

## ФЕСТИВАЛИТЕ НА ИЗКУСТВОТА – МЕЖДУ ГЛОБАЛНИЯ АРТ-ПАЗАР И ЛОКАЛНАТА КУЛТУРНА ИДЕНТИЧНОСТ

Николай Йорданов

*Публиката обикновено възприема един фестивал на нивото на презентацията, най-често без да подозира, че под този айсберг кипят множество активности, имащи пряко отношение към инвестициите в бъдещото артистично развитие, носещи големи и дългосрочни ползи за културата и културната политика.<sup>1</sup>*

### Резюме

Статията разглежда логиката на развитието на арт-фестивалите в Европа и България през ХХ век, както и превръщането им част от културните и творчески индустрии през последните 2-3 десетилетия. Културните политики към фестивалите на изкуствата традиционно са следвали стремежа към международна репрезентативност и развитие на културния туризъм. Днес обаче би следвало да се види и тяхната роля за локалната културна идентичност, значението им за социалната кохезия, приносът им за увеличаване на познанията и креативността у техните участници и зрители.

## ART FESTIVALS – BETWEEN THE GLOBAL MARKETS AND THE LOCAL CULTURAL IDENTITY

Nikolai Jordanov

### Summary

This article discusses the logic of development of art festivals in Europe and in Bulgaria during the XX-th century, as well as their transformation into a part of cultural and creative industries in the last 2-3 decades. Culture policies to the art festivals have traditionally followed the pursuit of international representativeness and development of cultural tourism. Today, however, should be reconsidered also their role for the local cultural identity, their importance for the social cohesion, their contribution for increasing knowledge and creativity among their participants and spectators.

Днес като фестивали се обявяват всевъзможни събития: от фестивалите на играчките в Япония или Мексико до фестивалите на шоколада в Италия или Белгия. Тази маркетингова стратегия безспорно е част от конкуренцията на пазара и е станала нормална за съвременния градски живот. От друга страна, съществуват и живите фестивални традиции на карнавалите преди великите пости, съборните празници около честването на местния светец или прибирането на реколтата. Разбира се, фестивалите на изкуствата

---

<sup>1</sup> Broszat, T. [Theatre Festivals Why - FIT Report. 2006](http://www.efa-aef.eu/newpublic/upload/efadoc/11/Theatre%20festivals%20why%20%20FIT%20network.pdf?session=s:5779A20B14445188FEnJFF90DBE5) (Mar-2007) The results of a series of eight symposiums in eight European cities that hold theatre festivals, as part of the initiative "Theatre/Festivals in Transition" <http://www.efa-aef.eu/newpublic/upload/efadoc/11/Theatre%20festivals%20why%20%20FIT%20network.pdf?session=s:5779A20B14445188FEnJFF90DBE5>

вземат по нещо както от наложените представи за празника на общността, така и от техниките на стоковото изложение. Но трябва да се има предвид и тяхната специфика, свързана с два феномена на модерния свят: необходимостта на репрезентативни пространства за модерното изкуство (показателен в това отношение е грандиозният Вагнеров проект за фестивален център в Байройт, осъществен през 1876 г.) и възникването на туризма като обществена практика, респективно обособяването на културния туризъм.

Всъщност XX век е времето, когато фестивалите на изкуствата се утвърждават като културни явления, а след Втората световна война те се превръщат в активна форма на културен обмен и започват да оказват влияние върху икономическото развитие на градовете. През 1947 г. например се основават два фестивала в Европа, превърнали се покъсно в емблеми на представителните форуми за сценични изкуства – фестивалът в Авиньон, Франция и Единбургския фестивал, Обединеното кралство. Международният филмов фестивал в Кан, Франция, спечелил си заслужено реномето на един от най-престижните в света, стартира през 1946 г. Знаменитото Венецианско биенале е възстановено през 1948 г. след прекъсване по време на войната (то е основано още през 1895 г.). През 1951 г. е началото на един от най-популярните в Европа песенни фестивали в Сан Ремо, Италия. Всички те са плод на съзнателни усилия на културните политики на национално и местно равнище, насочени към създаването на фестивални центрове в градове, подходящи за развитието на културния туризъм чрез съчетание на уникално културно наследство с представяне на ярки творби на съвременното изкуство (театър, танц, музика, кино, дизайн).

В Източна Европа, разбира се, този процес не протича толкова естествено. Там той неизбежно бива повлиян от строгия идеологически контрол над изкуствата и често фестивалният дух е скован от регламентите на национални прегледи, седмици на националното или съветското изкуство, и др., в които идеологията се налага чрез сложна система от награди и оценки, а поканата към чужди творци минава през иглените уши на цензурата. Неслучайно най-известният театрален фестивал в Източна Европа бе извън съветската сфера на влияние – в бивша Югославия – Белградският международен театрален фестивал (БИТЕФ), основан през 1967 г., на който си даваха среща едни от най-значимите творци от Западна и Източна Европа. Впрочем, БИТЕФ също изразяваше идеологията на една държавна доктрина, останала вече в небитието на миналото – позицията на необвързаните страни, междинното положение между двете политически системи от времето на студената война.

В България по-значимите фестивални форуми започват да се развиват след частичното размръзване на културния живот след средата на 50-те години: през 1957 г. международният музикален фестивал „Варненско лято” възстановява традицията на Варненските летни музикални тържества, чието първо издание е още през 1926 г.; „Мартенски музикални дни” е основан през 1961 г. в Русе; международният балетен конкурс във Варна – през 1964 г.; международният фестивал на телевизионните театри „Златната ракла“ – през 1968 г. (провеждан първо в София, а след това в Пловдив); международният музикален фестивал „Софийски музикални седмици” – през 1970 г. и др. Постепенното либерализиране на културния живот (насечено от резки обрати към идеологическа стагнация) ражда запомнящи се от професионалните общности и публиката явления като световния фестивал на анимационния филм във Варна (от 1979 г.), „Театър на нациите” в София (еднократно през 1982 г.), празниците на изкуствата „Аполония” (от 1984 г.), международният фестивал за камерни форми „Театър в кюфар” (от 1987 г.) и др. Всички те са плод на желанието за изява на техните организатори и участници на репрезентативни културни форуми и същевременно са резултат от налагащото се разбиране, че изкуството не може да бъде затворено единствено в националния контекст.

Основен куратор и продуцент на тези фестивални форуми обикновено се явяват местните власти, получили и целевили субсидии от държавния бюджет. Такава е обичайната организационна формула на фестивалите в Източна Европа, поради невъзможността да съществува частно спонсорство и предприемачество по онова време. Но трябва да подчертаем, че макар спонсорството и личната инициатива да са важни фактори за развитието на фестивалите в Западна Европа, и там фестивалните структури чак до 80-те години на века са дониминирани от решенията и субсидиите на публични организации – фестивалът в Авиньон възниква под шапката на „Театр Национал Попюлер“, а културната политика на Британски съвет изиграва решаваща роля за утвърждаването на Единбургския фестивал като световен културен форум. И това е неизбежно, защото фестивалите на изкуствата през тези десетилетия носят духа на репрезентативния жест, както за творците, така и за техните организатори – те по презумпция трябва да манифестират високо художествено качество, но също и силата на града / държавата, с които те се идентифицират.

През 80-те години и особено в последващите десетилетия можем да забележим една обща тенденция – фестивалите на изкуствата постепенно се превръщат в част от културните и творческите индустрии. Те запазват по нещо от идеите си за репрезентативност и високо художествено качество, но се обръщат много повече към потребностите на своята – налична и потенциална – публика. Тази тенденция е свързана с неолибералните политики и нарастващата роля на пазара и за развитието на изкуствата. Осъзнава се значението на фестивалите като арт-изложения, на които става реалното предлагане и договаряне за бъдещото разпространение на представяните културни продукти. Нещо повече, те не са просто хипермаркети (в сравнение с традиционното предлагане на спектакли, филми, изложби и т.н.) в границите на града / държавата, в която се провеждат, а се осъзнават като много пряк и бърз излаз до международните пазари. Самите фестивали, сами по себе си, започват да взаимстват стратегии от индустриите – те все повече се стремят да продуцират и ко-продуцират нови произведенията на изкуството, които често стават доминиращи на глобалния арт-пазар.

Целият този процес води до три осезаеми последици:

- Броят на фестивалите на изкуствата в цял свят се разраства неимоверно;
- В стремежа си да откриват нови пазарни ниши и специфика фестивалите започват да се профилират все по-тясно – например фестивал на шансона, на физическия театър, на новото писане и т.н.
- Вследствие на новите културни политики, следващи принципа „на една ръка разстояние“ – публичните власти постепенно се отдръпват от прякото ръководство на фестивалните прояви и влизат в партньорство с неправителствени организации (сдружения, фондации, частни културни оператори и др.), които поемат прекия фестивален мениджмънт.

Тези следствия стават видими и за страните в Източна Европа малко по-късно, едва след като се преодолее икономическия и психологическия шок от преминаването от планирана към пазарна икономика. Разбира се, първоначалните усилия са насочени към стабилизирането или възстановяването след известно прекъсване на вече съществуващите фестивали, спечели до този момент национално и международно признание.

Един друг процес – присъединяването на Източна Европа към ЕС – роди през 90-те години нови престижни международни фестивали, чиято основа цел бе културният диалог между разделената насила няколко десетилетия следвоенна Европа. В областта на сценичните изкуства например в пространства за такъв диалог се превърнаха международните театрални фестивали в Торун, Полша (от 1991 г.), Нитра, Словакия (от

1992 г.), Варна, България (от 1993 г.), Сибиу, Румъния (от 1993 г.), Екзодос<sup>2</sup> в Любляна, Словения (от 1995 г.) и др. (Международният театрален фестивал „Варненско лято“ стартира през 1993 г. като национален форум, а след 1996 г. прие международен облик<sup>2</sup>.) По правило тези фестивали възникнаха като международни срещи, в които програмирането искаше да представи най-доброто от националната продукция в контекста на художествените процеси, случващи се в европейски контекст.

Изобщо 90-те години родиха и в България инициативи за фестивали, чиято цел бе да впишат българското изкуство в световния поток от художествени идеи и практики – достатъчно е да споменем само някои утвърдили се артфоруми: международните джаз-фестивали във Варна (от 1992 г.) и в Банско (от 1998 г.), международното триенале на сценичния плакат в София (от 1995 г.), София филм фест (от 1997 г.) и др. Новите фестивални инициативи след промените в България, заедно с възстановените и/или преформулирани престижни фестивални форуми от предходните десетилетия, бяха все още далеч от процеса на „индустриализиране“, характерен за големите световни фестивали поради реалните социални и икономически условия в страната. Ясно е, че пазарната мощ на един или друг фестивал се определя от инвестициите в него, но и от многобройността и платежоспособността на неговата публика. В този смисъл можем да кажем, че фестивалите в цяла Източна Европа през 90-те години по-скоро целяха възстановяването на културния диалог на международно равнище за своите професионални общности, както и продължаване на традицията за представляват витрини на високо художествено качество. Тези характеристики в значителна степен са се запазили и до днес, но постепенно и източноевропейските фестивални форуми започват малко по малко да заприличват на своите западноевропейски аналози като, разбира се, разлика в икономическите стандарти все още е голяма.

Трябва да признаем решаващата роля на международните фестивали на изкуствата в Източна Европа, възстановени или родени през 90-те години, за изграждането на една нова европейска идентичност както на артистичните среди, така на формираните се нови публики. Един феномен, който продължава да е в процес на своето случване и развитие. Всъщност, тук става въпрос за два свързани процеса: първо, надмогване на мисленето и оценките за изкуството в рамките на националния контекст, който сам по себе си е конструкция, устойчиво запазила се от времето още на просвещението и романтизма; после, с надмогването на националната затвореност чрез откриването на европейската принадлежност, се случва и осъзнаването и на локалната културна идентичност. Това става, тъкмо защото идентичността на Европа се мисли чрез съвместяването на многообразието от локални, национални и регионални различия. В този смисъл, не можем просто да говорим за излизане на глобалния арт-пазар, а именно за подобна множествена идентификация, за формулиране на цели, ценностни нагласи и конкретни стратегии. Оттук и нарояването на множество фестивали и тяхното деференциране като равнище на аспирации – към локалния, националния или международния / европейския контекст. В България тази диференциация е в самото начало – голяма част от фестивалите все още са в процес на търсене на своята идентичност и своята публика. Но би следвало да забележим как те се обособяват не само по вид изкуство, тематична насоченост или жанр, а и по възможностите си да бъдат интересни за: своя професионален кръг; мястото, където се случват; националния културен живот; международния културен обмен. Възможно е, естествено, както съвместяването на всички тези хоризонти на мисленето, така и затварянето в едно или две измерения от тях. Отново става въпрос именно за осъзнаване на многопластова идентичност.

---

<sup>2</sup> Виж по-подробно „20 години Международен театрален фестивал *Варненско лято*“ (юбилеен каталог на фестивала от 2012 г.) и по-специално с. 25 статията на Камелия Николова „МТФ Варненско лято – още едно място за културен диалог на театралната карта на Европа“.

Разбира се, активният общоевропейски диалог, колкото и решаващ да е за културното развитие на отделните европейски общества, не може да игнорира усещането на хората на изкуството, че са граждани и на света, защото самото изкуство по своята същност е винаги субективен израз, който не може да се етиkira единствено чрез категориите на общностната принадлежност. От друга страна, във времена на все по-бурно развитие на новите комуникационни технологии и на начините за придвижване, очевидно е, че понятието *публика* все повече ще обединява зрители, живеещи в различни локални общности и принадлежащи към различни културни традиции.

Тази трансформация на ценностните ориентации и изграждане на мозайка от локални, национални и международни участници и зрители, стана определяща през последното десетилетие в България както за развитието на съществуващите вече фестивали, така и за новопоявяващите се фестивални форуми. След спечелването на местните зрители „София филм фест“ например тръгна да пътува и в други градове, а международният театрален фестивал „Варненско лято“ се зае със създаването на успоредна фестивална проява в столицата с международната си програма под мотото „Световен театър в София“. В разпознаваеми културни събития бързо се превърнаха и нови фестивали: „Нощта на музеите и галериите“ (европейска инициатива, в която България се включва през 2005 г. първо в Пловдив, а после и в други български градове), последвана от аналогичната „Нощ на театрите“ (от 2013 г. в София); музикалните фестивали Spirit of Burgas (от 2008 г.) и Fortissimo Fest (от 2010 г. със серия от открити концерти в големите български градове); фестивалите, в рамките на платформата за съвременни изкуства ЕДНО - Sofia Dance Week (от 2008 г.), Sofia Architecture Week (от 2008 г.), Sofia Design Week (от 2009 г.), Sofia Contemporary (от 2012 г.); и др.

Всички тези сложни социокултурни и политико-икономически процеси превръщат фестивалите на изкуствата днес в поле на изключително различни интереси. Те биват разглеждани и през призмата на изследванията на изкуствата и културната политика, и през урбанистиката и културния туризъм, и през социалните взаимодействия и социалното включване<sup>3</sup>. Трудно е дори да се изброят всички обществени ползи от развитието на фестивалите на изкуства, но те биха могли все пак да се структурират в следните основни насоки:

- Промотиране на високо художествено качество, нови стилове и форми в изкуствата;
- Развитие на арт-пазара;
- Достъп на публиката до по-голям брой произведения на изкуството и изграждане на нови аудитории;
- Увеличаване на познанието и стимулиране на креативността у фестивалните участници и зрители;
- Икономически и туристически ефект за града / региона;
- Създаване на локална културна идентичност;

---

<sup>3</sup> Виж например статията на Бернадет Куин „Фестивалите на изкуствата, градският туризъм и културната политика“, посветена на различните подходи за изследване на фестивалите. (Bernadette Quinn *Arts festivals, urban tourism and cultural policy*, Journal of Policy Research in Tourism, Leisure & Events, Vol. 2, No. 3, November 2010, 264–279).

- Социална кохезия;
- Концентриране на публичното и медийното внимание към културата и културната политика.

Съществува и още един важен аспект в осмислянето на фестивалите – те се оказват най-очевидната демонстрация на едно ново, по-широко разбиране на понятието *култура* днес: „Културата е нещо повече от произведенията на изкуствата; тя е също така и живата памет за дадено място и време.“<sup>4</sup> Именно фестивалите са едни от най-ефективните начин за превръщането на досега с изкуствата в непосредствен жизнен опит, за интерактивна връзка между участници и зрители, за излизане от потока на ежедневието и усещането на уникалността на живеенето „тук“ и „сега“.

В този смисъл фестивалите се оказват прекалено важни, за да бъдат оставени на логиката своето пазарно развитие. Те, изпълнявайки културни, образователни и социални мисии, се нуждаят от публични инвестиции. Проблемът днес е, че не може да продължаваме с представите за фестивалите на изкуствата като луксозни прояви, които само едно преуспяло общество може да си позволи. Нито пък да се страхуваме от тяхния увеличаващ се брой и претенции за все по-големи публични инвестиции в тях. Просто трябва да дебатирате и да настояваме за адекватни културни политики, които ще разпознаят тяхната съществена роля за обществения живот, както и да ги разграничат като насоченост, качество и реални приноси.

Колкото е лесно да се формулират подобни пожелания към културните политики, толкова е трудно да се прецедират необходимите критерии за оценка на конкретните фестивали и инструментите за подкрепа на устойчивото им развитие. Местните власти например трудно скъсват с навиците за пряко попечителство и дори директен мениджмънт на подкрепяните от тях фестивали. Този модел обаче е исторически изчерпан и въпреки че по инерция продължават да съществуват подобни практики, те рано или късно ще доведат до липса на свежи идеи и прагматично пазарно поведение. Пред националната културна политика пък стои на дневен ред въпросът за стратегическа политика към фестивалите и съответно за нови инструменти и фондове за подкрепа към тях. В случая се изискват ясни критерии за оценяването на един или друг фестивал, както и преминаване от формулата отпускане на частични субсидии за тяхното провеждане към разбирането за необходимостта от инвестиране в дългосрочното им развитие. Европейската комисия също разпозна фестивалите като сегмент на своите програми; в последния програмен период на програма „Култура“ бе обособена подпрограмата „Подкрепа за европейски културни фестивали“. Тя би могла да бъде пример за опит да бъдат въведени точни дефиниции за фестивалите, които се подпомагат (в случая „европейските културни фестивали“): като такъв се разглежда всеки фестивал, който има поне 5 поредни издания, на всяко от които са показвани поне по 7 европейски (извън националните) творби. Първият от критериите за оценка е: „Европейска добена стойност и европейско измерение на предлаганата дейност“.

---

<sup>4</sup> Charles Landry, Lesley Greene, Francois Matarasso, Franco Bianchini. *The Art of Regeneration. Urban Renewal through Cultural Activity*. First published 1996 by Comedia, The Round, Bourne Green, Stroud, Glos GL6 7NL, p. 7

Същевременно и тук има още много място за дебати и уточнявания: най-вече около понятията „творба“, „произведение на изкуството“, „национална принадлежност“ и т.н. Тепърва новата програма на Комисията „Креативна Европа“, която ще обхване периода 2014–2020, ще решава съществуващите дилеми по отношение на фестивалите на това равнище на културна политика. В не по-малка степен този дебат би следвало да засегне приоритетите на всички публични и частни донори на фестивалите, на законодателните и административните практики на различни нива.

Сложността в дебата за ролята и значението на фестивалите идва от обстоятелството, че динамиката на самия живот изпреварва стереотипите ни на мислене. Трудно е например да се разбере (не на нивото на специализиран теоретичен анализ, а като наложен публичен консенсус) едновременното диференциране на фестивалите спрямо публиките и контекстите, и все по-голямата интердисциплинарност на тяхната програмация. Или нарастващата пърформативност на фестивалните прояви (акции, хепънинги, симулации и т.н.) спрямо простото аранжиране на художествени творби в определено време-пространство. Или смисълът от „демонстрация на работен процес“ или на „събитие спрямо мястото“ вместо традиционното предлагане на готови произведения на изкуството. Но всичко това просто е част от логиката на развитието на самите изкуства в началото на XXI век и фестивалите са само проекция на всички тези тенденции.

За страни като България фестивалите имат още едно важно значение, което трябва да бъде осветлено. Глобалният арт-пазар води до концентрация на капитал и ресурси в големите и богати културни центрове по света. Това не означава непременно, че културата на един по-малък град е обречена да не просперира<sup>5</sup>, но все пак предполага най-малкото две неща: че достъпът на неговите жители до произведения на изкуството с художествени качества на световно ниво става все по-труден (разликите в размера на публичните инвестиции и платежоспособността на различните публики); и че изтичането на артистични таланти, подобно на „изтичането на мозъци“, е обективно явление в глобалния свят. Трябва следователно да се осъзнае, че по-голямата подкрепа за развитието на един фестивал дава възможност: първо, неговите зрители да имат по-голям достъп до световните културни ценности; второ, привлечените другаде на работа артисти да се завръщат към родните места / страни чрез включването им във фестивалната програма, образователните модули за млади професионалисти или в ко-продуцентски проекти. Политиките на местните и националните власти би следвало да имат предвид тази логика на културното развитие, а за ЕС стремежът да не се допускат по-привилегирани и по-изостанали зони в културния живот на Европа, би бил печалива стратегия, следваща основополагащите ценности на Съюза.

Но фестивалите на изкуствата наистина са прекалено важни, за да бъдат поставени в зависимост и само от съществуващите политики. В крайна сметка тяхно развитие ще се определи от идеите и практиките, генерирани от самите изкуства, от промените, настъпващи в разбирането ни за *култура*, от ценностните нагласи на новоизграждащите се публики, както и от визиите на хората, които пряко работят за случването на един или друг фестивал по света.

---

<sup>5</sup> Виж например книгата на Чарл Ландри: **Landry, C.** *The Creative City: A toolkit for urban innovators*, London, Earthscan, 2000.