

MAIC **– MODELE ALTERNATIVE** **DE INFRASTRUCTURĂ** **CULTURALĂ:** **POSSIBILITĂȚI DE** **DEZVOLTARE** **PENTRU SCENA** **PERFORMATIVĂ** **DIN ROMÂNIA**

CATINCA
DRĂGĂNESCU

MARIA
DRĂGHICI

UNATC "I.L. Caragiale", Bucharest, Romania
catinca.draganescu@unatc.ro
maria.draghici@unatc.ro

Abstract: Facing the challenges of this new era of resilience and de-growth, the article focuses on designing alternative formulas of soft cultural infrastructure as a way of both enhancing the development of the Romanian cultural scene and creating community re-generation through culture and education. Our exploratory research positions the academic environment as an engine for systemic change and social development. It explores the possibilities of creating long-term interdisciplinary platforms of dialogue and collaboration between academia – local authorities and independent entities, with the purpose of generating new working formulas strongly connected to the reality of those specific communities. The article emphasizes on the importance of re-conceptualizing the idea of culture as a public service and the need of developing new public policies for culture that can sustain its adapting to contemporary challenges. Built on a bottom-up vision, this action-based research aims to explore 5 models of alternative cultural infrastructure starting from community based to focused on innovation.

Keywords: cultural infrastructure, action research, community regeneration, culture house, culture as a public service, community art, degrowth, cultural center, independent theatre, public policy.

How to cite: Drăgănescu, C., Drăghici, M. (2021). *MAIC – modele alternative de infrastructură culturală: posibilități de dezvoltare pentru scena performativă din România*, *Concept* 2(23)/2021, pp. 52-73.

Context

Pandemia COVID-19 a scos în evidență limitele sistemelor culturale, educaționale și sociale de pretutindeni. S-a tras semnalul de alarmă cu privire la schimbările profunde care survin în lumea contemporană și la nevoia de a imagina o viziune bazată pe reziliență și adaptabilitate. Așa cum este subliniat și în *Planurile europene de redresare și reziliență*¹, nevoia de construcție comunitară este una stringentă, fără de care viitorul nu va putea fi imaginat. În acest context, arta și cultura sunt puse în fața necesității de a-și redefini rolul pe care îl joacă la nivelul comunităților în care activează. Este o provocare atât la nivel conceptual, cât și practic, care implică nevoia de studii și cercetări aplicate, o cartografiere serioasă a sectorului cultural și designul unor modele de bune practici replicabile și transformabile în politici publice cu efecte pe termen lung. Annamari Laaksonen argumentează în *Making culture accessible. Access, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe* că, în timp ce și-a sporit importanța și prezența în termeni economici și în raport cu ideea de piață, cultura s-a manifestat și ca un important element în planul transformărilor sociale și economice, coeziunii de grup și educației civice, în spiritul democrației participative.

1 Planurile naționale de redresare și reziliență sunt disponibile aici: https://ec.europa.eu/info/business-economy-euro/recovery-coronavirus/recovery-and-resilience-facility_en#national-recovery-and-resilience-plans (accesat 27.01.2022)

Arta și cultura au demonstrat că pot contribui fundamental la formarea identității și la dezvoltarea sentimentului de apartenență, jucând un rol important în formarea și regenerarea comunitară (Laaksonen, 2010).

În prezent, în România putem vedea rezultatul dezastruos al neimplicării guvernărilor succesive în dezvoltarea unor politici publice pe termen mediu și lung în educație și cultură, precum și a subfinanțării cronice a acestora. Schimbarea a peste treizeci de miniștri ai culturii din 1990 încoace și repetata neasumare politică a diverselor strategii naționale elaborate de-a lungul timpului (de ex.: *Strategia sectorială în domeniul culturii și patrimoniului național 2014-2020*; *Strategia Sectorială pentru Cultură și Patrimoniu Național 2016-2022*) au făcut imposibilă realizarea unei reforme de fond a sectorului cultural. Cifrele sunt elocvente. Datele de la Institutul Național de Statistică arată că, dacă în 1990, pe plan local erau 16.665 de biblioteci, la finalul anului 2017 mai funcționau doar aproximativ 9.600. Din mai bine de 4.600 de cinematografe în 1990, România mai are doar 89 de săli de cinema, cele mai multe în *mall*-uri. În zona educației, lucrurile stau la fel de grav, numărul instituțiilor publice, de la creșe la universități, a scăzut de la peste 28.300 în 1990 la circa 7.050 în 2017. Bugetul alocat serviciilor culturale în România, la nivelul anului 2019, a fost de 739,4 milioane euro, reprezentând 1% din cheltuielile publice generale, similar mediei europene (1%, EU27). Dar dacă la nivelul sumei alocate, bugetul culturii a crescut din 2013 de la 565,1 milioane euro la 739,5 milioane de euro în 2018, în raport cu cheltuielile generale, acesta a scăzut de la 1,1% (2013) la 1% (2018). Comparativ, bugetul alocat pentru servicii culturale de alte țări este semnificativ mai mare: în Letonia (2,8%), Ungaria (2,7%), Estonia (2,4%), sau mai mic: în Irlanda (0,8 %), Portugalia (0,6%) și Grecia (0,3%) conform datelor Eurostat din februarie 2020 (Zbranca, 2020). Iar pentru 2022, bugetul Ministerului Culturii din România reprezintă 0,1% din PIB.

Între România și țările avansate ale Uniunii Europene există un decalaj societal încă din 2011, perioadă în care acestea înțelegeau impactul negativ al societății de tip neoliberal (Stending, 2011) și contracarau efectul negativ în zona culturală prin repartizarea finanțărilor în sectorul de reconstrucție comunitară, care le permite organic, în 2021, redresarea și reziliența. România se află în plină epocă „retrogradă”, de accelerare a viziunii de tip capitalist (Gog, Braniște, Turcuș, 2021), fără o construcție *bottom-up*, infrastructura culturală fiind îndreptată deseori în zona exploatarei comerciale², a profitului financiar în detrimentul misiunii sale publice.

2 „(...) descentralizarea și noua legislație au avut și consecințe nefaste, dezmembrând o infrastructură relativ funcțională fără a oferi alternative eficiente, favorizând dependența așezămintelor culturale de factorul politic local și conducând și la utilizarea infrastructurilor culturale în alte scopuri decât cele culturale.” (Croitoru, Pălici și Savu, 2020, p. 79)

Din punct de vedere instituțional, suntem în plină criză, în primul rând în ce privește lipsa de relevanță a repertoriilor de azi pentru un public contemporan, confruntat cu tot mai multe oferte de petrecere a timpului liber. În plus, instituțiile publice sunt tarate de o organizare disfuncțională, sunt bugetofage și conduse după metode demodate, neacordate cu timpurile în care trăim. (Modreanu, 2020a, p. 46)

La nivel național, este mai mult decât necesară clarificarea rolului culturii publice și combaterea polarizării dintre sectoarele culturale și creative care aduc profit versus restul, care nu contează, dintre cultura publică și cea privată. Promovarea unei viziuni incluzive în raport cu ideea de cultură publică, luând în considerare participarea ONG-urilor ca parte integrantă, ar contribui semnificativ la sporirea capacității domeniului de a educa și emancipa publicurile. Dintr-o perspectivă foarte pragmatică, ceea ce urgencează și mai mult nevoia adresării acestui dezechilibru este o foarte mare presiune a pieței asupra reformei și implicit asupra adaptării sistemului la realitatea din teren, provenită din apariția unui număr din ce în ce mai mare de absolvenți ai facultăților de profil pe piața muncii. Această tendință accentuată din 2007 de introducerea sistemului Bologna, în total dezechilibru cu mentenanța unui model administrativ lipsit de flexibilitate, au condus la impunerea „independenței” ca opțiune de carieră pentru o majoritate covârșitoare a celor care decid să rămână în domeniu.

Infrastructura culturală

Viziunea contemporană accentuează rolul semnificativ pe care cultura îl poate juca în crearea identității comunităților locale și a menținerii creativității, vitalității și coeziunii lor interne. Pornind de la această viziune, infrastructura culturală reprezintă una dintre principalele componente ale infrastructurii sociale datorită influenței pe care o poate avea asupra dezvoltării umane, iar starea ei este reprezentativă pentru dezvoltarea culturală a statului, mentalitatea și opiniile cetățenilor și gradul de integrare socială a diferitelor grupuri minoritare.

Literatura de specialitate diferențiază între **infrastructura culturală tangibilă/hard** și **infrastructura culturală intangibilă/soft**. Prima categorie se referă la clădiri, monumente, spații destinate producției și/sau reprezentării evenimentelor culturale, în timp ce infrastructura culturală *soft* este reprezentată de activitățile culturale și administrative ce asigură funcționarea infrastructurii *hard* (Jeannotte, 2008). Infrastructura tangibilă implică investiții pe termen lung în facilități culturale, investiții ce pot fi făcute relativ rapid, sunt foarte vizibile și ușor de evaluat, în timp ce componenta intangibilă vizează investiții în informație, rețelizare, dezvoltare de public, educație, deci în procese relativ invizibile, care implică o dublă dezvoltare atât la nivelul publicului, cât și la cel

al actorilor organizaționali, cu efecte pe termen lung și, deci, dificil de evaluat (Bryson, 2007). Ambele tipuri de infrastructură sunt însă interdependente. Pentru o bună funcționare a domeniului, este vital ca ele să fie racordate. Organizațiile culturale joacă un rol crucial în crearea și susținerea infrastructurii culturale, în construcția identităților naționale și a sentimentului de apartenență la o anumită comunitate. La fel ca în trecut, și în prezent organizațiile care pun în mișcare infrastructura culturală, de fapt, educă, antrenează și pregătesc societatea în vederea atingerii unor nivele superioare ale civilizației moderne (Sanul și van Heur, 2018). Infrastructura culturală transmite identități și tradiții, pune la dispoziție materialul necesar pentru a alimenta imaginația și a genera idei inovative și educă indivizii în sensul implicării și participării active la viața socială, ca cetățeni creativi (Bawden, 2002).

Instituțiile publice de cultură din România sunt clasificate, la modul general, în patru categorii: biblioteci, muzee și colecții, instituții de spectacole sau concerte și așezăminte culturale. În domeniul artelor spectacolului, infrastructura include: teatre de repertoriu (pentru copii și adulți), opere, teatre de proiect, teatre gazdă, centre culturale (concept înțeles uneori într-un mod foarte particular, cu o activitate centrată pe producția și reprezentarea de spectacole). Modelul dominant este însă cel al teatrului de repertoriu, cu sediu și companie fixă.

Dragan Klaić susține în lucrările sale, încă de la începutul anilor 2000, ca iminentă nevoia regândirii sistemelor teatrale europene bazate pe acest model. Studiul realizat de cercetător în 1997 asupra perspectivelor teatrelor de repertoriu din Europa Centrală și de Est post-tranziție concluzionează că modelul unic este nesustenabil și că va fi diversificat în mod natural de-a lungul timpului, mai degrabă ca și consecință a decăderii și inerției, decât a unei intervenții strategice la nivelul politicilor culturale orientate spre inovație artistică (Klaić, 1997). Observațiile lui Klaić fac în primul rând referire la felul în care aceste instituții se raportează la misiunea lor publică și la evoluția societății contemporane. Acest model de secol XIX, creat cu scopul de a promova identitățile naționale ale statelor nou proclamate, pe care, aplicat la România, Miruna Runcan îl numește „modelul teatral unic” (Runcan, 2000), perpetuat apoi de sistemul comunist căruia îi servea ca mijloc de propagandă și/sau educare a maselor, devine rigid și dificil de gestionat ca unic instrument de realizare a misiunii publice specifice actului cultural subvenționat în prezent. Deși conservarea rețelei naționale de teatre de repertoriu reprezintă o oportunitate pentru asigurarea serviciului public în domeniul cultural în România, felul în care este înțeles acest concept și declinat în activitatea practică lasă de dorit. Paradoxul românesc constă în faptul că, deși accesul la cultură este garantat prin constituție, ideea este departe de a fi asimilată politic, atât la nivel central, cât și în ceea ce privește administrația locală.

Pentru a reprezenta un adevărat serviciu public, instituția teatrală ar trebui să tindă la o înțelegere total diferită a termenului, atât pe verticală, cât și pe orizontală: în domeniul culturii, un serviciu public înseamnă o cartografiere constantă – pornită de la un set de funcții asumate – a beneficiarilor existenți, a relațiilor potențiale și deja existente între artiști și public, închipuind și stimulând atât artiștii, cât și spectatorii viitorului. (Runcan, 2018)

Resetting the stage – volumul publicat în 2013 și coordonat de Klaić îi oferă posibilitatea de a-și actualiza poziția: „Subvenția publică nu poate fi nici ceva ce «se cuvine», nici un privilegiu care se reînnoiește automat, ea ar trebui să reprezinte o formă de suport extinsă asupra tuturor teatrelor non-comerciale care aduc un beneficiu public clar.” (Klaić, 2013). El face o diferență clară între teatrul comercial și cel non-comercial: scopul teatrului comercial este de a crea profit, iar al celui non-comercial de a adresa interesele diverselor comunități locale și a permite diverselor nișe artistice să ia naștere și să devină sustenabile. Altfel spus, Klaić pledează pentru o viziune incluzivă asupra culturii publice, opusă polarizării dintre instituțiile publice și sectorul privat/independent.

Teatrul independent a avut consecințe structurale și estetice profunde asupra culturii teatrale europene și a extins sfera de înțelegere a teatrului și a limitelor sale experimentale. [...] El reflectă incisiv complexitatea socială și schimbările apărute la nivelul societăților europene atât prin problemele cu care se confruntă, cât și prin sistemul de rețele trans-naționale pe care le creează și prin experimentarea unor sisteme de producție mult mai flexibile decât cele ale sectorului instituțional. (Brauneck, 2017)

În context național, unul dintre cele mai importante fenomene ale ultimilor douăzeci de ani este apariția sectorului independent. Deși vorbim despre o plajă eterogenă de inițiative private, putem afirma că în rândul acestor organizații există o mișcare importantă

care își asumă o misiune neîndeplinită de teatrele finanțate de stat, și anume abordarea unor teme dificile, unele chiar tabu, de interes social, intervenția comunitară, în special în comunități defavorizate, unde cultura nu ajunge, deși ar putea face mult bine, educația culturală sau pur și simplu experimentul artistic și producția de texte noi românești, în acord cu vremurile pe care le trăim: Centrul de Teatru Educațional Replika, Reactor de creație și experiment, Teatrul Auăleu din Timișoara. (Modreanu, 2020b)

Toate acestea în timp ce sectorul independent nu beneficiază de o lege a lui, iar artiștii independenți nu dețin un statut în societatea românească a anului 2022, ceea ce înseamnă implicit că aceste grupuri și proiecte nu sunt

în niciun fel susținute de stat și supraviețuiesc într-o condiție precară. Monopolul (buget, săli, angajați) este deținut cu parcimonie de teatrul public, iar parteneriatul public-privat în dezvoltarea de proiecte este încă o formulă puțin agreată. În 2012, întregul buget anual pentru teatru al AFCN³ (Administrația Fondului Cultural Național – principalul finanțator al sectorului independent) reprezenta 0.74 % din bugetul Teatrului Național din București (Tamaș, 2012). Din cauza acestui context,

mișcarea (independentă) a fost silită să-și pună întrebările esențiale și să răspundă la ele, și a făcut-o cu curaj și competență. Întrebările sunt, nu neapărat în ordinea aceasta: Cui ne adresăm? Care e misiunea noastră în raport cu lumea de azi și cu publicurile noastre potențiale? Cum comunicăm, artistic și relațional, cu publicurile noastre potențiale? Cum și către ce le dezvoltăm proiectele? A-ți pune și a răspunde la aceste întrebări înseamnă, pe de-o parte, a-ți contura și consolida o identitate, iar pe de altă parte, a înțelege că faci un serviciu public și a-ți construi strategii în acest sens.” (Runcan, 2020)

Problematica lansată de Miruna Runcan, ca și cea susținută de Dragan Klaić, se încadrează perfect în spațiul dezbaterii la nivel european asupra culturii: „a venit timpul să regândim rolul instituțiilor publice de cultură, caracterul lor, misiunea, viziunea și obiectivele. Acestea ar trebui să-și orienteze demersurile în direcția coeziunii sociale, contribuind la transformarea societăților multi-culturale într-o societate inter-culturală.” (eur-lex.europa.eu, 2011)

Consumul cultural: acces și participare

La nivelul UE, accesul la cultură reprezintă un drept esențial al tuturor cetățenilor, indiferent de etnie, religie, vârstă, orientare sexuală etc. Cultura ar trebui să fie accesibilă în mod egal tuturor. Aceeași idee se regăsește și în legislația românească care garantează prin Constituție accesul cetățenilor la cultură, ca drept fundamental. Întrebarea care se ridică este dacă definiția accesului cultural se limitează la pătrunderea într-un spațiu cultural sau implică și capacitatea cetățenilor de a se bucura de actul cultural și de a interacționa în acest spațiu.

Participarea la cultură reprezintă totodată implicarea cetățenilor în procesul de luare a deciziilor cu privire la actul cultural sau viața culturală a comunității, exprimarea liberă și creativă a părerilor și preferințelor acestora, precum și a diversității culturale. Dincolo de sfera artei și culturii, la nivel comunitar, participarea directă susține dezvoltarea de conexiuni între participanți, contribuie la dezvoltarea economică a respectivelor zone și creșterea vitalității

³ Administrația Fondului Cultural Național (AFCN) este o instituție publică autonomă, aflată în subordinea Ministerului Culturii, care operează la nivel național de peste 10 ani. Înființată în 2005, AFCN este principalul finanțator public al ofertei culturale din România care aplică un proces transparent de evaluare și selecție.

comunitare, cu efect inclusiv asupra educației și vieții religioase. Participarea la artă pentru amatori furnizează experiențe culturale intime ale membrilor familiei, prieteni, vecini și alți reprezentanți ai diverselor grupuri de proximitate, întărind legăturile sociale și contribuind la conservarea practicilor culturale specifice anumitor etnii și/sau a anumitor regiuni. (Laaksonen, 2010)

În România, *Barometrul de Consum Cultural* reprezintă cel mai amplu studiu la nivel național, care măsoară practicile, preferințele și tendințele consumatorilor de cultură din România⁴. Rezultatele atestă că, la nivelul anului 2019⁵, în paralel cu declinul întregului consum cultural și în directă legătură cu acesta, 73% dintre cei chestionați nu au fost niciodată la un spectacol de teatru, spre deosebire de 67% în 2018, și 64% în 2014. Doar 22 % au fost o dată/de câteva ori pe an la teatru, iar 4% merg lunar. Dacă ne referim la categoria orașelor mari, de peste 200.000 de locuitori, mersul la teatru, cel puțin o dată pe lună, este mai frecvent, aprox. 9%. Acest lucru se datorează atât veniturilor mai crescute, cât și proximității infrastructurii culturale. La nivel național, teatrele sunt concentrate în marile orașe, de regulă reședințe de județ, favorizând astfel accesul la cultură locuitorilor din zonă, spre deosebire de cei din orașele mici, comune, sate și cătune. Pentru a avea o imagine cât mai clară asupra subiectului, considerăm vitală luarea în calcul a faptului că probabilitatea consumului cultural scade odată cu creșterea distanței dintre un potențial consumator și spațiul-sursă. Din această perspectivă, nivelul regional este în mod cert mai apropiat de locul acțiunii decât nivelul național, și mai potrivit pentru analiza și identificarea mecanismelor cauzale ce îi determină profilul. (Rössel și Weingartner, 2016)

Concluzia *Barometrului Cultural 2019* este că „structurarea stilurilor de viață asociate cu mersul la teatru, bibliotecă, muzee sau cu vizitarea monumentelor istorice” este direct proporțională cu standardele de educație. „Educația și cultura sunt intercondiționate, importanța lor la nivelul comunităților sociale e relevantă de impactul pe termen mediu și lung pe care-l au asupra tuturor celorlalte sfere ale socialului.” (Cântec, 2020)

Consumul cultural este condiționat și de gradul de acces la o ofertă culturală, precum și de factorul financiar. La nivelul anului 2018⁶, aproape

4 Sondaj de opinie făcut de Institutul Român pentru Evaluare și Strategie în intervalul 08.07.2019 – 29.08.2019 pe un eșantion național de 1.236 de persoane cu vârste de 18 ani și peste. Eșantionul a fost național, trisadial, cu stratificare în primul stadiu pe baza regiunilor de dezvoltare, continuând cu alocare proporțională la nivelul județelor (41 județe + București), urmând ca în cea de-a doua etapă să se aplice o stratificare în funcție de mărimea localității.

5 În 2020, studiul nu a putut fi realizat din cauza contextului pandemic, raportul din 2019 rămâne astfel ultimul raport disponibil cu privire la consumul cultural în România.

6 Date preluate din statistica preliminară de analiză a pieței muncii a Patronatului Investitorilor Autohtoni din România (PIAROM)

jumătate dintre angajații români lucrau pe salariu minim pe economie. Și doar puțin peste 830.000 de angajați primeau, lunar, cel puțin 2600 lei. Numărul românilor care lucrează cu normă întreagă pe un salariu de cel puțin 1000 de euro în mână este și mai mic, aceștia fiind sub 100.000. Un sfert dintre aceștia sunt angajați ai unor instituții de stat, iar numărul lor a crescut cu 40% în ultimul an. Astfel, peste 26% dintre românii care au salarii de bază în jurul valorii de 1.000 de euro net lunar lucrează la stat, conform datelor furnizate de Inspecția Muncii (Apostol, 2019).

Pornind de la aceste date statistice, devine evidentă lipsa unei viziuni coerente la nivel guvernamental și a infrastructurii care să permită accesul egal la cultură la nivel național, în special în ceea ce îi privește pe cetățenii care locuiesc în afara marilor orașe. Factorii culturali sunt în România o sursă importantă a inechității sociale, iar dezvoltarea domeniului este fundamental condiționată de creșterea consumului cultural și implicit creșterea gradului de acces la cultură, precum și de diversificarea tipurilor de infrastructură culturală *soft* și maximizarea infrastructurii *hard*. Din aceste motive, cercetarea optează pentru o viziune *in extenso* a infrastructurii culturale, incluzând așezămintele culturale, ca unice spații cu potențialul de a deservi cetățenii din mediul rural și mediul mic-urban, precum și ca instituții cu caracter flexibil la nivelul infrastructurii *soft*, depinzând exclusiv de autoritatea locală.

Ipoteza de cercetare MAIC

Analizând provocările cu care se confruntă domeniul cultural la nivel național: precaritatea resurselor, lipsa unei misiuni publice clare, asumate de instituții, incapacitatea sistemică de a garanta accesul la cultură fiecărui cetățean, dezvoltarea sectorului independent, numărul mare de absolvenți ai facultăților de profil greu de asimilat de piață – **dezvoltarea și diversificarea infrastructurii culturale poate reprezenta o potențială cale de rezolvare comună.**

MAIC reprezintă un demers de cercetare exploratorie, menit să investigheze felul în care diversificarea infrastructurii culturale la nivel local, gândită în raport direct cu nevoile și specificul respectivelor comunități, poate contribui atât la dezvoltarea acestora, cât și la cea a sectorului cultural. Ipoteza aflată la baza proiectului este că triada *universitate – comunitate – administrație locală* poate funcționa ca motor de inovare în direcția unor proiecte de reziliență și regenerare comunitară pe termen lung, printr-o abordare de dezvoltare societală *bottom up*. Cercetarea își propune să investigheze aplicat următoarele direcții:

- direcția rolului pe care (re)activarea așezămintelor culturale

din teritoriu, în colaborare cu operatorii culturali independenți și/sau lucrătorii culturali liber profesioniști, care își asumă prin activitatea lor îndeplinirea unui serviciu de interes public, îl poate juca în dezvoltarea infrastructurii culturale naționale, creșterea gradului de acces la cultură și descentralizarea rețelei de instituții și organizații cu profil cultural, precum și absorbția profesională la nivelul absolvenților universităților cu profil artistic;

- direcția modului în care structurile organizaționale hibride, bazate pe diverse forme de parteneriat public-privat, pot eficientiza modul de utilizare a resurselor, pot favoriza dezvoltarea de programe performante cu beneficii pe termen lung în cadrul comunităților în care activează și încurajează rețelizarea și dezvoltarea sectoarelor culturale și creative locale;
- direcția rolului pe care diversificarea infrastructurii culturale îl poate juca în vederea asumării practice a misiunii publice a culturii în societate prin dezvoltarea de ecosisteme culturale specifice în parteneriat cu autoritățile locale și directă legătură cu comunitatea.

Arhitectura proiectului de cercetare exploratorie include trei etape interdependente: documentarea diverselor forme de infrastructură culturală alternativă atât din spațiul românesc, cât și din cel internațional, și identificarea de modele relevante pentru contextul național; organizarea unei platforme de dialog și colaborare între UNATC, reprezentanți ai autorităților locale (de la diferite niveluri administrative) și specialiști, în vederea găsirii de soluții/formule comune și identificării de parteneri interesați în a pilota, prin intermediul unei a treia etape de *action research*⁷, modelele propuse. Concluziile primei etape s-au cristalizat în identificarea a cinci modele de infrastructură culturală, alternative teatrului de repertoriu, pe care le considerăm utile în contextul specificului diverselor realități locale: centrul comunitar, casa de producție, spațiul gazdă, *hub*-ul cultural, centrul de cercetare contemporană.

7 Termenul *action research* este propus de Kurt Lewin (1948) „ca strategie pentru participarea colaborativă într-un spațiu de intervenție, în afara unei instituții, cu scopul de a îmbunătăți practica.” (Lewin, 1948). Metoda atinge totodată conceptul de *școală extinsă* sau de *Platformă a participării* – de activare a țesutului social local în antrenamentul gândirii critice, asupra problematicilor de zi cu zi, pentru ameliorarea ființei umane, cu scopul concret de a duce o viață mai bună. Conceptul extins de școală (1970) dezvoltat de Joseph Beuys în *Plastica Socială* mută practica artistică în afara instituției școlii, universității, a teatrului sau a galeriei, a instituției în general. Obținerea cunoștințelor, a înțelesurilor social-critice se face prin practicarea interdisciplinarității și a dublului-transfer în raportul dintre profesor și elev, iar la nivel comunitar facilitează accesul la artă și educație în plan orizontal, printr-o reconfigurare a proceselor de învățare colectivă ca factor dinamic în interiorul societății.

Centrul comunitar: celulă de bază a țesutului cultural

În urma primei *mise de dialog* organizată de Departamentul Cercetare Dezvoltare Inovare din cadrul UNATC în luna mai a anului 2021, eveniment la care au participat manageri ai unor instituții de spectacole, factori de decizie locali și reprezentanți ai UNATC, s-a conturat un proiect pilot în comuna Dumbrăvița, județul Timiș. Modelul de intervenție la nivelul comunității este preluat din experimentarea unor metode și concepte dezvoltate în cadrul unor programe cultural-educative de intervenție la nivel comunitar desfășurate în București în perioada 2006-2013, în care UNATC a fost unul din partenerii strategici.⁸ Acest moment ar fi o fază secundă de aprofundare a cercetării de teren pe care UNATC a susținut-o încă de la începuturi (*Ofensiva Generozității* 2006, Rahova-Uranus).

Alături de alte instituții culturale (CNDB și MNAC), UNATC a jucat un rol activ în înaintarea operațiunilor din teren privind consolidarea conceptului de artă comunitară în plan local. Dincolo de suportul logistic, în zona de negociere cu autorități sau alte instituții publice, universitatea și-a asumat în întregime susținerea acțiunilor/activităților și intervențiilor comunitare ale respectivilor artiști. *Ofensiva Generozității* pune bazele conceptului de *artă activă*, iar UNATC își asumă acest rol de partener strategic⁹ în 2006 mai ales datorită faptului că fiecare dintre artiștii *Ofensivei Generozității* era un produs al acestei școli. În prezent, UNATC încearcă să contureze o viziune instituțională adaptată nevoilor imediate ale absolvenților, oferindu-le, prin design-ul unor proiecte comunitare, contexte de colaborare și practică. UNATC devine astfel liantul între diferite cadre de dezvoltare a artei comunitare cu potențial de schimbare locală și își propune să joace un rol strategic în diversificarea pieței muncii în raport cu absolvenții facultăților de profil.

LaBOMBA – studiu de caz

În 2006, un grup de artiști din zona artelor performative și artelor vizuale¹⁰ își propune să introducă și să promoveze conceptul de artă comunitară/artă activă în România. Datorită lor și comunității din Rahova-Uranus, în 2009 va fi deschis *laBOMBASTUDIOS* – Centru comunitar pentru Educație Creativă și Artă Activă. Punând în circulație idei contemporane provenite din spații alternative

8 Vezi descrierile acțiunilor mișcării *Ofensiva Generozității* în Drăghici, Maria, *Inițiativa Ofensiva Generozității 2006-2008*, Ed. Vellant, 2009 și în Drăghici, Maria, *Reader Rahova-Uranus. LUM DOC.2009*, Ed. Vellant, 2010.

9 Sprijin logistic conștient (componenta tehnică) în aplicațiile AFCN, consiliere și lobby pentru anumite situații specifice în dialogurile și negocierile inițiativei cu autoritatea locală (de ex. convingerea primarului Marian Vanghelie de a participa în cadrul *meselor de dialog* organizate pentru comunitatea Rahova-Uranus).

10 Gabi Albu, Miruna Dinu, Maria Drăghici, Irina Gădiuță, Bogdan Georgescu, Vera Ion, Ioana Păun, David Schwartz

(comunități marginale, medii informale, minorități) în cele culturale, din colective artistice independente, auto-organizate în instituțiile de stat, din medii academice în medii practice și invers, *arta activă* permeabilizează spații de cunoaștere socio-culturală, dezvoltându-le ca un model de practică artistică transformatoare. „Arta comunitară nu se face cu amatorism (în sensul de diletantism), ea implică importante responsabilități civice și etice.” (Drăghici, 2009, p. 222) Este o formă de artă participativă, în care accentul este pus pe potențialul comunitar de a influența procesul de schimbare socială, în care artistul creează pentru și împreună cu spectatorul – publicul, subiect al lucrării¹¹. Procesele artistice comunitare acționează ca un catalizator în declanșarea unor evenimente în interiorul comunității, prin deschiderea unor spații de empatie cu subiectul și de ecologie a acțiunii artistice și civice în societate, acolo unde ele nu există. Plecând de la caracterul ei procesual, de negociere permanentă a statutului și condiției sociale între participanți, arta comunitară este o formă de democrație culturală (în sensul democrației participative), prin care se dorește crearea unor spații de dialog public participativ în interiorul cărora artiștii și membrii comunității devin producători de situație, așa cum bine se autodefiniea artistul britanic Jeremy Dellers: ”I don’t make things, I make things happen.”¹² (Drăghici, 2020). *Arta activă* – conceptul pe care inițiatorii proiectului Rahova-Uranus l-au pus la baza demersului lor, este o categorie a artei comunitare, care evidențiază în mai mare măsură dimensiunea de transformare socială efectivă în interiorul procesului de intervenție comunitară. La fel ca în arta comunitară, **artistul** intră în proces cu rol de inițiator de context (observatorul), **subiectul** (martor) – membrii comunității intră ca participanți direcți, ca *experți ai vieții de zi cu zi*, cei mai în măsură să vorbească despre problemă, dar și cei mai motivați în găsirea unei noi posibilități, iar **publicul**, alături de artist și de subiect, intră ca participant (lucrător) în procesul de schimbare a paradigmei inițiale, dintr-o perspectivă diferită de a fi, a gândi, a conceptualiza sau a trăi situația. Toate cele trei entități devin co-producătoare în situația creată pentru structurarea noii paradigme (Drăghici, 2020).

Proiectul Rahova-Uranus reprezenta la acel moment (2006) o premieră la nivel național, un demers ce ar fi putut genera schimbare sistemică dacă, așa

11 „Lucrare” înțeală în sensul creației comunitare. Lucrarea devine creație și nu obiect, nu e vorba de „lucrare” în sensul obișnuit al unei „lucrări de artă”, ci de un proces în care accentul se pune pe transferul de informație dintre artist și subiect, de precipitarea unor situații, atitudini, poziții etc.

12 Jeremy Deller este un artist conceptual care operează în zona video și a instalației. Majoritatea creației lui Deller este una colaborativă, cu un puternic aspect politic; una dintre preocupările sale este devaluarea ego-ului artistic prin implicarea oamenilor în procesul creativ. Artistul nu are putere, dar poate conferi putere, poate „împuternici”, participând la co-producția binelui comun, în ipostaza lui de „constructor” al unor sisteme sociale care sunt în serviciul unui segment de populație mai larg. Ex.: *The Battle of Orgreave* (2001).

cum își propuneau inițiatorii, inițiativa ar fi reușit intrarea într-un parteneriat cu autoritatea locală/centrală sau ar fi fost replicat ca politică publică (pe termen mediu-lung) la nivel național¹³. Din păcate, la *BombaSTUDIOS* a rezistat doar doi ani, spațiul a fost evacuat în baza unei hotărâri judecătorești de retrocedare a clădirii, iar în timp, demersul s-a disipat. Utopia la *Bomba* a existat pentru o clipă. Distrugerea ei o transformă în metaforă și model (Mandea în Năsui, 2011). Deschiderea centrului în 2009, într-un spațiu al unei foste discotecii de cartier, funcționând la vremea respectivă ca atelier de croitorie – spațiu pus la dispoziție artiștilor de comunitate – a însemnat nu numai o maturizare a demersului, ci și o recunoaștere concretă a impactului intervenției lor aici. Inițiativa își îndeplinea astfel scopul de a reprezenta și mediatiza pericolul iminent al dispariției unei mici comunități, aflate la confluența luptelor din jurul intereselor imobiliare ale zonei. Centrul reprezenta în același timp și mărturia prezenței lor aici timp de mai bine de 50 de ani, dar și puterea lor de a se coagula într-o comunitate locală. Inițiativa adresa nevoia de descentralizare a activității culturale din capitală și facilitarea accesului la cultură și educație în zone defavorizate, pe problematice specifice fiecărei comunități în parte.

Prima intervenție comunitară a fost instalația video *Harta sensibilă*, care documenta situația locativă a comunității, spațiile în care respectivele familii locuiau în așteptarea sau sub presiunea evacuării, și spectacolul *Rahova Non-Stop*. Spectacolul reprezenta colaborarea dintre O2G și TangaProject – o inițiativă aparținând unui grup de 5 tineri regizori, studenți ai UNATC, ambele avându-l ca punct comun pe Bogdan Georgescu. De-a lungul documentării pentru spectacol, artiștii i-au încurajat pe membrii comunității să-și exprime punctele de vedere și să-și re-povestească biografiile în diverse spații publice, organizate pe modelul *Speaker's Corner/ Colțul vorbitorului*. Mărturiile au fost colectate și ulterior dramatizate în cadrul unui atelier de lucru focusat pe colaborarea regizor-dramaturg, sub forma a 5 povești de zece minute ce urmau a fi prezentate ca lucrări *site-specific*. Tema comună a poveștilor o reprezentau condițiile de viață din zonă. Evenimentul avea un caracter performativ, amintind de „teatrul invizibil” al lui Augusto Boal

13 Pornind de la un apel de proiecte numit „Regăsește-ți identitatea”, inițiat de C.I.A.C. (Centrul Internațional de Artă Comunitară) al cărui sediu fusese mutat de curând în zona Rahova – Uranus, Maria Drăghici (artist vizual) și Bogdan Georgescu (regizor de teatru) au conceput un proiect inovator pentru România acelor ani, sub umbrela *Inițiativei Ofensive Generozității*. El reprezenta o reacție la ceea ce descoperiseră de-a lungul documentării ca fiind definitoriu pentru comunitatea locală: lupta cu gentrificarea și sărăcia, discriminarea și vulnerabilitatea locativă și socială, lipsa accesului la cultură și lipsa unei politici publice în acest sens. Intervențiile din acei primi ani s-au bazat pe entuziasmul colectiv al absolvenților universităților de profil și ONG-urilor specifice și au fost finanțate doar de AFCN, în proporție de 20% din cuantumul investiției pe proiect.

(2000), în sensul în care, ca simplu trecător, te puteai găsi în mijlocul acțiunii, în decursul a 25 de ore. Andrea Hensel consemnează (2017, p. 243), de exemplu, scena în care primarul Bucureștiului ținea un discurs semi-electoral în care își cerea scuze comunității pentru condițiile precare în care trăiau. Discursul, bazat pe fapte reale, povestite de localnici, era atât de credibil și semăna atât de mult cu alte discursuri ale sale, încât pentru mulți granița dintre ficțiune și realitate a fost anihilată. „Primarul” a fost huiduit de mulțimea adunată și, într-un final, dat jos de pe scenă. Scopul urmărit de artiști, respectiv acela de a provoca o dezbatere în comunitate cu privire la aceste realități, a fost atins. „Pentru mine teatrul este mai mult decât un produs menit a fi consumat.”, argumenta Bogdan Georgescu (Brauneck, 2019). În acest tip de intervenție culturală, „artiștii acționează ca detectori ai problemelor sociale, pe care le documentează cu scopul de a le examina” (Michailov în Mazilu, Weident și Wolf, 2010, p. 111) în cadrul unor proiecte de artă comunitară.

În primii 3 ani, activitățile desfășurate de artiști și comunitate au avut loc în scuarul din intersecția Căii Rahova cu strada Sabinelor. Schimbarea pe care acest demers cultural o marchează este mutarea atenției dinspre produsul cultural, înspre comunitate, înspre oameni. Produsul cultural devine astfel o consecință a unui proces creativ și nu reprezintă un scop în sine. Miza este utilizarea artei ca mijloc de reprezentare comunitară.

Concertele, expozițiile și spectacolele de teatru nu reprezintă doar produse culturale în sine, ele generează totodată și o atitudine activă, un alt mod de a observa și confrunta problemele reale ale celor din comunitatea Rahova-Uranus. Compoziția socială a fiecărui produs artistic joacă un rol important în deconstrucția egoismului artistic. Artiștii implicați în proiectele de artă comunitară sunt confrunțați frecvent cu problema ego-ului creator, dar numai lucrând ca o comunitate se poate realiza un echilibru al transferului. Arta activă presupune modelarea simultană atât a artistului, cât și a membrilor comunității, în interiorul aceleiași proces creativ. (Drăghici, 2010)

În urma acțiunilor culturale comunitare și a impactului atelierelor de educație creativă pentru copii¹⁴, Cristina Eremia și Marin Eremia (deținătorii discotecii laBOMBA din zonă) invită artiștii implicați să continue intervenția comunitară în spațiul discotecii care își încetează astfel activitatea de club. La inițiativa unei comunități defavorizate, subreprezentate educațional și cultural, ia naștere primul Centru Comunitar pentru Educație și Artă Activă din România, în urma unui proces de lucru cu comunitatea și de reconversie a fostei discotecii în centru comunitar și atelier de croitorie. *LaBOMBAstudios* (2009-2011, când a fost

14 Concertele Biluna Jam Session și laboratoarele comunității de creație LUM 2007-2009

desființat) a reprezentat un spațiu multicultural de auto-reprezentare comunitară, care încurajează toate formele și formulele de creație artistică generate de tineri artiști profesioniști sau amatori, în lucrul cu și pentru comunitatea Rahova-Uranus. Scopul asumat al inițiativei era dezvoltarea unei *comunități de creație* formată din experți ai vieții de zi cu zi (membri ai comunității Rahova-Uranus) și artiștii implicați în programele și proiectele Centrului. Activat pentru și împreună cu comunitatea Rahova-Uranus, *Ofensiva Generozității* reușește (2006-2013) să producă prima reconversie a unui spațiu comercial într-unul cultural și de auto-reprezentare comunitară.

Reactivarea caselor de cultură și căminelor culturale Re-conceptualizare și re-construcție

La baza acestui demers a stat o încercare de (re)activare a *rețelei naționale de case și cămine culturale*. Modelul pilotat presupunea inserarea artiștilor (absolvenți ai facultăților de profil) pe piața muncii, alături de alte categorii profesionale și sociale, astfel încât acesta să poată interveni acolo unde se găsește, returnând astfel societății o parte din propriul potențial de implicare și responsabilizare cetățenească. De-a lungul timpului au existat multiple încercări de **DE-construcție** și **RE-construcție** a **Modelul Casei de Cultură** însă în ultimii ani, majoritatea organizațiilor responsabile de astfel de inițiative au conștientizat că nu pot obține rezultate în lipsa unei politici publice coerente care să le susțină eforturile pe termen lung.

Nicolae Manda preciza încă din 2011:

soarta caselor de cultură, a căminelor culturale și a dotărilor culturale cu vocație comunitară este măsura distrugerii țesutului social în România. Efectele nu sunt doar culturale (anti-), ci și economice și, în sens larg, antropologice. [...] Sunt necesare politici culturale de nivel național care să ducă la refacerea rețelei de spații culturale fără de care asigurarea constituțională a accesului la cultură în calitate de creator și consumator a fiecărui cetățean rămâne o vorbă fără acoperire. (în Năsui, 2011)

Dar trebuie să ne referim la Casele de Cultură vechi ca la un model de *de/re*-construit și nu de reînviat. Reactivarea caselor de cultură și căminelor culturale din teritoriu presupune **regândirea rolului lor în comunitate** și mutarea accentului dinspre ideea de loc de desfășurare de evenimente, înspre ideea de centru comunitar, **spațiu de socializare și regenerare comunitară** cu activitate constantă. Una dintre dificultățile legate de această abordare este lipsa resursei umane specializate la nivelul structurilor locale din teritoriu, a Direcțiilor de Cultură județene sau Caselor de Cultură municipale. Nu există posturi pentru educatori culturali sau orice alt tip de artist care și-ar dori să desfășoare activitate cultural-educatională la nivel comunitar. Aceste **scheme de personal ar trebui regândite** astfel încât să diversifice oferta culturală locală și să susțină o

astfel de viziune pe termen lung. Una dintre modalitățile de a atrage specialiști în educație culturală în teritoriu poate fi realizarea de parteneriate cu universitățile de profil și gândirea unor programe tip rezidențiat, în baza cărora studenții să facă practică desfășurând activități cu/pentru comunitate în căminele culturale/centrele comunitare din țară. O alta ar fi oferirea de spațiu de rezidență artiștilor, în schimbul desfășurării unor ateliere/activități destinate comunității.

Rețeaua națională de așezăminte culturale

În conformitate cu Ordonanța de urgență nr. 118/2006, privind înființarea, organizarea și desfășurarea activității așezămintelor culturale în România¹⁵, așezămintele funcționează ca

persoane juridice de drept public sau privat, indiferent de forma de organizare și finanțare, care desfășoară activități în domeniul cultural, de informare și de educație permanentă, reprezentând servicii culturale de utilitate publică, cu rol în asigurarea coeziunii sociale și a accesului la informație. (Cap. I, art. 2, alin. 1)

Sunt considerate așezăminte culturale:

căminele culturale, casele de cultură, universitățile populare, școlile populare de arte și meserii, centrele culturale, formațiile sau ansamblurile profesioniste pentru promovarea culturii tradiționale, centrele zonale pentru educația adulților, centrele pentru conservarea și promovarea culturii tradiționale și altele asemenea. (Cap. I, art. 2, alin. 2)

Rețeaua de așezăminte culturale este una dintre cele mai extinse infrastructuri de ordin fizic din România, dar procesul de descentralizare realizat în 2006, în urma căruia acestea trec dinspre administrarea Ministerului Culturii spre autoritatea locală s-a dovedit a fi un dezastru. Deși „cadrul legal construit în acest sens a avut ca scop teoretic apropierea deciziei instituționale de comunitatea pe care o servește”, în realitate „procesul de descentralizare realizat fără viziune și fără o abordare unitară care să le reglementeze activitatea și relația cu celelalte instituții [...] a afectat statutul, autoritatea și activitatea așezămintelor culturale în cadrul comunității.” (Croitoru, Pălici, Savu, 2020)

Conform datelor INS, în 1990 existau 7100 de cămine culturale la nivelul comunelor și orașelor mici, iar în 2018 numărul lor a scăzut la 6365, dintre care 1381 (22%) inactive. Pentru o lungă perioadă de timp, statul a pierdut evidența acestor așezăminte fie pentru că unele din aceste spații au fost concesionate, fie au fost transformate și li s-a dat alt tip de utilizare, fie pentru că în încercarea de

¹⁵ Publicată în Monitorul Oficial

renovare (prin investițiile repartizate local prin CNI sau fonduri europene) au rămas nefinalizate, finalizate defectuos în timp ce edificiile vechi au fost distruse în vederea apariției noilor spații. Recent, INCF a făcut public un material extrem de util și necesar: *Atlasul Culturii – Ediția 1. Așezăminte culturale în spațiul rural*. Cercetarea concluzionează că devitalizarea instituției căminului cultural este cauzată în principal de: lipsa resurselor financiare și materiale și lipsa resurselor umane specializate. Doar 40% dintre unitățile administrativ teritoriale au un referent cultural sau un bibliotecar responsabil de căminul cultural.

Pe termen scurt și mediu valorificarea spațiilor deja existente, prin **(re)activarea conceptului**, acolo unde acest tip de infrastructură încă este folosibilă, poate reprezenta o imensă oportunitate. Abordările generaliste s-au dovedit pierzătoare, iar orice astfel de demers, strâns legat de sfera educației și intervenției culturale trebuie să ia în seamă necesitatea unei cartografieri de profunzime a respectivei zone luând în calcul atât condiția în care se află spațiul propriu-zis, cât și specificul comunității locale în vederea formulării unei **strategii locale, adaptate contextului**.

DUMBRĂVIȚA – proiect pilot

Primul proiect de *action research* din cadrul MAIC debutează în comuna Dumbrăvița, jud. Timiș. Intervenția în teren este organizată în două faze de lucru: prima (dec. 2021-mai 2022) reprezentând perioada de documentare (teoretică și de teren), a doua reprezentând faza de implementare a proiectului de intervenție culturală locală (iunie-septembrie 2022).

Comuna Dumbrăvița este o localitate rurală din proximitatea Timișoarei, aflată în plină dezvoltare economică și explozie demografică: în ultimii 20 de ani, populația a crescut de la puțin peste 3000 de locuitori la mai bine de 20.000 în prezent. Comunitatea locală include atât o populație de tip urban care a migrat dinspre Timișoara în ultimii ani, cât și un grup de localnici cu vechime. Din punct de vedere istoric localitatea datează de la începutul secolului XIX și a fost inițial o comunitate majoritar maghiară. În timp însă, compoziția etnică s-a schimbat, comunitatea maghiară devenind în comună o minoritate din punct de vedere numeric, dar rămânând un important factor identitar și cultural. Această hiper-dezvoltare demografică este dublată de o explozie urbanistică cu care infrastructura locală nu poate ține pasul. În timp ce comunitatea veche este în principal localizată în centrul comunei, unde se află și majoritatea instituțiilor și factorilor de interes din Dumbrăvița, cartierele noi, construite pe fostele terenuri agricole din jurul comunei, sunt lipsite de acces la infrastructură proprie, deconectate de vatra comunei, un fel de „cartiere dormitor” pentru cei mutați din Timișoara. Din discuțiile purtate în teren atât cu reprezentanți ai autorităților,

cât și cu membri ai diverselor comunități a rezultat nevoia conceperii unei strategii locale de dezvoltare comunitară care să creeze identitate și un sentiment de *apartenență și împreună* la nivelul locuitorilor din Dumbrăvița. Faptul devine cu atât mai important dacă luăm în calcul perspectivele de dezvoltare urbanistică care pronosticează că într-un maxim de 20 de ani, comuna va fi asimilată de metropola Timișoara, devenind un cartier al acesteia. Oricum viața comunei este strâns legată de cea a Timișoarei, ceea ce este atât un avantaj, cât și un dezavantaj.

În localitate, în 2021 s-a finalizat construcția unui nou Centru Cultural. Asta vine după retrocedarea și ulterior demolarea celui vechi, ceea ce, împreună cu pandemia, a produs o ruptură la nivelul vieții culturale locale. Conform proiectului arhitectural, sala mare are o capacitate de 800 locuri pe scaune, existând mai multe săli de dimensiuni mai reduse potrivite pentru desfășurarea activităților artistice și de club. În realitate construcția este departe de a fi ideală, în ciuda fondurilor mari cheltuite pentru realizarea ei. Sala nu este folosibilă pentru evenimente culturale în acest moment, necesitând intervenții majore pentru a fi utilizată în acest sens, iar restul spațiilor pentru moment sunt date în folosință școlii din Dumbrăvița (care nu mai face față numărului din ce în ce mai mare de copii care studiază aici). De asemenea, în proximitatea acestui Centru Cultural există o altă construcție nouă, respectiv Sala Polivalentă care poate găzdui evenimente culturale și sportive, având capacitatea de 500 de locuri pe scaune. În comună există totodată o mică bibliotecă maghiară, localizată în interiorul Bisericii Reformate. Toate aceste clădiri sunt localizate în apropierea centrului comunei. La nivelul cartierelor de locuințe noi nu există niciun fel de infrastructură de acest gen, nici școli, nici spații de socializare sau parcuri de dimensiuni însemnate.

Comunitatea din Dumbrăvița are un profil foarte particular și reprezintă o provocare în sensul în care majoritatea noilor veniți nu-și pun problema integrării în comunitate și continuă să își satisfacă nevoile culturale și/sau de socializare în Timișoara. De asemenea, cele două comunități evidente: cea a băștinașilor și cea a noilor veniți, au profile demografice foarte diferite, găsirea punctelor de confluență fiind una dintre principalele mize ale intervenției. Plecând de la practici testate în trecut atât național, cât și internațional, proiectul nostru pilot își propune re/activarea acestor experiențe pentru definitivarea și scrierea unor concepte și metode de intervenție culturală locală. Formulată în a doua sa etapă ca muncă de teren (*action research*) care să secondeze cercetarea teoretică în înțelegerea realităților locale și a inteligenței sociale în mediul urban mic și rural a unei dezvoltări locale participative, proiectul își propune pentru următorii 2 ani asistarea Centrului Cultural Dumbrăvița în transformarea sa într-un spațiu de activare comunitară.

Atât pentru experții invitați în cadrul proiectului, a studenților din universitățile de profil, cât și pentru comunitatea Dumbrăvița, împreună cu reprezentanții propriei administrații locale, proiectul poate deveni *sit*-ul unei construcții temporare, un spațiu comun de participare comunitară în care oamenii provenind din diverse zone ale spectrului social ajung să exerseze împreună soluții practice la problematicile cu care se confruntă în viață. Sub ce formă educația și cultura pot deveni factori generatori de bine în interiorul *autocreației* comunitare? Școala (chiar și experiența „din afara școlii”, sau cea „a vieții”) ar trebui să aducă în prim-plan și în același timp interdependența și co-existența mai multor puncte de vedere. Pedagogia devine astfel o provocare, un apel rezonabil în care sunt audiate toate problematicile de interes comun. O provocare în a construi laolaltă prin analiză, negociere, audiere publică și capacitatea noastră de a judeca, dialogul social.

References:

- Boal, Augusto (2000). *Theatre of the Oppressed*, 3rd ed. London: Pluto.
- Bonnet, L., Schargorodsky, H. (2017). *Managementul teatrelor: Modele și strategii pentru organizații și instituții de spectacol*. București: PRO Universitaria.
- Brauneck, Manfred (2017). *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures, Esthetics, Cultural Policy*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Brugg Bawden, Alisson (2002). Access and the Cultural Infrastructure, Center for Arts and Culture Art., "Culture & the National Agenda Issue Paper".
- Bryson, J.R. (2007). 'Arts, Dance, Cultural Infrastructure, and City Regeneration: Knowledge, Audience Development, Networks, and Conventions, and the Relocation of a Royal Ballet Company from London to Birmingham', *Norsk Geografisk Tidsskrift/Norwegian Journal of Geography*, Vol. 61 (3), pp. 98–110.
- Croitoru, C., Pălici, B. (coord.), Sava, A. (2020). *Atlasul Culturii Ediția 1, Așezăminte culturale în spațiul rural*. București: Ed. Universul Academic.
- Drăghici, Maria (ed.) (2009). *Inițiativa Ofensivă Generozității 2006-2008*. București: Vellant.
- Drăghici, Maria (ed.) (2010). *Reader Rabova-Uranus. LUM DOC.2009*. București: Vellant.
- Gog, S., Braniște, M., Turcuș, C. (2021). *Critica socială și artistică a capitalismului românesc*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.
- Hensel, Andrea (2017). *Independent Theatre in Contemporary Europe: structures – aesthetics – cultural policy*. Bielefeld: Verlag.
- Jeannot, M.S. (2008). 'Shared spaces: Social and economic returns on investment in cultural infrastructure', in Duxbury, N. (ed.) *Under Construction: The State of Cultural Infrastructure in Canada*. Volume 2, Vancouver: Centre of Expertise on Culture and Communities.
- Klaić, Dragan (ed.) (2012). *Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy*. Bristol: Intellect.
- Klaić, Dragan ed. (1997). *Reform or Transition. The Future of the Repertory Theatre in Central and Eastern Europe*, New York: Open Society Institute.
- Laaksonen, Annamari (2010). *Making culture Accessible: Access, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe*. Strasbourg Cedex: Council of Europe Publishing.

- Lewin, Kurt (1948). *Resolving Social Conflicts: Selected Papers on Group Dynamics*. Ed. G.W. Lewin. New York: Harper and Row.
- Mazilu, M., Weident, M., Wolf, I. (eds.) (2010). *Das rumänische Theater nach 1989*. Frank & Timme GmbH.
- Modreanu, Cristina (2020a). 'Criză instituțională', *Vatra*, nr. 1-2/2020, pp. 46-47.
- Rappmann, Rainer (2002). 'Imaginea noii societăți', în *Plastica Socială. Materiale despre Joseph Beuys*. Cluj-Napoca: IDEA Design & Print, pp. 26-29.
- Rappmann, Rainer (2002). 'Organismul social ca operă de artă', in Harlan, V., Rappman, R., Schata, P., *Plastica Socială. Materiale despre Joseph Beuys*. Cluj-Napoca: IDEA Design & Print, pp. 9-66.
- Rossel, J., Weingartner, S. (2016). 'Opportunities for cultural consumption: How is cultural participation in Switzerland shaped by regional cultural infrastructure?', *Rationality and Society*, Vol. 28 (4), pp. 363-385.
- Runcan, Miruna (2000). *Modelul teatral românesc*. București: UNITEXT.
- Runcan, Miruna (2018). 'Romanian Theatre as Public Service. A Critical Perspective of the Last Decades', *Studia Universitatis Babeș-Bolyai Dramatica*, LXIII, 1, 2018, p. 227-240.
- Sanul, G., van Heur, B. (2018). 'Spaces of openness. Urban Citizenship and Cultural Infrastructures of Common Life in Istanbul City', *City - analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* Vol. 22, pp. 801-819.
- Stending, Guy (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. London: Bloomsbury
- Zbranca, Rarița-Maria (2020). 'Cultura ca profesie. Provocările sectorului cultural independent', *Revista Transilvană de Științe Administrative* 2(47)/2020, pp. 148-163.

Online references:

- Apostol, Andrei (2019) *Aproape jumătate dintre angajații români trăiesc cu salariul minim pe economie. Câți români câștigă cel puțin 1000 euro pe lună* [Online]. Available at: <https://www.capital.ro/aproape-jumatate-dintre-angajatii-romani-traiesc-cu-salariul-minim-pe-economie-cati-romani-castiga-cel-putin-1000-euro-pe-luna.html> (Accessed: 12 August 2021)
- Cântec, Oltița (2020). *Câtă cultură s-a consumat în 2019* [Online]. Available at: <https://suplimentuldecultura.ro/34069/datul-in-spectacol-135/> (Accessed: 14 October 2021)
- Centrul de Cercetare și Consultanță în Domeniul Culturii (2014). *Strategia sectorială în domeniul culturii și patrimoniului național pentru perioada 2014-2020* [Online]. Available at: <https://www.culturadata.ro/strategia-sectoriala-in-domeniul-culturii-si-patrimoniului-national-pentru-perioada-2014-2020-analiza-capacitatii-si-nevoilor-de-finantare/> (Accessed: 15 November 2021)
- EAIPA (2018). *Introduction to the Independent Performing Arts in Europe* [Online]. Available at: <https://eaipa.eu/introduction-to-the-independent-performing-arts-in-europe-2nd-edition-published/> (Accessed: 17 November 2021)
- EUR-Lex (2010) 'European Agenda for Culture Work Plan 2011-2014', Report on the role of public arts and cultural institutions in the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue [Online]. Available at: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=LEGISSUM:l29019&from=FR> (Accessed: 27 December 2021)
- INCFC (2016). *Carta albă pentru activarea potențialului economic al sectoarelor culturale și creative* [Online]. Available at: <https://www.culturadata.ro/carte-alba-pentru-activarea-potentialului-economic-al-sectoarelor-culturale-si-creative-din-romania-2016/> (Accessed: 19 October 2021)
- INCFC (2020). *Barometrul de consum cultural 2019* [Online]. Available at: <https://www.culturadata.ro/barometrul-de-consum-cultural-2019-experienta-si-practicile-culturale-de-timp-liber/>

- (Accessed: 24 October 2021)
- KEA (2017). *'Future creative cities. Why culture is a smart investment in cities'*, Report by Euro Cities, KEA European Affairs, European Regions Research and Innovation Network [Online document]. Available at: https://nws.eurocities.eu/MediaShell/media/Future_creative_cities_.pdf (Accessed: 03 November 2021)
- KEA (2020). *'The impact of the COVID-19 pandemic on the Cultural and Creative Sector'*, Report for the Council of Europe [Online]. Available at: <https://keanet.eu/publications/the-impact-of-the-covid-19-pandemic-on-the-cultural-and-creative-sector-november-2020/> (Accessed: 12 September 2021)
- Lauret, J.M., Marie, F. (2010). 'European Agenda for Culture Work Plan 2011-2014', Report on the role of public arts and cultural institutions in the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue [Online document]. Available at: https://www.artscouncil.ie/uploadedFiles/wwwartscouncilie/Content/News/Young_people,_children,_and_education/MOCedu_final_report_en.pdf (Accessed: 03 November 2021)
- Ministerul Culturii (2016). *'Strategia pentru cultură și patrimoniu național 2016-2022'* (neavizată, neasumată) [Online document]. Available at: http://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/_SCPN%202016-2022inavizare.pdf (Accessed: 01 October 2021)
- Ministerul Investițiilor și Proiectelor Europene (2021). *Planul Național de Relansare și Reziliență* [Online]. Available at: <https://mfe.gov.ro/pnrr/> (Accessed: 23 August 2021)
- Modreanu, Cristina (2020b). *'Un teatru vulnerabil'*, interviu realizat de Matei Martin, Dilema veche, nr. 842, 9-15 aprilie 2020, [Online]. Available at: <https://dilemaveche.ro/sectiune/regimul-artelor-si-munitilor/articol/un-teatru-vulnerabil-interviu-cu-cristina-modreanu> (Accessed: 22 August 2021)
- Năsui, Cosmin (2011). *Evacuarea Centrului la Bomba* [Online]. Available at: <https://www.modernism.ro/2011/07/31/istoria-centrului-comunitar-labomba/> (Accessed: 22 August 2021)
- Pop, R., Ferchedău, Ș. (eds.) (2012). *'Carta pentru Cultura Vie'*, Coaliția Sectorului Cultural Independent [Online]. Available at: https://www.academia.edu/3648989/Carta_pentru_Cultura_Vie (Accessed: 12.11. 2021)
- Richter, Petra (2006). *Beuys: 'To be a teacher is my greatest work of art!'*, 4 October 2006, Henry Moore Institute Online Papers and Proceedings [Online]. Available at: <https://www.henry-moore.org/hmi> (Accessed: 12 August 2021)
- Șuteu, Corina (2019). *De ce este cultura altfel: o sinteză a evoluției politicii culturale post-1989 (I)*, Revista 22 [Online]. Available at: <https://revista22.ro/cultura/de-ce-este-cultura-altfel-o-sinteza-a-evolutiei-politicii-culturale-post-1989-i> (Accessed: 18 February 2021)

Catinca Drăgănescu este regizoare de teatru și dramaturg. În 2012 a absolvit studiile de regie la UNATC, iar în 2019 a obținut titlul de doctor în cadrul aceleiași universități. Proiectele sale tratează subiecte actuale în maniere originale, într-un așa-numit *teatru al conștiinței*. Spectacolele sale au fost prezentate la Berlin (2018), Citizen Artist Incubator Viena (2016), Drama League New York și Platforma FUTURE IS FEMININE (2016), International Community Arts Festival Rotterdam (2017), PalmOff International Theatre Festival Praga (2021), Vaba Lava Theatre Festival, Narva (2021). Din 2012 activează și ca manager cultural concepând și realizând proiecte culturale și comunitare, în colaborare cu diverse organizații independente: Go West – platformă de teatru și dezbateri despre migrație, LIVE from Giulești, Teatru în cartiere etc. În prezent este asistent de cercetare în cadrul Departamentului Cercetare-Dezvoltare-Inovare din cadrul UNATC și alături de Maria Drăghici a inițiat cercetarea exploratorie *Modele Alternative de Infrastructură Culturală* (MAIC).

Maria Drăghici: artist, activist cultural, co-fondator a ceea ce s-a numit *Inițiativa Ofensivă Generozității*, 2006; director artistic & coordonator al *Centrului Comunitar pentru Educație și Artă Activă la BOMBA Rahova-Uranus* 2007-2011; manager și producător de programe culturale și educaționale; curator, coordonator de arhivă (concept, documentare, editare video, fotografie și grafică) în cadrul organizației O2G. Sub inițiativa *Ofensivă Generozității* lucrează ca mediator și artist într-un proces colaborativ și creativ în comunitatea Rahova – Uranus și dezvoltă programe interdisciplinare de artă comunitară. Din 2012, lucrează colaborativ în cadrul mai multor echipe pluridisciplinare de investigație asupra realului socio-politic și de interes public în sensul *conceptului extins de școală* prin intermediul creației artistice și arhivării active în țară, precum: *Indicele de Indignare 2013*, *Street Delivery Rahova-Uranus 2013*, *Compania România 2013-2014*, *Interfață 2014*, *Comedia Remix 2015* și continuă promovarea conceptului de *artă activă* în Suedia (Gothenburg și Malmö) prin intermediul proiectelor: *Komettorget Odlingolotter 2011-2012*, *REDAKZIA 2013 și 6714 (2013-2014)*. În cadrul departamentului de Cercetare al UNATC, lucrează în proiecte precum *MAIC 2021/2022*, *Arhiva Activă 2020-22*.

