Санкт-Петербургский государственный университет

***КУДИНОВА* Татьяна Васильевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Роль современных форм художественного сотрудничества в международном культурном обмене**

Уровень образования: магистратура

Направление *41.04.05 «Международные отношения»*

Основная образовательная программа *ВМ.5563. «Международные гуманитарные связи»*

Научный руководитель: к.и.н.,

доцент кафедры международных гуманитарных связей

Боголюбова Наталья Михайловна

Рецензент: к.пед.н., доцент,

методист ГБОУ Гимназия-интернат № 664   
Никифорова Светлана Олеговна

Санкт-Петербург

2020

Содержание

[Введение 3](#_Toc39669775)

[Глава 1. Международное художественное сотрудничество.](#_Toc39669776) [История и типология современных художественных выставок и фестивалей 11](#_Toc39669777)

[1.1 История становления и развития международного художественного сотрудничества 11](#_Toc39669778)

[1.2 Основные формы международного художественного взаимодействия 24](#_Toc39669779)

[1.3 Значение международного художественного сотрудничества в современном культурном обмене 31](#_Toc39669780)

[Глава 2. Международные художественные выставки и фестивали как площадки современного межкультурного диалога 46](#_Toc39669781)

[2.1 Роль Венецианской биеннале в международном культурном обмене 46](#_Toc39669782)

[2.2 Манифеста в современном социокультурном пространстве и культурном обмене 61](#_Toc39669783)

[2.3 Художественные фестивали в странах Востока 69](#_Toc39669784)

[Глава 3. России в международном художественном обмене 78](#_Toc39669785)

[3.1 Проблемы современной арт-сцены России 78](#_Toc39669786)

[3.2 Участие России в международных фестивалях современного искусства 89](#_Toc39669787)

[Заключение 98](#_Toc39669788)

[Список использованных источников и литературы 102](#_Toc39669789)

[Приложения 113](#_Toc39669790)

# **Введение**

Социокультурные различия народов и государств обусловлены историческим развитием. Разные формы культуры у этносов и государств обеспечивают многообразие в мире. Вместе с тем, культурный диалог становится необходимым процессом для понимания друг друга, а также для образования единого пространства. Культурная целостность – это доказательство творчества и деятельности человека вне национальных различий. Среди современных форм культурного творчества в приоритете те, в ходе которых осуществляется художественное сотрудничество.

В условиях современности в международный культурный обмен включены все страны и регионы. Для политиков на международной арене вопросы культуры становятся наряду с экономическими такими же приоритетными. Так важно для государств посредством художественного сотрудничества обеспечить позитивный образ в глазах мировой общественности.

**Актуальность** темы связана с тем, что художественное сотрудничество является важной частью международных отношений. Разные формы культуры, обусловленные особенностью исторического развития и пространства существования каждого государства, остаются преградой для наднационального общения. Художественное сотрудничество востребовано, прежде всего, возможностью открытого и равного диалога, отодвигающего национальные различия на второй план. Главным же становится обмен и интеграция практического опыта. Формы художественного сотрудничества как социально-практическая и символическая модель культурного диалога служат важной цели глобального развития мировой культуры. Исследование их роли, таким образом, представляется важным для понимания современных международных гуманитарных связей.

Роль художественного сотрудничества в межкультурном обмене будет выявлена нами посредством анализа теоретической базы, рассмотрения практического опыта культурного обмена на примере основных арт-мероприятий. Также мы затронем позиции России в мировом художественном процессе.

**Новизна исследования** состоит в неразработанности самой проблемыроли современных форм художественного сотрудничества в международном культурном обмене в научной литературе, разработке понятий «художественное сотрудничество» и «формы художественного сотрудничества». Мы постараемся предложить собственную интерпретацию данных терминов и ввести их в научный оборот, а также разработать классификацию форм художественного сотрудничества. Проблема современных форм художественного сотрудничества в международном культурном обмене рассмотрена в данной работе как важная часть международного культурного сотрудничества и современных международных отношений.

**Практическая значимость** нашей научной работы заключается в следующем. Рассмотрение проблемы развития художественного сотрудничества необходимо с точки зрения дальнейшего укрепления и увеличения продуктивности. Кроме того, анализ процессов в сфере современного искусства позволит выявить его слабые стороны, которые нуждаются в изменениях, как на международном, так и на национальном уровне (в России). Мы сделаем практические рекомендации для продвижения позиций нашей страны на мировой арт-сцене с целью повышения результативности художественного сотрудничества.

**Объектом** данного исследования выступает современный международный культурный обмен.

**Предмет** – формы художественного сотрудничества.

Таким образом, **цель** настоящей работы – показать роль современного художественного сотрудничества как части международных отношений и международного культурного диалога.

Для достижения обозначенной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Рассмотреть теоретические аспекты проблемы современного художественного сотрудничества;
2. Изучить становление и эволюцию международного художественного сотрудничества;
3. Выявить и дать оценку факторам, оказавшим влияние на международное художественное сотрудничество;
4. Дать оценку актуальным формам современного художественного сотрудничества и показать их роль в современном межкультурном взаимодействии;
5. Рассмотреть позиции России в современном художественном сотрудничестве и на арт-сцене и оценить перспективы участия России в различных формах художественного сотрудничества.

Работа проводилась при соблюдении **принципа** объективности, то есть непредвзятой оценки событий и процессов. Равным образом исследование опиралось на принцип культурного релятивизма, то есть при анализе культурных процессов исходили из понимания самобытности каждой нации, уважения к нормам и ценностям. **Методология** исследования в соответствии с задачами носит междисциплинарный характер и является комплексной. Во-первых, для рассмотрения эволюции художественного сотрудничества был задействован историко-культурный подход. Во-вторых, одним из основных общих методов стал анализ процесса, с помощью которого были выявлены особенности художественного сотрудничества, его ценность для диалога между культурами. В-третьих, нами использован функциональный метод, с помощью которого выявлены функции художественного сотрудничества и его значение для мирового культурного процесса. В-четвертых, в представленном исследовании применялся специальный метод социологии искусства, который направлен на выявление особенностей связи между художественной средой и обществом, где современное искусство выступает как сеть, а разные участники культурного процесса как ее акторы. Это позволило посмотреть на мировую культуру как на «единое целое», или систему. В-пятых, для изучения отношения российских граждан к современному искусству был использован социологический метод количественного анализа (анкетирование). На его основе будут сделаны выводы о культурной подготовленности россиян к восприятию актуального искусства.

**Источники**, на которые опиралось данное исследование, следует разделить на несколько групп: актовые (документальные), нарративные и видеоматериалы (используются при анализе художественных мегасобытий).

Для понимания художественного процесса в мире, организации форумов современного искусства важны актовые источники. В первую очередь, международные правовые акты. Среди данной группы источников выделим «Конвенцию об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения» ЮНЕСКО от 20 октября 2005 года[[1]](#footnote-1), в котором культурное разнообразие рассматривается как ценность человечества, и все государства призываются к активному межкультурному взаимодействию.

Среди основополагающих документов следует отметить Устав ЮНЕСКО, так как художественное сотрудничество входит в компетенцию ЮНЕСКО и соответствует его цели и принципам[[2]](#footnote-2). Также важными для исследования стали «Среднесрочная стратегия ЮНЕСКО (2014-2021 гг.)» и «Программа устойчивого развития ООН», где одной из главных целей стало развитие культурного диалога в мире на равной основе[[3]](#footnote-3). В документах одной из сил, содействующих устойчивому развитию, названа культура. Указано, что творческая экономика, арт-рынок в целом, свидетельствует о значимости культуры для экономического и социального благосостояния стран. Важно, что данные документы выдвигают на передний план необходимость укрепления «нового гуманизма».

Для изучения российской арт-сцены и ее перспектив важными являются внутренние акты Российской Федерации, в которых представлена стратегия культурной политики. Это такие документы, как «Основные направления политики Российской Федерации в сфере международного культурно-гуманитарного сотрудничества» 2010 г.[[4]](#footnote-4), «Основы государственной культурной политики» 2014 г.[[5]](#footnote-5), а также «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года» 2016 г.[[6]](#footnote-6).

Вторая группа - нарративные источники: каталоги, указатели и архивы мероприятий, а также выступления и интервью участников и кураторов. Они стали базой для исследования мировых площадок обмена в сфере современного искусства. Первое из наиболее значимых – это материалы официального сайта Венецианской биеннале[[7]](#footnote-7), на котором представлены исторические материалы по прошедшим международным выставкам, а также актуальная информация. Второе – архив и каталоги европейской кочующей биеннале Манифесты[[8]](#footnote-8), который регулярно обновляется, и официальные информационные каналы выставки (ю-туб канал, который содержит интервью кураторов, директора биеннале, участников и т.д.)[[9]](#footnote-9). Третье – видеоматериалы и архивные данные по Московской международной биеннале современного искусства[[10]](#footnote-10)-[[11]](#footnote-11). Также важными сведениями для работы обладает официальный сайт неправительственной организации Фонд Биеннале (The Biennial Foundation)[[12]](#footnote-12), а именно количественными и статистическими данными. Для выявления проблемных и актуальных вопросов выставок современного искусства на Востоке нами использованы материалы международной конференции «Биеннале: ожидания и перспективы», прошедшей в немецком Центре искусства и медиатехнологий в г. Карлсруэ в 2014 году[[13]](#footnote-13).

Таким образом, на основе имеющихся источников можно провести анализ перспективности площадок культурного обмена, выявить ключевые аспекты современного художественного процесса.

К сожалению, проблема понятия «художественное сотрудничество» и его классификация не достаточно разработана в научной литературе. Косвенно рассматривается в контексте культурного диалога Р. Блоком («Мегавыставка и ее модели»)[[14]](#footnote-14) и Паксиной Е. Б. («Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля»)[[15]](#footnote-15).

Разные аспекты, связанные с межкультурной коммуникацией, проанализированы в монографии Н.М. Боголюбовой и Ю.В. Николаевой «Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен»[[16]](#footnote-16). Авторы работы рассматривают историческое развитие межкультурной коммуникации, значение имиджа и стереотипов в межкультурном обмене. Важной для нашего исследования стала предложенная типология фестивалей и анализ основных направлений культурного сотрудничества.

История развития международных арт-событий подробно проанализирована в работе Харрисона С. Уайт и Синтии А. Уайт «Холсты и карьеры»[[17]](#footnote-17). Для нас исследование важно тем, что подробно рассмотрена трансформация французского общества XIX века. Эти изменения привели к таким формам представления искусства (Парижские Салоны), которые легли в основу современных художественных мегасобытий.

Следующая группа научных работ посвящена теоретическому рассмотрению международного культурного обмена с позиций социологии искусства. Это работы Пьера Бурдьё («Производство веры. Вклад в экономику символических благ»)[[18]](#footnote-18) и Говарда Беккера («Миры искусства»)[[19]](#footnote-19). Последнее названное исследование было полезно взглядом на искусство как на коллективное действие разных акторов, на культуру как на сеть с центрами и многочисленными связями. Это позволило посмотреть на художественную сферу с нового ракурса.

Аналитических и критических работ по различным аспектам культурного обмена в достаточном количестве содержится в специализированных периодических изданиях. В первую очередь, в русскоязычном пространстве это «Художественный журнал»[[20]](#footnote-20) и «Арт Хроника»[[21]](#footnote-21).

Среди международных и зарубежных журналов, представленных в сети Интернет, выделим «Artforum»[[22]](#footnote-22) и «International Journal of Art&Design Education»[[23]](#footnote-23).

В периодических изданиях эксперты высказывают различные мнения по поводу международных арт-выставок, по-разному оценивают состоянии русского и зарубежного современного искусства. Также, в меньшем объеме, анализируют перспективность подобных событий для открытого диалога между нациями.

Следующая группа представляет наиболее общие работы. В форме диалога закрепляется и передается культурный опыт человечества, традиция, и вместе с тем обновляется ценностное содержание культуры. Проблему диалога в культуре рассматривали такие исследователи, как В. С. Библер («Культура. Диалог культур»)[[24]](#footnote-24), М. С. Каган («Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства»)[[25]](#footnote-25).

Среди использованной в работе литературы выделим группу авторефератов диссертаций. Выделим две работы данной категории. Первая – автореферат диссертации Чистяковой М.Г., доктора философских наук в Тюменском государственном университете «Современное искусство как культурно-антропологический феномен» (2012 г.)[[26]](#footnote-26). Автор проанализировала современное искусство с антропологических позиций: как трансформации человека отражаются в создании нового художественного языка. Для нашего исследования работа была важна качественным анализом художественного воздействия на зрителя, а также искусство как способ самодетерминации человека в конкретной системе ценностей. Отметим, что Чистякова М.Г. использовала расширенное понимание «современного искусства», приравняв его к «неклассическому» и определив хронологические рамки с конца XIX века до настоящего времени. Мы в свою очередь, напротив, в исследовании использовали узкое понимание «современного искусства» как «актуального», создаваемого сейчас.

Вторая работа – автореферат диссертации по искусствоведению Порчайкиной Н.В. «Выставка современного искусства как система: пространство - экспонат – человек» (2013 г.). В ней рассмотрены особенности выставочных пространств сегодня в рамках межкультурной коммуникации, проанализирован мировой и российский опыт выставочной деятельности и предложены механизмы для развития данной области в Сибири с целью включения региона в мировой художественный процесс. Особенно важными для нас были предложенная автором классификация художественных выставок и проведенный анализ выставок современного искусства с позиций его образовательной функции[[27]](#footnote-27).

В целом, в зарубежной и отечественной историографии достаточно подробно изучены только отдельные аспекты художественного сотрудничества. Теоретическая база выстроена еще не полностью и требует дальнейшей разработки.

**Структура** работы определена предметом, целью и задачами исследования. Состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников и литературы, приложения. Первая глава: «Международное художественное сотрудничество. История и типология современных художественных выставок и фестивалей» посвящена теоретическим вопросам, терминологии основных понятий, таких как «художественное сотрудничество», их формы, «современное искусство». Также выделены функции художественного сотрудничества. Во второй главе рассмотрены отдельные формы художественного сотрудничества в качестве платформы для культурного обмена (Венецианская биеннале, Манифеста, незападные международные выставки). Нами были проанализированы, какие вопросы, проблемы, поднимаемые на мероприятиях, отражают мировые события и как они интерпретируются через современное искусство. Также рассмотрена ситуация в художественных центрах и на периферии.

В 3 главе «Россия в международном художественном обмене» предполагается рассмотреть динамику отечественной арт-сцены и ее перспективы, опыт участия нашей страны на крупных международных выставках и национальные инициативы, чтобы сделать вывод о положении России в сфере современного искусства. В заключении представлены выводы в соответствии с поставленными задачами.

**Апробация** работы прошла в рамках VII научной конференции «Межкультурный диалог в современном мире», прошедшей 20 апреля 2019 года на базе Санкт-Петербургского государственного университета, кафедры «Международные гуманитарные связи». Представлена статьей по теме выпускной квалификационной работы «Роль современных форм художественного сотрудничества в международном культурном обмене»[[28]](#footnote-28).

# **Глава 1. Международное художественное сотрудничество.**

# **История и типология современных художественных выставок и фестивалей**

## **1.1 История становления и развития международного художественного сотрудничества**

Прежде чем переходить к анализу развития художественного сотрудничества, определим смысловое значение данного термина. Как отмечалось ранее, определение «художественное сотрудничество» не разработано в научной литературе. Выделим те компоненты, которые, по нашему мнению, включает данное явление. Во-первых, это два или более актора, между которыми происходит взаимодействие и которыми движет определенная мотивация. Во-вторых, диалог связан с пространством современного искусства. В-третьих, наличие площадки, на которой непосредственно происходит контакт.

Художественное сотрудничество понимается как процесс международного культурного обмена в сфере искусства, входящий в более широкое явление культурных связей. Данный процесс характеризуется взаимной выгодностью, а также познанием и, что важнее, пониманием особенностей других наций и государств.

Участники процесса могут быть государственными и негосударственными. Поэтому, акторами художественного сотрудничества выступают государства, организации или отдельные личности (художники, художественные коллективы, кураторы, арт-диллеры и т.д.). В определенных условиях акторами могут выступать материальные субъекты – галереи, арт-центры.

Основной формой художественного сотрудничества являются крупные арт-события, которые, в свою очередь, подразделяются на различные, но схожие между собой форматы (фестивали, биеннале, триеннале и т.д.). Исторически фестивали появились как явления внутренней культурной жизни народов. Таким образом, современные фестивали, значительно изменившие цели, задачи и форму по сравнению со своими предшественниками, развились из разного рода этнических праздничных традиций.

Народные гуляния, как правило, сопровождались песнями, театрализованными представлениями, ярмарками, показом многообразных результатов народного творчества, например, декоративно-прикладного. Подобные фестивали были замкнутым явлением, так как проходили внутри конкретного государства или даже его региона, были понятны для человека с определенным менталитетом и существующим в конкретной этнической системе ценностей. У фестиваля или протофестиваля, если быть точнее, изначально не было функции культурного обмена. Но художественный фестиваль, который берет начало в исторических основах универсальных народных празднеств, занял прочную позицию в социокультурной деятельности человека[[29]](#footnote-29). Закрепленная культурными традициями форма представления достижений в творческой деятельности безымянных народных умельцев в более расширенном формате, с конкретизированными целями и организацией, была перенесена в последующем на международный уровень.

Первые фестивали, которые имели более организованную структуру проведения, возникли на Британских островах в начале XVII века. Стоит заметить, что это были музыкальные фестивали, не художественные, но это был шаг вперед. Нам же интересна та форма, которая закладывалась в этот исторический период в замкнутых культурных обществах, в первую очередь, как в Британии и Франции.

Становление форм художественного сотрудничества можно отнести к моменту, когда люди светской либо духовной власти стали приобретать произведения мастеров из разных стран, благодаря чему образовывались «интернациональные» частные коллекции с мировыми достижениями искусства. Отнести данное явление можно также к XVII-XVIII вв., к моменту, когда европейский мир только вступал в Новое время.

Основной формой художественного сотрудничества, помимо более широкого формата фестивалей, были и остаются выставки, поэтому следует разобраться, что подразумевается под данным термином.

Художественная выставка – это публичное представление произведений искусства с целью знакомства зрителя с ними, рационально оформленное в соответствии с идейными и эстетическими задачами. При этом задачей «на времена», общей для различных областей искусства, является формирование и развитие общечеловеческих ценностей, понятных каждому, вне зависимости от гражданства, национальности и языка. Этот аспект делает художественную выставку, и шире – искусство вообще, проводником которого выставка и является, универсальным средством общения и способом культурного обмена между разными государствами. В добавление с развитием кураторства выставка стала средством художественного высказывания, которое транслирует конкретную мысль остальному миру. Данное явление художественной сферы может проходить как на государственном или региональном, так и международном уровне. Коммуникативная функция во многом и позволяет оставаться выставке важным явлением современной жизни и межкультурного диалога.

Развитие данной формы представления достижений искусства было результатом упрочнения позиций идей Просвещения, духа гуманизма и подъема культуры Европы в целом. Важную роль в том, что искусство шагнуло за пределы государственных границ, а культурные связи значительно расширились, сыграла эпоха Возрождения и Великих географических открытий. В первую очередь, Запад узнал о существовании иных народов, ближе столкнулся с непонятным и диковинным миром Востока.

В этот момент истории жители разных частей мира столкнулись. Зафиксировалось существование непохожих контрастирующих типов культур, с разным мировоззрением. Их общение и влияние друг на друга было неотвратимо. Как и острое противостояние, и неприятие культурных основ иной культуры[[30]](#footnote-30). Тогда же народы, или шире – европейцы и «неевропейцы», идентифицировали себя в системе «свои» - «чужие».

В этот исторический период большое значение приобрели изучение и накопление знаний о культуре разных народов. Тенденция увлечения «не-Европой» проявилась в научном и дилетантском интересе к жизни неевропейских народов, этнологических экспедициях (например, экспедиции Н.Н. Миклухо—Маклая по исследованию народов Юго-Восточной Азии, Океании, Австралии; африканские экспедиции Д. Ливингстона). Отметим, что в эпоху Просвещения, начиная с XVI века, увлечение Востоком и неевропейскими культурами было популярным, что выражалось, среди прочего, в приобретении необычных для европейцев предметов и коллекционированием «диковинных» вещей. Подобные коллекции стали фундаментом для будущих собраний крупнейших европейских музеев. Кроме того, расширение связей между различными частями мира не могло не отразиться в искусстве, поэтому со времени Просвещения в отдельных работах европейских творцов можно проследить восточное влияние[[31]](#footnote-31).

Таким образом, историческое развитие международных контактов можно представить в следующей последовательности: замкнутые связи с ближайшими соседями по территории – Великие географические открытия, расширение представлений о мире - ограниченные, но более частые контакты между разными частями света, с более широким кругом акторов - создание и существование колониальных империй - общемировые связи (XX в.)[[32]](#footnote-32).

Выделим еще одну особенность исторического развития межкультурных связей. Эпоха колонизации, существование огромных колониальных империй вплоть до 60-х годов прошлого века, естественным образом обозначили экспансионистский характер отношений Запада с остальным миром. Можно вспомнить более ранние события, имеющие завоевательный характер, такие как период римских завоеваний или Крестовые походы – те скрепляющие узлы, на которых завязан фундамент западного общества. Подобные взаимоотношения строились на идее о просветляющей роли Запада, об его универсальности, о свете образования, науки и прогресса, который Запад несет темным «допрометеевским» людям. Европа несла Востоку (в широком понимании) «идеальную» модель развития, культурного существования, построение которой в не-Европе считалось необходимым. Соответственно, ценности иных культур и право существования отличных культурных «маркеров» продолжительный исторический период не учитывались. Во многом отголоски неравного отношения обнаруживаются и в современном, более тесном и консолидированном между собой, обществе. В научной среде для обозначения этого феномена используется понятие «культурная экспансия», или «культурный империализм»[[33]](#footnote-33). Он подразумевает «использование политической и экономической власти для распространения ценностей иностранной культуры в ущерб ценностям другой культуры»[[34]](#footnote-34).

Итак, новым этапом развития художественной сферы и шагом к художественному сотрудничеству стали изменения, принесенные эпохой Просвещения. Первой страной, которая начала выставлять работы художников для показа зрителям, стала Франция. Данная инициатива ведет свою историю еще с XVII в., когда в 1648 г. несколько художников самолично решили показать свои произведения парижанам. Однако, в середине XVII в. подобное мероприятие не нашло отклика, выставка подверглась критике со стороны неподготовленного и культурно недоросшего до подобного формата общения с искусством зрителя. По религиозным предрассудкам, еще владевших умами людей, было предосудительно выставлять на продажу и общественное обозрение результаты личного творчества[[35]](#footnote-35). Однако идея публичного показа художественных работ и обмена опытом между художниками разных стран осталась жить. Со временем «люди во власти», дальновидные политики, пришли к пониманию выгоды и необходимости регулярного представления публике работ художников, изначально в рамках официальных и подконтрольных организаций, таких как Академия.

Во Франции, государстве-пионере в деле художественного представления, выставки работ художников - современников появились благодаря Людовику XIV: он повелел Королевской академии живописи и скульптуры проводить регулярные показы произведений своих представителей. 23 апреля 1667 года, спустя почти двадцать лет после личной инициативы небольшой группы парижских художников, состоялась официальная, инициированная сверху, выставка. С этого момента так называемые Парижские салоны стали ежегодным событием. Были и существенные ограничения - право выставлять картины имели только члены Академии и кандидаты, которые, предположительно, могли войти в состав «академиков» в скором времени. У тех, кто официально не являлся связанным с Академией, был шанс показать зрительской аудитории свое творчество, но «вне» основного салона, что могло стать определённой преградой для свободы творческого процесса и на возможности последующего развития и популярности. Пространство главной парижской выставки организовывал смотритель королевских строений, а тем, что мы сейчас называем «экспозиция» ведал «tapissier», обычно уважаемый художник – академик, имеющий имя и вес в сфере культуры, соответственно, и требующийся для должности опыт.

Укажем, что Парижские салоны, их организация, представляются важными, так как они повлияли на структуру похожих мероприятий в других европейских странах, а затем – и на международные художественные мероприятия. Парижские салоны выработали за историю своего существования в определенном смысле «эталонную» организацию проведения выставок, на которую долгое время равнялись, которую применяли в личный опыт. У Салона было две главные функции: 1) просмотр художественных работ и контроль художников, которые претендуют на известность; 2) показательная выставка для французской местной публики и зарубежной элиты[[36]](#footnote-36). Через последнюю утверждался статус Франции и Парижа как главного культурного центра мира.

Современные биеннале, иные фестивали современного искусства вышли именно из Парижских салонов, основной целью которых было представление художников-современников широкой аудитории. Такая цель сохраняется и сегодня: актуализировать искусство.

Большое значение для развития салона в Париже и выхода его на международный уровень имели фигуры двух кардиналов-Мазарини и Кольбера. Они, будучи важными персонами и обладающими властными полномочиями, поддерживали перспективную выставочную форму представления искусства. При содействии Общества искусств в конце XVIII в. была организована выставка с работами не только членов Академии Франции, но и представителей других стран. Это был, пусть неуверенный, не распространившийся быстро, опыт выхода за пределы ограниченного пространства государства, опыт налаживания международных культурных связей. О том, что подобная инициатива была важной вехой в становлении художественного сотрудничества и культурных контактов, говорит то, что она была активно поддержана представителями власти и реализовывалась «сверху». С 1746 года Салоны в Париже стали проводить раз в два года.

Великая французская революция ознаменовала не только новый исторический контекст, но и принесла освобождение в художественную сферу. С 1791 г. обязательное условие членства в Академии для показа на главной выставке Европы – в Парижском салоне, перестало существовать. При Наполеоне I было создано жюри, которое отбирало работы для выставки[[37]](#footnote-37). С этого времени участие в данных мероприятиях приобрело статус обязательного для всех художников, не только французских, стремившихся к известности и публичному признанию в Европе. «Признание» означало материальную выгоду, известность среди аудитории, возможность развития. Парижский салон, таким образом, становится одной из самых престижных художественных площадок мира. Академии художеств по всей Европе, следуя примеру Франции, организовывают похожие выставки в своих странах, стремясь познакомить публику с достижениями художников – современников.

XIX век принес европейскому искусству стилистическое разнообразие. Внутри официальных художественных институтов – Академий, за право быть доминирующим направлением спорили классицизм и романтизм, а вне – развивались новые неакадемические направления. В глобальном смысле для мира искусства уход от академических стандартов был утверждением индивидуализма[[38]](#footnote-38). В противовес процветающему коллективизму в академических стенах.

Ярким примером вновь служит Франция. Отсутствие строгого стилистического единства обусловило множество экспериментов, подчас выходящих за государственные границы. Художники, носители культурного маркера, становятся подвижными, стремятся приобретать опыт в разных художественных центрах Европы. С 60-х годов XIX в. официальные академические выставки становились все более известны происходившими на них конфликтами, приобретали скандальную славу. Причиной было то, что академическое жюри отвергало все, что выходило за рамки принятого академического стандарта.

Волна новаторского искусства накрыла Францию и вылилась в 1863 г. в нашумевший «Салон отверженных». Жюри академии отклонило более половины работ, представленных на конкурс официального Салона (около 3 тысяч), и Наполеон III, чтобы избежать крупного конфликта, разрешил сделать отдельную выставку данных произведений. Прошло два таких Салона — в 1863 г. и 1865 г. Хотя Салон отверженных и привлек огромное внимание, но все же не привел к популярности «современных» направлений, так как подчас они были непривычны и неприятны зрителю XIX века. Как, например, вызвавшие волну критики и негодования со стороны публики и экспертов картины считающегося основоположником импрессионизма Эдуарда Мане - «Завтрак на траве» и «Олимпия», оцененные как непристойные и вульгарные.

Тенденция на «неакадемическое» искусство, однако, привлекла художественную аудиторию других стран. Новые направления из Франции кочевали по всей Европе, французскими художниками вдохновлялись многие, «непризнанные» мастера, готовые к смелому творческому поиску (вспомним хотя бы наших передвижников).

Здесь можно выделить и другую тенденцию. В академической системе верность традициям была знаком художественного качества. Модернизм, или «неакадемические» направления, перечеркнули это правило. Теперь качество означало наличие индивидуальности в творчестве. Для аудитории представители данных направлений находились на грани между оригинальностью и плохим вкусом[[39]](#footnote-39). При этом, с последней четверти XIX в., по мере утверждения в культуре и западном социуме индивидуализма, нарушение основ академического коллектива само стало превращаться в правило. Протест против господствующего положения вещей стал красной нитью в искусстве. В соответствии с таким положением в художественном мире диалог художников переходил в оторванную от реальности альтернативную плоскость. Это не есть правило, но в контексте «протеста» в искусстве диалог культур между представителя творческой профессии, то есть индивидуальный уровень межкультурного общения, всегда выходит за грань существующей реальности.

Становление индивидуализма условно завершилось после Второй мировой войны. Картины перестали быть главной ценностью художественной сферы. Теперь «брендом», который можно было продавать и популяризировать, был сам художник и его творческое развитие[[40]](#footnote-40).

С данными изменениями, по мнению российского художника Н. Сафронова, пришел в художественную сферу продолжительный, непрекращающийся конфликт между современным искусством и реалистическим направлением, основанным на академической школе. В центре данного противостояния – борьба за аудиторию, арт-рынок, популярность, и влияние на искусство современности в целом[[41]](#footnote-41). Пусть и не «война», но подобный конфликт не мог и не может не оказывать влияние на межкультурную коммуникацию между странами, конфликтная атмосфера в искусстве естественным образом создает особый контекст на крупных арт-площадках мира. Это дает стимул для повышенного внимания к современным художникам, к экспериментаторам.

Кроме того, после эпохи Салона установилась новая система, которую можно обозначить «продавец-критик»[[42]](#footnote-42). Торговцы стали обязательными участниками художественных связей при совершении сделок по современному искусству. Причем французские картины в период XIX – начала XX столетий были самыми дорогими. В этом было и остается коммерческое преимущество художественного центра. Франция также была местом, где складывался язык художественной критики и разрабатывались критерии оценки[[43]](#footnote-43). Таким образом, с развитием и укреплением позиций критики в искусстве в художественном сотрудничестве появились новые акторы, которые приобрели важность для жизнедеятельности художественной сети.

Непосредственно международные фестивали, которые являются целью нашего исследования, распространились повсеместно сравнительно недавно – только в XX в. Само рождение выставочной формы как площадки художественного сотрудничества можно отнести к образованию выросших из Парижских салонов биеннале, в первую очередь Венецианской биеннале (первая прошла в 1895 г.), которые делали акцент на искусстве своего времени, то есть «современном» им. Это был уже более широкий формат: представление зрителям самих произведений было дополнено информационным блоком, то есть регулярно создавались каталоги со списком работ – участниц выставки, публикации в газетах и журналах. Это позволяло зарубежным странам знакомиться с достижениями мира в современном искусстве не только вживую, но и дистанционно. Искусство становилось более доступным, а значит и культурный обмен более активным.

Одной из первых выставок с международным участием стала биеннале в Венеции. История ее началась в конце XIX века, когда в 1893 году городской совет Венеции во главе с Риккардо Сельватико принял решении об образовании двухлетней выставки итальянского искусства (Esposizione biennale artistica nazionale)[[44]](#footnote-44). Задуманная как национальная выставка, она в скором времени переросла границы Италии и стала самым важным арт-событием мира. Уже в 1894 году к участию в мероприятии были приглашены иностранные художники. Для целей выставки был создан специальный павильон – Палаццо дель Эспосизионе. После его возведения, 30 апреля 1895 года, открылась 1-я Международная художественная выставка Венеции. О масштабности данной выставки не только для художественной сферы (первая единая площадка для художников из разных стран), но и для политических целей, говорит внимание высшей власти к ней. На открытии участвовала королевская чета Умберто I и Маргарита ди Савойская. Событие, таким образом, должно было прогреметь на всю Европу, закрепляя за Италией статус всемирного центра классического и современного искусства, имидж страны высокого культурного уровня. Уже первая выставка 1895 г. привлекла к себе общественное внимание, о чем говорит большое число посетителей (около 220 тысяч) и участие художников из 16 стран. В 1907 году появился первый национальный павильон, призванный представлять на Венецианской биеннале искусство конкретной страны. Он принадлежал Бельгии, и был построен по проекту архитектора Леона Снейерса. К 1914 г. собственные павильоны в Джардини обрели 7 стран – постоянных участниц биеннале: названный выше пионер - Бельгия, а также Венгрия, Германия, Британская Империя, Франция и Россия.

Быстрое развитие биеннале в Венеции, ее популярность вызвали необходимость фиксировать участников фестиваля современного искусства и собирать архив. В 1928 г. для этих целей был основан Исторический институт современного искусства (Istituto Storicod'Arte Contemporanea, с 1930 г.- Исторический архив современного искусства). Необходимо отметить, что изначально биеннале напрямую контролировалось и организовывалось властями города, так как директором фестиваля был мэр, соответственно, власть в его лице обладала огромной возможностью по контролю работ, принимающих участие в конкурсе. В 1920 г. пост президента биеннале приобрел самостоятельный характер, правительственный комиссар Нунцио Вителли назначил Джованни Бордигу президентом, тогда же новым генеральным секретарем стал Витторио Пика. Вслед за этим открылась дорога на биеннале для экспериментов, для показа авангардного искусства. Постепенно к биеннале современного искусства прибавились фестивали музыки, театра, киноискусства и архитектуры, благодаря чему Венецианский фестиваль приобрел междисциплинарный характер.

Две мировые войны, власть фашистского правительства естественным образом приостановили развитие мероприятия, создали преграды для свободного культурного диалога (во время войн биеннале не проводились вовсе, по понятным причинам), но фестиваль после тех трудностей, с которыми столкнулся мир в XX в., не исчез, а продолжил совершенствоваться и расширяться далее.

Венецианская биеннале, таким образом, стоит в основе образованных на ее примере других фестивалей современного искусства регионального или мирового значения. Это был первый пример того, как выставка современного искусства может привлечь государства и разрастись до формата мирового мегасобытия. Со второй половины XX в. то, что происходило в Венеции во время фестиваля, оказывало влияние на развитие современного искусства в целом, настолько огромным был и остается ее вес на мировой арт-сцене. Например, вручение приза жюри Роберту Раушенбергу в 1964 г. открыло путь для поп-арта к его международному признанию и популярности.

В последней четверти прошлого столетия, примерно с 1970, число международных выставок искусства увеличилось, расширилась их география, что подчеркивает рост интереса и увеличение спроса на подобные культурные мероприятия. Свою роль в этом сыграл окончательный распад колониальных империй, образование многочисленных независимых государств на Востоке. Также постепенное возникновение новых центров силы в мире (и претендующих на право быть таковыми), которым нужно было завоевать собственное место в политике, экономике, культуре. Многочисленным акторам международных отношений необходимо было налаживать коммуникацию между собой, а культурные контакты – это крепкая опора для развития положительных связей в разных сферах. Тем более что деятели искусства, являясь невольными проводниками образа родного государства, всегда более открыты к диалогу с другими культурами.

Кратко рассмотрим историческое развитие художественной выставки в нашей стране, так как существование выставочной культуры показа достижений современного искусства и позволило в начале XX в. не остаться в стороне и быстро включиться в международные арт-события (Венецианское биеннале). Первые художественные выставки в России (самая первая – 1765 год) были региональными, показывали только отечественных мастеров для небольшого круга заинтересованных художников Санкт-Петербурга, и непостоянными: между двумя выставками могло проходить до десятилетий перерыва, что говорит о непопулярности у публики подобной формы общения с искусством. Как и во Франции, ответственной за выставки была Петербургская Академия Художеств.

Порядок проведения выставок установился только в первой половине XIX века. Раз в три года в Академии на так называемой «большой выставке» представлялись работы как известных, так и молодых художников. Каждый год проводилась экспозиция с результатами творческого процесса учеников Академии. Во второй половине XIX в. руководитель Академии А.И. Мусин-Пушкин делает выставки ежегодными, при этом опирается на тщательный отбор художественных произведений[[45]](#footnote-45). С этого времени выставки в России становятся привычным делом для художественной сферы. В это же время создаются главные музеи художественного искусства, такие как Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея, Государственный музей изобразительных искусств в Москве. Большинство из них принадлежало частным владельцам.

До второй половины XIX в. вся художественная жизнь Санкт-Петербурга была сосредоточена в стенах Академии художеств и Общества поощрения художников.

Среди средств расширения международных контактов русского искусства выделим следующие. Во-первых, нередко в мероприятиях Академии принимали участие известные зарубежные художники. Во-вторых, выставки иностранных мастеров. Периодически привозились работы иностранных художественных школ. За период XIX – начала XX в. жители двух столиц могли познакомиться с национальными художественными школами Франции, Германии, Австрии, Британской Империи, Бельгии, и других стран Западной Европы, а также проводились выставки искусства Японии, Соединенных Штатов Америки[[46]](#footnote-46). Отметим, что среди зарубежных художественных школ предпочтение отдавалось французскому искусству, которое привозили чаще. Например, за небольшой период - с 1896 по 1899 год – выставка искусства Франции прошла в Москве и Петербурге четыре раза.

Делались также попытки реализовать идею международной выставки, на которой совместно были выставлены работы русских и зарубежных художников. По инициативе известного театрального и художественного деятеля рубежа XX века, популяризатора русского искусства за границей («Русские сезоны») С. П. Дягилева в конце XIX в. прошло несколько подобных выставок, основанных на западноевропейских традициях выставочной деятельности. Возникала инициатива «европеизации» русского искусства, например, у объединения «Мир искусства». Мирискуссники считали, что процесс должен идти с двух сторон, и надо не только показывать публике западное искусство, но и представлять достижения России в художественной сфере в Европе, что они и пытались реализовать на рубеже XIX – XX вв.

В-третьих, большое значение для международных связей русского искусства и культуры в целом имело обучение русских художников за рубежом. Знакомство с западноевропейским мастерством великих художников, новизной и результатами творческих поисков современников, их оригинальных стилей и направлений, влияло на художественный процесс в нашей стране.

Отметим, что до 1860-х годов вся выставочная жизнь была заключена в двух городах – Москве и Санкт-Петербурге. С организацией передвижных выставок художественная жизнь страны поднялась на новый уровень, вышла за пределы двух столичных городов и стала более насыщенной. После Октябрьской революции выставочное дело было национализировано, главным их организатором стало государство («Положение о выставках», 1918 г.). Государственными также стали музеи, были национализированы частные дворянские собрания.

Итак, выставочные традиции, перенятые из Западной Европы, стали привычным явлением для культурной жизни России, что позволило нашей стране включиться в международные художественные события.

Таким образом, международные фестивали современного искусства, будучи созданием XX века, уходят корнями вглубь исторического развития европейских народов. Эволюция фестивалей представляется следующим образом: народные празднества – Эпоха Возрождения, рост культурного уровня, активное собирание частных коллекций – Эпоха Великих географических открытий, увлечение Востоком, расширение международных и культурных контактов; европейский империализм, отражающийся в отношении к культуре и искусству стран Востока – Парижские Салоны: идея показа зрителям художественных достижений - распространение опыта Салонов по Европе; отдельные международные выставки – создание международной площадки Венецианской биеннале – распространение опыта Италии, образование многочисленных арт-фестивалей, особенно со второй половины XX в.

Повышение интереса было вызвано осознанием эффективности культурных контактов как инструмента политики и построения имиджа страны. Однако, культурный диалог все еще нельзя охарактеризовать как взаимовыгодный для каждой стороны, равноценный[[47]](#footnote-47).

Итак, обращаясь к широкому кругу понятий в различных гуманитарных отраслях, выставка как наиболее действенный способ передачи информации сегодня востребованная форма международного культурного обмена. Эти связи были всегда, ведь, к примеру Московский Кремль строили итальянские архитекторы, и можно привести еще много схожих фактов. Но изменилось содержание – культурный обмен в искусстве перестал быть частным случаем, сегодня он является одним из инструментов дипломатии и достижения целей, в том числе коммерческих. Кроме того, мы можем наблюдать более широкий спектр культурных, кросс-культурных связей, в том числе в художественном сотрудничестве.

## **1.2 Основные формы международного художественного взаимодействия**

Под международным художественным взаимодействием мы понимаем влияние разного рода художественных явлений друг на друга как между элементами системы художественной культуры человечества. Художественные открытия одного народа воздействуют на культуру многих других народов[[48]](#footnote-48). Посредниками для такого взаимодействия выступают мировые арт-площадки, выставки, фестивали.

Международное художественное взаимодействие имеет разные формы представления. У акторов культурных связей есть различные способы общения и варианты площадок для коммуникации. Но прежде, чем выделить критерии и перейти к классификации данных форм сотрудничества, определим поле интересов. В нашем исследовании объектом внимания в культурных контактах является современное искусство, поэтому рассмотрим, что вкладывается в данное понятие.

Итак, современное искусство, или *сontemporary art.* Понятие не простое, за историю своего существования интерпретировалось по-разному. Вариативность его понимания и сегодня огромна. В общем значении современное искусство – это образцы творческой деятельности наших современников. По сути это всё, что создается в сфере искусства сегодня. И это «сегодня» может охватить довольно большой промежуток времени, который не заканчивается, а будет продолжаться до тех пор, пока реалии жизни человека не изменятся настолько, что «современное» превратится в «прошлое».

Реалии же современного периода таковы, что искусство, отвечающее времени - это та форма искусства, которая связана с экспериментом, новыми технологиями, использованием различных классических и «неклассических» материалов. В конечном счете, в ранг главной цели многих форм и движений «современного искусства» возводится влияние на зрителя, стремление шокировать его транслируемыми формой или содержанием[[49]](#footnote-49). При подобном понимании возникает вопрос: к какой категории отнести произведения искусства, которые можно охарактеризовать как «классические», созданные в соответствии с канонами почти «академического» стиля? Ответ здесь один – это тоже современное искусство, так как создается сейчас. Другой вопрос в том, есть ли спрос большой аудитории на подобное искусство, и насколько эти произведения способны отвечать на вызовы современности. Традиционалистское направление не исключает актуальности, и говорить о «не-современности» подобного рода искусства априори абсурдно. На основании данного обстоятельства представляется необходимым трактовать «сontemporary art» более широко, а именно, как совокупность разнообразных форм в искусстве современности, актуальных для XXI века. При этом не стоит забывать, что «актуальное» в искусстве – это то, что считается таковым автором и аудиторией, то есть данная категория носит субъективный характер[[50]](#footnote-50).

Современное искусство – это глобальная сеть, целая художественная система, в которой есть свои уровни, подсистемы и связи между различными ее элементами, такими как музеи, независимые кураторы, частные галереи, художники, критики. Список можно продолжать и дополнять[[51]](#footnote-51). Эта сеть в силу внутреннего строения и по своим задачам не привязана к национальной принадлежности, к государственным границам. Современное искусство – это, относительно других глобальных институтов, открытое, свободное поле для совершения культурных контактов. Эксперимент с формами и содержанием, опора на плюрализм направлений делает современное искусство похожим на сложное переплетение космополитических, национальных, личных, универсальных ценностей, смыслов и представлений. Они вступают в связь с человеком, общаются с ним, ибо современное искусство – о диалоге[[52]](#footnote-52). Зритель сам приходит к пониманию смысла транслируемого, но всегда – субъективного.

Зритель сегодня становится активным участником - сотворцом, а не пассивным наблюдателем, поэтому большую популярность приобретают перфомансы, инсталляции. Можно сказать, что у зрителя нет границ – он обладает возможностью интерпретации. Зачастую автор в работе задает только вектор мысли[[53]](#footnote-53).

Выполняет ли современное искусство какую-либо функцию в обществе, помимо зрелищности и эстетичности? Определенно, и мы вслед за немецким социологом Никласом Луманом заметим, что современное искусство может предложить обществу альтернативы в различных сферах жизни, от политических, межнациональных до семейных отношений[[54]](#footnote-54). Оно может позволить нам активно поразмыслить о том, какие у мира есть перспективы. На наш взгляд, искусство способно прогнозировать. Никлас Луман назвал это «ощущением возможности». «Все существующее всегда может быть иным»[[55]](#footnote-55), - отмечает социолог одну из основных функций современного искусства.

Кроме того, искусство имеет возможность для трансляции обществу принципов «нового гуманизма», на утверждении в мире которых нацелена сегодня ЮНЕСКО («Среднесрочная стратегия ЮНЕСКО (2014-2021 гг.)» и «Программа устойчивого развития ООН»)[[56]](#footnote-56).

Приведем еще один альтернативный вариант интерпретации искусства. Социологи культуры Г. Беккер и П. Бурдье[[57]](#footnote-57) смотрят на искусство как на социальный конструкт, где главным объектом выступает не само произведение, а люди, которые создают и воспринимают этот объект. То есть произведение искусства – не цель или конечный результат творчества, а посредник между акторами художественных связей (авторами, критиками, зрителями, кураторами и т. д.). Например, Г. Беккер, американский социолог, в исследовании «Миры искусства»[[58]](#footnote-58) понимает современное искусство как коллективный процесс, таким образом, используя для анализа культуры акторно-сетевую теорию. В результате взаимодействия членов коллектива и возникает произведение. То есть он разрушает привычную связь между художником и его творением, расширяя круг причастных к созданию искусства до более сложной системы, куда входят, помимо творца, еще и те, кто представляет его (кураторы, продавцы, критики) и воспринимает (аудитория).

Таким образом, современное искусство не автономный объект, оно существует только там, где человек воспринимает «что-то» как искусство[[59]](#footnote-59). Именно из этого понимания и возникает ценность его и художественной среды в целом. П. Бурдье, например, считал художественное поле независимым, автономным от политических, экономических сфер, то есть свободным[[60]](#footnote-60). Именно подобная ценность художественной среды и позволяет возникать взаимосвязям между художественными явлениями, одним национальным творческим идеям влиять на другие. И как в любой системе, в конечном счете, из связей отдельных элементов образуется мировое культурное поле.

Формы художественного сотрудничества – это способы осуществления культурных связей внутри художественного поля. Местом для художественного взаимодействия выступают арт-площадки, мероприятия, фестивали.

Необходимо отметить, что формы художественного сотрудничества предполагают разный уровень диалога. Одни могут быть тесно связаны с государством и являться инструментом дипломатии, имеют цель поддержания или создания имиджа страны на международной арене. Такой характер носит имеющая длительную историю Венецианская биеннале, где павильон страны – это ее современное лицо не только в сфере искусства.

Другие формы художественного сотрудничества более ориентированы на отдельных людей, характеризуются индивидуалистским подходом. Например, Манифеста акцентирует внимание на исследование новых аспектов и форм художественного выражения, на представление творчества отдельных художников.

Однако на практике получается, что индивидуальный и дипломатический уровень, а также иные варианты, могут присутствовать на одном и том же мероприятии: они не являются взаимоисключающими.

Классификация форм художественного сотрудничества, как и определение данного явления, в научной литературе не разработана. Мы проанализировали более разработанную типологию фестивалей[[61]](#footnote-61) и художественных выставок[[62]](#footnote-62). На основе анализа научных исследований и работ, связанных с культурными коммуникациями и сотрудничеством в сфере искусства, мы попытались выделить основные критерии возможной классификации, и в соответствии с ними разработать типологию форм художественного сотрудничества.

1. По территориальному охвату:

* локальные;
* национальные;
* региональные;
* международные.

1. По месту проведения:

* постоянное (несменяемое) место;
* непостоянное (сменяемое) место.

1. По виду показа достижений:

* выставка;
* фестиваль;
* ярмарка.

1. По длительности проведения:

* краткосрочные;
* среднесрочные;
* долгосрочные;

1. По периодичности проведения:

* разовые/ временные;
* постоянные: ежегодные;

с периодичностью раз в несколько лет: биеннале, триеннале и т.д.

1. По количеству площадок проведения:

* единичные площадки;
* множественные площадки.

1. По типу искусства:

* художественные;
* архитектурные;
* театральные и т.д.
* многоотраслевые.

1. По тематике:

* сюжетно-образные;
* документально-информационные;
* творчески-деятельностные;
* архивные, исторические;
* политические и др.

1. По функциям:

* конкурс;
* познавательно-просветительские;
* популяризаторские;
* часть большого форума/мероприятия;
* ярмарка-продажа искусства;
* многофункциональные.

1. Арт-событие можно рассматривать и более широко, как социокультурное явление. Тогда можно выделить такие его виды[[63]](#footnote-63):

- выставка - потребление художественных ценностей;

- выставка - пространство социальной коммуникации (межкультурной в том числе);

- событийно-ролевая выставка.

Например, Дакарскую биеннале современного искусства (Dak'Art)[[64]](#footnote-64), проходящую раз в два года в Сенегале, можно назвать по территориальному охвату региональной, так как она ориентирована на африканское искусство. Хотя в последние годы претендует на статус международной. Выставка является художественной, по характеру произведений и тематике – творчески-деятельной и национальной, по функциям – познавательно-просветительской и популяризаторской.

Рассмотрим также французскую биеннале в Лионе. Является международной, привлекает большое количество иностранных участников, многоотраслевая (художественная и танцевальная), проходит с периодичностью раз в два года, а также многофункциональная, так как несет познавательную и популистскую функции. Выступает также как пространство межкультурной коммуникации и потребления художественных ценностей. Одни из главных задач биеннале - обучение зрителей искусству и продвижение Франции, особенно Лиона и его региона, на международной арене[[65]](#footnote-65).

Выставка современного искусства зависит от многих факторов, и прежде всего от того, насколько общество выросло для понимания подобной художественной формы. Темы арт-событий, успешность их существования имеют связь как с уровнем образованности людей, так и с условием их жизни. Немаловажное и наиболее весомое, пожалуй, влияние оказывает политика государства в области культуры, отношение власти к современному искусству, и, конечно, опыт культурного обмена с различными странами. Искусство, в том числе, связано с развитием технологий, оно берет у него и учится. Вспомнить хотя бы о направлении Art&Science, или абстракционизме 20-х годов XX в. Эта связь позволяет находить и создавать новые формы и средства художественного представления, вместе с тем расширяется представление о мире искусства[[66]](#footnote-66).

Фестиваль искусств является культурной универсалией, важной как для национальных культур, так и для создания системы взаимосвязей и взаимовлияния в глобальном культурном пространстве. Подобный способ представления достижений, основанный на критерии качества, а не количества, представляется весомым инструментом художественного сотрудничества. Он позволяет сохранять культурное многообразие в мире в том числе[[67]](#footnote-67). Зачастую, охватывая многие творческие сферы, как театр, кино, живопись, музыка, литература, фестиваль расширяет как зрительское представление, так и кругозор самих авторов[[68]](#footnote-68). Нередко в рамках фестиваля проводятся международные конкурсы, а также ассамблеи и конгрессы крупнейших организаций, научные конференции, симпозиумы, даже учебные курсы[[69]](#footnote-69).Кроме того, в нашем представлении, фестиваль может способствовать актуальной цели ЮНЕСКО по сближению культур и выравниванию представления на выставках глобального Севера и глобального Юга[[70]](#footnote-70).

Современная художественная культура характеризуется наличием множества форм творческой реализации личности и диалога. Она отличается плюралистичностью, содержательной и смысловой неоднородностью, разнообразием художественных мировоззрений. В условиях непрерывного эксперимента с формами и содержанием современная художественная культура предстает как сложная коммуникативная совокупность текстов, ценностей и других явлений. Эти явления вступают в сложные диалогические отношения.

Таким образом, арт-события очень разнообразны, могут выделяться по разным критериям. Какие-то из них будут более приоритетны для организаторов. Например, как для Венецианской биеннале в приоритете международный статус, многофункциональность и многонаправленность.

Художественный фестиваль содержит в себе модель культурного диалога, как на уровне общества и стран, так и диалога между художественными идеями и образами. Художественные события влияют не только на активность межкультурных связей, но и воздействуют на отдельного человека, социальные группы и/или сообщества.

## **1.3 Значение международного художественного сотрудничества в современном культурном обмене**

Художественное сотрудничество характеризуется взаимной выгодностью, познанием ценностей друг друга субъектами данного процесса. Главной формой художественного сотрудничества, как было выявлено ранее, являются международные арт-фестивали.

Глобальной целью художественного сотрудничества выступает развитие мировой культурной системы, способствование миру и международному единству. Культурный диалог выражается в самых разных вариантах: прямой межкультурный взаимообмен, интеграция отдельных культурных элементов, сотворчество, а также проявление культурной политики государства. Сложно представить, чтобы не происходило взаимодействие в рамках мероприятия, которое собирает художественную элиту разных наций и государств. Арт-мероприятия – это масштабная международная культурная встреча.

Формы художественного сотрудничества имеют статус международной культурной встречи, которая играет определенную роль в межкультурных связях[[71]](#footnote-71). Среди функций художественного сотрудничества выделим следующие, наиболее важные для развития современного культурного обмена.

**Функция художественного обмена и творческого взаимовлияния.** Формы художественного сотрудничества, в нашем понимании, востребованы, прежде всего, потому, что они позволяют осуществлять обмен идеями в творческой сфере и знакомиться с практическим опытом деятелей других стран.

Вопросы глобального характера в искусстве остаются в центре внимания: вопросы о человеке и человечестве, войне и мире. В определенной степени они универсальны. Подобные темы сегодня, политические, идеологические или иные, становятся средством трансляции наднационального, или вернее, вненационального общественного мнения. Тогда происходит обмен взглядами на данные проблемы через искусство. Например, обращение к пацифистским лозунгам, протест в уличной культуре (street art) становится феноменом современной жизни, выстраивающим собственную систему убеждений и модели поведения. Улица тоже может превращаться в арт-площадку, где происходит взаимодействие и обмен. Это искусство в общественном пространстве.

Художественное сотрудничество между различными субъектами, особенно на уровне личностей (художников) приводит к знакомству с новыми техниками и стилями в современном искусстве, их заимствованию. Затем они ассимилируются через национальные культурные ценности и личностное восприятие. Перенятые техники видоизменяются и становятся «своими» в культурном пространстве конкретной государственной или региональной единицы[[72]](#footnote-72).

Значение имеют международные мероприятия в сфере современного искусства и с практической стороны. Такие проекты, как биеннале, фестивали, выставки, становятся чем-то похожим на учебные курсы для современных авторов, где обучение происходит на основе работ «заграничных» коллег[[73]](#footnote-73). После знакомства с техникой в различных направлениях, либо ассимилируется перенятый стиль, либо создается новаторский, с заимствованием отдельных элементов.

Коммуникация в рамках площадок современного искусства - важный инструмент творческого и культурного взаимообмена.

**Функция совместного творческого процесса.** На одной площадке объединяются представители разных менталитетов, национальностей. Работа над одним проектом позволяет не только прийти к пониманию между нациями, но и на выходе создать произведение высокой культурной ценности. Результаты совместного творчества имеют большие шансы стать мировым достоянием.

Помимо этого, на арт-площадках реализуется наиболее важная роль форм художественного сотрудничества. В одном пространстве происходит объединение государств и народов, где благодаря кураторам каждое национальное произведение встраивается в единую концепцию. Оно начинает жить в действительно равном партнерском, международном поле. Еще более раскрывается данная функция при совместных проектах, в результате которых создается уникальное интернациональное произведение, которое обладает высоким уровнем культурной ценности.

Совместное художественное творчество дает возможность сравнить особенности искусства конкретной страны с другой страной, дать ей оценку. Это способность сотрудничества к культурной рефлексии. Это может привести к сложению отличий и создания нового течения в искусстве, например[[74]](#footnote-74).

**Функция межкультурного общения.** Художественное сотрудничество предполагает открытый диалог. На международных мероприятиях мирового масштаба происходит общение на высоком уровне, где базой для оценки и коммуникации становятся ценности национальной культуры либо цивилизации. Они всегда универсальны в самосознании человека, поэтому диалог культур – это общение по вопросу мировоззренческих основ, главных сакральных ценностей, которые в общечеловеческом смысле все равно находят точки соприкосновения.

Согласимся с культурологом М. М. Бахтиным в том, что открытый диалог культур приводит к образованию единого культурного поля[[75]](#footnote-75). Это можно представить как систему, в которой есть свои элементы – субъекты художественного сотрудничества и многовекторные связи между ними. Все это заключено в единое поле, существование которого становится видимым именно на арт-мероприятиях или художественных фестивалях. Культурные встречи международного уровня позволяют ощутить существование одного художественного пространства. Ощутить, насколько мир тесен и связан. Арт-площадки – это те места, которые позволяют осуществляться функциям художественного сотрудничества в практическом поле.

**Функция создания положительного образа места проведения мероприятия.**

Мероприятия, одной из задач которых является осуществление художественного сотрудничества, как правило, привлекают внимание СМИ и общества. Повышается известность места, в котором оно проводится, стимулируется интерес общественности к нему. Это может стать эффективным инструментом для привлечения туристов или внимания к проблемам местности, города. Например, Манифеста, кочующая европейская биеннале, выбирает для проведения выставки те города, которые нуждаются в помощи экспертов для восстановления городской среды, либо которым требуется повышенное внимание общественности по политическим, социальным причинам. К примеру, выбранный в 2018 г. город Палермо как место проведения биеннале, по мнению кураторов Манифесты, нуждался в восстановлении после многолетнего «правления» мафии в городе, жестокости и экономической нестабильности.

**Функция создания положительного образа страны.**

Общественный и политический резонанс успешных или вызвавших дискуссию проектов влияет на туризм и успешность культурной дипломатии страны. Особенно стоит отметить художественный фестиваль, на котором происходит демонстрация достижений искусства в контексте культурного диалога. Для государства – это способ создания положительного образа.

Кроме того, формы художественного сотрудничества представляют культурные особенности отдельного государства и нации. Среди характеристик современного диалога культур выделяется наличие культурного разнообразия, организация массовых поликультурных обществ. Также растет значение этнической, религиозной и цивилизационной принадлежности в рамках международного мероприятия для отдельного индивида[[76]](#footnote-76). Трансляция национальных черт играет не последнюю роль в формировании образа страны. Даже в ситуации, когда художник не преследует цель показать или возвысить свою страну в глазах партнеров – представителей иных наций, культурные традиции все равно проявляются в его творчестве. Человек, выросший в конкретной системе ценностей, продолжит и в творческой среде передавать мировоззренческие основы своего государства. От индивидуального восприятия своей страны может выстроиться образ конкретного государства через диалог: художник – произведение – массовый зритель.

**Дискуссионная функция.** Художественное сотрудничество обретает важность в разработке теоретической базы современного искусства. Это возможность опосредованных активных дискуссий о мировых событиях и процессах, о сущности искусства и многообразных нераскрытых вопросов, связанных с ним. Открытый диалог между культурами позволяет создавать всеобщие понятия и пояснения, что с теоретической стороны способствует развитию, как мирового, так и национального искусства[[77]](#footnote-77).

**Функция самоопределения личности.**

Художник, в той или иной степени, работает в социальной и политической реальности, вне зависимости от того, осознает он это обстоятельство или нет[[78]](#footnote-78). При столкновении на международной площадке с представителями других культур, он может в полной мере отделить «чужое» от «своего». Таким образом, происходит определение себя через систему «я – представитель своей культуры» на фоне встречи с нескладывающимися в это понятие национальными чертами других акторов художественного взаимодействия. То же может быть и в отношении искусства: происходит восприятие «своего» направления, школы, стиля при столкновении с отличительными резонирующими работами.

Отметим, что познание различия культур, самоопределение происходит только в процессе межкультурной коммуникации[[79]](#footnote-79). Художественное сотрудничество укрепляет социокультурные ценности, выводит на первый план при диалоге толерантность, уважение, взаимопомощь.

Кроме того, искусство может стать формой политического выражения личности, его политической мобилизации. Через транслируемое произведение художник производит определенный манифест или протест. Это один из вариантов самодетерминации личности в конкретных политической и социальной плоскостях.

Значение художественного сотрудничества дополняется под воздействием современных трансформаций. Глобализационные процессы проникают и в мир современного искусства, формируя то самое художественное поле, которое служит пространством для осуществления культурных связей. Например, они приобретают формы распространения мировых выставок. Трехлетних, двулетних, художественных или документальных, ярмарок – не столь важно. Самое главное – международные мероприятия современного искусства с массовым посещением и освещением их в СМИ, становятся трендом мировой культуры[[80]](#footnote-80). Сегодня о новой работе современного художника может знать как сотрудник из галереи MoMA в Нью-Йорке, так и школьный учитель из Екатеринбурга.

Другой пример, распространение по миру выставочных пространств музея. Такой стратегии придерживается нью-йоркский музей современного искусства Гуггенхаймов, филиалы которого есть в Европе (Бильбао, Испания; Венеция, Италия) и в Абу-Даби (ОАЭ)[[81]](#footnote-81). Центральный музей при этом контролирует выставки и следит за коллекциями, получает зачисления в собственный фонд. Эта «музейная империя», по мнению критиков, основанная скорее на эпатажном новаторстве и формах, чем качестве представляемого искусства, вполне может далее распространиться в других частях мира.

Глобализация увеличивает возможности культурного взаимодействия. У кураторов, например, сегодня есть возможность собирать на одной площадке таланты буквально с любой точки планеты, соединяя их индивидуальные и национальные особенности под единой темой. Происходит накопление художественных единиц в признанных центрах современного искусства, увеличивая их привлекательность для лиц, заинтересованных в реализации эффективного художественного сотрудничества и обмена.

Таким образом, глобальные процессы изменяют художественное пространство, заставляя не только искать новое в искусстве, но и новые возможности и стратегии в художественных связях между странами и другими, негосударственными акторами международных отношений[[82]](#footnote-82).

Проанализируем художественное сотрудничество, используя подход социологии искусства. Межкультурная коммуникация, частью которой является художественное сотрудничество, в большей мере принадлежит социальному полю. И теория, которая рассматривает объект как отдельную активную частицу социальных отношений, может раскрыть данное явление и его роль. Принцип акторно-сетевой теории уже был объяснен нами в общих чертах при анализе концепции Г. Беккера**.** Участник художественного сотрудничества – политик, художник, куратор – выступает лишь частью большой сети. Любое его активное действие рассматривается не как личное, а коллективное, так как затрагивает многочисленные связи по сети (в том числе и с материальными объектами, как галереи, выставки, площадки и т. д.). Когда активизируется один актор сети, приводится в движение часть сети или она вся.

В некоторых случаях все деятели сети могут стать более видимыми друг для друга. Например, сложности с перевозкой экспонатов из-за внутренних национальных законов могут стать причиной переноса или отмены выставки. Тогда между собой косвенно столкнутся и люди, перевозящие работу, и организаторы выставки.

Художественную систему с позиции сетевой теории рассматривал П. Гилен, бельгийский социолог искусства. Он выделил 4 уровня в сети[[83]](#footnote-83). На первом уровне, на вершине, находятся крупные культурные центры, через которые невозможно пропустить при осуществлении художественного сотрудничества (Лондон, Нью-Йорк). Второй уровень – «проходные» точки, обязательные для акторов художественной системы, но только в определенный временной промежуток (как Венеция во время биеннале, или Лион, Базель). Третий и четвертый уровни отводятся для периферии художественной системы мира, названные Гиленом «слабыми проходными точками». Для художника или куратора мирового уровня они не обязательны, это край системы, а не центр. К таким «слабым точкам» отнесена была и Россия. Причем одновременно культурные точки мира можно разделить по важности в следующих категориях: по экономическим причинам (Базель, Нью-Йорк); по художественным причинам (Венеция, Стамбул); по образовательному критерию (Академия Ван Эйка в Маастрихе).

Если переводить это в практическую плоскость, то сегодня в «художественной системе» ключевые точки становятся важнее, чем национальная принадлежность и другие показатели. Значительнее для актора добиться международного или европейского признания. Понятия «нация» и «государственная принадлежность» растворяются.

Увеличиваются перемещения между «обязательными точками» художественной системы, растет мобильность акторов мирового культурного процесса[[84]](#footnote-84). Художники отправляются за образованием в различные школы и на курсы, либо на выставки, для работы над совместными проектами. Кураторы перемещаются между арт-центрами и выставочными пространствами, и так далее. В целом движение идет от периферии к центрам, которые дают возможности высокого уровня.

П. Гилен также оценивает различные взгляды на взаимосвязь между глобализацией и художественной сферой. При этом социолог склоняется к позиции трансформистов как наиболее компромиссной и приемлемой для современности.

Трансформисты считают, что глобализация развивается в разных направлениях. Речь идет об одновременном существовании двух процессов: увеличение глобальных сетей и рост регионализации. Художественная политика призвана обеспечивать современное художественное поле. В первую очередь, создаются условия для культурного участия страны в сотрудничестве при изоляции международной элиты. Такая связь обозначается как пространство близости. Эти пространства замедляют глобальные процессы, позволяя не поспевающим за большими темпами изменений индивидам усвоить новые культурные реалии. Поэтому в художественном поле сегодня с помощью культурной политики должно поддерживаться равновесие между глобальной системой ценностей и региональной идентичностью. Но возникает вопрос: если художественная система сегодня сильно глобализирована, то сможет ли национальная политика в области культуры поддержать этот баланс?

Для гиперглобалистов сеть художественных связей важна только как инструмент установления массовой культуры[[85]](#footnote-85). Если следовать примеру политики музея Гуггенхаймов и предлагать в разных частях мира одну и ту же выставку, тем самым транслировать массовому зрителю одинаковые идеи, то можно сформировать схожее отношение на проблемы в художественном поле. Если предполагать глобальнее, то и единообразную систему ценностей посредством подобных шагов. Для гиперглобалистов важно то, какую пользу может принести процесс в художественной сфере на прогресс в экономике. Культурная политика должна следовать за экономическим развитием и устранять различные препятствия. С позиции гиперглобалистов, если и россиянин, и кореец знакомы с импрессионизмом, то на личностном уровне им будет проще находить общий деловой язык и приходить к результативным решениям. Таким образом, основная цель культурной глобализации – это упрощение иных видов взаимодействия. Национальную культуру же они отбрасывают на периферию мира. Отметим, что гиперглобалисты не учитывают возможности разного взгляда на творчество условно «импрессионистов в российской и корейской» традиции и истории искусств, беря во внимание только общие европейские оценки культурных достижений.

Антиглобалисты, напротив, стоят за национальную культурную политику[[86]](#footnote-86). Современное искусство, как и ранее, продолжает оставаться средством представления собственной идентичности и национальных особенностей. Государство должно поддерживать художественное пространство внутри страны, а не играть роль помощника в образовании мировой универсальной художественной сети. Однако, в таком случае, по нашему мнению, художественное поле внутри государства может замкнуться в себе. Его рост в условиях отсутствия художественного сотрудничества замедлится по сравнению с тем уровнем, который мог бы быть.

Итак, мы согласимся с П. Гиленом в том, что позиция трансформистов наиболее приемлема. Но не будем ограничиваться только ею, поскольку считаем, что художественное сотрудничество, равно как и культурное поле, следует рассматривать не только со стороны влияния глобализации, но и всесторонне. Это необходимо для полного анализа и оценки исследуемого объекта.

На практике глобализационные процессы в культуре не приводят к единообразию в художественной сфере, несмотря на существование массовой культуры. Культурное поле продолжает состоять из множества отдельных, оригинальных культур, между которыми внутри этого поля происходят контакты, ведется диалог. Они взаимодействуют по всему миру, и если глобализация влияет на универсализацию форм, организации выставок, то это не ведет к абсолютному единству в содержании и наполнении.

Западные ценности также не становятся универсальной единицей для мировой культуры. Регионы мира развиваются по-разному не только экономически, но и в культурном плане. Активное продвижение западной культуры, претендующей на роль глобальной универсалии, наталкивается на сопротивление, явное или незримое, в ряде стран Востока. Особенно в тех общностях, которые по причине развития на иных цивилизационных и национальных ценностях не смогут принять некоторые основы Запада, такие как индивидуализм, отделение церкви от государства. К примеру, индуистские, буддистские, исламские общества. Они продолжают ориентироваться на собственные культурные традиции[[87]](#footnote-87).

Таким образом, художественное сотрудничество включает в себя вопрос коммуникации между цивилизациями. В центре цивилизационного диалога оказывается наиболее непримиримые вопросы мировоззрения и взгляда на мир, на его развитие и будущее. Ценности цивилизации всегда стремятся к универсальности, к роли всемирного культурного объединителя. Акторы, помимо национальных или локальных черт, ориентируются и на эти фундаментальные ценности. Художественное сотрудничество здесь играет роль посредника, связующей нити. В некоторых случаях, роль переводчика.

В западном обществе современное искусство воспринимается как необходимый инструмент демократии, наподобие социальных программ по поддержке мигрантов из бывших колоний. Это само собой разумеющееся поле самовыражения, что-то вроде гарантированной гражданской свободы, которая для демократического государства священна.

К этому можно добавить, что даже периферийные выставки часто работают как научно-исследовательские площадки западного арт-рынка[[88]](#footnote-88). Такие выставки обеспечивают поставку новых товаров для распространения. Более того, современные условия сопровождаются новыми методами сбора. Уже нет того исключительного коллекционера, который искал и собирал художественные достояния мирового уровня. Не говоря о ценителе раннего модернизма, скупавшего целые собрания. В коллекционировании искусства сегодня в значительной степени преобладают покупки чистой спекуляции, то есть с целью перепродажи по более высокой цене[[89]](#footnote-89).

В современных реалиях экономической глобализации законы рынка начинают диктовать свои правила. Их невозможно игнорировать. В культурном диалоге вопрос выгоды партнерства становится на передний план. Это видно по устройству отбора работ на крупные мегасобытия. Критериями являются известность автора и продаваемость его работ. Кандидатуры для представления на выставке выдвигают, как правило, другие заинтересованные акторы – кураторы, галереи, власти. Польза для них в том, что они смогут выиграть с будущей продажи или популярности инвестированных ими авторов.

Итак, выставки на периферии художественного поля выступают для мировых акторов художественного обмена «лабораторией», где исследуется реакция зрителей на содержание, форму и наполнение выставки, оценивается возможность популярности и признания у европейского либо американского общества, что обеспечит мировую известность. При положительной оценке выставка, вероятно, поедет в культурный центр мира.

Организация выставок по всему миру продолжает ориентироваться на пример западных. Одни формы художественного сотрудничества расширяют западный художественный мир, как биеннале в Стамбуле. Но есть и другие, которые претендуют на роль альтернативных художественных центров, неосознанно стремясь сдвинуть главные точки сети с Запада на Восток. Например, Дакар, Каир.

Появление мероприятий современного искусства в Южной Корее, Китае или Южной Африке отражает факт взаимодействия с экономической глобализацией. Выход представителей этих стран на международную художественную сцену прямо следует из происходящих там политических и экономических процессов.

По мнению искусствоведа Николя Буррио, известного французского куратора и художественного критика, расстояние между центром и периферией возникает не из-за национальных культур, или ценностей цивилизации, а по причине разного темпа экономического развития[[90]](#footnote-90). Подобное суждение имеет под собой косвенные доказательства, и опровергнуть его будет сложно. Страны со слабой экономической системой не смогут предоставить свободное развитие собственному художественному полю, отсутствие инфраструктуры, то есть галерей, арт-центров, образования в области искусства создает преграды для процесса роста и развития. Поэтому развитый постиндустриальный, перешедший почти полностью к миру услуг западный мир может использовать регионы со слабой экономикой и неразвитым художественным полем как поставщика условного «сырья». Оттуда могут ввозиться произведения искусства, «диковинки», которые будут продаваться на арт-рынке Запада. Возникает вопрос о том, настолько ли художественная сеть мира свободна? То, что она развита неравномерно от центра к периферии нами уже было установлено. Но может ли повлиять неравноправность на художественное сотрудничество?

Есть два варианта развития для художников из периферии. Либо они не могут включаться в центр и остаются творить, замкнувшись в национальных рамках. Либо включаются в «центр», при этом, вероятнее всего, пользуются принадлежностью к незападной культуре при творческих контактах. Например, китайский художник Ху Бинг, который использует традиционные для Китая каллиграфию, иные символы национальной культуры. Но его творчество основано на европейской традиции работы с текстом. Например, проект «Книга, спускающаяся с Небес», в котором задействованы свитки с китайскими иероглифами, на самом деле являющие набором бессмысленных звуков. Для не знающего китайское письмо это довольно экзотично. «Тем самым, главной идеей Ху Бинга становится нарушение коммуникации, а в основе проекта лежит западный принцип деконструктивистского коллажа»[[91]](#footnote-91). Вместе с тем, он интересен западной публике благодаря национальной специфике.

Причем подобная известность имеет смысл только в центре, а художник отказывается от собственного контекста в угоду популярности[[92]](#footnote-92). Признание значимости культур из периферии связано со спросом на них, а также на создание новых «привлекательных» и перспективных центров современного искусства.

Итак, все потоки художественной сети проходят через центр, художественное сотрудничество эффективно и активно только там. Художественный центр, преимущественно Запад, доминирует над национальными культурами. Такое положение можно назвать художественным мультикультурализмом, который претендует на роль универсального течения сегодня[[93]](#footnote-93). Следуя этому направлению, художник из Кореи или Египта должен ориентироваться в творчестве на культурные коды своего народа, при этом опираться на стандарты Запада. В таком случае можно надеяться на международное признание.

Для каждого актора художественного сотрудничества есть своя выгода в этом дву – или многостороннем процессе. Бизнес видит в искусстве коммерческий потенциал, то, что можно продать. Политики – возможность для креативного развития городского пространства, или привлечения туристов и т. д. Особенно с конца прошлого века и начала XXI века «художественное» стало чаще использоваться в качестве инструмента достижения экономических, политических целей.

Демократизация образования с 1970-х годов привела к увеличению числа причастных к художественной сфере. Быстрое развитие искусства в мире - к увеличению творческих и связанных с миром искусства профессий, которые могут и не быть причастными непосредственно к созданию конечного творческого продукта[[94]](#footnote-94). Это, например, профессии на стыке экономики и искусства.

Свою роль в быстром распространении художественных открытий и роста их мобильности сыграл технический прогресс. Особенно телевидение и Интернет, которые позволяют массовой аудитории «присутствовать» на арт-мероприятиях[[95]](#footnote-95). В итоге, количество передвижений и связей растет с высокой скоростью. Национальные границы для художественных потоков не преграда, особенно для художников и авторских произведений искусства, которые могут перемещаться относительно свободно. В таких условиях задача политики государства – управлять этими потоками, или контролировать передвижения.

Таким образом, художественная выставка – это феномен современной культурной жизни, в том числе по причине расширения границ своего назначения[[96]](#footnote-96). Это особая система, в которой соединены различные виды искусств. Арт-мероприятия являются большой межкультурной встречей.

К тому же, художественный фестиваль, региональный или международный, становится инструментом политического регулирования культурных потоков[[97]](#footnote-97). Это способ узнать запросы аудитории, проблемы, тревожащие общество в отношении своего города или региона, улучшить имидж, как страны, так и конкретного места.

В рамках художественного сотрудничества может происходить обогащение собственной культуры, обмен отдельными новаторскими решениями между авторами, знакомство с новыми направлениями, стилями в искусстве, с их последующей интерпретацией с позиций личных ценностных ориентиров, как правило, построенных на национальном мировоззрении. Диалог культур предполагает открытость друг к другу, присутствие равенства в общении, признание права каждой культуры на особенности и уважение их. Культура через диалог может преодолеть собственную ограниченность.

Мы также выяснили, что глобализационные процессы в художественной сфере, равно как и технический прогресс, увеличили возможности для культурного взаимодействия. Культурное поле, которое представляется нами как сеть, при этом продолжает состоять из отдельных культур, единообразие касается форм представления, но не существенных категорий.

Глобализация же повлияла на рост мобильности, поток движения акторов художественного процесса внутри сети. Причем движение происходит от периферии к центру и также обратно при выгоде подобной связи для центра (культурная «лаборатория»). Отношения «периферии» и «центра» - это вопросы выгоды партнерства.

Также, определение «периферии» и «центра» прямо зависит от уровня экономического развития региона. Развитая экономика – это гарантия обеспечения художественного центра необходимой инфраструктурой и разнообразием участников процесса. Художественное сотрудничество наиболее эффективно и активно в центрах.

Во многом, несмотря на функции культурного обмена и положительный вклад в сотрудничество между государствами, разные форматы представления современного искусства – музеи, фестивали, биеннале, триеннале, галереи – это коммерческие явления, часть арт-рынка, они сформированы под него и призваны привлечь зрителя в роли потенциального покупателя. В художественной сфере с самого раннего периода ее истории, равно как и в любых других областях, чувствуется преобладание рыночных связей, и уйти от этого обстоятельства невозможно. Только сегодня изменилась структура – арт-рынок стал сложной организованной структурой в сфере искусства, одним из важных участников художественного процесса. Также, фестивалю искусств присуща масштабная роль коммуникации между цивилизациями, взаимовлияние их друг на друга при сохранении уникальности культуры.

Таким образом, в ходе анализа проблем, затронутых в первой главе, мы пришли к *следующим выводам*.

Конец XIX в. и особенно XX век – это исторический период, который кардинально изменил мир и международные отношения. Общество консолидировалось, столкнувшись с двумя мировыми войнами, угрозами новых технологических изобретений. Создание международных организаций яркий пример. Выросло значение не просто двусторонних или многосторонних связей между государствами, но и различных видов данных связей, в том числе культурных контактов. Стала развиваться культурная дипломатия, происходит становление художественного сотрудничества. Со второй половины XX века мировое сообщество превращается в более сплоченное образование. Более активными становятся международные культурные связи, как на уровне государств, так и с участием международных организаций. Кроме того, они преобразуются в широкую сеть культурных мегасобытий, включают все новых государственных и негосударственных акторов.

Формы художественного сотрудничества можно выделять по нескольким критериям, как принцип показа работ, территориальная принадлежность, сроки проведения и другое.

Сегодня мы должны говорить о существовании художественной сети в мире, в котором выделяются центры и периферия. В международном культурном обмене она обладает рядом важных функций. Художественное сотрудничество служит цели создания положительного имиджа государства на международной арене, развития благоприятных условий для международных контактов, обогащение национальной и мировой культуры, искусства. И в итоге, глобальной цели укрепления взаимопонимания между разными частями мира.

Современные процессы ускорили формирование художественного поля мира. Итак, у фестивалей, как и у выставок, большие возможности для межкультурной коммуникации. Данная форма затрагивает различные, в том числе остро социальные и политические тематики, транслирует национальные особенности в контексте международного диалога.

# **Глава 2. Международные художественные выставки и фестивали как площадки современного межкультурного диалога**

## **2.1 Роль Венецианской биеннале в международном культурном обмене**

«Музеи - это прояснение и история, биеннале - это практика и реализация»

*Yongwoo Lee, президент Фонда биеннале Кванджу[[98]](#footnote-98)*

Биеннальная форма выставок – самая распространенная сегодня. Согласно данным Фонда Биеннале, по всему миру насчитывается около 288 биеннале и триеннале современного искусства[[99]](#footnote-99). Остановимся подробнее на Венецианской биеннале как наиболее масштабном и популярном арт-фестивале и рассмотрим, какими способами осуществляется художественное сотрудничество в практическом плане.

Венецианская биеннале является одним из наиболее известных международных фестивалей искусств. Проходит раз в два года, что следует из ее названия (биеннале дословно с латинского – «двугодичный»), обычно с июнь по ноябрь. Образованная еще в 1895 г., она была первым подобным арт-проектом, по образу которого создавались все остальные мегасобытия в сфере современного искусства. Это главный форпост актуальных тенденций на мировой арт-сцене, площадка, которая открывает новые имена и концепции.

Президент La Biennale di Venezia Паоло Баратта (Paolo Baratta), занимающий этот пост на протяжении 12 лет, с 2008 года, характеризует биеннале следующим образом:

«Мы - комплексная международная выставка, в которой многочисленные выставки, продвигаемые странами-участницами, общаются друг с другом. Наша выставка должна быть открытой и без каких-либо границ: открытой для новых пространств; для представления искусства как феномена человечества»[[100]](#footnote-100).

На шесть месяцев Венеция превращается в центр современного искусства, куда съезжаются со всех концов мира специалисты художественной сферы, чтобы оценить основной проект, а также изобретательность национальных участников. В многочисленных профессиональных журналах по искусству, массовых СМИ, на телевидении рассказывают о впечатляющих работах крупнейшего художественного форума. Аудитория слушает экспертные заключения по поводу актуальности представленного, о значении Венецианской биеннале в художественном мире и делает личные выводы.

С самой первой выставки Венецианская биеннале претендовала на статус художественного события мирового масштаба. В 1931 году, с открытием мероприятий по секциям «музыка», «театр», «кино», Венецианская биеннале приобрела междисциплинарный характер, вместе с тем стала центральным культурным событием мира XX века.

Уже на первом этапе существования выставки, как и сейчас, придавалось значение общим интернациональным проектам. Совместные проекты реализовывались с целью сближения разных континентов мира и способствования взаимопониманию между народами. Например, в 1922 году, одной из первых, в рамках биеннале прошла выставка скульптуры африканских художников. Данный формат международного сотворчества, в виде основного проекта биеннале, остается эффективным инструментом межкультурной коммуникации и осуществления художественного сотрудничества[[101]](#footnote-101).

Кроме того, еще одна задача биеннале, которую ставили перед собой ее организаторы и последующие реформаторы, заключалась в продвижении молодых имен. Одним из первых подобных параллельных мероприятий стала выставка молодых художников Италии и зарубежных стран в 1958 году. Среди прочих мастеров, принявших в ней участие, назовем Джаспера Джонса, связанного с развитием поп-арта в искусстве второй половины XX века, и абстракциониста Пьеро Дорацио.

Биеннале зависит от политических событий мира, будучи центральным мероприятием художественной сети. Во время Мировых войн фестиваль не проводился. Студенческие протесты, захлестнувшие Европу в 1968 году, привели не только к отмене биеннале в этот знаменательный год, но и подтолкнули организаторов к переменам. В 1973 году, после длительной разработки, был принят новый Устав Венецианской биеннале, по которому руководящие органы приобрели «демократический» и выборный характер. Правление стало избирать Президента фестиваля и директоров по отраслям (театр, кино, арт, музыка). Кроме того, после протестов, следуя идее о том, что пьедестал унижает художника – проводника современных процессов, с 1969 года и вплоть до 1986 года наград не присуждали[[102]](#footnote-102).

Рост влияния Венецианской арт-биеннале на художественный мир, а также косвенно возможности многоуровневого культурного диалога (между посетителями, студентами, специалистами, государствами) доказывает постоянное увеличение посетителей данного мегасобытия (Приложение 1). Рост происходит стабильно на протяжении последних 15 лет, однако неравномерно, что видно на графике посещаемости (Приложение 2). В целом, за 2003-2019 год число посетителей арт-мероприятия прибавилось примерно на 358 тысяч человек. Из этого мы можем сделать следующие выводы: 1) увеличивается интерес к художественной сфере; 2) сказывается влияние расширения географии национальных участников; 3) улучшается информирование и освещение мероприятия в СМИ, что привлекает массового зрителя и туриста.

По мнению известного российского куратора В. Мизиано, вопреки всем глобалистским устремлениям, на сегодняшний день нет ни одного художественного института, который носил бы транснациональный характер[[103]](#footnote-103). Все институты – музеи, выставочные центры и центры современного искусства, биеннале, в конечном счете, национальны. Даже Венецианская биеннале, которая чисто формально является самым транснациональным художественным институтом и имеет статус независимого фонда, сейчас превращается в государственное предприятие.

В связи с подобным тезисом, рассмотрим следующую функцию Венецианской биеннале как инструмента культурной политики. Национальное представительство делает арт-мероприятие способом государства заявить о достижениях собственного современного искусства, продемонстрировать национальный культурный уровень. Сама структура биеннале поддерживает задачу создания положительного имиджа стран: главными участниками арт-фестиваля являются государства; наличие сохранившейся с конца XIX в. системы национальных павильонов, которые являются собственностью государств; организация выставки от страны подконтрольно Министерствам Культуры и иным правительственным учреждениям данной сферы, кураторы павильонов также назначаются властями. Подобные позиции делают Венецианскую биеннале по характеру более консервативным мероприятием, чем, например, Манифеста (Manifesta).

Кроме того, аспект продвижения культурной политики и создания положительного образа привлекает новые художественные центры и периферийных участников. Это прослеживается по росту национальных павильонов: с конца 1980-х годов на каждой Венецианской биеннале появляется по несколько новых павильонов и пространств, представляющих страны, впервые участвующие в выставке. Например, из 89 стран, принявших участие в 54-й Биеннале (2011 г.), три показали национальные выставки впервые - Саудовская Аравия, Бангладеш и Андорра. Тогда же после перерыва привезли свои работы Конго, Индия, Ирак[[104]](#footnote-104). Заметим, что экономический рост и политическая стабильность самих стран являются теми факторами, которые позволяют государствам возвращаться или принимать впервые участие в мировом культурном событии, как Венецианская биеннале.

Подробнее разберем организацию выставки и условия участия для государств[[105]](#footnote-105). Выставка состоит из трех основных секций: международная выставка, организованная назначаемым главным куратором (Арсенал); выставки национальных участников – конкурсная программа (Джардини, Арсенал и др.); параллельные и сопутствующие мероприятия (на площадках Венеции)[[106]](#footnote-106).

Впервые участвующие в фестивале страны, после получения ответного приглашения от дирекции La Biennale, должны самостоятельно найти выставочную площадку под свой проект и уведомить об этом.

Страны, которые принимают участие не первый год, имеют собственные павильоны или постоянное место в Арсенале, должны следовать следующей процедуре[[107]](#footnote-107). Министерство культуры или иной ответственный правительственный орган назначает комиссара. Он контролирует проект и несет ответственность за выставку как прямой представитель власти. В свою очередь, комиссар подбирает куратора, и совместно с ним – художественную группу. Национальная команда, в конечном счете, разрабатывает окончательный проект. Для его утверждения и проверки отсутствия противоречий законам, возможности реализации и получения необходимых разрешений от города, проект (список художников, список работ, макет установки) направляется в Отдел изобразительных искусств La Biennale[[108]](#footnote-108).

Большое значение организаторами придается вопросу информационного обеспечения выставки на международном и национальном уровнях. Для поддержания имиджа центрального события художественной сферы и мира искусства, привлечения внимания новых посетителей, коммерческих перспектив, хорошая информационная и рекламная база - необходимое условие существования любого мегасобытия.

Во-первых, участник биеннале – государство – все информационные тексты должен представить на итальянском и английском языках. Во-вторых, биеннале осуществляет продвижение национальных участников посредством таких инструментов, как

* освещение в итальянской и международной прессе;
* составление каталога Международной художественной выставки с разделом о представленных национальных проектах;
* включение общей информации о каждом национальном участнике в рекламные публикации и на официальном сайте La Biennale;
* составление карты-плана Венеции с обозначением расположения национальных павильонов и выставок государств[[109]](#footnote-109).

В-третьих, государства могут пользоваться услугами собственных пресс-агентов, журналистов, телевидения и прочее, при прохождении ими аккредитации.

Итак, Венецианская биеннале похожа на государственное предприятие с жесткой структурой и регламентацией. Система национального представления накладывает определенные границы на возможность художественного и кураторского эксперимента, поэтому данная мегавыставка носит скорее репрезентативный характер. По замечанию известного культуролога Котломанова: «в Венецию едут не за искусством»[[110]](#footnote-110). Мы бы не были столь категоричны, ведь художественное сотрудничество в контексте мировых процессов также важно, как и развитие искусства.

Отметим другой аспект анализируемого нами форума искусства. Предлагаемые зрителю проекты на современном этапе по своему содержанию приобретают интернациональный характер, это искусство «нового гуманизма», стремящееся к преодолению национальных барьеров. Или, если быть более точными, в представляемом сегодня искусстве отчетливо проявляется глобализационный процесс западного образца. Этому посвящаются и основные выставки фестиваля. Например, на 54-й Биеннале (2011 г.) основная экспозиция, которая называлась «ILLUMInations», стала совместным проектом 83 художников из разных стран. Главной целью их работы было привлечь внимание к усилиям глобализирующегося мира выйти на новый уровень, «к свету», и вывести в этот «свет» все нации[[111]](#footnote-111). В дополнение, работа позиционировалась, как способ заострить внимание на положительных аспектах межкультурного общения[[112]](#footnote-112).

Другой пример. Тема 55-й Венецианской биеннале (2013 г.) звучала как «Энциклопедический дворец». «Дворец» отсылал нас к художнику Марино Ауритти, который пытался собрать в гараже центр для всего лучшего, созданного человеком. Главный куратор уделил внимание «аутсайдерам» культурных процессов, художникам «вне», из периферии. В этом заключалось стремление показать все стороны художественного мира через непопулярных авторов, далеких от арт-рынка[[113]](#footnote-113). Выбор подобной темы обозначает понимание культурных процессов и сложностей, которые глобализация и иные современные течения влекут за собой. Это был разговор о волнующей всеобщей проблеме, которая затрагивает каждое государство и любого актора художественной сети.

Обращение к художникам «вне-арта» - это выведение на первый план образа беззащитного творца-ребенка, который раз за разом сталкивается с политическими, социальными преградами. Например, настенная скульптура из серии «Дежавуду» (1979-1992 гг.) Джона Оуттербриджа, в которой он показал бессилие человека перед лицом расовой и национальной нетерпимости, сегрегации.

Актуальное для политической повестки было переосмысление советского прошлого украинским художником Сергеем Зарвы «Огонек» (2001). Он изобразил типичные портреты советских времен. Только пропаганда страны исказила их лица, превратив в ненастоящие пугающие маски. На подобное переосмысление советского прошлого, и это ключевой аспект, сегодня есть спрос в западном мире.

А. Мизиано отметил, что подобная тема сделала 55-ю Венецианскую биеннале несовременной, опирающейся на травмы европейской цивилизации второй половины XX века. «Выставка Джони намеренно старомодная, полностью соотносящая свои эстетические и культурные коды с ценностями и европейской моделью мира ХХ века»[[114]](#footnote-114). Этим была проведена граница между прошлым в искусстве и жизни Запада, и переход на новый этап, в новый социальный порядок.

Однако, в связи со стремлением к наднациональным дискуссиям, проявляется и другой дискурс. В силу неравномерности отношений в художественной сети и преобладанию интересов культурных мировых центров, художники обязаны творить на основе собственного отличия, в том числе национального, но в стандартах Запада и мирового искусства[[115]](#footnote-115).

Поясним через пример той же 55-й Международной выставки, 2013 год. Азербайджаном было представлено два проекта: первый – официальный павильон, и второй – внеконкурсная выставка. По оценкам экспертов, основной азербайджанский проект был банален и обычен, опирался на использование легко узнаваемых национальных символов – ковры, свадебные и праздничные традиции, орнаменты.

Как отметил художественный критик, автор статей «Художественного журнала» Сергей Гуськов, отчасти это связано с тем, что «чиновники, ответственные за павильон, не видят азербайджанское искусство частью международного процесса. Это все тот же сугубо национальный смотр достижений»[[116]](#footnote-116).

Создатели же параллельной выставки азербайджанского искусства «Любит-не любит», свободные от пресса государственных целей и контроля властей, постарались включить творчество своей страны в контекст общемирового искусства. Проект курировала независимый международный профессионал Дина Нассер – Хадиви. Орнамент и иные национальные символы также были включены в экспозицию, но раскрывались с иной, интернациональной, позиции, что сделало выставку интересной и ценной.

Цели участия государств в арт-фестивале мы частично уже разобрали. Во-первых, это способ выстраивания положительного имиджа страны. Участие в подобного рода мероприятиях априори предполагает наличие определенного культурного и технического уровня. Во-вторых, Венецианская биеннале – главная возможность показать состояние национального современного искусства, его нововведения, что также способствует упомянутой выше цели о создании образа государства. В - третьих, это площадка для проведения культурной дипломатии, например, продвижения бренда государства и т.д. В - четвертых, это возможность открытого диалога между разными культурами. Понятность и политизация биеннальных проектов, которая также нередко подвергается критике со стороны специалистов - культурологов и искусствоведов[[117]](#footnote-117), по нашему мнению, помогает бессловесному диалогу культур. Межкультурный диалог идет посредством понятных каждому человеку маркеров, которые между тем несут в себе единицу национального кода.

Несмотря на то, что, как отмечено ранее, Венецианская биеннале, как и другие арт-фестивали, это конструкт Запада, география участников мероприятия охватывает все континенты мира и с каждым годом расширяется. Например, сегодня национальные павильоны имеют 29 государств, среди которых присутствуют страны Ближнего Востока (Израиль), Южной Америки (Венесуэла, Уругвай, Бразилия), Северной Америки (США, Канада), Восточной Азии (Республика Корея, Япония) и Австралия (Приложение 3).

Отметим, что среди других международных арт-событий, где также доминируют страны Севера, на Венецианской биеннале участие глобального Севера и глобального Юга примерно уравновешенно по отношению друг к другу (43% и 57%)[[118]](#footnote-118). Страны не-Запада по количественному фактору превышают национальных участников биеннале из Европы. Этому есть простое объяснение – Европа составляет малую часть Земного шара. Но факты подтверждают, что страны Европы и США как культурные центры мировой сети доминируют на арт-мероприятии. Из 90 национальных участников последней прошедшей биеннале (2019 г.), 41 государство – это европейские страны, что почти в два раза превышает представителей от других регионов мира: Африки (16 стран), Азии (15 стран), Америки (15 стран) (Приложение 3).

Уровень художественного развития же гораздо выше именно в странах Запада. Можно доказать этот тезис через анализ стран, получавших награды на Венецианской биеннале. Возьмем временной промежуток с 1950 по 2019 год, но учтем, что в 1970-1986 годах конкурсной программы не было. Таким образом, всего за этот период прошло 26 выставки с награждениями (Приложение 4). Мы брали в расчет не только награду за лучшее национальное участие, но также Гран-при, предшествующие введению «Золотых львов», а также награды молодым художникам и международные премии за пожизненные достижения в искусстве.

Мы должны сделать оговорку о возможных политических, популяризаторских влияниях на выбор жюри. Но здесь можно опереться и на компетентность профессионального международного жюри, в которое входят эксперты, работавшие в галереях и музеях всего мира. Кроме того, основной лозунг биеннале позиционирует мероприятие как «смотр современного искусства». Итак, согласно данным о награждениях Венецианской биеннале с 1950 года, собранными нами, страны Европы и США унесли с собой чуть более 80 % всех наград (93 из 116)[[119]](#footnote-119). При этом лидерами являются страны, которые считаются основными точками художественной сети и главными культурными центрами мира сегодня: США, Италия (как место проведения биеннале), Германия, Франция, Великобритания (Приложение 4).

Отметим, что среди незападных участников выделяются те страны, которые сегодня претендуют на роль новых художественных центров и стремятся включиться в более активный межкультурный диалог. Внутри этих государств уже происходят привлекающие внимание мировой общественности и СМИ события в сфере современного искусства, национальные биеннале, призывающие также зарубежных специалистов. Это такие страны, как Япония, Китай, Аргентина, Египет, Южная Корея, Бразилия.

Рассмотрим также регион постсоветского пространства. За весь полувековой период награды получили только две страны бывшего советского блока – Армения и Литва, в 2015 г. и 2019 г. соответственно. Из этого можно сделать вывод, что постсоветское пространство остается периферией художественного мира, в том числе и Россия. Во-первых, данные страны относительно молодые, имеют независимость только на протяжении 30 лет. Во-вторых, на периферийность сказалось влияние Холодной войны и принадлежности к единому государству – СССР.

Таким образом, Венецианская биеннале как ключевое событие художественной сети доказывает неравный уровень возможностей культурного развития и дисбаланс в художественных связях в пользу Европы и США. Однако широкая география мероприятия позволяет понять, что происходит в современной жизни разных регионов мира, познакомиться с их проблемами, и в перспективе – сломать сложившиеся стереотипы западного общества по отношению к странам Востока.

Например, в 1995 г. главный приз жюри получила выставка Египта, которая осталась, однако, незамеченной зрителями. Выставка представляла работы трех художников, сделавших инсталляцию на основе традиционной египетской керамики. В данном случае высокую оценку заслужило не качество представляемого искусства (хотя и очень достойного), а политический фактор. Жюри говорило о том, что поскольку искусство Египта заговорило о своих национальных проблемах на международном языке, значит, оно уже готово обсуждать с остальным миром и другие вопросы современности.

В 2011 году Египет также затронул национальным проектом «Тридцать дней бега Египта на месте» актуальную для страны проблему уличных протестов. Наград Египет не получил, но выставка, курируемая Шейди Эльношокати, была оценена как эффективное средство для обсуждения с международной общественностью национальной проблемы[[120]](#footnote-120).

По замечанию куратора 58-й Биеннале Ральфа Ругоффа (Ralph Rugoff), искусство не использует силу в политике. «Искусство не может остановить рост националистических движений и авторитарных правительств в разных частях мира, а также не может облегчить трагическую судьбу перемещенных лиц по всему миру»[[121]](#footnote-121). Все, что может делать искусство – это призывать к беседе на актуальные национальные и мировые проблемы.

Таким образом, Венецианская биеннале часто выступает не как площадка, где оценивается качество искусства, а как культурно-политическая инстанция и пространство для межкультурной коммуникации. Национальные проекты – это сообщение миру, явное или нет, но послание международному зрителю о том, что волнует современное общество конкретной культуры. Одни более ориентированы на политику, как Косово, Украина, другие на вопросы экологии (Гренада, например), на показ малоизвестных европейцу национальных особенностей (Новая Зеландия), или на социальные проблемы (Испания).

Вместе с тем обязательно есть общая актуальная тема, в рамках которой и творят кураторы национальных павильонов. Например, общим для 57-й Венецианской биеннале в 2017 г. стал слоган «Viva arte viva». Это был призыв бороться за чистое искусство, наднациональное, объединяющее людей вне зависимости от их происхождения, веры и убеждений. «Да здравствует живое искусство!» как знамя «нового гуманизма» пронеслось по всем событиям и выставкам биеннале. К слову, 2017 г. отличился тем, что 4 раз за всю историю арт-фестиваля куратором стала женщина – Кристин Масель (куратор центра Помпиду в Париже).

Остановимся подробнее на последней прошедшей Венецианской биеннале, и на ее примере посмотрим ключевые аспекты осуществления в данном пространстве художественного сотрудничества.

В мае - ноябре 2019 г. прошла 58 Международная художественная выставка в Венеции. На этот раз темой выставки стало выражение «Не дай вам бог жить в эпоху перемен» («May you live in interesting times»). Выбор подобной темы объясняется куратором Ральфом Ругоффом (Ralph Rugoff) следующим образом: цель искусства не в самих объектах и продукте творчества, а в диалоге между автором и произведением, автором и зрителем.

Вводится им и политический дискурс: «Во времена, когда распространение фальшивых новостей и „альтернативных фактов“ подтачивает политический дискурс и доверие, от которого он зависит, стоит по возможности остановиться и пересмотреть наше понимание происходящего. Искусство может заставить нас задуматься о том, как мы определяем наши культурные границы»[[122]](#footnote-122). Куратор главного проекта предложил задуматься о национальной идентичности и самодетерминации человека в современном мире в целом. «Выставка должна открыть людям глаза на ранее не рассмотренные способы существования в мире и, таким образом, изменить их взгляд на этот мир»[[123]](#footnote-123).

По данным официального информационного агентства Биеннале, посещаемость выставки составила 618 732 человек[[124]](#footnote-124). По сравнению с предыдущим число заинтересовавшихся «праздником» современного искусства увеличилось на примерно 3 тыс. 400 человек. Основной категорией посетителей являются жители и гости Венеции, а также эксперты в сфере искусства. В дополнение, посещение свободно для любого желающего, стоимость билетов выше среднего, но все же приемлемая, составляет от 16 до 35 евро. Разница стоимости зависит от вида билета: с правом многократного посещения разных площадок биеннале в течение трех дней (Plus tickets); с правом посещения площадок по одному разу в день приобретения билета. Отметим, что акцентируется внимание на студенческой аудитории, для которой действует льготный режим, есть скидки также для местных жителей и людей старше 65[[125]](#footnote-125). Акцент сделан на увеличение молодежи среди посетителей и привлечение локальной публики.

Широта события в целом выглядит следующим образом[[126]](#footnote-126):   
 1) На выставку были приглашены 79 художников для участия в главном проекте.

2) В конкурсной программе было 90 национальных участников: 30 национальных участников в исторических павильонах Джардини и 25 - в Арсенале (включая Италию); 35 национальных участников на площадках Венеции. Собственный павильон приобрела Доминиканская Республика, таким образом, укрепив свой статус как постоянного участника биеннале.

3) 4 государства представили проекты современного искусства в первый раз: Гана, Мадагаскар, Малайзия и Пакистан.

4) Было реализовано два специальных проекта. Первый – совместный проект с лондонским Музеем Виктории и Альберта, посвященный прикладному искусству.

Второй был связан с продвижением исторического и туристического места Венеции – крепости Форте - Маргера.

5) За шесть месяцев Биеннале было проведено 21 сопутствующее мероприятие – выставки, круглые столы, лектории.

Среди параллельных выставок выделим как хороший пример межкультурной коммуникации иранский проект **«The Spark Is You: Parasol unit in Venice»[[127]](#footnote-127).**

Куратор Зиба Ардалан представила работы девяти современных иранских художников. Выставка была посвящена 200-летию сборнику стихотворений И. Гете «Западно-Восточного Дивана», написанных в честь персидского поэта четырнадцатого века Хафеза. Выставка попыталась раскрыть европейскому человеку аспекты иранской культуры. Подобно тому, как Гете стремился соединить Восток и Запад в своих произведениях, проект **«The Spark Is You: Parasol unit in Venice»** пытался разжечь жизненно важной искрой взаимопонимания**.** В конечном счете, иранская выставка о диалоге между всеми культурами.

Отдельно выделим образовательный проект, не впервые действующий в рамках Венецианской биеннале: Biennale Sessions. Он привлекает специализированные университеты и академии изобразительного искусства, исследовательские и образовательные учреждения в художественных и смежных областях. Сегодня в проект входят 19 итальянских университетов и 50 иностранных университетов со всех континентов. На втором месте по количеству, после Италии, университеты Германии (9), Великобритании (9) и США (7)[[128]](#footnote-128).

Этот проект способствует росту посещаемости мероприятия среди молодежи. Десятый год подряд для групп студентов и преподавателей зарубежных вузов проходят экскурсии, лекции, дискуссионные площадки. Например, в 2019 году молодежь до 26 лет составила 31% от общего числа посетителей[[129]](#footnote-129).

Итак, весомой становится образовательная и познавательная функция арт-мероприятия. Венеция становится площадкой для активных не только культурных и художественных связей, но и студенческих обменов.

Социальные и политические проблемы общества, выраженные посредством искусства, становятся центром внимания не только публики, но и жюри. В 2019 году Золотого льва за достижения получил американский скульптор Джимми Дарем. Он на протяжении более полувека выступает за права индейцев и афроамериканцев. Творчество посвящает также протесту против угнетения коренных народов. По мнению главного куратора 58-й выставки, Ральфа Ругоффа, произведения Дарема отличаются «критическим, юмористическим и глубоко гуманистическим» характером[[130]](#footnote-130).

Золотой лев за лучшее национальное участие получила Литва. Международное жюри отметило экспериментальный дух павильона и его неожиданное отношение к национальному представительству[[131]](#footnote-131). Литва изобретательно представила на площадке, покрытой песком, символизирующей пляж, оперу по произведениям Б. Брехта «Солнце и море» (Марина). Основная концепция проекта заключалась в критике досуга и нерационального времяпрепровождения.

Для многостороннего рассмотрения Венецианской биеннале как пространства для международного культурного обмена, проанализируем критические тезисы специалистов по отношению к данному мегасобытию.

Первое. Венецианская биеннале не исключается из международного арт-рынка, экономические отношения довлеют и над сферой современного искусства. Заметим, что на утверждение участников и работ влияет фактор рынка. Если «местный колорит» в работе коммерчески выгоден, то он будет поддерживаться и продвигаться как показатель культурных различий в глобальном художественном процессе. Данное обстоятельство нередко поддается критике специалистов. По мнению искусствоведа журнала The New Yorker Питера Шьелдаля, художник сегодня становится «гражданином мира», глобальным туристом, перемещающимся между аэропортами. Его участие в национальном павильоне – это вопрос выгодности для него и для государственной политики. Такое сотрудничество строится во многом на интересе массового зрителя к фестивальному искусству и громким именам. «Как и во всем остальном сегодня, богиня кассовых сборов выступает за слепое правосудие, взвешивая будущее искусства в своих равнодушных масштабах»[[132]](#footnote-132).

Второе. По мнению Майкла Киммельмана, американского критика, автора статей The New York Times, Венецианская биеннале за последние несколько лет превратилась в шоу для развлечения публики. Оно потеряло свое главное предназначение как проводника всего нового в искусстве[[133]](#footnote-133).

Нельзя не согласиться с экспертным мнением. Причина, вероятно, кроется в желании как национальных представителей, так и организаторов основного проекта, получить выгоду в виде внимания посетителей и прессы. С этой целью создаются политические, остросоциальные проекты, «беременные смыслом», по замечанию Киммельмана. Кроме того, мероприятие является дорогостоящим, поэтому должно минимальным образом быть возместиться национальным участникам.

Третье. Расширение географии Венецианской биеннале приводит к проблеме тяжеловесности мероприятия, оно обрастает новыми площадками. В итоге, ретроспективный характер арт-мероприятия, упомянутый выше, приводит к тому, что ни зритель, ни эксперт не сможет увидеть все проекты. Во-первых, чьи-то «голоса» останутся не услышанными. Если это могут исправить национальные пресс-агентства и информационное обеспечение, то второй аспект изменить сложнее. Во-вторых, зритель, являясь важным актором художественного сотрудничества, однозначно упускает возможности для диалога с рядом национальных участников. В-третьих, возникает профессиональная проблема в мире искусства: Биеннале теряет высокохудожественную ценность.

Киммельман предлагает изменить формат: сократить число участников до 10 лучших имен, на выбор куратора, и организовать хорошо просматриваемую эстетически наполненную высокохудожественную выставку[[134]](#footnote-134). Без заполнения каждого сантиметра Венеции экспонатами, политическими и общественными смыслами. Но формат площадки для культурного обмена и Международной выставки делает подобную идею утопичной.

На основе проделанного анализа подведем итог о роли Венецианской биеннале в международном культурном обмене.

Международная выставка в Венеции – это возможность для государств поднять тревожащие их проблемы политического или социального характера, обратить внимание зрителя и натолкнуть на размышления о конкретном вопросе. Важнее – подискутировать с разными акторами художественного сотрудничества на актуальные темы.

Участие государств регламентируется жесткими правилами. Это наднациональное мероприятия для показа государствами своих достижений и знакомства с новшествами. Неравенство в уровне художественного развития центров и периферии мира искусства отображается в качестве национальных проектов и выборе победителей жюри.

Помимо прочего, международная вставка в Венеции обретает значение для разработки теоретической базы в сфере современного искусства, для активных дискуссий о сущности искусства и его многообразных нераскрытых вопросов. Открытый диалог между культурами позволяет создавать всеобщие понятия и пояснения, что с теоретической стороны способствует развитию как мирового, так и национального искусства[[135]](#footnote-135).

С практической стороны, фестиваль становится чем-то похожим на учебные курсы для современных авторов, где обучение происходит на основе работ «заграничных» коллег, или в совместных проектах. После знакомства с техникой в различных направлениях, либо освоением новаторского стиля, как правило, следует заимствование отдельных ее элементов. Данные техники в большей части случаев корректируются под особенности собственной культуры и восприятия. Другими словами, происходит ассимиляция перенятых техник.

Осуществляется и образовательная функция. Биеннале сегодня привлекает для обретения опыта и обучения студентов художественных и смежных специальностей со всего мира учиться у лучших современных мастеров.

Таким образом, Венецианская биеннале как форма художественного сотрудничества действительно выполняет роль представления культурных особенностей отдельного государства и нации. Этот общий форум призван способствовать дискуссиям о том, как искусство, политика и культура объединяют в содружество разноязычную общественность. Диалог в перспективе может подтолкнуть к необходимым шагам в направлении коллективных действий.

Многостороннее художественное сотрудничество на площадках Венецианской биеннале, несмотря на ряд негативных аспектов, как ретроспективность, громоздкость и перенасыщенность программы, привлекает все новых участников. В перспективе, география этого центрального события художественной сети продолжит расти.

## **2.2 Манифеста в современном социокультурном пространстве и культурном обмене**

В данном параграфе мы рассмотрим пример европейской биеннале современного искусства «Манифеста» как новой и особой площадки культурного обмена.

**Манифеста (Manifesta)** представляет собой европейскую выставку современного искусства. Она была создана в 1996 году как символ перехода Европы к новому историческому этапу после завершения Холодной войны и падения Берлинской стены. По формату, также как международная выставка в Венеции, эта биеннале, проходит раз в два года. Инициатором организации современной выставки в Европе стал Комитет по Культуре Министерства Иностранных Дел Нидерландов. Значение в реализации биеннале имели кураторы – основатели Манифесты: голландский историк искусств ХедвигФейн, Крис Деркон, Генри Меррит Хьюз.

Главной особенностью Манифесты является ее кочевой характер: выставка проходит каждый раз в новом городе Европы. Место проведения выбирается на конкурсной основе. Актуальные для города проведения проблемы и его культурные, туристические, экономические возможности становятся центральной объединяющей темой выставки. Кроме того, на сегодня Манифеста - одно из наиболее связанных с политическим контекстом арт-событие.

Отличительной от Венецианской биеннале чертой Манифесты является отказ от национального представительства. Центральный объект внимания для организаторов Манифесты - молодые таланты всего мира. Манифеста заостряет внимание на актуальной для Европы проблематике, но не ограничивается художниками только своего региона. Это инструмент для активного культурного диалога и продвижения Европы в качестве главного мирового арт-центра.

Манифеста – это также попытка связать Восточную и Западную Европу в единое культурное и художественное пространство посредством регулярной перемещающейся выставки. Биеннале современного искусства представлялась ее создателями связующей нитью для европейского культурного поля, проводником европейской интеграции.

Рассмотрим организацию работы Манифесты. Основным органом, регулирующим выставку, является Международный Фонд Манифесты (Нидерланды)[[136]](#footnote-136). Он ответственен за финансовые и организационные вопросы, а также выбор страны и места проведения биеннале из предложенных им кандидатур. Администрация городов самостоятельно отправляет заявку в Фонд Манифесты с обоснованием желания стать местом проведения биеннале современного искусства.

Главный офис Манифесты располагается в Амстердаме. Директором на протяжении всего существования выставки остается Хедвиг Фейн (Hedwig Fijen**)**, стоящая у истоков арт-события. Она отвечает за каждый этап подготовки и проведения мероприятия, от выбора города до тематики.[[137]](#footnote-137) Финансирование происходит за счет частных и корпоративных спонсоров, партнеров Манифесты, и на государственные средства принимающего выставку города.

Место проведения отбирается следующим образом. Администрация европейского города, или группы городов, отправляет заявку в Главный офис. Эта процедура необходима для знакомства с особенностями города и его структурой. Оцениваются географические характеристики, имеющаяся инфраструктура (главным образом – площадки для выставочного проекта), социальные, политические, финансовые и культурные параметры[[138]](#footnote-138). Важным аспектом для организаторов биеннале является то, какую реальную помощь городу может дать на протяжении двух лет Манифеста. Этот фактор нередко становится решающим в выборе места проведения, так как выставка предполагает включенность в локальную среду.

Изучает заявки и утверждает город, в которой пройдет следующая биеннале, комиссия из представителей Фонда Манифесты и Директора. Как показала практика, финансовые возможности города оказывают влияние на его выбор, что вполне можно понять. Организация выставки международного или европейского уровня – дело дорогостоящее. Вместе с тем, организаторы Манифесты стараются при отборе руководствоваться положенными в основу Манифесты принципами. Город должен быть открыт к изобретениям и экспериментам в искусстве, а также иметь вызывающий профессиональный интерес социальный, культурный, исторический опыт и местную проблематику. Это важно постольку, поскольку Манифеста направлена на качественную и продуктивную работу с городской средой.

Отметим, что анализ выбранных городов проведения Манифесты, а таких на данный момент 14, выявил следующую тенденцию. Из 14 городов только 3 – восточноевропейские: Любляна (Словения), в которой проводилась выставка в 2000 году, Санкт-Петербург, ставший местом проведения юбилейного 10-го события в 2014 году и Приштина (Косово), которая будет принимать Манифесту в 2022 году (Приложение 5). Исходя из такого положения, можно сделать вывод о неуспешной реализации задачи по объединению Восточной и Западной Европы в единый культурный контекст. Одной из объективных причин является разница в наличии высококачественной культурной и художественной инфраструктуры, развитости арт-рынка. В Восточной Европе арт-рынок вовсе обозначил свои первые контуры только в 90-е годы XX века, после распада биполярной системы и коммунистических режимов.

Например, постсоветскому пространству до сих пор сложно конкурировать с Западной Европой по уровню финансирования культурных проектов, особенно в небольших городах, которые всегда являлись целью Манифесты. И хотя Санкт-Петербург стал местом проведения биеннале в 2014 году, организаторы арт-мероприятия скорее предпочтут совсем не крупный туристический мегаполис, а место с переплетением сложных общественных взаимоотношений, актуальной острой проблемой и возможностью к спонсорству и финансированию.

После выбора города идет этап отбора художественной команды (кураторов, художников) и разработки проекта. Проект является совместным, в группу присоединяются как международные специалисты, так и местные[[139]](#footnote-139). В деятельность включаются локальные культурные центры, учреждения сферы искусства. Это позволяет разработать продуктивную программу, работающую на имидж места проведения, улучшения его культурной экологии на фоне общеевропейского контекста. Программа состоит из нескольких составляющих: художественная часть – выставочный проект, образовательная часть – публикации, лекции, экскурсии, открытые встречи с художниками и кураторами, культурно-развлекательная часть.

В последние годы двухлетний период, предшествующий открытию Манифесты, отводится на проведение урбанистического исследования местности. Первый раз профессиональное изучение городского пространства было испробовано в итальянском городе Палермо на Манифесте 12 (Manifesta 12). Исследование проводило специализированное Международное архитектурное бюро[[140]](#footnote-140). Подобная методика работы с местностью оправдала себя, поэтому стала новым механизмом подготовительной работы над выставкой. При исследовании города опираются на следующие аспекты: история, религиозный и этнический состав населения, традиции, география и ландшафт местности, экология, культура и политика, архитектурные особенности застройки и планировки города.

Таким образом, Манифеста становится не просто художественным событием с единственной целью – провести выставку и уехать в другую точку Европы, словно средневековый кочевник. Она сегодня претендует на роль нового формата межкультурного общения. Это комплексная модель по изучению конкретного европейского города с разработкой рекомендаций и плана по активизации жителей и разработке местных инициатив по развитию своего города. Конечной целью являются социальная трансформация города, его включение в общеевропейское социокультурное поле.

Манифеста обращает внимание на события и вопросы локального или регионального значения, на современные процессы. Организаторы Манифесты вложили в создание глобальную функцию международного художественного события: через идею помогать людям и городам решать актуальные для них проблемы. Через искусство и культурный диалог может возникнуть план действий. Таким образом, задача представить новинки современного искусства или создать шоу для публики не в приоритете для Манифесты, в отличие от Венецианской биеннале.

Например, рассмотрим, по каким критериям был выбран город Палермо (Италия), принявший в 2018 году Манифесту-12[[141]](#footnote-141).

1. Необычная этническая и социально-демографическая история города, соединение разных культур.
2. Уникальное историческое место.
3. После 150 лет жестокости, негласного правления мафии и экономических трудностей город готов к новому старту.
4. Активизация развития от «города мафии» в «город искусства».
5. Привлечь внимание к проблеме разрушения исторических зданий Палермо.
6. Общеевропейский контекст: город столкнулся с проблемами Европы - миграцией и имением климата[[142]](#footnote-142).
7. Пересечение художественной сферы, архитектуры, театра, кино, моды и гастрономии.
8. Ключевое туристическое направление и культурная столица Италии на 2018 г.

По замечанию мэра города, Леолука Орландо (Leoluca Orlando): «Как город в центре миграционных и кочевых процессов современности, мы считаем Манифесту одним из основных событий современной культуры. Мы надеемся, что это событие станет еще одной вехой на пути развития Палермо. Социальные и экономические улучшения базируются на культуре и искусстве, призывающей к решению проблем самих людей»[[143]](#footnote-143).

Манифеста задействует обычно несколько городских и пригородных площадок для выставочных проектов. Интерес вызывает возможность использовать пространства, не предназначенные для культурной деятельности, но важные для города. К примеру, основной художественный проект Манифесты-9 в Лимбурге (Бельгия, 2012 г.) расположился в шахте Вотершеи (Waterschei) в Генке[[144]](#footnote-144). Во-первых, площадка была выбрана как символ шахтерского городка, исторически живущего угольной промышленностью. Во-вторых, шахта Waterschei была показана как перспективное место для развертывания современного центра искусства.

Итак, выделим отличительные черты европейской биеннале «Манифеста».

1. Кочевой характер.
2. Продукт завершения Холодной войны.
3. Сосредоточенность на европейской проблематике.
4. Международный фестиваль с участием художников из разных стран мира, не только Европы.
5. Комплексная работа с местом проведения выставки, изучение локальной проблематики, повышение заинтересованности жителей к культурным событиям.
6. Увеличение интереса посетителей к месту проведения Манифесты как одна из задач.
7. Использование новых архитектурных площадок в качестве выставочных пространств (например, здания заводов, недействующие шахты и т.д.).

В истории Манифесты были идеи разрушить зацикленность на европейской проблематике. В середине 2000-х годов на первый план организаторами биеннале была выдвинута глобальная проблема диалога «Север-Юг». На Манифесте-8 в испанском городе Мурсии выставка разрабатывалась и осуществлялась совместно с представителями Северной Африки. Три независимые кураторские группы организовали в рамках Манифесты выставки на тему диалога с современным африканским искусством с дальнейшими перспективами реализации «Панафриканской биеннале». Однако этот период был коротким, и организаторы обратились внутрь более острых и актуальных европейских проблем.

Проанализируем способность Европейской биеннале осуществлять эффективный культурный обмен, ее роль в современном социокультурном пространстве Европы на примере Манифесты-13, которая планируется пройти в Марселе (Франция) летом-осенью 2020 года. Основываться будем на данных официального информационного источника Манифесты (официальный сайт, видеоматериалы с официального ю-туб канала Манифесты/Марсель с интервью организаторов и кураторов)[[145]](#footnote-145).

В первую очередь, Марсель оказался лучшим местом для продолжения межкультурной дискуссии о проблемах Европы. Этот портовый город – исторический символ Франции. В нем пересекаются разнообразные культурные традиции. Властями Франции принятие у себя европейской биеннале рассматривается как важное событие культурной политики. Покровителем Манифесты-13 стал Президент Французской республики Эммануэль Макрон, подготовку арт-мероприятия поддерживает Министерство культуры[[146]](#footnote-146). Манифеста выбрала впервые для проведения французский город.

На протяжении двух лет, по примеру предыдущей Манифесты в Палермо, голландским архитектурным бюро MVRDV и The Why Factory велось целостное исследование города – «Le Grand Puzzle» («Большая головоломка»). На его основе, следуя анализу особенностей и черт Марселя, была сформирована художественная концепция. Программа Манифесты-13 разделена на три направления: «Traits d’union.s», «Le Tiers» и «Les Parallèles du Sud». Работа над проектами ведется на протяжении всего двухгодичного периода, поэтому они в действующей стадии и открыты для «предпремьерного» посещения[[147]](#footnote-147).

Главная программа – «Traits d’union.s» («Черты союзов») объединила местные учреждения художественной сферы и международных художников, исследователей для совместной работы[[148]](#footnote-148). Общая урбанистическая тематика – стимул для установления межкультурных связей. Люди художественных и технических профессий, из разных стран объединились на одной площадке с тем, чтобы попытаться вместе ответить на актуальные вопросы. Может ли Марсель стать городом с усовершенствованной моделью совместного проживания нескольких поколений мигрантов?

Второе направление – научно-исследовательская и образовательная программа «Le Tiers» («Третий»). Фокусируется на сотрудничестве между кураторской группой, педагогами, художниками, исследователями и жителями Марселя. Программа «Le Tiers» - это посредник между акторами культурного обмена: представителями современного искусства и жителями города. Эта часть Манифесты важна для взаимопонимания: одни поделятся знаниями об истории и современной специфике города, другие – познакомят с миром новейшего искусства. Функция этой программы – диалог между акторами художественного сотрудничества.

Третье направление – параллельные мероприятия биеннале «Les Parallèles du Sud» («Параллели с Югом»). Состоит из отобранных комиссией Манифесты 95 локальных творческих проектов и работ международных участников, раскиданных по региону вокруг Марселя и в самом городе. Соучастниками параллельной программы являются и такие известные фестивали, как Les Rencontres dela Photographie d’Arles, FID (Международный кинофестиваль в Марселе) и Festival de Marseille. Цель – связать французскую экосистему на базе Марселя с иностранными единомышленниками и партнерами.

Таким образом, Манифеста с ее предварительным обширным урбанистическим исследованием и комплексной художественной, исследовательской и образовательной программой стремится не только служить платформой для биеннале, но и быть пусковым механизмом для жителей Марселя, которые могут переосмыслить перспективы своего города в европейском и мировом контексте.

Отметим, однако, что критическое отношение к спросу массового зрителя и фокус на полезность проекта, может приводить к неутешительным оценкам. Художественный аспект перестает быть самым важным, это скорее демонстрация политического и социального состояния, что значительно для международных связей[[149]](#footnote-149). Манифеста, более чем Венецианская биеннале, элитарное мероприятие. По оценкам некоторых экспертов и обычных посетителей, проекты Манифесты транслируют полезную мысль, но «скучнее» любопытных «изобретений» Венеции[[150]](#footnote-150). Например, специалист и посетитель Манифесты – 10 в Санкт-Петербурге художественный критик и историк искусства Глеб Непреенко заметил, что «все увиденное - ожидаемо. Слишком правильно, слишком безупречно»[[151]](#footnote-151). Другими словами, «скучная» или «правильная» выставка означает, что искусство не меняет человека. Возникает вопрос: подвигнет ли тебя выставка, не приведшая к эмоциональному отклику, задуматься о реальных социально активных ролях?

Недостатком Манифесты является также не всеохватное информирование о мероприятии. Наиболее активные информационные каналы Манифесты - социальные сети и официальный сайт - оказываются недостаточным средством. Слабая связь с туристическими агентствами сказывается на локальном информационном обеспечении. Турист может и не знать о прохождении в городе международной выставки[[152]](#footnote-152).

Несмотря на все противоречия, Манифеста дает возможность публике не только погрузиться в международную художественную среду и проследить последние тенденции современного искусства, но и выйти за рамки обыденного сознания, что более важно - осознать, какие процессы происходят в стране и родном городе.

Манифеста – это символ нового этапа развития международных отношений, выраженный через художественную сферу. Будучи продуктом европейского общества, он ориентируется на проблематику Европы, но охватывает специалистов всего мира. Таким образом, Манифеста привлекает все мировое художественное сообщество к творческому решению внутриевропейских проблем и поиску новых подходов. Исследуемая нами европейская биеннале – это площадка для диалога между публикой и искусством, платформа для культурного обмена и модернизации городской среды.

## **2.3 Художественные фестивали в странах Востока**

В первую очереди отметим, что исторически все арт-события создавались на Западе и для западного общества. После Второй мировой войны страны Востока включались в созданную систему мегасобытий и пытались найти свое место. Особенно количество стран глобального Юга на биеннале увеличилось в 80-е годы, что связано с политической обстановкой: освободившиеся от колониальной зависимости страны достигли того уровня, когда начинается осмысление произошедших с ними политических метаморфоз. Однако, для существования современного искусства, которое будет принято мировой арт-сценой, в государстве должен быть определенный уровень жизни и возможности для реализации потенциала художника. Поэтому среди международных арт-событий сегодня доминируют западные страны. Взять хотя бы для примера «Документу» (Кассель, Германия) – крупнейшую выставку современного искусства, две трети участников которой, вне зависимости от гражданства и происхождения, живут в Нью-Йорке или Западной Европе.

Между тем, старейшие выставки актуального искусства, как Венеция, по мнению экспертов, вырождаются в тяжеловесное государственное предприятие, не способное на художественные риски. «Присутствие национальных павильонов всегда вносит в событие элемент какофонии, и сама идея чемпионата павильонов на поле искусства – предмет давних насмешек прогрессивной художественной общественности»[[153]](#footnote-153). «Биеннальная культура» в большинстве локальных случаев ведет за собой копирование похожего на Венецию формата. Подобный процесс можно назвать «регрессивной модернизацией» в художественной среде[[154]](#footnote-154). Но на фоне основной причины, проблемы устаревшего формата не играют особой роли. Форма периодического фестиваля современного искусства, проходящего раз в два-три года, позволяет периферии стать увиденными на Западе[[155]](#footnote-155).

Однако исключения из правил становятся правилами. Так происходит с надеждами художественной экспертной общественности, которые они возлагают на страны, выходящие в первые ряды мировой арт-сцены из периферии. Новые международные и локальные выставки могут искать иной формат представления и осуществления культурного диалога, что сегодня наиболее ценно, по мнению специалистов.

С последней четверти XX века и до нынешнего момента количество фестивалей современного искусства растет с огромной быстротой. Особенно много появляется биеннале и триеннале на периферии художественной сети. Новые суверенные государства, появившиеся на политической карте во второй половине прошлого столетия, считали своим долгом организовать локальную выставку искусства с ориентиром на западные (европейские и американские) центры[[156]](#footnote-156). Существование в стране актуального искусства служит символом движения к современности. Таким образом заявлялось наличие новой культурной единицы с претензией на развитие до уровня передовых художественных точек. Этот процесс в литературе называется «биеннальным бумом»[[157]](#footnote-157), в котором есть как положительные, так и отрицательные стороны.

Большинство арт-мероприятий на Востоке или Восточной Европе, остаются региональными в силу экономических и политических причин. Биеннале распространились во множестве «развивающихся» стран: в Южной Корее (Кванчжу), Египте (Каир), ЮАР (Йоханнесбург), Кубе (Гавана). Они не часто привлекают западного художника и зрителя, оставаясь региональными. Например, проведенный сравнительный анализ четырех арт-мероприятий: Документы (Documenta), Гаванской биеннале (Havana Biennial), Стамбульской биеннале (Istanbul Biennial) и биеннале в Кванджу (Gwangju Biennale) за период 1981-2011 гг., разрушил тезис о том, что западных художников на незападных выставках больше[[158]](#footnote-158). Между тем, в восточных регионах происходят художественные события, о которых в интернациональных СМИ не говорят. Таким образом, для акторов художественных процессов из развитых стран выставки на «Востоке» остаются периферийными событиями, который не обязательно посещать. Косвенно в этом проявляется неоколониалистский подход[[159]](#footnote-159).

На перифериях, однако, проявляются инициативы по объединению разных регионов мира в одном выставочном проекте. Например, проведенный в 2014 году образовательно-художественный проект «Встречи океанов и морей» (Rencontres des océans et des mers), который охватил несколько местных инициатив со всего мира, задокументировал и опубликовал их[[160]](#footnote-160). В рамках художественного проекта осуществлялась совместная работа между Бразилией и Бенином (организатор – бразильская художница Карла Закканини). «Встречи океанов и морей» - это пример инициативы по активизации диалога между акторами художественной сети, по объединению «обеих сторон океана»[[161]](#footnote-161). Художники как главные посредники создают в одном проекте модель схожего восприятия современных процессов для двух географических регионов. Подобные истории соединяют континенты.

Конечно, условия художественного производства не одинаковы в Бенине, Дакаре или Венеции. На периферии меньше возможностей, нет такой же широты для культурного обмена. Проблемы могут возникать от нехватки специалистов до отсутствия пригодного для крупного художественного проекта места.

На периферии организаторы выставок сталкиваются с трудностями, решение которых первоочередно, и не остается ресурсов для того, чтобы выйти на международный уровень. Инициаторами мероприятия часто выступают заинтересованные в этом независимые деятели культуры. Организации, поддерживающие идею художественной выставки, зависимы от финансовых возможностей, так как данная инициатива – дело дорогостоящее в реализации. Этот аспект влияет на инфраструктуру и качество культурного проекта, также на потенциал дальнейшего его роста.

Влияние на возможности художественного проекта оказывает политический аспект. Например, по замечанию независимого куратора африканской биеннале 2012 года в Дакарте (Dak'Art), Кристин Эйн (Christine Eyene), контекст беспорядков и политической неопределенности в Сенегале не позволили разработать актуальную социально-политическую арт – программу[[162]](#footnote-162).

К примеру, художественная активность в Центральной Африке. По замечанию Патрика Мудекереза (Patrick Mudekereza), организатора художественных событий в демократической республики Конго, в его стране очень сложно придерживаться двухгодичной формы «биеннале», как в Берлине или Венеции. К слову, Патрик Мудекереза ​​- писатель и деятель в сфере культуры и искусства из Конго. Он имел кураторский опыт во Французском культурном центре. Также является соучредителем Picha в 2008 году, независимой художественной инициативы. Сейчас он руководит арт-центром в родном Лубумбаши. В Конго ему для реализации культурных инициатив приходится искать подходящий под локальный контекст формат и акцентировать внимание на финансовую сторону вопроса. Финансирование значительно отличается от подобных событий в Европе и США, примерно в 10-13 раз[[163]](#footnote-163). Кроме того, в Лумумбаши нет инфраструктуры необходимого уровня. Стать международным проектом подчас становится утопической мечтой для таких регионов. Почему утопической? Ответ дал тот же Патрик Мудекереза: «У нас также есть проблема отношений между аудиторией и местной арт-сценой. Как мы можем пригласить двадцать известных международных художников и потратить за одну неделю больше, чем выделено нашим спонсором на целый год для местных художников?»[[164]](#footnote-164).

Несмотря на сложности и отсутствие условий, подобные инициативы в Африке и других регионах мира очень важны для социальных преобразований. Во многом, периферийные точки художественного поля остаются местами переплетения сложных и неблагополучных социальных, политических, культурных отношений. В том же Конго искусство может стать средством приобщения людей к повседневной жизни, без постоянного взгляда назад на страхи военного времени. Соприкосновение с художественной сферой может позволить людям задуматься о том, что сегодня им позволено жить обычной жизнью и делать ее лучше. Художественной сотрудничество и искусство – мощный катализатор локальной активности. «Это та роль, которую мы пытаемся сыграть, и сегодня более актуальная вещь в социальном аспекте нашей художественной практики»[[165]](#footnote-165).

Рассмотрим также пример Ближнего Востока. Самым значимым арт-событием сегодня в регионе является биеннале в Шардже, Объединенные Арабские Эмираты[[166]](#footnote-166). Оно локального уровня, но данную инициативу заметили в большом мире искусства, что дало событию большие перспективы[[167]](#footnote-167). В Шардж привозили работы художники с постсоветского пространства - небезызвестная Таус Махачева и Валя Фетисов (XI биеннале), китайский художник Ху Сянцяня. Среди конфликтующего и противоречивого ближневосточного региона, Арабские Эмираты – оазис относительного спокойствия, который экономически и политически совершенствуется. Он в центре глобализации Востока, в том числе культурной. В дополнение, в силу политических причин, для соседних Ливана и Египета, Шарджа – место воплощения работ, которые не выставят в их родных странах. Такое положение определяет возможность для художественного эксперимента и приобщения к культурному полю. В Эмиратах, в Дубае, проходит регулярная ярмарка современного искусства, подкрепляющая центровое положение страны в культурном процессе Ближнего Востока[[168]](#footnote-168).

Однако трудно складываются отношения между прогрессивными художниками, кураторами и публикой. Воспитанный на традициях, мало приобщенный к современному искусству местный зритель не всегда видит пользу подобных мероприятий. Это может повлечь за собой трудности в осуществлении кураторского замысла. Это вопрос прерогативы восточного мусульманского менталитета. Тот самый, упомянутый нами ранее, диалог между цивилизациями может протекать через конфликт и неприятие современного творчества, созданного в популярных западных стилях. Например, в 2011 году из-за общественного возмущения с выставки в Шардже по приказу эмира города Султана бин Мухаммада аль-Касими была удалена работа алжирского художника Мустафы Бенфодиля. Местные жители отправляли властям жалобы на богохульство данной инсталляции, власти приняли решение о запрете с целью избежать нарастания недовольства. Причиной послужило, во многом, то, что экспозицию могли видеть простые горожане, так как расположилась она на городской площади[[169]](#footnote-169). По содержанию это была политическая работа о внутренней проблеме Алжира, а именно осуждение того, что насильники из числа религиозных экстремистов для оправдания своих действий пользуются текстами Корана. Если прогрессивная часть элиты Ближнего Востока готова воспринимать современное искусство, то абсолютное большинство – нет. Проблема культурного уровня населения – это препятствие для эффективного художественного сотрудничества.

Есть и совершенно другое течение в мировом художественном процессе вдали от Европы и США. Сегодня набирают силу новые центры, которые интересны мировым экспертам внутренними процессами, например, Китай, Япония. Данные страны всегда были культурным ядром азиатского региона, но с точки зрения европоцентристской модели мировой культуры, они формируются сегодня как новые центры. Фонд Биеннале насчитывает 288 арт-мероприятий по всему миру. На карте расположения выставок современного искусства видно, что скопление точек – событий – особенно часто в Западной Европе и Восточной Азии. Последний претендует на роль экономического и культурного центра во главе с Китаем и Японией (Приложение 6). Стабильное совершенствование в художественной сфере и организация регулярных международных мероприятий в области современного искусства – это гарантия укрепления имиджа и проведения успешной внешней культурной политики. Необычность новых центров привлекает арт-диллеров, внимание акцентируется на возможностях коммерческих проектов, богатого культурного обмена. Своей открытостью к художественным экспериментам они способны составить конкуренцию Венеции[[170]](#footnote-170).

Внимание всего мира искусства приковывает к себе арт-сцена Китая. Сегодня в Китае функционируют 13 арт-биеннале (в России, к примеру, их всего четыре)[[171]](#footnote-171). Одна из последних биеннале была организована Луоху музеем искусств совсем недавно, в 2018 году в городе Шэньчжэне. Практически все биеннале в Китае приоритетом считают задачу налаживания моста для международных культурных обменов, показ отечественного современного искусства зарубежным коллегам. На китайские арт-площадки приглашаются художники и кураторы из Азии, Америки, Европы. Любопытна такая цель, как исполнение обязанностей крупных культурных государств перед мировым сообществом. Таким образом, Китай представляет себя передовой страной мира – экономической, культурной, политической.

Заметим, что КНР прошла через десятилетия репрессий в отношении актуального искусства, завершившиеся только в 90-х годах. За короткий период реформ добились такого уровня, что сегодня Китай превращается в центр современного искусства и художественных процессов. Современные художники, которые репрезентируют себя как выходцев из Китая, участвуют в актуальных художественных проектах в числе лучших. Они притягивают интерес западного зрителя, как и другие художники из Восточной Азии. Например, Кай Гyo Кьянг, Ху Бинг или Фэй Давей. Такие фигуры интернациональны, они организовывают личные выставки в крупнейших арт-центрах мира, в Нью-Йорке, Париже, Берлине[[172]](#footnote-172). Но китайская арт-сцена, будучи открытой к диалогу, в художественном плане замкнута в себе.

Данный процесс упомянутый нами художник Фэй Давей трактует следующим образом: «Могу добавить, что наши взаимоотношения с Западом — это не взаимоотношения учеников и учителей. Мы не пытаемся научиться чему-то, работая на Западе, и не ищем там успеха. На самом деле мы стремимся к глубокому диалогу, возможно, даже трудному и дискомфортному для Запада, диалога, в котором будет много сложностей и неполной коммуникабельности»[[173]](#footnote-173).

Одни представители художественной сферы Китая протестуют против гегемонии Запада на мировой арт-сцене, создавая провокационное искусство, при этом пользуясь тем же современным международным «языком» в искусстве. Другие отворачиваются от Запада, углубляясь в собственную идентичность, ищут новые формы через осмысление китайской истории и традиции. При этом они создают работы, которые привлекают с коммерческой точки зрения западную арт-сцену своей эксцентричностью. Таким образом, происходит художественное сотрудничество между цивилизациями Востока и Запада через художников, которые старательно пытаются оторваться от всеобщей сети с ее западной гегемонией. Парадокс современности.

К слову, этот парадокс прекрасно выразил в работе для Sharjah Art Biennale в 2008 году Франсис Алюс. «Не переходи через мост, пока не доберешься до реки», видеоарт, в котором дети пытаются пройти Гибралтарский пролив, чтобы навсегда связать Африку и Европу. Бумажные кораблики, которые они несут в руках – это символ хрупкой попытки связать воедино посредством искусства Восток и Запад[[174]](#footnote-174).

**Анализ практических примеров осуществления художественного сотрудничества на арт-форумах мира в *данной главе дал нам следующие результаты*.**

Венецианская биеннале - ключевое событие художественной сети. Широкая география мероприятия позволяет понять, что происходит в современной жизни разных регионов мира, познакомиться с их проблемами, и в перспективе – сломать сложившиеся стереотипы западного общества по отношению к странам Востока. Вместе с тем, доказывает неравный уровень возможностей культурного развития и дисбаланс в художественных связях в пользу Европы и США. Недостатком является тяжелая структура мероприятия, требующая преобразований. На первый план выходит не новое и достойное в современном искусстве, а возможности для культурной политики и национальной пропаганды.

Другой формат представлен Манифестой. Это междисциплинарная культурная платформа, которая выходит за рамки современного искусства и включает социальные, политические, экологические проблемы. Её цель - оставить устойчивое наследие в принимающем городе, в виде актуальных программ, которые продолжат реализовываться после завершения биеннале. Работа над выставками может разработать долгосрочные проекты, необходимые городу. В итоге, глобальной задачей Манифесты является побуждение к позитивным социальным изменениям в европейском регионе.

**С выставками современного искусства в периферийных регионах связаны параллельные тенденции. С одной стороны, рост количества арт-событий как отражение независимости и культурного развития. С другой, финансовые, экономические и политические препятствия, не позволяющие культурным форумам в «развивающихся» странах выйти на мировой уровень. При этом влияние на сохранение такого положения оказывает Запад, когда использует регионы как экспериментальные платформы и бизнес-планы по раскручиванию какого-либо отдельного имени. В-третьих, параллельно идет процесс быстрого наращивания позиций в художественной сети восточных государств, как Китая и Японии.**

# **Глава 3. России в международном художественном обмене**

## **3.1 Проблемы современной арт-сцены России**

Российская Федерация, как и остальные государства, заинтересована в эффективности внешней и внутренней культурной политики. Но для успешного ее проведения и участия в активном художественном сотрудничестве необходим высокий уровень развития арт-сцены. На современном этапе, как было отмечено ранее, Россия совместно с другими территориями постсоветским пространством остается на периферии художественного мира. В данной части исследования выделим причины подобного несопоставимого с потребностями государства положения. Попытаемся определить, какие действия помогут российской арт-сцене стать полноправным участником мировой художественной сети.

Чем определяется необходимость активного участия в культурных процессах? Во-первых, это инструмент формирования положительного имиджа государства. Во-вторых, продуктивность внешней культурной политики зависит от восприятия страны, т.е. от имиджа[[175]](#footnote-175). Следует акцентировать внимание на том, что имидж должен отражать реально существующие достижения как экономической, так и культурной сферы. Иначе это будет поддельная выдумка[[176]](#footnote-176). В-третьих, сотрудничество на уровне культуры укрепляет отношения между государствами в целом и способствует развитию экономических и политических международных связей. В – четвертых, культура имеет потенциал для смягчения противоречий между государствами[[177]](#footnote-177). В-пятых, это инструмент для роста туристической привлекательности государства.

В Указе «Об утверждении Концепции внешней политики Российской Федерации» от 2016 года одним из приоритетных направлений указывается необходимость усиления позиций России в мировом пространстве, популяризации за рубежом национальной культуры, а также развитие открытого и равного диалога между народами и цивилизациями[[178]](#footnote-178).

Для полноценного включения России в мировой художественный процесс требуется анализ текущих проблем и выстраивание плана по их решению. Итак, выделим стоящие перед российской арт-сценой препятствия.

1. Отсутствие сформированного арт-рынка.
2. Требующая дополнений и совершенствования нормативно-правовая база в сфере культуры.
3. Нечеткость государственной стратегии в сфере искусства.
4. Недостаточная развитость международных фестивалей искусства и частной инициативы.
5. Отсутствие единого культурного поля.
6. Неразвитое восприятие общественностью современного искусства.
7. Не привлекательная и мало популяризированная сфера культуры.

Важность внутреннего арт-рынка для межкультурных отношений состоит в его расположенности к созданию инфраструктуры, для налаживания деятельности всех акторов художественной сети государства: художник-галерея-диллер-покупатель-критик. По данным The Art Market (Arts Economics), в 2017 году на мировом арт-рынке лидируют США (свыше 40%), Китай (21%) и Великобритания (20%). Позиции России очень слабые: по экспертным оценкам, менее 1%.

Текущее периферийное положение России в мировом художественном пространстве связано в первую очередь с тем, что арт-рынок в стране не успел сформироваться. Его зарождение приходится на 90-е годы XX в., как рыночных отношений в целом в нашей стране. Тридцатилетний период развития не сравним с европейским непрерывающимся 200-летним и более опытом. Однако за данный исторически не продолжительный период можно было достичь более весомых результатов. Например, Китай сумел с тех же 90-х годов прошлого века достигнуть если не европейского уровня, то хотя бы стать активным и регулярным участником международного арт-рынка и художественных событий. В отличие от России, которая нередко воспринимается мировым сообществом как экзотическое явление, особенно на ярмарках современного искусства. Отношение к процессу формирования арт-рынка разное: одни специалисты высказывают недоверие к возможностям построения в России рыночных отношений в художественной сфере, другие, напротив, уверяют в его наличии[[179]](#footnote-179).

Отсутствие результатов – следствие проблем, которые мы проанализируем ниже. Развитие художественных форм, вытекающих из потребностей арт-рынка (которого нет) в России не достигло североамериканского и европейского уровня. Имеющиеся бизнес-отношения в художественной сфере отличаются непрозрачностью[[180]](#footnote-180). Из потребностей российской арт-сцены следует необходимость продвижения отечественного искусства внутри страны и за ее пределами, а также активное участие в художественном сотрудничестве.

При переходе к арт-рынку важно то, как деятель культуры сам определяет себя в контексте рыночных отношений: он должен оценивать себя как часть рыночной системы, понимать принципы ее работы. Подобное самоопределение будет способствовать созданию позитивного отношения к деятелю искусства как участника арт-рынка[[181]](#footnote-181). Сегодня же в российском обществе закреплено критическое отношение к усилению влияния рынка на сферу искусства. Противоречивое отношение к необходимому проникновению рыночных отношений в культуру в современных мировых условиях останавливает процесс развития.

Здесь важным фактором также является увеличение количества национальных галерей на международных ярмарках искусства. В тот момент, когда число российских участников перестанет ограничиваться 1–2 галереями, а приблизится, например, к числу немецких или французских галерей, русское современное искусство на международной арене ассимилируется в международный контекст[[182]](#footnote-182).

В дополнение, препятствием становится отсутствие культуры бизнес-отношений в художественной сфере, что, в конечном счете, приводит к недоверию между главными участниками: художниками и арт-дилерами (галереями, аукционами, частными дилерами).

В фундаменте данной проблемы находится отсутствие четкого законодательства в художественной области. Культура для политиков – сильный политический инструмент для социального сплочения, укрепления национальной идентичности. Ее невозможно оставить развиваться самой по себе[[183]](#footnote-183). Российская нормативно-правовая база в сфере культуры требует дополнений и большего внимания со стороны государственной власти. В сфере искусства сегодня государственная стратегия, при всем понимании значимости культурной политики, остается размытой и довольно отстраненной от действительности. Разработка стратегии всегда несет политические и иные риски, так как направлена на долгосрочные результаты. Недочеты сегодня могут привести к нежелательным последствиям в будущем.

Направления внешней и внутренней культурной политики были намечены еще в 1990-е годы, но они оказались оторванными от стремительно меняющейся действительности. Между тем, культурная политика должна базироваться на четком понимании, какого гражданина государство хочет видеть, какие необходимо сформировать отношения в обществе[[184]](#footnote-184).

Негативное влияние оказал привычный для советского времени способ законотворчества «за закрытыми дверьми». Ориентир был сделан на преимущественную поддержку материального наследия. Развитие культурного потенциала и инициативы оставалось в призрачных и общих формулировках. Точно также как обоснование целей и ценностно-смысловой базы. Противоречия и непродуманность стратегии культурной политики сказалась позже, уже в начале XXI века. Однако в тот период было сделано необходимое для региональной инициативы в области искусства: перераспределение обязанностей между локальными и федеральными представителями[[185]](#footnote-185).

Трудность заключается в удержании баланса при разработке политики в сфере искусства: не обособиться от мирового культурного поля, закрывшись во внутренней среде, но и не копировать полностью опыт иных стран. Использование мировых образцов построения отношений с культурной сферой также неприемлемо, так как требуется их адаптация к национальным особенностям. Копирование не приведет к положительному эффекту[[186]](#footnote-186). При совершенствовании государственной стратегии данный аспект необходимо учитывать.

Сегодня в отношении культурной политики Российской Федерации действует несколько федеральных документов. Это проект «Основы государственной культурной политики» 2014 г.[[187]](#footnote-187), разработанная на ее основе «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года» (принята в 2016 г.)[[188]](#footnote-188), а также «Основные направления политики Российской Федерации в сфере международного культурно-гуманитарного сотрудничества» (утвержден в 2010 г.)[[189]](#footnote-189).

Первые два документа выделяют в цели политики такую составляющую, как культурное и духовное самоопределение России, формирование нравственного, творческого, ответственного гражданина. В целом, можно отметить нечеткость формулировок и пафос их содержания. Конкретные механизмы ни в проекте, ни в стратегии практически не предлагаются, за небольшим исключением. Художественная сфера среди иных видов культурных направлений упоминается реже, так как внимание сконцентрировано на музыкальном искусстве, литературе и кинематографе. Однако, необходимость развития инфраструктуры для художественного поля, для реализации творческого потенциала выделяется в приоритетное направление[[190]](#footnote-190). Немаловажной становится помощь молодым художникам: в документе предлагается разработать новую систему выявления талантов и помощи им в продвижении[[191]](#footnote-191). Однако, идея создания системы – это только проект. Положительная сторона документов состоит в том, что выявлены риски и слабые стороны в культурной сфере.

Среди направлений, стоящих перед Россией на первом месте:  
распространение влияния культуры нашей страны за рубежом; формирование новой культурной политики; сохранение культурного пространства; избавление от региональной неравности развития[[192]](#footnote-192).

В документе «Основные направления политики Российской Федерации в сфере международного культурно-гуманитарного сотрудничества» отмечается появление новых центров в мире искусства. Отмечается следующее: «важной задачей является обеспечение достойного участия России в соответствующих международных акциях, таких как фестивали, выставки и конкурсы в области литературы и искусства»[[193]](#footnote-193). Задача – популяризация русского современного искусства наряду с классическим.

Сложности из-за тяжеловесности правовой базы могут возникать и при перемещении художественных предметов за границу, для экспонирования или продажи[[194]](#footnote-194). В частности, таможенный контроль осуществляется большим количеством законов, что процедура становится крайне длительной и запутанной[[195]](#footnote-195). В целом, необходима более четкая разработка правовых механизмов для продуктивности культурного обмена на международном уровне.

Кроме того, частная инициатива в художественной сфере недостаточно поддерживается. Никаких преимуществ у галерей, нет, они воспринимаются наравне с иными юридическими лицами и платят те же налоги. При этом деятельность художественных галерей занимает необходимую нишу для повышения культурного уровня страны. Недостаточна также поддержка деятелей искусства. Между тем, именно частная инициатива способна расширить культурные связи и разнообразить художественные формы внутри страны[[196]](#footnote-196).

Недостаточно развита сеть международных фестивалей искусства. Безусловно, биеннале современного искусства, выставки международного уровня в нашей стране есть. Проблема заключается в том, что практически ни одна не является площадкой для культурного обмена, равной масштабу подобных мероприятий в Европе или США. Данные арт-мероприятия не достаточно привлекательны для зарубежного участника, куратора, галериста или дилера.

Отметим положительную тенденцию на увеличение проводимых в России фестивалей актуального искусства. Носят они преимущественно локальный характер, остаются неизвестными для широкой российской общественности. Кроме часто освещаемых в прессе мероприятий, которые нацелены на уровень международной арт-сцены. Как правило, это события в Москве или Санкт-Петербурге.

В любом случае, появление местных инициатив – это хорошая тенденция. Также выделим, что наряду с государственными организациями в сфере культуры, на современном этапе появляется больше частных активностей. Но государственные инициативы в преимуществе[[197]](#footnote-197). Как следствие возникают проблемы с финансированием и возможностями подобных художественных фестивалей. Часто открытие арт-центра и другого культурного учреждения, совершаемое при поддержке государства, это единственный волнующий властей факт [[198]](#footnote-198). После освещения в СМИ и на телевидении новые организации предоставляются сами себе и должны развиваться самостоятельно. Таким образом, модель поддержки культурных институтов не достаточно эффективна. Скорее, её можно представить формулировкой «ищите частных спонсоров»[[199]](#footnote-199).

То же касается поддержки художников. На мировой арт-сцене есть имена российских художников, которые известны и привлекательны. Вместе с тем, это фигуры 1990-х начала 2000-х годов, или давно потерявшие связь с Родиной. Чтобы наиболее успешно заявить о себе на международном арт рынке русские медиахудожники выбирают, в основном, две траектории развития своего творчества. Наиболее успешными в коммерческом плане являются художники, творчество которых так или иначе обыгрывает национальный контекст. Как правило, это статусные художники, с творчеством которых на западном рынке, в основном, ассоциируется русское актуальное искусство («Синие Носы», AES+F).

Художники следующего, молодого поколения, более открыты новым тенденциям и стараются использовать художественный язык, понятный мировому сообществу. Эти авторы стараются воспринимать и визуализировать «универсальные тенденции и концепции» (группа ПРОВМЫЗА, В. Алимпиев, В. Логутов, Я. Каждан, Синий Суп).

Одной из центральных проблем российской арт-сцены является отсутствие единого культурного поля. Культурная среда более развита в европейской части страны, а на протяжении от Уральских гор (если не за границами Московской области) и до Сахалина художественный процесс находится в застое. По крайней мере, такой вывод можно сделать из российских масс-медиа. Локальные инициативы остаются местными и не выходят зачастую даже на общероссийский уровень. Пожалуй, данная проблема лежит в основе экономических, политических, социальных и культурных взаимоотношений между центром и периферией. Проблема развитого и высококультурного центра, и более слабой во всех отношениях периферии. Это тоже вопрос к государственной поддержке и политике. Отметим, что решение проблемы региональной диспропорции среди приоритетных задач для государственной власти[[200]](#footnote-200). Культурное развитие должно идти в каждом регионе, причем не обособленно, а во взаимодействии друг с другом. Только так можно достигнуть всероссийского прогресса и вхождения в мировой процесс. Первостепенно на данном этапе изменить подходы к региональному совершенствованию.

Видимым и нерешенным остается вопрос об отношениях российской общественности и современного искусства. На сегодня, при наличии предложения, спроса на внутрироссийском художественном рынке нет. Коллекционеры предпочитают вкладываться в современное искусство Европы и Америки, нежели отечественное[[201]](#footnote-201). Художники же пытаются пробиться на западный рынок, так как внутри страны попытки бесперспективны. Получается, что российское современное искусство больше покупается на американском и европейском рынке, чем на российском. Отметим, что это преимущественно известные художники (Кандинский, Малевич, Шагал)[[202]](#footnote-202). С одной стороны, это способ повышения заинтересованности в межкультурном общении с российском арт-сценой. С другой стороны, такое положение приводит к торможению процессов внутри страны.

Актуальная художественная сфера остается в массовом сознании областью «элитарной», за границами понимания ее необходимости и культурной ценности. Без запроса (и спроса) населения на современное искусство ни арт-рынок, ни сеть художественных событий развиваться эффективно не будет. Ведь будет возникать вопрос – для чего он нужен? Из-за недостаточной культурной просвещенности населения сфера остается непривлекательной и мало популярной. Это сказывается на недостаточном информировании о происходящем на российской арт-сцене: информации зачастую просто нет, так как художественная среда – безынтересна для среднего россиянина и не понимаема. Повышение культурного уровня российского зрителя и формирование положительного отношения к актуальному искусству, по нашему мнению, должно стоять в приоритете государства. Это отправная точка для движения вперед, иначе художественная сфера замкнется на немногочисленной творческой «околоэлитарной» группе. Завершающей стадией организации арт-рынка и арт-сообщества мирового класса является спрос на искусство у «среднего класса», как происходит на Западе[[203]](#footnote-203). У нас не просто финансовые ресурсы «среднего класса» не позволят приобрести работы, но и нет понимания, для чего приобретать или интересоваться современным искусством.

Для подтверждения тезиса об осторожном отношении российского человека к актуальному искусству, нами был проведен социальный опрос.

Цель опроса – узнать о заинтересованности и информированности россиян о современном искусстве, о подготовленности к пониманию художественных экспериментов.

Перед нами стояли такие задачи: 1) выявить интерес к современному искусству и частоту посещений художественных выставок; 2) изучить уровень информированности о российской арт-сцене; 3) рассмотреть, как оценивается значение современного искусства; 4) выявить, насколько консервативны художественные предпочтения.

Опрос проводился в форме анкетирования в онлайн-варианте (через Интернет). Респондентами выступили: студенты ВУЗов Санкт-Петербурга, Москвы и Уфы, школьники старших классов, представители творческих профессий, также не связанных с искусством профессий, школьные учителя.

Приняли участие 165 респондентов. Женская аудитория составила около 78 %, мужская – 23% (Приложение 7.1).

Обработка ответов показала, что большинство отвечающих находятся в возрасте от 18 до 35 лет, имеют высшее образование или на данный момент являются студентами (Приложение 7.2).

В соответствии с задачами можем сделать следующие выводы (подробные результаты опроса в Приложении 7).

1. Интерес к художественной сфере у россиян есть: около 76 % ответили утвердительно на вопросы «Интересно ли Вам современное искусство» и « Любите ли Вы посещать художественные выставки?». Однако, частота посещений небольшая – на выставки ходят раз в несколько месяцев или реже, что говорит о предпочтении иного вида досуга (Приложение 7.3, 7.4). Отметим, что при возможности большинство бы также не отказалось от более подробного изучения художественной сферы.
2. Информированность о состоянии российской арт-сцены скудная. Из 165 человек более 60 % не могут назвать ни одного современного российского художника. Действительно хотя бы минимальные знания в данной области имеют только 59 человек из 165, притом, некоторые посчитали за современных авторов еще советских и авангардных художников, как З. Церетели, или даже К. Малевича (Приложение 7.5, 7.7).
3. Большинство респондентов ответили, что современное искусство является отражением актуальных общественных процессов и событий (76 %). На вопрос «Может ли современное искусство мотивировать человека на активные действия, выражение гражданской позиции?» 115 человек дало утвердительный ответ (Приложение 7.5). Таким образом, искусство считается способным к преобразованию общества сферой деятельности. Подобное отношение – позитивная тенденция для российского общества. Среди мнений часто встречались такие, как зависимость мотивации от гражданской позиции человека и степени политизированности произведений.
4. Современное искусство практически половиной респондентов было оценено как провокативное, часто нарушающее этические нормы, но все же не большинством (ок. 43 %, Приложение 7.4). Вместе с тем, можно сделать вывод о неподготовленности российского зрителя к актуальному искусству. Большинство все же предпочло бы выставку классического художника, чем современного (74,5%). Причем современное искусство выбирала в основном молодежь (возрастная категория18-25, до 18 лет, реже – 25-35 лет). Тезис о консервативности российского зрителя доказывает выбор половиной опрошенных выставки итальянского мастера эпохи Возрождения в Эрмитаже. Также, из трех предложенных работ: AES+F, А. Шишкина-Хокусая и инсталляции Гриши Брускина на Венецианской биеннале, только последняя достойна по мнению респондентов статуса «искусства» - 84% (Приложение 7.8, 7.9). Таким образом, россияне консервативны в художественных предпочтениях.

Итак, заинтересованность российского зрителя в приобщении к художественному миру есть. Спрос на современное искусство существует, но он уступает интересу к проверенным известным мастерам прошлых веков. В связи с небольшим спросом информированность населения также не на высоком уровне. Самое главное: консервативное отношение к искусство показывает не достаточный культурный уровень для восприятия новаторства в актуальном искусстве.

У России есть огромный культурный потенциал. Для развития художественной сферы России до мирового или среднеевропейского уровня необходимо разрешить стоящие перед арт-сценой препятствия. Если попробовать наметить план действий, то России для успешного осуществления целей художественного обмена необходимо:

* развитие нормативно-правовой базы;
* формирование культурной политики, в частности, для сферы искусства;
* расширение сети выставочных мероприятий, галерей;
* достаточное финансирование и обеспечение инфраструктурой (государственным или частным финансированием) для выхода на международный уровень;
* развитие галерей и арт-рынка в целом.
* поддержка и продвижение новых имен и произведений;
* укрепление единого культурного пространства: преодоление региональной диспропорции;
* повышение культурного уровня граждан;
* информирование зрительской аудитории о событиях мира искусства, национальных и мировых;
* внедрение инновационных коммуникативных технологий для популяризации современного русского искусства в России и за ее пределами[[204]](#footnote-204).

Таким образом, постепенное преодоление проблем, возникших в культурной сфере России в 1990-е годы, при наличии огромного потенциала, приведет к пусть медленному, но все же встраиванию российского искусства в международный культурный процесс.

## **3.2 Участие России в международных фестивалях современного искусства**

В условиях культурной глобализации России необходимо участвовать в международных арт-событиях и предоставлять национальные площадки для межкультурной коммуникации. Среди основных причин такой необходимости назовем следующие:

* продвижение российских работ и новых имен на международном арт-рынке;
* популяризация русского современного искусства;
* создание положительного образа России;
* изучение иностранного опыта и создание на его основе российского арт-рынка и художественного пространства;
* осуществление культурного обмена в области современного искусства.

Кроме того, участие на крупных арт-событиях формирует более высокую цену на произведения национальных авторов[[205]](#footnote-205).

Российская Федерация активно внедряется на протяжении 30-летнего периода своего существования на мировые художественные платформы, а также внутри страны создаются по аналогии с европейскими и североамериканскими международные выставки современного искусства. Успешность данной политики рассмотрим в данном параграфе. Мы проанализируем участие России в международных фестивалях современного искусства на примерах крупнейших арт-форумов: Венецианской биеннале, Манифесте, Документе. Далее выделим наиболее перспективные события российской арт-сцены, которые имеют потенциал.

Российский павильон на Венецианской биеннале — главное высказывание и заявление о том, что делается сегодня в актуальном национальном искусстве. Нет ни одного другого фестиваля, где можно с той же эффективностью и резонансом предъявить мировой художественной общественности свои достижения или сомнения, страхи и надежды. С 2016 года комиссаром русского павильона на Венецианской биеннале назначен **Семен Михайловский**, ректор Санкт-Петербургской академии художеств.

По мнению наиболее скептической части исследователей, Россия участвует в биеннале себе в убыток, при этом не показывая себя с лучшей стороны[[206]](#footnote-206). Российское искусство на биеннале сравнивают с «обоями, которые можно не заметить»[[207]](#footnote-207).

Например, на 55-й Венецианской биеннале (2013 г.) российский павильон представил инсталляцию Вадима Захарова по мифу о Данае. Это была метафора о перерождении искусства – на посетителей выливался поток золотых монет, под которым женщины могли прогуляться под зонтами, представив себя Данаей[[208]](#footnote-208). В Москве или Санкт-Петербурге проект бы собрал большую аудиторию из заинтересовавшихся его зрелищностью. Но для Венеции – этого недостаточно. «И в этом смысле павильон оказался абсолютно российским и показывал планку, выше которой̆ искусство из России не может подняться по причинам как психологического, так и институционального характера»[[209]](#footnote-209), оценили российский проект эксперты.

В 2017 году на 57-й биеннале в Венеции Россия представила проект «Зрелища Круга земного» (с латыни Theatrum Orbis Terrarum), по названию первого в мире атласа. Акцент был сделан на проекте Гриши Брускина и краснодарской группы **Recycle. Проект Брускина «Смена декораций» довольно прямо раскрывает тему тотального государственного контроля: в декорациях разворачиваются баталии бумажных/гипсовых человечков. Вместе с тем, какой предстает Россия в таком проекте? Страной, не вылечившейся от времен репрессий и подавления? Или государством, где и сейчас человек – только бумажная фигурка в руках власти? Но главный вопрос таков: насколько позитивно подобные прямолинейные проекты влияют на имидж России?**

Вместе с тем, отметим, что при возможных недочетах и незаметности для международного жюри российских проектов, организаторы отечественного павильона все же стараются опираться на символы, с которыми связывают иностранцы нашу страну. Продвижение брендов посредством художественных мероприятий имеет позитивный результат. Например, на последней Венецианской биеннале национальный павильон посвятили главному культурному символу России – Эрмитажу. Проект был назван «Лука 15: 11–32» в честь шедевра из коллекции Эрмитажа «Возвращение блудного сына» Рембранта (по месту в Библии, где пересказывается притча). Выбор Эрмитажа представляется удачным для укрепления данного культурного российского бренда. К тому же, статус музея как главного в России и содержащего всемирно известные работы иностранных мастеров, способно сплотить нации через межкультурный диалог. Эрмитаж – функциональный «мостик» между Россией и Европой.

Курировал павильон Михаил Пиотровский как лицо Государственного Эрмитажа. Приняли участие Александр Сокуров, представивший ранее масштабный фильм об Эрмитаже, также Александр Шишкин-Хокусай, который создавал декорации для многих санкт-петербургских театров (БДТ, театр им. Ленсовета). Последний сконцентрировал внимание на коллекции Эрмитажа, конкретнее проект «Фламандская школа» по мотивам картин Брейгеля, Йорданса и Снайдерса. В сущности, это игра на знакомых для европейцев моментах, желание показать все самое лучшее у нас, покрасоваться на понятном языке.

Несмотря на противоречивое отношение к представляемому нашей страной на Венецианской биеннале со стороны международного жюри и специалистов, со временем при благоприятных условиях Россия сможет совмещать цели культурной политики и художественную ценность, демонстрируя высокий уровень современного искусства.

Далее проанализируем участие России в европейской кочующей биеннале «Манифесте» и кассельской «Документе».

В 2014 году Манифеста-10 проходила в России, на площадке Эрмитажа. Санкт-Петербург, прежде всего, был выбран как проводник связи между западом и востоком Европы. Среди русских художников на выставке были представлены только Елена Ковылина и Александра Сухарева. Мероприятие вызвало противоречивые оценки. Основная причина в политическом кризисе отношений с Западом (события на Украине, критика запрета в нашей стране пропаганды гомосексуализма среди несовершеннолетних). Даже были призывы бойкотировать мероприятие, или перенести его на иную площадку. Это усложнило прохождение выставки и возможное позитивное влияние арт-мероприятия на вхождение российского искусства в европейский художественный контекст[[210]](#footnote-210).

Отметим, что российский зритель с его натянутым отношением к современному искусству, тем более в острой политико-социальной тематике, оценил мероприятие скептично.

В целом, на Манифесте представляется мало российских участников, либо они вовсе отсутствуют в программе. На Манифесте-9 (2012 г.) по традиции, российского современного искусства не было. Только упоминания о России и ее советском прошлом. Точнее, упор организаторов на шахтерское прошлое Генки ассоциировалась в проекте со стахановским движением[[211]](#footnote-211). Также использовались фрагменты из классиков советского кино, например, Григория Александрова[[212]](#footnote-212).

На последней прошедшей Манифесте в Палермо (2018 г.) принимали участие два российских художника — Таус Махачева и Сергей Сапожников. А также в параллельной программе провел персональную выставку Евгений Антуфьев.

В другом международном арт-фестивале, «Документе», проходящей раз в 5 лет в немецком Касселе, Россия и вовсе редкий гость. Чаще выставочные проекты используют отсылки к работам известных в мире российских художников, но не современных авторов. Например, на Документе-14 в 2017 г., кураторы обратили внимание на художников 20-х годов, актуальных и сегодня, Дмитрию Александровичу Пригову и Арсению Авраамову.

Обращение к уже известным российским художникам на арт-мероприятиях позитивно влияет на имидж России и культурный обмен. Негативная сторона заключается в создании впечатление, что современного искусства в России нет, или оно не достойно внимания международной публики. При развитии арт-рынка и художественного поля, преодолев наиболее регрессивные препятствия, Россия сможет представлять современные имена на художественных мегасобытиях.

Для активного художественного сотрудничества важно не только участие в международных арт-фестивалях, но и развитие внутренних мероприятий в сфере искусства. Можно выделить несколько уровней арт-фестивалей искусства в России. Первый – международные фестивали (Московская биеннале современного искусства, Уральская индустриальная биеннале, паблик-арт фестиваль «Арт проспект»); второй -локальные (Ширяевская биеннале, стрит-арт фестиваль «Волжская волна», лэнд-арт фестиваль «Архстояние» и др.). Последняя группа нацелена на включение локального пространства в художественный процесс, новое осмысление местных обычаев, пространства и специфики. Одной из задач региональных выставок становится создание и популяризация бренда местности, повышение его туристической привлекательности[[213]](#footnote-213). В общероссийском контексте это важная функция для комплексного развития регионов. Также приглашение зарубежных коллег, что позволяет включаться отдельным регионам в международный культурный обмен. Региональные события сталкиваются с необходимостью соединить тренды глобальной художественной сети (формы, кураторская деятельность и т.д.) с поиском местной оригинальности. Необходимо грамотно разработать выставочный проект, чтобы он выделил регион как всероссийский бренд, при этом включал глобальные культурные тенденции[[214]](#footnote-214).

Москва – культурный центр России, основная площадка для международных выставок. Здесь проводится несколько интернациональных событий современного искусства: Московская международная биеннале современного искусства, Московская международная биеннале молодого искусства. Ориентир у событий на страны СНГ, с которыми российские власти стремятся организовать единое культурное пространство, Центральную Азию и Европу.

Московская международная биеннале современного искусства входит в Фонд биеннале, составляет, таким образом, звено мировой художественной сети. Кураторов приглашают иностранных, а специальные проекты могут проходить в других странах (например, в 2011 г. проводились параллельные выставки четвертой Московской биеннале в Киеве и Лондоне). Первая Московская биеннале современного искусства прошла в 2005 году, площадка проведения не постоянная. Например, в 2015 году площадкой VI биеннале стало ВДНХ. Темой было осмысление Москвы как объединяющей Европу и Азию силы («Как жить вместе? Взгляд из центра города в самом сердце острова Евразия»)[[215]](#footnote-215).

Интересной с точки зрения задействования разных типов деятельности в рамках фестиваля современного искусства была форма представления на VI Московской биеннале. Это не была статичная выставка с инсталляциями, а скорее сменяющие друг друга перфомансы, лекции, круглые столы, мастер-классы. Получилось нечто похоже на большую международную образовательно-просветительскую платформу. Для проекта все художественные работы создавались на месте, сразу. Подобное новаторское решение формата выставки уже испытывалось в Европе – на бразильской биеннале в Сан-Паулу, в 2008 году. В использовании бразильского опыта на практике отразился художественный обмен, был перенят механизм проведения мероприятия подобного формата. Выбор был связан, во-первых, с экономией ресурсов. Во-вторых, он подходит для площадок, сложных для реализации статичного выставочного проекта (как ВДНХ).

Международные специалисты современного искусства не оценили подобного дискуссионного формата, так как это не совсем про художественную сферу: теряется ценность художественных работ, совместного творческого процесса[[216]](#footnote-216). С точки зрения международных отношений, большой дискуссионный клуб о сфере искусства довольно продуктивное и полезное мероприятие, но на уровне экспертов. Публика же не смогла оценить формат в силу его хаотичности и непривычности.

В целом, подобный формат оказался неудачей для международной практики мегасобытий, что тоже результат для других стран. Главный его недостаток в отсутствии и невозможности тщательной подготовки быстро смеющих друг друга событий в рамках ограниченной во времени биеннале искусства[[217]](#footnote-217).

Московская биеннале 2017-2018 гг., по мнению художественных критиков, напоминала Манифесту-10[[218]](#footnote-218). Специалисты указывают на схожесть по построению Московской биеннале на Манифесту и Венецию, застоявшийся и устаревший метод экспонирования которых требует реформ и нововведений[[219]](#footnote-219).

Последние две Московские биеннале, 2017 и 2019 года соответственно, указывают на кризис мероприятия. Оба проекта обернулись неудачей. На 7-й биеннале в 2017 году был упразднен пост комиссара (его с 2005 г. занимал Иосиф Бакштейн), теперь за организацию стал отвечать Экспертный Совет. Это была первая биеннале без параллельной программы и специальных гостей, даже не отпечатали каталог, по финансовым причинам. На последней биеннале 2019 г. отмечалось много недочетов, как несогласованность архитектора с художниками расстановки их работ, организаторы, впервые соприкоснувшиеся с масштабным художественным проектом. Можно сделать вывод о постепенном угасании международной Московской биеннале и скатывании ее в бесперспективность.

Уже в 2017 году рассматривался вариант прекращения проведения данного арт-мероприятия, в ряду первопричин – недостаточное финансирование. Но событие оценивается как самое весомое в современном искусстве России сегодня, и нерационально было бы прекратить его полностью. Выгоднее будет сохранить мероприятие для продвижения России на мировую художественную сцену с целью культурного диалога. Оптимистически настроенные деятели видят выход в реорганизации Московской биеннале, системы управления, эксперимент с формой[[220]](#footnote-220). Отметим, что организаторы Московской биеннале попытались сохранить мероприятие посредством реформирования. Первоочередной задачей сегодня является укрепление структуры биеннале, а затем ее позиций в ряду международных арт-фестивалей.

Большое значение для продвижения российской арт-сцены имеет деятельность Государственного центра современного искусства (ГЦСИ). Центр инициирует выставки и образовательные проекты, на которые приглашаются зарубежные специалисты. Имеет 7 филиалов по России. Это институт, который укрепляет культурное пространство страны. В 2016 году Центр вошел в состав РОСИЗО, а в 2019 г. перешел под управление Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Рассмотрим относительно молодую Уральскую индустриальную биеннале современного искусства, которая проходит в Екатеринбурге. Первое, что стоит отметить, это месторасположение – Уральский федеральный округ. Для развития культурной среды в регионах это позитивная тенденция. Первая Уральская биеннале прошла в 2010 году. Арт-директор данного международного мероприятия - Ирина Коротич.

У организаторов амбициозные планы - стать известным в мире событием, брендом города и сделать Екатеринбург туристическим местом[[221]](#footnote-221). По причине того, что биеннале индустриальная, а сам город имеет историческую основу, связанную с заводской отраслью, то главная цель проекта состоит в налаживании связи: город-промышленность-искусство-зритель.

Структура Уральской индустриальной биеннале состоит из главного проекта, программы художников, специальных проектов, арт-медиации, культурная платформа (показы/мероприятия/шоу), интеллектуальной платформы (лекции, круглые столы и т.д.).

Значение и задачи международной биеннале в Екатеринбурге[[222]](#footnote-222):

1. Раскрытие взаимодействия между современным искусством и промышленностью.
2. Переосмысление важности индустриальных памятников.
3. Вклад в устойчивое развитие Уральского региона: повысить туристическую и коммерческую привлекательность.
4. Укрепление региональных и международных отношений в сфере культуры и бизнеса.
5. Стать брендом Уральского региона как главного международного события.
6. Платформа для дискуссий.

Уральская биеннале практикует новые формы показа работ: как выставочное пространство используются здания заводов - символ промышленного города. Привлекается внимание к требующим внимания общественности и властей местам, как водонапорная башня, заброшенная гостиница, неактивные заводы [[223]](#footnote-223).

В 2012 г. программа Арт-резиденций 2-й Уральской индустриальной биеннале стала масштабным выходом современного искусства за пределы Екатеринбурга в города Свердловской области. В проекте участвовали семь художников из России, США и Франции. Они провели исследование о пространстве Екатеринбурга и области, изучили индустриальную культуру. Этот подход аналогичен Манифесте, то есть направлен на актуализацию локальных проблем и перспективы их решения.

Уральская биеннале – молодой арт-проект, который в будущем может достигнуть западноевропейского и североамериканского уровня. Рабочая концепция, акцентирование внимание на задействовании городского пространства в тренде современных событий современного искусства, поэтому Уральская биеннале перспективная площадка художественного сотрудничества.

*Итак*, мероприятия масштаба Манифесты или Венецианской биеннале остаются важнейшим инструментом внешней культурной политики России, представляют ее на международной арене, и в той или иной мере влияют на формирование мнения о стране среди иностранной культурной элиты. На данный момент практика российского участия в событиях мировой арт-сцены противоречива. Россия может опираться на культурное достояние, использовать узнаваемые в мире маркеры (как Эрмитаж на Венецианской биеннале, или пропаганда популярного абстракционизма 20-х годов XX века), что положительно влияет на культурный образ. Однако Россия сегодня не предстает как центр современного искусства с привлекательными художественными процессами на местной арт-сцене.

Таким образом, для увеличения веса России в мировой художественной среде необходимы качественные преобразования по нескольким направлениям. Во-первых, выработка работающей стратегии культурной политики и ее механизмов и законотворческая деятельность в сфере искусства. Во-вторых, предприятие шагов к развитию художественного рынка и укреплению позиций арт-сообщества. В-третьих, в целях создания единого культурного поля акцентировать внимание на проблеме региональной диспропорции и постепенно решать ее. В-четвертых, повышение привлекательности художественной сферы для населения, решение задачи культурного развития гражданина России на разных уровнях. Данные вопросы являются приоритетными для государства в сфере культуры.

Внутренние художественные события не обладают мировым качеством, что было проанализировано нами выше (на примере Московской биеннале современного искусства). Вместе с тем, отметим положительную тенденцию по развитию местных инициатив в сфере культуры, например, Уральская индустриальная биеннале. Подобные мероприятия помогают развиваться как регионам, так и общероссийской культурной сети.

Можно утверждать, что Россия имеет огромный потенциал для интереса мировой общественности. Есть уникальные традиции, умение впитывать разные течения, стили, учиться посредством культурного обмена[[224]](#footnote-224). Вместе с новым поколением молодых художников и арт-сообществ, благодаря участию в мегасобытиях художественного обмена происходит, пусть медленное, но все же постепенное встраивание российского искусства в международный арт - рынок.

# 

# **Заключение**

Роль современного художественного сотрудничества как части международных отношений и международного культурного диалога носит позитивный и многофункциональный характер, как было выявлено в ходе исследования. Художественное сотрудничество является важным направлением культурного диалога между государствами, нациями и этносами. Общение на площадках международных арт-событий посредством искусства вносит неоценимый вклад в понимание друг друга, следовательно, в дело создания бесконфликтного мирового пространства. В дополнение художественное сотрудничество позволяет акцентировать внимание мировой общественности на актуальных проблемах.

Художественное сотрудничество имеет продолжительную историю. Развитие происходило с того момента, как люди стали идентифицировать себя в рамках собственных культур. На современном этапе основными формами данного вида сотрудничества являются международные фестивали, выставки, биеннале и ярмарки современного искусства. Художественный фестиваль, благодаря комплексному формату, становится культурной универсалией в глобальном художественном процессе, выступает как социально практическая и символическая модель диалога культур. Кроме того, международные арт-форумы являются основными точками пересечения акторов мировой художественной сети. Они обладают возможностью для культурного обмена.

В соответствии с задачами в результате проведённого исследования было определено следующее.

С теоретической стороны художественное сотрудничество представляет собой одно из направлений международного культурного обмена. Оно отвечает за реализацию культурных связей внутри художественного поля. Местом для международного взаимодействия в арт-сфере выступают мероприятия и фестивали. Другой теоретический аспект связан с представление художественной сферы как мировой сети. В контексте теории о художественной сети оно призвано связывать акторов между собой и способствовать их диалогу. В сети выделяются центры, в которых культурный обмен происходит эффективнее, и периферийные точки, которые не являются обязательными для всех участников.

Международное художественное сотрудничество имеет длительный эволюционный путь и завершает свое полноценное становление к середине - второй половине XX века. Международные контакты в сфере искусства развивались совместно с международными отношениями и прошли все знаковые исторические этапы: от замкнутых связей с ближайшими соседями до создания мировых организаций в XX в. Современные художественные платформы – это усовершенствованная модель Парижских Салонов, одна из главных задач которых заключалась в актуализации искусства и формировании общественного спроса на искусство. Их типология строится на основе таких критериев, как периодичность, территориальный принцип, область искусства, тематика, функции, формат участия, продолжительность.

На международное культурное сотрудничество оказали влияние такие факторы, как диспропорция в развитии регионов, разные возможности и уровень представленности Запада и Востока на событиях мировой арт-сцены. Художественные центры сегодня сосредоточены в Западной Европе и США. В современном мире проявляется тенденция на выход новых азиатских центров искусства – Китая и Японии - на европейский и североамериканский уровень. Вместе с тем, представление искусства национализируется, главным участником выступает государство. Помимо перечисленного, на художественное сотрудничество влияет фактор рынка и процесс глобализации.

Выделим еще один влияющий на мировую арт-сцену фактор. На периферии художественной сети сохраняется тенденция роста локальных инициатив с начала XXI века. Развитие арт-площадок осложнено отсутствием политических, экономических, культурных условий. Несмотря на периферийность и сложность выхода на мировую арт-сцену, локальные инициативы вносят вклад в модернизацию внутренних отношений и улучшение политического, социального, культурного климата в своих странах.

Актуальные формы современного художественного сотрудничества в современном межкультурном взаимодействии выполняют значимые для общества функции. Миссия художественного сотрудничества в международном культурном обмене состоит в следующих задачах: осуществление творческого обмена; реализация совместного процесса с созданием вненационального творческого продукта высокой ценности; межкультурное и межцивилизационное общение; создание имиджа места проведения арт-мероприятия и государства; обсуждение значимых для мира проблем; самодетерминация акторов художественного сотрудничества.

Кроме того, в ходе исследования пришли к выводу, что актуальные формы художественного сотрудничества следует оценивать как значимые площадки межкультурного диалога. Однако сегодня многие продолжительные выставки требуют модернизации, которая в силу сложившихся традиций сложна для реализации. Ожидания экспертного сообщества связываются с новыми арт-площадками, которые могут экспериментировать с формами. К первой группе относится Венецианская биеннале, которая остается центральным событием художественного поля. Страны рассматривают это событие как смотр культурных достижений. Там они могут поговорить на глобальные темы, о политической обстановке и о понимании друг друга. Иными словами, осуществляют художественное сотрудничество.

На основе анализа Венецианской биеннале выявлен дисбаланс в уровнях культурного развития и возможностях показа современного искусства. Неравенство в уровне художественного развития центров и периферии мира искусства отображается в качестве национальных проектов и выборе победителей жюри.

Другой формат представляет европейская кочующая биеннале Манифеста. Ее появление ознаменовало новый этап развития международных отношений после завершения Холодной войны. Манифеста ориентирована на создание единого культурного поля в Европе, на работу с городской средой. Манифеста сегодня – это исследовательско-образовательное и художественное пространство, обеспечивающее поиск продуктивных решений преобразования европейских городов.

Что касается России, то позиции государства в современном художественном сотрудничестве противоречивы и нестабильны. Современная художественная сфера в России развивается медленнее, чем мировая. Россия остается периферией художественного поля. Для ускорения культурного развития и достижения среднеевропейского и североамериканского уровня необходимо: повысить культурный уровень населения; сформировать арт-рынок; усовершенствовать законодательную базу в данной области; укрепить единое культурное поле, для чего преодолеть дисбаланс в развитии регионов; разработать государственную стратегию и механизмы внешней культурной политики; развить культурную инфраструктуру, сеть международных фестивалей на территории страны; стимулировать частную инициативу; популяризировать современное искусство.

Главным методом реализации внешней культурной политики России является участие в международных форумах. На современном этапе представление российской арт-сцены среднее и отмечено двумя тенденциями. Первое - использование культурного наследия позитивно влияет на образ страны. С другой стороны, современное искусство России представляется мало и не достигает мирового качества.

В будущем вполне возможно закрепление за Россией статуса одного из художественных центров. Страна обладает мощными внутренними ресурсами. Среди таких ресурсов можно назвать богатое культурное наследие, талантливое поколение современных художников, развивающийся бизнес, постепенный рост интереса широкой аудитории. Однако на данный момент очень много вопросов и проблем к стратегиям в этой сфере, которые необходимо не откладывать, а решать.

Мир искусства – это уникальное явление, открытое к диалогу между странами. Оно часто касается политических проблем, вместе с тем открывая возможность не элитам, не правительствам, а отдельным личностям как частным представителям государства высказывать позицию по отношению к мировым событиям. Часто художники интерпретируют события в более дружественном направлении к обладателям иного гражданства. На уровне искусства зарождается более свободное от стереотипов и полюсной установки «враг-друг» международное сообщество.

# **Список использованных источников и литературы**

**Источники**

**Уставы международных организаций и официальные документы**

1. Закон РФ № 4804 от 15. апреля 2003 (ред. 17. 07. 2009) «О вывозе и ввозе культурных ценностей». URL: http://www.consultant.ru/document/cons\_doc\_LAW\_1905/ (дата обращения: 23.04.2020).
2. Конвенция ЮНЕСКО от 20 октября 2005 г. «Об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения». URL: https://www.un.org/ru/documents/decl\_conv/conventions/cultural\_expression.shtml (дата обращения: 17.04.2020).
3. «Основные направления политики Российской Федерации в сфере международного культурно-гуманитарного сотрудничества» от 18 декабря 2010 г. URL: https://legalacts.ru/doc/osnovnye-napravlenija-politiki-rossiiskoi-federatsii-v-sfere/ (дата обращения: 20.04.2020).
4. Распоряжение Правительства РФ № 326-р от 29.02.2016 «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года». URL:http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf (дата обращения: 23.04.2020).
5. Среднесрочная стратегия ЮНЕСКО на 2014-2021 гг. URL: http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002278/227860r.pdf (дата обращения: 20.04.2020).
6. Указ Президента РФ № 640 от 30.11.2016 «Об утверждении Концепции внешней политики Российской Федерации». URL: http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=207990&fld=134&dst=100012,0&rnd=0.5956413309505002#040245924499453434 (дата обращения: 21.04.2020).

Указ Президента РФ № 808 от 24 декабря 2014 г. «Об утверждении Основ государственной культурной политики». URL: https://base.garant.ru/70828330/ (дата обращения: 23.04.2020).

Устав ЮНЕСКО. URL: http://docs.cntd.ru/document/1900831 (дата обращения: 24.04.2020).

**Документы крупнейших выставок**

1. Manifesta 4. European Biennial of contemporary art. 2002. Catalogue / L. Boubnova [et al.]. - Frankfurt/Main, 2002.
2. 58th International Art Exhibition. Procedure for National. URL: https://static.labiennale.org/files/arte/Documenti/58eia-nat-part-en.pdf (дата обращения: 24.04.2020).

**Выступления кураторов ведущих мировых арт-проектов**

1. Беседа с куратором-координатором Московской биеннале Бакштейном И. «Продать можно даже воздух» от 27 января 2005. URL: https://polit.ru/article/2005/01/27/bakshtplung/ (дата обращения: 17.04.2020).
2. Видеоарт Франсиса Алюса «Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River». URL: https://www.youtube.com/watch?v=4qg7Bhgf1-k#action=share (дата обращения: 24.04.2020).
3. Выступление Хедвиг Фейн на «Открытом лектории. Культура 2.0», Санкт-Петербургский культурный форум, 14 ноября 2019 г.
4. «Открытый лекторий. Культура 2.0», Санкт-Петербургский культурный форум // Из материалов круглого стола 14 ноября 2019 г.
5. Сonference Biennials: Prospect and Perspectives // International Conference at ZKM Center for Art and Media Karlsruhe 27.02-01.03.2014. Interviews. URL: https://zkm.de/media/file/en/2015-publication-prospect\_and\_perspectives-zkm.pdf (дата обращения: 17.04.2020).

**Интервью с представителями арт-индустрии**

1. Интервью президента фонда «Биеннале современного искусства Юлия Музыкантская от 12 июля 2016. URL: https://www.kommersant.ru/doc/3036586 (дата обращения: 20.04.2020).

Интервью с Р. Ругоффом // The Art Newspaper Russia. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/5896/ (дата обращения: 30. 03.2020).

1. Исчезновение искусства. Интервью с Паоло Вирно. 2006 г. URL: https://www.radicalphilosophy.com/interview/paolo-virno-reading-gilbert-simondon (дата обращения: 24.04.2020).

Что мешает развитию арт-рынка в России / Интервью с арт-директором галереи Dordor Gallery Анастасией По. URL: https://www.if24.ru/art-rynky-v-rossii-meshaet/ (дата обращения: 23.04.2020).

1. Interview of Joana Monbaron / Education & Mediation Manifesta 13 Marseille's team. URL:https://www.youtube.com/watch?v=p25WL1PcXKA&list=PLLIiLzMeyzOf1VGsFYcdRlZwj2jWLqpec (дата обращения: 18.04.2020).
2. Ralph Rugoff, Curator of the 58th International Art Exhibition. URL: https://www.labiennale.org/en/art/2019/introduction-ralph-rugoff (дата обращения: 24.04.2020).

**Литература**

**Монографии**

1. Аванесова, Г.А. Ценностно-смысловые ориентиры культурной политики Российской Федерации в постсоветский период / Г.А. Аванесова // Современная культурная политика как креативная деятельность: управление и инновации. Коллективная монография в 2 частях под общ. ред. Астафьевой О. Н. — СПб.: ЭЙДОС, 2014. - С. 56-69.
2. Бабякина, Е. П. Российская культурная политика в период второй половины XX века — начала XXI века / Е.П. Бабякина // Современная культурная политика как креативная деятельность: управление и инновации. Коллективная монография в 2 частях под общ. ред. Астафьевой О. Н. — СПб.: ЭЙДОС, 2014. - С.122-147.

Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. - М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. – 466 с.

Боголюбова, Н.М., Николаева, Ю.В. Межкультурная коммуникация и международный обмен / Н.М. Боголюбова, Ю.В. Николаева. – Спб.: Издательство “СПбКО”, 2009. – 416 с.

1. Борев, Ю.Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М., 1981 – 511 с.

Гилен, П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм / П. Гилен: пер. М. Табенкин. - М.:АдМаргинем Пресс, 2015. – 288 с.

1. Головлева, Е. Л. Основы межкультурной коммуникации / Е.Л. Головлева. - Ростов-на Дону: Феникс, 2008. – 224 с.

Захаров, А.В. Практикум по визуальной социологии / А. В. Захаров. // Социология культуры. – М., 2004. №5. – 23 с.

Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III / М.С. Каган. - Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

Мизиано, В. Пять лекций о кураторстве / Мизиано В.URL: https://libking.ru/books/sci-/sci-politics/526752-viktor-miziano-pyat-lektsiy-o-kuratorstve.html (дата обращения: 24.04.2020).

1. Москвина, И.К. Культурные ценности в современной России: «на перепутье» между государством и обществом / И.К. Москвина // Современная культурная политика как креативная деятельность: управление и инновации. Коллективная монография в 2 частях под общ. ред. Астафьевой О. Н. — СПб.: ЭЙДОС, 2014. - С. 114-122.
2. Синецкий, С. Б. Культурная политика XXI века: от прецедента Истории к проекту Будущего / С. Б. Синецкий. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. – 288 с.

Соколов, К.Б. Глобализация: история, современность и искусство / К.Б. Соколов. - М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 444 с.

1. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX в.: 70-80-е гг. / Г. Ю. Стернин. - М., 1997. – 221 с.
2. Уайт, Харрисон С, Уайт, Синтия А. Холсты и карьеры: пер. с англ. / С. Харрисон Уайт, Синтия А. Уайт. - СПб.: Центр социологии искусства, 2000. - 192 с.
3. Шуберт, К. Удел куратора. Концепция музея от Великой Французской революции до наших дней / К. Шуберт. - М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж». 2016. - 224 с.

Becker, H.S. Art Worlds / H.S. Becker - Berkeley: University of California Press, 1982. - 392 p. URL: https://b-ok.cc/book/2362610/fd893b (дата обращения: 15.04.2020).

Hall, S. The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left / S. Hall. - London: Verso Books, 1988. – 283 p.

1. Luhmann, N. Art as a Social System / N. Luhmann. – Stanford: Stanford University Press, 2000. – 424 p.
2. Re/Shaping Cultural Policies 2018: Advancing Creativity for Development. Monitoring the 2005 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions // UNESCO Institute for Statistics, – Paris, 2017. – 252 p.

**Статьи из научных изданий, сборников**

Библер, В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / В.С. Библер // Вопр. философии. – 1989. № 6. – С. 31–42.

1. Бурдьё, П. Производство веры. Вклад в экономику символических благ / П. Бурдьё // Социальное пространство: поля и практики: сборник статей; пер. с фр. Н.А. Шматко. - М.: Институт экспериментальной социологии, 2005. – С. 177- 272.

Виноградова М.Г. Новейшие течения в искусстве в контексте международного и российского арт рынка / М.Г. Виноградова // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2012. - С. 31-36.

1. Галкин, Д.В., Куклина, Ю.А. Развитие современного искусства в регионах России: глобальный контекст и локальные проекты / Д.В. Галкин, Ю.А. Куклина // Вестник Томского государственного университета. -2015. № 397. - С. 65-74. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-sovremennogo-iskusstva-v-regionah-rossii-globalnyy-kontekst-i-lokalnye-proekty (дата обращения: 22.04.2020).

Искусство на торгах. Как устроен российский арт-рынок // Научно-образовательный портал IQ «ВШЭ». URL: https://iq.hse.ru/news/256845516.html (дата обращения: 23.04.2020).

1. Кондаков, С. Современная летопись Академии художеств / С. Кондаков // Журнал Министерства народного просвещения. - 1915. № 1. - С. 14-35.
2. Котломанов, А.О. Это скучно и пафосно, но это искусство: Венецианская биеннале — 2017 / А.О. Котломанов// Вестник СПбГУ. Искусствоведение. - 2017. Т. 7. Вып. 3. - С. 373–377.
3. Котломанов А.О. Сумерки биеннале: российская художественная жизнь, как если бы она имела значение / А.О. Котломанов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. - 2018. Т. 8. Вып. 2. - С. 320–324.

Котломанов, А.О. Паблик-арт: страницы истории. Торжество концептуализма. Биеннале, конкурсы, арт-проекты / А.О. Котломанов. // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. - Спб, 2015. Вып. 3. - С. 5-18.

1. Котломанов, А.О. После «Манифесты». Петербургская арт-сцена в условиях новой стабильности / А.О. Котломанов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Сер.15. - 2015. Вып. 1. - С. 204-207.
2. Кудинова, Т.В. Венецианская биеннале как платформа для художественного сотрудничества / Т.В. Кудинова // Материалы VII конференции с международным участием «Межкультурный диалог в современном мире». – Спб., 2019. - С. 154-159.
3. Маркова, М. М. Современное искусство в глобализирующемся мире / М. М. Маркова // Государственное управление. - 2017. Вып. № 60. - С. 139-152.
4. Мунькова, Ю. В. Стратегии выставочной деятельности фестивалей и биеннале современного искусства в России / Ю.В. Мунькова // Символ науки. – 2016. № 3. - С. 215-218.
5. Никонова, А.В. Салон в культуре Франции / А. В. Никонова // Искусствознание. - М., 2000. №1. - С. 508-519.
6. Павлова, О.Б. VI Московская биеннале современного искусства: описание и анализ менеджмента, маркетинга и кураторского проекта / О.Б. Павлова // Общество: философия, история, культура. – 2017.

Паксина, Е.Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля / Е.Б. Паксина // Вестник КемГУКИ. - Кемерово, 2015. Вып. 32. - С. 132-140.

Порчайкина, Н.В. К вопросу о классификации современных художественных выставок / Н.В. Порчайкина. // Известия Алтайского гос. ун-та. - Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2011. № 2. - С. 185-188.

1. Сафронов, Н. С. Машина культуры управляется арт-рынком / Н.С. Сафронов // Вестник культуры и искусств. - М., 2018. № 2 (54). - С. 37-45.

Следзевский, И.В. Диалог цивилизаций как смысловое поле мировой политики / И.В. Следзевский // Диалог цивилизаций в полицентричном мире: философско-культурные, исторические, политические и коммуникативные проблемы. - М.: Институт Африки РАН, 2010.  - С. 141-158.

Татищева, Ю.Б. Коммуникативные технологии в сфере искусства / Ю.Б. Татищева // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар. № 1(60). 2016. – С. 79-84.

1. Alberro, A. Periodising Contemporary Art / A. Alberro URL: http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Alberro/Periodising-Contemporary-Art.pdf - P. 67 -73.
2. Aspden, P. Dubai: A Safe Place For Unsafe Ideas / P. Aspden // Financial Times. URL: http://www.ft.com/intl/cms/s/2/55b17824-920e-11e2- a6f4-00144feabdc0.html (дата обращения: 25.03.2020).
3. Gielen, P. Educating Art in Globalizing World. The University of Ideas: A Sociological Case-study / P. Gielen // International Journal of Art & Design Education. - 2006. № 25(11). - P. 5-18.
4. Morgner, C. The Biennial: The Practice of Selection in a Global Art World / C. Morgner // Empirical Studies of the Arts. – 2014. 32(2): 275-282. URL: https://www.researchgate.net/publication/271728574\_The\_Biennial\_The\_Practice\_of\_Selection\_in\_a\_Global\_Art\_World (дата обращения: 21.04.2020).

**Статьи в специализированных периодических изданиях**

1. Агамов-Тупицын, В. Несвоевременные мысли о 55-й биеннале в Венеции / В. Агамов-Тупицын // Художественный Журнал. – 2013. № 89. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/95 (дата обращения: 22.04.2020).
2. Азизов, З. Восток versus Запад и Запад versus Восток / З. Азизов // Художественный Журнал. – 2008. №70. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/22/article/358 (дата обращения: 21.04.2020).

Арт Хроника. URL: http://artchronika.ru/ (дата обращения: 23.04.2020).

1. Биеннале в Москве: миссия, структура и публика: круглый стол / Мизиано в. [и др.] // Художественный Журнал. – 2003. № 53. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/38/article/747 (дата обращения: 24.04.2020).
2. Блок, Р. Мегавыставка и ее модели / Р. Блок // Большой проект для России: материалы симпозиума. Художественный журнал. - М., 2005. - 66 с.
3. Буррио, Н. Глобализация и аппроприация / Н. Буррио // Художественный журнал.- 2004. №4(46). URL: http://xz.gif.ru/numbers/56/4/ (дата обращения: 23.04.2020).
4. Венецианскую биеннале посетило рекордное количество зрителей // РИА Новости. URL: https://ria.ru/20111128/500163895.html от 28.11.2011. (дата обращения: 24.04.2020).
5. Гуськов, С. Глаз бури в Персидском заливе / С. Гуськов // Художественный Журнал. – 2012. № 88. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/123 (дата обращения: 21.04.2020).
6. Гуськов, С. Назад к павильонам / С. Гуськов // Художественный Журнал. – 2013. № 89. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/93 (дата обращения: 24.04.2020).
7. Дюв, Тьерри. Глокальное и сингуниверсальное. Размышления об искусстве и культуре в глобальном мире / Тьерри де Дюв: пер. с англ. Потемкин Д. – **2011. № 84. URL:** http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/177 (дата обращения: 24.04.2020).
8. Золотого льва" Венецианской биеннале отдают скульптору Джимми Дарему // Артхив.URL:https://artchive.ru/news/3957~Zolotogo\_l'va\_Venetsianskoj\_biennale\_otdajut\_skul'ptoru\_Dzhimmi\_Daremu (дата обращения: 24.04.2020).
9. Иналова, Р. Объявлены участники биеннале Manifesta / Р. Иналова // Коммерсантъ-Online. - 2012. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1926890 (дата обращения: 14.04.2020).
10. Козлова, О. «Придет ли свет с Востока?» или «китайский вектор» актуального искусства / О. Козлова // Художественный журнал. – 2000. № 30-31. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/80/article/1755 (дата обращения: 23.04.2020).
11. «Концептуалист». Ху Бинг: интервью / О. Козлова «Придет ли свет с Востока?» или «китайский вектор» актуального искусства // Художественный журнал. – 2000. № 30-31. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/80/article/1755 (дата обращения: 23.04.2020).
12. Копенкина, О. Одиночество коллективизма / О. Копенкина // Художественный Журнал. – 2006. № 61-62. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/708 (дата обращения: 20.04.2020).

Максимова, Ю. Биеннале в Сан-Паулу под угрозой / Ю. Максимова // ARTinvestment.RU.- 2008. URL: https://artinvestment.ru/news/artnews/20081122\_sao\_paulo\_biennial.html (дата обращения: 24.04.2020).

1. Мизиано, А. Биеннальные заметки на рубеже пятилетий / А. Мизиано // Художественный журнал. – 2016. № 99. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/793 (дата обращения: 24.04.2020).
2. Мизиано, А. Институция кураторства в России. Заметки на полях едва ли сложившейся профессии / А. Мизиано // Художественный журнал. – 2017. № 101. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/55/article/1116 (дата обращения: 22.04.2020).
3. Мизиано, В. Фэй Давей. Беседа с китайским другом / В. Мизиано: интервью // Художественный Журнал. – 1994. № 5. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/62/article/1293 (дата обращения: 17.04.2020).
4. Митюшина А.Манифеста-7: искусство без искусства // OpenSpace.Ru. - 2008. URL: http://os.colta.ru/art/events/details/2338/ (дата обращения: 20.04.2020).
5. Напреенко, Г. Против рецептов / Г. Напреенко // Художественный Журнал. – 2015.

№ 93. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/2/article/20 (дата обращения: 20.04.2020).

1. Обнародована концепция биеннале Manifesta 12 в Палермо // Артгид. – 2017. URL: https://artguide.com/news/5293 (дата обращения: 23.04.2020).
2. Сорокина, Е. Венеция/Стамбул / Е. Сорокина // Художественный журнал. – 2007.

№ 68. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/25/article/412 (дата обращения: 21.04.2020).

1. Толстова, А. Рисунок каменным углем / А. Толстова. // Коммерсантъ. - 2012. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1971662 (дата обращения: 14.04.2020).

Художественный Журнал. URL: http://moscowartmagazine.com/ (дата обращения: 23.04.2020).

1. Шейх уволил директора биеннале // OpenSpace.ru. URL: http://os.colta.ru/news/details/21793/ (дата обращения: 24.04.2020).

Artforum International. URL: https://www.artforum.com/ (дата обращения: 23.04.2020).

Artinvestment. Инвестиции в искусство. URL: https://artinvestment.ru/ (дата обращения: 24.04.2020).

International Journal of Education & the Arts. URL: http://www.ijea.org/index.html (дата обращения: 23.04.2020).

Kimmelman, M. Critic's Notebook: Cramming It All in at the Biennale / M. Kimmelman // The New York Times. - June 26, 2003. URL: https://www.nytimes.com/2003/06/26/arts/critic-s-notebook-cramming-it-all-in-at-the-biennale.html(дата обращения: 18.04.2020).

Schjeldahl, P. Festivalism: Oceans of Fun and the Venice biennale / P. Schjeldahl // The New Yorker. - July 5, 1999. URL: https://www.newyorker.com/magazine/1999/07/05/festivalism (дата обращения: 24.04.2020).

**Справочно-энциклопедические издания**

Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И.А. Ефрона. URL: http://www.vehi.net/brokgauz/ (дата обращения: 15.03.2020).

**Авторефераты диссертаций**

Чистякова, М.Г. Современное искусство как культурно-антропологический феномен: Автореферат дис. кан. филос. наук / М.Г. Чистякова. – Тюмень, 2012. – 42 с.

Порчайкина, Н.В. Выставка современного искусства как система: пространство - экспонат – человек: Автореферат дис. кан. искусствовед. / Н.В. Порчайкина. – Барнаул: Алт.гос.ун-т, 2013. – 26 с.

Соколова-Сербская, Л. А. О формировании имиджа России и ее столицы: автореферат / Л.А. Соколова-Сербская. – М. 2008. - С. 30-42.

**Официальные сайты организаций и художественных событий**

1. 54-е Венецианское биеннале. URL: http://newsinphoto.ru/iskusstvo/54-e-venecianskoe-biennale/ (дата обращения: 17.04.2020).
2. Art biennale. 54th Venice biennale. URL: https://www.departures.com/blogs/arts-culture/venice-54th-international-art-biennale от 01.07.2011 (дата обращения: 10.04.2020).
3. Collateral Events https://www.labiennale.org/en/art/2019/collateral-events (дата обращения: 24.04.2020).

Dak'Art. URL: https://biennaledakar.org/ (дата обращения: 11.04.2020).

Guggenheim Museum. URL: https://www.guggenheim.org/ (дата обращения: 8.04.2020).

La Biennale de Lyon. URL: http://www.labiennaledelyon.com/uk/ (дата обращения: 11.04.2020).

Manifesta Archive. URL: http://manifesta.org/network/manifesta-archive/ (дата обращения: 20.04.2020).

1. Manifesta Foundation (youtube). URL: https://www.youtube.com/channel/UCUe4nDkHy4zp9ANR\_fHrp4A (дата обращения: 04.05.2020)

Manifesta. URL: https://manifesta13.org (дата обращения: 14.04.2020).

Sharjah Art Foundation. URL: http://www.sharjahart.org/ (дата обращения: 24.04.2020).

The Biennale Arte 2019 came to a close, confirming the expected 600,000 visitors 24.11.2019. URL: https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2019-came-close-confirming-expected-600000-visitors (дата обращения: 24.04.2020).

The Biennial Foundation. URL: http://www.biennialfoundation.org/about/ (дата обращения: 17.04.2020).

1. The Venice Biennale. URL: https://www.labiennale.org/en (дата обращения: 20.04.2020).

URL: https://www.youtube.com/channel/UCUe4nDkHy4zp9ANR\_fHrp4A (дата обращения: 17.04.2020).

1. Venice Biennale Golden Lion Awards Announced // Artforum. – 2007. URL: https://magazine.art21.org/2011/06/09/venice%d1%8fus/#.Xo4w\_XJn3tQ (дата обращения: 15.04.2020).

# **Приложения**

**Приложение 1.** Посетители Венецианской биеннале в XXI в. (с неделей предпоказов)[[225]](#footnote-225):

|  |  |
| --- | --- |
| Год | Посетило, чел. |
| 2003 г. | 260 тыс. |
| 2007 г. | 320 тыс. |
| 2009 г. | 375 тыс. 702 |
| 2011 г. | 440 тыс. |
| 2013 г. | 475 тыс. |
| 2015 г. | 501 тыс. |
| 2017 г. | 615 тыс. |
| 2019 г. | 618 тыс. 378 |

**Приложение 2.** Рост посещаемости Венецианской биеннале.

**Приложение 3.** Венецианская биеннале 2019. Национальные участники[[226]](#footnote-226)

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **Регион мира** | **Страны** | | | **Количество** |
| Западная Европа | Австрия  Андорра  Бельгия  Великобритания  Венгрия Германия  Греция  Ирландия  Испания | | Италия  Кипр  Люксембург  Нидерланды  Португалия  Сан Марино  Турция  Франция  Швейцария | 18 |
| Северная Европа | Дания  Исландия  Латвия  Литва | | Норвегия  Финляндия  Швеция  Эстония | 8 |
| Восточная Европа | Албания  Беларусь  Болгария  Босния и Герцеговина  Косово  Македония  Польша  *Россия* | | Румыния  Сербия Словения  Украина  Хорватия  Черногория  Чехия | 15 |
| Восточная Азия | Индонезия  Китай  Корея  Малайзия  Монголия | | Сингапур  Таиланд  Филиппины  Япония | 9 |
| Юго-Западная Азия и Закавказье | Армения  Азербайджан  Грузия  Казахстан | | | 4 |
| Южная Азия | Бангладеш  Индия  Пакистан | | | 3 |
| Ближний Восток и Северная Африка | Алжир Египет  Израиль  Ирак  Иран | Мальта  ОАЭ  Саудовская Аравия  Сирия | | 9 |
| Центральная и Западная Африка | Гана  Зимбабве  Кот-д Ивуар  Мадагаскар | Мозамбик  Сейшелы  ЮАР | | 7 |
| Страны Карибского региона | Антигуа и Барбу  Гаити  Гренада | Доминикана  Куба | | 5 |
| Северная Америка | Канада  Мексика  США | | | 3 |
| Центральная и Южная Америка | Аргентина  Бразилия  Венесуэла  Гватемала | Перу  Уругвай  Чили | | 7 |
| Австралия и Океания | Австралия  Кирибати  Новая Зеландия | | | 3 |

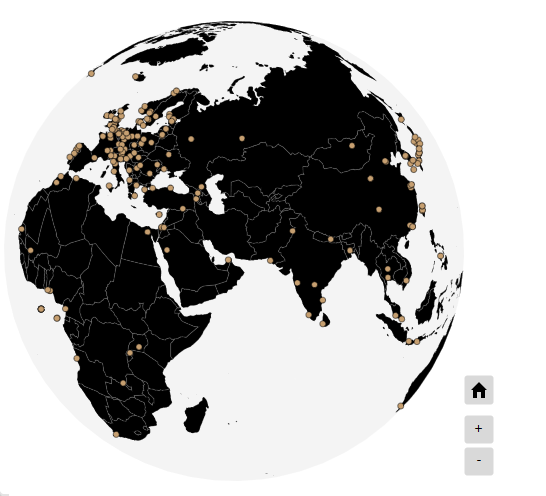
**Приложение 4.** Награды Венецианской биеннале[[227]](#footnote-227)

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| №/ Год | Тема центр. выставки/куратор | Награда | Страны |
| 25-я 1950 г. | -/ Rodolfo Pallucchini | Гран-при  французский художник Анри Матисс,  французский скульптор Осип Цадкин,  бельгийский гравер Франс Мазерель,  итальянский художник Карло Карра,  скульптор Марчелло Мачерини с Лучано Мингуцци  гравер Джузеппе Вивиани | Франция Бельгия Италия |
| 26-я 1952 г. | -/Rodolfo Pallucchini | Гран-при французский художник Рауль Дюфи, американский скульптор Александр Кальдер, немецкий гравер Эмиль Нольде, итальянский художник Бруно Кассинари, скульптор Марино Марини, гравер Тони Занканаро | Франция  США  Германия  Италия |
| 27-я 1954 г. | -/ Rodolfo Pallucchini | Гран-при:  немецкий художник Макс Эрнст,  французский скульптор Жан Арп,  испанский гравер Хуан Миро  итальянский художник Джузеппе Сантамазо, скульптор Перике Фаззини  гравер Паоло Манарези | Германия  Франция  Испания Италия |
| 28-я 1956 г. | |  |  | | --- | --- | | -/ Rodolfo Pallucchini |  | | Гран-при:  французский художник Жак Вильон, британский скульптор Линн Чедвик, японский гравер Шико Мунаката,  бразильский рисовальщик Альдемир Мартинс итальянский художник Афро, скульптор Эмилио Греко,  гравер Зоран Мьюз | Франция Великобритния  Япония  Бразилия  Италия |
| 29-я 1958 г. | -/ Gian Alberto Dell'Acqua | Гран-при:  американский художник Марк Тоби, испанский скульптор Эдуардо Чиллида, бразильский гравер Файга Островер,  итальянский художник Освальдо Личини, скульптор Умберто Мастроянни и гравер Луиджи Спакаль | США  Испания  Бразилия Италия |
| 30-я 1960 г. | -/ Gian Alberto Dell'Acqua | Гран-при: французский художник Жан Фойе, немецкий художник Ганс Хартунг, итальянский художник Эмилио Ведова итальянский скульптор Пьетро Консагра. | Франция  Германия  Италия |
| 31-я 1962 г. | -/ Gian Alberto Dell'Acqua | Гран-при:  французский художник Альфред Манесье, швейцарский скульптор Альберто Джакометти,  аргентинский гравер Антонио Берни  итальянский художник Джузеппе Гапогросси из-за работы с Эннио Морлотти,  скульптор Альдо Кало | Франция  Швейцария  Аргентина  Италия |
| 32-я 1964 г. | -/ Gian Alberto Dell'Acqua | Гран-при:  американский художник Роберт Раушенберг, швейцарский скульптор Золтан Кемени, немецкий рисовальщик Йозеф Фассбендер, итальянский скульптор Андреа Касселла, скульптор Арнальдо Помодоро и гравер Анджело Савелли | США  Швейцария  Германия  Италия |
| 33-я 1966 г. | -/ Gian Alberto Dell'Acqua | Гран-при:  аргентинский художник Хулио Ле Парк, датский скульптор Роберт Якобсен, вместе с Этьеном Мартином (Франция), японский гравер МасуоИкеда  итальянский художник Люсио Фонтана, скульптор Альберто Виани и гравер ЭциоГрибаудо | Аргентина  Дания и Франция  Япония  Италия |
| 34-я 1968 г. | -/ Gian Alberto Dell'Acqua | Гран-при:  британский художник БриджитРайли, французский скульптор Николас Шеффер, немецкий гравер Хорст Янссен,  итальянские скульпторы Джанни Коломбо и Пино Паскали | Великобритания  Франция  Германия  Италия |
| 35-я – 41-я 1970-1986 г. |  | Награды не давали |  |
| 42-я  1986 г. | «Искусство и наука» /Giovanni Carandente | Золотой лев: Франк Ауэрбах и Зигмар Польке  Золотой лев за лучшее национальное представительство: французский павильон с Даниэлем Буреном  Premio 2000 (молодой художник): Нунцио Ди Стефано  Золотой лев в память о скульпторе Фаусто Мелотти | Великобритания  Франция  Германия  Италия |
| 43-я  1988 г. | «The plact of artist» («Место художника»)  /Giovanni Carandente | Золотой лев: Джаспер Джонс  Золотой лев за лучшее национальное участие: итальянский павильон  Premio 2000 (молодой художник): Барбара Блум | США  Италия |
| 44-я  1990 г. | «Будущее измерение» /Giovanni Carandente | Золотой лев - Джованни Ансельмо;  Золотой лев для скульптуры - Бернд и Хилла Бехер  Золотой лев за лучшее национальное представительство: американский павильон с Дженни Хольцер  Premio 2000 (молодой художник): Аниш Капур | Италия  Германия  США  Великобритания-Индия |
| 45-я  1993 г. | -/Giovanni Carandente | Золотой лев за живопись - Ричард Гамильтон и Антони Тапиес;  Золотой лев для скульптуры - Роберт Уилсон  Золотой лев за лучшее национальное представительство: немецкий павильон с Гансом Хааке и Нам ДжунПайк  Premio 2000 (молодой художник): Мэтью Барни | Великобритания  Испания  Германия  Корея - США |
| 46-я  1995 | -/Jean Clair (Франция) | Золотой лев за живопись - Рональд Китай; Золотой лев для скульптуры - Гари Хилл  Золотой лев за лучшее национальное участие: Египет  Premio 2000 (молодой художник): Кэти Прендергаст | США  Египет  Великобритания |
| 47-я  1997 г. | «Future, Present, Past» («Будущее, Настоящее, Прошлое» /Germano Celant (Италия) | Золотой лев за пожизненные достижения: Агнес Мартин и Эмилио Ведова  Золотой лев за лучшее национальное участие: Франция  Международная премия: Марина Абрамович и Герхард Рихтер  Premio 2000 (молодой художник): Дуглас Гордон, Пипилотти Рист, Рэйчел Уайтред | США  Италия  Франция  Сербия  Германия  Великобритания  Швейцария |
| 48-я  1999 г. | |  |  | | --- | --- | |  | -/Harald Szeemann |   (Швейцария) | Золотой лев за пожизненные достижения: Луиза Буржуа и Брюс Науман  Золотой лев за лучшее национальное участие: Италия  Международный приз: Дуг Айткен, ЦайГо-Цян, Ширин Нешат  Премия ЮНЕСКО за продвижение искусств: Гада Амер | США  Италия  Китай Иран  Египет-США |
| 49-я 2001 г. | Plateau of Humankind /Harald Szeemann (Швейцария) | Золотой лев за пожизненное достижение: Ричард Серра и Сай Твомбли  Золотой лев за лучшее национальное участие: Германия  Международная премия: Джанет Кардифф и Джордж Буреш Миллер, Мариса Мерц, Пьер Юиг  Специальные награды для молодых художников: Федерико Эрреро, Анри Сала, Джон Пилсон, Аль-53167 | США  Германия  Канада Италия Франция  Коста-Рика  Албания |
| 50-я 2003 г. | Dreams and Conflicts:  The Dictatorship of the Viewer («Мечты и конфликты. Диктатура зрителя»)  / Francesco Bonami (Италия) | Золотой лев за пожизненные достижения: Микеланджело Пистолетто и Кэрол Рама  Золотой лев за лучшее национальное участие: Люксембург (Су-Мэй Це)  Золотой Лев за лучшую показанную работу: Питер Фишли и Дэвид Вайс  Золотой лев для художников младше 35 лет: Оливер Пейн и Ник Релф  Золотой лев для молодой итальянской художницы Авиш Хебрехзаде | Италия  Люксембург  Швейцария  Великобритания  Иран-США-Италия |
| 51-я 2005 г. | |  |  | | --- | --- | | «Опыт искусства» и «Всегда немного дальше» / Mariade Corraland Rosa Martinez (Испания) |  | | Золотой лев за пожизненное достижение: Барбара Крюгер  Золотой лев за лучшее национальное участие: французский павильон с Аннет Мессагер  Золотой лев с международной выставки: Томас Шютте  Золотой лев для молодой художницы (до 35 лет): Регина Хосе Галиндо | США  Франция  Германия  Гватемала |
| 52-я 2007 г. | Think with the Senses, Feel with the Mind («Думай чувствами – чувствуй разумом») / Robert Storr (США) | Золотой лев для художника международной выставки: Леон Феррари  Золотой лев для молодой художницы: Эмили Жакир  Золотой лев для критика или искусствоведа за вклад в современное искусство: Бенджамин Х.Д. Buchloh  Золотой лев за пожизненное достижение: Малик Сидибе  Золотой лев за лучшее национальное участие: венгерский павильон с Андреасом Фогараси | Аргентина  Мали  Венгрия |
| 53-я 2009 г. | Making Worlds («Создание Миров») /Daniel Birnbaum (Швеция) | Золотой лев для лучшего художника выставки: Тобиас Ребергер  Серебряный лев для самой многообещающей молодой художницы выставки: Натали Юрберг  Золотые львы за пожизненные достижения: Йоко Оно и Джон Балдессари  Золотой лев за лучшее национальное участие: американский павильон с Брюсом Науманом | Германия  Швеция  США |
| 54-я 2011 г. | ILLUMInations / Bice Curiger (Швейцария) | Золотой лев для лучшего художника выставки: Кристиан Марклей  Серебряный лев для самого перспективного молодого художника выставки: Харун Мирза  Золотые львы за пожизненные достижения: Элен Стюртевант и Франц Вест  Золотой лев за лучшее национальное участие: немецкий павильон с Кристофом Шлингенсифом | США  Великобритания  Австрия  Германия |
| 55-я  2013 г. | The Encyclopedic Palace («Энциклопедический дворец»)  /Massimiliano Gioni (Италия) | Золотой лев для лучшего художника выставки: Тино Сегал  Серебряный лев для самой многообещающей молодой художницы главной выставки: Камиль Анро  Золотые львы за пожизненные достижения: Мариса Мерц и Мария Лассниг  Золотой лев за лучшее национальное участие: ангольский павильон | Великобритания-Германия  Франция  Австрия  Ангола |
| 56-я 2015 г. | All the World's Futures («Все будущее мира») / Okwui Enwezor (Нигерия-США) | Золотой лев для лучшего художника выставки: Адриан Пайпер  Серебряный лев для самого многообещающего молодого художника выставки: Im Heung-soon  Золотой лев за пожизненное достижение: Эль Анацуи  Золотой лев за лучшее национальное участие: армянский павильон | США  Корея  Гана-Нигерия  Армения |
| 57-я 2017 г. | Viva Arte Viva /   |  |  | | --- | --- | |  | Christine Macel |   (Франция) | Золотой лев для лучшего художника выставки: Франц Эрхард Вальтер  Серебряный лев для многообещающего молодого участника: Хасан Хан  Золотой лев за пожизненное достижение: Кэроли Шнеманн  Золотой лев за лучшее национальное участие: немецкий павильон с Анной Имхоф | Германия  Египет  США |
| 58-я 2019 г. | May You Live in Interesting Times/ Ralph Rugoff (США-Великобритания) | Золотой лев для лучшего художника выставки: Артур Джафа  Серебряный лев для самого многообещающего молодого художника выставки: Харис Эпаминонда  Золотой лев за пожизненное достижение: Джимми Дарем. Золотой лев за лучшее национальное участие: литовский павильон | США  Кипр-Германия  Литва |

**Приложение 5.** Места проведения Манифесты[[228]](#footnote-228)

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **№** | **Год** | **Место проведения** | **Комментарий** |
| 1 | 1996 г. | Роттердам (Нидерланды) |  |
| 2 | 1998 г. | Люксембург |  |
| 3 | 2000 г. | Любляна (Словения) |  |
| 4 | 2002 г. | Франкфурт-на-Майне, (Германия) |  |
| 5 | 2004 г. | Сан-Себастьян (Испания) |  |
| 6 | 2006 г. | Никосия, Кипр | отменена |
| 7 | 2008 г. | Трентино – Южный Тироль (Италия) | 4 площадки: Больцано, Тренто, Роверето, Фортецца |
| 8 | 2010 г. | Мурсия (Испания) | совместно с Северной Африкой |
| 9 | 2012 г. | Генк, Лимбург (Бельгия) |  |
| 10 | 2014 г. | Санкт-Петербург (РФ) |  |
| 11 | 2016 г. | Цюрих (Швейцария) |  |
| 12 | 2018 г. | Палермо (Италия) |  |
| 13 | 2020 г. | Марсель (Франция) |  |
| 14 | 2022 г. | Приштина (Косово) |  |

**Приложение 6.** Расположение биеннале в мире[[229]](#footnote-229)



**Приложение 7.** Результаты социологического опроса «Отношение к современному искусству»[[230]](#footnote-230)

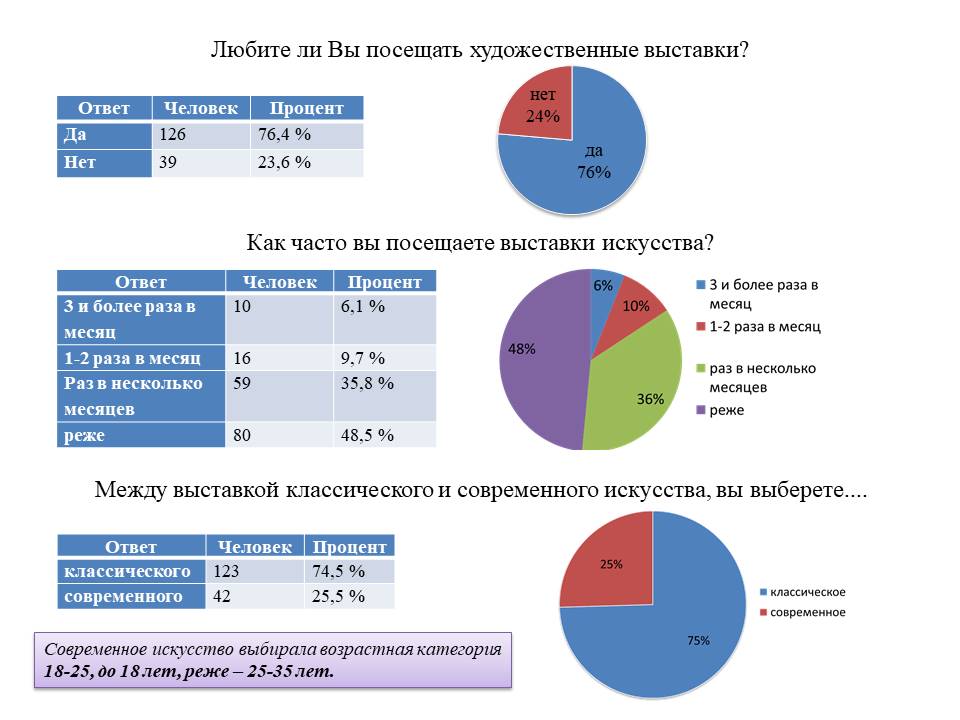
***Приложение 7.1*** Характеристика респондентов по полу

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Пол | Человек | Процент |
| Мужской | 37 | 22,4 |
| Женский | 128 | 77,6 |
| Всего | 165 | 100 |

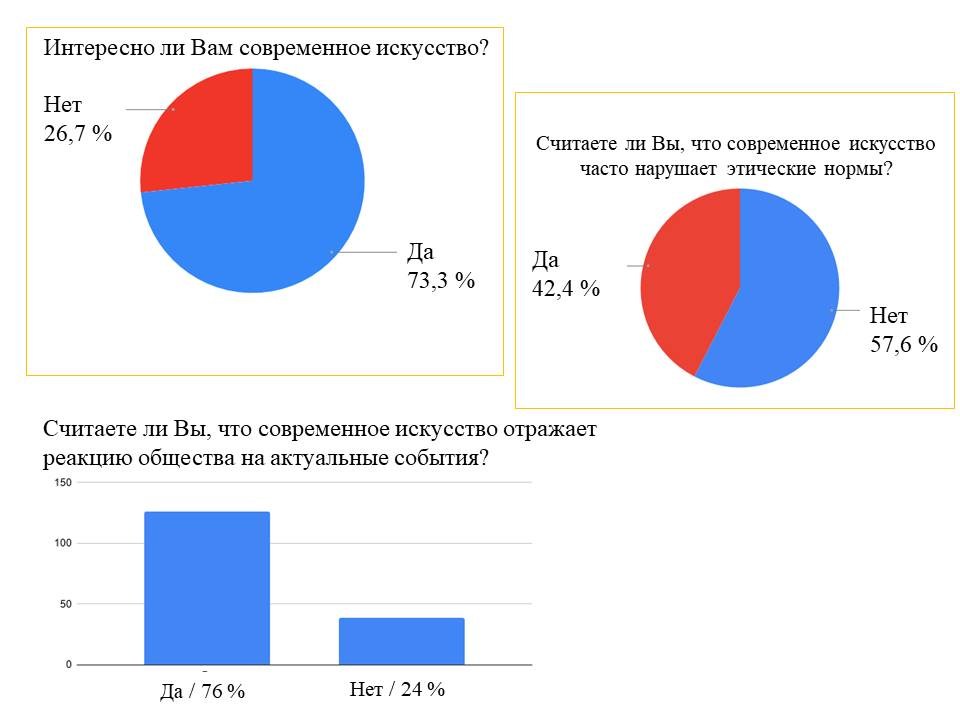
***Приложение 7.2*** Характеристика респондентов по возрасту

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Возраст | человек | процент |
| До 18 лет | 18 | 10,9 |
| 18-25 | 73 | 44,2 |
| 25-35 | 21 | 12,7 |
| 35-45 | 22 | 13,3 |
| Старше 45 | 31 | 18,8 |

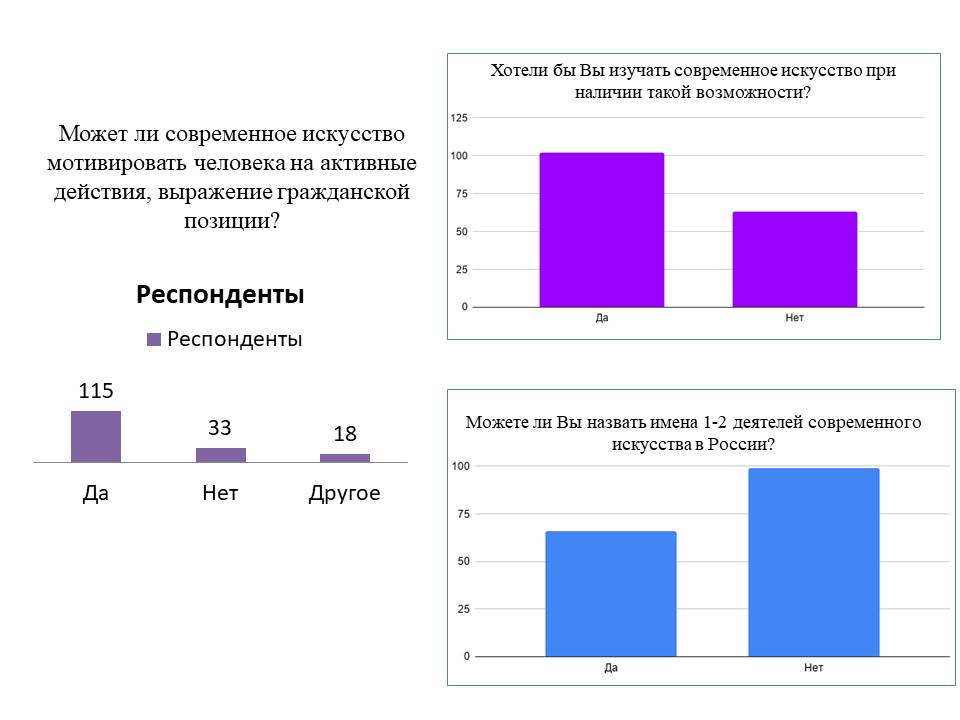
***Приложение 7.3***



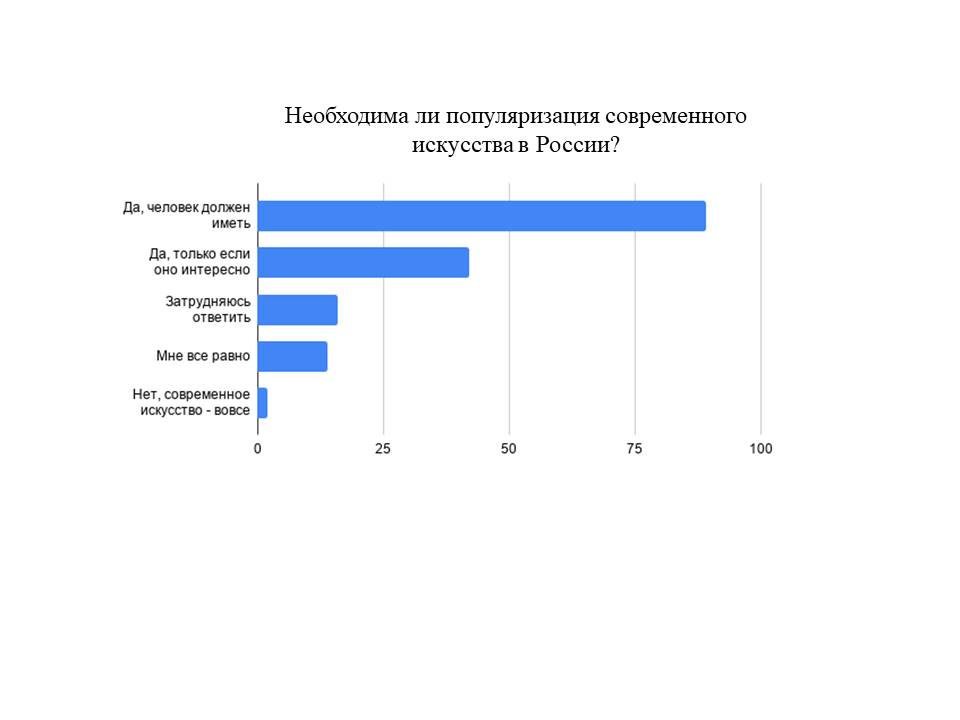
***Приложение 7.4***



***Приложение 7.5***



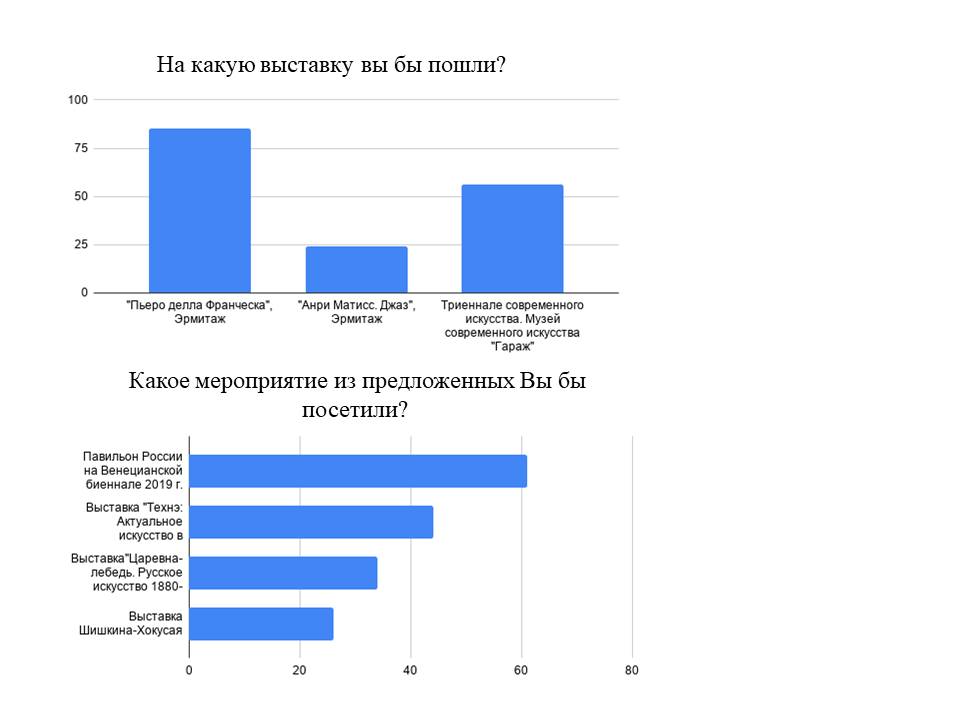
***Приложение 7.6***



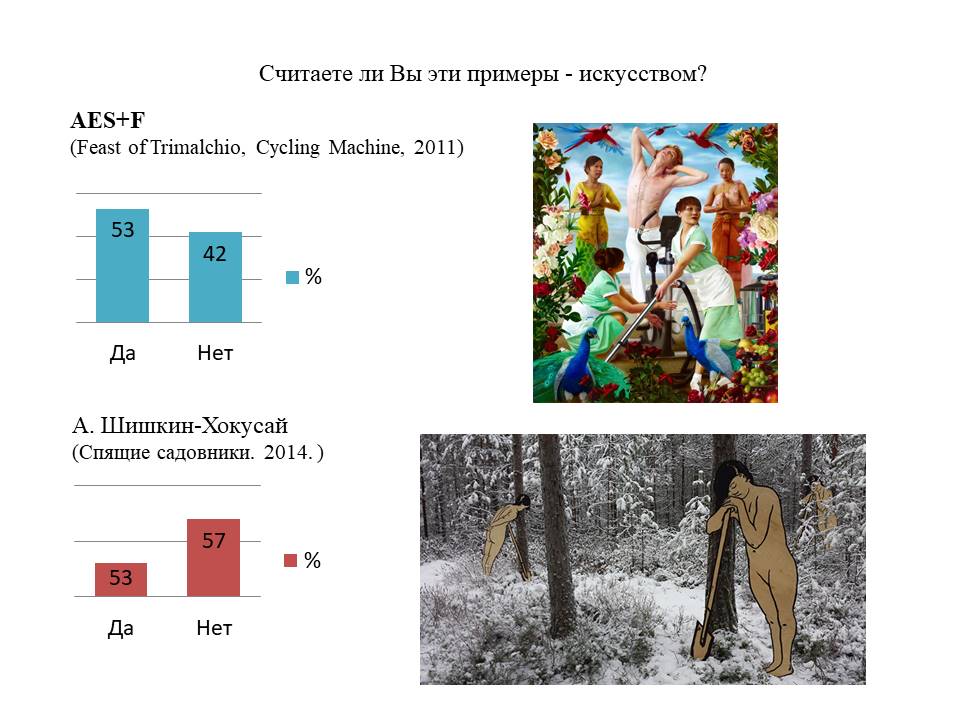
***Приложение 7.7***

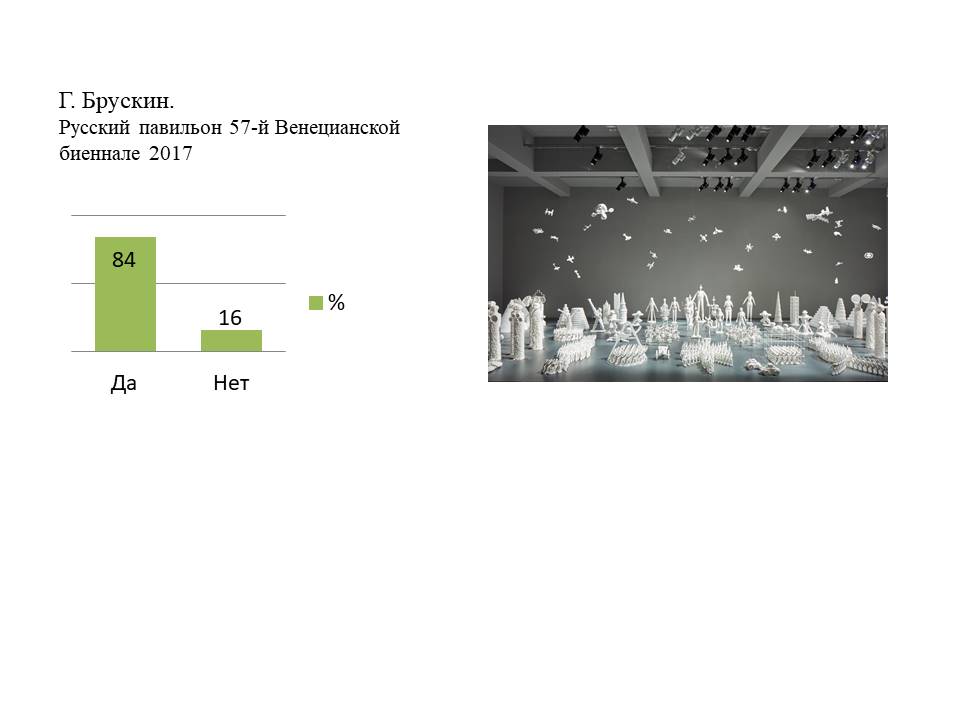


***Приложение 7.8***



***Приложение 7.9***





1. Конвенция ЮНЕСКО от 20 октября 2005 г. «Об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения». URL:https://www.un.org/ru/documents/decl\_conv/conventions/cultural\_expression.shtml (дата обращения: 17.04.2020). [↑](#footnote-ref-1)
2. Устав ЮНЕСКО, 16 ноября 1945 г. URL: http://docs.cntd.ru/document/1900831 (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-2)
3. Среднесрочная стратегия ЮНЕСКО на 2014-2021 гг. URL: http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002278/227860r.pdf (дата обращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-3)
4. «Основные направления политики Российской Федерации в сфере международного культурно-гуманитарного сотрудничества» от 18 декабря 2010 г. URL:

   https://legalacts.ru/doc/osnovnye-napravlenija-politiki-rossiiskoi-federatsii-v-sfere/ (дата обращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-4)
5. Указ Президента РФ № 808 от 24 декабря 2014 г. «Об утверждении Основ государственной культурной политики». URL: https://base.garant.ru/70828330/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-5)
6. Распоряжение Правительства РФ № 326-р от 29.02.2016 «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года».

   URL: http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-6)
7. The Venice Biennale. URL: https://www.labiennale.org/en (дата обращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-7)
8. Manifesta Archive. URL: http://manifesta.org/network/manifesta-archive/ (дата обращения: 20.04.2020).

   Manifesta 4. European Biennial of contemporary art. 2002. Catalogue / L. Boubnova [et al.]. - Frankfurt/Main, 2002. [↑](#footnote-ref-8)
9. Manifesta Foundation (youtube). URL: https://www.youtube.com/channel/UCUe4nDkHy4zp9ANR\_fHrp4A (дата обращения: 17.04.2020). [↑](#footnote-ref-9)
10. Интервью президента фонда «Биеннале современного искусства Юлия Музыкантская от 12 июля 2016. URL: https://www.kommersant.ru/doc/3036586 (дата обращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-10)
11. Беседа с куратором-координатором Московской биеннале Бакштейном И. «Продать можно даже воздух» от 27 января 2005. URL: https://polit.ru/article/2005/01/27/bakshtplung/ (дата обращения: 17.04.2020). [↑](#footnote-ref-11)
12. The Biennial Foundation. URL: http://www.biennialfoundation.org/about/ (дата обращения: 17.04.2020). [↑](#footnote-ref-12)
13. Сonference Biennials: Prospect and Perspectives // International Conference at ZKM Center for Art and Media Karlsruhe 27.02-01.03.2014. Interviews. URL: https://zkm.de/media/file/en/2015-publication-prospect\_and\_perspectives-zkm.pdf (дата обращения: 17.04.2020). [↑](#footnote-ref-13)
14. Блок, Р. Мегавыставка и ее модели / Р. Блок // Большой проект для России: материалы симпозиума. Художественный журнал. - М., 2005. - 66 с. [↑](#footnote-ref-14)
15. Паксина, Е.Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля / Е.Б. Паксина // Вестник КемГУКИ. - Кемерово, 2015. Вып. 32. - С. 132-140. [↑](#footnote-ref-15)
16. Боголюбова, Н.М., Николаева, Ю.В. Межкультурная коммуникация и международный обмен / Н.М. Боголюбова, Ю.В. Николаева.– Спб.: Издательство “СПбКО”, 2009. – 416 с. [↑](#footnote-ref-16)
17. Уайт, Харрисон С., Уайт, Синтия А. Холсты и карьеры: пер. с англ. / С. Харрисон Уайт, Синтия А. Уайт. - СПб.: Центр социологии искусства, 2000. - 192 с. [↑](#footnote-ref-17)
18. Бурдьё, П. Производство веры. Вклад в экономику символических благ / П. Бурдьё // Социальное пространство: поля и практики: сборник статей; пер. с фр. Н.А. Шматко. - М.: Институт экспериментальной социологии, 2005. – С. 177- 272. [↑](#footnote-ref-18)
19. Becker, H.S. Art Worlds / H.S. Becker - Berkeley: University of California Press, 1982. - 392 p. URL: https://b-ok.cc/book/2362610/fd893b (дата обращения: 15.04.2020). [↑](#footnote-ref-19)
20. Художественный Журнал. URL: http://moscowartmagazine.com/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-20)
21. Арт Хроника. URL: http://artchronika.ru/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-21)
22. Artforum International. URL: https://www.artforum.com/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-22)
23. International Journal of Education & the Arts. URL: http://www.ijea.org/index.html (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-23)
24. Библер, В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / В.С. Библер // Вопр. философии. – 1989. № 6. – С. 31–42. [↑](#footnote-ref-24)
25. Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III / М.С. Каган. - Л.: Искусство, 1972. – 440 с. [↑](#footnote-ref-25)
26. Чистякова, М.Г. Современное искусство как культурно-антропологический феномен: Автореферат дис. кан. филос. наук / М.Г. Чистякова. – Тюмень, 2012. – 42 с. [↑](#footnote-ref-26)
27. Порчайкина, Н.В. Выставка современного искусства как система: пространство - экспонат – человек: Автореферат дис. кан. искусствовед. / Н.В. Порчайкина. – Барнаул: Алт.гос.ун-т, 2013. – 26 с. [↑](#footnote-ref-27)
28. Кудинова, Т.В. Венецианская биеннале как платформа для художественного сотрудничества / Т.В. Кудинова // Материалы VII конференции с международным участием «Межкультурный диалог в современном мире». – Спб., 2019. - С. 154-159. [↑](#footnote-ref-28)
29. Сафронов, Н. С. Машина культуры управляется арт-рынком / Н.С. Сафронов // Вестник культуры и искусств. - М., 2018. № 2 (54). - С. 39. [↑](#footnote-ref-29)
30. Синецкий, С. Б. Культурная политика XXI века: от прецедента Истории к проекту Будущего / С. Б. Синецкий. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. – С. 26-28. [↑](#footnote-ref-30)
31. Боголюбова, Н.М., Николаева, Ю.В. Межкультурная коммуникация и международный обмен / Н.М. Боголюбова, Ю.В. Николаева.– Спб.: Издательство “СПбКО”, 2009. - С. 17. [↑](#footnote-ref-31)
32. Головлева, Е. Л. Основы межкультурной коммуникации / Е.Л. Головлева. - Ростов-на Дону: Феникс, 2008. - С. 87. [↑](#footnote-ref-32)
33. Боголюбова, Н.М., Николаева, Ю.В. Межкультурная коммуникация и международный обмен / Н.М. Боголюбова, Ю.В. Николаева.– Спб.: Издательство “СПбКО”, 2009. - С. 18. [↑](#footnote-ref-33)
34. Головлева, Е. Л. Основы межкультурной коммуникации / Е.Л. Головлева. - Ростов-на Дону: Феникс, 2008. - С. 89. [↑](#footnote-ref-34)
35. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И.А. Ефрона. URL: http://www.vehi.net/brokgauz/ (дата обращения: 15.03.2020). [↑](#footnote-ref-35)
36. Уайт, Харрисон С., Уайт, Синтия А. Холсты и карьеры: пер. с англ. / С. Харрисон Уайт, Синтия А. Уайт. - СПб.: Центр социологии искусства, 2000. - С. 56. [↑](#footnote-ref-36)
37. Никонова, А.В. Салон в культуре Франции / А. В. Никонова // Искусствознание. - М., 2000. №1. - С. 514. [↑](#footnote-ref-37)
38. Маркова, М. М. Современное искусство в глобализирующемся мире / М. М. Маркова // Государственное управление. - 2017. Вып. № 60. - С. 141. [↑](#footnote-ref-38)
39. Маркова, М. М. Современное искусство в глобализирующемся мире / М. М. Маркова // Государственное управление. - 2017. Вып. № 60. - С. 141. [↑](#footnote-ref-39)
40. Уайт, Харрисон С, Уайт, Синтия А. Холсты и карьеры: пер. с англ. / С. Харрисон Уайт, Синтия А. Уайт. - СПб.: Центр социологии искусства, 2000. - С. 30. [↑](#footnote-ref-40)
41. Сафронов, Н. С. Машина культуры управляется арт-рынком / Н.С. Сафронов // Вестник культуры и искусств. - М., 2018. № 2 (54). - С. 41. [↑](#footnote-ref-41)
42. Уайт, Харрисон С., Уайт, Синтия А. Холсты и карьеры: пер. с англ. / С. Харрисон Уайт, Синтия А. Уайт. - СПб.: Центр социологии искусства, 2000. - С. 24. [↑](#footnote-ref-42)
43. Уайт, Харрисон С., Уайт, Синтия А. Холсты и карьеры: пер. с англ. / С. Харрисон Уайт, Синтия А. Уайт. - СПб.: Центр социологии искусства, 2000. - С. 102. [↑](#footnote-ref-43)
44. The Venice Biennale.URL: https://www.labiennale.org/en (датаобращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-44)
45. Кондаков, С. Современная летопись Академии художеств / С. Кондаков // Журнал Министерства народного просвещения. - 1915. № 1. - С. 14. [↑](#footnote-ref-45)
46. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX в.: 70-80-е гг. / Г. Ю. Стернин. - М., 1997. - С. 19. [↑](#footnote-ref-46)
47. Боголюбова, Н.М., Николаева, Ю.В. Межкультурная коммуникация и международный обмен / Н.М. Боголюбова, Ю.В. Николаева.– Спб.: Издательство “СПбКО”, 2009. - С.19. [↑](#footnote-ref-47)
48. Борев, Ю.Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М., 1981 - С.399. [↑](#footnote-ref-48)
49. Сафронов, Н. С. Машина культуры управляется арт-рынком / Н.С. Сафронов // Вестник культуры и искусств. - М., 2018. № 2 (54). - С. 38. [↑](#footnote-ref-49)
50. Сафронов, Н. С. Машина культуры управляется арт-рынком / Н.С. Сафронов // Вестник культуры и искусств. - М., 2018. № 2 (54). - С. 40. [↑](#footnote-ref-50)
51. Маркова, М. М. Современное искусство в глобализирующемся мире / М. М. Маркова // Государственное управление. - 2017. Вып. № 60. – С. 143. [↑](#footnote-ref-51)
52. Чистякова, М.Г. Современное искусство как культурно-антропологический феномен: Автореферат дис. кан. филос. наук / М.Г. Чистякова. – Тюмень, 2012. – С. 17. [↑](#footnote-ref-52)
53. Паксина, Е.Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля / Е.Б. Паксина // Вестник КемГУКИ. - Кемерово, 2015. Вып. 32. - С. 132. [↑](#footnote-ref-53)
54. Luhmann, N. Art as a Social System / N. Luhmann. – Stanford: Stanford University Press, 2000. - P.87. [↑](#footnote-ref-54)
55. Luhmann, N. Art as a Social System / N. Luhmann. – Stanford: Stanford University Press, 2000. - P. 93-94. [↑](#footnote-ref-55)
56. Среднесрочная стратегия ЮНЕСКО на 2014-2021 гг.

    URL: http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002278/227860r.pdf (дата обращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-56)
57. Бурдьё, П. Производство веры. Вклад в экономику символических благ / П. Бурдьё // Социальное пространство: поля и практики: сборник статей; пер. с фр. Н.А. Шматко. - М.: Институт экспериментальной социологии, 2005. - С. 254. [↑](#footnote-ref-57)
58. Becker, H.S. Art Worlds / H.S. Becker - Berkeley: University of California Press, 1982. - 392 p. URL: https://b-ok.cc/book/2362610/fd893b (дата обращения: 15.04.2020). - P.160. [↑](#footnote-ref-58)
59. Чистякова, М.Г. Современное искусство как культурно-антропологический феномен: Автореферат дис. кан. филос. наук / М.Г. Чистякова. – Тюмень, 2012. – С. 26. [↑](#footnote-ref-59)
60. Бурдьё, П. Производство веры. Вклад в экономику символических благ / П. Бурдьё // Социальное пространство: поля и практики: сборник статей; пер. с фр. Н.А. Шматко. - М.: Институт экспериментальной социологии, 2005. [↑](#footnote-ref-60)
61. Боголюбова, Н.М., Николаева, Ю.В. Межкультурная коммуникация и международный обмен / Н.М. Боголюбова, Ю.В. Николаева.– Спб.: Издательство “СПбКО”, 2009. – С. 151. [↑](#footnote-ref-61)
62. Порчайкина, Н.В. Выставка современного искусства как система: пространство - экспонат – человек: Автореферат дис. кан. искусствовед. / Н.В. Порчайкина. – Барнаул: Алт.гос.ун-т, 2013. – 26 с. [↑](#footnote-ref-62)
63. Захаров, А.В. Практикум по визуальной социологии / А. В. Захаров. // Социология культуры. – М., 2004. №5. - С. 39. [↑](#footnote-ref-63)
64. Dak'Art. URL: https://biennaledakar.org/ (дата обращения: 11.04.2020). [↑](#footnote-ref-64)
65. La Biennale de Lyon. URL: http://www.labiennaledelyon.com/uk/ (дата обращения: 11.04.2020). [↑](#footnote-ref-65)
66. Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III / М.С. Каган. - Л.: Искусство, 1972. - С. 259. [↑](#footnote-ref-66)
67. Конвенция ЮНЕСКО от 20 октября 2005 г. «Об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения». URL: http://www.un.org/ru/documents/decl\_conv/conventions/cultural\_expression.shtml (дата обращения: 11.04.2020). [↑](#footnote-ref-67)
68. Паксина, Е.Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля / Е.Б. Паксина // Вестник КемГУКИ. - Кемерово, 2015. Вып. 32. – С. 135. [↑](#footnote-ref-68)
69. Там же. С. 137. [↑](#footnote-ref-69)
70. Устав ЮНЕСКО. URL: http://docs.cntd.ru/document/1900831 (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-70)
71. Паксина, Е.Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля / Е.Б. Паксина // Вестник КемГУКИ. - Кемерово, 2015. Вып. 32. – C. 135. [↑](#footnote-ref-71)
72. Там же. С. 137. [↑](#footnote-ref-72)
73. Порчайкина, Н.В. Выставка современного искусства как система: пространство - экспонат – человек: Автореферат дис. кан. искусствовед. / Н.В. Порчайкина. – Барнаул: Алт.гос.ун-т, 2013. – 26 с. [↑](#footnote-ref-73)
74. Паксина, Е.Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля / Е.Б. Паксина // Вестник КемГУКИ. - Кемерово, 2015. Вып. 32. – С. 136. [↑](#footnote-ref-74)
75. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. - М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. - С. 34. [↑](#footnote-ref-75)
76. Следзевский, И.В. Диалог цивилизаций как смысловое поле мировой политики / И.В. Следзевский // Диалог цивилизаций в полицентричном мире: философско-культурные, исторические, политические и коммуникативные проблемы. - М.: Институт Африки РАН, 2010.  - С. 158. [↑](#footnote-ref-76)
77. Паксина, Е.Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля / Е.Б. Паксина // Вестник КемГУКИ. - Кемерово, 2015. Вып. 32. - С. 138. [↑](#footnote-ref-77)
78. Исчезновение искусства. Интервью с Паоло Вирно. 2006 г.

    URL: https://www.radicalphilosophy.com/interview/paolo-virno-reading-gilbert-simondon (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-78)
79. Паксина, Е.Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля / Е.Б. Паксина // Вестник КемГУКИ. - Кемерово, 2015. Вып. 32. – С.137. [↑](#footnote-ref-79)
80. Alberro, A. Periodising Contemporary Art / A. Alberro

    URL: http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Alberro/Periodising-Contemporary-Art.pdf - P. 69-70. [↑](#footnote-ref-80)
81. Guggenheim Museum. URL: https://www.guggenheim.org/ (дата обращения: 8.04.2020). [↑](#footnote-ref-81)
82. Маркова, М. М. Современное искусство в глобализирующемся мире / М. М. Маркова // Государственное управление. - 2017. Вып. № 60. - С. 145. [↑](#footnote-ref-82)
83. Гилен, П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм / П. Гилен: пер. М. Табенкин. - М.:АдМаргинем Пресс, 2015. – С. 35. [↑](#footnote-ref-83)
84. Маркова, М. М. Современное искусство в глобализирующемся мире / М. М. Маркова // Государственное управление. - 2017. Вып. № 60 - С. 147. [↑](#footnote-ref-84)
85. Gielen, P. Educating Art in Globalizing World. The University of Ideas: A Sociological Case-study / P. Gielen // International Journal of Art & Design Education. - 2006. № 25(11). - P. 5-18. [↑](#footnote-ref-85)
86. Gielen, P. Educating Art in Globalizing World. The University of Ideas: A Sociological Case-study / P. Gielen // International Journal of Art & Design Education. - 2006. № 25(11). - P. 5-18. [↑](#footnote-ref-86)
87. Головлева, Е. Л. Основы межкультурной коммуникации / Е.Л. Головлева- Ростов-на Дону: Феникс, 2008. -С. 88. [↑](#footnote-ref-87)
88. Alberro, A. Periodising Contemporary Art / A. Alberro.

    URL: http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Alberro/Periodising-Contemporary-Art.pdf - P. 68. [↑](#footnote-ref-88)
89. Ibid. P. 70. [↑](#footnote-ref-89)
90. Буррио, Н. Глобализация и аппроприация / Н. Буррио // Художественный журнал.- 2004. №4(46). URL: http://xz.gif.ru/numbers/56/4/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-90)
91. «Концептуалист». Ху Бинг: интервью / О. Козлова «Придет ли свет с Востока?» или «китайский вектор» актуального искусства // Художественный журнал. – 2000. № 30-31. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/80/article/1755 (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-91)
92. Там же. [↑](#footnote-ref-92)
93. Буррио, Н. Глобализация и апроприация / Н. Буррио // Художественный журнал.- 2004. №4(46). URL: http://xz.gif.ru/numbers/56/4/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-93)
94. Гилен, П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм / П. Гилен: пер. М. Табенкин. - М.:АдМаргинем Пресс, 2015 - С. 17, 21. [↑](#footnote-ref-94)
95. Головлева, Е. Л. Основы межкультурной коммуникации / Е.Л. Головлева.-Ростов-на Дону: Феникс, 2008.- С. 49. [↑](#footnote-ref-95)
96. Порчайкина, Н.В. К вопросу о классификации современных художественных выставок / Н.В. Порчайкина. // Известия Алтайского гос. ун-та. - Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2011. № 2. - С. 185. [↑](#footnote-ref-96)
97. Паксина, Е.Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля / Е.Б. Паксина // Вестник КемГУКИ. - Кемерово, 2015. Вып. 32. – С. 139. [↑](#footnote-ref-97)
98. Сonference Biennials: Prospect and Perspectives // International Conference at ZKM Center for Art and Media Karlsruhe 27.02-01.03.2014. Interviews.URL: https://zkm.de/media/file/en/2015-publication-prospect\_and\_perspectives-zkm.pdf (дата обращения: 17.04.2020). - P.59. [↑](#footnote-ref-98)
99. The Bienniale Foundation. URL: https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/ (дата обращения: 19.04.2020). [↑](#footnote-ref-99)
100. The Venice Biennale. URL: https://www.labiennale.org/en/art/2019/introduction-paolo-baratta (дата обращения: 19.04.2020). [↑](#footnote-ref-100)
101. Следзевский, И.В. Диалог цивилизаций как смысловое поле мировой политики / И.В. Следзевский // Диалог цивилизаций в полицентричном мире: философско-культурные, исторические, политические и коммуникативные проблемы. - М.: Институт Африки РАН, 2010- С. 158. [↑](#footnote-ref-101)
102. The Venice Biennale.History.URL: https://www.labiennale.org/en/history (дата обращения: 19.04.2020). [↑](#footnote-ref-102)
103. Мизиано, В. Пять лекций о кураторстве / Мизиано В.URL:https://libking.ru/books/sci-/sci-politics/526752-viktor-miziano-pyat-lektsiy-o-kuratorstve.html (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-103)
104. Art biennale.54th Venice biennale. URL:https://www.departures.com/blogs/arts-culture/venice-54th-international-art-biennale от 01.07.2011 (дата обращения: 10.04.2020). [↑](#footnote-ref-104)
105. 58th International Art Exhibition. Procedure for National. URL: https://static.labiennale.org/files/arte/Documenti/58eia-nat-part-en.pdf (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-105)
106. Венецианскую биеннале посетило рекордное количество зрителей // РИА Новости. URL: https://ria.ru/20111128/500163895.html от 28.11.2011. (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-106)
107. 58th International Art Exhibition. Procedure for National. URL: https://static.labiennale.org/files/arte/Documenti/58eia-nat-part-en.pdf (дата обращения: 24.04.2020). - P. 2. [↑](#footnote-ref-107)
108. 58th International Art Exhibition. Procedure for National.

     URL: https://static.labiennale.org/files/arte/Documenti/58eia-nat-part-en.pdf (дата обращения: 24.04.2020). - P. 2. [↑](#footnote-ref-108)
109. Ibid. P. 5. [↑](#footnote-ref-109)
110. Котломанов, А.О. Паблик-арт: страницы истории. Торжество концептуализма. Биеннале, конкурсы, арт-проекты / А.О. Котломанов. // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. - Спб, 2015.Вып. 3. - С. 9. [↑](#footnote-ref-110)
111. Art biennale.54th Venice biennale.URL: https://www.departures.com/blogs/arts-culture/venice-54th-international-art-biennaleот 01.07.2011 (дата обращения: 17.04.2020). [↑](#footnote-ref-111)
112. 54-е Венецианское биеннале. URL: http://newsinphoto.ru/iskusstvo/54-e-venecianskoe-biennale/ (дата обращения: 17.04.2020). [↑](#footnote-ref-112)
113. Мизиано, А. Биеннальные заметки на рубеже пятилетий / А. Мизиано // Художественный журнал. – 2016. № 99. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/793 (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-113)
114. Мизиано, А. Биеннальные заметки на рубеже пятилетий / А. Мизиано // Художественный журнал. – 2016. № 99. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/793 (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-114)
115. Соколов, К.Б. Глобализация: история, современность и искусство / К.Б. Соколов. - М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – С. 201. [↑](#footnote-ref-115)
116. Гуськов, С. Назад к павильонам / С. Гуськов // Художественный Журнал. – 2013. № 89. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/93 (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-116)
117. Котломанов, А.О. Паблик-арт: страницы истории. Торжество концептуализма. Биеннале, конкурсы, арт-проекты / А.О. Котломанов // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. - Спб, 2015. Вып. 3- С. 11. [↑](#footnote-ref-117)
118. Re/Shaping Cultural Policies 2018: Advancing Creativity for Development. Monitoring the 2005 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions // UNESCO Institute for Statistics, – Paris, 2017. – P.113. [↑](#footnote-ref-118)
119. Enzo, Di Martino. The History of the Venice Biennale 1895–2005 / Di Martino Enzo. - Venice: Papiro Arte, 2005. – P.190. [↑](#footnote-ref-119)
120. Venice Biennale Golden Lion Awards Announced // Art forum. –2007*.*

     URL:https://magazine.art21.org/2011/06/09/venice%d1%8fus/#.Xo4w\_XJn3tQ (дата обращения: 15.04.2020). [↑](#footnote-ref-120)
121. Ralph Rugoff, Curator of the 58th International Art Exhibition.URL:

     https://www.labiennale.org/en/art/2019/introduction-ralph-rugoff (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-121)
122. Интервью с Р. Ругоффом // The Art Newspaper Russia. URL:http://www.theartnewspaper.ru/posts/5896/ (дата обращения: 30. 03.2020). [↑](#footnote-ref-122)
123. Ralph Rugoff, Curator of the 58th International Art Exhibition. URL:

     https://www.labiennale.org/en/art/2019/introduction-ralph-rugoff (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-123)
124. The Biennale Arte 2019 came to a close, confirming the expected 600,000 visitors 24.11.2019. URL: https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2019-came-close-confirming-expected-600000-visitors (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-124)
125. La Biennale Di Venezia/ Information. URL: https://www.labiennale.org/en/art/2019/information (дата обращения: 02.05.2020). [↑](#footnote-ref-125)
126. Там же. [↑](#footnote-ref-126)
127. Collateral Events. URL: https://www.labiennale.org/en/art/2019/collateral-events (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-127)
128. The Biennale Arte 2019 came to a close, confirming the expected 600,000 visitors 24.11.2019. URL: https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2019-came-close-confirming-expected-600000-visitors (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-128)
129. Ibid. [↑](#footnote-ref-129)
130. Золотого льва" Венецианской биеннале отдают скульптору Джимми Дарему // Артхив. URL:

     https://artchive.ru/news/3957~Zolotogo\_l'va\_Venetsianskoj\_biennale\_otdajut\_skul'ptoru\_Dzhimmi\_Daremu (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-130)
131. The Biennale Arte 2019 came to a close, confirming the expected 600,000 visitors 24.11.2019. URL: https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2019-came-close-confirming-expected-600000-visitors (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-131)
132. Schjeldahl, P. Festivalism: Oceans of Fun and the Venice biennale / P. Schjeldahl // The New Yorker. - July 5,1999. URL: https://www.newyorker.com/magazine/1999/07/05/festivalism (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-132)
133. Kimmelman, M. Critic's Notebook: Cramming It All in at the Biennale / M. Kimmelman // The New York Times. - June 26, 2003. URL:https://www.nytimes.com/2003/06/26/arts/critic-s-notebook-cramming-it-all-in-at-the-biennale.html (дата обращения: 18.04.2020). [↑](#footnote-ref-133)
134. Kimmelman, M. Critic's Notebook: Cramming It All in at the Biennale / M. Kimmelman // The New York Times. - June 26, 2003. URL:https://www.nytimes.com/2003/06/26/arts/critic-s-notebook-cramming-it-all-in-at-the-biennale.html (дата обращения: 18.04.2020). [↑](#footnote-ref-134)
135. Паксина, Е.Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля / Е.Б. Паксина // Вестник КемГУКИ. - Кемерово, 2015. Вып. 32. - С. 138. [↑](#footnote-ref-135)
136. **Manifesta 13 Marseille.URL:**https://manifesta13.org/contact-us/ (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-136)
137. Ibid. [↑](#footnote-ref-137)
138. Manifesta // Candidacy and selection. URL: https://manifesta.org/biennials/candidacy/ (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-138)
139. Manifesta // Candidacy and selection. URL: https://manifesta.org/biennials/candidacy/ (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-139)
140. Manifesta // History. URL: https://manifesta13.org/history/ (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-140)
141. Выступление Хедвиг Фейн на «Открытом лектории. Культура 2.0», Санкт-Петербургский культурный форум, 14 ноября 2019 г. [↑](#footnote-ref-141)
142. Обнародована концепция биеннале Manifesta 12 в Палермо // Артгид. – 2017. URL: https://artguide.com/news/5293 (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-142)
143. Там же. [↑](#footnote-ref-143)
144. Толстова, А. Рисунок каменным углем / А. Толстова. // Коммерсантъ. - 2012. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1971662 (дата обращения: 14.04.2020). [↑](#footnote-ref-144)
145. Manifesta.URL: https://manifesta13.org (дата обращения: 14.04.2020). [↑](#footnote-ref-145)
146. Manifesta // Partners. URL: https://manifesta13.org/about/partners/ (дата обращения: 14.04.2020). [↑](#footnote-ref-146)
147. Interview of Joana Monbaron / Education & Mediation Manifesta 13 Marseille's team. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p25WL1PcXKA&list=PLLIiLzMeyzOf1VGsFYcdRlZwj2jWLqpec (дата обращения: 18.04.2020). [↑](#footnote-ref-147)
148. Там же. [↑](#footnote-ref-148)
149. Копенкина, О. Одиночество коллективизма / О. Копенкина // Художественный Журнал. – 2006. №61-62. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/708 (дата обращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-149)
150. Напреенко, Г. Против рецептов / Г. Напреенко // Художественный Журнал. – 2015. № 93. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/2/article/20 (дата обращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-150)
151. Там же. [↑](#footnote-ref-151)
152. Митюшина А. Манифеста-7: искусство без искусства // OpenSpace.Ru. - 2008. URL: http://os.colta.ru/art/events/details/2338/ (дата обращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-152)
153. Сорокина, Е. Венеция/Стамбул / Е. Сорокина // Художественный журнал. – 2007. № 68. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/25/article/412 (дата обращения: 21.04.2020). [↑](#footnote-ref-153)
154. Hall, S. The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left / S. Hall. - London: Verso Books, 1988. – P.127. [↑](#footnote-ref-154)
155. Дюв, Тьерри. Глокальное и сингуниверсальное. Размышления об искусстве и культуре в глобальном мире / Тьерри де Дюв: пер. с англ. Потемкин Д. – **2011. № 84. URL:** http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/177 (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-155)
156. Азизов, З. Восток versus Запад и Запад versus Восток / З. Азизов // Художественный Журнал. – 2008. №70.URL: http://moscowartmagazine.com/issue/22/article/358 (дата обращения: 21.04.2020). [↑](#footnote-ref-156)
157. Азизов, З. Восток versus Запад и Запад versus Восток / З. Азизов // Художественный Журнал. – 2008. №70.URL: http://moscowartmagazine.com/issue/22/article/358 (дата обращения: 21.04.2020). [↑](#footnote-ref-157)
158. Morgner, C. The Biennial: The Practice of Selection in a Global Art World / C. Morgner // Empirical Studies of the Arts. – 2014. 32(2):275-282.

     URL:https://www.researchgate.net/publication/271728574\_The\_Biennial\_The\_Practice\_of\_Selection\_in\_a\_Global\_Art\_World (дата обращения: 21.04.2020). [↑](#footnote-ref-158)
159. Соколов, К.Б. Глобализация: история, современность и искусство / К.Б. Соколов. - М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – С. 121. [↑](#footnote-ref-159)
160. Сonference Biennials: Prospect and Perspectives // International Conference at ZKM Center for Art and Media Karlsruhe27.02-01.03.2014.Interviews. URL: https://zkm.de/media/file/en/2015-publication-prospect\_and\_perspectives-zkm.pdf (дата обращения: 17.04.2020). - P. 70. [↑](#footnote-ref-160)
161. Ibid. [↑](#footnote-ref-161)
162. Сonference Biennials: Prospect and Perspectives // International Conference at ZKM Center for Art and Media Karlsruhe 27.02-01.03.2014. Interviews. URL: https://zkm.de/media/file/en/2015-publication-prospect\_and\_perspectives-zkm.pdf (дата обращения: 17.04.2020). - P. 63. [↑](#footnote-ref-162)
163. Ibid. P. 78. [↑](#footnote-ref-163)
164. Сonference Biennials: Prospect and Perspectives // International Conference at ZKM Center for Art and Media Karlsruhe 27.02-01.03.2014. Interviews. URL: https://zkm.de/media/file/en/2015-publication-prospect\_and\_perspectives-zkm.pdf (дата обращения: 17.04.2020). - P. 79. [↑](#footnote-ref-164)
165. Ibid. P. 81. [↑](#footnote-ref-165)
166. Sharjah Art Foundation. URL: http://www.sharjahart.org/ (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-166)
167. Гуськов, С. Глаз бури в Персидском заливе / С. Гуськов // Художественный Журнал. – 2012. № 88. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/123 (дата обращения: 21.04.2020). [↑](#footnote-ref-167)
168. Aspden, P. Dubai: A Safe Place For Unsafe Ideas / P. Aspden // Financial Times. URL:http://www.ft.com/intl/cms/s/2/55b17824-920e-11e2- a6f4-00144feabdc0.html (дата обращения: 25.03.2020). [↑](#footnote-ref-168)
169. Шейх уволил директора биеннале // OpenSpace.ru. URL: http://os.colta.ru/news/details/21793/ (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-169)
170. Сорокина, Е. Венеция/Стамбул / Е. Сорокина // Художественный журнал. – 2007. № 68. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/25/article/412 (дата обращения: 21.04.2020). [↑](#footnote-ref-170)
171. The Biennial Foundation.URL: https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/ (дата обращения: 17.04.2020). [↑](#footnote-ref-171)
172. Козлова, О. «Придет ли свет с Востока?» или «китайский вектор» актуального искусства / О. Козлова // Художественный журнал. – 2000. № 30-31. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/80/article/1755 (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-172)
173. Мизиано, В. Фэй Давей. Беседа с китайским другом / В. Мизиано: интервью // Художественный Журнал. – 1994. № 5. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/62/article/1293 (дата обращения: 17.04.2020). [↑](#footnote-ref-173)
174. Видеоарт Франсиса Алюса «Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River». URL:

     https://www.youtube.com/watch?v=4qg7Bhgf1-k#action=share (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-174)
175. «Основные направления политики Российской Федерации в сфере международного культурно-гуманитарного сотрудничества» от 18 декабря 2010 г. URL:

     https://legalacts.ru/doc/osnovnye-napravlenija-politiki-rossiiskoi-federatsii-v-sfere/ (дата обращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-175)
176. Соколова-Сербская, Л. А. О формировании имиджа России и ее столицы: автореферат / Л.А. Соколова-Сербская.  **–** М. 2008. - С. 34. [↑](#footnote-ref-176)
177. Там же. [↑](#footnote-ref-177)
178. Указ Президента РФ № 640 от 30.11.2016 «Об утверждении Концепции внешней политики Российской Федерации». URL:http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=207990&fld=134&dst=100012,0&rnd=0.5956413309505002#040245924499453434 (дата обращения: 21.04.2020). [↑](#footnote-ref-178)
179. Виноградова М.Г. Новейшие течения в искусстве в контексте международного и российского арт рынка / М.Г. Виноградова // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2012. - С. 34. [↑](#footnote-ref-179)
180. Artinvestment. Инвестиции в искусство. URL: https://artinvestment.ru/ (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-180)
181. Виноградова М.Г. Новейшие течения в искусстве в контексте международного и российского арт рынка / М.Г. Виноградова // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2012. - С. 34. [↑](#footnote-ref-181)
182. Там же. С. 36. [↑](#footnote-ref-182)
183. Шуберт, К. Удел куратора. Концепция музея от Великой Французской революции до наших дней / К. Шуберт. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж». 2016. - С.115. [↑](#footnote-ref-183)
184. Бабякина, Е. П. Российская культурная политика в период второй половины XX века — начала XXI века / Е.П. Бабякина // Современная культурная политика как креативная деятельность: управление и инновации. Коллективная монография в 2 частях под общ. ред. Астафьевой О. Н. — СПб.: ЭЙДОС, 2014. - С.124. [↑](#footnote-ref-184)
185. Аванесова, Г.А. Ценностно-смысловые ориентиры культурной политики Российской Федерации в постсоветский период / Г.А. Аванесова // Современная культурная политика как креативная деятельность: управление и инновации. Коллективная монография в 2 частях под общ. ред. Астафьевой О. Н. — СПб.: ЭЙДОС, 2014. - С. 56. [↑](#footnote-ref-185)
186. Аванесова, Г.А. Ценностно-смысловые ориентиры культурной политики Российской Федерации в постсоветский период / Г.А. Аванесова // Современная культурная политика как креативная деятельность: управление и инновации. Коллективная монография в 2 частях под общ. ред. Астафьевой О. Н. — СПб.: ЭЙДОС, 2014. - С. 60. [↑](#footnote-ref-186)
187. Указ Президента РФ № 808 от 24 декабря 2014 г. «Об утверждении Основ государственной культурной политики». URL: https://base.garant.ru/70828330/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-187)
188. Распоряжение Правительства РФ № 326-р от 29.02.2016 «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года».

     URL: http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-188)
189. «Основные направления политики Российской Федерации в сфере международного культурно-гуманитарного сотрудничества» от 18 декабря 2010 г. URL:

     https://legalacts.ru/doc/osnovnye-napravlenija-politiki-rossiiskoi-federatsii-v-sfere/ (дата обращения: 20.04.2020). [↑](#footnote-ref-189)
190. Указ Президента РФ № 808 от 24 декабря 2014 г. «Об утверждении Основ государственной культурной политики». URL: https://base.garant.ru/70828330/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-190)
191. Распоряжение Правительства РФ № 326-р от 29.02.2016 «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года».

     URL: http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-191)
192. Распоряжение Правительства РФ № 326-р от 29.02.2016 «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года».

     URL: http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-192)
193. Там же. [↑](#footnote-ref-193)
194. Закон РФ №4804 от 15. апреля 2003 (ред. 17. 07. 2009) «О вывозе и ввозе культурных ценностей». URL: http://www.consultant.ru/document/cons\_doc\_LAW\_1905/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-194)
195. Москвина, И.К. Культурные ценности в современной России: «на перепутье» между государством и обществом / И.К. Москвина // Современная культурная политика как креативная деятельность: управление и инновации. Коллективная монография в 2 частях под общ. ред. Астафьевой О. Н. — СПб.: ЭЙДОС, 2014. - С. 116. [↑](#footnote-ref-195)
196. Там же. С. 116. [↑](#footnote-ref-196)
197. Мунькова, Ю. В. Стратегии выставочной деятельности фестивалей и биеннале современного искусства в России / Ю.В. Мунькова // Символ науки. – 2016. № 3. - С. 216. [↑](#footnote-ref-197)
198. Шуберт, К. Удел куратора. Концепция музея от Великой Французской революции до наших дней / К. Шуберт. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж». 2016. - С.114. [↑](#footnote-ref-198)
199. Гуськов, С. Глаз бури в Персидском заливе / С. Гуськов // Художественный Журнал. – 2012. № 88. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/123 (дата обращения: 21.04.2020). [↑](#footnote-ref-199)
200. Указ Президента РФ № 808 от 24 декабря 2014 г. «Об утверждении Основ государственной культурной политики». URL: https://base.garant.ru/70828330/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-200)
201. Что мешает развитию арт-рынка в России / Интервью с арт-директором галереи Dordor Gallery Анастасией По. URL: https://www.if24.ru/art-rynky-v-rossii-meshaet/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-201)
202. Искусство на торгах. Как устроен российский арт-рынок // Научно-образовательный  
     портал IQ «ВШЭ». URL: https://iq.hse.ru/news/256845516.html (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-202)
203. Что мешает развитию арт-рынка в России / Интервью с арт-директором галереи Dordor Gallery Анастасией По. URL: https://www.if24.ru/art-rynky-v-rossii-meshaet/ (дата обращения: 23.04.2020). [↑](#footnote-ref-203)
204. Татищева, Ю.Б. Коммуникативные технологии в сфере искусства / Ю.Б. Татищева // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар. № 1(60). 2016. – С. 81. [↑](#footnote-ref-204)
205. Мизиано, А. Институция кураторства в России. Заметки на полях едва ли сложившейся профессии / А. Мизиано // Художественный журнал. – 2017. № 101. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/55/article/1116 (дата обращения: 22.04.2020). [↑](#footnote-ref-205)
206. Котломанов, А.О. Это скучно и пафосно, но это искусство: Венецианская биеннале — 2017 / А.О. Котломанов **//** Вестник СПбГУ. Искусствоведение. - 2017. Т. 7. Вып. 3. - С. 373–377. [↑](#footnote-ref-206)
207. Там же. С. 375-376. [↑](#footnote-ref-207)
208. Агамов-Тупицын, В. Несвоевременные мысли о 55-й биеннале в Венеции / В. Агамов-Тупицын // Художественный Журнал. – 2013. № 89. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/95 (дата обращения: 22.04.2020). [↑](#footnote-ref-208)
209. Гуськов, С. Назад к павильонам / С. Гуськов // Художественный Журнал. – 2013. № 89. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/93 (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-209)
210. Котломанов, А.О. После «Манифесты». Петербургская арт-сцена в условиях новой стабильности **/** А.О. Котломанов **//** Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Сер.15. - 2015. Вып. 1. - С.206. [↑](#footnote-ref-210)
211. Толстова, А. Рисунок каменным углем / А. Толстова. // Коммерсантъ. - 2012. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1971662 (дата обращения: 14.04.2020). [↑](#footnote-ref-211)
212. Иналова, Р. Объявлены участники биеннале Manifesta / Р. Иналова // Коммерсантъ-Online. - 2012. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1926890 (дата обращения: 14.04.2020). [↑](#footnote-ref-212)
213. Мунькова, Ю. В. Стратегии выставочной деятельности фестивалей и биеннале современного искусства в России / Ю.В. Мунькова // Символ науки. – 2016. № 3. - С. 217. [↑](#footnote-ref-213)
214. Галкин, Д.В., Куклина, Ю.А. Развитие современного искусства в регионах России: глобальный контекст и локальные проекты / Д.В. Галкин, Ю.А. Куклина // Вестник Томского государственного университета. -2015. № 397. - С. 65-74. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-sovremennogo-iskusstva-v-regionah-rossii-globalnyy-kontekst-i-lokalnye-proekty (дата обращения: 22.04.2020). [↑](#footnote-ref-214)
215. Павлова, О.Б. VI Московская биеннале современного искусства: описание и анализ менеджмента, маркетинга и кураторского проекта / О.Б. Павлова // Общество: философия, история, культура. – 2017. [↑](#footnote-ref-215)
216. Максимова, Ю. Биеннале в Сан-Паулу под угрозой / Ю. Максимова // ARTinvestment.RU.- 2008. URL: https://artinvestment.ru/news/artnews/20081122\_sao\_paulo\_biennial.html (дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-216)
217. Павлова, О.Б. VI Московская биеннале современного искусства: описание и анализ менеджмента, маркетинга и кураторского проекта / О.Б. Павлова // Общество: философия, история, культура. – 2017. [↑](#footnote-ref-217)
218. Котломанов, А.О. Сумерки биеннале: российская художественная жизнь, как если бы она имела значение / А.О. Котломанов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. - 2018. Т. 8. Вып. 2. - С. 320–324. [↑](#footnote-ref-218)
219. Там же. С. 323. [↑](#footnote-ref-219)
220. Котломанов, А.О. Сумерки биеннале: российская художественная жизнь, как если бы она имела значение / А.О. Котломанов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. - 2018. Т. 8. Вып. 2. -С. 324. [↑](#footnote-ref-220)
221. «Открытый лекторий. Культура 2.0», Санкт-Петербургский культурный форум // Из материалов круглого стола 14 ноября 2019 г. [↑](#footnote-ref-221)
222. «Открытый лекторий. Культура 2.0», Санкт-Петербургский культурный форум // Из материалов круглого стола 14 ноября 2019 г. [↑](#footnote-ref-222)
223. Мунькова, Ю. В. Стратегии выставочной деятельности фестивалей и биеннале современного искусства в России / Ю.В. Мунькова // Символ науки. – 2016. № 3. - С. 215. [↑](#footnote-ref-223)
224. Биеннале в Москве: миссия, структура и публика: круглый стол / Мизиано в. [и др.] // Художественный Журнал. – 2003. № 53. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/38/article/747(дата обращения: 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-224)
225. Источник: https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2019-came-close-confirming-expected-600000-visitors [↑](#footnote-ref-225)
226. La biennale di Venezia / National participations. URL: https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations (дата обращения: 01.05.2020). [↑](#footnote-ref-226)
227. Источник: Di Martino, Enzo (2005). The History of the Venice Biennale 1895–2005. Venice: Papiro Arte и на основе статей Artforum [↑](#footnote-ref-227)
228. Manifesta.URL: https://manifesta13.org/ и выступление Хедвиг Фейн на «Открытом лектории. Культура 2.0», Санкт-Петербургский культурный форум, 14 ноября 2019 г. [↑](#footnote-ref-228)
229. The Biennale Foundation.URL: https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/ (дата обращения 24.04.2020). [↑](#footnote-ref-229)
230. https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScfcFJWHWvTUShpp0apUiacQxFC65xehV9z\_\_\_oMYNCeCr2XA/viewform [↑](#footnote-ref-230)