных программ для незрячих и слабовидящих посетителей в рамках инклюзивных музейных проектов также представляются частью глобального тренда, который пока не имеет единого обозначения. Возможно, одним из наиболее точных является выражение «эмпирический поворот» [7, с. 61], которое вводит немецкая исследовательница и куратор Доротея фон Хантельманн, анализируя проблематику перформативности, а также обобщая стремление к передаче ощущений, переживаний и аффектов в современном

искусстве. «Не бывает перформативного произведения искусства потому, что не бывает неперформативного», — утверждает фон Хантельманн. Занимаясь исследованием в рамках научного проекта «Культуры перформативности» в Свободном университете Берлина, а также суммируя свой кураторский и научный опыт при Музее современного искусства (МоМА), Музее Людвига и других музейных и театральных институциях, Фон Хантельманн отмечает, что слово «перформативное» применяется сейчас к очень широкому спектру творческих форм, в том числе к произведениям искусства, которые каким-либо содержательным или формальным образом подразумевают вовлечение зрителя, театральность, игру, но не являются при этом перформансом. Исследовательница выделяет отдельно работы, где переживания являются смыслообразующим элементом, где ощущения зрителя и есть произведение искусства, а зритель — соавтор художника. Для обозначения перехода от того, что произведение изображает, к создаваемым им ощу-

щениям и переживаниям фон Хантельман предлагает новый термин — «эстетика переживаний» [7, с. 65]. Одним из ключевых моментов в истории этого процесса фон Хантельман считает манифестацию Роберта Морриса 1971 г.: «Я хочу создать ситуацию, в которой люди смогут больше понять о себе и своих переживаниях, чем познакомиться с одной из версий моих собственных переживаний» [10, р. 97]. Эта идея Морриса, подержанная стремлением освободить произведение искусства от предметности, присутствует в его многочисленных работах и работах многих его современников.

С 1970-х гг. необходимость исключительно зрительного восприятия произведения искусства представляется некоторым авторам концептуальным рудиментом, формой принуждения и диктатуры. В работе «Долой тиранию» (“Enough Tyranny”, Serpentine Gallery, 1972) Марк Камил Хаймовиц буквально принуждает зрителя слушать, обонять и соприкасаться с частями инсталляции, испытывать разные, иногда противоречивые ощущения. Запах увядающих цветов, блики дискошара, журчание воды, необходимость огибать горы бытовых предметов создают «осязательную реальность», где каждое из чувств — зрение, слух, обоняние и осязание — задействованы в равной степени. Управление ощущениями, совместный опыт переживания, «антиотчуждение» — такие характеристики начинают применяться к работам реляционного [1, с. 863] характера, фокусирующимся на прямом взаимодействии с людьми. Наряду со зрением художники «эстетики взаимодействия» начинают активно и постоянно использовать другие сенсорные возможности — звук, тактильность, обоняние, вкус, передавая свои послания мультисенсорным способом.

Обобщая все выше сказанное, можно сказать, что смещение радикально противоположных способов восприятия или замещение одно другим на рубеже XIX–XX вв. становится ключевым приемом или методом современного искусства. Начиная с 1990-х гг., социальные, диалогические работы

эстетики взаимодействия обращаются в том числе к теме телесной, социальной и культурной инаковости [11, р. 178]. Инвалидность, болезнь, телесные или ментальные особенности как альтернатива тоталитарности «нормы» попадает в фокус художественных проектов сразу с нескольких ракурсов. Говоря сегодня о тактильности в сфере искусства и художественных музеев, невозможно не говорить об очень важном и разноплановом тренде, который касается в большей степени образовательных проектов и посетительского опыта, но стремительно расширяет свой ареал.

Последние тридцать лет в мире и последние десять лет в России мы наблюдаем тенденцию использовать искусство в качестве инструмента для «реабилитации» [6] или включения в социум людей с инвалидностью. Эта тенденция распространяется на многие другие группы и сообщества, нуждающиеся в поддержке, в зависимости от этнических, социальных и культурных специфик каждого отдельного региона. Нередко выход находится в области «арт-терапии» и «инклюзивных инициатив», когда люди с инвалидностью и опытом социального неравноправия приглашаются к художественному и перформативному творчеству с целью «реабилитации» и «абилитации». Внедрение идеи инклюзивности в посетительский менеджмент современных культурных институций приводит к появлению тактильных программ и экскурсий, предназначенных для незрячих и слабовидящих, но также доступных в принципе всем посетителям музея. На первый взгляд эти внедрения главным образом влияют на корректировку посетительских правил и запретов в музее, где еще вчера «ничего нельзя было трогать». Но при более пристальном рассмотрении этот процесс является органичной частью «эмпирического поворота», когда дистанцированного, оптического контакта недостаточно не только зрителю, но и художнику, в связи с чем музейной институции остается искать баланс и форму для осуществления этого контакта.

Список литературы:

1. Буа И.-А., Фостер Х., Краусс Р., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem, 2015. 895 с.
2. Кант И. О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира // Кант И. Сочинения: в 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 381–426.
3. Линден Д. Осязание. Чувство, которое делает нас людьми. М.: Синдбад, 2018. 310 с.
4. Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 272 с.
5. Сеченов И. М. О предметном мышлении с физиологической точки зрения // Русская мысль. М., 1894. Год пятнадцатый, кн. I. С. 255–262.
6. Федеральный закон от 01.12.2014 № 419-ФЗ. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_171577/
7. Хантельманн Д., фон. Эмпирический поворот // Художественный журнал. 2017. № 103. С. 60–79.
8. Эшттейн М. Хаптика. Человек осязающий // М. Н Эпштейн. Философия тела / Г. Л. Тульчинский. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006. С. 16–38.
9. Berenson B. The Florentine Painters of the Renaissance. New York: G. P. Putnam's Sons, 1896. 164 p.
10. Bird J. Minding the Body: Robert Morris's 1971 Tate Gallery Retrospective // Newman M., Bird J. Rewriting Conceptual Art. London: Reaktion, 1999. P. 88–106.
11. Bishop C. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents // Artforum. 2006. February. P. 178–183.
12. Fleck R. Von allen Sinnen. Wahrnehmung in der Kunst. Wien; Hamburg: Edition Konturen, 2016. 136 S.
13. Levent N.; Pascual-Leone A. The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 383 p.
14. Bruce Nauman. Make Me Think Me / Ed. by L. Sillars. Liverpool: Tate Gallery, 2006. 96 p.
15. Marks L. U. Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 288 p.
16. Rigl A. Stilfragen. Grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik. Berlin: Verlag von Georg Siemens, 1893. 377 S.
17. Sans J. Daniel Buren: Au sujet de...: Entretien avec Jérôme Sans. Paris: Flammarion, 1998. 237 p.
18. Sensing Spaces. Exhibition catalogue. London: Royal Academy of Arts, 2014. 192 p.

References:

- Berenson B. *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York, G. P. Putnam's Sons Publ., 1896. 164 p.
- Bishop C. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*, 2006, February, pp. 178–183.
- Fleck R. *Von allen Sinnen. Wahrnehmung in der Kunst*. Wien, Hamburg, Edition Konturen Publ., 2016. 136 S. (in German)
- Foster H.; Krauss R.; Bois Y.-A. et al. *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London, Thames&Hudson Publ., 2005. 688 p.
- Hantelmann D., von. The Experiential Turn. *Khudozhestvennyi zhurnal (Art Magazine)*, 2017, no. 103, pp. 60–79. (in Russian)
- Kant I. On the Form and Principles of the Sensuously Perceived and Intelligible World. *Collected Works in 6 vols*. Vol. 2. Moscow, 1964, pp. 381–426. (in Russian)

- Levent N.; Pascual-Leone A. *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Lanham, MD, Rowman & Littlefield Publ., 2014. 383 p.
- Linden D. *Osyazanie. Chuvstvo, kotoroe delaet nas lyud'mi (Touch. The Science of the Sense that Makes Us Human)*. Moscow, Sindbad Publ., 2018. 310 p. (in Russian)
- Marks L. U. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 2002. 288 p.
- Newman M.; Bird J. *Rewriting Conceptual Art*. London, Reaktion Publ., 1999. 264 p.
- Paul C. *Tsifrovoe iskusstvo (Digital Art)*. Moscow, Ad Marginem Press, 2017. 272 p. (in Russian)
- Rigl A. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik*. Berlin, Verlag von Georg Siemens Publ., 1893. 377 S. (in German)
- Sans J. *Daniel Buren: Au sujet de...: Entretien avec Jérôme Sans*. Paris, Flammarion Publ., 1998. 237 p. (in French)
- Sechenov I. M. About Objective Thinking from a Physiological Point of View. *Russkaia mysl' (Russian Thought)*. Moscow, 1894, book 1, pp. 255–262. (in Russian)
- Sensing Spaces. *Exhibition catalogue*. London, Royal Academy of Arts Publ., 2014. 192 p.
- Sillars L. (ed.). *Bruce Nauman. Make Me Think Me*. Liverpool, Tate Gallery Publ., 2006. 96 p.
- Tul'chinskii G. L.; Epshtein M. N. *Filosofiia tela / Telo Svobody (Philosophy of the Body / Body of Freedom)*. Saint Petersburg, Aleteiia Publ., 2006. 432 p. (in Russian)