

**ȘCOALA NAȚIONALĂ DE STUDII POLITICE ȘI ADMINISTRATIVE  
ȘCOALA DOCTORALĂ. SPECIALIZAREA SOCIOLOGIE**

**HOMEMADE CULTURE. ARTA ÎN  
SPAȚIUL DOMESTIC**

**Teză de doctorat  
REZUMAT**  
Sub îndrumarea  
Prof. Univ. Dr. Alfred Bulai

**Jean-Lorin Sterian**

Am grupat sub denumirea *homemade culture* evenimentele organizate în galeriile de artă situate în casa unui curator sau artist, în teatrele de apartament, cele din spații domestice conduse de artiști (*artist run home space*), activitatea asociațiilor culturale care-și desfășoară activitățile în casele membrilor, spectacolele festivalurilor artistice care se petrec exclusiv în case și apartamente, lecturile organizate în sufragerii, proiectele *in situ* ale unor grupuri artistice, artiști sau companii teatrale, *performance*-urile, acțiunile și *happening*-urile desfășurate în spații locuite sau care tratează prin medii artistice diverse locuirea. Una dintre cele mai scurte definiții pentru *homemade culture* ar fi: întâlnirea dintre spațiul domestic și acte artistice deliberate. În decembrie 2008, am organizat în garsoniera mea din București primul eveniment sub egida *lorgean theatre*<sup>1</sup>. Încă de la primul spectacol am realizat că atmosfera din timpul reprezentației nu seamăna cu nimic cunoscut, nici cu teatrul de scenă sau de cafenea, nici cu spectacolele de la Centrul Național al Dansului și cu atât mai puțin cu atmosfera din spațiul antiseptic al galeriilor de artă și al muzeelor.

Studiul despre *lorgean theatre*, *Teatrul din sufragerie*, transformat în disertația de master la Antropologie culturală (în cadrul Școlii Naționale de Studii Politice și Administrative, Facultatea de Științe Politice, departamentul Sociologie, 2009) a devenit una dintre premisele majore al demersului teoretic al prezentei lucrări. Principalul scop al tezei este articularea unui fenomen artistic din perspectiva științelor sociale, în particular a *Studiilor performative*, prin aplicarea unor metode de cercetare calitativă mai puțin utilizate precum auto-etnografia și antropologia performativă care, alături de metodele specifice cercetării etnografice – participare observațională, interviuri cu principalii actori ai câmpului și analiză –, au conturat, în opinia mea, *homemade culture*, drept un potențial câmp nou de studiu.

Prezentarea unui act artistic într-un spațiu domestic în fața unui număr restrâns de spectatori, aleși pe criterii culturale, sociale și, uneori, de proximitate, cât și o intenție de recurență poate fi o definiție mai lungă a unui eveniment *homemade culture*. Un gen anume de proiecte încadrabile sunt cele care explorează deliberat locuirea, acestea fiind de obicei lucrări individuale *in situ* ale unor artiști sau curatori. Formele pe care le ia *homemade culture* sunt extrem de diverse, la fel și arta care este prezentată prin intermediul lor: teatru, arte vizuale, dans contemporan, muzică, motiv pentru care folosesc expresia de „manifestare” în loc de concert, piesă de teatru, expoziție, *performance*, spectacol. În concluzie, orice gen artistic prezent în spațiul public poate fi prezentat (transmutat) în spațiul domestic.

---

<sup>1</sup> Spațiul performativ care a funcționat în propria garsonieră între anii 2008 – 2015.

Cu excepția (poate) a Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste<sup>2</sup> și a Republicii Populare Polone, *homemade culture* nu a devenit în nicio altă țară sau regiune un fenomen cultural semnificativ, indiferent de tipul de guvernare sau de perioada istorică.

Termenul de auto-etnografie are un dublu sens referindu-se fie la considerarea reflexivă a unui grup căruia cercetătorul îi aparține ca nativ, membru sau participant (etnografia propriului grup), fie la contabilitatea reflexivă a experienței subiective și a subiectivității naratorului (scriere autobiografică care are interes etnografic).<sup>3</sup> Empatia intrinsecă cu categoria socială studiată este asumată în cazul antropologiei din interior (*interior anthropology* sau *native anthropology*), în care un membru al unei clase studiate de antropologi până în acel moment (producătorii de opere artistice în acest caz) devine autor de studii al unor aspecte ale propriei categorii.<sup>4</sup> Ca și în cazul acestei lucrări, accentul nu se pune pe povestea de viață ci pe relatarea etnografică relaționată cu tema, modul concret în care terenul este performat. Ca și arta, antropologia este un mod de a produce cunoaștere, iar antropologia artei presupune, printre altele, analiza modului în care arta produce cunoaștere. O abordare ”obișnuită” a artei din perspectivă antropologică pune accentul atât pe produsul artistic cât și pe rolul activ al artei în dinamica umane, rol în care arta angajată social, arta relațională și cea participativă, des amintite în această teză au ceva de spus. Studiile performative/*Performance Studies* au același tip de abordare: indiferent de tema studiului, aceasta este tratată ca o practică, eveniment, comportament și nu ca ”obiect” sau ”lucru”.<sup>5</sup>

Alfred Gell în *Art and Agency: An Anthropological Theory (1998)* propune o nouă definiție a artei, percepută ca un complex de intenționalități, în care artiștii produc lucrări artistice care să aibă drept efect schimbări în lumea înconjurătoare, inclusiv schimbări estetice în percepția audienței de artă. În concepția lui Gell, arta este văzută mai degrabă ca un sistem de acțiuni sociale decât unul de al esteticilor, cum era percepută în studiile de antropologie a artei de până în anii 2000 (Franz Boas, *Primitive Art*, 2007, Claude Lévi-Strauss, *The Way of the Masks*, 1982, Clifford Geertz, *Art as a Cultural System*, 1983). Această teorie m-a influențat în perceperea *homemade culture* ca practică social-estetică și nu ca potențial curent sau gen

---

<sup>2</sup> Davia Nelson, Nikki Silva, „How The Soviet Kitchen Became Hotbeds of Dissent and Culture”, în *National Public Radio*, 27 mai, 2007, <https://www.npr.org/sections/thesalt/2014/05/27/314961287/how-soviet-kitchens-became-hotbeds-of-dissent-and-culture>.

<sup>3</sup> Garence Marechal, în *Autoethnography*, Encyclopedia of Case Study Research, Editors: Mills, Durepos, Wiebe, Sage, New York, 2010, pp.43-45.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Richard Schechner, *Performance Studies – An introduction*, 3rd Edition, Routledge, New York/London, 2013.

artistic, astfel că am pus accent pe descifrarea atât a relațiilor care se creează între participanți, cât și a contextului cultural în care și-au desfășurat activitatea *amfitrionii culturali*, și nu pe conținutul estetic al evenimentelor petrecute în spațiul domestic.

*Cine sunt cei care organizează evenimente artistice în propria casă? Care este contextul personal al acestui demers? Prin ce diferă evenimentele artistice organizate în case de cele de pe scenă sau din muzee? Există suficiente evenimente de acest fel pentru a construi o categorie? Ce definește un eveniment artistic pentru a se încadra în homemade culture? În ce context social se manifestă aceste evenimente? Care sunt produsele estetice ale homemade culture? Care sunt elementele din care e constituită? Care e impactul evenimentelor de acest tip? De ce homemade culture este studiată (și propusă) într-o teză de doctorat în științele sociale și nu în istoria artei?* au fost întrebările tezei formulate după acumularea de suficient material de analiză.

Din momentul în care am conștientizat că există multe alte proiecte de tip *homemade culture*, răspândite în toată lumea, am demarat cercetarea etnografică atât din postura de antropolog de fotoliu care navighează pe net căutând și clasificând informații, cât și pe teren, la evenimente din Veneția și Havana.

În prima etapă a cercetării am efectuat interviuri cu 16 organizatori de evenimente *homemade culture*, față în față și online. În paralel am început căutarea de baze teoretice, un demers îngreunat de nouitatea temei și de lipsa literaturii de specialitate. Astfel, întrucât arta performativă era cel mai răspândit gen artistic identificat în urma chestionarelor, am început prin a explora teoriile despre *performance* și performativitate, precum și cele despre arta *in situ* și teatrul ambiental.

Manifestările *homemade culture* au o istorie veche, luând de-a lungul timpului multiple forme, dintre care unele au fost deja studiate (saloanele literare, teatrul de rezistență polonez, arta neoficială sovietică). Locuințele aristocrației și, mai târziu, ale înaltei burghezii au găzduit evenimente muzicale și teatrale, funcționând ca spații de reprezentare pentru artiști locali sau itineranți. În perioadele istorice în care toate bunurile și proprietățile aparțineau regelui și castei nobiliare, sălile de expoziție, de teatru și de concerte de la curțile aristocraților funcționau ca niște instituții, impunând un anumit tip de operă artistică, care să fie pe placul organizatorilor/curții. **Primul capitol** este dedicat istoricului acestora, urmată de o încercare de taxonomie, în funcție de genul artistic, de format (structură) cât și în funcție de profitul urmărit. Favorizate de caracteristicile spațiului și de tendințele actuale în arta contemporană, un număr mare dintre aceste inițiative se înscriu în genurile *performance art*, artă participativă, artă

comunitară, artă relațională, dar pot fi regăsite și evenimente teatrale, muzicale ori expoziții de artă vizuală clasică.

În 2018 și 2019 am participat în calitate de artist în Hors Litts Venezia<sup>6</sup>, #00Bial de la Habana, respectiv în The Picnic Pavilion, experiențe imersive și nemijlocite în teren care mi-au permis folosirea antropologiei performative ca metodă de lucru. **Capitolul al doilea** este dedicat terenului, conținând descrierea și analiza a trei evenimente: Hors Litts, #00Bial de la Habana, The Picnic Pavilion.

Participând atât în calitate de artist, cât și de antropolog la Hors Litts, #00Bial, The Picnic Pavilion am dezvoltat relații orizontale și prietenești-profesionale (Veena Das sugerează că relațiile pe care le dezvoltăm pe teren pot fi mai importante din punct de vedere antropologic decât textul etnografic pe care-l scriem în urma lui<sup>7</sup>), obținând astfel informații nemijlocite la care altfel nu aș fi avut acces ca simplu martor și am experimentat fizic și emoțional ce înseamnă, de exemplu, să performezi într-o cameră de zi în fața unei audiențe neserioase<sup>8</sup>, experiență pe care am alăturat-o celor observate sau descrise prin interviuri. Pe baza acestor experiențe mi-a devenit clară diferența de percepție din interior a unui eveniment (pregătirea și desfășurarea unui spectacol în spațiul domestic, în case și apartamente din diferite țări și orașe) și percepția lui din exterior prin observare din postura de spectator, organizator sau cercetător<sup>9</sup>. Pot numi prezența mea pe teren ca fiind performativă sau, în spiritul temei cercetate, participativă. În acest capitol, utilizez cel mai pregnant conceptul de „lume a artei”, concept utilizat inițial de Arthur Danto<sup>10</sup> și dezvoltat de sociologul Howard S. Becker, care tratează judecățile estetice ca fiind fenomene caracteristice ale unei activități colective. Astfel plasez evenimentele studiate în raport cu lumea artei, văzută ca o compunere din forme de colaborări între membrii ei. Formele de colaborări produc tipare de activitate colectivă ce alcătuiesc lumea artei.

În urma experiențelor cubaneze și venețiene, după o perioadă de decantare inerentă am putut trece la faza următoare, de transformare a privirii în limbaj.<sup>11</sup> Astfel, etapa de investigație

---

<sup>6</sup> Eveniment artistic desfășurat în spații locuite inițiat de Leonardo Montecchia.

<sup>7</sup> Veena Das citată în Caroline Gatt *The Anthropologist as Ensemble Member: Anthropological Experiments with Theatre Makers*, în *Anthropology, Theatre, And Development*, editată de Alex Flynn, Jonas Tinius; Palgrave MacMillan, London, 2015, pp 334 – 355.

<sup>8</sup> Howard S. Becker folosește termenul de audiență serioasă referindu-se la membrii lumii artistice alcătuite din buni cunoscători ai practicilor artistice.

<sup>9</sup> Pot face această comparație pe baza unei experiențe de antropolog pe teren, în satul Greci, Dobrogea, unde am cercetat comunitatea locală de italieni. Produsul antropologic vizual al cercetării poate fi urmărit la <https://www.youtube.com/watch?v=aj521Zp0XVM>.

<sup>10</sup> Arthur Danto, „The Artworld”, în C. Korsmeyer (ed.) *Aesthetics: The Big Questions*. Oxford: Blackwell Publishing, 1964.

<sup>11</sup> Francois Laplantine, *Descrierea etnografică*, Polirom, Iași, p. 36.

s-a încheiat în mai 2018, făcând loc celei de sistematizare și interpretare a informației. Cel **de al treilea** și cel mai important capitol al lucrării este dedicat analizei elementelor esențiale ale fenomenului studiat și a relațiilor dintre acestea. Tetrada *homemade culture* conține patru elemente „civile” – casa/acasă, gazdă, oaspete, vizita – care se intersectează cu elemente ale domeniului artistic – scenă, performer, spectator/vizitator, *performance*. Rezultatele juxtaponerilor, care denumesc realități sociale nedefinite până în acest moment, m-au determinat să propun următorii termeni: *scena domestică (domestic box)*, *hostartist (amfitrion cultural)*, *gvester (oaspete-spectator)*, *arta specifică spațiului domestic (homebased art)*. Pe descoperirea acestor elemente care aparțin socialului și esteticului se fundamentează teoretic *homemade culture* și, implicit, teza. Pentru a înțelege caracterul complex al spațiului domestic, pe lângă o scurtă istorie a acestuia, am dedicat un subcapitol (3.2.2.) multiplelor semnificații ale conceptului de *acasă*, utilizate în diferite moduri creative de către artiștii *homemade culture*, fundamentând ideea de obiect social total<sup>12</sup> al casei.

Cel de al **patrulea capitol** este dedicat conceptului de *bulă estetică-socială* pe care, în urma manifestărilor recurente, apare *homemade culture*, un spațiu al libertății sociale, estetice și economice. Bulele *homemade culture* sunt o oglindire a personalității inițiatorului, reflectată prin gusturile artistice, stilul de viață și raportarea acestuia la lumea artei, fiecare dintre acestea având o pondere variabilă de la caz la caz. După cum știm de la Goffman, interacțiunile sociale sunt puse în scenă – oamenii își pregătesc rolurile sociale ca niște actori, „fac joc de culise” și apoi „intră în scenă” pentru a juca interacțiuni și rutine sociale de bază. În societate, rolurile sunt jucate ca într-o piesă de teatru, scrise de un dramaturg și regizate de un regizor, iar interacțiunile se supun cel mai adesea scenariului, ceea ce le face lipsite de autenticitate.<sup>13</sup>

În schimb, bula *homemade culture* inițiatorul propune un scenariu interactiv, în care participanții se pot exprima pe cât posibil autentic. ”Ne vom cunoaște mai bine unii pe alții dacă intrăm în *performance*-ul celuilalt și îi învățăm gramatica și vocabularul.”<sup>14</sup> afirmă Victor Turner. Scenariul are o constantă dată de spațiul domestic în care se desfășoară, dar conținutul lui este o variabilă care ține de raportarea personală la lumea artei a inițiatorului amfitrion, cât și a audienței care-i frecventează casa și evenimentele. În absența măștilor sociale, relațiile sunt personale și imediate, și nu pe baza unor contracte sau obligații.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Vintilă Mihăilescu, „Acasă în lume”, în Vintilă Mihăilescu, Ioana Tudora, *Acasă în lume*, Ed. Igloomedia, București, 2020, p. 28.

<sup>13</sup> Ferdinand Tonnies, *Community & Society (Gemeinschaft und Gesellschaft)*, Michigan State University Press, 1957.

<sup>14</sup> Victor Turner în Richard Schechner, *Performance. Introducere și teorie*, București, Unitext, 2009.

<sup>15</sup> Ken Gelder, *Subcultures*, Routledge, Londra & New York, 2007, p 22.

Am decelat trei tipuri de performare ale bulei *homemade culture* în lumea artei. În primul tip, performarea ignoră și este ignorată de lumea artei; în cel de al doilea tip, performarea se manifestă în ciuda lumii artei, în special din cauza suprapunerii acesteia cu industria culturală; iar în al treilea tip, ea este poziționată împotriva lumilor artei obediente unor regimuri politice. Prima instanță am numit-o *microcultură estetică*, pe cea de-a doua, cea mai răspândită, *microsubcultură*, iar pe a treia *microcontracultură*. Din relația cu lumea artei extragem și devianța tipică subculturilor: convențiile și normele lumii artei sunt violate odată prin folosirea spațiului domestic ca spațiu de expunere și reprezentare și, a doua oară, prin eliminarea participanților lumii artei – instituții, galeriști, teoreticieni, jurnaliști, curatori, producători de materiale, colecționari din postura lor oficială. În bula *homemade culture* rămân doar artiști, publicul și, desigur, opera de artă. Când vorbim de subculturi folosim cuvântul comunitate – comunitatea filateliștilor, a practicanților de yoga, a rockerilor, care reprezintă structuri, însă bulele *homemade culture* sunt mai degrabă *communitas*, în afara structurilor. În ultima parte a capitolului, în conexiune cu aspectul social politic al fenomenului, am prezentat o istorie a manifestărilor *homemade culture* din România și alte câteva țări din Europa de Est de unde am putut obține informații. Am considerat binevenită și o expunere a diferențelor dintre arta considerată alternativă și cea oficială în funcție de regimul politic. În concluziile capitolului am avansat conceptele de *microsubcultură* și *microcontracultură*, prin raportarea bulelor *homemade culture* la contextul social, ajutându-mă de literatura pe tema subculturilor produsă de Albert Cohen, Dick Hebdige și Ken Gelder.

Cel de **al cincilea capitol** este dedicat în întregime fenomenului *e-homemade culture*, definit ca evenimentele artistice găzduite și produse în spațiul domestic și mediate de platformele de comunicare online. Drept teren am studiat HomeFest, festival de arte performative care în mod normal se desfășura case și apartamente din București și care în 2020, din cauza pandemiei, s-a desfășurat exclusiv pe Zoom. În acest capitol nu am analizat festivalul ca eveniment *homemade culture*, cum am făcut-o în capitolul al doilea cu Hors Lits, The Picnic Pavillion și #00Bienal de la Habana, ci am fost interesat de felul în care s-au desfășurat spectacolele în condițiile impuse de pandemie. Încă o dată am folosit metoda participării observative, cât și a antropologiei performative întrucât în unul dintre cazuri (piesa ”Nici nu cred că există”) am fost din nou performer, aducând informații nemijlocite despre ce presupune pregătirea și prezentarea unui spectacol pe zoom din propria sufragerie. Desigur, nu m-am rezumat la propria experiență, ci am luat interviuri participanților - trei regizori, patru actori/performeri, unsprezece spectatori și un organizator al festivalului. Spectacolele și

discuțiile de după spectacole au fost transformate într-un documentar numit ”Zoomificare”.<sup>16</sup> Pentru o mai bună edificare a subiectului am mai realizat un interviu cu Maria Müeler, o actriță din New York care a jucat, la rândul ei, în patru spectacole<sup>17</sup> pe zoom în timpul carantinei. Ca și în precedentele analize din teză, mi-am îndreptat atenția nu pe conținutul și estetica performance-urilor, ci pe totalitatea relațiilor dintre artiști, spectatori și spațiul de desfășurare care se dezvoltă în timpul unui act artistic, motiv pentru care am utilizat schema relațiilor dintr-un *performance* teatral propusă de Richard Shechner. Utilizarea schemei a adus o mai bună cunoaștere a cadrului specific de lucru pentru artiștii spațiului domestic și câteva reflecții despre potențiala comodificare a *homemade culture*.

Astfel, ca și *amfitrionii culturali* care-și inițiază demersul prin a cita, parodia sau a antagoniza instituțiile și ajung să se autoinstituționalizeze, *e-homemade culture* nu este doar *homemade culture* digitalizat, ci *homemade culture* capitalizat, în care dorința de recunoaștere a inițiatorului este asumată. La fel ca în *scena domestică*, unde domesticul interacționează cu esteticul contaminându-se reciproc, companiile capătă o față umană (chiar și la propriu), în timp ce individul se instituționalizează. Un bun exemplu care arată evoluția autoinstituționalizării este brandul Airbnb care a pornit ca o inițiativă a unui grup de prieteni. Aceștia și-au propus să ofere călătorilor o alternativă ieftină și prietenoasă la hoteluri și hosteluri prin punerea la dispoziție a caselor și apartamentelor unor apropiați. În prezent a devenit o afacere în care apartamente sunt cumpărate pentru a fi destinate închirierii pe Airbnb și administrate de firme. Elementul esențial de la care s-a pornit, casa locuită pusă la dispoziția oaspeților de către o gazdă (ca și în *homemade culture*!) a devenit contingent. Existența Airbnb-ului a ajuns să schimbe prețul proprietăților în orașe turistice ca Lisabona sau Berlin. Spre deosebire de acum 10 ani, când gazda se călăuzea după regulile de bun simț ale ospitalității, în prezent lista de reguli pe care trebuie să le respecte pentru a-și lista proprietatea este considerabilă, transformând găzduirea în activitatea unui hotel cu un personal alcătuit dintr-o persoană sau o familie. În *homemade culture* acest lucru s-ar putea traduce în cazul profesionalizării practicii prin introducerea condițiilor de siguranță (*safe and sound*) ca la o sală de teatru sau, de când cu apariția pandemiei, cele sanitare.

Una dintre concluziile la care am ajuns în privința fenomenului studiat este că *homemade culture* nu produce schimbări vizibile în țesătura socială. Numărul mic de inițiative, de participanți, lipsa asumată de promovare (cu excepțiile de rigoare, vezi #00Bial de la

---

<sup>16</sup> Fragmente din conversațiile de după spectacole au fost folosite și în acest text

<sup>17</sup> Acestea sunt “Where Are you?”, “24th Fest”, “The Wolf”, “Lasagna cu de toate”.



Habana) mențin marginalitatea fenomenului, deși exponenții lui pot deveni, cu trecerea timpului, importanți în câmpul cultural (vezi Mladen Stilnovic, Ilia Kabakov, Mircea Nicolae, Călin Dan, Vu Dan Tan). Cu toate acestea, existența bulelor domestic-culturale e similară fisurile din *revoluția interstițială*, definită ca un mijloc teoretic de transformare socială prin extinderea progresivă și strategică a spațiilor de abilitare socială.<sup>18</sup> Teoreticienii revoluției interstițiale (John Holloway, Erik Olin Wright) percep statul ca o multitudine complexă de instituții organizate de o structură de putere dominantă, dar nu atât de unitară încât să controleze toate activitățile din cadrul ei<sup>19</sup>. În cadrul acestui sistem, colectivele radical democratice (cum ar fi cooperativele deținute de muncitori) au posibilitatea de a se stabili în „crăpăturile” statului capitalist. Aceste instituții egalitare, care lucrează pe cont propriu sau în tandem, își pot folosi apoi puterea socială și economică împreună cu formele tradiționale de luptă pentru a depăși și a eroda limitele creșterii lor impuse de instituțiile capitaliste, creând astfel mai mult spațiu pentru puterea economică și politică colectivă<sup>20</sup>. Bulele domestic-artistice create de *homemade culture* par să aibă aceeași funcție, de a crea sau de a se folosi de crăpăturile în sistemul instituțional cultural.

Motivațiile prezenței și dezvoltării manifestărilor artistice în spațiul domestic sunt mult mai diverse și sunt mai conectate de cultura *DIY (Do It Yourself)* decât de câștigarea existenței. În așa-zisele cazuri de succes, pot duce la scoaterea artistului-curator din anonimat/*underground*, amfitrionismul fiind o fază timpurie a artistului. În cazul regimurilor totalitare, scopul ar fi mai degrabă cel opus, adică ieșirea artistului în afara mediului oficial al artei/*establishmentului* pentru a-și putea exprima individualitatea estetică.

În ultimii 30 de ani, de când în artă s-a accentuat o turnură socială, raportul dintre artist și spectator a intrat, de asemenea într-o altă etapă. Prin *scena domestică (domestic box)*, *homemade culture* oferă un cadru propice pentru diverse practici artistice care încurajează apariția, întărirea și vindecarea (Claire Bishop folosește un termen mai frumos, „bandajare”) relațiilor sociale. La Victor Turner, vindecarea este ultima etapă a *performance-ului* social. Fie că este vorba despre artă relațională, artă angajată social, artă participativă, comunități experimentale, artă dialogică, intervenții, artă colaborativă sau artă comunitară, aceste practici pun mai puțin preț pe relațiile estetice decât pe recompensarea creativă prin colaborări. Deși obiectivele și produsele diferiților artiști și colective variază de la caz la caz, ceea ce au în

---

<sup>18</sup> John Holloway, *Crack Capitalism*, Pluto Press, London, 2010.

<sup>19</sup> Erik Olin Wright, *Envisioning Real Utopias*. Verso, London/ New York, 2010, p. 323.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 322.

comun este credința în puterea de emancipare a acțiunilor colective și a ideilor asupra audienței.<sup>21</sup>

În artele relaționale și participative o parte din abilitățile artistice e preluată de caracterul artistului. E nevoie ca acesta să fie o persoană sociabilă, căreia să-i facă plăcere să se afle între oameni (condiție necesară și pentru *amfitrioni*), și capabilă să renunțe la ego-ul său, fișă psihologică diametral opusă de cea „pe stil vechi”, modelul luciferic al artistului egocentric, solitar și inabordabil. Claire Bishop îl înzestrează pe artistul contemporan al artelor participative cu un „suflet creștin”: „În această schemă, sacrificiul de sine este triumfător: artistul ar trebui să renunțe la prezența auctorială în favoarea permisiunii participanților să vorbească prin el sau ea. Acest sacrificiu este însoțit de ideea că arta ar trebui să se extragă din domeniul inutil al esteticului și să fie contopită cu practica socială.”<sup>22</sup> Dorința de schimburi culturale, înclinația spre experiment și altruismul fac parte din practicile *amfitrionilor*. Prin altruism înțeleg deschiderea casei către alți oameni, artiști și spectatori, care nu sunt întotdeauna prieteni și cunoscuți, condiție imanentă a unui eveniment *homemade culture*. Găzduirea de evenimente artistice devine un *performance* în sine, în timp ce arta devine pretext pentru construirea de relații sociale.

În arta participativă, procesul de creație devine la fel de important ca produsul final, devenind chiar opera de artă în detrimentul obiectului. Forma finală a lucrărilor depinde de componența audienței și de relațiile care se crează între participanți, iar ceea ce primează este experiența acestora. Spectatorul nu mai privește exponate sau spectacole ca la televizor<sup>23</sup>, modul în care artistul se raportează la obiectul artistic influențează și percepția publicului asupra acestuia. Desprinse din locurile tradiționale de expunere și reprezentare, lucrările artistice oferă audienței altă grilă de judecăți estetice care se răsfrâng și asupra celor morale.<sup>24</sup> Spectatorul artelor angajate social lasă în urmă pasivitatea spectatorului din societatea spectacolului în care era doar consumator, devenind co-creator și performer. Emanciparea sa în cadrul evenimentelor artistice are efect și pe plan social astfel că, într-un viitor nu foarte îndepărtat el poate deveni

---

<sup>21</sup> Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Art Forum*, februarie 2006, <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>.

<sup>22</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells*, Verso, Londra, 2012, p. 40.

<sup>23</sup> „Arta este locul care produce o sociabilitate specifică, tocmai pentru că îngustează spațiul relațiilor, spre deosebire de televizor.”, Nicholas Bourriaud, citat în Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Art Forum*, februarie 2006, online <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>.

<sup>24</sup> „Regularitatea prin care publicul apreciază schimbările majore în convențiile muzicale, dramatice și vizuale indică o relație strânsă între convingerile estetice și cele morale”. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. Yale University Press, New Haven, 1962.

din figurant (extras),<sup>25</sup> performer social sau, după cum spune Bishop: „Activează calitatea de spectator ca pasaj tranzitiv către acțiunea politică.”<sup>26</sup>

După cum spune Richard Shechner, oamenii încep să nu mai perceapă lumea ca pe o carte care trebuie citită, ci ca pe un *performance* la care participă.<sup>27</sup> Într-un fel, *homemade culture*, prin succesoarea sa, *e-homemade culture*, (poate) aduce în artă ceea ce au făcut companii ca Uber și Airbnb în industria transportului și a serviciilor turismului: fiecare individ devine o instituție, o companie, un brand. Această turnură performativ social-economică este susținută de răspândirea platformei Facebook (după 2010), prin care orice individ a devenit creator de conținut cultural, personal, jurnalistic, profesional, situație fără precedent în istoria umanității. În *e-capitalism* aplicațiile devin un intermediar necesar între market și individ. Compania alcătuită din indivizi aflați în raport ierarhic, e înlocuită de o sumă de *freelanceri*, aflați mai mult sau mai puțin în raport de egalitate. Individul de acest tip internalizează diferitele posturi dintr-o organizație prin cumulare de funcții.

De-a lungul redactării tezei, am observat că am făcut adesea afirmații care începeau cu „*homemade culture* este...” pentru că, pe măsură ce scriam, descopeream noi valențe ale fenomenului. Deși definiția inițială a rămas neschimbată – evenimente artistice în spațiul domestic –, aceasta s-a îmbogățit și adâncit cu fiecare deplasare pe teren și cu fiecare lectură teoretică. Definierea obiectului cercetării s-a actualizat și re-actualizat în fiecare etapă a cercetării. La finalul redactării tezei mai adăug o definiție, la fel de banală ca sufrageria înainte de a se transforma în scenă și care are rolul de a răspunde întrebării „de ce *homemade culture* e studiată în cadrul științelor sociale și nu la istoria artei?”: *homemade culture* este o practică artistică care explorează tensiunile și relațiile dintre viața domestică și lumea artei.

Prezentarea unui act artistic într-un spațiu domestic în fața unui număr restrâns de spectatori aleși pe criterii culturale, sociale și, uneori, de proximitate, precum și o intenție de **recurență** poate fi o definiție mai lungă a *homemade culture*. Un gen anume de proiecte încadrabile sunt cele care explorează deliberat **locuirea**, acestea fiind de obicei lucrări individuale site-specific ale unor artiști sau curatori. Formele pe care le ia *homemade culture* sunt extrem de diverse, la fel și arta care este prezentată prin intermediul lor: teatru, arte vizuale, dans contemporan, muzică, motiv pentru care folosesc expresia de „manifestare” în loc de

---

<sup>25</sup> „Astăzi, suntem în etapa ulterioară a unei dezvoltări spectaculoase: individul a trecut de la un statut pasiv și pur repetitiv la activitatea minimă dictată de forțele pieței. [...] în acest punct suntem chemați să ne transformăm în figuranți ai spectacolului”. Nicholas Bourriaud citat în Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the politics of Spectatorship*, Verso, Londra, New York, 2012, pp. 11-12.

<sup>26</sup> Claire Bishop, *op. cit.*, p. 123.

<sup>27</sup> Richard Schechner, *Performance Studies – An introduction*, 3rd Edition, Routledge, New York and London, 2013

concert, piesă de teatru, expoziție, *performance*, spectacol. În opinia mea, unul dintre motivele principale al acestei asocieri este cel economic. În cazul unei piese de *performance art* se folosesc în general puține resurse, corpul artistului fiind cea mai importantă. De asemenea, *performance art* este adesea o artă angajată social, iar spațiul domestic favorizează, după cum am mai menționat, această direcție în arta contemporană.

O trăsătură esențială în *homemade culture*, care transformă o gazdă în *amfitrion cultural*, este **asumarea**, din care decurge și **intenția de recurență**. Pentru ca un eveniment să devină *homemade culture* e necesară intenția continuării lui de către gazdă. Acest lucru se traduce în primul rând prin a da un nume demersului (*Salon du Salon, Sontag, Berlin Zimmer, Teen Party* ș.a.m.d.) iar, în al doilea rând, prin stabilirea unui format (durată, număr de evenimente, eventuale criterii de selectare a artiștilor și a spectatorilor) ca *Galeria 29 – 10 artiști*, una pe lună sau *Hors Lits – 4 performance-uri în 4 case, într-o singură seară*. Recurența este înlocuită de participarea multiplă în cazul proiectelor care provin din inițiativa unor curatori bugetați de instituții iar, în cazul studiourilor conduse de artiști, numele artistului devine omonim evenimentului.

Toate proiectele pe care le-am identificat ca aparținând *homemade culture* se află situate în orașe ceea ce mă face să consider că *homemade culture* are un caracter **urban**, fiind specifică în general orașelor mari, cu o cultură artistică bogată și diversă. Unitatea de bază în care se desfășoară este apartamentul, dar există și inevitabile excepții.

Manifestările *homemade culture* prezintă un caracter **fragmentat (împrăștiat)**, fiind răspândite în toate regiunile lumii. Ele reprezintă cel mai adesea inițiativa unei singure persoane, de obicei un artist care coagulează în jurul lui un grup de oameni cu interese și nevoi asemănătoare. Cel mai adesea, *Amfitrionii culturali* nu au cunoștință de activitățile altor *Amfitrioni*, ceea ce face ca *homemade culture* să fie mai degrabă o contra-cultură dispersată decât o subkultură în care membrii ei au conștiința apartenenței la un grup social aflat în interiorul unui grup mai mare, exprimându-și și construindu-și identitatea în mod antagonic și colectiv.<sup>28</sup> Proiectele *homemade culture* durează atâta vreme cât durează și nevoia artistului de a face acest lucru, cum se întâmplă în cazul lui Mladin Stilinovic, Mark Salvatus și chiar și în cazul celor care generează evenimente la scară largă sau festivaluri, ca Juan Dominguez (*The Living-room Festival*) sau Mathias Lilienthal (*X Apartments*). În unele cazuri, formatul inventat de artist se continuă de la sine, prin preluarea și multiplicarea acestuia de către alți artiști, cum este *Hors Lit-ul* lui Leonardo Montecchia. Dacă gazda nu este și artist în același timp, ordinea

---

<sup>28</sup> Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, Londra, 1979. p. 88.

și regulile casei sale sunt încălcate adesea asumat prin lucrarea artistului, iar experiența locuirii este provocată, cu diferite urmări pe plan fizic, personal și social. În cazul artistului, provocările sunt pe plan profesional, social (o libertate de creație pe care nu o întâlnește în locurile de expunere oficiale), o restricție (creativă, adesea dată de contextul spațial), precum și un alt tip de interacțiune cu publicul.

*Homemade culture* are un caracter **accesibil** și **privilegiat** în același timp. Dacă din punct de vedere social este un proces orizontal, aducând gazdele, artiștii și spectatorii pe același palier fizic și cultural, pe de altă parte, este cunoscută și accesată de puțini oameni. Se poate spune că spațiul domestic, prin specificitatea lui, **democratizează** și **privilegiază** în același timp, pentru că deși, în cazul evenimentelor *homemade culture* care implică un număr relativ mare de evenimente (format de festival, bienală) la care ajunge și public care nu frecventează de obicei vernisaje și premiere, prezența acestora este filtrată de modul în care se face promovarea și, mai ales, din cauza dimensiunii reduse ale spațiului în care se desfășoară.

Motivațiile prezenței și dezvoltării manifestărilor artistice în spațiul domestic sunt mult mai diverse și sunt mai conectate de cultura *DIY (Do It Yourself)* decât de câștigarea existenței sau de întărirea reputației. *Homemade culture* poate fi văzută ca un DIY cultural, o reacție la arta din spațiul public (oficial) în care *amfitrionul* nu se regăsește din motive estetice și politice.<sup>29</sup> Manifestările ei fac parte din procesul de redresare socială<sup>30</sup> teoretizat de Victor Turner, pentru care se folosesc mijloace estetice și nu legale, religioase sau militare. Marshal Sahlins sugerează că antropologii tind să perceapă culturile ca fiind modelate de două tipuri de structuri, una prescriptivă (bazată pe cutume) și alta performativă. Prima dintre ele este alcătuită din forme relativ stabile, în timp ce cea de-a doua operează prin reacții la evenimentele aleatorii.<sup>31</sup> Ipoteza mea este că *homemade culture* este un indicator al derapajelor societății (corpului social), asemănător cu modul în care simptomul unei boli atrage atenția bolnavului că organismul este dereglat.

---

<sup>29</sup> "Am experimentat scena formală de artă locală în Olympia (galerii insituționale și spații de spectacol în centrul orașului, adesea susținute cu bani de la bugetul local sau de stat), pentru a fi destul de tradițională. Acest lucru înseamnă că majoritatea galeriilor au găzduit artiști care au realizat picturi clasice ale peisajelor reprezentative zonei etc. și/ sau meșteșuguri care reflectau cultura populară din nord-vestul SUA. În teatre se jucau în principal piese de teatru tradiționale și nu exista un loc real pentru dansul contemporan.", Johana Gilje, *House Shows in Olympia*, Schlosspost, August 2018, <https://schloss-post.com/art-shows-olympia/>

<sup>30</sup> "Acțiunea de reparare/redresare implică, de obicei, acțiuni ritualizate, fie legale (în instanțe formale sau informale), fie religioase (implicând credință în acțiunea de pedepsire a entităților supranaturale și implicând adesea un act de sacrificiu) sau militare (de exemplu, dispute prelungite, vânatoare de capete sau angajare într-un război organizat)." Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1974.

<sup>31</sup> Alex Golub, Daniel Rosenblatt, John Kelly, eds. *A Practice of Anthropology: The Thought and Influence of Marshall Sahlins*. McGill-Queen's University Press, Montreal; Kingston; London; Chicago, 2016. Accessed August 5, 2021. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1c99c4k>.

Casa, ca loc al întâlnirilor asumate, este un laborator al activismului, un simbol al rezistenței și, în cazul acesta, al rezilienței culturale. După cum spune Marc Auge, „Identitatea și relațiile stau la baza tuturor aranjamentelor spațiale studiate de antropologie. La fel și istoria, pentru că toate relațiile sunt inscripționate în spațiu și sunt înscrise și în timp.”<sup>32</sup> Casa e un loc al memoriei, al istoriei personale care, prin interacțiune, devine o istorie comună și comunitară. În această ecuație artistul și lucrarea sa (în propria casă sau a altcuiva) sunt un catalizator care ajută la apariția și împărtășirea unei experiențe social-estetice. În timpul unui eveniment *homemade culture*, casa capătă valențe liminale, între public și privat, devine un spațiu care nu se mai află sub controlul statului/societății/culturii oficiale, devenind un mediu permeabil, o sursă de relații sociale. În *homemade culture* ordinea și ierarhiile din spațiul public sunt reconfigurate.

Manifestările *homemade culture* se plasează, indiferent de contextul politic, în afara normelor și convențiilor, reprezentând atât o alternativă la spațiile oficiale ale artelor – teatre, muzee, galerii, săli de concerte, *cutie neagră* – cât și un mod diferit de a produce conținut artistic și de a se raporta la lumea artei, ceea ce dă un caracter anti-instituțional în sensul dat de Douglas North. Dacă în România termenul de instituție se aplică în principal structurilor guvernamentale și non-guvernamentale care sunt și cele ce impun convențiile, în teoria schimbării instituționale a lui Douglas North, organizațiile au rolul descris mai sus, iar instituția desemnează cadrul inter-subiectiv de reguli și norme ce ghidează și constrâng comportamentul actorilor dintr-o lume socio-profesională dată. Astfel instituțiile desemnează ”regulile jocului” (dimensiunea intersubiectivă) în societate, adică ”regulile formale și constrângerile informale: norme de comportament, convenții și maniere de comportament”.<sup>33</sup>

Denumirile folosite de *amfitrionii culturali* au adesea denumiri de instituții (Muzeul de artă Modestă de Apartament, #00Bienal de la Habana, Muzeul Cunoașterii, Arhiva de Artă Contemporană/Centrul pentru Analiza Artei). În cazul INSTAR, a cărei existență își propune să suplinească o lipsă instituțională din domeniul public, Tania Bruguera explică relația din putere și denumiri: ”De exemplu, când am început cu Institutul de Artivism, au sunat (reprezentanți ai Ministerului Culturii, n.a.), adresându-ne aceeași întrebare – de ce institut? Pentru că au (guvernul, n.a.) într-adevăr monopolul universităților, institutelor, bienalelor, toate

---

<sup>32</sup> Marc Auge, *Non Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London/New York, 1995. p. 44.

<sup>33</sup> Douglas North în Mara Rațiu, *Lumea artei în România post-comunistă: modele mentale, instituții și organizații, Arta în România între anii 1945-2000: o analiză din perspectiva prezentului*, Fundația Noua Europă/MNAC/UNARTE, București, 2016.

aceste cuvinte nu pot fi folosite de nimeni altcineva."<sup>34</sup> O scurtă trecere din punct de vedere onomastic a proiectelor *homemade culture* scoate în evidență predominanța adreselor (Galeria 29, Kunska 54, Ap 1) și a cuvintelor casă, cameră (*Homebase, Homefest, Wohnzimmer bienale, Chambre d'Amis, Condominio*). Deși un număr semnificativ de manifestări sunt produsul inițiativei unui singur individ, nu am întâlnit niciun eveniment, galerie, festival de apartament care să poarte un nume de persoană, ceea ce este un caz frecvent în cazul multor instituții guvernamentale (nu doar culturale).

*Homemade culture* are un caracter **intim** ca urmare a spațiului privat în care se întâmplă și a numărul redus de participanți, favorizând o mai bună conectare emoțională între aceștia.

*Homemade culture* are un caracter **experimental**. Pentru artiștii tineri sau neprofesioniști poate fi potențială rampă de lansare, în timp ce pentru cei mai experimentați poate fi un fel de loc de joacă unde încearcă lucruri noi într-un alt mediu decât cel cu care lucrează în general.

*Homemade culture* are cel mai adesea un caracter **non-profit**, interesele inițiatorilor fiind în primul rând personale, artistice și sociale, ceea ce o face dificil de marketizat în capitalism, plasând-o astfel într-o continuă critică implicită a sistemului. Prin gradul ridicat de participare a spectatorilor / oaspeților care devin adesea parte din *performance*-uri, între artist și participant se realizează un schimb care ocolește sistemul instituționalizat în care artistul produce artă și e remunerat iar publicul plătește și privește. Excepțiile provin din proiectele finanțate de instituții și din cele în care se practică sistemul de donații, în care publicul plătește în funcție atât de posibilitățile financiare, dar mai ales în funcție de gradul de satisfacție oferită de spectacol.

*Homemade culture* are un caracter **maieutic** și **disruptiv** pentru cei implicați, gazdă, artist, audiență, bazată pe o negociere continuă dintre rolul lor prestabilit și cel reînnoit prin evenimentul artistic. Între *arta vie* și *acasă* există o tensiune cu potențial disruptiv în mentalul celor prezenți, ca urmare a reconfigurării fizice atât a spațiului, a contextului social, a propunerii artistice, cât și a receptării propunerii artistice într-un alt context decât cel obișnuit. Prin *homemade culture* se chestionează nu doar percepția asupra spațiului domestic sau raportarea audienței la artă, ci și procesul și mijloacele de producție ale artei, de la idee la modul de (re)prezentare. *Homemade culture*, studiată ca un câmp separat, poate oferi o perspectivă specifică asupra funcțiilor manifestărilor artistice în viața cotidiană. Topirea artei în cotidian a

---

<sup>34</sup> Jean-Lorin Sterian, „Acasă la Tania Bruguera”, în *Arta*, 8 august 2018, <https://revistaarta.ro/ro/acasa-la-tania-bruguera/>.

fost scopul multor artiști și curente artistice, precum și al unor regimuri politice prin conexiunea acesteia cu ideologia, ea devenind un mijloc de a prezerva și întări status quo-ul. La fel, activități domestice banale au fost incluse în nenumărate piese de *performance art* (prin comportament refăcut/restored behaviour). Vorbind despre artiștii APT ART, care pot fi considerați etalon pentru fenomenul *homemade culture* de dinainte de 1989, David Morris afirmă: "Artiștii adunați aici distrug granițele dintre noțiunile obișnuite de artă și realitatea trăită și între artist și spectator. Ei sunt interesați de mecanismul artei, structura ei, funcția ei în viață și în societate, capacitatea ei de a comunica, de a învăța pe alții, de a se implica, capacitatea ei de a induce distanțare, interesați de aspectele ei sociale etc."<sup>35</sup>

Consider că manifestările *homemade culture* se înscriu în tipul de activități care fac parte din procesul de redresare al dramei sociale<sup>36</sup> pentru care se folosesc mijloace estetice și nu legale, religioase sau militare. Ipoteza mea este că *homemade culture* este un indicator al derapajelor societății (corpului social) în mod asemănător cu cel în care simptomul unei boli atrage atenția bolnavului că organismul este dereglat. Prin *scena domestică* (*domestic box*), *homemade culture* oferă un cadru propice pentru diverse practici artistice care încurajează apariția, întărirea și vindecarea (Claire Bishop folosește un termen mai frumos, „bandajare”) relațiilor sociale. La Victor Turner, vindecarea este ultima etapă a *performance*-ului social.

*Homemade culture* nu poate fi etichetată drept o contracultură, deși este o reacție la cultura principală (*establishment*). Nu are o conștiință de sine, iar inițiatorii nu se coagulează decât în rare cazuri în mișcări sau în curente artistice cum ar fi, de exemplu, *arte povera*<sup>37</sup> cu care artiștii *homemade culture* împărtășesc utilizarea resurselor nepretențioase și ușor de procurat sau precum subcultura *punk* cu care împărtășesc spiritul DIY.

---

<sup>35</sup> David Morris, „Antishows”, *eflux*, 27 aprilie, <https://www.e-flux.com/journal/81/125364/anti-shows/>.

<sup>36</sup> „O dramă socială este inițiată atunci când caracterul pașnic al vieții sociale obișnuite, reglementate de norme, este întrerupt de încălcarea unei reguli care controlează una dintre relațiile evidente. Acest lucru duce mai repede sau mai încet la o stare de criză care, dacă nu este rezolvată rapid, poate împărți comunitatea în fracțiuni și coaliții. Pentru a preveni acest lucru, cei care se consideră sau sunt considerați reprezentanții cei mai legitimi sau autorizați ai comunității iau măsuri de redresare/ reparare. Acțiunea de reparare implică, de obicei, acțiuni ritualizate, fie legale (în instanțe formale sau informale), fie religioase (implicând credință în acțiunea de pedepsire a entităților supranaturale și implicând adesea un act de sacrificiu) sau militare (de exemplu, dispute prelungite, vânatoare de capete sau angajare într-un război organizat)." Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1974.

<sup>37</sup> Termenul de „sărac” din *arte povera* se referă la folosirea de către artiști a unor materiale nepretențioase ca paie, lutul, cărpele, în detrimentul vopselurilor de ulei pe pânză, bronzului sau marmurei. Folosind aceste materiale „bune de aruncat” reprezentanții curentului s-au poziționat împotriva poziționării comerciale a galeriilor de artă, „*Arte Povera*”, *Tate's Online Glossary*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/arte-povera>, accesat 05.05.2022.



Cea mai importantă limită a acestei cercetări provine din raportările multiple pe care le am cu tema cercetată. În calitate de organizator de evenimente pe care am ajuns ulterior să le numesc *homemade culture* și ca cercetător, mă poziționez inevitabil prin această teză ca o voce formatoare într-un teritoriu care abia începe să capete contur, ceea ce poate deveni discutabil din punct de vedere etic și științific. Astfel, inevitabil, în paginile acestei lucrări se află afirmații, enunțuri, comparații care sunt influențate de un mod specific de raportare la artă, în privința rolului artei și al artistului în societate, statutul și forma operei artistice, statutul și rolul publicului în procesul de creație și ca receptor, poziționările actorilor în câmpul cultural ș.a.m.d.. Antropologia din interior (*interior anthropology* sau *native anthropology*) permite o afinitate cu categoria socială studiată, (producători de opere artistice în general și producători de un anumit tip de evenimente artistice în acest caz) însă e necesară și apariția altor studii ale unor antropologi sau sociologi ”din exterior.”

O altă limită e dată de teoriile folosite pentru a analiza *homemade culture*. Dacă unele dintre teoriile utilizate în cercetare, ca teoria Actor-Rețea pot fi considerate ”contemporane”, în schimb literatura teoretică de care m-am slujit în articularea a ceea ce poate fi un nou câmp de studiu poate fi considerată învechită, fiind bazată pe cercetări apărute în principal între anii 1960-1980. Principalele concepte împrumutate din teoriile lui Richard Shechner despre teatrul ambiental ale care m-au ajutat să analizez prin comparație evenimentele *homemade culture* au deja o vechime respectabilă (anii ‘70). La fel și teoriile despre subculturi a lui Albert Cohen (1955) sau Dick Hebdige (1979). Kubler a scris *The Shape of Time* în 1962, Howard S. Becker și-a publicat volumul despre lumea artei în 1982, iar Bourdieu a scris despre câmpul cultural și regulile artei ceva mai recent – 1992, 1996. Între timp au apărut noi abordări epistemologice și curente de gândire în antropologie. Teoriile asupra subculturilor au ajuns în faza post-subculturală prin teorii exprimate în lucrări ca *Beyond Subculture* (Rupa Huq, 2006), *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style* (David Muggleton, 2000) ori *Fragmented Culture and Subcultures* (David Chaney, 2004). Conform acestora, subculturile nu mai sunt văzute ca fiind distincte sau opuse culturii principale. Având în vedere lipsa oricărui studiu teoretic anterior pe tema de cercetare, cred că ar fi fost nefiresc însă ca prima abordare a temei să vină dintr-o perspectivă post-subculturală.

O direcție pe care aș vrea să o explorez în continuare este caracterul subcultural al fenomenului printr-un studiu comparativ între *homemade culture* și cultura *squatting*. De asemenea, sunt interesat de o analiză extinsă a tuturor straturilor *homemade culture*, conectate la alte structuri sociale decât lumea artei, incluzând manifestările care pot fi considerate artistice din artizanat și activități tradiționale care se desfășoară în spațiul domestic.

De-a lungul istoriei artei au existat multe curente artistice care s-au opus manifest lumii artei des pomenite în lucrare (mișcarea Fluxus împotriva pieței artei și a instituțiilor, arta conceptuală împotriva comodificării lucrărilor artistice, Futuriștii și Dadaștii împotriva structurilor artistice, *arte povera* împotriva tehnicilor și materialelor clasice). În *homemade culture* au fost înglobate manifestări ale tuturor curentelor enumerate mai sus, fără a avea un manifest în spate sau ceea ce în artă se numește *statement* adresat lumii artei. Organizarea evenimentelor într-un anumit fel reprezintă acest *statement*, precedând textul prin acțiune, articularea prin concept și *logos*-ul prin *ethos* (folosind *pathos*). *Amfitrionii culturali* nu au conștiința identității cu un curent sau un gen artistic ci, mai degrabă, au conștiința unui stil de viață, în care practici artistice se suprapun, se împletesc cu sau devin practici sociale. Pornind de la prima întrebare pusă în momentul în care am pornit cercetarea: care sunt cauzele care-i fac pe unii oameni să organizeze evenimente artistice în propriile case, asumându-și rolul unor instituții culturale? mi se pare interesantă o abordare micro-socială cu accente psihanalitice a *amfitrionilor culturali*. În the cartea *The Comfort of Things* antropologul Daniel Miller face portretul locuitorilor unei străzi imaginare din Londra, punând accentul pe relația din aceștia și obiectele domestice care-i înconjoară. Într-o cercetare viitoare aș dori să realizez o serie de micro-sociologii ale unor *amfitrioni culturali*, punând accent pe procesul de generare a bulei social-estetice pe care o constituie, în care sunt înglobate practici artistice, relații personale, profesionale, context urban și social.

Prin această teză mi-am propus ca *homemade culture* să devină un fenomen inteligibil<sup>38</sup> din punct de vedere al științelor sociale. În urma cercetării, consider că *performance*-urile din spațiul domestic funcționează ca un turnesol al stării societății în care întâmplă, ”nerezolvând” probleme, așa cum fac subculturile, ci doar semnalându-le.

---

<sup>38</sup> „A face inteligibil un fenomen înseamnă a-l raporta la totalitatea socială în care se înscrie și totodată a-l studia în multiplicitatea dimensiunilor sale.”, François Laplantine, *Descrierea etnografică*, Polirom, Iași, p. 82.

## Referințe:

Alex Golub, Daniel Rosenblatt, John Kelly, eds. *A Practice of Anthropology: The Thought and Influence of Marshall Sahlins*. McGill-Queen's University Press, Montreal; Kingston; London; Chicago, 2016. Accessed August 5, 2021. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1c99c4k>.

„Arte Povera”, *Tate's Online Glossary*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/arte-povera>, accesat 05.05.2022.

Arthur Danto, „The Artworld” în C. Korsmeijer (ed.) *Aesthetics: The Big Questions*, Blackwell Publishing, Oxford, 1964.

Caroline Gatt, „The Anthropologist as Ensemble Member: Anthropological Experiments with Theatre Makers, *Anthropology, Theatre, And Development*, Alex Flynn, Jonas Tinius (ed.), Palgrave MacMillan, Londra, 2015.

Claire Bishop, *Artificial Hells*, Verso, Londra, 2012.

Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Art Forum*, februarie 2006, <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>.

David Morris, „Antishows”, *eflux*, 27 aprilie, <https://www.e-flux.com/journal/81/125364/anti-shows/>.

Davia Nelson, Nikki Silva, „How The Soviet Kitchen Became Hotbeds of Dissent and Culture”, în *National Public Radio*, 27 mai, 2007, <https://www.npr.org/sections/thesalt/2014/05/27/314961287/how-soviet-kitchens-became-hotbeds-of-dissent-and-culture>.

Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, Londra, 1979.

Erik Olin Wright, *Envisioning Real Utopias*. Verso, London/ New York, 2010.

François Laplantine, *Descrierea etnografică*, Polirom, Iași, 2000.

Garence Marechal, „Autoetnography”, în *Encyclopedia of Case Study Research*, Mills, Durepos, Wiebe (ed.), Sage, New York, 2010.

George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. Yale University Press, New Haven, 1962.

Jean-Lorin Sterian, „Acasă la Tania Bruguera”, în *Arta*, 8 august 2018, <https://revistaarta.ro/ro/acasa-la-tania-bruguera/>.

Johana Gilje, „House Shows in Olympia”, *Schlosspost*, August 2018, <https://schlosspost.com/art-shows-olympia/>.

John Holloway, *Crack Capitalism*, Pluto Press, London, 2010.

Ken Gelder, *Subcultures*, Routledge, Londra & New York, 2007.

Mara Rațiu, *Lumea artei în România post-comunistă: modele mentale, instituții și organizații, Artă în România între anii 1945-2000: o analiză din perspectiva prezentului*, Fundația Noua Europă/ MNAC/UNARTE, București, 2016.

Marc Auge, *Non Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London/New York, 1995.

Richard Shechner, *Performance. Introducere și teorie*, București, Unitext, 2009.

Richard Schechner, *Performance Studies – An introduction*, 3rd Edition, Routledge, New York/London, 2013.

Vintilă Mihăilescu, Ioana Tudora (coord.), *Acasă în lume*, Igloomedia, București, 2020.