

DOI: 10.31249/kgt/2022.05.12

Международные художественные выставки как форма культурного и политического диалога

Ника Прохоровна МАЛЮТИНА

старший лаборант

Институт научной информации по общественным наукам РАН (ИНИОН РАН)

Нахимовский проспект, д. 51/21, г. Москва, Российская Федерация, 117418

E-mail: baleine.mango@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6586-3876

ЦИТИРОВАНИЕ: Малютина Н.П. Международные художественные выставки как форма культурного и политического диалога // Контуры глобальных трансформаций: политика, экономика, право. 2022. Т. 15. № 5. С. 226–236. DOI: 10.31249/kgt/2022.05.12

Статья поступила в редакцию 25.11.2022.

Исправленный текст представлен 15.12.2022.

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена представлению роли международных выставок в политической жизни различных стран в качестве пространств, где организуется культурный и политический диалог. Как основные примеры были рассмотрены культурное сотрудничество США и СССР, выставки «Париж – Москва», «Москва – Париж», организованные по совместной инициативе Франции и СССР в 1979 и 1981 гг., а также выставки американского поствоенного искусства в галерее Тейт. Помимо этого, в статье рассмотрены несколько примеров подобных мероприятий, чтобы подтвердить идею о том, что подобные мероприятия действительно являлись местом проведения политических диалогов разных уровней, начиная от поиска общих точек в искусстве на сцене экспозиции и заканчивая скрыто протекающими процессами переговоров и переписок,

благодаря которым эти выставки были реализованы. Статья также представляет специфику культурных отношений между США и СССР, а также непосредственно внутри западного общества, не используя сравнение Европы и СССР в качестве единственного очевидного политического противостояния и антитезы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: культура, политика, культурная дипломатия, международные выставки, «Париж – Москва», мягкая сила, культурная программа, экспозиция, галерея Тейт.

Вступление

Культурный диалог во все времена был важной составляющей внешней политики цивилизованных государств. Сближение через восприятие другой

культуры может обеспечивать и катализировать политические и социальные процессы и трансформации. В данной статье мы хотели рассмотреть такое культурное и политическое взаимодействие на примере международных художественных выставок XX в. Своей целью мы видим представление международных художественных выставок как формы культурного и политического диалога. Также посредством конкретных примеров попытались рассмотреть взаимозависимость культурных событий и историко-политического контекста.

С середины XIX – начале XX в. научно-технический прогресс и индустриализация закрепили тенденцию глобализации экономики, и отход от приоритетных ранее принципов автаркии и протекционизма стал всемирным трендом. Свидетельством этого является традиция проведения всемирных выставок, которые по своей сути были платформой для представления достижений и культурных особенностей государств. Таким образом, внешняя политика государства становилась всё более весомой на фоне возрастания значимости международных отношений.

В этом контексте важными составляющими внешней политики становились культурный диалог и культурная репрезентация. Формирование позитивного образа государства, открытости, готовности к диалогу в совокупности с представлением национальных особенностей и эксклюзивности являлись важным экономическим и политическим фактором. Это нашло свое проявление в формировании отдельной сферы государственной политики – внешней культурной политики. Под внешней культурной политикой мы готовы понимать «комплекс мер, разрабатываемых и реализуемых государством на внешнем уровне для продви-

жения национальной культуры и языка за рубежом, направленный на формирование благоприятного образа страны с целью укрепления его авторитета в мире. Как правило, внешняя культурная политика предполагает активное продвижение, популяризацию, экспорт национальной культуры и языка, пропаганду собственных культурных ценностей и достижений за рубежом» [Захарова, 2014, с. 95].

Отражением исторического и политического контекста XX в. была трансформация внешней культурной политики. Так, в 1930-е годы Ф. Баргхорн сформулировал термин «культурная дипломатия», подразумевавший «манипуляцию культурными материалами и кадрами в пропагандистских целях» [Василенко, 2016]. За якобы негативным контекстом понятия «пропаганда» легко читается прагматичная цель достижения политических целей методами культурного диалога. В 1965 г. Эдмунд Галлион сделал попытку избавиться от негативной коннотации понятия «пропаганда», заменив более нейтральным понятием «публичная дипломатия». Суть понятия оставалась схожей, с одним разительным отличием: культурный диалог в данном случае должен быть обращен не только на дипломатический корпус другого государства, но и на его население. Дж. Фишер указывал: «Недостаточно точно быть уверенным в том, что ваши иностранные коллеги-дипломаты понимают политику вашего государства. Её должна понять массовая аудитория, которая влияет на политику своего Министерства иностранных дел» [Fisher, 1972, p. 4]. Финальной на текущий момент точкой эволюции внешней культурной политики является сформулированное в 1980-х годах Дж. Найем понятие «мягкой силы» (*soft power*). При этом как противопоставление «жесткой силе» (военному и политическому

давлению) для раскрытия «мягкой силой» начал использоваться фактор привлекательности образа, имиджа страны (что в дальнейшем нашло развитие в термине «национальный брендинг») [Василенко, 2016].

Понятие «мягкой силы» включает в себя как один из значимых элементов понятие «культура». Культура того или иного государства должна быть привлекательна для других стран, потенциальных партнеров и соперников. «Мягкая сила» использует культурные каналы как способ проведения культурных интервенций и развития за пределами своей страны, преследуя национальные интересы, создавая ее выгодный облик в глазах потенциальных партнеров или же укрепляя уже образовавшиеся связи в других аспектах: экономике, вооруженной поддержке, обмене информационными данными [Нью, 1990].

У культуры есть собственные агенты воздействия: люди, организации, события. В данном случае мы рассматриваем таких агентов, как музеи и выставки. Музеи стремятся сохранить преимущественно наследие материальной культуры, в первую очередь национальной, а также культуры иных стран. Выставки занимают важное место в области культуры. Они являются способом ее распространения и репрезентации – непосредственно для ознакомления с ней жителей страны, но также для того, чтобы распространять информацию о собственной культуре за ее пределами. Таким образом, культура становится динамичной и приобретает способность влиять на восприятие людей. Выставки и музейная деятельность являются одним из каналов для передачи смыслов и ценностей, заложенных в ту или иную культуру, а также включают ее в глобальный общемировой процесс взаимовлияния государств, наций и людей.

История международной выставочной деятельности

Культурный и политический диалог может иметь различные виды и протекать в разных форматах, однако, на наш взгляд, одной из наиболее очевидных и выразительных точек соприкосновения культуры и политики, а также их взаимодействия, взаимовлияния являются международные культурные инициативы, зачастую поддерживаемые правительствами государств. Одна из наиболее эффективных и ярких форм среди них – организация в кооперации нескольких стран международных художественных выставок. Это один из действенных способов представления собственной культуры государства и объединения культурного наследия многих стран, его сравнения, сопоставления, поиска каких-либо общих связей или же отличий.

«Международная выставочная деятельность является одним из коммуникационных каналов современных предприятий в глобальной мировой экономической системе, обеспечивает взаимосвязь с экономиками многих стран. По факту международно-правовой значимости выставочной деятельности в системе современных международных правоотношений, в части продвижения государственных интересов стран – членов мирового сообщества, можно обоснованно утверждать о развитии вполне самостоятельного института выставочного дела в рамках международного экономического права» [Мураталиева, 2018].

История международных выставок в роли самостоятельного медиума культуры и политических намерений начинается в конце XIX в., со Всемирных международных выставок ЭКСПО, Венецианской биеннале, а также заграничных поездок («Русские сезоны» С.П. Дягилева, проходившие с 1908

по 1921 г. в Европе и Америке). Если ранее культурный диалог и обмен проходили, скорее, в форме «пензионерских» или же самостоятельных художественных поездок в другие страны ради обучения новым формам искусства и изучения местной культуры, то с технологическим прогрессом возросла и возможность для транспортировки большого количества памятников, а также стали возникать инициативы по презентации за рубежом искусства творцов и художников. Это было вызвано потребностью и желанием представить свое искусство, а также культуру своей страны, не только современную, но и более ранние ее периоды.

В середине XX в. ситуация преобладает еще больше, музеи и выставки приобретают значение политических высказываний, галерейные пространства – социальных узлов, а кураторство выставок и проектов стало самостоятельной дисциплиной, позволившей кураторам и художникам представлять собственные идеи, выражать их посредством художественного языка и интерпретировать различные культуры по-новому, осмысляя их суть и связи. XX век также ознаменован появлением независимых арт-платформ, частных художественных галерей, что позволяло художникам андеграундного искусства собирать самостоятельные экспозиции и кооперироваться между собой. Все эти факторы указывали на то, что искусство приобретало большее социальное влияние. Оно получило новые возможности и расширило инструментарий соприкосновения с обществом.

При этом политическое влияние на искусство не ослабло: с одной стороны, искусство стало продвигать определенную идеологическую повестку: антикапиталистическую, антивоенную, связанную с угнетением меньшинств или же просто с анархическими или абсур-

дистскими высказываниями. С другой – искусство продолжало существовать, отражая официальную государственную идеологию. Примером может быть «план монументальной пропаганды» в СССР [Толстой, 1961], а в дальнейшем – методология соцреализма или же искусство монументальной мексиканской живописи, связанное с коммунистическими настроениями в обществе.

Политический диалог продолжался и в форме международных выставок. Инициатором могли быть и независимые галереи, однако для полноценной организации договоренности по обмену и передачи произведений с дальнейшим провозом через государственные границы должны были согласовываться с представителями государств, с которыми планировалось сотрудничество.

Международная культурная деятельность в западном сообществе

Для более наглядного представления был выбран период с конца 1950-х по начало 1990-х годов – по той причине, что налаживание политических и культурных связей между странами после Второй мировой войны вновь стало актуальным, а также по причине интенсификации глобализации, повышения взаимовлияния и взаимопроникновения национальных культур в беспрецедентном объеме. Мы заострим свое внимание на особо крупных и запоминающихся событиях, дабы оценить, насколько полно формат международных выставок смог вместить в себя поставленные задачи и ответить на них, насколько привлекательной и эффективной оказалась подобная форма.

Международные выставки, как уже упоминалось ранее, могли быть

инициированы частными музейными организациями и частными лицами, а также в рамках непосредственного проведения государственных политических кампаний. Данный тезис вполне может быть подтвержден историей программы культурного взаимодействия между США и СССР с 1950-х по 1970-е годы.

В 1958 г. СССР и США была инициирована международная культурная программа, которая была частью плана по обмену национальными научными, техническими и другими достижениями между обеими странами. «В начале 1958 г. ситуация на культурном фронте начинает меняться: 27 января в Вашингтоне было подписано Соглашение между СССР и США об обменах в области науки, техники, образования, культуры и других областях (известное также как «Соглашение Лэйси – Зарубина», по фамилиям глав делегаций на переговорах). Оно стало первым в истории российско-американских отношений договором, создавшим фундамент для развития культурных и академических связей в правовом поле и официально закрепившим тенденции, наметившиеся за предыдущие несколько лет» [Иванян, 2001].

«Соглашение предусматривало обмен специалистами в области промышленности, сельского хозяйства, медицины; обмен артистами, музыкантами, художниками; межуниверситетский обмен, а также обмен радио- и телепередачами, фильмами и т. д.» [Курляндцева, 2020, с. 91].

Выставки занимали отдельное место в этом культурном обмене. Первые выставки, прошедшие в США и СССР, были посвящены в большей степени национальным техническим достижениям и открытиям. Культура стран также была представлена, однако она заключалась преимущественно в достижениях национальной материальной

культуры. Нам же более интересны те выставки, которые были реализованы в дальнейшем: выставки, связанные с искусством различных художников из Америки, подаренные Эрмитажу и ГМИИ им. А.С. Пушкина картины американских художников, а также персональная выставка «официального советского художника, и им становится Павел Корин» [Курляндцева, 2020, с. 93]. Наряду с представлением технических и интеллектуальных достижений необходимо было представить особенности национальной культуры и посредством изобразительного искусства; пусть в тот период это и было противопоставлением американской живописи единой художественной методологии соцреализма в СССР, однако даже это подчеркивало и усиливало интерес и особенности каждой отдельно взятой культуры. Это привлекало внимание, пусть и подчеркивая соперничество и контраст.

Помимо организации выставок, необходимо отметить и тот факт, что некоторые художники были командированы в другую страну для того, чтобы представить свои картины в рамках национальных выставок, а также в качестве амбассадоров национальной культуры и искусства, чтобы представление памятников было дополнено корректными и расширяющими понимание и восприятие историями. На советской выставке Ромас в течение десяти дней «давал консультации по вопросам советского изобразительного искусства, делал обзорные доклады и прочее» [Курляндцева, 2020, с. 94].

«Далее в выставочном обмене наступает пауза до 1970-х годов. Культурные отношения между США и СССР во второй половине 1960-х годов также ослабевают: в разгаре вьетнамская война, антисоветские выступления, организованные Лигой защиты евреев, гонка вооружений и т. д.» [Курляндцева, 2020].

На примере данного договора можно видеть, насколько от политического взаимодействия было зависимо культурное взаимодействие, активность развития и укрепления взаимных связей, насколько точным отражением хода политических событий в данном случае становились выставки: они включали в себя не только художественную ценностную составляющую, но и являлись прямым инструментом пропаганды и донесения необходимой информации для зарубежных партнеров, а также другого народа.

Еще одним достаточно значимым международным контактом между СССР и западным миром были экспозиции «Париж – Москва. 1900–1930» и «Москва – Париж. 1900–1930». Выставка «Париж – Москва. 1900–1930» была проведена в Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже с 31 мая по 5 ноября 1979 г. Вторая ее часть, «Москва – Париж. 1900–1930», задуманная как зеркальное отражение выставки в Париже, состоялась в Москве два года спустя. Она была открыта в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина с 3 июня по 4 октября 1981 г. Обе эти выставки стали настоящим открытием и сенсацией и для западного, и для советского зрителя. На выставках были представлены работы русских и советских авангардистов периода после Октябрьской революции. Эта живопись не была известна широкой публике ни в СССР, ни на Западе. На выставке в Москве впервые были показаны работы модернистов европейской живописи в широком масштабе.

Основная идея организаторов и кураторов выставки заключалась в том, чтобы представить диалог русской и французской культур на заре XX в., когда произошло самое прорывное открытие в мире искусства – становление

авангарда. Родившийся во Франции, авангард приобрел в России совершенно новое концептуальное и стилистическое развитие. Какая судьба ждала искусство после Первой мировой войны, а также после Октябрьской революции в России? Для каждой из европейских стран, а также для России, а затем для СССР начало века стало временем глобальных изменений в социальном, политическом ключе, так и в культурном и эстетическом.

Для представления на выставке кураторы выбрали первое тридцатилетие века в обеих странах, чтобы провести параллели между развитием русского и французского искусства, вспомнить о взаимном влиянии, а также чтобы представить зарождение новой вехи искусства, которое стало предтечей искусства современного. В ходе подготовки экспозиции кураторы очень активно развивали идею о том, что русское искусство переняло те новшества, которые образовались во французском. Некоторые истолковали это как претензии СССР на то, чтобы считаться прямым и единственным наследником французского искусства, подчеркивая это тем, что в начале XX в. русские, точнее московские, меценаты заказывали картины у французских мастеров. Однако необходимо отметить, что, несмотря на действительно тесные отношения между Россией и Францией в культурном плане, выставка показала, что и в России, и во Франции работали и писали абсолютно самостоятельные творческие личности – художники-модернисты и авангардисты. Можно считать, что любое принимаемое решение попечителей могло быть достигнуто только лишь благодаря практически ежедневным диалогам друг с другом и стремлению к взаимопониманию. В 1978 г. обе стороны сошлись на компромиссе и согласовали содержание выставки.

Кураторы с французской стороны главным своим достижением считали именно то, что они смогли представить зарубежной публике русский авангард как раз для того, чтобы показать ту самую «паритетную силу», долго скрывавшуюся в запасниках русских музеев. Выставка не могла быть завершённой и полноценной без представления зрителю русского авангарда. Также, как утверждал Жан-Юбер Мартен, «важно было достичь обоюдно устраивавшего всех равновесия между авангардом и даже не соцреализмом, но фигуративным искусством, понятым весьма широко»¹.

Действительно, исходя из кураторских интервью и замечаний, можно сказать, что основной целью и задачей данного проекта являлось именно представление связей между СССР и Францией [Москва – Париж..., 1981, с. 8–15]. Желание подчеркнуть взаимное влияние и обогащение культур, желание заново открыть то, что было спрятано долгое время как для зарубежья, так и для самого СССР. По этой причине были старательно опущены острые и откровенно политические моменты, а также во избежание провоцирования мнения о конфронтации и противопоставлении искусства двух стран друг другу. Однако данная подача и трактовка всё равно подверглись критике общественности, вызвали ажиотаж и в некоторой степени даже неудовлетворение.

Стоит также отметить, что, хотя внешне работа над проектом выглядела вполне успешно, внутренние процессы не всегда шли так гладко. Это было связано с особенностями политической системы СССР и его общественным строем, кардинально отличавшимся

от западного, а также тем, что с его стороны команду по работе над экспозицией представляли чиновники – люди, связанные с Министерством культуры: А.Г. Халтурин (почетный работник Министерства культуры) и его коллега В.М. Полевой. В интервью Жан-Юбер Мартен упоминал о них в первую очередь. Все решения должны были получать официальные подтверждения, в том числе это касалось наполнения выставки.

Из-за такого специфического государственного курирования с советской стороны, а также из-за упоминаний, что некоторые работы могли просто не представить, создается впечатление, словно внутренняя конфронтация всё же существовала. И художественные решения имели второстепенное значение перед политическими. Можно говорить о некоем противопоставлении французской стороны советской, словно последняя была представлена недостаточно компетентными персонами для организации выставки. Это находит подтверждение и в источниках, например в отрывке из письма Сержа Фошера А.Г. Халтурину: «Я не могу поверить, что учреждения культуры, принявшие эти документы, вдруг добровольно передумали. Поэтому давайте договоримся не делать столь резких произвольных изменений. Давайте честно работать в рамках подписанных договоров. Что бы Вы сказали, если бы я постоянно менял соглашения, которых мы совместно решили придерживаться? Пишу Вам как другу, я не понимаю Вашей сменны настроений. Чувствую себя ребенком, которого попросили внимательно посмотреть на торты, а потом сказали, что он их не получит ни одного.

1 Ерофеев А., Обухова А. Интервью Жан-Юбера Мартена, одного из кураторов выставок «Париж – Москва» и «Москва – Париж» (перевод: В. Леденев). – URL: <https://russianartarchive.net/ru> (дата обращения: 04.12.2022).

Какова цель подобного поведения?»² [Мосур, 2020, с. 48].

То же настроение демонстрирует и отрывок из письма Понтуса-Хюльтена напрямую Анри Фроману-Мёрису, послу Франции в СССР, с просьбой обращения к П.Н. Демичеву, тогда министру культуры СССР: «Я считаю эти картины решающими для успеха нашей выставки, особенно когда речь идет о Матиссе. Более чем очевидно, что без этих картин нам пришлось бы столкнуться с серьезной проблемой. Мне кажется, что советский министр культуры – единственный, кто может позволить нам получить картины. Поэтому был бы признателен, если бы Вы лично вмешались как можно скорее и поговорили с советским министром Демичевым»³ [Мосур, 2020, с. 49].

Однако французские кураторы также подчеркивали значимость контактов с советскими искусствоведами, которые внесли свой значительный вклад в формирование данной выставки. Среди них были Д.В. Сарабьянов, С.Г. Джафарова, а также Л.А. Жадова. Все эти люди имели непосредственное отношение к искусству и оказывали консультации именно по искусствоведческой части. Это была профессиональная и конкретная работа в отношении памятников искусства, которые должны были быть представлены на выставке. Так что нельзя сказать, что весь проект был настолько сильно политизирован и ограничен чиновничьей бюрократией. Можно утверждать, что именно такой симбиоз кураторских практик и профессионального, экспертного подхода к выбранной теме для выставки сделал возможной саму

реализацию этого масштабного и амбициозного проекта.

Внимания также заслуживает история выставок в галерее Тейт в Лондоне, которые проводились с 1970 по 1980-е годы. Они посвящены непосредственно репрезентации работ и творчества американских художников, скульпторов и других деятелей изобразительного искусства. В рамках этих экспозиций было представлено искусство послевоенной Америки, также много внимания было уделено экспозициям одного конкретного художника, которые, по мнению организаторов выставок, олицетворяли дух Америки. Для Гая Бретта отстраненность Уорхола и «удивительно меланхолические картины» отражали «коллективное американское чувство». Это были выставки, проходившие не только в галерее Тейт, но и в галереях других стран и городов, как, например, те же выставки работ Уорхола или Барнетта Ньюмана.

Когда сын Фреда Майора Джеймс вступил в должность в 1973 г., создав послевоенный и современный отделы в *Sotheby's New York*, он почти сразу сделал акцент на показе американских художников. Только в 1973 и 1974 гг. галерея проводила персональные выставки работ Энди Уорхола (дважды), Роберта Раушенберга, Сая Твомбли, Денниса Оппенгейма, Роя Лихтенштейна, Агнес Мартин (в *Art Basel*), Ман Рэя, Евы Гессе и Джеймса Розенквиста, а также групповую выставку «США на бумаге»⁴.

В рамках данных выставок и такой активной галерейной деятельности с привлечением зарубежных художников, организацией интернациональных выставок, посвященных искусству

2 Lettre de Serge Fauchereau à Monsieur Khaltourine, 13.03.1979 // Archives du Centre Pompidou, Archives de l'exposition Paris-Moscou, 1900–1930, CARTON 92022/116, Correspondance 1977–1980.

3 Télégramme de Pontus Hulten à Monsieur Bruno de Leusse, 14.03.1979 // Archives du Centre Pompidou, Archives de l'exposition Paris-Moscou, 1900–1930, CARTON 92022/116, Correspondance 1977–1980.

4 Timeline: American Art in Post-War Britain. – URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/modern-american-art-at-tate/timeline/1970s> (дата обращения: 01.12.2022).

определенной страны, можно говорить об определенном интересе и желании включить в коллекцию галереи экспонаты американского искусства, обогатить экспозицию послевоенного времени именно искусством Америки. Подобное выделение и обращение к искусству США может характеризовать именно стремление в формате выставок изучить и представить образ страны непосредственно через ее современников, актуальное искусство ее художников.

Выводы

В заключение отметим, что международные выставки являются одним из инструментов «мягкой силы», могут выражать политические намерения различных стран и в формате открытой заявленной культурной программы, которая сопровождает экспозиции, и в формате официальных взаимодействий между кураторами, представителями государств, а также культурными институциями. Международные выставки могут стать площадкой для политических дискуссий даже в процессе формирования экспозиции и местом для политического высказывания, если будет поставлена такая задача. Однако их первостепенная роль – презентация культуры различных стран, диалог различных культур, с которой они прекрасно справляются. Цель выставок – распространить влияние культуры, подарить людям возможность ее изучения, тем самым имплементируя принципы «публичной дипломатии».

Интересно то, что подобные мероприятия обычно ограничены по времени. Это может означать, что международные выставки должны иметь достаточно яркий и краткосрочный эффект, точно отвечая на актуальные

вызовы в условиях меняющейся конъюнктуры. Таким образом, мы можем говорить, что использование искусства как формы коммуникации является собой отдельный механизм культурной внешней политики – в большей степени через визуальных агентов, когда посетитель экспозиции должен мгновенно воспринять изобразительное искусство; оно оставит определенное впечатление, далее оно будет осмыслено и начнется рефлексия над материалом.

Мы полагаем, что, несмотря на организационные трудности, данная форма диалога между странами, как и отрасль культурной дипломатии, достаточно эффективна, так как диалог культур всегда ведет к обоюдному обогащению и является перспективным направлением для международных отношений.

Список литературы

Василенко Е.В. Культурная дипломатия как инструмент «мягкой силы» государства // Перспективы. Электронный журнал. – 2016. – № 1 (5). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-diplomatiya-kak-instrument-myagkoy-sily-gosudarstva> (дата обращения: 26.12.2022).

Захарова В.И. Внешняя культурная политика и современные этнополитические коммуникации // Коммунология. – 2014. – Т. 5, № 3. – С. 95–100.

Иванян Э.А. Энциклопедия российско-американских отношений. – Москва : Международные отношения, 2001. – 696 с.

Курляндцева А.С. Америка конца 1950-х – начала 1960-х годов глазами советских художников // США & Канада: экономика – политика – культура. – 2020. – № 1. – С. 88–105.

Москва – Париж, 1900–1930: [каталог выставки], 3 июня – 4 октября 1981 : в 2 т. / науч. ред. М.А. Бессонова и др. ;

предисл. В. Полевого. – Т. 1. – Москва : Советский художник, 1981. – 382 с.

Мосур М.В. «Париж – Москва – Париж»: кураторство дипломатии // Голос минувшего: Кубанский исторический журнал. – 2020. – № 4. – С. 48–49.

Мураталиева Ж.К. Международно-правовое регулирование организации и проведения международных выставок : дисс. ... канд. юрид. наук. – Москва, 2018. – 165 с.

Толстой В.П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии / отв. ред. О.И. Сопочинский. – Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1961. – 56 с.

Fisher G.H. Public diplomacy and the behavioral sciences. – Bloomington : Indiana University Press. 1972. – 180 p.

Nye J. Bound to Lead: The Changing Nature of American Power. – London : Basic Books, 1990. – 336 p.

DOI: 10.31249/kgt/2022.05.12

International Art Exhibitions as a Form of Cultural and Political Dialogue

Nika P. MALYUTINA

Senior Laboratory Assistant

Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences (INION RAN)

Nakhimovsky Avenue, 51/21, Moscow, Russian Federation, 117418

E-mail: baleine.mango@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6586-3876

CITATION: Malyutina N.P. (2022). International Art Exhibitions as a Form of Cultural and Political Dialogue. *Outlines of Global Transformations: Politics, Economics, Law*. vol. 15, no. 5, pp. 226–236 (in Russian).

DOI: 10.31249/kgt/2022.05.12

Received: 25.11.2022.

Revised: 15.12.2022.

ABSTRACT. *The paper focuses on presenting the role of international exhibitions in the political life of various countries as spaces where cultural and political dialogue is organized. As the main examples the cultural cooperation between the United States and the Soviet Union, the Paris-Moscow and Moscow-Paris exhibitions organized on the joint initiative of France and the USSR in 1979 and 1981, as well as the exhibitions of American post-war art*

in the Tate were considered. The article also examines several more examples of such events in order to support the idea that such events were indeed the flow of political dialogues on many levels, from the search for common points in art on the exhibition scene to the covert processes of negotiation and correspondence that made these exhibitions come to fruition. At the same time the paper presents the specifics of cultural relations between the United States and

the USSR, and directly within the Western community, without using the comparison of Europe and the USSR as the only obvious political confrontation and antithesis.

KEYWORDS: culture, politics, international exhibitions, Paris-Moscow, soft power, cultural program, exhibition, Tate Gallery.

References

- Fisher G.H. (1972). *Public diplomacy and the behavioral sciences*. Bloomington : Indiana University Press, 180 pp.
- Ivanyan E.A. (2001). *Encyclopedia of Russian-American Relations*. Moscow : International Relations, 696 pp. (in Russian).
- Kurlyandtseva A.S. (2020). America in the late 1950s and early 1960s through the eyes of Soviet artists. *USA & Canada: Economy – Politics – Culture*, no. 1, pp. 88–105 (in Russian). DOI: 10.31857/S268667300008058-3.
- Moskva – Parizh... (1981). Bessonova M.A. (ed.). Catalogue of exhibition. *Moscow – Paris, 1900–1930*, vol. 1. Moscow : Soviet artist, 382 pp. (in Russian).
- Mosur M.V. (2020). “Paris – Moscow – Paris”: Curating Diplomacy. *Voice of the Past: Kuban Historical Journal*, no. 4, pp. 48–49 (in Russian).
- Muratalieva J.K. (2018). *International legal regulation of the organization and holding of international exhibitions* : dissertation (juridical sciences). Moscow, 165 pp. (in Russian).
- Nye J. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. London : Basic Books, 336 pp.
- Tolstoy V.P. (1961). Lenin’s plan of monumental propaganda in action. *Academy of Arts of the USSR*. Moscow : Publishing House of the Academy of Arts of the USSR, 56 pp. (in Russian).
- Vasilenko E.V. (2016). Cultural Diplomacy as an Instrument of “Soft Power” of the State. *Perspectives and Prospects: E-journal*, no. 1 (5), pp. 67–79 (in Russian).
- Zakharova V.I. (2014). Foreign cultural policy and contemporary ethno-political communications. *Communicology*, vol. 5, no. 3, pp. 95–100 (in Russian).