



ТРИ ВСТРЕЧИ

# TRES ENCUENTROS

**EL NUEVO MUNDO**

DESDE 1917

Calle  
Benito Juárez  
C.P. 76360

Coca-Cola



# THREE ENCOUNTERS



# Содержание ○

Предисловие к концептуальному путешествию...5

## Встреча I

«Новая Испания»: ворота в запредельное. Про-  
грамма путешествия.....14

Порталы в небеса: визуальная психоделика  
барокко как инструмент встречи с трансцендентным.  
Тезисы.....19

## Встреча II

Фильм о Las Posas.....24

## Встреча III

Emty action for the anonymous viewer.....34

Moodboard: Кукольная Мексика.....41

О «Соавторах.....55

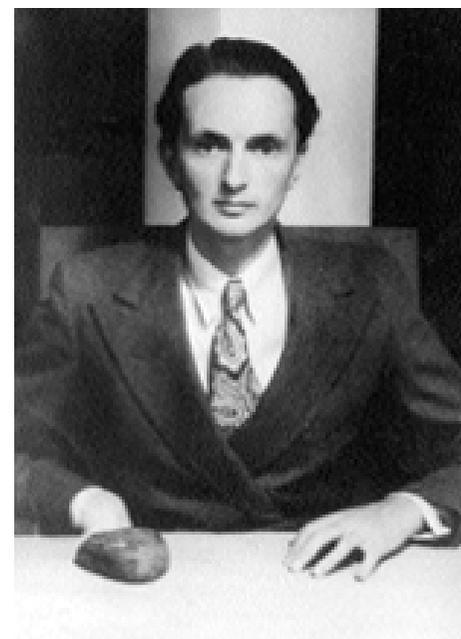
О названии «Соавтоы» .....56

# Предисловие к концептуальному путешествию

Путешествие в Мексику в январе-феврале 2019-го – очередное концептуальное путешествие группы «Соавторы», в котором была осуществлена дальнейшая экспериментальная проработка этого жанра современного искусства, возникающего на границах собственно искусства, травелога и академического исследования. Современное искусство возникает всегда на границах самого себя и чего-то другого, постоянно определяя и переопределяя эти границы. Концептуальное путешествие – еще одна версия экспериментальной работы с недвойственностью искусства и жизни.

Изначальным исследовательским импульсом к путешествию в Мексику стала фактография акции Коллективных Действий «Три», а именно фото Эдварда Джеймса. Позже Андрей Монастырский написал следующие строки:

Джеймса Эдварда фото  
На шоссе я раздал  
Чтоб остался хоть кто-то  
Из ушедших в астрал



Сама мотивация раздачи Андреем Монастырским фото Эдварда Джеймса после акции «Три» остается энигматической, как и многое в акциях Коллективных Действий. Эта раздача может быть истолкована как указание на некоторое родство московского концептуализма с сюрреализмом. Действительно, концептуализм как таковой может быть описан (и нередко описывается исследователями) как продолжение работ

Дюшана и Магритта с границами искусства и языка.

Главное произведение Эдварда Джеймса – эксцентричного аристократа, поэта и коллекционера, участника сюрреалистического круга – единственный в своем роде сюрреалистский ландшафтный парк Las Pozas – находится в Мексике, возле города Хилитла, в труднодоступной местности в горах Сьерра-Горда. Именно этот парк изначально был задуман Соавторами как главная цель мексиканского путешествия, и весь маршрут был построен вокруг посещения этого места. Парк полностью оправдал ожидания. Там Соавторы, закрывая первоначальный гештальт, сняли посвященный Андрею Монастырскому фильм «Лестница в небо», кото-



рый является частью документации этого путешествия.

В Хилитле Соавторы посетили не только инопланетный парк Эдварда Джеймса, но и недавно открывшийся музей Леоноры Каррингтон, в котором выставлены в основном её скульптуры. В целом, в путешествии тема сюрреализма играла значительную роль, и в свой черед привело Соавторов в отдаленную деревушку Эронгарикуаро на берегу озера Пацкуаро, где во дворе неприметной церкви стоит крест, сделанным Анри Бретоном. Этот символический крест-ребус, сделанный поэтом, является материальным подтверждением слов самого Бретона, без которых не обходится ни одна статья о сюрреализме в Мексике: «Мексика – самая сюрреалистическая стра-



на». Но для Соавторов тема сюрреализма стала только одной из тем этого концептуального путешествия.

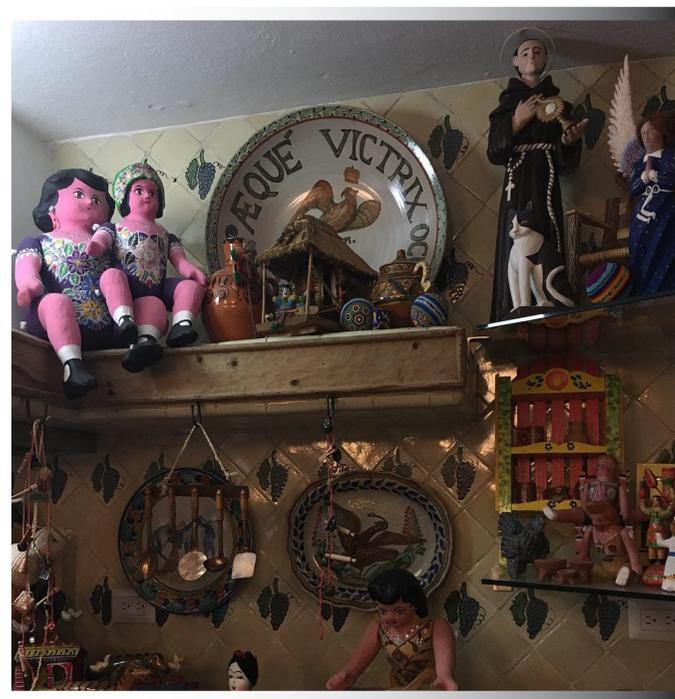
Еще раньше в Мехико, перед выездом в горы, Соавторы встретились на центральной площади Мехико, на двух фасадах Церкви Метрополитана с ярким примером чурригереско – развившейся в Мексике в XVIII веке экстремальной формы барокко, в связи с которой возникла тема «визуальной интоксикации». Эта встреча и логистика путешествия в Хилитлу сделали возможным, что Соавторы посетили почти все основные шедевры стиля чурригереско в Мексике – в колониальных горных городах Гуанахуато, Саламанка, Керетаро, Тепотцотлан.

По возвращении в Мехико Соавторы осознали, что они подвергли себя интенсивному воздействию иезуитских техник визуальной интоксикации и задумали нечто вроде тура, тренинга или паломничества «Встреча с трансцендентным» по этим городам, повторяющего в общих чертах их маршрут. «Описание тура» выступает одновременно и как особая форма представления и документации концептуального путешествия в целом, и как реально возможный продукт современной туристской индустрии. Здесь Соавторы разрабатывают еще одну границу современного искусства и жизни – границу с бизнесом. Данный тур является поэтому одновременно и изображением тура (стилизацией множества подобных предложений на рынке) и реальным предложением, спрос на которое может быть исследован.

По ходу путешествия на экспозиционном знаковом поле постоянно присутствовали куклы – как фигуры святых в барочных церквях, как игрушки и сувениры мексиканско-

го дизайна, как украшение детских часовен. Куклы своим присутствием в сеттинге указывали на несколько граничных состояний – границы сакрального и игрушечного, живого и механического, реального и иллюзорного.

Застывший кукольный театр алтарей чурригереско, напоминающих панели небесной игры, выводит на тему театральности и иллюзорности мира феноменов, столь важную для барочного образа мира, оказывается знаком идеального сеттинга для самых невероятных приключений на границе реального и вымышленного миров. Кроме того, тема кукол выводит на обширную и потенциально очень интересную проблематику свобо-



ды воли и предопределения, споры о которых являются важным интеллектуальным элементом барочной эпохи.

В полной мере кукольная тема была разыграна на каналах Хочимилько, к югу от Мехико. Эти каналы – одна из туристических достопримечательностей мексиканской столицы – сначала показались разочаровывающими. Разукрашенные лодки, музыканты и торговцы с дорогой и невкусной едой – ничего особо примечательного, но неожиданно, когда лодка уже стала поворачиваться для возвращения, Соавторы увидели искусственный островок с десятками кукол, повешенными на деревьях. Что это такое, как они здесь оказались? Для специально устроенного туристического развлечения это было слишком weird. Эта встреча оказалась важной для концептуализации путешествия после возвращения в Москву. Соавторы осознали, что в тот момент они были в позиции анонимного зрителя, который встречает на своем пути требующий объяснения, но одновременно превосходящий любое объяснение насыщенный феномен

• • •

Смысл их концептуального путешествия лежал в исследовании различных типов зрительской позиции через эксперименты на себе, эксперименты по производству различных видов собственного опыта. Эти «эксперименты на себе» в смягченной форме восходят к радикальному эксперименту на себе, описанному Андре-

ем Монастырским в «Каширском шоссе». Одновременно продукты путешествия подобны зрительским отчетам после акций Коллективных действий, фиксирующим опыт встреч Соавторов с некоторыми выделенными объектами на экспозиционном знаковом поле Мексики

Очевидное отличие этого проекта от предыдущих заключается в отсутствии собственно акций, при этом Соавторы, как и в предыдущих концептуальных путешествиях проводили напряженный поиск, формируя демонстрационное поле на основе экспозиционного. В данном проекте изменился жанр осуществления художественного жеста. У Соавторов с самого начала была тенденция к редукции этого жеста, и здесь жанр акций сменился жанром встречи, с акцентом не на действии, а на воспринимаемом феномене. Жанровое «рассеивание» было уже достаточно очевидно в проекте Twin fish chart, где Соавторы выделили целый каскад акций, главная же акция, являясь кульминацией каскада, состояла в медитативном созерцании движения карпов в водоеме в китайском клановом доме в Джорджтауне. Только при концептуализации нынешнего проекта стала видна терминологическая неуместность употребления термина «акция» по отношению к тому созерцанию. Другие акции каскада всё же содержали действия, поэтому проект Twin fish chart можно считать переходным.

Предошущение этого перехода, этого следующего шага к анонимному зрителю можно уже было заметить в разговоре с АМ об особенностях проекта Twin fish chart (См. текст «Группа Соавторы в контексте московского концептуализма» - Twin Fish chart).

**АА:** Дада, в этом смысле для нас работает всё то, что работает у вас для зрителей, а именно неопределенность того, является ли происходящее акцией или нет. Это происходит не в сознании каких-то сторонних людей, а в сознании тех же людей, которое вот это сейчас делают. Они сами же (т.е. мы) не понимают до конца, что происходит.

**АМ:** У вас возникает третья позиция. Вы находитесь вне гантельной схемы, созерцаете ее.

**ВО:** Как у вас было, башни созерцания!

**АМ:** Если вписать это в нашу систему, то вы оказались в позиции анонимных зрителей по отношению к самим себе. У нас анонимный зритель находится вне нас – это умозрительная фигура, хотя и реальная отчасти, ведь все, что мы оставляем на Киевогорском поле куда-то девается – некие люди это утаскивают. Ваш ход – это реальное продвижение.

**ВО:** Мы вовлекаем анонимного зрителя в исследовательское поле, рассматриваем, как у него устроено восприятие.

*из обсуждения 29 сентября 2018 г.*

Художественная стратегия группы изначально определялась как исследование эффектов пустого действия по отношению к авторам (как зрителям), и каждый проект помогает самим Соавторам понять, что именно это значит. Соавторы раздваиваются в попытке удерживать несколько позиций. Автор сам не понимает, что включено в демонстрацию, а что нет, потому что очерчивает границы демонстрационного поля on the spot. Миними-

зация художественного жеста в соавторстве приводит к выходу на передний план зрительской позиции. Этому способствует и отсутствие непосредственных зрителей: все позиции отрабатываются самими Соавторами. Начав с акций, которые концептуализируются после (Монские сказки) или акций с плавающим пространственно-временным окном (El Fin del Mundo, Twin fish chart) Соавторы пришли к полному угасанию акционности как таковой.

**ВО:** Мы исследуем позицию зрителя. Если брать гантельную схему, то мы переходим от позиции автора к позиции зрителя...

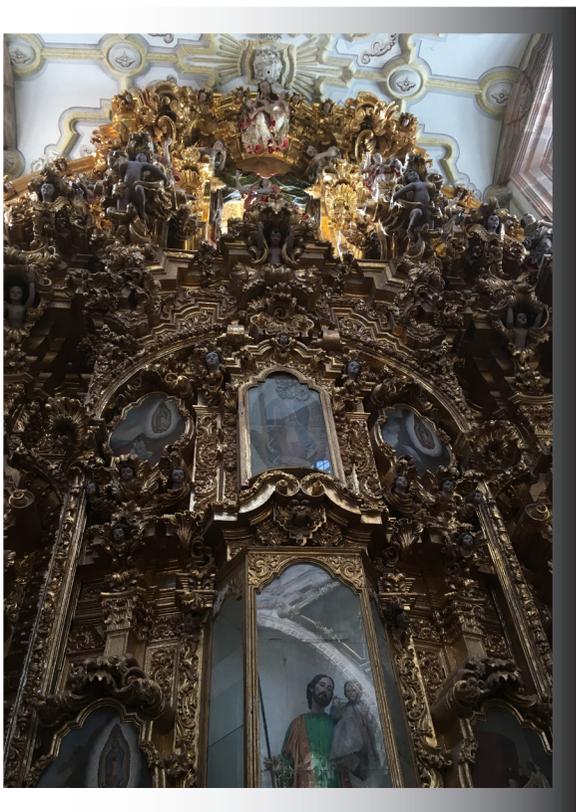
**АМ:** ...через самих себя.

**ВО:** Это движением мы и пытаемся описать в проекте. Это движение мы и пытаемся в этом проекте описать

*из обсуждения 8 июня 2019 г.*



Зрительская позиция в путешествии может показаться схожей с позицией туриста на экскурсии, но отличие в том, что Соавторы находятся в исследовательской позиции, создавая и изучая реакции зрителей (самих себя) на различные формы экстремального (пограничного) опыта. Здесь уместно вспомнить реплику Дарьи Новгородовой при обсуждении проекта, которая в разговоре отметила, что Соавторы имеют дело скорее с эстетикой избытка, чем с эстетикой минимализма.



• • •

В этом путешествии Соавторы в итоге выделили три ключевые встречи, соответствующие трем типам производства опыта: встреча с экстремальной формой барокко – алтарями в стиле чурригереско, встреча с сюрреалистическим поместьем/садом Эдварда Джеймса и встреча с «Садом повешенных кукол» на каналах Хочимилько. Описывая различия произошедших встреч, можно увидеть различия зрительского опыта в них.

Встреча с чурригереско – это встреча с насыщенным феноменом, при которой опыт зрителя организован мандалой католицизма. Отчет Соавторов об этой встрече представлены в форме описания тура по Мексике (почти повторяющего маршрут их путешествия), как предложение разделить этот визуальный психоделический опыт (описание технологии производства опыта как тура по Мексике).

Встреча с чурригереско привела к тому, что по возвращении в Москву Соавторы погрузились в изучение стиля барокко. Являющиеся результатом этого погружения «Тезисы о барокко» подтверждают первоначальные интуиции Соавторов об иезуитских техниках визуальной психоделики и одновременно являются обоснованием и дополнительной рекламой «паломнического тура».

Психоделический опыт, организованной какой-либо мандалой, не является опытом освобождения (этой проблематике посвящено и «Каширское шоссе»). Критический анализ предназначения барокко как раз всегда и указывает

на репрессивную сущность его визуальной психоделики. Впрочем, освобождение через метапозицию здесь происходит при понимании механизмов и способов воздействия. Пустое действие в акциях КД (в отличие от опыта «Каширского шоссе») при этом является практикой освобождающего опыта, которую Соавторы описывают в своих параллельно идущих теоретических исследованиях. Пустое действие как техника воздействия на зрителя предполагает, что «зритель не понимает или неправильно понимает происходящее», он не может однозначно истолковать опыт, как принадлежащий к определенной мандале.



Сад Эдварда Джеймса сам был придуман для особого воздействия на зрителей, подобного по своей схеме пустому действию. Идея Джеймса была в том, чтобы Сад и воспринимался как руина неизвестной цивилизации, нечто, что невозможно объяснить, ввести в привычные схемы интерпретации. Зритель не должен понимать, что перед ним, как вообще это объяснить. Более, того, любая догадка зрителя о предназначении этого места окажется ошибочной, потому что оно фактически создано для этого непонимания зрителя. Интересно, что снятый там Соавторами фильм «Лестница в небо» предвосхищает последующее знакомство с замыслом Джеймса, который был выяснен уже в Москве с помощью книги *Surreal Eden*.

*At any given time during the creating of Las Pozas, as unfinished structure after unfinished structure appeared throughout the forest, it was difficult for a visitor to discern whether what they were looking at was in the process of construction or degeneration. Was he in fact building a ruin? Certainly he would have loved the paradox. He was aware that the most exciting thing about great ruins was the act of discovery and recovery, the wrenching of their meaning from the layers of time. He even discussed this possibility for Las Pozas with the authors of *Fantastic Architecture*, George Collins and Michael Schuyt, fantasizing how hundreds of years hence someone might so stumble upon his creations buried in the jungle at Xilitla and how that explorer would try to decipher the nature of the civilization that built them and attempt to determine their original use and purpose. He expressed great mirth at what he considered his ultimate prank—that the structures he had created had no purpose at all.*

Сходство опыта (непонимания или неправильного понимания зрителей), производимого Джеймсом и Монастырским, отчасти проясняет и изначальную загадку, связанную с раздачей фотографии Джеймса на шоссе в сентябре 2016. Соавторы знали нечто о Джеймсе перед посещением его сада, поэтому их опыт там был подобен опыту приглашенных зрителей на акциях Коллективных действий, которые становятся не-зрителями пустого действия, зная о том, что они – зрители. Это отличает их от анонимных зрителей, которые не знают, что они – зрители, и ничего не ждут. (см. текст об анонимном зрителе)

Именно встреча в Хочимилько при этом выбросила в силу своей неожиданности Соавторов в позицию анонимных зрителей. Это был опыт неожиданного столкновения с насыщенным феноменом, который немедленно выразился в религиозно-фантастической интерпретации Соавторами этого места как garden of Hanged Dolls – священного места вымышленного культа. Такой тип интерпретации сгущений экспозиционного знакового поля сходен с лудизацией – техникой производства опыта освобождения, разработанной одним из Соавторов – Виктором Осиповым в его книге «Тайна Лохматого Пса. Введение в искусство разговора»

При этом Сад повешенных кукол является элементом сеттинга – реальности, в которой продолжаются фантастические приключения вымышленных двойников Соавторов (см. документацию предыдущего концептуального путешествия – Twin-fish chart). Насыщенные феномены всегда способны быть элементами вымышлен-

ной реальности – сеттинга для приключений. Именно об этом сказал Йоэль Регев, когда назвал проекты Соавторов «прояснением приключений» в личной переписке. Сами приключения персонажей оказываются за пределами данного проекта. Есть только мерцающий между реальным и вымышленным мексиканский сеттинг их приключений, представленный как отдельное произведение в виде фотографического moodboard «Кукольная Мексика» и одновременно как документация кукольного элемента визуального фона концептуального путешествия.

• • •

Соавторы отдают себе отчет в запутанности и сложности этого предисловия, которое отражает соответствующие качества предмета их исследования – производства опыта освобождения как такового и посвященных этому вопросу «эстетических исследований» Андрея Монастырского. Им самим интересно наблюдать, как это предисловие постепенно становится стилизацией (и за счет этого исследованием) жанра зачастую энигматических предисловий Монастырского к томам «поездок за город». Цель данного предисловия – объяснить нескольким людям контекст появления тех «зрительских отчетов» без акций, которые и составляют содержание этого проекта. После одного из обсуждений данного проекта с Андреем Монастырским Арина Атик поучаствовала в импровизированном акционном взаимодействии с объектом

«Палец». Арина сидела на стуле с объектом, АМ же ходил вокруг; три раза с интервалом в минуту она проносила случайные слова. На объекте помещен след. текст: «Палец, или указание на самого себя как на предмет внешний по отношению к самому себе». Это указание превращает опыт зрителя в опыт самого себя, впуская зрителя внутрь пространства работы, делая его персонажем. «Внутренней» фотосъемки АМ не сохранилась, однако сохранилась видеосъемка фотосъемки, которую делал один из Соавторов. Характер получившегося таким образом продукта как нельзя лучше визуально отражает весь смысл этого предисловия, запутывающего в своем прояснении и проясняющего в своем запутывании.



*scan to see the footage*



## «Новая Испания: ворота в запредельное»

*Приглашаем вас в уникальное путешествие, которое одновременно является паломничеством – духовной практикой встречи с трансцендентным. Главная цель путешествия – пережить на собственном опыте воздействие своего рода «машин трансцендентного» – алтарей (или retablos) и порталов в стиле чурригереско, которые являются, в своей сложности и изощренности, предельным воплощением эстетики барокко.*

*Именно в Мексике, в колониальной Новой Испании стиль барокко достиг к середине 18-го века такой силы воздействия, что опыт зрителей можно назвать «визуальной психоделикой». Воплощенные в алтарях иезуитские техники эстетической пропаганды способны ввести в измененное состояние сознание даже современного человека. Вы сможете ощутить действенность этих техник на себе, почувствовать как созерцание этих алтарей уносит вас в запредельное.*

*Эти «златопенные порталы небес» сопротивляются любому описанию и даже фотографированию, поэтому увидеть их и ощутить в полной мере их воздействие мож-*

*но только непосредственно на месте.*

*Путешествие предполагает встречи почти со всеми сохранившимися образцами такого рода алтарей в Мексике – в Мехико, Гуанахуато, Саламанке, Керетаро и Тепотцотлане. Фоном для этих встреч станут живописные улицы горных колониальных городов, полных лучших образцов архитектуры и дизайна Новой Испании.*

*Кроме того, путешествие включает в себя рейд глубоко в горы, чтобы увидеть Las Rozas – единственный в своем роде сюрреалистический ландшафтный парк, созданный в середине XX-го века близ города Хилитла в живописных ландшафтах Сьерра-Горды английским сюрреалистом и эксцентричным аристократом Эдвардом Джеймсом. Так же вас ждет встреча с лучшими образцами фолк-барокко (mestizo baroque) – францисканскими миссиями Сьерра-Горды, окруженными живописными горными ландшафтами.*



# Программа путешествия

## День 1

Прибытие в Мехико. Размещение в уютном районе Кондеса, полном кафе, галерей, дизайнерских магазинов и особняков начала 20-го века, в которых жили многие известные сюрреалисты. Свободное время.

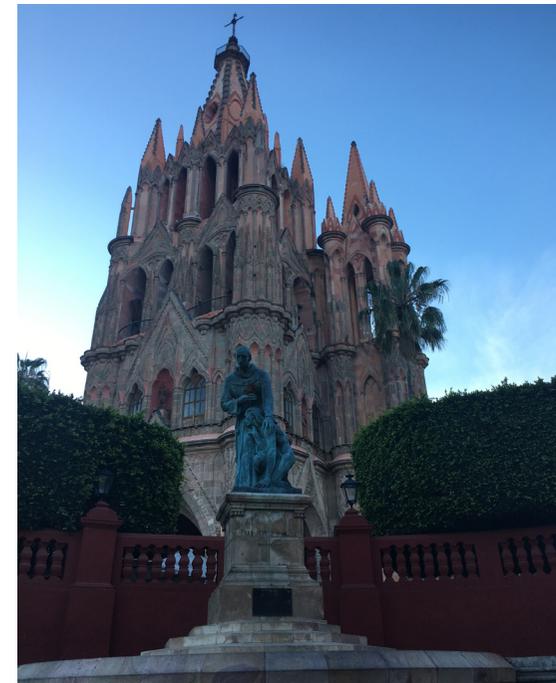
## День 2

Прогулка по историческому центру города, посещение кафедрального собора на площади Сокало, осмотр Алтара Королей скульптора Бальбаса, который положил начало стилю чурригереско в Мексике. Осмотр двух фасадов церкви Метрополитана в стиле чурригереско. Во второй половине дня – свободное время.



## День 3

Утром выезд на автобусе в Сан-Мигуэль-де-Альенде, включенный ЮНЕСКО в список всемирного наследия в 2008. Колониальная архитектура, мощные улицы, удивительный свет и всегда весенний климат делают этот город одним из самых привлекательных в Мексике, идеальным местом для эстетов и романтиков. Город так же славится обилием разнообразных кафе и ресторанов. Днем экскурсия по колониальному центру города. Осмотр двух фасадов в стиле чурригереско: церкви Богоматери здоровья и Церкви Святого Франциска. Возможно посещение вечерней службы.



## День 4

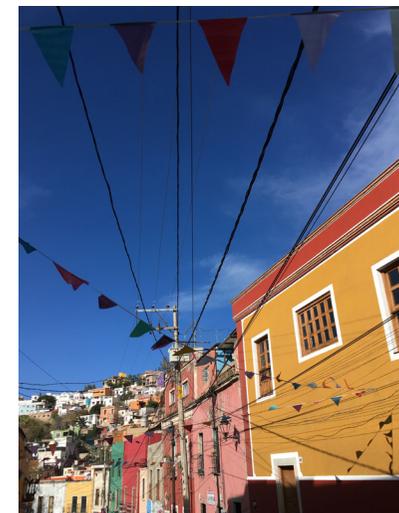
Первая половина дня – свободное время. Вы можете посетить многочисленные галереи, дизайнерские и ремесленные магазины и рынки города (лучшее место в Мексике для покупки сувениров) или же сходить в Музей Игрушек. Также на главной площади часто устраивают уличные представления с участием «кукол-мертвецов». Вечером – переезд в Гуанахуато



## День 5

Гуанахуато известен тем, что в Новое Время здесь производилось около двадцати пяти процентов мирового серебра. Город был основан в 1559 году для освоения богатых золотых и серебряных месторождений. Так же как и Сан-Мигуэль он полон колониальных зданий, но у Гуана-

хуато свой дух. Церкви с барочными фасадами, окружены тенистыми зелеными площадями, а ярко окрашенные дома теснятся на крутых склонах узкого ущелья, испещренного дорогами-туннелями, построенными на месте бывших рек.



Днем обзорная экскурсия по колониальному центру города. Посещение церкви Валенсиана с алтарями такой красоты, что они, по легенде, успокоили бунтующих шахтеров. Вечер – свободное время в городе, которое вы можете провести, блуждая по узким и живописным улочкам центра или же посетить известнейший Музей Мумий.

## День 6

Утром переезд в Керетаро, по дороге остановка в Саламанке. Посещение церкви Святого Августина, которая содержит 7 алтарей в стиле чурригереско и подобна волшебной шкатулке. Среди отличительных особенностей «коронованность» отдельных частей алтаря и панели с эффектом падающих листьев. Также осмотр фасада церкви .... причудливо сочетающего в себе черты чурригереско и местных народных мотивов.



По прибытии в Керетаро – обзорная экскурсия по историческому центру Керетаро и посещение церкви Святой Розы, так же наполненной алтарями в стиле чурригереско, выполненными теми же мастерами, что и в Саламанке. В отличие от Саламанки алтари украшены множеством кар-

тин с изображениями Божьей Матери. По желанию посещение Музея Искусств, размещенного в здании бывшего монастыря, примечательного своим клуатром.

## День 7

Переезд в Халпан по живописной горной дороге в глубь Сьерра-Горды. Осмотр францисканской миссии в Халпане. Поездка в францисканские миссии в Тилако, Танкойоле и Ланде. Церкви выполнены в одном стиле, но каждая со своими особенностями, рассматривая их можно ощутить себя «коллекционером» или же искусствоведом, замечающим мелкие детали декора. Структура фасадов соответствует схеме чурригереско, но наполнена местной символикой, выполненной в грубой наивной стилистике, что делает церкви похожими на мультяшные крепости.



## *День 8*

Переезд в Хилитлу. Заселение в отель, спроектированный Эдвардом Джеймсом. Осмотр сюрреалистического ландшафтного парка в джунглях Las Pozas.



## *День 9*

Посещение недавно открывшегося музея Леоноры Каррингтон. В музее выставлены в основном скульптуры. Переезд из Хилитлы в Тепотцотлан. Осмотр Museo de Virreinato, расположенного в иезуитском колледже. Осмотр непревзойденных алтарей церкви Святого Франциска и Capilla Domestica, известной как «зеркальная часовня». Возвращение в Мехико.



## *День 10*

Свободное время в Мехико. По желанию – поездка в Хочимилько и водная прогулка по живописным каналам, построенным еще в доиспанское время

## *День 11*

Отлёт из Мехико, по желанию – продолжение путешествия.

# Порталы в небеса:

визуальная психоделика  
барокко как инструмент  
встречи с трансцендентным

*тезисы*

1. Характерной для Мексики является такая разновидность барочного стиля, как чурригереско (его иногда называют «мексиканским барокко»). Зародившись в Испании, этот стиль был привезен в Новую Испанию архитектором Иеронимом Бальбасом, который создал Алтарь Королей (El retablo de los Reyes) в Кафедральном Соборе Мехико. С этого алтаря началось распространение чурригереско в Мексике. Именно в Мексике к середине 18-го века этот стиль достиг наивысшего расцвета.

2. Чурригереско также называют ультрабарокко, подчеркивая экстремальность его форм и воздействия. Для этого стиля характерен переизбыток архитектурных деталей, чрезмерность декора.

*The use of the estipite and the lambrequin is characteristic. Often the total effect is of a stalactite mass, with countless pointed elements hanging down from above, producing a verticality that has nothing to do with structural requirements. <...> Churrigueresque became a characteristic expression of Mexico; for here was a style which could endow a simple structure with a highly alive and ostentatiously elegant air.*

*Pal Kelemen*

*“Baroque and Rococo in Latin America”*

3. Ярче всего стилистические особенности чурригереско проявляются в retablos (алтарях). Retablo – сложная архитектурная структура, соединяющая скульптурные фигуры, картины в рамках, серебряные и золотые изделия и зеркала, размещенные поверх искусной резьбы по дереву. В этой структуре размываются границы между ее элементами, между холстами, резьбой, карнизами и колоннами, один элемент переходит в другой, соединяясь с фресками и рельефами на прилегающих стенах и потолке. Ретабло – эпитама барочной связности и слияния форм, того, что Генрих Вёльфлин, который впервые зафиксировал барокко как стиль в работе «Ренессанс и Барокко», называл «живописным» качеством барочной композиции, где объемы и очертания мерцают, чтобы спровоцировать головокружительное восприятие мира, обнажая подвижность его облика.

4. Retablo, будучи материальным объектом, сопротивляется экфразису или запечатлению, более того, оно сопротивляется адекватному восприятию. Обилие деталей и объём конструкции буквально не дают увидеть её целиком, даже если человек находится прямо перед алтарем. Вёльфлин писал о барокко, как будто описывая именно retablo:

*The Baroque was only able to manifest itself on a grand scale: the pathos of post-classical is in the desire to be sublimated in the infinite, in the feeling of overwhelmingness and unfathomableness. The comprehensible is refused, the imagination demands to be overpowered. It's a kind of intoxication• with which baroque fills us, particularly the huge church interiors. We are consumed by an all-embracing sensation of heaviness, helpless to grasp anything, wishing to yield totally to the infinite. The new religious fervor kindled by the Jesuits finds a perfect outlet in the contemplating of the infinite heavens and countless angels and choirs. It revels in the imagining the unimaginable, it plunges with ecstasy into the abyss of infinity.*



• Словом «intoxication» английский переводчик переводит немецкое слово «berauschung». Это же слово применяется Ницше для характеристики дионисического начала в «Рождении трагедии из духа музыки». Речь идёт о растворении границ в ситуации опьянения, т.е. о том, что в сегодняшнем языке можно было бы назвать «психоделическим опытом».

5. “Бесконечные барочные небеса” транслируют религиозный опыт как парадоксальный опыт непостижимости, опыт за пределами опыта. «Бездна бесконечности» есть стилистическое выражение невыразимого, она используется как указание на невозможность изображения. Трансцендентное (как невидимое и непостижимое) манифестируется через избыток данности, стилистическую чрезмерность. Сверхполнота изображения оборачивается неполнотой, незавершенностью восприятия.

6. Алтарь в стиле чурригереско, предельно воплощая стилистические особенности барокко, иллюстрирует то, что французский феноменолог Жан-Люк Марион называл «насыщенным феноменом». Если бедный или обычный феномен согласуются с понятиями разума, то насыщенный феномен из-за избытка собственной данности не может быть адекватно описан, любое понятие ущербно по отношению к нему. Насыщенный феномен превосходит возможности восприятия, подчиняет его и конституирует его, оставляя зрителя в замешательстве. Как пишет

сам Марион «такой феномен ... следует называть несоизмеримым, неизмеримым, чрезмерным». Все эти эпитеты часто применяют и в дискурсе, связанном с барокко.

7. Сила воздействия барочной эстетики зачастую описывается исследователями как свидетельство не столько её художественной ценности, сколько её пропагандистской направленности. Барокко в таком дискурсе – в первую очередь инструмент управления общественным сознанием, а конкретные эстетические особенности барокко – техники воздействия, захватывающие публику. Визуальное воздействие барокко уподобляется интоксикации, своего рода опьянению («berauschung» у Вёльфлина). Критики фактически вменяют этому стилю визуальное производство психоделического опыта.

8. Такие оценки предполагают восприятие барокко как пропагандистской машины католической церкви (часто отождествляемой с деятельностью Ордена Иезуитов). В период с 1840-го по 1880-й гг. то, что сейчас называют «барокко», даже называли «иезуитским стилем». Вайсбах в своей известной работе «Барокко и Контрреформация» отмечает, что «иезуитская пропаганда» была мультимедийной кампанией, которая включала в себя, кроме визуального искусства, духовные упражнения, проповедь, театр и школы. Вильям Эггинтон в книге «The Theatre of Truth», вслед за Маравалем, описывает искусство барокко как инструмент «боль-

шой стратегии» управления общественным сознанием:

*This strategy, which I call the major strategy of the baroque, assumes the existence of a veil of appearances, and then suggests the possibility of a space opening just beyond those appearances where truth resides...The recipient is drawn in by a promise of fulfillment beyond the surface, his or her desire ignited by an illusory depth, always just beyond grasp. It is this strategy that accounts for Maravall's seemingly exaggerated claim that the Baroque corresponds to an enormous apparatus of propaganda, dedicated to entrancing the minds of a newly mobile populace with the promise of a spiritual fulfillment to be had in another life for the small price of identifying with the interests of powerful elites in this one.*

9. Барокко как стиль, характерный для католицизма эпохи Контрреформации, эстетически и идеологически противостоит протестантизму. Именно противостояние с протестантизмом вызвало к жизни весь дискурс пропаганды, ведь католическая пропаганда есть не более, чем пропаганда католического вероисповедания, его превосходства над протестантизмом. Это противостояние выражается и в разных способах трансляции божественного.

10. Радикальная приватизация веры в протестантизме отражается в аскетизме церковного декора. Здание церкви – не более, чем дом собраний, «ибо, где двое

или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них». Solo fideo & solo scriptura – означает по сути отказ от институционализированной медиации Бога, т.к. только Иисус Христос является медиумом божественного.

11. Ответом католической церкви на реформацию был Трентский собор. 4 декабря 1563 году было проведено заседание собора, на котором рассматривались вопросы, касающиеся культа святых и изображений в церкви. Постановления этого заседания сильно повлияли на развитие барокко. Трентский собор обосновывает необходимость образов «взывающих к прихожанам» как инструмента для их образования.

*And the bishops shall carefully teach this, that, by means of the histories of the mysteries of our Redemption, portrayed by paintings or other representations, the people is instructed, and confirmed in (the habit of) remembering, and continually revolving in mind the articles of faith; as also that great profit is derived from all sacred images, not only because the people are thereby admonished of the benefits and gifts bestowed upon them by Christ, but also because the miracles which God has performed by means of the saints, and their salutary examples, are set before the eyes of the faithful; that so they may give God thanks for those things; may order their own lives and manners in imitation of the saints; and may be excited to adore and love God, and to cultivate piety.*

12. Эти положения в дальнейшем будут трактоваться как утверждения о необходимости обращения искус-

ства к чувствам, использования визуальных образов для воздействия на прихожан или зрителей. Именно в такой трактовке эти положения описываются как обоснование пропагандистских методов католической церкви.

*By utilizing artistic media, seventeenth-century culture could more fittingly accomplish its propagandistic ends. If the epoch's art was animated by a spirit of propaganda and if it took its point of departure from the fact that the image was an effective means for obtaining its objective, then one can maintain that "there is no attempt to conceptualize the image but to offer the concept made into an image" – that is, to provide the concept with a force that is no longer demonstrative but of practical application, a force typical of the image... The eyes are the most direct and effective means that we can make use of in questions of affections. They are linked to feelings, as feelings are linked to them. To move the psyche, which we have seen to be what the baroque strove for, the most effective means are visual.*

J. A. Maravall  
"Culture of the Baroque"

13. Католическая церковь (как институт и как архитектурная материальность) призвана сделать невозможное – показать человеку божественное. Изображение, не являясь само по себе священным, должно открыть священное, т.е. быть своего рода «порталом в небеса». Именно поэтому барокко есть техника воздействия, которая работает с грани-

цами восприятия и восприятием границ, с чрезмерностью и незавершенностью. Произведение барокко размывает собственные границы изнутри и снаружи, что результирует в опыте, который поглощает, который превосходит понимание – в безграничном опыте трансцендентного. Этот визуальный опыт является психоделическим опытом, чем объясняется дискурс визуальной интоксикации, опьянения, дурмана. Визуальный психоделический опыт становится религиозным опытом в социальном и иконографическом контексте католицизма. Пропагандистская арт-машина барокко есть одновременно машина для производства религиозного опыта.



#### Список литературы:

- . Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest (ed. By Lois Parkinson Zamora, Monika Kaup). – Duke University Press Books, 2010.
- . Canons and Decrees of the Council of Trent / Session XXV / Invocation, Veneration, and on Relics of Saints and Sacred Images. – George Routledge & Co, 1851.
- . William Egginton. The theater of Truth. The ideology of (neo)baroque aesthetics. – Stanford University, 2010.
- . Pal Keleman. Baroque and Rococo in Latin America. – Dover Publications, 1951.
- . Evonne Levy. Propaganda and the Jesuit Baroque. – University of California Press, 2004.
- . Lexikon of the Hispanic Baroque. Transatlantic exchange and transformation. – University of Texas Press, 2013.
- . José Antonio Maravall. Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure. – University of Minneapolis Press, 1986.
- . Werner Weisbach. Der Barock Als Kunst Der Gegenreformation. – Paul Cassirer, 1921.
- . Heinrich Wolfflin. Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. – Bruckmann, 1888.
- . Жан-Люк Марион. Насыщенный феномен // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. — М.: Академический проект, 2014. С. 63-99.

## Фильм о Las Posas

Las Posas – место выступающее концептуальным основанием для всего путешествия. Вся логистика путешествия по Мексике подчинялась тому, что Соавторы должны посетить это место. Импульсом для этого стала фактография акции «Три» и последующие стихи А. Монастырского:

*Джеймса Эдварда фото  
На шоссе я раздал  
Чтоб остался хоть кто-то  
Из ушедших в астрал*



Плана по освоению пространства этого ландшафтного парка-поместья у них не было, но зашкаливающая выразительность местности заставила Соавторов снимать импровизационный фильм, в котором можно проследить концептуальные связи с сюрреализмом и с концептуализмом.



*scan the QR-code  
to watch the film*

### Опишем основные составляющие фильма:

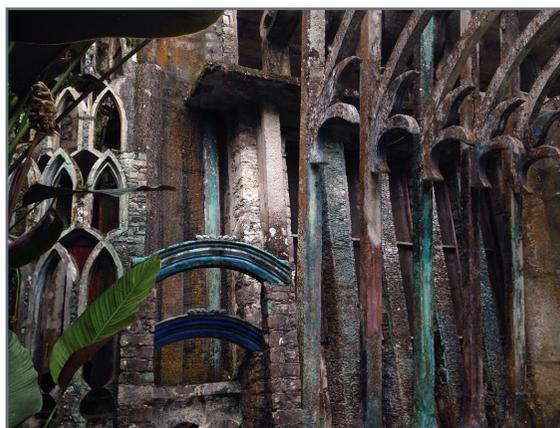
- . Оммаж А. Монастырскому: декларация приведенных выше стихов
- . Молчаливые спуски или подъемы по лестницам загадочных сооружений
- . Джиббериш как контрапункт декларации стихов
- . Экскурсия по парку, первые предположения о целях Джеймса: производство опыта непонимания. Рассказ о связи данного места с курсом АМ: вход в парк, Лестница Иакова и златопенные порталы небес (в экскурсионном стиле)

С точки зрения вовлеченности в фильме перемешаны различные позиции: персонаж – действующий автор – автор-комментатор. Экскурсионная часть – рассказ с метапозиции, поясняющий

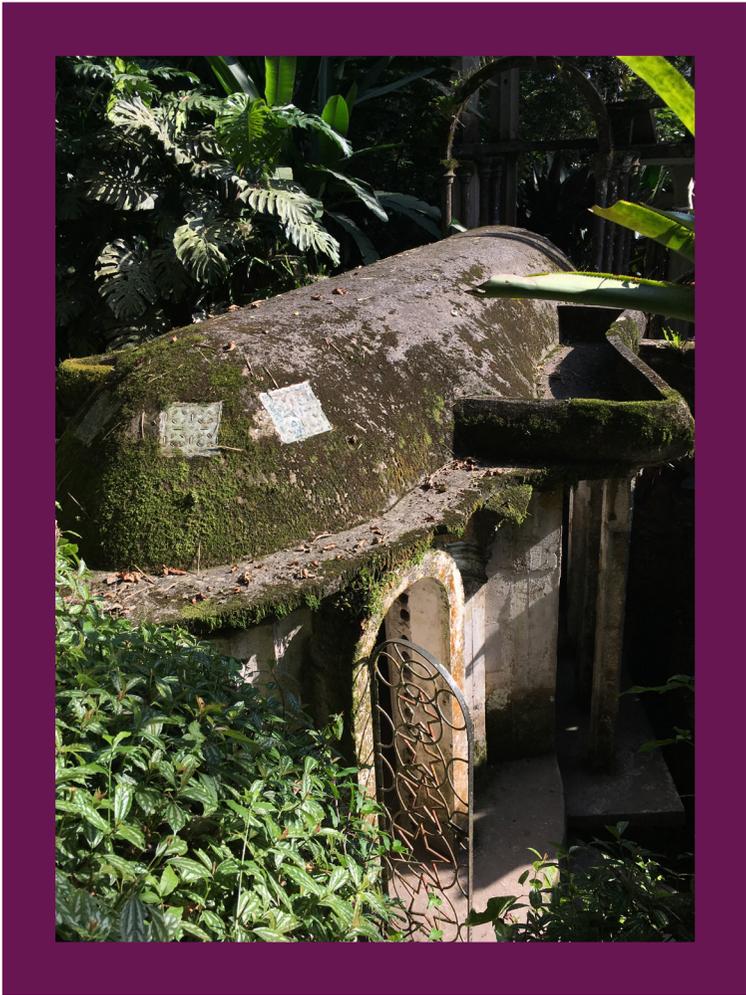
комментарий, декларация стихов же предполагает большую вовлеченность, но производится она еще Соавторами, джиббериш и сцены проходов уже совершаются в сеттинге, именно поэтому за кадром одной из таких сцен произносится «здравствуй, Бледная Джейн».

Различие степеней вовлеченности обуславливают синт/кр/етическую жанровость этого фильма, который содержит элементы документального («экскурсовод» или автор-комментатор, дающий исторический и искусствоведческий комментарий) и игрового кино (эпизоды с персонажами), и документацию акции на подобии фактографии КД (декларация стихов Соавторами как художественной группой).

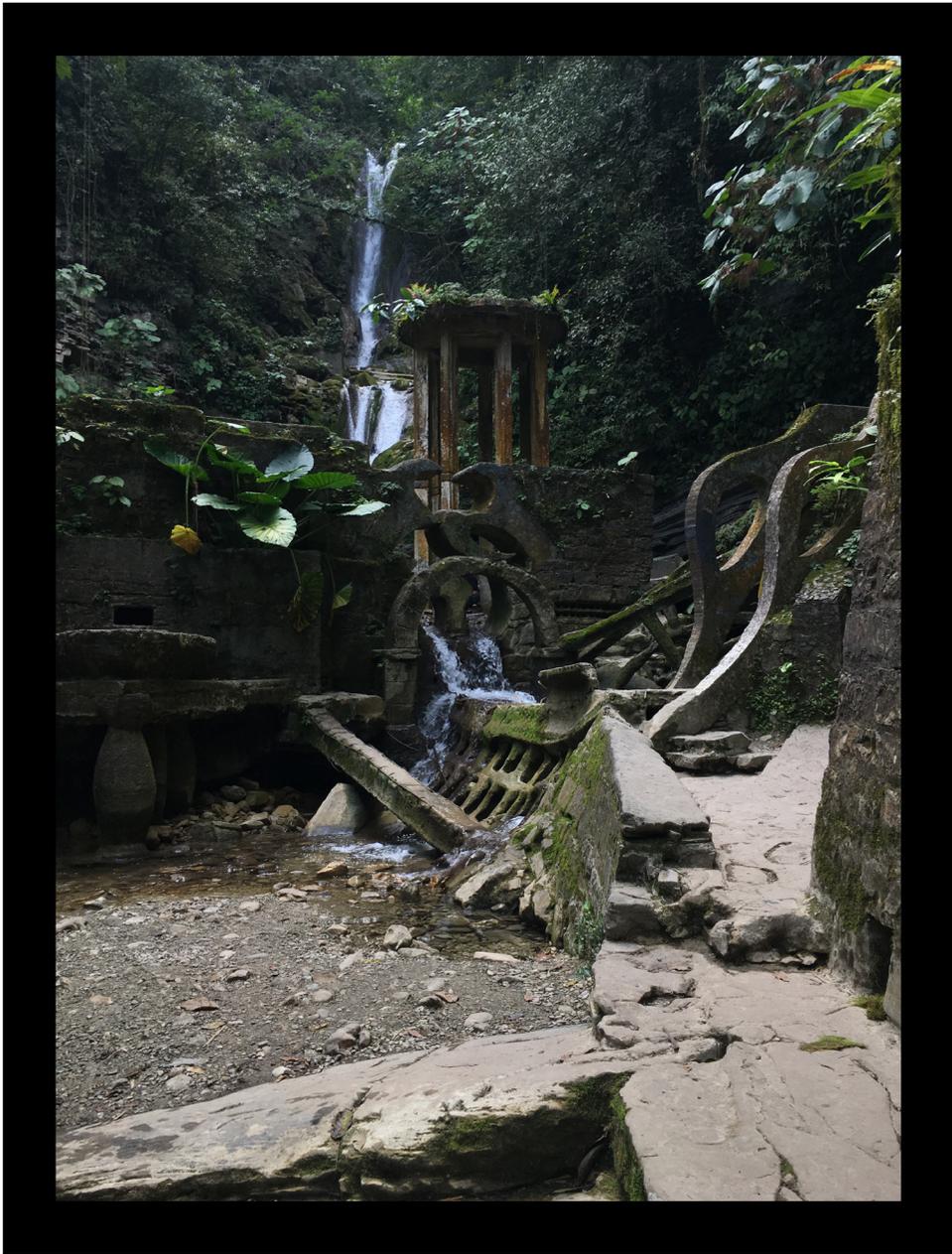
Спонтанность съемки и отсутствие предварительного замысла, конечно, привело к некоторому количеству неудачных дублей, но Соавторы решили включить в фильм весь материал. Можно рассматривать это как метафигциональный прием, когда случайная съемка с инструкциями предвдваряет эпизод «в сеттинге». Можно также трактовать это как апологию черновиков или беззастенчивое любительство.

















*документация первой интерпретации*

*Сада повешенных кукол*

Последняя встреча, в которой произошло максимальное приближение к позиции анонимного зрителя, состоялась на канале в Хочимилько. Во время водной прогулки Соавторы проплыли мимо небольшого искусственного острова, на деревьях и на земле которого были развешаны и разбросаны куклы и плюшевые игрушки. Уже на лодке была записана первая интерпретация, использующая технику лудизации, созданную одним из Соавторов - Виктором Осиповым. Легенда гласит, что это сад - триумфальное сооружение, воздвигнутое загадочным волшебными существами в знак победы в войне. Документация этой встречи скудна, однако сама встреча произвела сильное впечатление на Соавторов, т.к. погрузила их в глубокое непонимание статуса происходящего. Многочисленные размышления об этой встрече воплотились в статье, рассматривающей основные теоретические вопросы, касающиеся анонимного зрителя и его связи с пустым действием. 8 июня 2019 года состоялось обсуждение этой статьи с АМ, цитаты из обсуждения используются в качестве пояснений. Текст статьи, будучи написан как часть этого проекта, позже был издан в составе сборника конференции Белградского филологического факультета: «Это не московский концептуализм» (2020).

**АМ:** Вот вы написали эту статью на английском, в ней четко ухвачены разные проблемы, а что вы собираетесь делать с этим текстом?

**ВО:** Это одна из частей мексиканского проекта.

**АА:** ...мы хотим обсудить тему изменения формата проектов, переход от акций к своего рода встречам, созерцаниям. Предыдущий проект тоже уже был не акцией, это было созерцание. В этом путешествии у нас вообще не было зацепки с акцией, с действием. Мы концептуализировали дискурсивные пространства: пространство барокко, пространство Лас Позас и последнее – сад повешенных кукол в Хочимилько. Мы хотим увидеть во всем этом движение к анонимному зрителю.

**АМ:** Кто тут анонимный зритель?

**АА:** Мы. Мы как бы приближаемся к нему. Очевидно, что мы не можем им стать, т.к. вроде знаем, что происходит, но мы пытаемся самих себя заставить врасплох.

**АМ:** Но чем ваша позиция анонимного зрителя, наблюдателя, созерцателя отличается от позиции туриста?

**ВО:** Турист по большей части знает, что он увидит. Он ждет каких-то достопримечательностей и они приблизительно соответствуют его ожиданиям.

**АА:** Наш первый проект в Бирме, был основан на так называемом бирманском контексте московского концептуализма, так же и это путешествие было опре-

делено поездкой в парк Лаз Позас, который возник в контексте акций КД.

**ВО:** Мы исследуем позицию зрителя. Если брать гантельную схемы, то мы переходим от позиции автора к позиции зрителя...

**АМ:** ...через самих себя.

**ВО:** Это движением мы и пытаемся описать в проекте. Понятно, что, когда мы смотрим барокко мы чего-то ждем, но на нас при этом оказывается какое-то невероятно сильное воздействие и мы анализируем его причины. Когда мы едем в Лас Позас мы тоже чего-то ждем и тоже на нас оказывается сильное воздействие, которое оказывается в обоих случаях идеей создателей.

Во-первых, это иезуиты создавшие барочные техники воздействия, чтобы ввести человека в определенную мандалу, но с помощью сильного воздействия. Во-вторых, это Эдвард Джеймс, который фактически устраивал все как пустое действие, строил так, чтобы было очень странно.

**АА:** Он писал, что хотел построить нечто, похожее на руины неизвестной цивилизации, т.е. уже строил парк таким. С барокко же такая пропагандисткая история.

**АМ:** Да, пропаганда через златоблещущую красоту.



# Empty action for the anonymous viewer

The practice of the Collective actions group, in general, can be called the practice of the empty actions. The term “empty action” frames both goal in hand and employed means thus describing Collective Actions practice of experience production in the technological aspect. In the introduction for the first volume of the “Trips out of town” A. Monastyrsky provided two main definitions of empty action. It is said that empty action can be defined as:

- 1) inclusion of extra-demonstrational elements into the demonstrational field;
- 2) time during which viewers don't understand or misunderstand what is happening in the demonstrational field.

These definitions become more understandable after applying Monastyrsky's “dumbbell scheme” («гантельная схема»), which is representing the communicative link between authors and viewers. Despite its simplicity, this scheme is

very helpful when analyzing any of the Collective Actions aesthetic categories. When applied to the definition of the empty action it highlights different sides of the experience production. From the viewer's perspective, empty action is an experience of not understanding or misunderstanding the action. From the author's perspective, it is an act of including extra-demonstrational elements into the demonstrational field (further there will be a discussion about extension of this definition). The first definition is about the experience of the viewer (which serves as a goal for the CA practice) and second is about the means to produce such an experience. This analysis makes apparent the link between these two definitions and that link is a link between author and viewer, goal and means of achieving it. The empty action then, as a crucial principle of the experience production, is connecting viewer and author in the Collective Actions practice.

In the execution of empty action, authors include extra-demonstrational elements into the demonstrational field to produce a certain experience of misunderstanding for viewers. The demonstrational field is a spatial and temporal frame for the art communication, stage for the performance. This field contains demonstrational elements meant for art communication. Everything beyond the demonstrational field is non-art, ordinary life. Non-demonstrational elements are not meant for the demonstration in the art communication, these are objects or actions of everyday life. If borders of the demonstrational field are dividing the sphere of art and sphere of ordinary life, then the goal of the empty action is to show the uncertainty of these borderlines. The viewer of

the empty action doesn't understand or misunderstand their disposition.

Monastyrsky says that the best way to summarize most of the performances is to say that ordinary departure or appearance was made, i.e. it was the actualization of ordinary actions in art. The very first performance by the Collective actions – “Appearance” – is a perfect example. The appearance of two people – that is all that happened. Because of this attempt to “speak while not saying anything”, performances of the group can be called non-performances, non-actions and we can suggest that because of this strategy the main aesthetic category of the group is called “empty action”.

**АМ:** Вы сказали, что «Появление» – это не-перформанс, не-акция, но нельзя ли сказать, что акции КД – это псевдо-ритуалы?

Working with the frame of an art statement, i.e. art-life border is characteristic for Conceptual Art in general; “Fontaine” by Duchamp or “4.33” by J. Cage are some of the known examples. Placing an ordinary object in the demonstrational field of the art museum (or framing ordinary sounds produced during a definite interval of time as music as in Cage’s “4.33”) is equivalent to putting extra-demonstrational elements into demonstrational field. This method is a base for such a genre of contemporary art as found-art/ready-made.

**АМ:** «Фонтан» является знаком искусства или знаком жизни? Это трансгрессивный знак, одновременно знак искусства и знак жизни. Более того, жест Дюшана заключается в том, что он вытащил знак жизни в виде «Пюссиура» и поставил этот знак в контексте искусства.

**ВО:** Он из жизни вытащил объект, а когда поместил его в контекст искусства, то объект стал знаком.

**АМ:** Нет, не так. Когда любой объект жизни подвергается операциям разума, даже восприятию он уже становится знаком. Мы не оперируем реальными вещами, Ding an sich, мы всегда оперируем только впечатлением, знаковым оттиском объекта. Мы отделены от реальности стеной знаков.

**АА:** Понятно, что нет абсолютной незнакомости, но в сравнении жизнь менее знаковая, нежели искусство.

**АМ:** Да, разреженная знаковая сетка с огромными ячейка, в то время как в искусстве очень маленькие ячейки в сетке.

**АА:** В жизни мы оперируем языком.

**АМ:** Который целиком знаковый.

**АА:** Да, но язык – первичная моделирующая система, а искусство – вторичная моделирующая система.

The main difference in the Collective actions practice is that the demonstrational field is not the same from the position of the viewer and from the position of the author (remember what was said about the importance of the

dumbbell scheme). Reflection upon the usage of terms “demonstrational” and “extra-demonstrational» in the definition of the empty action shows that they are expressing the viewer’s position. The extra-demonstrational elements that authors put in the demonstrational field are such only for the viewers, for authors it is always known that they are included in the demonstration.

So the main difference of CA performances lies in the arbitrary widening of the demonstrational field’s borders by the authors. Monastyrsky says: “Demonstrational field itself is widening and becoming an object of consideration: we are trying to find zones, which have certain properties and relations. These properties and relations, as we think, affect

the formation of perception’s levels...”

When Duchamp and Collective Actions both are working with viewers expectations, Duchamp is violating the life-art border in one transgressive act, pulling something from life into art, but the borders are still solid, something just crossed it. For the Collective Actions, the demonstrational field is not something solid or something presented to the viewers like a given entity (which is the case for the museum or theatrical stage). These borders are different from the perspective of the author and the perspective of the viewer. CA violates these borders constantly in the process of the performance. There is no one transgressive act – the whole performance is a process of transgression. The strategy of Duchamp, as most of the



conceptual artists, is about the content of art (what may or may not be put within art sphere) and CA strategy is about the border itself (where these borders lie).

CA practice of experience production as a practice of transgression is based on working with viewers' expectations. The viewer is always waiting for something to happen. The frame of art bounds these expectations, but more important is where viewers expect the borderlines of the art and the ordinary life to be. When M. Gerber describes the main characteristic of the empty action she also draws attention to the considered opposition of demonstrational and extra-demonstrational elements: "The Empty action begins to "work" when the demonstrational element is perceived by the viewers as the extra-demonstrational element or vice versa. In this fleeting moment the viewer cannot identify clearly what is and what is not a demonstrational element, and thus cannot start his or her interpretation of the "demonstrated". Although the viewer is expecting to see an "artistic work", he or she is not able to grasp it. The purpose of the Empty action is to delay judgment and interpretation for as long as possible". The viewer is placed in an ambiguous position of the witness of the empty action. The act of demonstration (action|акция) is performed nevertheless, but it is emptied through breaking the expectations concerning what is demonstrational and what is not. The demonstrational field becomes the field of expectations, expectations about its' borderlines.



There can be different types of viewers and all types of viewers perceive events in their own way and have different expectations. These types are:

- 1) authors as viewers to their actions,
- 2) invited viewers,
- 3) anonymous/accidental viewers.

Authors are the most informed ones; they know the plan of actions and all deployed means. They know where are the borderlines of the demonstrational field because they are the ones who set them. They perform an empty action through the breaking of viewers' expectations about these demonstrational borderlines.

Invited viewers don't know anything about what is going to happen, which makes them and their expectations a playground for the empty actions. They only know that some of the witnessed actions will belong to the art sphere. Not knowing what is demonstrational and what is not, they always don't understand or misunderstand the action (note that this sentence contains implicitly both definitions of the empty action, describing means of production and the resulting experience of the Collective Actions practice). But because of that they also can extend the demonstrational field for themselves – anything can be interpreted as the part of the performance. This is called the “fisherman effect” – when viewers interpret something belonging to the context as a part of the text. This misplacing happened during “Second painting” performance: viewers saw the fisherman passing by the river and thought that this was a part of the performance.

A. Monastyrsky says that anonymous viewer is one

of the main structural elements of the aesthetic space for the Collective actions, but not much is said about this type of viewer except that perception of the anonymous and accidental viewer is the most in line with the empty action art purposes and that empty action itself can be defined as extra-demonstrational focus on the anonymous viewer («вне-демонстрационная обращенность к анонимному зрителю»). There are some non-explicit relations between empty action and accidental viewer and the purpose of this text is to elucidate them.

It is never known who would see objects left by the group or would pass by during the performance, thus the name is “anonymous viewer” or “accidental viewer”. The main trait of this type of viewer is non-acquaintance with the fact that they are viewers. Their experience is not defined by the frame of art performance or by art expectations. Their uninformedness, i.e. that they are perceiving situation out of context makes them most interesting for Monastyrsky. When invited viewers don't know what exactly is been demonstrated to them, anonymous viewers don't know that something is been demonstrated at all.

The attention of the Collective actions group to the anonymous viewer is making their practice of blurring the borderlines of the demonstrational field more complicated. They are not just putting extra-demonstrational elements into demonstration and it is not thoroughgoing to define the means of the empty action in this way. They are also doing the opposite. In the case of the anonymous viewer, they are placing demonstrational element beyond the demonstrational field,

beyond any art expectations. It is maybe heuristic to compare this side of empty action practice to the found-art (or ready-made). In this case, empty action is methodologically opposite to the found-art. Something is found not by the author as in found-art, but by the viewer. Found-art is something from ordinary life in the art, empty action towards the anonymous viewer is, in turn, something from the art in ordinary life.

The fact of the demonstration is not obvious for both anonymous and invited viewers: something is not shown to the ones who are waiting for the show and something is shown to the ones who are not waiting. The empty action creates uncertainty between demonstration and non-demonstration employing heterogeneity of the field and inserted elements. Something is placed in an unexpected position creating misunderstanding. This examination of the anonymous viewer definition pinpoints important technological aspects of the empty action and it must be held in mind when the functional definition of the empty action is made.

**АА:** Когда мы стали внимательно смотреть на определения пд, мы поняли, что они выражают позицию зрителей, но можно смотреть попеременно, т.к. важно учитывать обе части гантельной схемы. Если это делать, то можно также заметить, что демонстрационное поле КД неодинаково для зрителя и автора и именно в этом отличие технологии КД. В случае «Фонтана» понятно, что происходит, зритель видит, что недемонстрационный элемент включается в демонстрацию.

**ВО:** Границы понятны, и они одинаковые для автора и для зрителя.

**АА:** Трансгрессия есть, но она не такой степени, что человек не понимает, что происходит.

**АМ:** Там нет этого челночного движения между пониманием и непониманием, незастывшей трансгрессивной вибрации – все четко, неподвижная четкость.

As already said empty action can also be defined as an extra-demonstrational focus on the anonymous viewer. But this definition can also be translated as “non-communicative communication for the anonymous viewer». The anonymous viewer doesn’t understand in a more profound way that the invited one. There is no question about the borders of art and life in happening communication for her. She confronts a deeper descriptive problem:

- 1) meaning and genesis of the witnessed event/object is unknown,
- 2) it is not apparent if there is a communicative intention,
- 3) if there is, then the recipient and purpose of the sender are still unknown.

There is no possibility to grasp what’s happening or place found object in a category, thus nothing is known.

Anonymous viewers witnessing the performance can define the situation and its participants in any way (eco-volunteers, film-makers, religious adherents, etc.), but most likely she could not define it at all. In a series of performances with slogan banners, if it is analyzed from the position of the author, demonstrational elements (banners) are placed beyond

the demonstrational field, slogan banners are left in the field. After the performance the banner is still “working” for the anonymous viewer. But from her position it is not aesthetically demonstrational, i.e. is not identified as art. Different things were left on the field after other performances for someone to find them (rarely the performance itself can be witnessed by the accidental passersby). All this is perceived as something random and non-demonstrational by the anonymous viewer.

The anonymous viewer is a tabula rasa, she doesn't know that what's happening (or what's left on the field) is art. Phenomenologically this can be described as a “negative experience” (Irving Goffman) or encounter with the saturated phenomenon (Marion). The weirdness of performances (or left objects) for the accidental viewer makes them impenetrable for the interpretations. This means that there is no answer to the question of what is it and thus no organized experience. The anonymous viewer is the type of viewer that can encounter this phenomenon in its fullness, experience the extreme negative experience. What is a complex mix of demonstration and non-demonstration for the invited viewer is an encounter with the unknown for the anonymous. With the application of the dumbbell scheme here we can say that the anonymous viewer is the ideal counterpart of the author's empty action. From the artist viewpoint, anonymous viewer lives in the realm of contingency, radically speaking it's not a viewer at all. It is a non-viewer for the empty (non) action.

#### Literature:

1. Поездки за город. Т.1/Trips out of town. V.I. – Vologda, 2011.
2. Поездки за город. Т.2-3/Trips out of town. V.II-III. – Vologda, 2011.
3. Поездки за город. Т.4-5/Trips out of town. Vol.IV-V. – Vologda, 2016.
4. Поездки за город. Т.6-11/Trips out of town. Vol.VI-XI. – Vologda, 2009.
5. Collective Actions: Audience Recollections from the First Five Years, 1976–1981 // Translated and edited by Yelena Kalinsky – Chicago, USA, 2012.
6. Gerber. Empty action. Labour and free time in the art of Collective Actions (Ph.D.). – Berlin, 2016.
7. Goffman E. Frame analysis: An essay on the organization of experience. Boston, Massachusetts: Northeastern University Press, 1986.
8. Monastyrsky, A. About ‘Intercrossing-2’ performance / A. Монастырский. Об акции «Пересечение-2» // <http://conceptualism.letov.ru/Andrei-Monastyrsky-peresechenie-2.html>.
9. Monastyrski, A. Dictionary of Moscow Conceptualism, trans. Octavian Esanu. –Contemporary, Chisinau, 2010.

# КУКОЛЬНАЯ МЕКСИКА











PROHIBIDO  
ESTACIONARSE



















## О «Соавторах»

«Соавторы» – концепт-группа, придуманная Ариной Атик и Виктором Осиповым. Группа в своих экспериментальных практиках исследует, использует и производит гуманитарные концепты и технологии (в рамках религии, философии, искусства, литературы, науки – и между этими рамками, и над этими рамками).

Среди главных исследовательских интересов группы – эйфория, коммуникативное освобождение, недвойственность реального и иллюзорного, шутивного и серьезного, позиции и дистанции.

Вся деятельность группы является развёрнутым комментарием к московскому концептуализму. Характерные для группы методологические приёмы – метакоммуникация, перформативность, автореферентность.

Группа использует жанры философско-методологического трактата, академической работы, концептуального путешествия и нонспектакулярной акции.

Среди работ группы:

«Монские сказки» (2016, документация акции и концептуального путешествия, Бирма)

«El Fin del Mundo» (2017, документация акции и концептуального путешествия, Чили)

«Появление Большого Свидетеля» (2017, акция в ДК Петлюры)

«Кунжутная лепёшка. Производство религиозного опыта в чань-буддизме классического периода» (2017, ВКР)

«На пустом месте» (2017, акция в «сакральном центре Москвы»)

«Восемь стоянок» (2017, документация акции и концептуального путешествия, Турция)

«Twin fish chart» (2018, документация акции и концептуального путешествия, Малайзия)

## О названии «Соавторы»

Прошрое название группы «Delighted crew» – говорило о некоем чувстве, идеальном отношении к миру. «Вместе, чтобы восхищаться» – девиз прошлой инкарнации группы. Новое название также говорит об отношении к миру, но уже в деятельном плане. Восхищение становится соавторством.

Автор принимает творческие решения, но он не один – рядом с ним всегда присутствуют другие творцы или, по крайней мере, Творец. Всё, что делается, в том числе и художественные проекты, делается в соавторстве с реальностью, Богом или другими людьми. Оно не только делается, оно происходит, случается. Нет автора, есть только соавторы.

Высказывания Соавтора ака Бога условно считаются приходящими с небес, поэтому в данном случае можно го-

ворить о вертикальном соавторстве, коммуникации с горним миром. Возможно также соавторство горизонтальное, т.е. соавторство как оно обычно понимается в мире дольнем. Это соавторство Арины Атик и Виктора Осипов, всех тех, кто может участвовать в проектах группы.

При соединении этих двух типов соавторства на визуальном уровне получаются две пересекающиеся прямые +. Этот знак выражает не только разные типы соавторства, но и возможность бесконечного расширения круга соавторов, прибавление. Также он выражает «розу ветров», возможность «идти на все четыре стороны» в географическом и концептуальном пространстве, является отражением придуманного соавторами жанра концептуального путешествия.

