

Маркова М.М.

Современное искусство в глобализирующемся мире

Маркова Мария Максимовна — аспирант, факультет государственного управления, МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, РФ.

E-mail: spymarie@gmail.com

SPIN-код РИНЦ: [6771-7589](https://elibrary.ru/6771-7589)

Аннотация

В данной статье теоретически осмысливается феномен глобализации современного художественного пространства. Отстаивается гипотеза, что мир современного искусства можно рассматривать как глобальную сеть, где связующими звеньями выступают художественные артефакты. Согласно акторно-сетевой теории, анализ данного вопроса будет сосредоточен на изучении глобализации как процесса, влекущего изменения в социальных сетях и оказывающего воздействие на художественные решения и на тех, кто их принимает. Каким установкам следует придерживаться управленцам в сфере культуры и художественным организациям в глобализирующемся мире искусства, и какие аргументы играют роль в этом процессе? Легко предположить, что все более важное значение отводится рыночной стоимости и спекуляции. И хотя это, безусловно, так, в настоящей статье данный вопрос рассматривается на более абстрактном уровне.

Ключевые слова

Современное искусство, глобализация, акторно-сетевая теория, глобальная сеть, сетевая структура, проходные точки, сингулярность, социология культуры, художественный артефакт, художественная система, современное художественное пространство, художественные ценности, денационализация, мобильность, регионализация, национальная политика.

За последние двадцать лет мировая художественная система изменилась до неузнаваемости. Искусство переместилось с периферии в центр общества. Иными словами, как заявляет итальянский философ и семиолог Паоло Вирно, — искусство растворилось в обществе, словно таблетка в стакане воды¹. Определяющую роль в данном процессе сыграла глобализация. «Глобализация» — термин, который часто встречается в данной статье; им обозначается последняя волна глобализации, накрывшая весь земной шар после падения Берлинской стены. Для нее характерна глобальная гипермобильность людей, денег, товаров и информации. Именно скорость этой гипермобильности отличает новую волну глобализации от предыдущих.

Прежде чем перейти к феномену глобализации и рассмотрению его влияния на современное искусство, необходимо пояснить некоторые понятия, связанные с сетевым анализом. Используемый в дальнейшем термин «сеть» в первую очередь нужно понимать вне этических категорий. Акторно-сетевая теория определяет сеть как взаимосвязь между пересечениями и точками. Связи устойчивы лишь временно, то есть их всегда можно разорвать. Можно также предположить, что сеть скрепляют воедино

¹ Вирно П. Грамматика множества: К анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 9.

именно конфликты, противоречия и разногласия — то, что Шанталь Муфф назвала агонизмом². Порой людей, действующих в одной сети, объединяют различия во мнениях. Отрицательный отзыв арт-критика может сформировать дискурсивную связь между текстом, автором, медиумом, художественным произведением, художником и, возможно, организатором выставки. Это справедливо и в отношении художественных артефактов. Произведения искусства, неоднородный художественно-исторический контекст которых или современное художественное содержание подразумевают, что они абсолютно не связаны между собой, тем не менее, могут находиться в одной и той же сети. Например, они могут быть представлены в одном и том же тексте, коллекции или встречать поддержку у одного и того же владельца галереи. С точки зрения акторно-сетевой теории, «онтология» сети локализуется не в ее содержании, как, например, у единомышленников или художественных произведений, которые следуют одной и той же традиции, а в ее форме: сами связи создают сеть. Эта сеть всегда гетерогенна. Мир современного искусства можно рассматривать как глобальную сеть, связующими звеньями в которой являются художественные артефакты. Они создают взаимосвязи между директорами музеев, независимыми кураторами, владельцами галерей, художниками, коллекционерами, реставраторами, критиками и т. д. Однако в глобальной сети есть много уровней и подсетей. И для того, чтобы объяснить феномен глобализации современного художественного пространства и характер функционирования мировой художественной системы, необходимо сначала понять, что же представляет собой современное искусство.

Дать определение современного искусства — затея в лучшем случае непростая. На протяжении истории искусство проникало во многие сферы жизни общества и принимало самые разные формы. В классическом исследовании американского социолога Говарда Беккера «Миры искусства»³, а особенно в работах по социологии культуры Пьера Бурдьё⁴ не придается достаточного значения отличительным особенностям художественной среды и произведений искусства. Их исследования не сосредоточены на видении или слушании искусства — они изучают то, как люди воспринимаются другими людьми при восприятии искусства. В этом смысле Бурдьё и

² *Mouffe C.* On the Political. London; New York: Routledge, 2005.

³ *Becker H.S.* Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.

⁴ *Бурдьё П.* Производство веры. Вклад в экономику символических благ // *Бурдьё П.* Социальное пространство: поля и практики. Сборник статей. М.: Алетейя, 2005. С. 177–272; *Бурдьё П.* Различение: социальная критика суждения // *Западная экономическая социология. Хрестоматия современной классики.* М.: РОССПЭН, 2004. С. 537–659; *Бурдьё П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-П.* Общедоступное искусство. Опыт о социальном использовании фотографии / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Праксис, 2004.

Беккер исходят из предпосылки, что люди взаимодействуют только с другими людьми, и поэтому приписывают объекту, в данном случае произведению искусства, сугубо маргинальную роль. Согласно этой предпосылке, то обстоятельство, что социальные существа читают книги или изучают предметы культуры, не оказывает почти никакого влияния на их деятельность в обществе. Иными словами, в этой позиции не принимается во внимание постулат акторно-сетевой теории, согласно которому объекты играют активную роль в социальных сетях.

Задаваясь вопросом, какую роль в современном обществе играет искусство, которое часто считается «бессмысленным» и поэтому бесполезным, немецкий социолог Никлас Луман делает вывод, что искусство создает «ощущение возможности» (*Möglichkeitssinn*). «Ничто не является ни необходимым, ни возможным» или «Все существующее всегда может быть иным» — таково послание искусства современному обществу⁵. Давая столь функциональное определение современного искусства, Луман оставляет пространство для «несоизмеримости» как одной из его возможностей. По мнению П. Вирно, который ввел понятие «несоизмеримость» как принцип нарушения правил и несоответствия в искусстве, современное искусство включает несоизмеримость в общую меру или здравый смысл культуры⁶. Эта несоизмеримость не обязательно должна быть исключительно эстетической или формальной. Она может быть политической или, как считает Вирно, когнитивной и аффективной. Также, по мнению Натали Эник, современное искусство — по крайней мере, с тех пор, как пришла в упадок академическая система с её правилами, — нацелено на нарушение этих правил.

В своем первом опубликованном исследовании «Слава Ван Гога»⁷ Эник описывает возникновение *сингулярности*⁸ как продуктивного социального принципа, который зародился в мире искусства. Она подробно анализирует ее появление в определенный период времени в истории искусства. В историческом разрыве между академизмом и современным искусством имя Ван Гога чаще всего упоминается при описании перехода к индивидуалистическим ценностям, вследствие отказа от коллективного режима академического искусства. Традиционный механизм признания искусства опирался на верность традициям как на показатель художественного

⁵ Luhmann N. Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.

⁶ Gielen P., Lavaert S. The Dismasure of Art. An Interview with Paolo Virno // Open. 2009. No. 17. P. 72–85.

⁷ Эник Н. Слава Ван Гога: Опыт антропологии восхищения. М.: V-A-CPress, 2014.

⁸ Сингулярность — в работах Натали Эник данное понятие рассматривается как эксцентричное эго художника, индивидуализм.

качества. Согласно Эник, в мире искусства взлет модернизма предвещал отказ от анализа произведений искусства на предмет соответствия установленному набору правил. В конце XVIII века первые художники эпохи романтизма добились признания именно благодаря своей аномальности, несоответствия обычаю, исключительности. При жизни они в основном встречали непонимание. Эксцентричность художника означала, что он балансировал между славой и позором, между оригинальностью и недозволенностью. Лишь позже потомки будут готовы оценить его подлинное художественное значение. Нарушение правил коллектива само превратилось в правило, которое ознаменовало зарождение сингулярного режима. В период с конца XIX века до окончания Второй мировой войны системы ценностей коллективного академического режима и индивидуализма тесно сосуществовали. Только в конце 1940-х годов режим индивидуализма одержал верх и завоевал весь мир искусства. Если художник эпохи романтизма сопротивлялся пережиткам аристократических правил академии, то авангард ополчился против буржуазного общества, которое поддерживало художника эпохи романтизма. С одной стороны, авангардистское сопротивление буржуазному искусству раскололо художественную среду. С другой — авангардисты переняли и даже радикализировали индивидуалистический режим, установленный художниками эпохи романтизма.

Важность социологического и исторического анализа Эник заключается в утверждении, что еще в конце XIX века сингулярность была признана ценностью специфического социального пространства — мира изобразительного искусства. С точки зрения Эник⁹, художественные процессы аргументации направляются сингулярным ценностным режимом, где оценка как артефакта, так и художника зависит от социального контекста. Но, в отличие от социологической концепции Бурдьё, в рамках сингулярного порядка артефакты и художники рассматриваются обособленно. Эник объясняет сингулярность как следствие чрезмерного восторга или поклонения людей художественным артефактам или отдельным художникам. Это поклонение не является наивным или неразумным, так как образует негативное построение, провоцирующее постоянную борьбу. Тот, кто поклоняется публично, полемизирует с теми, кто отказывается поступать так же. Более того, поклонение — это не только признание в любви художественному артефакту, оно также подразумевает

⁹ *Heinich N. What is an Artistic Event? A New Approach to Sociological Discourse // Bookmancahier. 2000. No 12 (44). P. 159–168.*

осуждение «плохих» объектов. Другими словами, оно порождает когнитивное измерение категоризации и заключает в себе различие хорошего и плохого.

В своем исследовании «Холсты и карьеры»¹⁰ Харрисон и Синтия Уайты придерживаются схожей точки зрения. Они считают, что разрыв с академической системой послужил прелюдией к ряду важных трансформаций в профессии художника. Когда Парижская Академия живописи и скульптуры и ежегодный Салон развалились, отчасти под тяжестью собственной структуры, это событие возвестило о появлении на свет системы, которую Уайты назвали «торговец-критик». Ключевую роль в этом процессе приобретает не только принцип первичности языка и слова, обусловленный возвышением фигуры художественного критика, — сама сфера компетенции художника претерпела коренные изменения. Индивидуальный стиль стал важнее единой системы правил. Теперь от художника ожидают не одного шедевра в год, а последовательного развития творчества, которое подтверждается стабильностью профессионализма. Или, как подчеркивается в заголовке исследования Уайтов, в постакадемической системе искусства центральное место занимают не картины, а карьера художника.

Итак, как продемонстрировали Уайты, на закате академической системы возникла не просто фигура художественного критика, но сама критическая оценка искусства, когда практически любой может высказать свое мнение о ценности искусства или о том, что можно назвать искусством. Здесь особенно важно, что сам вопрос — что можно, а что нельзя назвать искусством — открыт для комментариев или, выражаясь словами Вирно, для языкового мастерства и перформативности. Вероятно, американский философ Артур Данто руководствовался аналогичными идеями, когда в своей книге «Лишение искусства его философских привилегий»¹¹ ввел понятие «чистого» искусства. Согласно Данто, идея «чистого» искусства — артефакта, который служит только эстетическому удовольствию и поэтому, в противовес остальному, свободно парит в социальном вакууме, — зародилась в ходе поиска как можно более правдивого описания реальности, еще в начале XIX века, когда ослабло господство аристократии и церкви, а академия была вынуждена отказаться от своей системы правил. Тогда же были сформулированы утверждения, что настоящий художник отказывается от погони за мгновенной финансовой прибылью, и тот, кто осмеливается притязать на величие в искусстве, должен заботиться только о вопросах

¹⁰ *Yaïm X.C., Yaïm C.A.* Холсты и карьеры. СПб.: Центр социологии искусства, 2000.

¹¹ *Danto A.* The Philosophical Disenfranchisement of Art. New York: Columbia University Press, 1986.

искусства. Здесь немислимы соображения коммерческого или политического толка. Это означает, что в творческом процессе необходимо учитывать только систему художественных ценностей¹². Искусство получило возможность полностью сосредоточиться на самом себе. Согласно теории систем, это явление называется «функциональной самодифференциацией»¹³ мира искусства, в результате которой искусство занимает место аутопоэтической системы наряду с законодательством, религией, экономикой, политикой и т. д.

Однако основополагающей идеей для акторно-сетевой теории Бруно Латура¹⁴ является понимание произведения искусства не как чистого объекта, а как «плюс-объекта». В частности, так называемое коммерческое произведение искусства все-таки является произведением искусства, поскольку оно «выстраивает связи» — пусть незначительные — в системе художественных ценностей. Согласно акторно-сетевой теории, важно, чтобы произведение искусства постоянно «включалось» в другие сетевые конфигурации, а следовательно, и в другие системы ценностей. Поэтому произведение из частной коллекции столь важно выставлять в музее или арт-центре или хотя бы включить его в несколько каталогов — так оно сохранит связь с миром современного искусства и свой статус произведения искусства. Если произведение искусства стремится обращаться к каждому, оно должно образовывать гетерогенную сеть. Таким образом, встает вопрос, какие акторы связаны с данным произведением и каким образом осуществляется «выстраивание глобальной сети» мира современного искусства. С этой точки зрения можно подробнее изучить феномен глобализации современного художественного пространства.

Еще в 1964 году Маршалл Маклюэн сформулировал наиболее точное определение глобализации с помощью хорошо известной метафоры «глобальной деревни»¹⁵. Ученый обратил внимание, что по мере того, как стремительно распространяются электронные массмедиа, мир все больше напоминает деревню. Эта яркая метафора означает не только то, что информация может распространяться по всему миру с быстротой сплетни, передаваемой друг другу деревенскими жителями, но также она указывает на то, что глобализация подразумевает растущее число

¹² Boltanski L., Thevenot L. De la justification. Les economies de la grandeur. Paris: Gallimard, 1991.

¹³ Luhmann N. Op. cit.

¹⁴ Латур Б. Нового времени не было: Эссе по симметричной антропологии. СПб.: Издательство Европейского университета, 2006; Latour B., Woolgar S. Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts. London: Sage Publication Inc., 1979.

¹⁵ Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.

международных контактов или глобальную «сеть контактов». Это не единая сеть контактов, связывающая всех в одно целое, а структура из множества сетей или подсетей, которые образуют временные или более длительные пересечения. Именно этим международные сети отличаются от прежних, существовавших несколько столетий назад. Так, в мире современного искусства одни подсети важны преимущественно с финансовой точки зрения, тогда как другие в основном играют интеллектуальную или образовательную роль. Важно, что глобальное «плоскостное одеяло» состоит из нескольких сетей, а значит, включает в себя множество иерархий.

Так, в русле акторно-сетевой теории бельгийский социолог искусства Паскаль Гилен¹⁶ говорит о том, что современная мировая художественная система фактически представляет собой *сетевую структуру*, образованную бесчисленными международными подсетями. Отдельные города, такие как Нью-Йорк или Лондон, служат универсальными точками пересечения в этой системе. Другие места представляют собой всего лишь обязательные «проходные точки» в период проведения регулярных мероприятий, будь то биеннале (Венеция, Лион, Стамбул) или художественная ярмарка (Базель, Мадрид). Есть также уровень чуть ниже, к нему относятся регионы и города, которые выступают во второй, третьей или четвертой лиге и расположены где-то на периферии современной глобальной художественной системы, — это так называемые «слабые проходные точки». Это не означает, что у них полностью отсутствуют международные связи. Просто в этой пестрой художественной структуре они лишь отчасти связаны с происходящим в мировом масштабе. Одним из таких регионов является Россия. Глобализированный мир современного искусства очень разнороден. Есть точки пересечения, важность которых определяется в первую очередь финансовыми причинами (Базель и Нью-Йорк), в то время как другие играют роль художественных и интеллектуальных центров (биеннале в Венеции, Стамбуле и т. д.) или центров образования (Академия ван Эйка в Маастрихте, «Читтадельарте» в Белле или арт-центр *PS1* в Нью-Йорке).

Также в своих эссе о глобализации¹⁷ Гилен пишет о том, что стремительные глобальные процессы служат причиной ряда трансформаций художественного пространства. Так, в мире современного искусства очевиден интерес к постоянным

¹⁶ Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм / Пер. М. Табенкин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

¹⁷ Gielen P. Educating Art in Globalizing World. The University of Ideas: A Sociological Case-study // International Journal of Art & Design Education. 2006. No 25 (11). P. 5–18; Gielen P. Artistic Freedom and Globalization // Open. 2007. No 12. P. 62–70.

поискам нового. Еще тридцать лет назад художественные движения развивались в течение одного-полутора десятилетий, а теперь свелись к стилям и выставочным концепциям, которые стремительно сменяют друг друга. Другими словами, современное художественное производство и выставка стали *моментальными*¹⁸. Кроме того, художественный ландшафт становится все более разноцветным. Кураторы международного уровня, стремясь предложить нечто свежее, прочесывают все уголки земного шара в поисках нового таланта. В результате подобной экспансии можно наблюдать огромное *накопление художественных произведений*. Из-за постоянного расширения глобальной арт-сети появляется все больше художников и произведений искусства, которые включены в одну из многочисленных подсетей этой глобальной структуры.

Согласно Гилену, глобализация также ведет к постепенной *денационализации художественного феномена*. Уже в 1970-х годах существовали художники и художественные течения, которые в определенной мере добились международного или, по меньшей мере, европейского и американского признания. Тем не менее, в отличие от сегодняшнего дня, тогда еще наблюдался заметный национальный акцент. В качестве примеров можно назвать такие движения авангарда, как футуризм с его сильными итальянскими корнями, сюрреализм во Франции или абстрактный экспрессионизм в США. Это касается и более современных художественных движений, таких как поп-арт, «арте повера» и «новые дикие». Но в условиях глобализации все художественные течения «растворяются», как и их национальная принадлежность. Так, на рубеже XXI века процветал «новый международный стиль», своего рода концептуальное искусство инсталляции, не имеющей какой-либо заметной национальной идентичности. Художники этого направления представляли красочную палитру национальностей и выставлялись в таких непохожих друг на друга городах, как Антверпен, Амстердам, Базель, Берлин, Бьелла, Лондон, Москва, Нью-Йорк, Токио, Шанхай и Венеция.

Только что описанная денационализация неразрывно связана с другим явлением глобализации — *ростом мобильности художников*. Так, молодые или начинающие художники могут выстроить международную сеть связей в период учебы в художественной школе. Международные художественные резиденции (например, арт-центр *PSI* в Нью-Йорке, Фонд «Читтадельарте» в Бьелле или Королевская

¹⁸ Urry J. Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century. London; New York: Routledge, 1999.

академия изобразительных искусств в Амстердаме), обучающие программы и семинары стимулируют поток художественных талантов различной величины.

И наконец, у глобализации есть другое важное последствие — **дедифференциация функциональных подсистем**. Это явление опирается на теорию систем, которая исходит из предположения, что общество разделено на различные системы, такие как экономика, политика, право, образование, искусство, выполняющие каждая свою социальную функцию¹⁹. Но, согласно Болтански и Тевено, вместо анализа «функциональных подсистем» этот подход позволяет изучить различные «экономики ценностей»²⁰. Следуя веберовской традиции, Болтански и Тевено помещают в центр своего внимания культурную интерпретацию, наделенную тем смыслом, который акторы вкладывают в свои поступки. То, что высоко ценится в экономическом или политическом режиме («величие»), в художественной сфере может не вызывать к себе такого уважения. Таким образом, есть различные ценностные порядки и, соответственно, различные иерархии ценностей. Сегодня под давлением глобализации границы между этими системами начинают «дедифференцироваться». Это означает не столько исчезновение границ, сколько то, что внутри и вовне организации устанавливаются новые границы. Следовательно, иерархии ценностей могут перестраиваться или объединяться в новый гибридный порядок. Например, сегодня мы имеем дело с креативной индустрией, представляющей собой плавильный котел художественных и экономических ценностей²¹. Однако возможно взаимопересечение более чем двух ценностных порядков. Музей Гуггенхайма в Бильбао создавался не только для экспонирования художественных произведений, но также из политических и экономических соображений. Американский по происхождению, он был, в частности, построен на средства политической партии националистов, чтобы показать, что баскская идентичность отличается от испанской. Более того, сегодня он притягивает не только зарубежных туристов и местную публику, но также высокотехнологичные фирмы из Силиконовой долины. А благодаря впечатляющей архитектуре здания музея Бильбао появился на карте мировых достопримечательностей. Это является парадоксальным следствием «размывания» ценностных режимов, которому способствуют силы глобализации.

¹⁹ Luhmann N. Op. cit.

²⁰ Boltanski L., Thevenot L. Op. cit.

²¹ Florida R. Cities and the Creative Class. New York: Routledge, 2005.

Принимая во внимание сформулированные выше характеристики глобализации современного художественного пространства, возникает вопрос: как на это реагировать? В обсуждении глобализации Паскаль Гилен выделяет четыре различных позиции²². У каждой есть свое определение художественного пространства, что приводит к развитию различных стратегий в области управления культурой и искусством.

Сначала Гилен описывает позицию *«гиперглобалистов»*. Они рассматривают экономику и рынок как двигатель глобализационного процесса. Другими словами, финансовые потоки являются фундаментом прочих глобальных процессов и перемен, и препятствовать им ни в коем случае нельзя. Это означает, что культурные, политические и правовые барьеры должны максимально устраняться. Современное искусство — это лишь очередной инструмент свободного рынка, а свободное экономическое пространство является более значимым, нежели художественное. Современная международная сеть художественных связей интересует гиперглобалистов только тогда, когда она устанавливает стандарты массовой культуры. Например, если и француз, и китаец знают Ван Гога и в равной мере восхищаются его творчеством, то им проще вести дела друг с другом. Чиновники и управленцы в сфере культуры, которые определяют политику в области современного искусства, следуя этой точке зрения, будут в первую очередь поддерживать крупномасштабные медиагеничные события, например, биеннале. Помимо этого, развитая художественная инфраструктура (например, многочисленные музеи современного искусства Германии) должна повысить привлекательность конкретных мест. Так, с позиции гиперглобалистов, гуггенхаймовская стратегия полностью оправданна. Навязывая одну и ту же коллекцию всему миру, в конечном счете можно сформировать общую культурную систему ценностей, которая, вероятно, упростит другие виды взаимодействия. Однако в таких условиях вряд ли можно говорить о свободном художественном пространстве.

Антиглобалисты придерживаются противоположной позиции. Хотя между ними и глобалистами есть серьезные идеологические разногласия, их объединяет, как это ни парадоксально, общая экономическая система взглядов. Однако антиглобалисты делают все возможное, чтобы ограничить воздействие глобальных экономических потоков и защитить местную культуру и экономику от иностранных влияний. И в данном случае современное искусство становится средством демонстрации локальной

²² Гилен П. Указ. соч.

идентичности в публичном пространстве. Например, в Бельгии у дорожных развязок появились произведения искусства, представляющие собой примеры местного академического стиля. Как и в случае с гиперглобалистами, локальная арт-сцена антиглобалистов слабо реагирует на изменения в международном мире современного искусства.

Скептики, с точки зрения Гилена, принадлежат к совершенно другому лагерю. Они не доверяют глобализации и утверждают, что национальное государство продолжает играть ключевую роль, в том числе и на международной арене. Нередко скептики приводят в качестве примера США как национального государства, во многом определяющего международную повестку. В отличие от гиперглобалистов и антиглобалистов, скептики уделяют особое внимание не столько экономическому, сколько политическому ценностному режиму. Национальная политика остается важнейшим фактором, определяющим события как внутри страны, так и за ее пределами. И поэтому условия для существования художественного пространства нужно обеспечить в первую очередь на территории страны. Один из путей — щедрая поддержка местных художников. Показательным примером такой национальной политики является финансирование изобразительных искусств в Нидерландах до 1990-х годов. Подобные меры в сфере современного искусства направлены в первую очередь на благо граждан страны и поэтому влекут за собой особый интерес к общественному участию. Однако, уделяя ему слишком много внимания, национальная арт-сцена замыкается в самой себе. Поскольку на первом месте здесь стоит насыщение внутреннего рынка, то мало кого интересует, как глобальные потоки могут привлечь более широкую и потенциально заинтересованную аудиторию. И хотя в данном случае художественное пространство все же существует, в нем крайне мало разнообразия.

Последняя позиция — **трансформистская** — согласно Гилену, предоставляет лучшую возможность создать художественное пространство, благоприятное для развития современного искусства и с необходимостью сопровождающего его дискурса. Трансформисты полагают, что глобализация — это уникальный процесс с разнонаправленными движениями. Можно наблюдать как рост глобальных сетей, так и возникновение регионализации (например, закрепление в Маастрихтском договоре концепции «Европы регионов»). Также трансформисты утверждают, что глобальные потоки постоянно присваиваются и заново локализируются, вместе с тем поглощая местную культуру. Например, если организационная структура вышеупомянутого музея Гуггенхайма в Бильбао чем-то и отличается от соответствующей структуры в

музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, то только из-за разницы влияния профсоюзов. Именно с помощью этого двойственного движения трансформистская художественная политика пытается обеспечить современное художественное пространство. Она соединяет политику культурного участия и изоляцию немногочисленной международной элиты, создавая так называемые пространства близости и «медленного устойчивого развития»²³. Значения этих пространств заключаются в том, что они замедляют глобальные потоки, создавая дополнительные возможности для индивидуального усвоения. Так за поверхностным образом произведения искусства обнаруживается многогранное бытие — благодаря, например, рассказу художника, хорошей аннотации к выставке или экскурсии, проведенной увлеченным гидом. Но произведение искусства и само может демонстрировать свои национальные, политические, экономические и правовые черты, обращаясь тем самым к более гетерогенной аудитории.

Представленный выше анализ позволяет сделать вывод, что мир современного искусства должен поддерживать равновесие между локальной идентичностью и глобальной культурной системой ценностей. Вопрос в том, смогут ли национальные правительства поддержать такой баланс, да и нужен ли он сегодня в крайне глобализированной художественной системе?

Список литературы:

1. Бурдьё П. Производство веры. Вклад в экономику символических благ // Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики. Сборник статей. М.: Алетейя, 2005. С. 177–272.
2. Бурдьё П. Различение: социальная критика суждения // Западная экономическая социология. Хрестоматия современной классики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 537–659.
3. Бурдьё П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-П. Общедоступное искусство. Опыт о социальном использовании фотографии / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Практикс, 2004.
4. Вирно П. Грамматика множества: К анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
5. Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм / Пер. М. Табенкин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

²³ *Slowability* — термин бельгийского искусствоведа Марка Рёйтерса, сочетание прилагательного «медленный» (*slow*) и понятия «устойчивое развитие» (*sustainability*).

6. *Латур Б.* Нового времени не было: Эссе по симметричной антропологии. СПб.: Издательство Европейского университета, 2006.
7. *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
8. *Уайт Х.С., Уайт С.А.* Холсты и карьеры. СПб.: Центр социологии искусства, 2000.
9. *Эник Н.* Слава Ван Гога: Опыт антропологии восхищения. М.: V-A-CPress, 2014.
10. *Becker H.S.* Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.
11. *Boltanski L., Thevenot L.* De la justification. Les economies de la grandeur. Paris: Gallimard, 1991.
12. *Danto A.* The Philosophical Disenfranchisement of Art. New York: Columbia University Press, 1986.
13. *Florida R.* Cities and the Creative Class. New York: Routledge, 2005.
14. *Gielen P.* Artistic Freedom and Globalization // Open. 2007. No 12. P. 62–70.
15. *Gielen P.* Educating Art in Globalizing World. The University of Ideas: A Sociological Case-study // International Journal of Art & Design Education. 2006. No 25 (11). P. 5–18.
16. *Gielen P., Lavaert S.* The Dismasure of Art. An Interview with Paolo Virno // Open. 2009. No. 17. P. 72–85.
17. *Heinich N.* What is an Artistic Event? A New Approach to Sociological Discourse // Bookmancahier. 2000. No 12 (44). P. 159–168.
18. *Latour B., Woolgar S.* Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts. London: Sage Publication Inc., 1979.
19. *Luhmann N.* Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.
20. *Mouffe C.* On the Political. London; New York: Routledge, 2005.
21. *Urry J.* Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century. London; New York: Routledge, 1999.

Markova M.M.

Contemporary Art in a Globalizing World

Mariia M. Markova — graduate student, School of Public Administration, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation.

E-mail: spymarie@gmail.com

Annotation

This article explores the phenomenon of globalization of contemporary art space. It defends the hypothesis according to which the world of contemporary art can be regarded as a global network, where a liaison role is played by artistic artifacts. According to the actor-network theory, the analysis of this issue will be focused on the study of globalization as a process that entails changes in the social networks and has an impact on the artistic decisions and those who take them. What principles should the managers in the field of culture and art organizations adhere to in the globalized world of art? What arguments play a role in this process? It is easy to assume that the greater importance is given to the market value and speculation. And while it is certainly so, in this article the issue is considered on a more abstract level.

Keywords

Contemporary art, globalization, actor-network theory, global network, network structure, communicating a point, singularity, sociology of culture, artistic artifact, art system, contemporary art space, artistic values, denationalization, mobility, regionalization, national policy.