

TEATRUL PERDANȚILOR TRANZIȚIEI POST-SOCIALISTE.

PERSPECTIVE ETICE ȘI POLITICE

REZUMAT

Coordonator științific:

Prof. Univ. dr. DANIELA GOLOGAN

(MIRUNA RUNCAN)

Doctorand:

DAVID SCHWARTZ

Cuvinte cheie: teatrul perdanților, teatru politic, teatru comunitar, etică, teatrul periferiei, teatru est-european

CUPRINS

CUPRINS..... 3

PARTEA I. APARAT ISTORICO-TEORETIC 8

1. Argument. Pentru un teatru al perdanților. Întrebări de pornire, descrierea mijeloz și dezvoltării lucrării 9

2. Metodologie. Perspective și tehnici de cercetare..... 18

2.1. Perspective..... 18

a) Perspectiva internaționalistă decolonială..... 18

b) Perspectiva politică asupra artei 19

c) Principiul etic – perspectiva „celuilalt” 20

2.2. Tehnici de cercetare 21

3. Perspective istorice, etice și politice..... 25

3.1. Incursiune istorică în teatrul politic, de la „proletari” la „artă comunitară”..... 25

a) Precursori. Teatru muncitoresc anarhist în America Latină. Atelierele de teatru auto-organizate din Argentina..... 25

b) Primele experiențe instituționalizate – Teatru proletar în Germania și Uniunea Sovietică 29

c) Teatrul Oprimaților – teatru participativ radical latino-american..... 35

d) Auto-reprezentare prin teatru politic în contexte (de)coloniale. Nigeria, Mexic, Palestina, Peru..... 39

e) Experiențe ale teatrului muncitoresc-țăranesc în cadrul regimurilor socialismului de stat – colective socialiste în Cuba și Nicaragua..... 46

f) Teatru comunitar și teatru participativ în spațiul Occidental 49

g) Context românesc. Istorie fragmentare și obscure 52

3.2. Terminologie – definirea și criticarea conceptelor: clase populare, proletar, oprimat, exclus, marginalizat, celălalt, perdanții tranziției..... 57

3.3. Perspective etice și politice 63

1. Critica teoriei recunoașterii și fundamente etice..... 63

a) Critica teoriei recunoașterii și aplicării ei în câmpul politic contemporan 63

b) Aplicarea eticii utilitariste și virtutea înțelegerii „celuilalt”. Critica abordării „celuilalt” în câmpul filozofic, cultural și politic occidental 67

2. Critici ale demersurilor artistice. Perspective politice 70

a) Critica marxistă: Consecința abandonării perspectivei materialist istorice, patologizarea „oprimării” și îmblânzirea Teatrului Oprimatilor în varianta sa occidentală..... 70

b) Critica reprezentării „celuilalt”. Martorul etic 74

c) Critica „artistului-salvator”. Argumente contra pozițiilor „mesianiste” 76

d) Critica abandonării esteticului și politicului în favoarea dimensiunii etice. Limitele autonomiei esteticului 80

PARTEA A II-A..... 84

TEATRUL PERDANTILOR. EXEMPLE DE PRACTICĂ 84

1. Ofensiva Generozității, 2006-2012. Proiecte de artă comunitară și intervenție socială în perimetrul Rahova-Uranus-Sabinelor, București..... 85

1.1. Cartierul Rahova-Uranus - context geografic, istoric, social..... 87

1.2. Principiile și configurația Ofensivei Generozității 92

1.3. Rahova-NonStop – Spectacol în 25 de ore (octombrie 2006)..... 94

1.4. Asociația O2G și proiectul Construiește-ți comunitatea! (decembrie 2006 / aprilie-octombrie 2007)..... 97

1.5. Concertele BILUNA și Centrul Comunitar LaBomba..... 107

1.6. Spectacolul „Fără Sprijin” – membrele comunității performează experiența evacuării 110

<i>1.7. Perspectiva perdanților. Situația socială și umană a locuitorilor din zonă și raportarea la proiectele artistice ale Ofensivei Generozității</i>	112
<i>1.8. Prezent. Recuperarea mizei politice</i>	117
<i>1.9. Frontul Comun pentru Dreptul la Locuire și spectacolul La Harneală. Demersuri politico-artistice inițiate de comunitate</i>	122
<i>1.10. Concluzii</i>	126
<u>2. Programul de artă comunitară Vârsta4 (2009-2014). Schimbarea percepției asupra bătrâneții</u>	135
<i>2.1. Context. Îmbătrânirea ca fenomen social și situația specifică a căminelor de vârstnici. Artă comunitară ca acțiune ce deschide posibilitatea unei „bătrâneți reușite”</i>	138
<i>2.2. Context specific – istoria, geografia, sociologia Căminului „Moses Rosen” și istoria personală și comunitară a rezidenților/ților</i>	144
<i>2.3. Metodologie. Sculptura socială și arta comunitară – aplicarea și adaptarea principiilor Ofensivei Generozității la contextul programului Vârsta4</i>	151
<i>2.4. Istoricul proiectului. Descrierea tipurilor de activități</i>	159
<i>2.5. Studiu de caz numărul 1. Transformarea experienței istorico-politice în material performativ. Performarea Istoriei Recente. 23 august 1944</i>	168
<i>2.6. Studiu de caz numărul 2. De la poveste personală la autoreprezentare comunitară. Moses Stories</i>	173
<i>2.7. Studiu de caz numărul 3. Interacțiune și lucru împreună între rezidenții și personalul căminului. Corp la Corp - Proiect de dans comunitar</i>	181
<i>2.8. Perspectiva perdanților. Granița personal-profesional-politic și autoreprezentarea</i> .	188
<i>2.9. Receptarea proiectului în exterior. Promovare pe scară largă, exotism și depolitizare. Problema muncii voluntare</i>	193
<i>2.9. Posibilități de extindere. Plan de acțiune la nivel național pentru o politică responsabilă legată de vârstnici și persoane instituționalizate</i>	197
<i>2.10. Concluzii – limitele și neajunsurile proiectului. Semnificația politică și procesul de auto-educație reciprocă. Construirea unui colectiv auto-organizat de sculptură socială</i> ..	200
<u>3. SubPământ și sub vremuri. Experiența proiectului subPământ – Valea Jiului după 1989</u>	204

<u>3.1. Cercetarea despre „mineriadă” și redefinirea comunităților minerești ca victime ale evenimentelor din 13-15 iunie 1990.</u>	209
<u>3.2. Comunitățile minerești din Valea Jiului – context istoric-social-economic</u>	214
<u>3.3. Cercetare preliminară. Modificarea spectacolului Capete înfierbântate în urma experiențelor de la reprezentația din Valea Jiului și de la evenimentele publice Capetele din spatele capetelor.</u>	222
<u>3.4. Teatru Sub Pământ – prima etapă de cercetare. Iunie-iulie 2011</u>	225
<u>3.5. Proiectul subPământ – Valea Jiului după 1989 – mize și construcția spectacolului de teatru.</u>	235
<u>3.6. Spectacolul și publicul bucureștean. Empatie vs. înțelegere și debaterile post-spectacol. Transmiterea istoriilor perdanților</u>	235
<u>3.7. Întâlnirea cu perdanții – istoria reprezentațiilor spectacolului subPământ în Valea Jiului – experiența primului turneu</u>	240
a) <u>Teoria recunoașterii - Petrila</u>	242
b) <u>Dezbaterile post-spectacol în cadrul spectacolului - Vulcan</u>	243
c) <u>Spectacolul copiilor – Uricani</u>	247
d) <u>Spectacolul paznicilor – Lupeni</u>	249
e) <u>Retransmiterea poveștilor - Aninoasa</u>	251
f) <u>Sabotajul teatrului de stat – Petroșani</u>	253
<u>3.8. „Locurile de muncă ar trebui trecute în categoria bunurilor publice” – al doilea turneu, în oreșe minerești și industriale</u>	256
a) <u>Primele spectacole – județul Hunedoara: Brad, Deva, Hăteș</u>	257
b) <u>A doua experiență în Valea Jiului: Petrila și Baru Mare</u>	261
c) <u>Bazinul minier Baia-Mare: Baia-Mare, Baia Sprie, Cavnic, Tăuții-Măgherauș</u>	264
<u>3.9. Concluzii. Atingerea mizelor proiectului. Deschiderea unor noi posibilități teatralo-politice</u>	267
<u>3.10. Continuare – mizele, descrierea și posibilitățile unui proiect de intervenție prin teatru în unul dintre orașele minerești</u>	271

<u>4. Născuți să fugă. Artă și activism politic în sprijinul refugiaților și imigranților</u>	273
4.1. <u>De la experiență personală la procesul de documentare – Întâlnirea cu Ahmad și Paradise, afgani refugiați în Dușanbe</u>	278
4.2. <u>Context istoric și social – imigranții în România post-socialistă și statutul refugiaților</u>	281
4.3. <u>„Euro-centrism” și „orientalism” – discursul rasist occidental preluat necritic în context românesc</u>	289
4.4. <u>Etapa de cercetare și elaborarea textului Nu ne-am născut în locul potrivit. Problema „reprezentării” vs. problema vulnerabilității persoanelor</u>	298
4.5. <u>„Am falschen Ort”. Premiera internațională a textului la Karlsruhe, Germania. Perspectiva Occidentală asupra refugiaților străini de pe teritoriul României</u>	305
4.6. <u>„Migration Stories” – proiect de vizibilizare a istoriilor de viață și problemelor migranților. Echipa de lucru și implicarea artiștilor și povestitorilor în procesul colectiv de construcție a spectacolului</u>	311
4.7. <u>Receptarea spectacolului – implicarea refugiaților în procesul de lucru și opiniile despre spectacol</u>	317
4.8. <u>Receptarea spectacolului în cadrul comunităților de migranți – recunoaștere și luptă</u>	321
4.9. <u>Receptarea spectacolului în cadrul publicului larg și al criticii – de la dificultatea „identificării” la dificultăți de interpretare a mesajului. Deschiderea unor posibilități de continuare</u>	324
4.10. <u>Urmări ale proiectului Migration Stories: „Acasă: în dialog cu migranții” – premise și realități. Colaborarea cu Forumul Cultural Austriac și criticile</u>	330
4.11. <u>„Povești de graniță” – Atelier de auto-reprezentare a copiilor refugiați sirieni</u>	335
4.12. <u>Concluzii: activitatea artistică ca plan general dintr-o activitate politică. Protestele din 2012 și 2014; sprijin pentru diverse inițiative ale migranților</u>	339
<u>PARTEA A TREIA. CONCLUZII</u>	343
<u>1. Situația curentă a demersurilor analizate. Reușite, eșecuri, perspective de continuare</u>	344
<u>2. Poziția și situația artiștilor implicați – componenta financiară</u>	347

<i><u>3. Despre analiza diverselor categorii de public si valentele emancipatoare ale teatrului perdantilor</u></i>	349
<i><u>4. De la teatrul perdantilor la un teatru al periferiei</u></i>	353
<i><u>5. Argumente pentru înglobarea teatrului în mișcări politice mai ample și rolul statului.</u></i>	355
<i><u>6. „Al treilea teatru” - poetica unui teatrul politic al periferiei.</u></i>	357
<u>REFERINTE BIBLIOGRAFICE</u>	365

REZUMAT

Argument. Pentru un teatru al perdanților. Întrebări de pornire, descrierea mizelor și dezvoltării lucrării.

Lucrarea pornește de la analiza experienței directe a autorului în proiecte de artă politică ce implică grupuri sau comunități de perdanți ai tranziției post-socialiste în spațiul local – comunități afectate de evacuări și locuire precară; vârstnici instituționalizați; comunități din orașele minerești dezindustrializate; persoane refugiate. Mizele principale ale lucrării sunt descrierea și analizarea proiectelor respective precum și articularea, pe baza acestei analize, a unor principii politice, etice și artistice ale teatrului perdanților.

Teza analizează condițiile istorice locale specifice, încadrate într-un context larg internațional al demersurilor similare de teatru politic. Perspectiva de analiză este una asumat politică, subsumată scopului proiectelor, acela de schimbare a contextului social-politic, în favoarea grupurilor subalterne, de (auto-) reprezentare a acestor grupuri și a perspectivelor lor în spațiul public. Calitatea și reușita demersurilor artistice este discutată în conformitate cu acest filtru de analiză. În consecință, lucrarea își propune să răspundă la întrebări precum: care sunt realizările și eșecurile proiectelor de „artă comunitară”, „teatru documentar”, „intervenție socială”? în ce măsură aceste proiecte contestă sistemul politic dominant și în ce măsură contribuie la perpetuarea acestui sistem? care este dimensiunea etică și care sunt problemele pe care le presupun „intervenția” într-o comunitate și „reprezentarea”? În concluzie, pe baza acestei analize, lucrarea propune articularea unei variante de teatru politic al periferiei, din perspectivă locală, est-europeană.

Metodologie. Perspective și tehnici de cercetare

Lucrarea este alcătuită din trei părți, fiecare construită cu mijloace de cercetare diferite. Prima parte constituie aparatul istorico-teoretic al lucrării și conține: argumentul și întrebările de pornire; o scurtă descriere metodologică; o descriere condensată a istoriei teatrului politic cu comunități; critică a terminologiei; baze filozofice, etice și politice. Partea a doua conține descrierea cronologică și analiza a patru demersuri de teatru, în care autorul a fost implicat direct, realizate împreună cu diverse grupuri de perdanți ai tranziției capitaliste. În sfârșit, partea a treia a lucrării este dedicată concluziilor teoretice și practice și elaborării unor principii de lucru care să constituie baza pentru proiecte viitoare.

Perspectiva internaționalistă decolonială

Teatrul cu grupuri subalterne este un domeniu în care contribuțiile internaționale sunt echilibrate între Europa de Est, Europa Centrală, America Latină, Africa și spațiul Euro-atlantic. Lucrarea își propune să reflecte această diversitate și să o folosească drept bază pentru analiza contextului local românesc. Utilizarea unor concepte și metode elaborate în diverse locuri din lume aplicate la realitățile concrete locale, în care perspectiva perdanților tranziției rămâne una de importanță fundamentală, urmează să producă un discurs propriu, local și racordat la contextul larg internațional, desprins de paradigma vest-euro-centristă, dominantă în producția culturală locală.

Perspectiva politică asupra artei

Perspectiva de analiză a proiectelor artistice este una asumat politică, în care diversele proiecte, acțiuni și produse artistice nu vor fi judecate din punct de vedere estetic, ci din punct de vedere al felului în care modelează sau modifică spațiul politic în care intervin. Lucrarea nu își

propune să evite discuțiile despre „nivel artistic” sau „inovație”, ci doar să le dirijeze spre o paradigmă de analiză care ia în considerare intențiile și mizele socio-politice ale comunităților de creație care produc proiectele artistice respective.

Principiul etic – perspectiva „celuilalt”

Lucrarea își propune să cerceteze și redea fragmente din declarațiile, lucrările artistice și mărturiile persoanelor aflate în poziții subalterne, în așa fel încât, conform aceluiași principii aplicate în proiectele artistice analizate, perspectiva perdanților să fie prezentă și cât mai consistentă, chiar atunci când nu coincide cu ideile sau opiniile autorului.

Tehnici de cercetare

Tehnicile de cercetare sunt diferite în funcție de structura fiecărei părți. În prima parte, lucrarea încearcă să acopere o cantitate vastă de literatură istorică și teoretică, ținând cont de principiul internaționalist enunțat. Miza generală a primei părți a lucrării este definirea contextului și termenilor în funcție de care trebuie citită și analizată partea a doua.

Partea a doua se constituie în descrierea și analiza unor proiecte de teatru/ artă comunitară/ politică în care autorul a fost implicat personal. Având în vedere faptul că, la începutul cercetării, unele dintre proiecte se aflau în plină desfășurare, abordarea include din capul locului o componentă importantă de cercetare practică. Cercetarea a implicat mai multe metode de culegere și analiză a informațiilor: analiza și descrierea contextului specific; descriere narativă cronologică a proceselor concrete de desfășurare a proiectelor; auto-interviu; culegere și analiză de informații de la alți artiști implicați etc. Analizarea și descrierea tehnicilor și metodelor artistice este diferită pentru fiecare proiect în parte, urmând specificul demersului respectiv.

Perspective istorice, etice și politice. Incursiune istorică în teatrul politic, de la „proletari” la „artă comunitară”.

Precursori. Teatru muncitoresc anarhist în America Latină. Atelierele de teatru auto-organizate din Argentina

Primele exemple de teatru realizat de grupuri subalterne sunt cele din America Latină - Mexic, Chile, Uruguay, în primul rând Argentina, apărute la sfârșitul secolului XIX. Conform principiilor anarhiste de auto-organizare, aici au avut loc primele experimente de teatru muncitoresc realizat de muncitori, pentru muncitori. Mișcarea teatrală anarhistă este foarte amplă, implicând colaborarea între artiști profesioniști și amatori, muncitori din diverse domenii, care se antrenează împreună pentru diversele activități revoluționare.

Primele experiențe instituționalizate – Teatru proletar în Germania și Uniunea Sovietică

În Europa, primele experiențe de colaborare între artiști și grupuri oprimate, „proletari”, au avut loc în deceniile doi și trei ale secolului XX și sunt în legătură directă cu mișcările partidelor comuniste din Europa Centrală și de Est.

Apariția teatrului politic și a experimentelor de teatru muncitoresc german se leagă de numele lui Erwin Piscator (regizor) și Bertolt Brecht (regizor și dramaturg). Concepția lui Piscator despre teatrul politic a fost modelată, la începutul anilor 1920, pe de-o parte de ideile comuniste sovietice, iar pe de altă parte de experiențele colajelor și desenelor militante politice ale artiștilor dadaști Georg Grosz și John Heartfield. Bertolt Brecht va continua și dezvolta demersul lui Piscator, teoretizând mizele politice ale teatrului și aplicând filosofia marxistă asupra teatrului – prin opoziție cu teatrul de tradiție aristotelică, al cărui scop este reprezentarea

lunii așa cum este ea, scopul teatrului epic brechtian devine reprezentarea *lunii în schimbare*, intenția de schimbare a lumii.

În Uniunea Sovietică, angajată după revoluția de la 1917 într-un amplu proces de schimbare socială accelerată, noua conducere politică supra-valoriza, la nivel discursiv, muncitorul, „proletarul”, văzut ca motor revoluționar și drept clasă privilegiată, a cărei avangardă și reprezentant era partidul comunist. Această viziune a dat naștere la o serie de experimente radicale, în care piese cu subiecte inspirate din istoria luptei revoluționare (greve, proteste etc.) au fost jucate de echipe de artiști proveniți exclusiv din rândurile muncitorilor, care își auto-organizau întreg procesul de producție teatrală - de la alegerea textelor, la construirea decorurilor și manufacturarea costumelor și până la regia colectivă – în manieră asemănătoare cu experiențele anarhiste latino-americe.

Teatrul Oprimărilor – teatru participativ radical latino-american

Augusto Boal, regizor, dramaturg și om politic brazilian, a experimentat și dezvoltat o serie de metode și tehnici de teatru participativ, multe dintre ele implicând grupuri locale oprimite, în contextul sărăciei și polarizării sociale extreme, și chiar în contextul dictaturilor militare fasciste. Teoria și practica lui Augusto Boal vor fi preluate fragmentar, reinterpretate și îmblânzite, uneori cu acordul sau chiar din inițiativa autorului, în spațiul occidental. Dar, înainte și independent de această preluare, teatrul lui Boal este unul de sorginte marxistă, inspirat de viziunea teatrală a lui Brecht și de experimentele de pedagogie radicală ale educatorului brazilian Paulo Freire.

Auto-reprezentare prin teatru politic în contexte (de)coloniale. Nigeria, Mexic, Palestina, Peru

TFD (*Theatre For Development/ Teatru Pentru Dezvoltare*) este o metodă de teatru inspirată relativ din *Teatrul Oprimaților* și dezvoltată în Nigeria, în mediul universitar, la universitatea Ahmadu Bello. Metoda își propune să lucreze cu comunități care să-și dezvolte propriile strategii performative, inspirate atât de problemele cu care se confruntă, cât și de tradițiile de spectacol locale, strategii care să conducă însă la rezolvări concrete ale unor probleme punctuale.

Freedom Theatre este un teatru politic înființat în tabăra de refugiați din Jenin, Palestina Ocupată. Teatrul, înființat de regizorul evreo-arab Juliano Mer Khamis (asasinat în 2011), se definește ca teatru comunitar și centru cultural. Pornind de la convingerea că artele pot juca un rol determinant în construirea unei societăți libere, *Freedom Theatre* propune o serie de activități culturale și educaționale: școli de actorie, film, fotografie, cursuri de scriere creativă și multimedia pentru copiii și tinerii palestinieni din tabără, spectacole de teatru, proiecții de film, dezbateri și proteste publice, turnee în celelalte orașe din Teritoriile Palestiniene.

Mișcarea *Sendero Luminoso* a fost o formațiune paramilitară de sorginte maoistă, care a văzut în teatru un mijloc propice de propagandă și de implicare a țăranilor indigeni în lupta de gherilă. Din punct de vedere estetic, a preluat formule clasice, pe care, asemeni modelului propus de revoluția culturală chineză, dar și teatrului anarhist latino-american, le-a pus în slujba ideilor revoluționare. Spectacolele erau organizate împreună cu membri ai mișcării, atât artiști, cât mai ales neprofesioniști, și se jucau în satele din munți special pentru publicul format din țăranii locali.

Experiențe ale teatrului muncitoresc-țărănesc în cadrul regimurilor socialismului de stat – colective socialiste în Cuba și Nicaragua

Contextele teatrale din Cuba post-revoluționară (după 1959) și din Nicaragua în perioada regimului Sandinist (între 1979 și 1990) au puncte comune și constituie un capitol separat al teatrului cu țărani și muncitori post-belic. În ambele cazuri, regimurile nou-instalate au valorizat producția culturală autohtonă și au investit masiv în cultura populară. Exemplele din Cuba și Nicaragua oferă perspectiva unui teatru cu grupuri oprimate – în ciuda progreselor reușite de revoluție, țărani rămân păturile cele mai sărace ale țărilor respective – realizat cu susținere financiară și logistică din partea statelor socialiste, dar care în același timp se îndepărtează de limbajul de lemn și propagandă, propunând soluții stilistice novatoare, implicarea reală a țăranilor în procesul de creație și în dezbaterile din jurul spectacolelor, și inclusiv critici și atitudini dizidente față de erorile regimului politic.

Teatru comunitar și teatru participativ în spațiul Occidental

În spațiul Occidental, a existat o tradiție a teatrului muncitoresc influențată de experiențele din Berlin, Ungaria și Uniunea Sovietică. După al doilea război mondial, ea s-a extins, impulsionată de mișcările politice radicale din anii 1960.

În Statele Unite, unele dintre cele mai importante mișcări au fost inițiate în cadrul mișcărilor sindicale și ale mișcărilor pentru drepturi civile ale afro-americanilor. În teatrul britanic s-a dezvoltat în anii 1970 o mișcare de *community arts*, născută din mișcarea studentească, pornită de asemenea de pe poziții de stânga radicală, de artiști adepți ai filozofiei *hippie*, vocali anti-război, care trăiau în comunități auto-organizate. Anii 1980 vor aduce însă apariția politicilor neo-liberale, începuturile demantelării statului social și instituționalizarea artei comunitare/ artei participative occidentale care a condus la transformarea comunităților de revoluționari radicali în birocrăți ai unui *welfare state* amenințat, dar încă viguros. Această

situație apropiată, paradoxal, teatrul comunitar occidental de intențiile teatrului muncitoresc sovietic, acela de a educa masele sărace (care în spațiul Occidental sunt mai ales comunitățile de imigranți) în spiritul „noii societăți”.

Context românesc. Istorie fragmentare și obscure

Spre deosebire de alte țări central și est-europene, mai industrializate, în România existența unei mișcări de teatru proletar organizate de la bază, de către sau împreună cu muncitorii înainte de 1945 nu este documentată. În schimb, când, în perioada dictaturii regale (1938-1939), echipele studențești conduse de Dimitrie Gusti, descoperă în comuna Șanț, din Bistrița, o formă de teatru popular, nescris și transmis prin viu-grai de membrii colectivului. Capitolul spectacolelor de amatori realizate în perioada socialistă, deși a avut o anvergură uriașă, este foarte puțin cercetat. În acest context, al cvasi-necunoașterii teatrului popular țărănesc și a teatrului popular socialist, experiențele de colaborare între artiști și comunități de perdanți ai tranziției post-1989, deși au răspuns unor situații socio-economice locale, au fost inspirate în primul rând de modele teatrale occidentale. Caracterul atât de fragmentar și obscur al istoriei colaborării locale între artiști de teatru și diverse grupuri excluse/ oprimate este un motiv suplimentar pentru elaborarea lucrării de față.

Terminologie – definirea și criticarea conceptelor: clase populare, proletar, oprimat, exclus, marginalizat, celălalt, perdanții tranziției

Numirea grupurilor sau persoanelor dominate sau subalterne a căpătat diverse forme în funcție de contextul istoric, politic și social. Toate denumirile sunt criticabile și au fost criticate. Având în minte acest cadru teoretic și diferitele definiții și critici, alegerea denominației pentru persoanele implicate în proiectele artistice descrise în lucrarea de față, devine un proces

destul de dificil. Cele patru grupuri/ comunități sunt afectate de forme diverse de excludere și oprimare, atât din punct de vedere economic, cât și din punct de vedere cultural și politic. Ceea ce au în comun însă toate aceste grupuri sau comunități este faptul că formele de excludere și oprimare sunt localizate istoric și geografic în perioada tranziției capitaliste locale. Ca atare, toate aceste persoane se constituie de fapt în *perdanți ai regimului capitalist de tranziție*.

Perspective etice și politice. Critica teoriei recunoașterii și fundamente etice.

Critica teoriei recunoașterii și aplicării ei în câmpul politic contemporan

Teoria recunoașterii formulată de Hegel a influențat decisiv discursul despre raportul opresor-oprimat, teoriile despre muncă, precum și politicile identitare. Pe de-o parte, teoriile despre relațiile de muncă și emancipare corespund teoriei lui Hegel conform căreia sistemul capitalist are nevoie, ca să funcționeze, de baze morale - recunoașterea și respectul de sine al muncitorilor, precum și asigurarea subzistenței acestora. Pe de altă parte, perspectiva recunoașterii oferită de dialectica stăpân-slugă a provocat critici din perspectivă decolonială, dar este și punctul de pornire pentru politicile identitare. Nancy Fraser observă că pericolul luptelor politico-sociale subsumate paradigmei recunoașterii este acela al marginalizării sau chiar excluderii luptelor pentru redistribuție economică. După cum afirmă Fraser, în sistemul capitalist, statutul/ prestigiul (conferit de recunoaștere) nu se suprapune în totalitate situației economice. Ca atare, luptele pentru recunoaștere, deși centrale, nu vor garanta și justiția socială, și vice-versa. Ci mai degrabă există legături subtile între statut și condiție economică, iar luptele pentru recunoaștere și redistribuție ar trebui să meargă împreună, într-o paradigmă pe care Fraser o denumește *the status model* (modelul bazat pe statut).

Aplicarea eticii utilitariste și virtutea înțelegerii „celuilalt”. Critica abordării „celuilalt” în câmpul filozofic, cultural și politic occidental.

Una dintre dezbaterile fundamentale în legătură cu arta politică, cu mize declarate de schimbare socială, este aceea despre atingerea scopului, despre măsura în care întreprinderea artistică respectivă produce schimbarea intenționată. Conform lui Bertrand Russell, adept al eticii utilitariste, o faptă nu este automat bună dacă intenția/ dorința respectivă este bună, ci doar dacă conduce spre un rezultat bun. Iar regulile etice sunt acele reguli care ne ghidează faptele spre realizarea *Binelui*, care este scopul suprem. Pentru a putea duce la capăt analiza *Binelui*, definit în termenii de mai sus, este însă obligatoriu să integrăm perspectiva *celuilalt*, a oprimaților înșiși. Emmanuel Levinas susține că egalitatea față de *Celălalt* nu poate exista decât în prezența responsabilității, a primirii (*welcoming*) celuilalt. Însă, afirmă Levinas, influențat în special de experiența Holocaustului, conceptul de „universalitate” specific filozofiei și culturii modernității, exclude posibilitatea tratării celuilalt, a celui diferit, drept membru egal al aceleiași umanități (*human race*).

Critici ale demersurilor artistice. Perspective politice.

Critica marxistă: Consecința abandonării perspectivei materialist istorice, patologizarea „oprimării” și îmblânzirea Teatrului Oprimaților în varianta sa occidentală.

Deborah Mutnik aduce o serie de critici importante paradigmei ontologice-hermeneutice asupra fenomenelor de oprimare, caracteristică poziției multi-culturaliste și politicilor identitare, care fragmentează diversele forme de excludere pe criterii de gen, etnie etc. Consecința unei astfel de abordări este pe de-o parte fragmentarea luptelor și antagonizarea în interiorul grupurilor oprimate, iar pe de altă parte permanentizarea raporturilor de putere (tratate drept

consecințe ale diferențelor ontologice, imuabile, între anumite grupuri). Până la urmă, o astfel de abordare fragmentară ocultează ceea ce ar trebui să fie cheia oricărui proces revoluționar – analiza critică și contestarea structurilor sistemice și a modului de funcționare a capitalismului.

Critica reprezentării „celuilalt”. Martorul etic

O problemă care se naște în orice tip de comunicare publică realizată împreună cu, sau cu intenția de a transmite perspectivele unor grupuri excluse/ oprimate este aceea a „reprezentării”. Una dintre problemele principale, aceea a martorului etic, este discutată pe larg de Julie Salverson, care propune o serie de reguli etice care să ghideze colaborarea între persoana care mărturisește experiențe violente, traumatice și persoana care ascultă. Procesul și produsul artistic trebuie să le reprezinte atât pe una, cât și pe cealaltă, servind în același timp scopului comun – acela de a face publică nedreptatea și de a produce pe termen lung schimbarea contextului și sistemului care comit sau permit acțiunea traumatizantă.

Critica „artistului-salvator”. Argumente contra pozițiilor „mesianiste”

Autori precum M. Etherton sau L. Spry critică abordările „salvatoare” ale unor artiști sau lucrători sociali, convinși, pe de-o parte că „oprimații” sunt persoane lipsite de apărare dar și de autonomie, incapabile să se descurce pe cont propriu, care trebuie „ajutate” și chiar „salvate”, iar pe de altă parte că dețin adevărul politic deplin și urmează să le arate „oprimaților” calea spre rezolvarea problemelor lor. Această abordare nu lasă loc niciun moment acțiunii colective, lucrului împreună, și în niciun caz ideii că artiștii înșiși au ceva de învățat de la comunitățile cu care lucrează. Condescendența față de aceste persoane, vizibilă în numeroase proiecte „sociale”, duce doar la reafirmarea pozițiilor antagonice și a situației privilegiate în care se află artiștii.

Critica abandonării esteticului și politicului în favoarea dimensiunii etice. Limitele autonomiei esteticului

Critica abordării exclusiv etice a artei, făcută de Rancière și de Bishop se bazează pe ceea ce Rancière numește „turnura etică”, folosirea argumentelor de ordin etic pentru a evita de fapt discursul politic disruptiv, contradictoriu și surprinzător, adică exact acel discurs care are potențialul să creeze breșe și să pună în lumină contradicțiile sistemului capitalist contemporan. Atât Bishop cât și Rancière merg însă mai departe și consideră autonomia esteticului o armă politică în sine, cu argumente istorice și psihanalitice. Criticile formulate de Rancière și Bishop sunt utile în special pentru analizarea contradicțiilor și limitelor artei comunitare sau participative occidentale, precum și ca avertisment împotriva îngropării dimensiunii politice în perspectiva etică. În același timp, aceste critici sunt limitate tocmai pentru că refuză să își asume o perspectivă politică de analiză, insistând pentru „autonomia esteticului” ca valoare anistorică.

PARTEA A II-A - TEATRUL PERDANȚILOR. EXEMPLE DE PRACTICĂ

Ofensiva Generozității, 2006-2012. Proiecte de artă comunitară și intervenție socială în perimetrul Rahova-Uranus-Sabinelor, București

. Inițiativa *Ofensiva Generozității* a fost demarată de Maria Drăghici (artist vizual) și Bogdan Georgescu (regizor de teatru), în anul 2006. Primele proiecte ale *O.G.* au avut loc în zona Rahova-Uranus-Sabinelor din București, ca răspuns la un apel al C.I.A.C. (Centrul Internațional de Artă Contemporană), pentru proiecte în zonă, motivat, oficial, de mutarea sediului organizației în proximitate. În teorie și în propunerea inițială, proiectele *O.G.* în perimetrul Rahova-Uranus-Sabinelor aveau scopul politic de a împiedica sau măcar încetini

procesul evident de gentrificare a zonei, cu toate urmările dezastruoase pentru membrii comunității locale, și scopul social de a contribui la realizarea unei coeziuni comunitare, care să le permită oamenilor să lupte mai eficient, pe termen lung, cu agenții gentrificatori și cu aparatul de stat corupt și pasiv.

Cartierul Rahova-Uranus - context geografic, istoric, social.

Istoric vorbind, zona Rahova a fost dintotdeauna asociată unui cartier „rău-famat”, al exclușilor și marginalizaților. În prezent, perimetrul este populat în continuare de clădirile vechi, boierești și industriale, majoritatea dinainte de război, retrocedate sau în curs de retrocedare. Factorul istoric, al identificării cartierului Rahova cu zona „rău-famată”, „săracă”, „periculoasă”, joacă un rol important prin presupusa necesitate de a „curăța” imaginea cartierului, care înlesnește de fapt procesul de gentrificare. În perimetrul Rahova-Uranus-Sabinelor locuiau, în 2006, peste o sută de familii, de etnici romi și ne-romi, cu semnificative diferențe de venituri între membri, dar cu o majoritate aflată la limita sau sub pragul de sărăcie. O bună parte se afla în procese de evacuare.

Principiile și configurația Ofensivei Generozității.

O.G. și-a propus o abordare inter- și trans-disciplinară, care să concentreze în jurul conceptului de artă comunitară artiști și practicieni din domenii cât mai diverse (arte vizuale, teatru, film, muzică, arhitectură, sociologie, antropologie, drept, activism politic etc.). În definiția dată de echipa *O.G.*, arta comunitară reprezenta acea formă de artă dezvoltată împreună cu o comunitate specifică, în cadrul căreia comunitatea participă, de pe poziții egale cu artiștii, la întregul proces de creație a unui produs artistic.

Rahova-NonStop – Spectacol în 25 de ore (octombrie 2006)

Maratonul de teatru *Rahova-NonStop*, a constat într-un spectacol *site-specific*, în perimetrul Rahova-Uranus, gândit pentru o singură reprezentare, realizat integral – de la conceperea și scrierea scenariilor, trecând prin scenografie și alegerea spațiilor de joc, alegerea distribuțiilor, desfășurarea repetițiilor, spectacolul efectiv – în 25 de ore. Deși gândit ca un eveniment artistic, spectacolul a avut o importantă contribuție politică și populară, prin conținutul și perspectiva asupra problemelor locale; prin testarea granițelor public-artiști, cu încurajarea implicării spectatorilor și a dezbaterii pe marginea nemulțumirilor sociale; prin descentralizare și accesul unui public marginal la un act de cultură în care să se simtă implicat și re-rezentat.

Asociația O2G și proiectul Construiește-ți comunitatea! (decembrie 2006 / aprilie-octombrie 2007).

Proiectul *Construiește-ți comunitatea!* s-a constituit din mai multe activități, pe parcursul a șapte luni: documentare și cercetare a situației și poveștilor din cartierul Rahova-Uranus și din celelalte comunități implicate; ateliere de dramaturgie și teatru comunitar pentru pregătirea textelor de spectacol; ateliere de educație creativă cu copiii din comunitatea Rahova-Uranus; dezbateri publice de tip *Speaker's Corner* (Colțul Vorbitorului) pe problemele tuturor celor cinci comunități implicate; un cinematograf de vară, cu proiecții de film pentru locuitorii perimetrului Rahova-Uranus-Sabinelor; un atelier de arhivare a poveștilor documentate; repetiții și spectacol de teatru. În ansamblu, dincolo de reușita, atât artistică, cât și ca vehicul de a atrage atenția asupra problemelor, a evenimentelor de teatru și muzică comunitară, proiectul *Construiește-ți comunitatea!* a reprezentat un eșec relativ în raport cu ceea ce își propusese și a degradat ireversibil relațiile în interiorul grupului *Ofensiva Generozității*.

Concertele BILUNA și Centrul Comunitar LaBomba

În perioada 2007-2013, activitatea în cartier a continuat sub forma Concertelor *BILUNA*, care îi antrenau pe copiii din comunitate împreună cu diferiți muzicieni profesioniști. În urma succesului concertelor și al atelierelor educaționale, echipa proiectului a obținut spațiu de repetiții pentru copii în fosta discotecă *Bomba*, din cartier. Relațiile din ce în ce mai bune cu familia Eremia au facilitat apariția Centrului Comunitar *LaBomba*. În urma a cinci ani de activități artistice, au existat beneficii serioase în ceea ce privește educația prin artă și creșterea stimei de sine a copiilor din comunitate, precum și la nivelul coagulării comunitare, însă nu s-au făcut pași semnificativi în direcția concretă a rezolvării problemelor locative tot mai urgente. Astfel, miza politică principală a proiectelor – lupta împotriva gentrificării și găsierea unei soluții colective, pentru întreaga comunitate, la problema evacuării - a fost cel puțin pentru moment trecută în plan secund.

Spectacolul „Fără Sprijin” – membrele comunității performează experiența evacuării.

Spectacolul realizat la Green Hours în anul 2011, a creat o doză suplimentară de interes asupra problemelor legate de evacuare, a ajuns și dincolo de publicul tradițional de teatru, în media alternativă (*website*-uri sociale etc.). Cea mai importantă realizare a fost încurajarea și împuternicirea pe care le-a dat membrilor comunității. Persoanele (pe cale de a fi) evacuate preiau controlul asupra propriilor povești personale, care sunt de fapt istorii colective, ale foarte multor persoane aflate în situații similare.

Perspectiva perdanților. Situația socială și umană a locuitorilor din zonă și raportarea la proiectele artistice ale Ofensivei Generozității

Experiențele celor 7 ani de proiecte de artă comunitară au sporit gradul de coeziune comunitară și de emancipare socială, în special a femeilor din comunitate, care și-au asumat rolul

de lidere active. De asemenea, aceste experiențe au crescut gradul de autodeterminare, locuitorii înțelegând treptat și formându-și propria părere despre care ar putea fi avantajele lor din desfășurarea unor acțiuni culturale și educative. Proiectele artistice din zonă au fost un factor important pentru aceste schimbări, dar locuitorii au câștigat destul de mult în spirit de solidaritate și ajutor reciproc și din cauza situației limită în care se găsesc.

Prezent. Recuperarea mizei politice - Frontul Comun pentru Dreptul la Locuire și spectacolul La Harneală. Demersuri politico-artistice inițiate de comunitate.

În urma înmulțirii numărului de evacuări în zonă, comunitatea din Rahova-Uranus, împreună cu un grup de activiste/i, au hotărât înființarea unui grup de sprijin al evacuaților - Frontul Comun pentru Dreptul la Locuire. Grupul și-a propus să găsească și să coaguleze persoanele evacuate sau în pericol de a fi evacuate, într-un grup cu voce puternică și vizibilă și cu acțiuni politice și sociale comune – un soi de sindicalizare a evacuaților. Importanța conștientizată a mesajului artistic le-a făcut pe persoanele din comunitate să își dorească să facă un nou spectacol de teatru. Astfel, la inițiativa femeilor și copiilor din comunitate, a demarat lucrul la spectacolul *La Harneală*, realizat printr-o metodă colaborativă în care mamele și copiii din comunitate, performeri în spectacol, au contribuit activ la propunerea subiectelor, la scrierea textului și la conceperea scenelor.

Concluzii

Reușitele relative ale întregului demers al O.G., în special în perioada 2007-2012, mai degrabă au încercat să îi pregătească pe locuitori să facă față la evacuări, decât să acționeze împotriva gentrificării, prin presarea autorităților pentru găsirea unei soluții de relocare în același perimetru. Accentul pus pe lucrul strict artistic, în special cu copiii, și prea puțin pe dimensiunea

politică a luptei anti-gentrificare, anti-corporatiste, a făcut ca evacuările în lanț începute în cursul anului 2013, să îi surprindă pe locuitori destul de puțin pregătiți, deși mai uniți și legați decât ar fi fost în 2007. Soluția găsită a fost recuperarea urgentă a dimensiunii politice a acțiunilor din zonă, prin renunțarea la orice demers artistic care nu este subsumat strategiilor de presiune și protest asupra autorităților. Apariția Frontului Comun pentru Dreptul la Locuire și a spectacolului *La Harneală*, legat direct de activitățile Frontului, par să traseze drumul unei astfel de strategii. Ceea ce s-a câștigat în cei șapte ani este un tip de coeziune, în special a femeilor din comunitate, și o relativă educare civică, care duce la posibila înmulțire și rafinare a mijloacelor de luptă. Un alt plus poate fi considerată mediatizarea problemelor evacuaților, care au căpătat o rezonanță considerabilă în discursul public din ultimii ani.

Programul de artă comunitară Vârsta4 (2009-2014). Schimbarea percepției asupra bătrâneții.

Programul *Vârsta4* este conceput și realizat de o echipă interdisciplinară de artiști (dramaturgi, regizori, actrițe, coregrafi) împreună cu o parte dintre rezidenții căminului de persoane vârstnice „Amalia și Șef Rabin dr. Moses Rosen” din București. Programul a început în 2009, ca o încercare de exersare împreună cu altă comunitate a unui proiect de artă comunitară, pornind de la experiența *Ofensiva Generozității* în perimetrul Rahova-Uranus.

Context. Îmbătrânirea ca fenomen social și situația specifică a căminelor de vârstnici. Arta comunitară ca acțiune ce deschide posibilitatea unei „bătrâneți reușite”

Un proiect de artă comunitară într-un cămin de vârstnici poate revitaliza întreaga comunitate de rezidenți, reactivându-i și ajutându-i să redevină cetățeni implicați, pentru început în viața comunitară a căminului, și apoi în societate în general. Principalele probleme cu care se

confruntă rezidenții unui cămin, și cu care se vor confrunta și artiștii, sunt pasivitatea și imposibilitatea ocupării timpului liber. Apatia este perfect explicabilă prin depresia provocată de însăși internarea în cămin, care echivalează, în rândul multor persoane, cu excluderea din viața socială și economică. Cele două sunt legate între ele și apar împreună cu depresii în diferite stadii și degradarea treptată a inteligenței, memoriei și tuturor funcțiilor vitale.

Context specific – istoria, geografia, sociologia Căminului „Moses Rosen” și istoria personală și comunitară a rezidentelor/ților.

Căminul Căminul „Amalia și Șef Rabin dr. Moses Rosen” este căminul comunității evreiești din România și se constituie într-o comunitate foarte diversă, alcătuită din persoane din generații diferite, din zone diferite ale țării, cu multiple traume și afecțiuni, legate de persecuții etnice, politice, dar și de neadaptarea la capitalismul de tranziție după 1989. Dincolo de aceste probleme, comunitatea se caracterizează printr-o bogăție extraordinară de experiențe, informații, deprinderi și aptitudini.

Metodologie. Sculptura socială și arta comunitară – aplicarea și adaptarea principiilor Ofensivei Generozității la contextul programului Vârsta4.

Metodologia de lucru pentru programul *Vârsta4* s-a construit în timp, pornind de la experiențe teoretice și practice anterioare, dar și de la experiența directă a întâlnirii și colaborării cu rezidentele/ții. La baza metodelor, au stat conceptul de *sculptură socială*, elaborat de Joseph Beuys și experiența teoretică și practică în proiectele anterioare în cadrul *Ofensivei Generozității*.

Istoricul proiectului. Descrierea tipurilor de activități.

În cei șase ani de desfășurare au avut loc activități diverse și complementare: realizarea a cinci spectacole de teatru și dans; realizarea de filme documentare și ateliere de fotografie;

proiecții de film, discuții, dezbateri, ateliere de desen și colaj; petreceri și sărbători comunitare organizate împreună.

Studiu de caz numărul 1. Transformarea experienței istorico-politice în material performativ.

Performarea Istoriei Recente. 23 august 1944

23 august 1944 a fost un *performance* desfășurat sub forma unui cerc-de-povești ad-hoc, la care au participat cu mărturii personale rezidenții căminului și publicul invitat. În jurul dezbaterii efective, a avut loc o serie de acțiuni colaterale: editarea unui ziar al evenimentului, care conținea fragmente din mărturiile rezidenților. O expoziție cu hărți ale zilei de 23 august, cu texte și desene ale rezidenților – zile, acțiuni, obiecte, slogane, experiențe trăite și transpuse grafic.

Studiu de caz numărul 2. De la poveste personală la autoreprezentare comunitară. Moses Stories

Spectacolul a fost construit ca o serie de monoloage succesive, scrise și performate de rezidenții căminului, rezultate în urma unor ateliere de story-telling și scenariu bazat pe experiențe personale.

Studiu de caz numărul 3. Interacțiune și lucru împreună între rezidenții și personalul căminului. Corp la Corp - Proiect de dans comunitar

Corp la corp a fost un spectacol de dans comunitar, realizat în urma unei serii de ateliere de mișcare, dans și povești personale, pornind de la conceptul de *grijă*. Spectacolul a implicat atât rezidenții ai căminului, cât și o parte din personal, care au performat împreună.

Perspectiva perdanților. Granița personal-profesional-politic și autoreprezentarea

Colaborarea dintre artiști și rezidenți are triplă valoare - personală, dată de relațiile foarte strânse construite; profesională, conformându-se regulilor pentru realizarea unor produse artistice comune; politică, pe două paliere: din cauza raporturilor de putere intrinseci relațiilor dintre artiști și rezidenți, care trebuie permanent conștientizate, adresate și contestate; și datorită mizei proiectului, aceea a redării demnității și capacității de afirmare publică a persoanelor în vârstă drept persoane autonome, deținătoare ale unui capital creativ și experiențial foarte important. Realizarea acestei funcții politice, de auto-reprezentare ca indivizi autonomi, demni, valoroși, cu contribuții majore la nivelul întregii societăți este ceea ce dă conținut și miză întregului proiect și îl face un proiect politic cu mijloace artistice, și un proiect „umanitar” sau de „ajutor social”.

Receptarea proiectului în exterior. Promovare pe scară largă, exotism și depolitizare.

Problema muncii voluntare

La prima vedere, printr-o promovare pe scară largă, ar părea că miza „schimbării percepției asupra bătrâneții” are șanse de reușită. Există însă o serie de dificultăți de receptare: efectul exotic inerent publicității în mass-media; stereotipurile legate de componenta umanitară, de asistență socială, a proiectului, în dauna componentelor politice și culturale. Aceste stereotipuri au fost întărite și de faptul că o bună parte dintre activități s-a desfășurat pe bază de voluntariat. Acest fapt le-a făcut să pară cu atât mai mult proiecte de ajutorare sau de caritate.

Posibilități de extindere. Plan de acțiune la nivel național pentru o politică responsabilă legată de vârstnici și persoane instituționalizate

Soluția optimă ca programul *Vârsta4* să se apropie de obiectivul major enunțat - cu o doză de supra-apreciere a propriilor mijloace - încă din 2009, acela de schimbare a percepției asupra bătrâneții în societatea românească, este aceea a replicării metodelor de intervenție la

scară națională. Astfel, programul poate depăși atât statutul de excepție, cât și exotismul inerent. Acest tip de extindere a demersului, necesită co-interesarea autorităților, care să înțeleagă importanța activităților creative și intelectuale la orice vârstă, potențialul enorm de experiențe și cunoștințe pe care îl au persoanele în vârstă și datoria socială și comunitară pe care o avem cu toții față de aceste grupuri.

Concluzii – limitele și neajunsurile proiectului. Semnificația politică și procesul de auto-educație reciprocă. Construirea unui colectiv auto-organizat de sculptură socială.

În cazul unui demers precum *Vârsta4*, artiștii se implică într-un program de redare a demnității pierdute a unor persoane reduse la tăcere, cărora nu le este permis accesul la auto-reprezentare publică. Împreună cu aceste persoane, construiesc o comunitate de *sculptură socială*, care își propune *auto-transformarea vieții de zi cu zi*. Această comunitate se bazează pe împărtășire de experiențe și aptitudini, pe lucru împreună și pleacă de la ideea că fiecare persoană este artistă și că intervenția auto-emancipatoare este în sine operă de artă. În acest sens, programul are o componentă fundamentală artistico-politică și trebuie prezentat ca atare în toate comunicările publice. Promovarea permanentă a acestui tip de discurs ar trebui să dinamiteze, sau măcar să descurajeze, încadrarea proiectului într-unul umanitar sau caritabil.

SubPământ și sub vremuri. Experiența proiectului subPământ – Valea Jiului după 1989

Acest capitol este structurat pe istoricul proiectului *subPământ*, având ca miză principală discutarea și analizarea interacțiunii artiștilor din echipa proiectului cu un grup de perdanți care poate fi extins la nivelul unor întregi categorii sociale în societatea capitalistă post-socialistă, inclusiv, dar nu exclusiv, în spațiul românesc. Este vorba despre grupurile muncitorești care

activau în sfera industrială, aveau serviciu stabil și un statut social valorizat înainte de 1989, și le-au pierdut pe amândouă în perioada tranziției din anii 1990-2000.

Cercetarea despre „mineriadă” și redefinirea comunităților minerești ca victime ale evenimentelor din 13-15 iunie 1990.

Experiența începută cu prima perioadă de cercetare în Valea Jiului - pentru spectacolul Capete înfierbântate despre evenimentele din 13-15 iunie 1990 - a unei zone întregi abandonate atât de către stat cât și de către investitorii privați, cu mine care se închid, oameni rămași fără loc de muncă, în care singura salvare este plecarea la muncă în străinătate, cu toate dezbinările și dezintegrările inerente ale relațiilor de familie, experiența aceasta directă conduce la ideea că cele mai importante (cel puțin numeric) victime ale așa-numitei „mineriade” au fost de fapt înșiși minerii și ceilalți locuitori ai comunităților minerești, și ai Văii Jiului în special. Toată cercetarea și demersurile ulterioare, inclusiv spectacolul *subPământ*, s-au dezvoltat din fermentul acestei idei.

Comunitățile minerești din Valea Jiului – context istoric-social-economic.

Subcapitolul descrie istoria Văii Jiului de la deschiderea primelor mine, în perioada Imperiului Austro-Ungar, trecând prin contextul grevelor și revoltelor din perioada interbelică și din perioada socialistă, până la dezintegrarea socială și declinul economic de după 1989.

Cercetare preliminară. Modificarea spectacolului Capete înfierbântate în urma experiențelor de la reprezentația din Valea Jiului și de la evenimentele publice Capetele din spatele capetelor

Reprezentația spectacolului *Capete înfierbântate* în Valea Jiului și discuțiile despre situația politico-economică a comunităților minerești au condus la modificarea-completarea spectacolului cu un monolog al unui miner și cu un material video despre situația Văii Jiului

post-„mineriade”. Tot în urma acestor evenimente echipa decide continuarea cercetării pentru un spectacol axat exclusiv pe situația din Valea Jiului.

Teatru Sub Pământ – prima etapă de cercetare. Iunie-iulie 2011

Prima etapă de cercetare s-a desfășurat într-o echipă de trei artiști, a avut loc timp de patru săptămâni și s-a axat pe două direcții: documentare bazată pe interviu și ateliere participative cu copiii din Petrila. Subcapitolul descrie experiențele procesului de cercetare.

Proiectul subPământ – Valea Jiului după 1989 – mize și construcția spectacolului de teatru

Proiectul a fost gândit cu mai multe componente – realizarea unui spectacol de teatru pornind de la materialul documentar existent; o serie de reprezentații în București, urmate de dezbateri cu publicul despre situația economico-socială a zonelor miniere în perioada post-socialistă; un turneu cu spectacolul de teatru și dezbateri publice în cele șase orașe minierești din Valea Jiului. Proiectul avea ca scop declarat „schimbarea percepției și auto-percepției asupra Văii Jiului, zonă afectată la nivelul receptării generale de o imagine negativă, din cauza evenimentelor din anii 1990”

Spectacolul și publicul bucureștean. Empatie vs. înțelegere și dezbaterile post-spectacol.

Transmiterea istoriilor perdanților

Impactul pozitiv al proiectului, de schimbare a percepției despre mineri și Valea Jiului, trebuie considerat, atât la nivelul celor peste 3000 de spectatori, cât și dincolo de spectacolul propriu-zis, prin readucerea în discursul public, prin mediul artistic, a culturii, problemelor și situației economico-politice a clasei muncitoare, dintr-o perspectivă non-intruzivă și non-pejorativă, cât mai apropiată de felul în care își construiesc narațiunile reprezentanții clasei respective. Acest lucru s-a realizat nu atât (sau nu exclusiv) prin reprezentațiile efective ale spectacolului, cât prin toată campania media, articolele și recenziile de presă, aparițiile TV,

interviurile cu membri ai echipei spectacolului, prezentările realizate cu diferite ocazii la conferințe sau festivaluri etc.

Întâlnirea cu perdanții – istoria reprezentațiilor spectacolului subPământ în Valea Jiului – experiența primului turneu

Pe parcursul anului 2012 au avut loc trei mini-turnee cu spectacolul, unul în Valea Jiului, unul în orașe industriale din zona Hațegului, și al treilea în fostele orașe minerești din bazinul Baia-Mare. Subcapitolul descrie și analizează contextul, reacțiile publicului și experiențele primului turneu cu spectacolul *subPământ* a avut loc la începutul verii anului 2012, în cele 6 orașe minerești din Valea Jiului.

„Locurile de muncă ar trebui trecute în categoria bunurilor publice” – al doilea turneu, în oreșe minerești și industriale

Subcapitolul descrie experiența, contextul și reacțiile publicului la cea de-a doua parte de turneu, în orașe minerești și industriale din Transilvania, ce a avut loc în toamna anului 2012. Au fost jucate nouă spectacole, două în Valea Jiului, trei în zona de nord a județului Hunedoara, patru în bazinul minier Baia-Mare.

Concluzii. Atingerea mizelor proiectului. Deschiderea unor noi posibilități teatralo-politice

Cea mai importantă parte din procesul de desfășurare a proiectului *subPământ* se leagă de experiența din turnee, în special primele turnee în Valea Jiului. Pe propria piele, din experiență directă, nemijlocită, artiștii s-au confruntat cu o serie de evenimente, reacții, tipuri de participare și problematizare, care, dincolo de dificultățile inerente care și-au cerut rezolvări specifice pe loc, deschid noi direcții de abordare a problemele legate de excludere și oprinare, și pot constitui bazele unor viitoare demersuri realizate *împreună* cu membrii grupurilor afectate direct de problemele generate de tranziția capitalistă.

Continuare – mizele, descrierea și posibilitățile unui proiect de intervenție prin teatru în unul dintre orașele minerești

O posibilă continuare a proiectului ar trebui să se desfășoare ideal într-un singur oraș din Valea Jiului, cel mai probabil într-unul dintre orașele în care există deja mai multe legături cu localnicii. Forma ar putea fi cea a unor ateliere de teatru, de arte, de dezbateri politice și învățare reciprocă, un proces de auto-educare prin care artiștii și localnicii să încerce împreună să își explice contextul social-politic în care se află locuitorii respectivi și să imagineze posibile soluții de depășire/ contestare/ rezistență în fața diverselor tipuri de oprimare existente. Miza principală a unui astfel de proiect ar fi de fapt antrenarea și stimularea unor persoane care să continue munca de auto-educație emancipatoare pe termen lung, inclusiv după plecarea artiștilor. Odată metoda de lucru experimentată, cristalizată și teoretizată, ea ar putea fi folosită și de alți/e artiști/e în demersuri similare și ar exista posibilități de extindere. Însă acestea depind de o infrastructură corespunzătoare, și ar trebui să fie parte dintr-o programă la nivel regional sau național.

Născuți să fugă. Artă și activism politic în sprijinul refugiaților și imigranților

Capitolul își propune să relateze experiența personală și politică a unui colectiv de artiști, preocupați de problemele și situația refugiaților și imigranților din România. Sunt dezvoltate patru aspecte: 1) problemele imigranților și refugiaților - contextul personal, local, istorico-politic, internațional; 2) experiența artistică, cu beneficiile și limitele sprijinirii grupurilor respective prin mijloace artistice; 3) experiența de activism social-politic și măsura în care ea se (poate) întrepătrunde cu practica artistică; 4) perspectiva „celuilalt”, a migranților și refugiaților și interacțiunile dintre artiști și comunitățile respective.

De la experiență personală la procesul de documentare – Întâlnirea cu Ahmad și Paradise, afgani refugiați în Dușanbe

Ideea inițială a proiectului a apărut în urma întâlnirii artiștilor cu Ahmad și Paradise, refugiați afgani în Dușanbe, Tadjikistan și a împărtășirii experiențelor de refugiat cu pașaport afgan. Pornind de la experiența acestei întâlniri artiștii au început documentarea asupra situației și problemelor refugiaților de pe teritoriul României. Ideea inițială a fost aceea a scrierii unui scenariu de teatru pornind de la procesul de cercetare dar ulterior spectacolul avea să devină doar o componentă dintr-un demers artistic și politic pe termen lung.

Context istoric și social – imigranții în România post-socialistă și statutul refugiaților

Numărul refugiaților de pe teritoriul românesc este relativ scăzut în comparație cu alte state, ridicându-se la doar câteva mii de persoane. Majoritatea provin din țări cu conflicte violente și sectare, în special din Afganistan, Irak, Somalia, în ultimii ani din Siria sau Libia. Deși în teorie au (aproape) aceleași drepturi cu ceilalți cetățeni, în realitate situația lor este aproape întotdeauna mult mai complicată. Directivele Uniunii Europene ar trebui să îi protejeze, dar, de cele mai multe ori, legea este interpretabilă, iar birocrația foarte greu de depășit. Dincolo de problema umanitară a situației refugiaților, analiza perspectivelor acestora ne oferă un cadru pentru o reflecție istorico-politică mai largă, asupra dinamicilor sistemului capitalist global, asupra raporturilor între centrul de putere euro-atlantic și diversele periferii și semi-periferii ale lumii, despre efectele politicilor imperiale și expansioniste deghizate în „războaie în numele democrației”, asupra „noului rasism” occidental care redefinește „străinul”.

„Euro-centrism” și „orientalism” – discursul rasist occidental preluat necritic în context românesc

Pentru a explica și contextualiza mai clar atât situațiile empirice legate de imigranți și refugiați, cât și resorturile istorico-politice ale discursurilor teoretice și comportamentelor rasiste, este necesară o analiză a istoriei dinamicilor Vest-Est (sau Occident-restul lumii) în perioada capitalistă (post-Renaștere) și a felului în care s-a construit alteritatea în contextul modernității. În acest sens, sunt descrise și utilizate conceptele de „euro-centrism” și „orientalism”, lansate de economistul politic egiptean Samir Amin, respectiv teoreticianul literar palestinian-american Edward Said.

Etapa de cercetare și elaborarea textului Nu ne-am născut în locul potrivit. Problema „reprezentării” vs. problema vulnerabilității persoanelor

Etapa de cercetare preliminară pe situația și problemele refugiaților din România s-a desfășurat pe mai multe paliere: o serie de interviuri personale înregistrate, discuții informale și întâlniri cu refugiați și foști refugiați; întâlniri și discuții cu sociologi și asistenți sociali implicați în lucrul cu migranți și refugiați; citirea și consultarea unor materiale diverse referitoare la situația refugiaților și imigranților. Încă de la primele discuții a apărut problema care avea să fie în centrul preocupărilor echipei artistice: teama de expunere a multora dintre persoanele în cauză. Astfel, a devenit cu atât mai urgentă ideea unui text (și a unui spectacol) care să facă vizibile aceste istorii și probleme. În același timp, un proiect de auto-reprezentare prin teatru ar fi fost atât dificil de realizat, cât și problematic. Textul a fost construit pe baza mărturiile persoanelor refugiate și ținând cont de feed-back-ul primit de la acestea, urmând a fi jucat de actori profesioniști.

„Am falschen Ort”. Premiera internațională a textului la Karlsruhe, Germania. Perspectiva Occidentală asupra refugiaților străini de pe teritoriul României

În anul 2012, textul „Nu ne-am născut în locul potrivit” a câștigat concursul „Talking About Borders”, concurs care presupunea montarea piesei, în premieră internațională, la Badisches Staatstheater, teatrul municipal din Karlsruhe. Subcapitolul descrie experiența, problemele și neajunsurile spectacolului din Germania.

***„Migration Stories” – proiect de vizibilizare a istoriilor de viață și problemelor migranților.
Echipa de lucru și implicarea artiștilor și povestitorilor în procesul colectiv de construcție a spectacolului***

Proiectul *Migration Stories – Povești ale migrației*, a constat în realizarea spectacolului *Nu ne-am născut în locul potrivit*, jucat de șase ori în București în cadrul proiectului, și în realizarea a trei reprezentații speciale, pentru comunități de solicitanți de azil, de la trei Centre de cazare și proceduri pentru Solicitanți de Azil. Miza principală a proiectului a fost punerea pe agenda publică, culturală dar și media, și dezbaterea problemelor cu care se confruntă refugiații în România. O altă miză importantă a fost analiza critică a raporturilor de putere geo-politice care structurează sistemul-lume capitalist contemporan.

Receptarea spectacolului – implicarea refugiaților în procesul de lucru și opiniile despre spectacol

Din opiniile persoanelor refugiate implicate ca povestitori, reiese că spectacolul a reușit să le transmită nu doar cuvintele, cât mai fidel sau la suprafață, ci, mai ales, punctele de vedere, perspective cu care ei se identifică și pe care le consideră importante, despre care consideră că nu trebuie trecute sub tăcere. Din acest punct de vedere, spectacolul și textul și-au atins miza inițială, aceea de a construi un cadru în care istoriile de viață și perspectivele refugiaților să fie transmise cât mai autentic, complet și în detaliu.

Receptarea spectacolului în cadrul comunităților de migranți – recunoaștere și luptă

La majoritatea reprezentațiilor au venit persoane refugiate, solicitante de azil sau imigrante. Dacă majoritatea migranților rămâneau tăcuți, sau se mulțumeau să asigure că s-au regăsit în spectacol, au existat și persoane care au povestit lucruri concrete despre propria situație. Alți migranți au pus întrebări punctuale, legate de drepturile lor și de situația dosarelor lor de azil. De asemenea, a fost foarte interesant felul în care s-au intersectat întrebările migranților cu cele ale celorlalte persoane din public – prezența migranților a re-orientat discuția într-o direcție fățiș politică. Discuția a devenit una despre drepturi fundamentale, despre discriminare în funcție de pașaport și naționalitate, despre problemele generate de granițele arbitrare și de politicile europene anti-imigrație.

Receptarea spectacolului în cadrul publicului larg și al criticii – de la dificultatea „identificării” la dificultăți de interpretare a mesajului. Deschiderea unor posibilități de continuare

Ca impresie generală și din opiniile culese, publicul păstrează cumva o anumită distanță față de istoriile din spectacol. Există un grad relativ de empatie și de înțelegere, dar pare că lipsește acea „identificare” cu poveștile oamenilor, care funcționa cu siguranță mai bine în cazul spectacolului *subPământ*. Oamenilor li se pare interesant, li se pare grav, dar li se pare și greoi, dificil de înțeles. Densitatea de informație, tehnică și emoțională, este mare, dificil de urmărit și înmagazinat.

Urmări ale proiectului Migration Stories: „Acasă: în dialog cu migranții” – premise și realități. Colaborarea cu Forumul Cultural Austriac și criticile.

Subcapitolul descrie experiența colaborării cu Forumul Cultural Austriac pentru organizarea unui eveniment de promovare a drepturilor și problemelor migranților, precum și diferențele de viziune politică și strategică dintre artiști și organizația respectivă.

„Povești de graniță” – Atelier de auto-reprezentare a copiilor refugiați sirieni

Atelierul s-a desfășurat timp de șase săptămâni cu un grup de copii proveniți din familii refugiate în urma războiului civil din Siria. Rezultatele atelierului au fost o serie de fotografii, texte scrise și desene, care se constituie într-un dosar de auto-reprezentare comunitară cu importantă valoare documentară și socială. Opera colectivă pe care o constituie materialele are valoarea unei *Gazete a copiilor*, în direcția experimentată de Janusz Korczak.

Concluzii: activitatea artistică ca plan general dintr-o activitate politică. Protestele din 2012 și 2014; sprijin pentru diverse inițiative ale migranților.

Spectacolul de teatru și dezbaterile generate de acesta sunt parte dintr-o strategie mai amplă de promovare pe agenda publică a situației unor categorii și persoane super-vulnerabile, cu acces foarte redus la reprezentare, excluse pe diverse paliere - din cauza cetățeniei, statutului legal, uneori pe criterii de rasă, etnie și/ sau religie. Acțiunile artistice se înscriu într-un plan larg al unor grupuri activiste progresiste pentru sprijinirea drepturilor acestor persoane și, de asemenea, vin în sprijinul auto-organizării acestor comunități. Transmiterea vocilor și perspectivelor acestora și sprijinirea acțiunilor și demersurilor lor autonome devin principalele mize pe termen lung.

PARTEA A TREIA. CONCLUZII

Situația curentă a demersurilor analizate. Reușite, eșecuri, perspective de continuare

Subcapitolul analizează situația curentă a celor patru demersuri artistico-politice analizate în partea a doua a lucrării și trasează perspectivele / posibilitățile de continuare pentru fiecare dintre ele.

Poziția și situația artiștilor implicați – componenta financiară.

În situația periferică locală, afectată de discursul neoliberal și conservator dominant, munca și colaborarea cu persoane considerate „indezirabile” sau „marginale” nu aduce nici pe departe un capital de imagine corespunzător. Din punct de vedere financiar, chiar atunci când există finanțări, diferențele între plata unui regizor la un teatru de stat și într-un proiect AFCN/ARCUB sunt majore, practic lucrul în sistemul independent ducând la sub-remunerare permanentă. Problema remunerației pentru munca prestată rămâne una importantă și greu de rezolvat. Din punct de vedere politic, este obligatorie forțarea și negocierea permanentă a onorariilor, care reprezintă negocierea prețului forței de muncă. Lucrul gratis sau pe bani foarte puțini în proiecte în care există finanțări de stat sau din instituții private ar trebui să fie inacceptabil.

Despre analiza diverselor categorii de public și valențele emancipatoare ale teatrului perdanților

O direcție importantă de îmbunătățire, în sens politic, a spectacolelor de teatru ține de claritatea și complexitatea mesajului anti-sistem și de articularea mai precisă a unui îndemn la acțiune, la producerea de schimbare. Pentru articularea cât mai percutantă a acestui mesaj, este necesară o cunoaștere și mai aprofundată a publicului și publicurilor, inclusiv în sens sociologic. În special pentru un teatru angajat, cunoașterea cât mai exactă a așteptărilor, cunoștințelor, opiniilor publicului este fundamentală.

De la teatrul perdanților la un teatru al periferiei

Un punct foarte important, atât la nivel teoretic, cât și la nivelul conceperii, organizării practice și promovării, este renunțarea la dihotomia artiști-persoane oprimăte și înglobarea poziției și

experiențelor artiștilor într-o paradigmă comună, aceea a unui teatru politic al periferiei, care se supune unor forme specifice de ierarhie și excludere.

Argumente pentru înglobarea teatrului în mișcări politice mai ample și rolul statului

În contexte periferice și semi-periferice, în lipsa unor resurse suficient de puternice pentru a fi distribuite automat pentru un stat social, și orientat spre educație, singura soluție prin care aceste resurse pot fi redistribuite este în cadrul unui regim socialist radical. Teatrul politic poate funcționa extins, cu impact la nivel național sau măcar regional, numai într-un astfel de context.

„Al treilea teatru” - poetica unui teatru politic al periferiei

În concluzie, lucrarea propune articularea unui teatru politic manifest și direct din punct de vedere al conținutului, care să reflecteze asupra contradicțiilor periferiei și să imagineze soluții emancipatoare; un teatru radical și coerent din punct de vedere etic, în care dinamica de echipă și relația între toate persoanele implicate să pornească de la principii egalitare și juste, și care să nu facă compromisuri și alianțe cu agenți opresivi; un teatru popular din punct de vedere estetic, care să experimenteze cu genurile de artă consacrate, apropiindu-le pentru a transmite mesajul politic; un teatru participativ ca structură, în așa fel încât să permită exprimarea punctelor de vedere, întrebărilor și criticilor spectatorilor. Un teatru care, într-un context periferic și subaltern, își propune să fie parte în diverse rețele trans-autonome, și să își aducă contribuția la procesele politice liberatoare.