

Въведение

От 70-те години на ХХ в. се появиха мрежи от много динамичен тип, които започнаха да подпомагат и поощряват неинституционално изкуство. Това бяха процеси, съсредоточени предимно в Западна Европа и Северна Америка, между които ще открия Канада. Някои от тях водеха началото си от анархистичното движение през 1968 г., като в крайна сметка старите организации се превърнаха в нови, а през 80-те години бяха създадени и съвсем нови, като например Неформалната европейска театрална среща (Informal European Theatre Meeting – IETM), която конкурираше леко остаряващия Международен театрален институт (International Theatre Institute – ITI). Появиха се и културни търговеви представителства като Trans Europe Halls Network (ТЕН). Това бяха организации, свършено нови за своето време. Това бе развитие на нови мрежи от неформален тип, заменящи старите, по-формални, в смисъл че покриваха нови зони и творчески насоки. Това бе резултат от иновативния начин на работа на някои далновидни хора (нации).

1. Смесването на културите (hybridity) и новият интернационализъм

„Преходът от ХХ към ХХI в. далеч не представлява просто приятно пътешествие“ – това е изявление на Гейвън

Джейнтс в опит да ни убеди, че единственият възможен начин да бъдат разбрани променящите се ценности, е в преосмислянето на собствената ситуация, което изисква отношение към другостта. Следователно не можем да избегнем факта, че развитието по отношение на културата означава „различие“¹. Идеята му е, че вече не съществува начин, по който единството или уникалността да бъдат защитавани като характеристики на дадена култура. От което следва, че културните и художествени изкази са станали хибридни, т. е. различни култури и форми на изкуството се смесват в непредвидими образувания на културен обмен. Институциите по изкуствата, такива, каквито традиционно ги познаваме, се сблъскват с другостта. Никос Папанстергаудис казва, че „... кризата в наративния модернизъм е открила място за кодирането на друг тип естетически репрезентации в модерността. Онова, което изплува, е нов критически дискурс, който е предефинирал стратегиите на представяне, поставяйки под въпрос статута на оригиналността. По този начин се разкрива динамичната нестабилност в различаването между „високо“ и „ниско“ изкуство“².

Така, различни светове се смесват в нова, хибридна степен на взаимоотношения, което включва дебатите

¹ Gavin Jantes, „Aftenposten“, Oslo, 15.12.1999

² *The Complicity of Culture: Hybridity and New Internationalism*, Cornehouse Communique no 4, Manchester, 1994

Върху постколониализма и „новия интернационализъм“. Европоцентризмът вече не е валиден и въпросът е просто „кой е другият“? Хоми Баба³ поставя ударение върху същностната значимост на типа перформативна роля за различието между културите. Културните енергии се насочват към отваряне и взаимодействие, а не към консервиране и уникалност. Баба атакува традициите заради тяхното потисничество спрямо образа на другия. Когато става въпрос за художествено взаимодействие, поне до 70-те години на XX век, ситуацията бе такава – чернокож мъж в галерия, посещавана от бели, бе нещо невъобразимо. Чернокожият мъж принадлежеше единствено на фолклористиката и на никакъв вид художествена институция. Европейското значение на артистичната уникалност вътре в дадена традиция бе конкурирано от новите идеи за центробежни движения, както и смесването на културите и дисциплините в разбирането на антропологията и изкуствата.

Изкуството е въпрос на създаване и рушене на връзки, както казва Никос Папастергадис, и продължава „... смесването на културите не търси нито трансценденталното въздигане, нито помирителния съюз“. Тези разпознавания на културно разбирателство са основани върху нетрадиционна, нецентрализирана позиция на традицията, а върху идеята за разтварянето на центровете. „Посттрадиционализмът е възможен концепт, за да бъде описано случващото се, когато движения от

експериментален тип в една централизирана култура се изчерпят, и съобразно логика, която ще опитам да разкрия, започват да се смесват такива стилове и традиции, които е било невъзможно да си представим в един традиционен възглед...“ (Кнут Ове Арнцен⁴). Резултатът от това бе оспорването на старите системи за творчески обмен и продуциране; докато новите центрове за изкуствата, представящи нови пътища за продуциране и организация, добиха огромно значение в последните 30 години.

2. Движения на неформалните мрежи

Когато започна развитието на новите центрове за изкуствата, се оказа, че те са най-плодотворни в страни с по-либерално отношение към своята традиционна култура – подобно Холандия и Белгия. Холандецът Ритсаерт тен Кейт (Ritsaert ten Cate) е пример за личност, която насочва енергията за нов тип културно разбирателство, като скъсва с традиционните държавни (или подобни) институции. Ритсаерт тен Кейт привлича творци и театralни от САЩ, Великобритания и други европейски страни към своя „хамбар“ в Loonersloot до Амстердам, превърнат през 1965 г. в художествена галерия и място за представления. В 1971 г. той се превърна в Micky Theatre в централен Амстердам. Това започна във време, в което театралната цензура все още действаше в Англия (до 1968 г.),

³ *Beyond the pale: Art in the age of multicultural translation*, Cultural diversity in the arts, ed. R. Lavrijsen, Amsterdam 1993

⁴ *Post-mainstream as a geocultural dimension for theatre*, Trans, Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften, № 5, Juli, 1998

макар Англия също да стана част от развитието на мрежите, чрез установяването на организации като Международния център за съвременно изкуство (ICA) в The Mall (в парка „Сейнт Джеймс“ в Лондон). Друга последица от това развитие бяха центровете за изкуство Paradiso и De Melkweg в Амстердам, където наред с останалите инициативи се разшириха и местата за международни културни срещи, както е Фестивалът на глупците (Festival of Fools) към De Melkweg.

Неформалните мрежи също влияят върху новите мултидисциплинарни клонове в изкуствата, като например изкуството на хибридният перформанс, който комбинира пластично изкуство, инсталация и театрално представление в хибрид, който може да бъде описан като визуална драматургия. В подобен тип драматургични произведения изразните средства са равнопоставени – текст и образ, триизмерност и фронталност на пространството. Това бе крачка напред в скъсването или деконструкцията на литературния театър, завещан от две традиции – романтичната и модерната (режисьорският театър). Политическите настроения в театъра и кабаето също допринесоха за това развитие, създавайки криза в институционалните театри на много европейски страни в края на 70-те. Традиционният театър и компаниите с постоянен състав се конкурираха с театъра на групите и проектния театър. Последните се базират върху по-малки екипи или върху една постоянна основа, от която се формират работни групи от по няколко души. И театърът на групите, и проектният театър, могат да

бъдат свързани с центровете по изкуствата – едновременно към пластичните и визуалните изкуства. Центърът VANF до Калгари, Канада, е възможен пример, както и вече споменатият ICA в Лондон, от друга страна.

2.1. Фестивалът на глупците по международните театрални сцени

Идеята за Фестивал на глупците принадлежи на САЩ и оттам се разпространява в Северна Европа. Такъв бе Фестивалът на глупците в Копенхаген от края на 70-те. Постепенно той доведе до нови форми за създаване на култура, като мрежата за проектен театър през 80-те. Тя се състоеше от театри като Kaaitheater в Брюксел, Theater am Turm във Франкфурт и Hebbel Theater в Берлин. Kaaitheater бе организиран от Хюго де Грееф (Hugo de Greef) и започна дейността си през 1975 г.; до 1985 г. съществуваше като фестивал, а след това като продуцентски център за театрални проекти. В него се погрижиха за силно нашумелите по-късно Росас и Ян Фабр. Основният фокус и за двата центъра – Micky Theatre в Амстердам и Kaaitheater в Брюксел – бе работата в международна мрежа, а мотото на Хюго де Грееф в работата бе: „За да бъдеш интернационален, трябва да бъдеш себе си.“ Копенхагенският международен театър и Бергенският международен театър произлизат от подобни предпоставки – първоначално фестивали, по-късно те се превръщат в международни продуцентски центрове. Подобна позиция заеха и театрите – Theater am Turm, Германия под ръководството на Том Стомберг (в 1986 г.), и Hebbel Theater в Берлин под ръководството на Неле Хертелинг (в 1989 г.). Те се превърнаха в ключови ор-

ганизации за изработването на нова европейска естетика, като съвместни международни проекти, съсредоточени по-силно в северозападна Европа.

2.2. Неформална европейска театрална среща (IETM)

IETM започна като клуб от съмишленици на тези идеи през 1981 г. и постепенно установява секретариат в Брюксел. До 1991 г. IETM имаше 300 професионални членове, което ще рече: театри, творци и продуцентски организации. Всяка година се организира конференция в различни европейски градове. Целта е да бъдат дискутирани професионалните проблеми за формите на сътрудничество и подпомагане. Паралелно се провеждат теоретични уъркшопи, съпроводжани от представяния на театри, организирани от местните градове. По този начин различни страни имат възможност да се изият и към края на 90-те се включваха все повече страни от Източния блок. През април 2000 г. ежегодната пленарна среща се проведе в Прага, а в ранната есен на същата година се премести в исландската столица Рейкявик, където дискусиата се съсредоточи върху науката и изкуството.

До голяма степен целите на IETM отразяват начина, по който работата в неформалната мрежа се свързва с идеята за новия интернационализъм, разбран като съвкупност от транснационални процеси. Отначало в сърцевината на IETM стояха северозападните театрални проекти и фестивали чрез центрове за изкуства с мултидисциплинарна и мултинационална насоченост, някои от тях бяха свързани с Trans Europe Halls. Под *мултинационална* би трябвало да се разбира та-

къв тип работа в мрежа, която е концентрирана в зоната на Европейския съюз и се грижи за новата евроестетика в изкуствата от хибриден тип. Ричард Мартел (Richard Martell) от Le Lieu в Квебек посещаваше Норвегия, за да прави изследвания от такъв тип. Той гледа трупата „Бактрупен“ и тя бе поканена да направи улични представления в Квебек. По-късно „Бактрупен“ и Майкъл Лауб (Швеция) бяха поканени да играят в Брюксел и Амстердам.

Но центристката идея скоро бе заменена от посттрадиционализма или мрежовия начин на мислене, както е изразен от Гордана Внук в Загреб: „Постмейнстрийм срещата в Загреб, организирана по време на миналогодишният EUROKAZ (т. е. 1994 г.) за пръв път се опита да обсъди и формулира един нов тип театрално развитие, което да пренесе фокуса на интерес от мощните в икономическо и културно отношение западни центрове на Изток, към периферните европейски държави и към по-широкия контекст от неевропейски култури.“

2.2.1. Транснационален опит: Баал среща Нора в Берген

В икономически богатата европейска зона, Норвегия е периферна държава, докато Хърватско като бивша югославска република трябваше да възстанови себе си в един нов свят след годините на Войната, довела до разцепването на Югославия. Фестивалът EUROKAZ стартира през годините на комунизма в Югославия, която бе една от сравнително свободните страни, и в желанието за културен обмен бяха представени експериментални представления от икономически стабилна-

та част на Европа, както и от други части на света. Главен организатор на фестивала бе Гордана Внук, и когато той продължи по време и след войната, тя организира първите конференции върху посттрадиционализма. Идеята бе да се организира нова неформална мрежа за периферните държави и да се подкрепи кръговият начин на мислене, спрямо центристкия модел. Това, което се случи, бе, че държавите с центристка ориентация много бързо поеха критиката на периферията. И скоро IETM започна да организира своята дейност извън централната и икономически стабилната част на Европа.

Интересен резултат от срещата между периферията „вътре“ и периферията „вън“ спрямо богатата зона бе проектът, организиран в Берген от Бергенския Национален театър. Албански актьори от бившата югославска република Македония, се събраха в Берген (Норвегия), за да направят представление, основано върху идеята да бъдат събрани Брехтовия „Баал“ с Ибсеновата „Нора“. Режисьор бе хърватинът Бранко Брезовац, работещ в екип с Гордана Внук като драматург. Това стана в 1993 г. За хората от бивша Югославия идването в Берген по това време бе нещо като почивка от войната. Идеята бе да се смесят текстови фрагменти от пиесите на Брехт и Ибсен и да се представят чрез чисто физическа експресия. Някои неща биха могли да подсетят за старите театрални традиции на Балканите, други връщаха към Античността, докато имаше и такива, които изглеждаха като типично европейска демонстрация на разточителност и жестокост. „Три Нори в очакване на Баал“ бе и крайното решение за

заглавие на представението, част от което бе представена на фестивала Santarchangelo в Италия, точно на Адриатическо море, и то, когато войната продължаваше.

2.3. Trans Europe Halls (ТЕН)

ТЕН се формира през 1993 г. от подобни движения, които последователно могат да бъдат проследени от основаването на Културния дом Halles de Schaerbeek в Брюкселския северен Schaerbeek-vicinity през 1984 г. От същото движение и вдъхновение се появи и центровете за изкуства като Bloom and City Arts Centre в Дъблин, The Kappelithas в Хелзинки и Kulturhuset USF в Берген. Тази мрежа от театри и домове на културата силно инспирира движенията за евроестетика и доведе до сътрудничество в две посоки – мултидисциплинарна и транснационална – в европейски и глобален контекст. Също така могат да се споменат Хонконгският център за изкуства и културният пазар в Йоханесбург, в който влизат известният The Market Theatre, Танцовата работилница (The Dance Factory) и Музикалната къща (Music House). Бих искал също така да спомена Театралната фестивална общност (The Community Theatre Festival), организирана от The Market Theatre чрез събирането на общности от театрални трупи от Южна Африка и други южноафрикански страни.

Въпросът за центровете за изкуства и транснационалните процеси се изяснява в една издана от ТЕН брошура: „Основна цел на мрежата е да спомогне за срещите между хората, които са активни в полето на изкуствата: режисьори, артпродуценти, мениджъри, техници и административен

екун“. И после: „ТЕН изследва всички центрове, за да се запознае с тяхната културна среда: места, събития, връзки с пресата, дебати върху избрана тема, урбанистичен контекст и т. н.“ Тенденцията за събирането на различните изкуства в един център за изкуства може да бъде още по-широко представена от организации като Kulturretage – Олдебург (Германия); Husset – Архус (Дания); Центърът за изкуство и музика Rodewil в Берлин.

2.4. Новите центрове за изкуства от неинституционален тип

Общата предистория лежи в ситуацията на 60-те. Развитието е твърде интересно описано в една книга за пърформанса от канадците Ален–Мартен Ришар и Клив Баркър, по отношение на творческото взаимодействие и образованието. „... да си студент по някое от изкуствата и да наблюдаваш социалните практики както в твоя университет, така и на пазара, не насърчава задължително перспективите ти за кариера.“⁵ Това становище е развито и в разсъждението, че отношенията между един артист и институциите, от които професионално зависи, като музеи, галерии, училища по изкуствата, фондации и т. н., представляват особено и уникално обвързване. Това заключение води до опитите да се заменят традиционните институции посредством работата в мрежи от неформален тип. През 70-те движения за неформално сътрудничество бяха широко разпространени не само в Канада, но и във Великобритания и Германия. Вниманието бе фокусирано вър-

ху творци, предпочитащи да поддържат връзка помежду си посредством писма, пътувания или чрез създаване на малки центрове за различни дейности – „... това много помогна за творци, живеещи в изолация, включително и за тези зад тогавашната Желязна завеса. Тогавашно много от тях избраха алтернативната идея за мрежата от центрове за работни демонстрации, прогудциране и разпространение“⁶.

Съществуваше разлика между работата в мрежа, практикувана от дадена институция и алтернативните мрежи, ориентирани към социална алтернативност и експерименти. Това бе свързано с, нека да го наречем, „лика“ на утопиите от края на 70-те. Творците, желаещи да експериментират, търсеха вдъхновение, освен във всичко друго, и в движението American Fluxus, свързано с концептите за хепънинга и пърформанса. Групи творци потърсиха нови посоки в различни неформални художествени контексти, както се случи в Канада – във Ванкувър и Халифакс. Специално във Ванкувър посоката бе потърсена в идеята за кабаре. По този начин в САЩ се създаде пропаст между две поколения – между тези, които се придържаха към един тип центристко, концептуално изкуство от формален тип, и новото, налагащо се поколение на работещите в сферата на медийната естетика – като Лори Андерсън (Laurie Anderson), Джулия Хейуърд (Julia Heyward) и Майкъл Смит (Michael Smith). Това поколение представи по-късните експерименти между изкуството и новите технологии.

⁵ Alain–Martin Richard, Clive Barker „Performance in Canada“, Toronto, 1991, p. 8

⁶ ibid., p. 9

Влиянието на кабарето отразява духа на драматургичната традиция от фрагментарен тип, която едновременно се припокрива и с политически ангажирания театър и с визуалната драматургия, представена в Съединените щати от фигури като Робърт Уилсън и Ричард Формън. Така или иначе, нови центрове за продуциране бяха необходими и от движението American Fluxus се появиха творчески групи преди създаването на мултицентровете като Le Lieu и Obscure в Квебек,

Това развитие бе широкомащабно – подобни образувания биха могли да бъдат открити върху картата на онова, което сме свикнали да наричаме Западен свят, но те привличаха силно вниманието на много хора зад Желязната завеса, както и на новоформираната зрителска аудитория (предимно от средната класа) в някои от големите градове в Източна Азия, като Хонгконг и Сингапур.

2.4.1. Кураторът-творец

Това развитие бе възможността за свободното действие на куратора – човека, който бива нает от музей или галерия, за да организира изложба или върши това като свободна професия. Много известни са кураторите на големи събития като Kassel Documenta или биеналето в Сан Паулу. Понтус Хилтен е швед, който управлява центъра Pompidou в Париж от много години и е отговорен за някои от най-големите изложби от рода на *Париж-Ню Йорк*. Белгиецът Ян Хоем, идващ от Музея Museum van Hedendaagsde Kunst в Гент, например бе отговорен за Documenta през 1992 г. Той бе от поколението на онзи тип куратори с опит в алтернативните мрежи и предложи своята

гледна точка в едно от най-значителните събития в световното изкуство. Друг пример за куратор, който преминава от проект в проект, е нигериецът Окуи Енуезор, който отговаряше за Йоханесбургското биенале от 1998 г., а в момента е отговорен за следващото издание на Kassel Documenta през 2002 г.

Кураторът е творец в научен, художествен и критически смисъл. Това е човек, чиито умения и знания за международната художествена сцена са достатъчни, за да поеме отговорността по дизайна и организирането на една изложба. В случай че не изпълнява регламентирана длъжност на строго фиксирано място, а работи временно върху проекти и търси нова работа, след като някой от тях бъде завършен. През 1989 г. в Париж бе открита изложбата „Magiciens de la terre“. Тя бе насочена към документиране на промените във възгледите за възприемане на другостта в изкуствата и представянето на нови контексти. Предишната изложба на същите теми бе в Ню Йорк през 1984 под заглавието „Примитивизмът в изкуството на XX век“. Открояваше се ясната промяна във възгледите, представени на двете изложби-събития, по отношение разбирането на различието и маргиналността в противовес на центристкия начин на мислене. Тази промяна на възгледите, разбира се, се дължи на новите академични критически начини на мислене, обвърнати към културологията и мултикултурализма.

Променената позиция на новия куратор-творец бяха изразени през 1995 г. на среща на СИММ (подразклонение на Международния комитет на

музеите). Тази среща се състоя в Осло и един вестник с културна насоченост – „Morgenbladet“ зададе въпроси към някои от участниците за тяхното мнение върху ролята на куратора в съвременното изкуство. Руди Фукс бе попитан дали би могъл да открие някои специфични характеристики на ролята на куратора. Отговорът му се съсредоточи върху обстоятелството, че се бе появила една нова тенденция – преобладават изложби, съсредоточени върху проблемите на пола, вместо върху политически теми, което повече или по-малко определяше ситуацията през 60-те и 70-те. Най-интересното становище, обаче, изрази Зелемир Кочевич, заявявайки, че разсъждаването в опозицията „център – периферия“ се е провалило. Неговият реторичен въпрос към журналиста бе дали той знае колко Баухаус-архитекти са се появили от територията на днешно Хърватско. Неговият отговор беше б и добави, че за същия период нито един не е дошъл от Англия или Америка.

В допълнение Кочевич добави, че център без периферия не е нищо друго освен черна дупка, в която масата е максимално голяма, а енергията нулева. „Тезата ми е, че центърът би трябвало да мисли за периферията... Съществува енергия, която идва, да речем, от Скандинавието през Исландия, Португалия, Балканите, Украйна до Балтийските републики“ – процес, който, според него, наподобява пръстен или сферична връзка. Това рефлектира силно върху постмодернистичната идеята, както бе формулирана от Гордана Внук. Този вид разбиране на артистичната енергия е свързан и с културногеографския възглед (Morgenbladet, 14–20 юли, Осло).

3. Културногеографски перспективи и новите центрове за изкуства

Друг аспект на въпроса за центрове за изкуства и транснационалните процеси е разглеждането на различните слоеве на културногеографските перспективи. Художествените събития в различните страни създават възможност да подходим с разбиране към културногеографските измерения. Приликите в географията и климата могат да се съотнесат към социалните структури, както и към историческите и политически сходства и различия. Защо, например, е налице идентичност при страните, намиращи се около 60-ия паралел и какви логически последици произтичат от този факт? Може да бъде спомената ситуацията с туземците, които често биват поставени под общ знаменател, или могат да се дадат като пример Канада и Скандинавските страни, за да се проследи до какви полюсни творчески рефлексии може да се стигне. Това също е проблем на разбирането на художествения пейзаж като културна рефлексия, базирана върху дефинирането на културните ситуации и тяхното сравнение.

3.1. Маргинализъмът в Канада и Скандинавските страни

Това би могло да разкрие, че маргинализъмът е често срещан начин на мислене за Скандинавските страни и Канада, например. Съществува също така и опит Канада да бъде сравнявана най-общо със северните страни, както направи канадският министър на културата в едно радиointervю, изра-

звайки своя интерес и грижа към споделената обща и културна история между Канада и Скандинавските страни. Шо се отнася до театъра, би било уместно да се попита: „Отразяват ли театрите в Скандинавските страни духа на Европа?“ или „Каква е ситуацията в канадската култура като гранична линия между САЩ и Европа?“. В по-широк смисъл това също води към въпроси както за театъра, така и за постколониализма. Проблемът за скандинавците е дали тяхната театрална идентичност принадлежи на Европа, или лежи някъде другаде, вземайки предвид историческата перспектива – развитието на националните театри, както и съвременната ситуация. Мейнстриймът би могъл да бъде анализиран по сложен път – като се вземат предвид иновациите и театралните събития и така се установи как те взаимодействат с европейския контекст; биха могли да се откриват специфични идентичности с акцент върху една или друга маргинална позиция спрямо Европа. В другия пример Канада е страна, на която се гледа като на гранична линия в културно отношение между Европа и Съединените щати. Това важи особено силно за Квебек и френскоговорящата част на Канада, които се различават от общата традиция в англофилските райони, въпреки че са възможни и паралели.

3.2. Случаят Канада–Квебек в транснационалните процеси

С цел да бъдат изследвани откъдето проблемите на транснационалните процеси биха могли да бъдат зададени въпроси, отнасящи се до новото културногеографско разбиране в посока на постмейнстрийма, който заменя цен-

ностния начин на общуване. Паралелите между франкофонска и англофилска Канада, за които стана дума малко по-горе, се разкриват с появата на нови театрални организации като Espace Libre в Монреал и Passe Muraille в Торонто. Театралната ситуация може да бъде описана чрез ясното различие в развитието на театъра с подчертано континенталноевропейска ориентация за разлика от британската театрална традиция, която оставя отпечатък повече върху англофилска Канада. Но парадоксът тук е, че благодарение на вдъхновението от нюйоркския авангард и открития диалог с експериментите от континентална Европа, съществува импулс, който конкурира скандинавския начин за определяне на нови нагласи, които се различават от старите, установени след II Световна война – ориентация към Англия и САЩ.

Британското развитие, като такава, се характеризира с внезапно обръщане към консервативни нагласи през 80-те и затова канадският театър черпи повече импулси от континентална Европа и Съединените щати – както и стратегии за освобождаване от постколониалния контрол. Това окуражава необходимостта от експерименти, чийто център могат да бъдат Квебек и Френска Канада, заради опозицията спрямо англо-американската култура. Квебек поглъща импулси, идващи от Европа, като накрая създава вълна, която се връща обратно на континента от имена като Робер Льопаж (Robert Lepage) и Жил Махю (Gilles Maheu) или La La Human Steps. Естествено следва въпросът за идентичността – борбата за автономност/независимост не

само не игнорира канадския контекст, а дава на Канада театрална идентичност, която е разпознаваема в цял свят. Това се дължи основно на новите центрове за изкуства, грижещи се за продукцията, рецепцията и информацията от двете страни на Северния Атлантически океан. Когато подобни културногеографски особености са открити, идва времето за търсене на възможности за обмен между зоните, които са в културногеографска близост – посредством академично проучване, културна обмяна в продукциите и уъркшопите.

Пример за уъркшоп от транснационален вид бе Бергенско–Монреалският обмен през 1996–1997 – между Бергенския национален театър и театъра в Монреал *Les 20 Jours du theatre a risqué*. Резултатът бе представянето на продукции на уъркшопа от двете страни. Тази обмяна бе благодарение на Бергенския национален театър в качеството му на център за изкуства, който кооперира с подобна организация, каквато е *Les 20 Jours du theatre a risqué* в Монреал в сътрудничество с групи от театъра *Buddies in Bad Times*, базиран в Торонто. Идеята ми е, че този тип транснационални процеси не биха били възможни без новата представа за централните за изкуства и транснационалните процеси.

3.2.1. Третият симпозиум за визуални изкуства *Abitibi–Temiscamingue*

През юли 1997 г. се състоя третият симпозиум на визуалните изкуства (*Symposium en arts visuels de l'Abitibi–Temiscamingue*) в северозападния квартал Амос на Квебек, намиращ се на границата между тундрата и тайгата, недалеч от залива Хъдсън.

Целта бе да се съберат артисти от Канада и Квебек с артисти от Скандинавските страни, сред които бе и Ингрид Карлсен от Норвегия. Тя представи една инсталация, която бе направена по време на своя престой като гост-артист в Берлин. Инсталацията се състоеше от кучета-пазачи, направени от гипс в германски стил, поставени върху наблюдателна кула за ловци; белите гипсови кучета имаха червени очи. Инсталацията бе една от малкото, които бяха стационарни – в случая тя бе изградена точно до брега на река Хурикана. Друг художник, работещ на брега, бе Жуан Гьоер, канадец от датски и южноафрикански произход. Той работи с огледала, отразяващи изгледи от пейзажа около реката. Работата му също остана стационарна.

Географията и геологията бяха важна част от идеите за проекти, както например съчетаването на каменни отломки от праисторическо време, когато вулканичните скали са били разпръснати по целия бряг. Една от дейностите бе да се премести един такъв камък на три места. Той бе насочен към културния дом в Амос, а накрая бе поставен пред главния вход. Всеки ден нова група работници трябваше да го местят, използвайки същите технически приспособления за транспорт, каквито са били използвани за построяването на пирамидите. Любопитната геология се превърна в нещо като символ на симпозиума, свързан с геологическия феномен на вулканичния релеф. Градът Амос се намира също така на Трансканадската железопътна линия, а самият град е бил основан във връзка с нейното построяване. В подземието

на католическата катедрала в града има колекции от реликви; тя е била построена около 1916 г., след инициативата на главния свещеник да издигне тази огромна църква в тайгата до брега на река Хурикана.

Представени бяха и няколко перформанса, като „Etudes ethnologique et territoriale“ от Ричард Мартел от центъра за изкуства Le Lieu в Квебек. На теоретичен симпозиум бяха обсъдени проблемите за маргиналността и постмемстрийта, към които бе насочен и перформансът на Мартел: „... Видеопрожекция от минималистичен тип, озвучена от квиченето на прасета. Така Мартел създава една видеостена, която да се движи наоколо“⁷. Това бе ритуален перформанс, който се преместваше от една позиция в друга.

3.4. Центрове за изкуства и транснационални процеси в Източна Азия

Ново разклонение ще бъде сътрудничеството между центровете за изкуства в Азия и Европа, което вече бе осъществено посредством фестивалите и съвместните продукции, така както Летният театрален фестивал (Sommertheaterfestival), който от няколко години се организира от Kampnagel Cultural House Theatre в Хамбург. Нови връзки са установени между центровете по изкуства в Берген и Хонгконг, което доведе до гостуването на хонгконгска продукция в Берген, Осло и Хелзинки. Това бе Archeological Bird Workshop, показващ „Невидими Визии – щастливото пътуване“. Той отразяваше начина, по който младите туристи пътуват към непознати места, в търсене на нещо, което да изпълни техни-

те копнежи. Пропътуват целия свят само за да осъзнаят накрая, че са останали точно такива, каквито са били в началото. Това би могло да означава, че да си в движение, в процес, не означава задължително, че губиш своята идентичност. Преходът от състоянието на британска колония към територия със специфична административна система, каквато е китайската, принуди китайците от Хонгконг да преосмислят себе си.

Едно от средствата, чрез които това бе извършено, бе чрез съвместна работа в театъра, чрез новата художествена изразност от хибриден тип, в която се смесват китайските традиции от Кантонийската област (в съседство до делтата на Пърл Ривър). Центърът за изкуства в Хонгконг и Центърът за маргинални изкуства са двойката организации, която отразява транснационалните процеси по-директно, отколкото много други, чрез предефиниране на идентичността на младите хора. Програмите за връзка между изкуствата на Хонгконгския център представят нови филми, перформанси и театрални спектакли, идващи от множество държави. Подобни центрове и организации работят в Тайпе, Токио, Сингапур и Шанхай. В тях мултимедийният подход се прилага от доста време и той е насочен към театъра и изкуствата.

Подходът към мултимедиите от дълго време се разработва и бива насочен към театъра и изкуствата, за различен опит, заедно със споделения опит за нови начини на свързване между новите технологии и традициите. Те също така демонстрират съчетаването на традициите с новите технологии.

⁷ Документация от събитието, с. 111