



УДК 316.776.4, 316.74, 316.334.3

Современный демократический дискурс в коммуникациях актуального искусства: Манифеста 10

Е. А. Островская

Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург

Аннотация. Исходным пунктом исследования выступает тезис, что коммуникации искусства содержат рефлексии о всем спектре социальной реальности, включая актуальные политические контексты. Различные политические режимы обретают различные коммуникативные воплощения в подсистеме искусства, порождающей свои собственные наблюдения и конфигурации смыслов. Ярчайшим примером подобного сродства коммуникаций искусства политической доктрине являет международная биеннале современного искусства Манифеста. Анализ ее коммуникативных практик позволяет говорить о сомыслии демократического дискурса о реальности коммуникациям актуального искусства.

Манифеста – поначалу принципиально новое европейское мероприятие в подсистеме искусства – рутинизировалось и превратилось в консервативную коммуникацию актуального искусства о политических и социально-экономических реалиях современного глобального мира. Подобно всем прочим коммуникациям подсистемы искусства, она также провокативна и парадоксальна: заявляя себя дистантной от политики, продвигает свои коммуникации о политике; будучи некоммерческой организацией, аккумулирует значительные финансовые ресурсы; руководствуется ориентацией на молодежь, но ставку делает на проверенных авторов и т. д.

За 20-летнее свое существование Манифеста приобрела определенный навык встраиваться в предлагаемые обстоятельства. Она никогда не обнаруживала склонности к пропаганде идей и манифестов локального диссидентства. Ее изначальный информационный посыл, ставший уже золотым стандартом для кураторов, – пропаганда универсальных ценностей европейской демократии в трактовке, принятой в актуальной политике ЕС.

Анализ Манифесты показывает, что в коммуникациях актуального искусства подлинно новым становится акцент на провокации. Оно провокативно в выборе медиумов и форм, делающих возможным презентацию мусора как произведения искусства, расчлененного, изуродованного тела как политической акции. Актуальному искусству сродни коммуникации консервативного демократического дискурса, а среде актуального искусства близки идеологемы разнообразных правозащитных, общественных, гендерных и прочих НКО.

Ключевые слова: подсистема искусства, актуальное искусство, Манифеста 10, демократический дискурс, биполярный мир, Евросоюз, украинский кризис.

Коммуникации и среда Манифесты: демократия и актуальное искусство. Применительно к Манифесте следует проводить различие ее как выставки современного искусства и международной некоммерческой организации (НКО). Будучи биеннале современного искусства, она транслирует определенные коммуникации подсистемы искусства, ее рефлексии о реальности и окружающей среде – других подсистемах общества. Манифеста как международная НКО презентует организационный уровень подсистемы искусства. В этом своем качестве она характеризуется письменно зафиксированными правилами, уже имеющимся багажом идеологических экспансий в реальность локальных пространств национальных искусств, четкой миссией.

Манифеста задумывалась как международная биеннале современного искусства, способная транслировать демократические ценности классической европейской демократии. В 1993–1994 гг. была впервые артикулирована идея создания международной организации, которая будет заниматься аккумулярованием средств для проведения подобной выставки, вступать в переговоры с правительствами и местными администрациями, проводить отборочные конкурсы участников по странам, создаст систему кураторства художников [2; 9]. Ровно за год до этого – в 1992–1993 гг. – правительствами стран Западной Европы было принято эпохальное решение о создании новой институции международного уровня – Европейского союза (Маастрихтский договор). История существования новой европейской биеннале, нацеленной поначалу на объединение Западной и Восточной Европы под зонтом демократических ценностей, пересекается с основными событиями истории становления и развития ЕС.

Открытию первой биеннале предшествовало основание НКО Фонда «Манифеста» со штаб-квартирой в Амстердаме. В качестве основной цели эта новая организация заявила: «привлекать внимание к культурным, философским, политическим и социальным аспектам современного искусства в Европе» [11]. В Хартии Фонда прямо говорится, что Манифеста не является культурным мероприятием, не приветствует сопровождение своих выставок какими бы то ни было фестивалями, ярмарками и празднествами. Она претендует на единоличное установление рамок биеннале, отбор кураторов и тех, кто будет приглашен со своими работами презентировать обозначенные к конкретной выставке тематики.

Анализ самоописаний организации позволяет утверждать, что Манифеста отнюдь не стремится к исследованию локальных национальных изобразительных искусств. В равной степени ей безразличны и коммуникации местных художественных сред, местные политические и социокультурные контексты. Избирая ту или иную страну Европы в качестве будущего пристанища, Фонд руководствуется собственными задачами. Первостепенной в числе этих задач является просвещение художественных сред и главным образом широкой общественности (*general public*) о точке зрения, созвучной странам ЕС, на сущность демократии и ее базовых ценностей, а также о принятых в ней параметрах дискурса о реальности. Таким образом, Манифеста как международная биеннале современного искусства транслирует в своих коммуни-

кациях отнюдь не селекции подсистемы искусства в пределах «прекрасное – безобразное», а производит селекцию смыслов в соответствии с формулой «вписывается – не вписывается». Произведения, присылаемые на отборочные туры, проходят цензуру именно в этом аспекте вписываются ли они в коммуникации Манифесты, ее информационный посыл, средства передачи и смыслы.

С 1996 по 2014 г. состоялось десять выставок в разных городах Европы. Новая биеннале сразу заявила о специфическом характере своего мероприятия – она выбрала стиль глобального кочевья, не оседая на постоянное местожительство ни в одном из европейских городов. Из Роттердама она откочевала в Люксембург (1998), потом в Любляну (2000), Франкфурт-на-Майне принял Манифесту 4 (2002), затем Сан-Себастьян (2004), Манифесте 6 не суждено было состояться, поскольку от нее отказались власти Никосии (2006), следующим в списке стал Тренто (2008), Мурсия и Картагена приняли Манифесту 8 (2010), далее был Генк (2012) и, наконец, Санкт-Петербург (2014). Перебираясь с места на место, она набирала опыт поиска и отбора спонсоров, диалога с художниками, создания кураторской базы, оттачивала свои институциональные основы. Однако неизменными оставались ее магистральные коммуникации о социокультурном, политическом и идеологическом контекстах единого европейского пространства.

Проводимые раз в два года Манифесты неизбежно совпадали с магистральными вехами приращения ЕС новыми странами, активами, идеями, институтами и организациями, событиями. Так, Манифеста 1, состоявшаяся в 1996 г. в Роттердаме, была инициирована голландским управлением изобразительных искусств и проведена в сотворчестве с представителями изобразительных искусств из разных стран Европы – кураторами из Голландии, Германии, Англии, Швеции, Польши, России, Словении. Основными темами, воплощенными в разнообразии работ этой биеннале, стали: формы взаимодействия, миграция, интеграция, воображаемые миры, создание новых отношений.

Манифеста 4, проходившая в 2002 г. во Франкфурте-на-Майне, уже воспроизводила смыслы Ниццкого договора 2001 г., в котором ЕС среди прочего письменно закрепил свое стремление расшириться на Восток. И здесь актуализировались тематики топографии памяти, возможности межкультурного диалога и перемещение культурных реалий одной страны на территорию другой, проблемы национальной идентичности, включения и исключения и т. п. [12]. Набор коммуникаций, допущенных к участию, характерен для курса о глобализации, но опять-таки в риторике демократической доктрины.

В своих интервью кураторы Манифесты часто подчеркивают, что выбор страны и города проведения связан прежде всего с финансированием, т. е. спонсорским решением местных властей [2]. Однако пристальный анализ десяти биеннале показывает, что тезис этот лишь отчасти соответствует реальности. Например, Манифеста 7 в 2008 г. выбрала местом проведения четыре города итальянских провинций Трентино и Южный Тироль. Официальное объяснение выбора апеллировало к индустриальному ландшафту города, обыграть который так хотелось кураторам. Однако не следует забывать, что именно эта часть Италии стала когда-то культурным ландшафтом для футуристов, симпатизировавших дуче Муссолини [6].

По мере рутинизации деятельности НКО Фонд «Манифеста», выразившейся в институционализации ее коммуникаций и практик, стали приходить отклики от организаций политической подсистемы. Так, в 2008 г. НКО была объявлена послом европейской культуры, представляющим интересы Европейского союза, и получила долгосрочный грант на свое развитие от соответствующего департамента ЕС [13].

Манифеста 8, обосновавшаяся в 2010 г. в Испании, посвятила себя «арабской весне», элегантно обозначив это как осмысление арабского завоевания и Реконкисты [4]. Манифеста 9 выступила уже как институционально закрепленное мероприятие буржуазного типа, которое может позволить себе порассуждать о судьбах истории, о культурной, экономической и политической жизни современной Европы. Примечательно, что в ней участвовали ретроспективные работы российских художников, кинематографистов.

Обобщая выборочный анализ Манифест, можно констатировать, что шаг за шагом это поначалу принципиально новое европейское мероприятие в подсистеме искусства рутинизировалось и превратилось в консервативную коммуникацию актуального искусства о политических и социально-экономических реалиях современного глобального мира. Подобно всем прочим коммуникациям подсистемы искусства, Манифеста также провокативна и парадоксальна: заявляя себя дистантной от политики, продвигает свои коммуникации о политике; будучи некоммерческой организацией, аккумулирует значительные финансовые ресурсы; руководствуется ориентацией на молодежь, но ставку делает на проверенных авторов и т. д. В этом контексте Манифеста 10, призванная подытожить опыт, накопленный за истекшие 20 лет, явилась логическим следствием всей предшествующей истории биеннале.

Параллельно актуальной политической истории РФ в ее локальном и глобальном измерениях разворачивались подготовка и проведение международной биеннале современного искусства Манифеста 10. Первоначальным замыслом этой выставки было совместное празднование ее собственного 20-летия и 250-летия Эрмитажа, желавшего заявить о своей открытости всему новому и о своей включенности в общеевропейский историко-культурный контекст.

Еще на этапе подготовки биеннале пережила серьезный идеологический раскол в своей среде. Из состава отобранных по конкурсу участников выбыла питерская известная арт-группа «Что делать?», потребовавшая от организаторов либо отрефлексировать неоднозначность событий на Украине и Майдан, либо не проводить биеннале. В ответ на это Фонд «Манифеста» высказал жесткую позицию политического консерватизма. В соответствии с ней, коммуникации об Украине и Майдане были представлены в риторике европейской институционализированной демократии. В данном случае это тенденциозная трактовка событий на Украине как следствия политической агрессии «репрессивного российского государства». В этом контексте требования лидеров «Что делать?» шли в полный разрез с кодексом покрывшейся буржуазным лоском Манифесты.

Местом проведения Манифесты 10 избрали Россию, Санкт-Петербург. Объяснением выбора такой локализации в устах директора Фонда «Манифеста» Х. Фейен стали апелляции к статусу города как «самому западническому городу в России», возможности использовать идеологический ресурс коммуникаций питерских художников 1989 г., повысить статус самой Манифесты, перед которой впервые распахнулись двери мировой кладовой искусства, крупнейшего музея Европы и, наконец, обратиться напрямую к максимально широкой аудитории [5, с. 16–17].

Насколько можно судить уже по контенту коммуникаций, представленных в Эрмитаже и здании Главного штаба, ключ к ответу на вопрос, почему такая биеннале оказалась в Санкт-Петербурге, «родине трех революций», следует искать отнюдь не в географическом расположении города. В большинстве рецензий, отзывов и экспертных характеристик Манифеста фигурирует как некая альтернативная биеннале, возникшая в 1990-х гг., после падения Берлинской стены, ангажированная в политические дискурсы единого европейского пространства.

В мире элитарного искусства, располагающего историко-культурной протяженностью и постоянной дислокацией в лучших музеях мира, Манифеста была и остается неким маргинальным мероприятием по современному искусству. Попасть в число приглашенных выставок на 250-летие Эрмитажа означало приобрести символический капитал и вес уже как мероприятие с институциональной историей, отчетливой организацией, идеологией и культурным контентом.

Не менее значимым выступает и художественный ресурс Питера 1989–1990-х гг., подаривших современному искусству целую плеяду ярких и самобытных художников и арт-групп. И в этом контексте становится понятным, почему Фонд Манифесты столь решительно отвергал все предложения сначала западных коллег по цеху, а далее уже санкт-петербургских арт-групп отказаться от проведения биеннале по идеологическим причинам.

Первые призывы не проводить Манифесту 10 в России прозвучали еще на этапе подготовки и предварительных семинаров в связи с принятием российской Государственной Думой федерального закона о запрете на пропаганду нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних. Далее последовали открытые публичные заявления различных общественных деятелей, арт-групп, требовавших от Фонда отказа от дислокации в Санкт-Петербурге в связи с событиями на Украине и присоединением Крыма. Однако и глава НКО Манифесты, и ее ближайшие сподвижники оказались непреклонны. На обвинения в энтризме директор биеннале Х. Фейен реагировала хладнокровно, отсылая своих критиков к правам на свободу слова и самовыражения, которыми обладают участники Манифесты 10, желающие от-refлексировать всю совокупность актуальных проблем политического и социокультурного контекстов в своих произведениях [8].

Каков же тогда информационный посыл этой биеннале, если она сочла возможным проигнорировать призывы как коллег по цеху, так и тех уже заявленных местных арт-групп Манифесты 10? Не менее интересны и средства

передачи этого месседжа протеста против политических и правовых решений Российского государства, трактуемого как авторитарного, на территории которого проходит мероприятие. И, наконец, наблюдения третьего порядка, или выводы из анализа уже представленных на зрительский суд коммуникаций актуального искусства в исполнении Манифесты 10.

Манифеста 10 вобрала в себя официальную и параллельную программы, коммуникации которых в значительной степени пересекались. Отметим, что предложенная Фондом официальная часть Манифесты не подразумевала параллельной программы. Более того, по словам ключевых организаторов, неофициальная часть Манифесты 10 размывала информационный посыл биеннале, отвлекая широкую аудиторию от осмысления ее коммуникаций, придавая всему «ярмарочно-фестивальный» характер [7].

Итак, каковы коммуникации основной Манифесты, ее месседж? Официальная программа поместила произведения своих участников в зданиях Эрмитажа (Зимнего дворца) и Главного штаба. Анализ выставленных произведений показывает, что Манифеста 10 стала парадоксальным соединением прошлого и настоящего, коммуникаций современного и актуального искусства. Коммуникации современного искусства обрели дислокацию в залах Эрмитажа и отнюдь не на его легендарном третьем этаже. Актуальное искусство было отправлено в здание Главного штаба, куда, впрочем, попал и А. Маттис.

Немногочисленные произведения, удостоившиеся чести оказаться выставленными в Эрмитаже, сразу озадачили компетентного зрителя, знавшего, что такое Манифеста, и оставили равнодушными представителей «широкой аудитории», на просвещение которой так рассчитывали организаторы биеннале. Классические залы Эрмитажа соприкоснулись со стандартным для Манифесты набором коммуникаций: многомерность времени, воображаемая или конструируемая история, меньшинства, идентичность, поэтика безобразного и провокация.

И, казалось бы, зритель должен был впечатлиться провокативными смыслами предложенных размышлений о реальности, но поражало нечто иное – авторами произведений оказались отнюдь не молодые, доселе неизвестные художники со свойственной им свежестью рефлексий. Манифеста 10 предстала в Эрмитаже коммуникациями маститых авторов, уже увенчанных славой, признанием, давно занявших свои почетные места в истории искусствования. Информационный посыл этого поколения – идеи, вызревшие в конце 1960-х гг. на нивах студенческих волнений, движений хиппи, контр- и квир-культуры, в контекстах геополитических противостояний холодной войны. И хотя каждое произведение сопровождали подробнейшие аннотации и экскурсии, их информационный посыл был, скорее, созвучен целям Манифесты 10 в России и Санкт-Петербурге, нежели реальности 2014 г.

Разбитая копейка – первое, с чем соприкасался любой представитель «широкой аудитории» и компетентный профан. Мечта и символ достатка советского времени разбились о древо во внутреннем двореике Зимнего дворца. Для автора этого произведения, бельгийского архитектора, давно разменявшего полстолетия, убиение старенькой «Лады» стало символическим актом

расставания с утопией. Однако для подавляющего большинства посетителей эти смыслы едва ли актуальны, даже если они все-таки прочли аннотацию.

Для современного жителя мегаполиса копейка не является пределом карьеры и материальных устремлений. Более того, она, скорее, воплощает «вещь не на своем месте» или технически устаревшую модель автотранспорта, за рулем которой, как правило, находится трудовой мигрант, может быть, и без паспорта и без прав. И потому широкая аудитория улыбается причудливому соединению безобразного – убитая «Лада» и прекрасного – внутренний двор Зимнего дворца.

Уже во дворике и далее по ступеням лестниц, вводящих зрителей в Эрмитаж, звучит музыка «катастрофического наводнения императорского дворца» пролетариатом, когда «заграждения пали, и пролетариат хлынул внутрь» [5, с. 54]. Задумка, оригинальная по техническому исполнению – музыка звучит по двенадцати каналам одновременно, будучи призванной воплотить «Реку времени», быть аллюзией на сюжет пьесы Дж. Джойса, где сплетаются вместе сотни рек и Нева. Насколько доступен этот посыл пониманию широкой российской аудитории, уже четверть века как не живущей более в классовом обществе марксистских учебников? Более того, молодые поколения, обучавшиеся уже по другим учебникам, далеки от советских и даже постсоветских реалий, в которых пролетариат сначала был всем, потом стал ничем.

Широкую аудиторию, пересекшую лиминальный рубеж реальности между Дворцовой площадью и внутренним двориком Зимнего дворца, Манифеста 10 сразу погружала в звуковое пространство пролетарского наводнения, дополняя «катастрофу» разбитой копейкой. Однако не вполне очевидные замыслы, переданные средствами ушедшей эпохи, вылились в новые смыслы, которые воспринимались как развлечение, модное проведение досуга. Широкая аудитория не стремилась почувствовать себя пролетариатом, нуждающимся в просвещении, и забавлялась «старушкой Ладой», причудливо подвешенной на дереве.

Внутри посетителей Манифесты 10 поджидали железобетонные блоки в соседстве с древнегреческой скульптурой, а также работы «энциклопедии современного искусства» ныне покойной Луизы Буржуа и вдохновения сюрреалистов Джованни Пиранези. Из ныне живущих свои рефлексии представили все те, чья юность и рождение основных идей пришлось на 1960–1970-е гг. Здесь широкая аудитория соприкоснулась с японской «провокацией» запертого в домике памятника Николаю I, техническими инновациями в области фотомонтажа, совместившего эрмитажное пространство Великой Отечественной войны с днями сегодняшними, дамой с собачкой, выполненной в натуральную величину в материале, имитирующем морские ракушки, и обнаженной супругой художника, как бы сходящей с лестницы прошлого в настоящее зрителя.

Во имя коммуникаций гендерной проблематики феминизма и дискриминации меньшинств из зала А. Матисса был изгнан Матисс. Его полотна были отправлены на временное кочевье в здание Главного штаба. Информационный посыл лидера фовизма оказался противным содержанию коммуникаций

о теле и гендере в контексте зрелого феминизма художниц, представленных на Манифесте 10. И здесь, конечно, надо просто знать, что для феминистского дискурса непереносима коммуникация о женском теле в диспозиции «красивое – безобразное» или фовистское «женское тело как символ жизни». Это категорически не вписывается в контексты современного и актуального искусств и, соответственно, в селекции смыслов трактуется как устаревшее, предельно далекое от реальности.

Изгнание Матисса следует оценивать как самостоятельную арт-акцию. В соседстве с Майданом и крымскими сюжетами коммуникации о красоте женского тела и о самом женском начале предстают как нечто безнадежно устаревшее, дань истории искусств.

В зале Матисса воцарились дамы – классики рефлексии о гендерных тематиках – М. Лассниг, М. Дюма и Н. Айзенман. В коммуникациях феминистического искусства современности восхищение женским телом сродни садистскому акту его расчленения, что буквально и стремятся донести классики этой темы до российского зрителя. И это вполне в риторике демократического дискурса по правам меньшинств.

Примечательно, что из наследия Лассниг была выбрана работа 1968 г., ее автопортрет – расчлененное тело художницы на зеленом сукне. Остается вопросом, насколько широкой аудитории, просветить которую так желали организаторы Манифесты 10, доступны коммуникации красного бедра и головы Лассниг. Лишь из текста сопроводительной аннотации и Каталога выставки зритель может или «должен» понять, что это «неуловимый объект» Лакана совершил такую чудовищную метаморфозу с телом художницы. Неуловимым объектом, согласно авторскому видению, является гетероориентированная нормативная политика тела.

С тем же информационным посылом создавала Дюма галерею «портретов известных гомосексуалов», внесших значительный вклад в культуру. Стремясь «перевернуть женские и мужские стереотипы», Айзенман предлагает зрителю садистские сцены, расчлененные тела, нарочито уродливые диспропорциональные изображения женщин и мужчин. В контексте актуального политического дискурса эти коммуникации призваны были отослать «широкую аудиторию» к осмыслению деструктивной политики Российского государства по отношению к сексуальным меньшинствам. Однако обозначенной аудитории эти коммуникации оказались не вполне доступными. В пользу этого свидетельствуют критические заявления питерских арт-групп, обвинивших Манифесту 10 в энтризме и официозе [1].

Работа Й. Бойса «Экономические ценности» – шесть металлических стеллажей, на которых выставлены продукты питания, произведенные в странах соцлагеря, преимущественно в ГДР и Польше, – своего рода смысловой мостик между коммуникациями Эрмитажной выставки и всем тем, что поместилось в здании Главного штаба. Инсталляция «Экономические ценности» была создана в 1980 г. для выставки «Искусство Европы после 1968» и предназначалась для музейных экспозиций в дальнейшем.

Детальное рассмотрение всей совокупности произведений биеннале Манифеста 10 выходит далеко за рамки настоящей статьи. Однако следует сказать еще несколько слов о работах, попавших в выставочное пространство Главного штаба. Казалось бы, здесь оказались произведения, уже несколько более приближенные к дням сегодняшним. Более того, в экспозиции обнаруживаются и некоторые российские имена – Илья Кабаков, Тимур Новиков, Владислав Мамышев-Монро, Елена Ковылина, Борис Михайлов. И тем не менее превалирует все тот же ретроспективный показ: коммуникации 1990-х гг., художники, уже занявшие свои места на страницах истории современного искусства, известные проверенные темы. В фокусе внимания все те же смыслы, актуальные для времен падения Берлинской стены, распада системы соцлагеря, крушения биполярного мира. Зритель оказывается отброшенным на двадцать пять или тридцать лет назад во времена холодной войны, деревянной лестницы в небо, поставленной на строительный вагончик, пустоты огромных просторов целины, матрешек и прочих канувших в лету реалий.

Единственной репликой из современной реальности явились фотокартины Михайлова, отснятые им на Майдане. Эти полотна представляют украинские события в стиле художников-реалистов XIX в. Уже в некотором временном удалении снятые на видео перформансы Ковылиной. Они родом из 1990-х гг., посвященные сатирическому осмыслению российской демократии. Выставленная в Генеральном штабе видеодемонстрация перформанса 2007 г., презентующая людей, стоящих на табуретках против Зимнего дворца, слабо прочитывается из дня сегодняшнего.

Заключение. В коммуникациях Манифесты 10 рефлексия об Украине составляет лишь небольшой фрагмент в наборе общепринятых сюжетов из репертуара демократически мыслящего современника, европейца разумеется. Она содержит четко регламентированную номенклатуру тематик, обязательных для демократического дискурса о современной реальности. Организаторы этого международного мероприятия и его куратор К. Кениг афишировали биеннале как лишенное идеологического посыла или «Манифесту без манифеста» [3, с. 28]. Это замечание лишь подчеркивало непричастность биеннале к локальным политическим дискурсам, нацеленность на донесение собственного идеологического послания.

За 20-летнее свое существование Манифеста приобрела определенный навык встраиваться в предлагаемые обстоятельства. Она никогда не обнаруживала склонности к пропаганде идей и манифестов локального диссидентства. Ее изначальный информационный посыл, ставший уже золотым стандартом для кураторов, – пропаганда универсальных ценностей европейской демократии в трактовке, принятой в актуальной политике ЕС.

Анализ Манифесты показывает, что в коммуникациях актуального искусства подлинно новым становится акцент на провокации. Оно провокативно в выборе медиумов и форм, делающих возможным презентацию мусора как произведения искусства, расчлененного, изуродованного тела как политической акции. Актуальному искусству сродни коммуникации консервативного демократического дискурса, а среде актуального искусства близки идеологемы разнообразных правозащитных, общественных, гендерных и прочих НКО.

Список литературы

1. Винник М. Дмитрий Виленский: «Мы вышли из “Манифесты”» о неучастии группы «Что делать» в европейской биеннале, 18 июля 2014 [Электронный ресурс] / Марина Винник // Colta : сайт. – URL: <http://www.colta.ru/articles/art/3949>.
2. Деготь Е. «Судьба Манифесты» – закат Европы? Интервью с Ярославой Бубновой [Электронный ресурс] / Екатерина Деготь. – 15.01.2009 // Open Space.ru : архив. – URL: <http://os.colta.ru/art/events/details/7356/>.
3. Кениг К. Манифеста без «Манифеста» / К. Кениг // Манифеста 10. Европейская биеннале современного искусства. – СПб. : Гос. Эрмитаж, 2014
4. Ложкина А. Манифеста 8 – молчание Других [Электронный ресурс] / А. Ложкина. – 21.10.2010 // Art Ukraine. – URL: <http://artukraine.com.ua/a/manifesta-8-molchanie-drugih/#.VB6pT5TV8ak>.
5. Манифеста 10. Европейская биеннале современного искусства. – СПб. : Гос. Эрмитаж, 2014. – ? с.
6. Митюшина А. Манифеста-7: Искусство без искусства [Электронный ресурс]. – 8.08.2008 // Open Space.ru: архив. – URL: <http://os.colta.ru/art/events/details/2338/>.
7. Русских М. Виктор Мизиано: «У нас вообще с этикой плохо». Нужна ли Манифесте параллельная программа? [Электронный ресурс] / М. Русских // Colta, 2 июля 2014. – URL: <http://www.colta.ru/articles/art/3731>.
8. Фейен Х. Что делать? «Манифеста 10»: двадцать лет европейской биеннале / Х. Фейен // Манифеста 10. Европейская биеннале современного искусства. – СПб. : Гос. Эрмитаж, 2014.
9. Филевская Т. Виктор Мизиано: Манифеста – это опыт не только узко художественный, но и гражданский. Интервью [Электронный ресурс] / Т. Филевская // Koridor. – URL: <http://korydor.in.ua/interviews/237-Viktor-Miziano-Manifesta---eto-opitne-tolko-uzko-hudogestvennyy-no--gragdanskiy>.
10. Luhmann N. Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst // Gumbrecht H. U., Pfeiffer K. L. (Hrsg.). Geschihten und Funktionen eines Kulturwissenschaftlichen Diskurselements. – Frankfurt am Main, 1986. – 840 s.
11. Manifesta 1: Foundation European Art Manifestation. The aims of Manifesta [Electronic resource]. – URL: <http://www.manifesta.org/manifesta1/statemnt.htm>.
12. Manifesta 4: Introduction [Electronic resource]. – URL: <http://www.manifesta.org/manifesta4/en/projects/index.html>.
13. Manifesta 8: Manifesta awarded as Ambassador of European Culture [Electronic resource]. – URL: <http://manifesta.org/2008/05/ifm-selected-as-ambassador-of-european-culture/>.

Current Democratic Discourse in Communications of Contemporary Art: Manifest 10

E. A. Ostrovskaya

Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg

Abstract. The starting point of research supports the thesis that the communications of art include reflection on the entire spectrum of social reality, including the current political

context. Different political regimes acquire various communication manifestation within art subsystem, generating their own observations and configuration of meanings. A remarkable example of art communication and political doctrine affinity is Biennale of Contemporary Art Manifesta. Analysis of its communicative practices suggests consensus about the reality of democratic discourse and communication of contemporary art.

Manifesta being originally a fundamentally new European art event in the subsystem of art gradually routinized and became a conservative communication of contemporary art on the political and socio-economic realities of present-day global world. Like all other communications in the art subsystem, it is also provocative and paradoxical: declaring itself distant from politics, it promotes its communication on the politics, and being a non-profit organization accumulates substantial financial resources, targeting on youth with the focus on well known artists etc.

Over the 20-year existence Manifesta acquired certain experience to fit into given circumstances. It never demonstrated inclination towards promoting the ideas and manifestos of local dissidents. Its initial informational message, which has already become a gold standard for curators, is promotion of universal values of European democracy in a way they are interpreted in the current EU policy.

Analysis of Manifesta shows that the emphasis on provocation is a particularly new thing in the communications of contemporary art. It is provocative in the choice of media and forms that make possible presentation of garbage as works of art, or a dissected, mutilated body as apolitical action. Conservative democratic discourse is very close to actual art communication, and ideological variety NGO's dealing with human rights, social and gender issues is very close to contemporary art environment.

Keywords: subsystem of arts, communications, contemporary art, Manifesta 10, democratic discourse, bipolar world, European Union, Ukrainian crisis.

Островская Елена Александровна

*доктор социологических наук,
профессор, факультет социологии
кафедра теории и истории социологии
Санкт-Петербургский государственный
университет
191124, г. Санкт-Петербург,
ул. Смольного 1/3, 9 подъезд
тел.: 8(007-812)2741562
e-mail: helostr@pochta.ru*

Ostrovskaya Helena Aleksandrovna

*Doctor of Sciences (Sociology),
Professor, Department of Theory and
History of Sociology, Faculty of Sociology
Saint-Petersburg State University
1/3, 9 porch, Smolnogo st., Saint-
Petersburg, 191124
tel.: 8(007-812)2741562
e-mail: helostr@pochta.ru*