

*cover me softly*

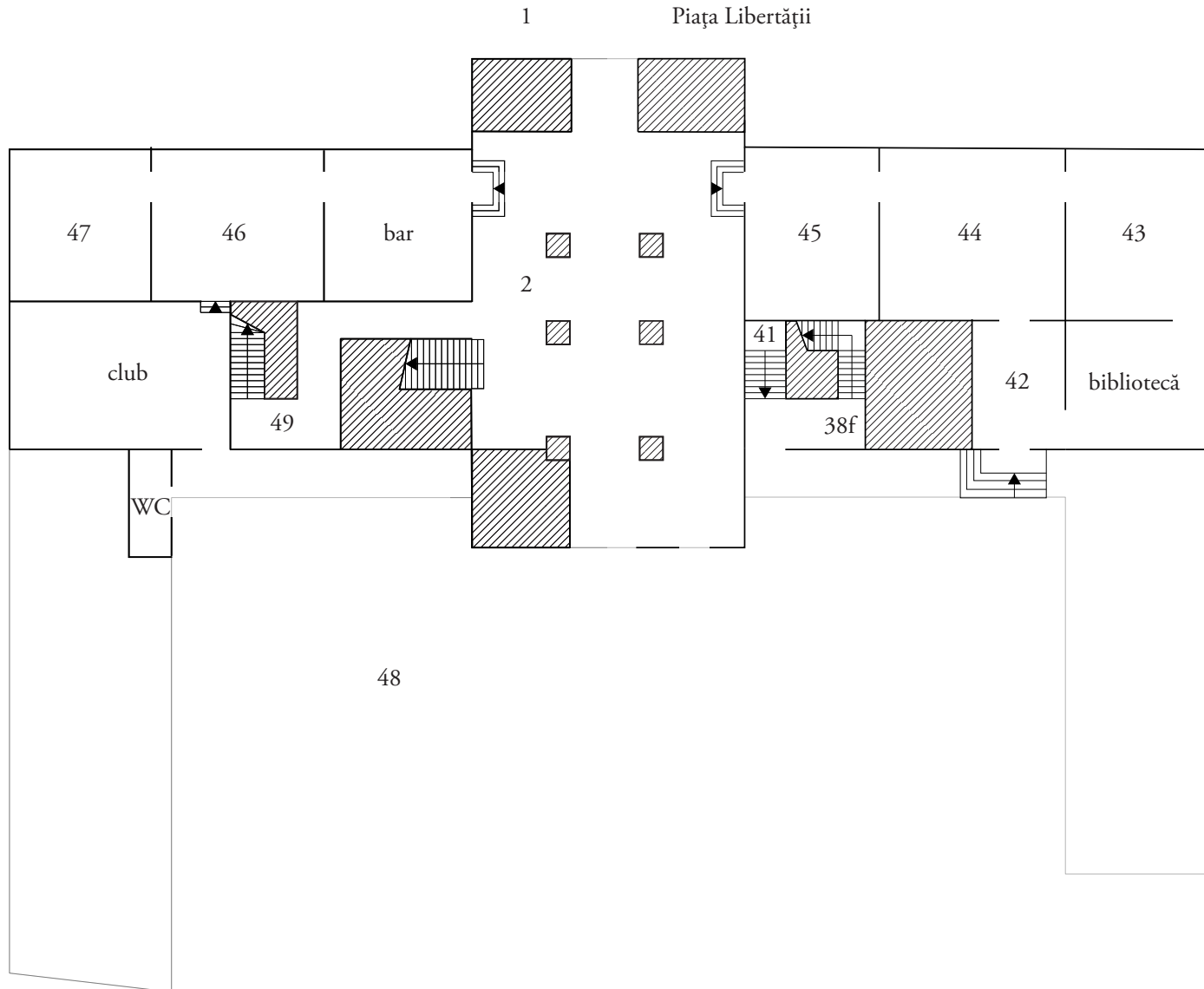
Această expoziție este despre coveruri. A face un cover înseamnă a lucra cu ceea ce este deja acolo. Cover înseamnă și adăpost. A proteja sau a ascunde. A masca sau a disimula, a se extinde în timp și spațiu. A fugi la adăpost, a-ți asigura spatele.

Împrumutând coverul unei melodii drept model de analiză a producției creative contemporane, Bienala de Arhitectură Beta 2024 privește dincolo de noțiunile de copiere, furt, imitație și contrabandă—care vin fiecare cu propriile lor perspective etice—oferind vocabulare alternative pentru a înțelege modul în care cunoașterea și statutul de autor sunt vehiculate în artă și design. Prin centrarea vastei noastre interconectivități, *cover me softly* deschide noi sfere de posibilități pentru a face, a crea și a fi.

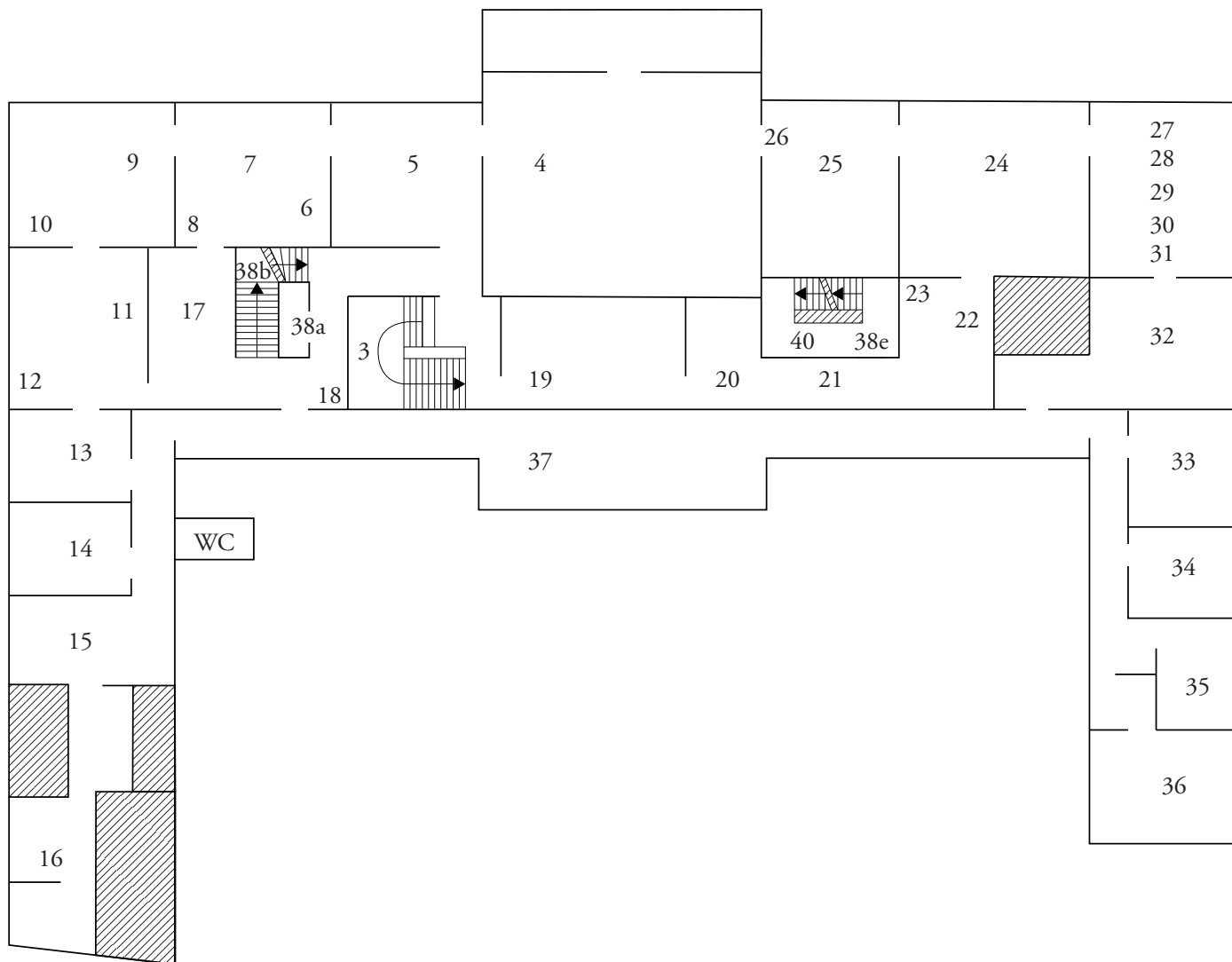
Amplasată în clădirea istorică a Comendurii Garnizoanei, expoziția reunește o selecție largă de arhitecți, designeri, muzicieni, artiști, activiști, fotografi, scriitori, regizori, precum și pe cei care resping clasificarea pentru a-și prezenta propria interpretare a coverului. Lucrările expuse prezintă o serie de fidelități față de original—unele mai apropiate de o copie directă, altele ca referințe îndepărtate. Ele constituie o reflecție asupra ciclurilor de viață ale ideilor și proprietății intelectuale, precum și cele ale materialelor ce alcătuiesc mediile noastre construite și naturale, oferind perspective importante asupra complicității arhitecturii în raport cu degradarea constantă a mediului. Cu rol fundamental în această problemă, *cover me softly* ne încurajează să evaluăm ce se află în fața noastră și să ne imaginăm în ce direcție ne-am putea îndrepta din acest punct.

Bienala de Arhitectură Beta 2024 este amplasată în clădirea istorică a Comandurii Garnizoanei din Piața Libertății din Timișoara, România. Datând de la începutul secolului al optsprezecelea, Garnizoana se detașează ca cel mai vechi edificiu din oraș care și-a păstrat forma inițială; cu toate acestea, secole întregi de utilizări diferite—de la reședința comandantului general la birourile administrației de stat și, mai recent, la sediu pentru expoziții culturale—s-au soldat cu numeroase modificări ale interiorului. Clădirea a fost împropătată pentru *cover me softly*. O serie de proceduri minuțioase au adus-o mai aproape de configurația spațială originală decât a fost aceasta vreodată în mai bine de un secol. Și totuși, dezvăluirea sa rămâne doar parțială. Detaliile, culoarea zugrăvelii, suprafața pardoselilor și instalațiile pot fi raportate la diferite momente din viața clădirii, dezvăluind Garnizoana în sine ca produs al unor straturi multiple.

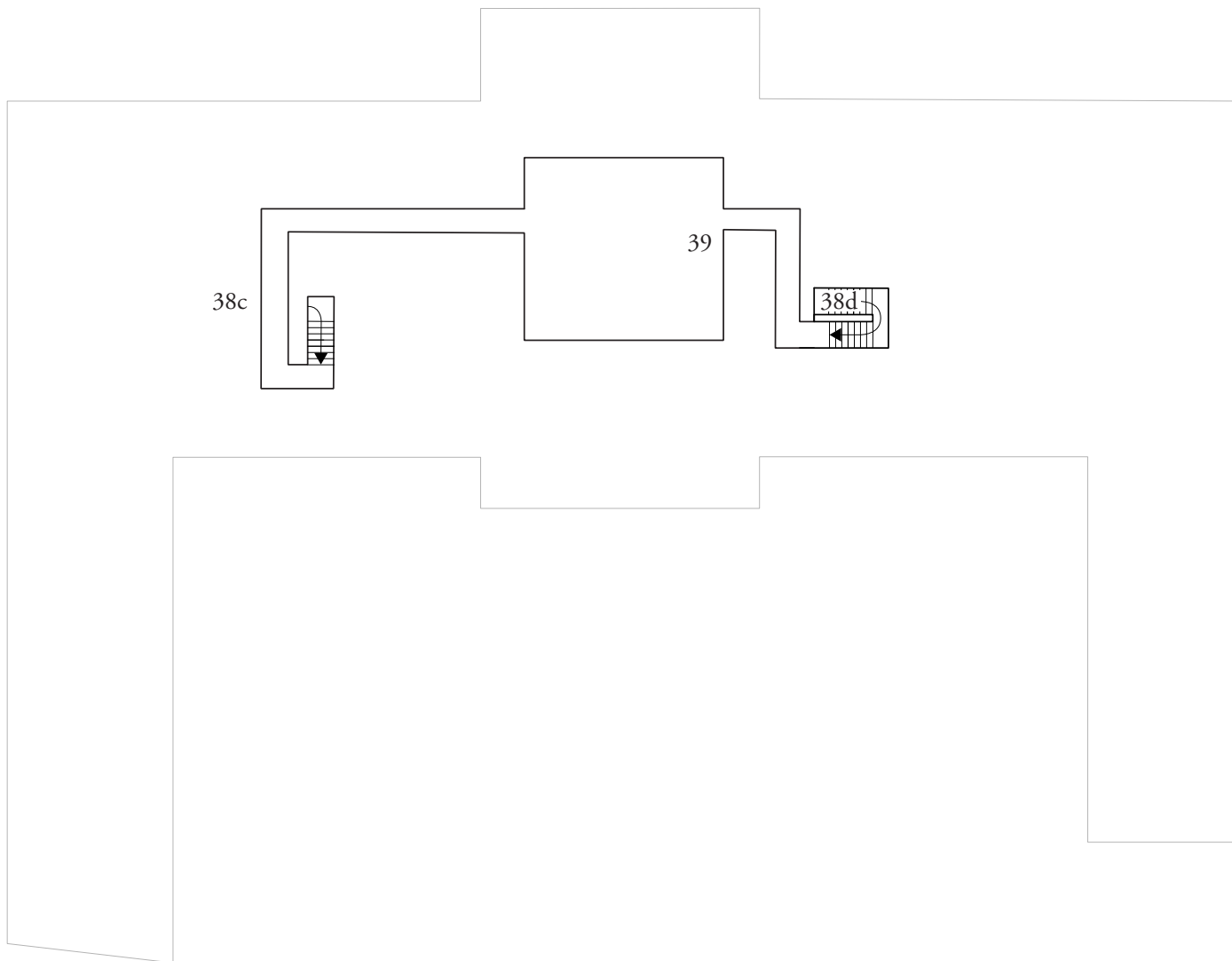
Harta expoziției  
Parter



Harta expoziției  
Primul etaj



Harta expoziției  
Mansarda



1

*Thread*

Akane Moriyama  
Stockholm, Suedia

O bucată lungă de material este suspendată deasupra Pieței Libertății și a curții din spatele clădirii Garnizoanei, pornind de pe acoperiș. Cu cele două spații diferite “acoperite” deopotrivă de același material semitransparent, factorii de mediu creează efecte unice prin întrepătrunderea de lumină, culoare și vânt de-a lungul liniei astfel create. Acest fir dinamic, alungit estompează granița dintre spațiile din față și cele din spate.

În cadrul acestei instalații, o bucată de material reflectă contextul, iar elementele invizibile cum sunt vântul și lumina funcționează ca mediatori, permițând spectatorilor să fie martorii unor momente trecătoare în timp ce tranzitează lin spațiul dinspre piață înspre curte.

2

*Under Covers*

Karamuk Kuo  
Zurich, Elveția

*Under Covers* este un pat comunitar, un loc pentru schimburi, conversații și dezbateri ce ne pune față în față cu tot ceea ce avem mai intim și mai vulnerabil. Instalația se revendică de la istoria paturilor emblematică—de la patul protestelor lui Yoko Ono și John Lennon, la clădirile în mișcare din tablourile lui Madelon Vrisendorp de pe coperta cărții *Delirious New York*, la tradițiile caselor românești din Peșteana. Instalația transformă locul unui sanctuar personal într-o platformă pentru discursul public despre artă, ridicând vâlul deasupra graniței dintre sinele individual și cel public. De asemenea, aduce un omagiu tradiției practicilor traiului în comun din România, unde spațiul de dormit în comun din casă ar putea cuprinde o varietate de programe și activități pentru familie, devenind un spațiu multifuncțional de reuniune. Simultan și contradictoriu, patul este deopotrivă un obiect privat al dorinței și un forum public pentru artă și comunitate. În holul de intrare al bienalei, suprafața moale, îmbietoare a covorașului din piele de oaie îl conduce pe vizitator către patul solitar învăluit în țesături, care așteaptă în mijlocul antreului. O lumină difuză lucește palid deasupra vorbitorilor care sunt adunați sub adăpostul cuveturilor și pernelor românești lucrate de mână. Publicul îi înconjoară de pe băncile aflate în întuneric, privind, așteptând ca discuția să înceapă. Aici, atât vorbitorii, cât și vizitatorii sunt invitați să devină performer și voyeur. Punând față în față idiosincratul și cotidianul în istoria vieții domestice, *Under Covers* reinterpretează cadrul obișnuit al unui panou de discuții formale, plasându-l sub cuverturile moi ale căminului. *Echipa: Anna Fritz, Jeannette Kuo*

3

*Cover Bo Bardi*

SO-IL, Angela Pang, Misiūna / McCarthy

Parte a unei serii de experimente menite să exploreze “crearea coverurilor” ca proces lucrativ și creativ pentru arhitecții contemporani, echipa curatorială de la *cover me softly* a rugat un grup de practicieni să realizeze un cover pentru *Casa de Vidro* proiectată de Lina Bo Bardi în São Paulo, Brazilia. Fiecărui arhitect i-au fost puse la dispoziție aceleași materiale, împreună cu instrucțiunile de a realiza o imagine care să se raporteze la o referință originală (desen, fotografie etc.) într-un stil propriu. Casa de Vidro este primul proiect al Linei Bo Bardi, fiind situat pe un teren de șapte mii de metri pătrați. A fost reședința lui Bo Bardi și a soțului său Pietro pentru patruzeci de ani. Schițele sale inițiale au dezvăluit ceea ce aveau să devină punctele centrale ale clădirii: prezența frapantă a sticlei, prelungind accesul spațiului în peisajul natural extern, precum și planul deschis al încăperii, plin cu obiecte și lucrări de artă.

1B SO-IL

New York, Statele Unite

Înainte de a vizita Casa de Vidro cu mai bine de zece ani în urmă, Jing Liu de la SO-IL nu s-ar fi gândit niciodată la partea „din spate” a clădirii. Chiar și atunci când a pășit, cu emoție, pe scara fluidă ce izvoră din spectaculosul peisaj tropical, și urca spre livingul deschis, nu a observat partea din clădire care era îngropată în pământ. Astfel, planul clar, stratificat—socializare, locuire și servicii—care delimitează și trei relații distincte cu terenul—plutire, verticalitate, așezare—cere reflecție.

2B. Angela Pang

Hong Kong

Linia transversală de sol din schița Linei Bo Bardi vorbește despre zona extensibilă dintre spațiu și arhitectură. Inspirându-se din zona modulară a casei, coverul realizat de Pang se referă la o arhitectură organică pentru un stil de viață diferit în cutia de sticlă plutitoare—un stil despre natură, materialitate, echilibru, integrare și precaritatea timpului nostru.

3B. Misiūna / McCarthy

Vilnius, Lituania și Chicago, Statele Unite

Când interpretezi o lucrare a unui artist, o iei acasă cu tine. Asta au făcut Misiūna / McCarthy aici, transportând Casa de Vidro din subtropicalul São Paulo în Lituania acoperită de zăpadă. Poate modernismul tropical fi recontextualizat cu succes? Mai are colajul polemic același impact? Nu sunt siguri.

*this space has no doors* întruchipează fluiditatea și deschiderea, invitând la conexiuni profunde cu natura și punând accent pe activismul femeilor în arhitectură. Se inspiră din lucrări de Lebel Prussin, Yona Friedman, și Moussa Ag Assarid. Cercetarea lui Prussin, care contestă normele arhitecturii tradiționale și evidențiază rolul crucial al femeilor în design, clasează corturile ca arhitectură legitimă, subliniind semnificația lor culturală și socială în cadrul comunităților nomade, axându-se în special pe modul în care femeile sunt arhitecții principali ale acestor structuri. Shoshan compara corturile indigene, modelate de reproducerea socială și viața familială, și corturile instituționale (cum ar fi cele utilizate de armată) care reflectă simbolismul politic și religios, proiectate în mod tradițional de bărbați. Yona Friedman, cunoscut pentru manualele sale de arhitectură accesibile, militează pentru autonomie și sustenabilitate în locuire. Activitatea sa promovează utilizarea resurselor locale și a materialelor regenerabile, abordând discrepanțele sociale predominante în mediile urbane. Manualul *Roofs* al lui Friedman încurajează oamenii să-și construiască propriile case, afirmând dreptul tuturor la locuire. Textul inclus se bazează și pe o conversație cu Moussa Ag Assarid, purtătorul de cuvânt al Mișcării Naționale pentru Eliberare Azawad, despre eforturile susținute ale poporului tuareg, nomazii Saharei, prezentând lupta lor pentru recunoaștere și drepturi pe fundalul marginalizării istorice.

Instalația din cadrul bienalei implică în mod activ artizani locali, în special femei, care contribuie cu țesături și artizanat, încurajând un dialog pe marginea patrimoniului cultural și a sustenabilității. Prin crearea unui spațiu colaborativ, proiectul își propune să insufle încredere acestor femei, promovând măiestria lor, păstrând în același timp meșteșugurile tradiționale și sprijinind înființarea unui club local de cusut și brodat. În concluzie, instalația nu este doar o structură fizică, ci o narațiune multistratificată a interconectivității, celebrând contribuțiile feminine în domeniul arhitecturii și al culturii. Contestă practicile arhitecturii convenționale, oferind o viziune plină de speranță asupra comunității, grijii și a colaborării. *Echipa de proiect: Malkit Shoshan, Ileana Teslevici (coordonator de producție), Anca Teslevici (manager de proiect), Maria Mihaela Rominu, Malena Mihaela Longa, Fedora, Gabriela Longa, Mihaela Georgeta Matuska, Nuti Holodneac, Nadia Mioc, Ileana Kristof, Nicoleta Rusu, Ana Grega, Bogdan Grega, Alina Grega, Maria Cocoș.*

Arhitectura vernaculară și tradițională a fost rezultatul unei serii de soluții care aveau legătură cu clima unui loc în vederea creării unor condiții de interior confortabile. Repetiția era, pur și simplu, rezultatul soluției celei mai adaptate pentru un anumit amplasament. În prezent, această practică este rară; când vine însă vorba despre mijloace economice și soluții adaptate la climă, pare esențial să scoți la iveală o abordare mai contemporană a aceluiași probleme. Expoziția investighează și pune în antiteză sistemele dezvoltate de Wladimiro Acosta pentru clima subtropicală din Buenos Aires—sistemul Helios—și grădinile de iarnă dezvoltate de Lacaton & Vassal pentru a face față climei oceanice a Franței. În 1929, Wladimiro Acosta (născut în Uniunea Sovietică) a emigrat în Argentina ca să descopere că mișcarea modernă devenise acolo o simplă copie stilistică întrucât îi lipseau elementele care protejau împotriva condițiilor climatice specifice locului. A pornit, “de la început, [să] studieze geografia fizică și umană a locului, caracteristicile sale, tehnologiile, tehnicile de construcție, stilul de viață al indigenilor, și [să] găsească o arhitectură ... care aparține locului.” A creat “sistemul Helios”, care era o modalitate de a interveni asupra climei umede subtropicale din Buenos Aires. Cel mai reprezentativ element este o lespede mată de umbrire care protejează spațiul principal al casei, lăsând soarele să pătrundă în timpul iernii și blocându-l pe perioada verii. A reproduces acest sistem în toate operele sale, având ca rezultat o arhitectură bioclimatică eficientă care funcționează în armonie cu condițiile locale. În ultimii treizeci de ani, Lacaton & Vassal au lucrat cu grădini de iarnă, inserând un nou tip de spațiu în clădiri, ca un mijloc de control climatic și adaptabilitate. Îmbinarea lor și specificațiile tehnice au fost îmbunătățite și sistematizate de-a lungul anilor. Grădina de iarnă este un spațiu finisat integral cu elemente din sere care sunt orientate permanent către soare: funcționează ca un amortizor termic, creând un “exterior mai bun” pentru clădirea principală. Soluția este adaptată climei oceanice a Franței, unde principalul motor al consumului de energie este tot încălzirea. Funcționează ca terasă vara, spațiu suplimentar la mijlocul sezonului, și spațiu tampon iarna.

*Echipa: Florencia Collo și Victoria Scatamacchia (lideri de proiect), Lacaton & Vassal și Atmos Lab [Rafael Alonso Candau, Florencia Collo și Olivier Dambron] (cercetarea despre Lacaton & Vassal), Florencia Collo în cadrul Universidad Torcuato Di Tella (cercetarea despre Wladimiro Acosta).*



*Warmly, from Dragalina*  
Alexandra Trofin  
Timișoara, Romania

Esplanada Gării de Nord, cunoscută în prezent ca Bulevardul General I. Dragalina, este definit de patru clădiri de apartamente proiectate în anii 1960. Proiectele au fost realizate în cadrul IPROTIM (Institutul Regional de Proiectări din Timișoara) de către arhitecta Geta (Mocănel) Voia. Fiind limitată la utilizarea unei arhitecturi dedicate, standardizate, lui Voia nu i-au rămas decât câteva elemente disponibile pentru intervenția sa—structurile de intrare (copertine cu console, tâmplărie metalică), parterul acoperit cu travertin pe fațadă, și pergole pe terase și jardiniere, diferențiate discret pentru fiecare clădire. Cel mai eficient element era o logie lungă care se întindea pe întreaga lungime a apartamentului, mărinz fiecare spațiu de locuit cu un sfert din suprafața interioară (o logie de 11 m<sup>2</sup>, 44 m<sup>2</sup> de spațiu interior util într-un apartament cu două camere). Cu toate acestea, structura cadru din beton asigură fațadei un ritm elegant și împarte interioarele apartamentului în trei compartimente egale—simplu și ușor de adaptat la nevoile curente, alegerea perfectă pentru un cuplu de arhitecți tineri. În timpul pandemiei, și nu doar atunci, viața din apartamentele de pe strada Dragalina se prelungea spre exterior, pe balcoane. La fel ca multe alte orașe din țară, Timișoara asigură sprijin cetățenilor pentru reabilitarea termică a locuințelor prin Serviciul de Eficiență Energetică. Asociația proprietarilor de vizavi a inițiat procesul, iar execuția lucrării a avut loc în primăvara și vara anului 2024. *Cu drag, din Dragalina* ar trebui să fie perceput ca un mesaj de la un vecin, o analiză a modului în care comportamentul locuitorilor s-a schimbat odată cu fațada. Documentarea este specifică sitului, însă procesul și rezultatul au devenit deja normă în România. Balcoanele de vizavi sunt acum închise cu ferestre cu vitraj dublu din motive de uniformizare: izolația a modificat proporțiile, iar utilizarea culorii a schimbat lectura liniilor fațadei. Viața se desfășoară acum între două straturi ale ferestrelor cu vitraj dublu, exclusiv în interior. Reabilitarea termică a unei clădiri nu este o sarcină deloc ușoară pentru un arhitect. Există câteva exemple bune, și chiar și mai puține aplicabile în cazul de față. *Cu drag, din Dragalina* este un prim pas în inițierea unui dialog constructiv în cadrul comunității locale despre cum am putea, cu toții—arhitecți, administrația locală și proprietari de locuințe—să ne izolăm locuințele cu mai multă grijă și responsabilitate.

*Echipa: Alexandra Trofin (inițiator), Ovidiu Zimcea (producție video).*

*Kotatsu Table (Medusa)*  
Something Fantastic  
Berlin, Germania

În timp ce normele arhitecturale occidentale insistă asupra faptului că temperaturile de interior trebuie să fie controlate în aceeași măsură în orice spațiu dat, modelele alternative au demonstrat o abordare mai eficientă în ceea ce privește furnizarea de confort termic. De la dispozitivul japonez kotatsu la sobele tradiționale est-europene—întâlnite adesea în România, construite cu o suprafață încălzită pentru odihnă sau dormit—intervențiile microclimatice la nivel de mobilier s-au dovedit eficiente în asigurarea confortului localizat pentru a răspunde unor nevoi specifice.

Având modificări minore pentru a spori adaptabilitatea și performanța, modelul prezentat ia forma unui kotatsu pentru a micșora spațiul încălzit necesar pentru mâncat și băut, asigurând în același timp confort. Oferă un prototip menit să contracareze deopotrivă escaladarea costurilor energiei și impactul substanțial asupra mediului asociat cu sistemele de încălzire și răcire a locuințelor. În vederea extinderii aplicabilității în spații private și publice, masa este ridicată la o înălțime de 75 cm, fiindu-i integrat un încălzitor electric cu infraroșii de înaltă eficiență, iar tradiționala masă capitonată kotatsu-gake este înlocuită cu o țesătură ușoară, sustenabilă și rezistentă la rupere. Prototipul se dorește a fi una dintre primele piese de mobilier pentru Laboratorul pentru Existență Circulară din Genova, Italia. Laboratorul este destinat explorării practicilor de locuire circulară și a tehnicilor asociate, de la vernacular la tehnologia avansată. Prin îndepărtarea de mediile convenționale cu climat închis și sistemele de încălzire centralizată, spațiul utilizează o varietate de dispozitive alternative de încălzire și răcire pentru a asigura diferite niveluri de confort ce depășesc standardele tradiționale.

*Echipa: Elena Schütz, Leonard Streich, și Julian Schubert (concept și design), ErtlundZull (design de producție și producție).*

*The Cannonball Effect*  
Vantieghem Talebi and Iwan Baan  
Los Angeles, California și Amsterdam, Olanda

Începând cu data de 14 iulie 2020, Walker Guest House, realizată de Paul Rudolph în 1953, a fost desprinsă din fundații, secționată în două părți, înfășurată în polietilen și tractată 2.598 de mile din Sanibel Island, Florida în Yucca Valley, California—mutată și scoasă din context. Călătoria parcursă de Guest House, de pe o insulă subtropicală din Florida la deșertul arid din California, a rămas nedocumentată; în timp ce-și așteaptă următoarea orânduire și reconciliere, structura sigilată se află în deșert—două obiecte albe separate, împachetate în folie

termocontractabilă. Salt în timp până în iunie 2024, când Iwan Baan și Raha Talebi au intrat în Walker Guest House ca și cum ai pătrunde într-o scenă a crimei. După niște tăieturi de pătrundere în stil Fontana în folia termocontractabilă a urmat un proces cvasi-arheologic. Descrierea interiorului realizată de Iwan Baan, un tablou fotojurnalistic al crimei, nu mai este o punere în scenă de tip modernist. Aici, fotografiile contemporane cu Walker Guest House în deșertul Yucca realizate de Baan oferă o lectură radical diferită de fotografiile idealizate de la mijlocul secolului captate de Ezra Stroller. Prin lentila fotojurnalistică a lui Baan, natura obiectului înveșmântat în folie respinge paradigma iconografică a predecesorului său și adoptă mai degrabă disconfortul și nesiguranța amplasării actuale a clădirii, cu propriul său viitor în cauză. Vândută la licitație de către Sotheby's în 2019 ca *objet d'art* și reprodus cu câțiva ani înainte de Sarasota Architectural Foundation în 2015, Walker Guest House—o râvnită operă de arhitectură americană de mijloc de secol—eșuează ca exemplu al idealului modernist al reproducerii. Achiziționată nu doar pentru valoarea sa de utilizare, ci mai mult pentru valoarea de schimb—determinată, în prezent, de economia licitațiilor de artă—rezistența sa neașteptată la replicare nu face decât să-i sporească atracția ca produs original, unic. Este posibil ca Walker Guest House să fi fost deja încadrată ca produs de artă prin intermediul fotografiilor lui Ezra Stroller cu multe decenii înainte ca Sotheby's să formalizeze această schimbare. De fapt, imaginile erau chiar folosite în materiale promoționale pentru vânzare. Poate că în viitor, dacă va fi vândută din nou—și va fi, cu siguranță—imaginile lui Iwan Baan vor fi cele care le vor lua locul: dovada că Guest House poate să zacă în bucăți, oricât de inconfortabil ar fi, așteptând să fie reîntregită din nou.

9

*Discovering the Wild and Expansive Worlds of Bruce Goff*  
New Affiliates  
New York, Statele Unite

Proiectele subversive și expresive ale celebrului arhitect Bruce Goff, student al lui Frank Lloyd Wright, se numără printre cele mai curajoase exemple de arhitectură din secolul 20. Teoreticianul Charles Jencks l-a numit “Michelangelo al kitschului”, iar criticul de artă Ada Louise Huxtable descria o persoană “ale cărei gusturi ar putea fi definite de pene de păun și plastic roz”. Arhitectura lui Goff, care își asumase demult orientarea sexuală, este modernismul în travesti: hiperbolic, expresiv, alcătuit din excesele industriei militare, mărunțișuri din magazine de un dolar, și materiale prea ieftine pentru standardele minime de gust. Viziunea sa a rotunjit paleta eclectică într-un întreg.

Goff s-a inspirat dintr-un arsenal dens de interese personale—de la cultura americană interbelică la industrialismul tehnologic și consumerismul agresiv—și le-a îmbinat în montaje și forme fantastice. Clădirile sale par să ajungă până în adâncurile esteticii Americane în

termeni de specificații materiale, logici structurale și organizări spațiale. În același timp, procesul său este profund intuitiv: a fost obsedat de Debussy, un pictor prolific, și profund devotat relațiilor cu clienții săi ca inspirație pentru rezultatele sale imprevizibile la propriu. Desenele expuse dezvăluie istoriile materiale și sociale ale trei dintre casele sale emblematice: Ford House (Aurora, IL, 1949-50), Shin'en Kan (Bartlesville, OK, 1956), și Bavinger House (Norman, OK, 1955). Casele conțin referințe la reutilizarea industrială și la produsele cotidiene pe care le-a transformat în suprafețe arhitecturale, și relevă sistemele interconectate și relaționale de informații invizibile care au fost extrem de importante în operele sale. Sunt coveruri nu doar ale clădirilor, ci și ale instrucțiunilor, mijloacelor și metodelor de realizare a lor. Casele în sine pot exista doar în fundal, ca niște referințe spectrale sau deznodăminte circumstanțiale ale unor rețele de soluții posibile—ca plasticul roz, și tot restul.

*Echipa: Jaffer Kolb (lider de proiect), Ivi Diamantopoulou (lider de proiect), Ekin Bilal (designer-șef), Ruby Kang (designer), cu sprijin suplimentar din partea: MIT Fay Chandler Creativity Grant, MIT Hass Award.*

10

*80s Group (after Gaivoronschi)*  
Vlad Nancă and Vlad Gaivoronschi  
București, România și Timișoara, România

În ultimii ani, o temă comună în lucrările lui Vlad Nancă a fost extragerea “anturajului” la scară din desenele de arhitectură și transformarea acestora în sculpturi în mărime naturală. Această abordare inovatoare reflectă credința sa conform căreia, în vreme ce desenele de arhitectură pot, în cele din urmă, să devină clădiri în sine, figurinele la scară sunt permanent limitate la mediul hârtiei, nerealizându-și potențialul de a exista în lumea fizică. Nancă privește această transformare ca pe un gest de eliberare, și, prin mărirea acestor figurine și încorporarea lor în expozițiile sale, creează narațiuni noi, integrându-le în același timp în opera sa într-un gest de apropiere. Multe dintre figurinele din lucrările sale precedente au fost desenate de autori anonimi sau neidentificați. Pentru *cover me softly* însă, artistul a ales două grupuri de siluete dintr-o schiță de arhitectură realizată în 1980 de arhitectul Vlad Gaivoronschi.

11

*I Am Not a Robot*  
Stefana Parascho and Eric Duong (CRCL EPFL), Zara Pfeifer  
Lausanne, Elveția și Berlin, Germania

“Tehnologia” are puterea de a stârni reacții contradictorii, de la o încredere oarbă în inovație la o teamă copleșitoare față de viitoare schimbări. Roboți care execută sarcini umane, făcând locurile de muncă

necesare, și valorificând eficiența din ce în ce mai mult, în pofida muncii umane—pentru a diminua costurile—este o realitate dificil de înfruntat. Promisiunea unui progres pozitivist din punct de vedere tehnologic se inspiră puternic dintr-o asociere nativă a tehnologiei avansate cu prestigiul și succesul. Dar ce am câștigat cu adevărat de pe urma proceselor automate bazate pe automatizare, copierea capacităților umane, și subordonarea față de instrucțiuni predefinite și rigide? *I Am Not a Robot* pune sub semnul întrebării relația noastră cu aparatele și tehnologia digitală, bazându-se pe instinctual uman, reacție și emoție în interacțiunea cu aceste tehnologii. Ce este un robot, dincolo de un mecanism care execută sarcini definite uman? Cine copiază pe cine? Există potențial într-o relație mai puțin ierarhică cu mașinile, în care să fim deschiși către o interacțiune spontană și învățare reciprocă? Instalația invită participanții să abordeze mașinile cu o curiozitate critică și cu reflecție, luând distanță față de promisiunea soluțiilor predefinite și a succesului tehnologic, încurajându-ne, în schimb, să privim roboții “în ochi” și să învățăm de la ei așa cum și ei învață de la noi.

*Echipa: Stefana Parascho (lider de proiect), Eric Duong (dezvoltare și implementare), Zara Pfeifer (foto și video), CRCL EPFL [Eric Duong, Isla Xi Han, Marirena Kladeftira, Alexandra Pittiglio, Eleni Skevaki, Jingwen Wang, Ziqi Wang] (material prezentat în filmul video), EESD EPFL [Qianqing Wang, Katrin Beyer] (material prezentat în filmul video), Structural Engineering Platform GIS EPFL (material prezentat în filmul video).*

12

*Labour*

Material Cultures

London, Marea Britanie

Zidăritul, zugrăvitul și tâmplăria sunt îndeletniciri specializate, adesea repetitive. Transformarea industriei construcțiilor într-una regenerativă, ecologică și mai echitabilă are consecințe asupra peisajelor și ecosistemelor noastre, și, mai grav, asupra oamenilor care lucrează în lanțul de aprovizionare al producerii spațiului. În acest scurt film, Material Cultures reunește vocile muncitorilor constructori de pe șantier implicați în efortul fizic și emoțional de a făuri clădiri. Pe măsură ce căutăm să schimbăm materialele și procesele pe care le folosim în construcții, trebuie să fim conștienți de impactul pe care munca manuală și procesele repetitive le au asupra corpului. Poate lucrul cu materiale ecologice și sisteme prefabricate să facă procesul de construcție mai sănătos și mai sigur?

13

*Marble Journey*

Laurian Ghinițoiu

Berlin, Germany

Filmul prezintă extracția a treizeci de mii de tone de marmură dintr-o carieră adăpostită într-un crâng de plop, destinate unui singur scop: crearea unei fațade translucide pentru Perelman Performing Arts Center în cadrul sitului World Trade Center din NYC. Urmărind călătoria marmurei prin Europa, filmul prezintă procesele adesea nevăzute care transformă materialul brut în blocuri de marmură, subliniind însemnătatea simbolică și istorică a marmurei.

Fațada, alcătuită din 4.896 de panouri de marmură unice, se afirmă ca un testament al muncii nevăzute a oamenilor care lucrează pe toate continentele. Deși procesul este automatizat, se bazează în continuare pe contactul uman. De la arhitectul care selectează manual, cu meticulozitate, fiecare panou în baza modelului venelor, la expertiza moștenită de cea de-a treia generație de proprietari de cariere, fiecare etapă este rânduie de oameni pricepuți. Printre aceștia se numără șoferul de camion care a transportat marmură timp de douăzeci de ani prin toată Portugalia, muncitorii de la patru fabrici din trei țări diferite, echipa care inspectează și repară defecțiunile, marinarii care înfruntă oceanul ca să livreze încărcătura fragilă, și muncitorii constructori de pe șantier care assemblează panourile ca pe piesele unui puzzle imens. Fațada are și o importanță simbolică pentru că reprezintă un stadiu de vindecare pentru situl de importanță istorică 9/11. Documentarul oferă o înțelegere aprofundată a modului în care se îmbină materialele naturale și producția arhitecturală centrată pe om. Explorează călătoria marmurei de la formarea geologică la tehnicile industriale inovatoare, dezvăluind procesele complexe din spatele transformării sale.

În ciuda faptului că a fost filmat în timpul pandemiei, filmul aprofundează contexte socio-politice, peisaje geografice, condiții de lucru, bariere lingvistice, consumul de energie, și influențe capitaliste. Axându-se pe aceste elemente interconectate, documentarul dezvăluie complexitatea creației arhitecturale, plasând marmura în poziția de protagonist, făcând trecerea de la un bloc anonim la un panou transparent, și invitând privitorii să reflecteze asupra acestui proces multilateral.

*Echipa: Laurian Ghinițoiu (inițiator, co-regizor, videografie), Arata Mori (co-regizor, editor), Yu Miyashita (compozitor)*

14

*Paper Boat*

Alt. Corp.

București, Romania

De secole, bărcuța de hârtie a fost general recunoscută, ad litteram, ca versiunea “soft” a tuturor formelor de vehicule plutitoare, o abstracțiune

pur geometrică indiferent de contextul istoric, progresele tehnologiei, ori măiestrie. În același timp, procesul transformării unei bucăți de hârtie albe bidimensionale într-un obiect tridimensional presupune o anumită distorsiune de scară care este strâns legată de crearea de obiecte, inclusiv de arhitectură.

Alt. Corp. propune evidențierea potențialului spațial inerent al bărcuței de hârtie prin adaptarea acesteia la dimensiunile uneia dintre încăperile Garnizoanei. Această coliziune modifică geometria bărcuței de hârtie și relația sa cu coordonatele camerei până într-acolo încât devine un cover al unui cover, o abstracțiune a bărcuței de hârtie inițiale și a încăperii-gazdă deopotrivă. Bărcuța este răsturnată și împodobește acum tavanul încăperii cu o boltă minuțios mozaicată, în timp ce prova, pupa, babordul și tribordul ajung să fie tangente cu pereții existenți și “inundă” întreaga lor suprafață cu un val de hârtie albă cu consistență de adeziv de amidon.

*Echipa: Cosmin O. Gălățianu, Cristian Beșliu, Cosmin Georgescu, Andrei Theodor Ioniță, Octavian Bîrsan*

15

*Ecluze pe Bega*

Bogdan Demetrescu, Alexandrina Ciortuz, Tamás Bodó,  
Octavian Horvath  
Timișoara, Romania

*Ecluze pe Bega* reprezintă un proiect cultural multidimensional care își propune să restabilească legăturile culturale, ecologice și economice dintre Timișoara și Voivodina, Serbia prin refacerea accesului la Bega —singurul canal navigabil din România. De asemenea, Timișoara este singurul port care nu este la Dunăre. Obiectivul principal al proiectului este recuperarea culturii apei în comunitățile locale, o cultură pierdută cu aproape șaptezeci de ani în urmă, când navigația dintre România și Serbia a fost întreruptă. Instalația video-audio prezintă o atmosferă poetică a dinamicii de pe Bega și de pe malurile sale, fie că este sub ori deasupra apei, prin plimbări pe malul apei sau cu bicicleta, sau în aer. Liniaritatea și monotonia aparentă a peisajului este completată de ritmul alternativ, ciclic și secvențial care induce tensiunea psihofiziologică a corpului uman asupra mediului înconjurător. Proiectul discută nevoia de a proteja patrimonial cultural și hidrotehnic al Begăi, eliminarea poluării, și nevoia de a readuce natura pe malurile râului.

*Echipa: Bogdan Demetrescu și Alexandrina Ciortuz (arhitect și coordonator de proiect EpB), Tamás Bodó (cineast), Octavian Horvath (designer de sunet), Dan Crăsnic (producție EpB).*

*Cu sprijinul adițional al programului național cultural “Timișoara – Capitală Europeană a Culturii în 2023,” al programului “Legacy Timișoara 2023”, derulat de “Centrul de Proiecte Timișoara,” și al bugetului de stat, prin bugetul de la Ministerul Culturii*

16

*Fake News. Following the Lies*

Funky Citizens

București, Romania

*Fake News. Pe firul minciunilor* este o lucrare imersivă care cercetează modurile în care dezinformarea funcționează ca un cover, găzduind neadevăruri și manipulând opinia publică. Așa cum învelișurile arhitecturii protejează și ascund, dezinformarea camuflează adevărul, creând o periculoasă iluzie a realității ce poate fi dăunătoare societății. Proiectul caută să desprindă aceste straturi de minciună, dezvăluind structurile ascunse ale dezinformării care influențează procesele democratice, în special în preludivul alegerilor din România anului 2024. Conceput a fi deopotrivă informativ și interactiv, proiectul oferă vizitatorilor experiențe practice cu instrumentele și tehnicile necesare detectării și combaterii știrilor false. Cu ajutorul studiilor de caz, al simulărilor și al funcțiilor realității augmentate, proiectul arată cum dezinformarea se infiltrează în spațiile digitale și afectează structurile sociale și politice din lumea reală. Prin regândirea conceptului de cover, proiectul subliniază necesitatea de a dezvoltă reziliență împotriva dezinformării, încurajând vizitatorii să se protejeze cu ajutorul gândirii critice și al educației media în era digitală. Proiectul provoacă publicul să pună sub semnul întrebării informațiile cu care se întâlnesc zilnic, făcând din chestiunea complexă a dezinformării o problemă accesibilă și urgentă. Prin dezvăluirea neadevărurilor care manipulează percepția publică, acesta își propune să promoveze un public mai informat și mai rezilient, mai bine pregătit să navigheze printre provocările peisajului digital într-un an electoral.

*Echipa: Ana Mocanu (coordonator), Iris Ordean (curator), Emilian Mocanu (ilustrator), Elena Calistru și Lorena Morea (scriitori)*

17

*Split*

GRASS+BATZ și Atelier Ad Hoc

Santiago, Chile și București, Romania

Așezate alături într-o analogie incompletă, atât București, cât și Santiago se confruntă cu lipsa de adăpost și condiții de locuit precare. Poate arhitectura să ofere un răspuns la inegalitatea socială în creștere și să fie de ajutor grupurilor vulnerabile? Această juxtapunere divizată de date, fragmente și proiecte din cele două orașe reprezintă o încercare de a dezvoltă modalitățile de practică ce reconectează profesia de arhitect la autoritate și poziționare critică. Proiectele sunt intervenții la scară micro bazate pe investigații în desfășurare, care abordează situații specifice legate de lipsa de adăpost în vederea creării unor tipologii sau precedente care se adresează inegalității sociale și spațiale. Acestea nu rezolvă problemele sistemice ale persoanelor fără adăpost, ci contribuie la



extinderea responsabilității disciplinei arhitecturii în direcția construirii unor orașe mai incluzive.

*Echipa GRASS+BATZ: GRASS+BATZ [Diego Grass, Thomas Batzenschlager, Emile Straub, Joaquín Serrano] în colaborare cu José Hassi (arhitectură), David Quezada (consultant structurist), Constructora Neve Limitada [Julio Neira, Gabriel Neira] (construcție), Francisca Amenábar, Rocío Gómez, și Francisca Vargas (cercetare)*  
*Echipa Atelier Ad Hoc: George Marinescu (arhitect), Maria Daria Oancea (arhitect) Cu sprijinul adițional al: PUC Pastoral Fund, Santiago General Cemetery, CPC (Confederación de Producción y Comercio), In Stare de Bine Grant*

18

W8ING

Sophia Le Fraga

Los Angeles, Statele Unite

W8ING (2014) este o adaptare sau un *cover* iMessage al piesei de teatru *Waiting for Godot* de Samuel Beckett, care folosește abrevieri de text, jargon internautic și emoticoane pentru a repune întrebările fără răspuns ale lui Beckett.

Folosind ecranului iPhone-ului drept scenă, Le Fraga inversează genurile protagoniștilor lui Beckett, de la doi bătrâni la două tinere, pentru a explora teme de singurătate, anticipării și culturii digitale în era internetului.

W8ING tratează piesa din 1949 drept materie sursă pentru a arunca lumina secolului 21 asupra conceptului de “așteptare”. Actul așteptării unui răspuns, unui mesaj, sau a validării evocă sentimente de anticipare și singurătate ce sunt adesea experimentate în lumea digital.

19

*Edipo Re:dux*

Cosmin Nicolae

Berlin, Germania și București, Romania

În 1967, Pier Paolo Pasolini s-a aventurat în România în căutarea unui decor primordial, arhaic pentru adaptarea piesei *Oedipus Rex*. Fiind o țară supusă unei industrializări rapide, România oferea, cu toate acestea, frânturi din acea lume brută, neîmblânzită după care tânjea Pasolini. Cineastul a plecat cu o colecție de muzică curatoriată de Institutul de Etnomuzicologie din București și lansată de Electrecord în 1962, care a fost folosită, aproape în întregime, drept coloană muzicală pentru filmul care a fost realizat până la urmă în Maroc. Există o mare ambiguitate în ritmul și limba muzicii populare tradiționale românești, marcată de urmele nedefinite ale tonalităților arabe, slave și antice grecești. Potrivit spuselor sale, “Sunt cumva în afara istoriei. Am vrut să am o muzică istorică, atemporală.” *Edipo Re:dux* este o cercetare speculativă a

locației care invită privitorii să mediteze la un “ce-ar fi dacă” al istoriei cinematografiei. Proiectul examinează relația dintre peisaj și narațiune, și rolul locului în definirea expresiei și în memoria culturală. O serie de viniete intercalate printre înregistrări de film formează o invitație la o călătorie spectrală, un rit cinematografic de tranziție între un trecut nebulos, mitic și un prezent hiperreal. Intrând în relație cu austeritatea decorului, *Edipo Re:dux* aduce un omagiu poeziei transcendente a lui Pasolini.

*Echipa: Cosmin Nicolae (scriitor și regizor), Dragoș Hanciu (director de imagine)*

20

*Cover Brâncuși*

KOSMOS, Burr, Jack Hogan

Ca parte a unei serii de experimente menite să cerceteze “crearea de coveruri” ca proces lucrativ și creativ pentru arhitecții contemporani, echipa curatorială a *cover me softly* a rugat un grup de practicieni să “răspundă” cu un cover la adresa casei părintești a lui Brâncuși din Hobița, România. O serie de arhitecți au fost invitați să se joace “de-a telefonul fără fir” în care documentația originală a casei a fost înmănată unui designer, coverul acesteia a fost pasat următorului drept “original” nou pentru un alt cover “nou”, și așa mai departe. Casa, construită de tatăl lui Brâncuși, este reprezentativă pentru regiune. Un acoperiș cu pantă din șindrilă acoperă pridvorul și trei încăperi: camera de dormit, o bucătărie și un spațiu de depozitare. Detaliile de pe uși, stâlpi și grinzi dezvăluie cioplituri complicate, tradiționale. Casa memorială actuală este o reproducere fidelă construită în anii 1970—se spune că originalul a fost dezasamblat și reasamblat de sora lui Brâncuși la o sută de metri în josul drumului, doar ca să se năruie într-un final.

1B. KOSMOS

Zurich, Elveția

KOSMOS utilizează aici cuvântul *cover* în sens literal, acoperirea casei cu o structură conică—un pavilion ușor, mai mare decât casa originală, care imită forma inițială. Învelișul protejează clădirea istorică de alte deteriorări, oferind în același timp spațiu pentru o grădină semi-interioară de mari dimensiuni în jurul casei originale. Învelișul creează un spațiu interstițial între nou și vechi, între peisaj și arhitectură, precum și un nivel de spațiu public în jurul casei originale, care invită oamenii să observe, să viziteze, și să-i înțeleagă frumusețea simplă.

1C. Burr

Madrid, Spania

Colajul reflectă asupra noțiunii de embleme urbane și a rolului acestora

în modelarea identității colective. Centrat în jurul unei figuri naționale, un spațiu generic este transformat într-un simbol fundamental în vederea modelării identității culturale. Emblemele trebuie să fie păstrate dincolo de durata medie de viață—necesitând procese de întreținere, reconstrucție ori chiar reproducere. Reflectăm asupra acestor momente de impas atunci când nevoia de a păstra imaginea simbolică duce la crearea unor replici cu rezoluție scăzută. Aceste reproduceri temporare permit mitului să dăinuie în absența obiectului original. Spațiul este redus la imaginea sa exterioară, acoperit de o structură temporară ce distorsionează emblema. Un cover care înlocuiește originalul.

1D. Jack Hogan  
Waterford, Irlanda

Brâncuși, născut la 19 februarie 1876, a fost unul dintre cei șase copii ai lui Radu Nicolae și Maria. Casa modestă a familiei evidențiază intimitatea confortului, cu un singur spațiu supradimensionat de dormit. *Endless Bed* amplifică ideea de intimitate, transformând exteriorul reflectat în conceptul Burr într-un spațiu interior.

21  
*Superhouse*  
Laurian Ghințoiu  
Berlin, Germany

Seria de fotografii explorează dualitatea înăuntru/afară dintre interfața publică a fațadei și viața cotidiană bogată care se desfășoară dincolo de aceasta.

Comunitățile roma din România, originare din India, au îndurat secole de persecuții, inclusiv cinci sute de ani de sclavie sub oblăduirea bisericii, Holocaustul, și opresiunea din timpul comunismului. După revoluția din anii 1990, arhitectura romani s-a remarcat, atât în mediul urban, cât și în cel rural prin palate multietajate și bogat împodobite: inconfundabile semne de exclamare marcând prezența comunității.

De-a lungul ultimilor ani, Laurian Ghințoiu a cercetat lumea orașelor romani de pe tot cuprinsul României și al Moldovei—cum ar fi Ivești, Buzescu, Huedin, Hunedoara, Țânțăreni și Soroca—fiind martor la numeroase ritualuri cotidiene și tradiții, precum nunți, botezuri și înmormântări. Fotografiiile sunt rezultatul a peste zece excursii îndelungate în care a asistat la numeroase tradiții, cum ar fi cele dinaintea Crăciunului, povești spuse la un pahar de palincă, mese comune cu sarmale, și atmosfera caldă a vieții în comun. Pentru comunitățile cărora influența și ritmul lumii nu le dictează “ce-ul” și “de ce-ul”, casa este primul loc de rezistență, dezvăluind abilitatea lor de a se adapta, a îndura și a prospera în fața adevăratelor istorice. Această documentare nu ar fi fost posibilă fără ajutorul neprețuit al comunităților

roma, răspândite în toată țara, care și-au deschis cu generozitate porțile.

22  
*No Shelter from the Storm*  
Anca Benera and Arnold Estefán  
Viena, Austria și București, Romania

*No Shelter From The Storm* a fost filmat într-una dintre ultimele păduri seculare din Europa, în munții Carpați, la granița dintre România și Ucraina, în timpul conflictului armat din Ucraina. Regiunea nu este importantă doar din motive ecologice, ci și din punctul de vedere al însemnătății politice, istorice și militare. Artiștii urcă un teren muntos cu păduri distruse, fredonând melodia “Where Have All the Flowers Gone? [Unde au dispărut toate florile?]”—un cântec popular american antirăzboi din anii 1960, compus de Pete Seeger. Versurile își au originea într-o melodie populară cazaco-ucraineană de dinaintea războiului menționată în romanul lui Mihail Șolokov, *Donul liniștit*, în care războiul—sub forma conflictului internațional, dar și a revoltei civile—asigură fundalul epic al narațiunii. Fredonată pe fundalul versanților munților devastați, melodia internațională antirăzboi devine un apel împotriva exploatării globale și a distrugerii mediului înconjurător. *Echipa: Anca Benera și Arnold Estefán (regizor și cameraman), Mihai Dină și Liviu Dochiața (cameramani), Cosmin Giurgiu și Ionuț Voinescu (filmări aeriene), Attila Faravelli (sunet)*

23  
*CARPATHIA*  
ECO studio, Fundația Conservation Carpathia  
Munții Făgăraș, Parcul Național Piatra Craiului și Munții Leota, România

Conceptul unui *cover* sugerează cel puțin două entități distincte: originalul și cel inspirat. Diferențiate prin timp, mici variabile și particularități, par asemănătoare în ochii observatorului. Toate sunt aspecte intrinseci ale naturii—interconectate ca o singură entitate. Natura se (re)generează pentru a-și păstra forma originală. Prin *CARPATHIA*, sunt produse constant noi tipuri de acoperăminte naturale pentru a recrea o stare naturală nouă, originală. Ceea ce ne acoperă cu blândețe—pădurea cu munții săi—este mai mult decât un simplu adăpost (sanctuar) pentru viața sălbatică sau o evadare din viața urbană. Este și o sursă de aer pur, apă curată, mâncare naturală, și un cămin pentru comunitățile vernaculare care trăiesc încă în armonie cu peisajul carpatic din Munții Făgăraș. Fundația Conservation Carpathia lucrează de cincisprezece ani pentru a păstra aceste comori, depunând eforturi în vederea creării Parcului Național Făgăraș, care ar putea deveni cel mai mare parc natural din România. “Viziunea noastră este crearea unui sistem rezilient în care biodiversitatea și oamenii să

prospere împreună. Proiectul acoperă situl Natura 2000 din Munții Făgăraș, Parcul Național Piatra Craiului și Munții Leaota, totalizând peste 250.000 de hectare.” Toate acestea sunt posibile prin conservare, restaurare ecologică, protejarea vieții sălbatice, reintroducerea speciilor dispărute, și regenerarea comunităților prin implicare constantă în toate activitățile, precum și în dezvoltarea afacerilor sustenabile.

*Echipa: Oana Matei (concept, design expozițional și producție), Marius Moga (concept, design expozițional și producție), Martha Moroșan (design expozițional și producție), Iulia Aștefănei (conținut), Alexandru Crețu (conținut), Sergiu Florea (scanări 3D), Adrian Pătrulescu (hărți) Cu sprijin adițional din partea: Forest Design, Daisler Print House*

24

*In Opera: Future Scenarios of a Young Forest Law*  
INST (Mauricio López, Matías Carballal, Diego Morera, Sebastián Lambert) și Carlos Casacuberta  
Montevideo, Uruguay

Încă de la apariția legii silviculturii, Uruguay, “o țară cu patru vaci pe cap de locuitor”, a trecut prin schimbări fără precedent. Pentru prima dată, exporturile din industria silviculturii le-au depășit pe cele din industria cărnii, în timp ce peisajele sale erau în curs de transformare.

*In Opera* este o poveste spusă de această lege recentă prin intermediul unei opere neobișnuite cu autori multipli, care a fost montată în Pavilionul Uruguay din cadrul celei de-a optsprezecea ediții a Expoziției Internaționale de Arhitectură de la Bienala de la Veneția. Legea privește în oglindă și cântă publicului în încercarea de a înțelege ce se întâmplă în jurul său și de ce nu primește la fel de multă atenție ca celelalte reglementări. În cadrul spectacolului, împarte scena cu spațiile, teritoriile și ființele din pădurile din Uruguay, alături de intervenții muzicale din partea unei generații noi de artiști afro-uruguayeni care întrerup narațiunea lirică.

Astfel, legea silviculturii se dezvăluie ca un text activ, parte a unui ansamblu transcalar—juridic, spațial, de mediu și social—care poate juca un rol în construirea, simbolică și literală, a mai multor viitoruri. Atunci când majoritatea noilor păduri luxuriante din Uruguay sfârșesc prin a fi exportate peste hotare sub formă de pastă de celuloză, cum am putea să ne imaginăm Uruguay ca pe un laborator pentru un viitor al lemnului mai echitabil și mai incluziv?

*Echipa: INST [Mauricio López, Matías Carballal, Diego Morera, Sebastián Lambert] și Carlos Casacuberta (curatori), Facundo de Almeida (comisar), Exceso Colectivo [Rafaella Varela, Fol Cvetreznik, Guzmán Bergereau] (artiști video), Camila Cardozo (curator intervenții muzicale), Nomusa, Olhosdagua, și Carlos Casacuberta (producție muzicală), Carlos Casacuberta și Diego Morera (monologul legii), Sofia Colares (interpretarea vocală a legii), Nomusa, Viki Style și Facundo Balta (intervenții muzicale), Gabrielle Santos și Romina Sánchez (interpretare în cadrul intervențiilor*

*muzicale) Cu sprijin adițional din partea: Ministerului Educației și Culturii din Uruguay, Departamentului de Internaționalizare a Culturii și Institutului Național de Arte Vizuale din cadrul Directoratului Național pentru Cultură, Ministerului Afacerilor Externe și Directoratului General pentru Afaceri Culturale din cadrul Ambasadei Republicii Uruguay din Italia, Școlii de Arhitectură, Design și Urbanism din cadrul Universității Republicii și Școlii de Arhitectură din cadrul ORT University, și Uruguay XXI Agency*

25

*Ground Cover*

Sonia Sobrino Ralston și Oana Frențiu (Doda Natural)  
Vancouver, Canada și Carașova, Romania

Pajiștile ilustrează conceptele culturale și juridice ale utilității. În România, plantele medicinale au crescut mult timp amestecate printre culturile agricole și prin fânețe, funcționând ca leacuri culese pentru diverse afecțiuni de secole întregi. Fierțe, zdrobite sau uscate, plantele pe care le-am putea numi acum buruieni au fost—și continuă să fie—folositoare din punct de vedere medicinal, cu condiția să știm cum să le identificăm și să le utilizăm. Totuși, practici ca identificarea, culegerea și utilizarea plantelor s-au schimbat dramatic de-a lungul timpului. De exemplu, în vreme ce plantele înregistrate într-un *herbarium vivum* al unui medic din secolulul nouăsprezece—o carte cu plante presate locale—ar fi putut avea utilizări medicinale aplicate la acea vreme, aceleași plante (și altele) trebuie să fie acum îndepărtate, conform prevederilor actuale ale politicii agricole comune din UE în ciuda valorii lor etnobotanice prezente. În acest sens, un câmp poate fi privit ca o mărturie vie a modului în care pământul este perceput ca fiind folositor. Instalația explorează interacțiunea tipurilor de norme socioculturale și juridice care “acoperă” pământul, folosind plante imortalizate în numeroase medii: procesate, uscate și digitale. Pe fundalul unui peisaj cu fân cules industrial și traditional, privitorii sunt îmbiați să atingă și să miroasă cosmetice create din plante culese și bazate pe rețete naturale realizate de Oana Frențiu de la *Doda Natural*. Privitorii sunt invitați să reflecteze la modurile în care plantele sunt procesate și să experimenteze peisajul senzorial prin utilizarea de cosmetice derivate din natură. Instalația video realizată de Sonia Sobrino Ralston poartă spectatorii într-o plimbare prin câmpuri cultivate; de la pășuni sălbatice cu plante medicinale din secolul nouăsprezece și specii native, la monoculturi agricole cu buruieni care cresc spontan printre acestea, privitorul este imersat într-un peisaj în schimbare. Bazate pe modele botanice digitale de înaltă fidelitate și alte suporturi media cu imagini botanice, animațiile îi îndeamnă pe privitori să analizeze modul în care practicile cultivării și cercetării plantelor din documente de arhivă și juridice ne modelează cunoașterea lumii naturale și, în ultimă instanță, a ceea ce este perceput ca folositor. Lista de plante provine din cercetarea întreprinsă de Elena

Grosu și Mihael Cristin Ichim despre politica agricolă comună din UE, și cea realizată de Ghizela Vonica și Aurelia Horotan despre *herbarium vivum* al lui Joseph Oberth, din 1839, păstrat la Muzeul Național de Istorie din Sibiu.

*Echipa: Sonia Sobrino Ralston (video și design instalație), Oana Frentiu (cosmetice și colecția de plante)*

26

*I haven't arrived yet*

Fiona Connor

Los Angeles, United States și Aotearoa, New Zealand

Așa cum se întâmplă adesea când intri într-un spațiu interior, perechi de pantofi stau adunați exact la intrarea în spațiul expozițional. Pantofii sunt reproduceri din bronz turnat intitulate *I haven't arrived yet* [N-am ajuns încă]. Ca într-un joc al recunoașterii și al invizibilității, sculpturile se inserează în spațiul predefinit al galeriei. La vederea lor, vizitatorii pot să-și scoată și ei pantofii pentru a se alătura grupului în așteptarea petrecerii timpului. Pantofii reflectă locuirea, ocuparea, audiența colectivă și interpretarea.

Aici, permanența bronzului—și istoria sa de elogiare și preamărire a supușilor săi—este pusă față în față cu intimitatea actului dezbrăcării și cu atmosfera spectrală lăsată în urmă de un obiect de îmbrăcăminte golit de corp. Această colecție de sculpturi este obținută din pantofi aparținând colegilor lui Connor și oamenilor întâlniți în timpul montării expoziției, despre care își imaginează că ar putea să viziteze expoziția sau să vadă lucrările la un moment dat.

Reflectând la *I haven't arrived yet*, Connor pune întrebarea: “Cum recunoaște cineva rețeaua inevitabilă de relații sociale și eforturi ce sprijină producția artistică? Ce se întâmplă atunci când un astfel de proces este eclipsat, sau, în cel mai rău caz, anihilat de rezultatul și reprezentarea sa?” Artista dorește să-i mulțumească Dianei Voicu pentru contribuția sa în cadrul proiectului.

de asemenea prezentate:

*Scuff #1 and Scuff #3*

Perete existent, grafit

Fiona Connor

27

*Classics Counterfeits*

Nate Jobe

Milano, Italia

Care sunt motivațiile din spatele modului în care pantofii tip sneakers sunt remixați și regândiți? La început, Dapper Dan din Harlem a înlocuit Air Force 1 Swoosh cu Louis Vuitton din piele și imprimeu *damier*.

În anii 2000, canadianul Raif Adelberg a făcut efectiv un cover după lucrarea lui Dan, introducând pantofi Air Force 1 decorați similar în magazine ca New York's Union. Ca într-un ciclu complet, Virgil Abloh a combinat oficial Nike și LV în 2021. Deoarece un grup de retaileri din East Coast le-a cerut celor de la Nike să facă un model permanent, Air Force 1 a avut parte de nenumărate relansări și reinventări speciale ediție limitată. Pantofii, concepuți inițial de Bruce Kilgore, au fost obiectul a nenumărate coveruri din partea altor mărci—cele mai celebre fiind BAPE și Celine. Este echivalentul cântecului “Yesterday” al celor de la Beatles. Ideea coverului sugerează un drept de proprietate universal. Pantofii de tip sneakers sunt ai noștri, așa cum sunt și cântecele. Da, putem afla autorii originali și datele de lansare. Pantofii de tip sneakers funcționează obiectiv; designul sprijină un scop intențional, concret, acela de a fi purtați. Pantofii de tip sneakers funcționează și subiectiv; sunt obiecte adoptate de oameni și locuri, își fac loc în subculturi, devin avataruri ale gustului. Coverul încurajează așteptările și anticiparea. Există ceva plăcut în forme și sunete reciclate—un confort motivat. Trucurile sau expresiile individuale indică trăiri viscerale, generând tensiune față de original. Mai mult decât o copie, coverul ia în considerare modul în care un lucru este deopotrivă atemporal și al unei epoci. În cazul pantofilor de tip sneakers, coverul regândește definiția designului. Într-un fel, fiecare expresie minoră se califică drept design: adaptarea designului, realizarea unui design nou. Ciclic. Personalizat pentru detectivii internetului. Sau pentru noi, chiar acum. Lucrarea expusă prezintă cazuri celebre de design de încălțăminte, inovații și crearea de coveruri în baza operelor unor designeri renumiți și a reperelor emblematice ale acestora.

*Echipa: Nate Jobe, Ashley Comeaux, Bruce Kilgore, Jay Gordon, Matthew Williams, Mellany Sanchez, Randa Kherba, Reba Brammer, Safa Sahin, Steve Smith, Nick Schonberger*

28

*“Insert Complicated Title Here” [“Introduceți un titlu complicat aici”]*

Virgil Abloh

Chicago, Statele Unite

Virgil Abloh (1980-2021) este un artist, arhitect și designer vestimentar a cărui practică interdisciplinară a definit ultima decadă așa cum puțini au făcut-o. Primele sale incursiuni în modă au scos în evidență abordarea sa tip DIY de a imprima serigrafic ‘PYREX 23’ pe spatele unor cămăși din flanelă din linia închisă Rugby Ralph Lauren—o dublă încălcare simbolică, atât ca nume, cât și ca produs. Prelegerea lui Abloh de Harvard Graduate School of Design din octombrie 2017 a coincis cu lansarea colaborării sale, “The Ten”, cu Nike, o deconstrucție a zece modele emblematice de pantofi de tip sneakers. Videoclipul a devenit instantaneu una dintre cele mai urmărite prelegeri de la Harvard, în mare măsură datorită deschiderii cu care își deconstruiește ideologia în spațiul public. Manifestul său în șapte puncte numit “Personal Design



Language” [Limbaj personal de design], este prezentat în detaliu prin trei proiecte diferite, de la produse de încălțăminte la arhitectură, aducând în discuție, printre altele, noțiunea abordării celor 3 procente. Abloh pune întrebarea: care este minimul pe care cineva trebuie să-l schimbe, care sunt cele 3 procente prin care ceva se poate transforma din forma originală în ceva nou?

29

*Untitled (March 22, 2023)*

Tremaine Emory

New York, Statele Unite

Prelegerea lui Tremaine Emory a fost susținută pe 22 martie 2023 la Holden Chapel din campusul Universității Harvard ca parte a seminarului “Nonprofessional Practice” condus de Oana Stănescu. Aici, colecția Denim Tears a lui Tremaine Emory aduce în discuție designul unor pantofi cu glezna înaltă și joasă în colaborare cu Converse, inspirându-se din steagul afro-american al artistului David Hammons. Deși nu era obligatoriu din punct de vedere legal, Emory a contactat echipa lui Hammons pentru aprobare în semn de respect. Inițial, colecției Denim Tears i-a fost refuzată permisiunea, însă după prezentarea proiectului, Emory a reușit să discute cu Hammons și să obțină aprobarea pentru colaborare. O conversație ulterioară avea să ducă la lansarea unei noi reiterări a acelorși pantofi, cu condiția ca Hammons să-și poată pune semnătura pe etichetă și să trimită câteva perechi nepoșilor săi.

Ca urmare a violențelor în desfășurare ale poliției împotriva persoanelor de culoare din SUA, Emory a negociat cu Converse lansarea pantofilor cu condiția ca firma să contribuie financiar considerabil la organizațiile care militau pentru dreptul la vot al persoanelor de culoare. —pe lângă angajamentul prevăzut de a dona douăzeci de milioane de dolari pe parcursul a zece ani pentru a sprijini activitățile care sprijineau echitatea persoanelor de culoare. În colaborare cu alți artiști, Emory folosește pantofii și imaginile asociate pentru a încuraja cetățenii de culoare și populația generală să voteze la alegerile din SUA din 2024.

30

*Confessions on the Dance Floor: M by Madonna*

Delfina Fantini van Ditmar, Zowie Broach, și Brian Kirkby

Londra, Marea Britanie

Look #3, *the Pointed Shirt Dress* (rochia tip cămașă cu colțuri pronunțate) a fost concepută de marca vestimentară independentă BOUDDICA (Zowie Broach & Brian Kirkby) cu sediul la Londra, ca parte a colecției din 2025 a Muzeului Romantic (SS06). Rochia și piesa pentru gât au fost concepute și realizate în atelierul BOUDDICA din cartierul Hackney

Wick. În 2005, Madonna a lansat *Confessions on the Dance Floor*. În același an, BOUDDICA i-a dăruit Madonnei Look #3, *the Pointed Shirt Dress*. Doi ani mai târziu, designul a fost reprodus de Madonna cu ocazia colaborării de design cu H&M: M by Madonna. Se poate vedea din linia modelului că originalul Look #3 *the Pointed Shirt Dress* a fost conceput în trei dimensiuni. Modelul este caracterizat de expresii și decizii îndrăznețe; mâneca finală este ascuțită ca o linie de creion. În opoziție, se vede că în cazul modelului pentru rochia M for Madonna adâncimea este aplatizată, fiind caracterizată de alcătuirii inutile și o rigiditate dezagreabilă. Fiecare parte din model este anulată. Versiunea H&M este un model bidimensional fabricat în serie, lipsit de viziunea nuanțată și de măiestria predecesorului său.

*Echipa: BOUDDICA [Zowie Broach și Brian Kirkby] (designeri vestimentari), Delfina Fantini van Ditmar (cercetător de design)*

31

*Uncovers*

Wang Consulting

Berlin, Germany, Brussels, Belgium, și Zurich, Switzerland

Colecția *Uncovers* de la Wang Consulting este o cercetare despre corpuri utopice, nudism, anti-modă și pielea ca o formă de protecție. Inspirat de esul “The Dress Theories and Practices of English Interwar Nudists” [Teoriile vestimentare și practicile nudiștilor englezi interbelici] de Annabella Pollen, *Uncovers* reflectă asupra credinței utopice că nuditatea ar putea duce la o lume mai bună prin contestarea normelor societale și creșterea stării de bine. Explorarea merge dincolo de simpla îndepărtare a hainelor; redefiniște actul ca o declarație profundă despre semnificația și sensul modei. Colecția constă în forme de vestimentație uzuală, de bază transpuse în latex, o materialitate care este adesea asociată cu fetișismul. Spre deosebire de alte articole de îmbrăcăminte ce-și pot pierde valoarea pe măsură ce sunt purtate sau atinse de diferiți oameni, aceste piese câștigă în valoare prin interacțiune. Fiecare persoană care poartă una dintre piesele *Uncovers* lasă semne și urme, contribuind astfel la transformarea și narațiunea acestora. În timp, hainele din latex devin creații unice care reflectă o experiență colectivă. În timpul unei activări din cadrul *cover me softly*, acest proces va fi exemplificat pe parcursul unui weekend. Clubberii poartă prototipurile *Uncovers* în timp ce dansează, mișcărilor și transpirația lor devenind contributori în procesul de creație al unor piese originale, unicat. *Uncovers* contestă percepțiile tradiționale ale valorii în modă. Piesele din latex sunt dovada că hainele pot mai curând să câștige în valoare prin experiențe și transformări comune în loc să fie devalorizate de acestea. *Uncovers* ne invită să regândim felul în care privim îmbrăcăminte. Hainele nu sunt doar un strat protector, ci entități vii, în evoluție, care devin mai complexe cu fiecare interacțiune.

*Echipa: Joëlle Laederach (designer), Sabrina Seifried (designer)*

32

*The White T*

Tutia Schaad

Berlin, Germany și Brussels, Belgium

Clasicul tricou alb, dorit pentru finețea și coerența sa ca obiect vestimentar la modă, a fost în cazul de față reproduș și metamorfozat ca intermediar estetic și conceptual în rolul său de costum pentru piesa *The RISE*, realizată de coregraful Michiel Vandeveldel și compozitoarea Eva Reiter, care va avea premiera pe 20 septembrie 2024 la Centre Pompidou. O serie de tricouri albe ce prezintă variațiuni ale tratamentelor de deconstrucție sunt expuse pentru *cover me softly*, alături de o secvență filmată din *The RISE*, oferind o previzionare a elementelor coregrafice și muzicale ale întregii lucrări. Prezentarea își propune să exploreze potențialul creativ al unei piese emblematice de modă cum este tricoul alb în contextul acestui spectacol interdisciplinar.

*Echipa: Tutia Schaad (designer și director de proiect), Michiel Vandeveldel (coregraf), Eva Reiter (compozitor), Ictus Ensemble (producție video)*

33

*Caricaturana, The Marshal's Two Executions, Sleep #2*

Radu Jude

București, Romania

Opera lui Radu Jude este cunoscută pentru colaje, referențiere, intercalaje, procese de selecție și crearea de coveruri pentru materiale din diferite discipline ce merg dincolo de convențiile cinematografice. Lungmetrajul său, *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii*, gravitează în jurul unor clipuri din filmul lui Lucian Bratu din 1981, *Angela merge mai departe*, ambele rulând la Cinema Timiș în timpul serilor de film din cadrul *cover me softly*.

*Caricaturana*, 2021, 9'

Radu Jude aduce împreună litografiile de secol nouăsprezece, teoria cinematografică rusă și ...faimoasele lumânări parfumate ale lui Gwyneth Paltrow. Inspirat de o idee aparținând regizorului sovietic Serghei Eisenstein, Jude trece în revistă, în tăcere, litografiile satirice ale artistului francez de secol nouăsprezece Honoré-Victorin Daumier - caricaturi folosite în chip de comentarii pentru știri actuale. Într-o fuziune a farselor vizuale cu comentariul social, acest joc malițios al asocierii libere flatează creierul în mod hilar.

*The Marshal's Two Executions*, 2018, 10'

Două perspective diferite asupra execuției dictatorului de război român Ion Antonescu sunt puse față în față. Pe de-o parte este filmul mut înregistrat în 1946 de cameramanul Ovidiu Gologan, și de pe altă parte sunt scenele dintr-un film biografic realizat cinci decenii mai târziu de

regizorul Sergiu Nicolaescu.

*Sleep #2*, 2024, 61' (Disponibil pentru vizionare din 29 septembrie 2024)

Filmul vorbește într-o manieră poetică despre filmul de debut al lui Andy Warhol, *Sleep* (1963), care-l surprinde pe iubitul acestuia, John Giorno, dormitând pentru mai mult de cinci ore, prin prezentarea unor filmări de pe camera web cu mormântul lui Warhol în decursul unui an.

34

*Cows and Flies*

Jack Hogan

Waterford, Irlanda

*Cows and Flies* trasează linii între individualizarea impusă și cartografiere în cel mai larg sens al nivelării și stabilirii sau contestării hotarelor—modul în care viețile sociale bogate și spațiile comune sunt fragmentate și golite de informații, context și complexitate pentru a fi instrumentalizate, catalogate și consumate rapid. Hărțile sunt coveruri. Sunt obiecte ale creației politice și sociale de lumi, de la războaie la vacanțe. Hărțile reprezintă de obicei globul sferoid aplatizat, sau alte obiecte tridimensionale în plan plat. Deciziile care determină prioritățile sunt implicite în aceste transpuneri. Interpretările greșite există la orice scară. Europeanii foloseau cerneală să deseneze linii care nu există în realitate. Desenarea perimetrelor este o procedură invazivă, o încercare supremă de a regla și a cuprinde diferențierea. Aceasta este menită să excludă și să traseze un hotar în jurul generativității și al degenerativității.

Creatorul își rezervă dreptul de a trece dincolo de limită. Hogan a ajuns să cunoască cele opt vaci ce apar în filmarea prezentată aici în timpul unei rezidențe de nouă săptămâni în Skowhegan, Maine. S-a trezit în zori, când vacile stăteau înghesuite una în cealaltă, și strănutau. Încălcitura matinală, somnoroasă a cirezii—fiecare vacă fiind deopotrivă interdependentă și autonomă—arată ca un nod. Hogan le-a admirat indiferența față de propria diferență. Hogan a început să-și facă măști și apoi costume întregi pentru vizitele la vaci pentru că a citit că animalelor nu le place contactul vizual direct. Hainele rezultate sunt înfățișate în micile fotografii de pe sobă.

În ultima săptămână pe care a petrecut-o în Maine, Hogan a făcut o copie tipărită a vacilor în mărime naturală, care stă acum suspendată deasupra podelei galeriei. A servit drept cover pentru un grup de oameni care susțineau un spectacol și ca hartă a cirezii la un moment dat.

*Cu sprijin adițional din partea: Collection of the Arts Council/An Chomhairle Ealaíon, Ireland*

Socialismul, autogestiunea, toleranța și incluziunea s-au intersectat în diferite moduri cu imaginația arhitecturală în Iugoslavia. În prezent, artefactele care alcătuiesc patrimoniul de arhitectură socialistă din Iugoslavia, și mai ales cele care au jucat un rol esențial în racordarea ideologică a mai multor generații postbelice la antifascism și locuire incluzivă, au fost devorate de apetitul entropic al memoriei colective în curs de îmbătrânire, exacerbate de diferite forme de investiții politice în uitarea semnificației. Cu toate acestea, pentru cei dintre noi care aleg să-și revendice cetățenia ideii de Iugoslavia, la treizeci de ani de la distrugerea sa (și fac acest lucru în opoziție cu capitalismul tranzițional brut și naționalismele sale aferente), memorialele ca Cimitirul Memorial al Partizanilor din Mostar (vandalizat în vara anului 2022) servesc drept dispozitive navigaționale, înapoi în trecut, dar și înainte, în viitor. Memorialele personale ale pelerinajelor la siturile memoriale sunt la fel de anacronice în societatea contemporană ca obiectele respective în sine. Și totuși, dacă acest anacronism este o modalitate de a ancora colectivitatea anti-fascistă și transnațională, ele trebuie să fie rememorate. În acest sens, *The Pilgrimage* sintetizează “amintirile” din vizitele efectuate în timpul școlii generale și al liceului la nouă monumente memoriale din Iugoslavia, redându-le într-o prezentare video spațială, mobilă, sensibilă, pe mai multe canale, însoțită de un fundal sonor non-liniar documentar. Modelele noastre Stylegan3 au fost antrenate pe documentarea arhivistică și fotografică individuală a vizitelor efective la aceste monumente în vederea realizării unei serii de interpolări video bazate pe acestea. Clipurile video rezultate sunt deopotrivă istorice și irealizabile. Între aceste “coperti moi”, monumentele sunt recognoscibile în unele momente, doar pentru a ceda locul unor asemănări vagi invocate de segmente de public care au propriile lor amintiri ale vizitelor la memorial, dar și de cei care nu au avut amintiri până când nu au împărtășit experiența vizionării *The Pilgrimage*.

*Echipa: Ana Miljački (concept și director de creație), Ous Abou Ras (producător, artist vizual și inginer ML), Julian Geltman (cercetător de date), Pavle Dinulović (design de sunet și producție) Cu sprijin adițional din partea: MIT Center for Art Science and Technology (CAST) Mellon Faculty Grant*

*Love is the Message, the Message is Death* prezintă un montaj cu cadre

rapide al experienței afro-americane surprinse în imagini în mișcare, de la filmele mute de secol nouăsprezece la înregistrări de pe camerele telefoanelor din ziua de azi cu polițiști careucid civili neînarmați. Clipurile video care provin de pe internet sunt intercalate printre filmulețe personale și proiecte anterioare ale lui Jafa, și însoțite de imnul gospel-hip-hop din 2016 al lui Kanye West, “Ultralight Beam”, o colecție în sine a istoriei și vocilor muzicii de culoare. Selecția trece spectatori prin momente de sărbătoare și doliu, umor și tensiune, semnificație istorică profundă și intimitate cotidiană. Pe toată durata montajului, Jafa editează și ajustează vitezele de playback pentru a imita tempo-ul deosebit și controlul tonului muzicienilor de culoare. Tehnica reprezintă un mod în care artistul își urmărește scopul clar declarat al unei “cinematografii de culoare cu puterea, frumusețea și înstrăinarea muzicii de culoare.”

Împreună cu Davidson Rafailidis, Mariano Arias Diez, ZEIA studio, Rozana Montiel Estudio de Arquitectura, Jorge Méndez Blake, Architecture Matters, Max von Werz, Stadelmann & Wössner, Mazumdar Bravo Architects, Cryptic

Casa Majagua este o clădire proiectată de Luis Barragán, pe care a construit-o drept casă de weekend pentru uz personal între anii 1953 și 1955, și în 1966. Casa a fost folosită de Barragán doar câțiva ani, probabil până a devenit prea bătrân pentru călătoria riscantă necesară pentru a ajunge la casă. Ruinele existente indică urmele unui incendiu, care a avut loc, cel mai probabil, atunci când clădirea a fost abandonată. Nu există nicio istorie scrisă a proiectului încă.

Casa este o capodoperă a modernismului mexican de secol douăzeci, necunoscut încă multora, o bijuterie în mijlocul junglei paradisiace de pe coasta Pacificului. Ruinele clădirii nefinalizate au alunecat în uitare, spre deosebire de anticele piramide mexicane, și sunt actualmente într-o paragină continuă. Spre deosebire de celebrele case proiectate de Barragán, care se află în contexte urbane, Casa Majagua este cufundată într-un peisaj vast și sălbatic. Arhitectul nu a amplasat-o nici pe plajă, ci în mod deliberat la două sute de metri depărtare de plaja pitorească din golful Majagua, pentru a o proteja de ocean și a păstra frumusețea neatinsă a frontului de apă. Potrivit conceptului de locuire al lui Barragán, grădina (natura) este o parte fundamentală a vieții umane. Dacă cineva remarcă deteriorarea actuală a ruinelor, își poate imagina dezintegrarea sa iminentă și finală. Speculând în direcția aceluia viitor apropiat, asemenea unei plante noi ivindu-se din ruine, Zeller & Moyer au invitat zece arhitecți și artiști din toată lumea să facă o intervenție asupra casei, sub propria “semnătură,” pentru un utilizator al timpurilor noastre: o versiune “cover” a casei, lucrând împreună într-un colectiv

sub forma unui *cadavre exquis*. În scopul acestei intervenții colective, Zeller & Moye au propus funcția de adăpost, urmând filozofia descrisă de Henry David Thoreau în *Walden; or Life in the Woods*, unde casa este construită cu simplitate, economie și scopul de a experimenta solitudinea. Experiența lui Thoreau a vieții sugerează un act meditativ al locuirii în izolare și în contact cu natura, cu resurse minime. Potrivit lui Barragán: “Omul se poate regăsi doar în comuniune intimă cu solitudinea. Solitudinea este o companie bună și arhitectura mea nu este pentru cei care se tem sau se feresc de ea.”

38

*Cover a Lecture*

Pentru ediția din 2025 a Bienalei de Arhitectură Beta, echipa curatorială a solicitat propuneri pentru coverurile unor prelegeri publice prezentate anterior. Participanții au fost rugați să documenteze și ulterior să repună în scenă orice prelegere selectată susținută de un arhitect sau artist. Au fost depuse o serie de interpretări creative ale sarcinii, care au variat de la imitație și actorie, la abstractizare, satiră, omagiere, și altele. În cele din urmă, acest tip de cover este întotdeauna neautorizat și deschis interpretării, iar propunerile selectate au fost alese în vederea testării acestor limite.

Dintr-un fond competitiv de propuneri, șase echipe au fost desemnate să-și realizeze coverul:

38a

*A New Lecture: Architecture's Century-Long Quest for Novelty*  
nida ekenel

coveruri după peste o sută de prelegeri ale unor arhitecți practicanți

În 1923, Le Corbusier a publicat *Vers une Architecture*, un manifest care pleda pentru principiile arhitecturii moderne. Traducerea în engleză, intitulată *Towards a New Architecture*, a introdus la scurt timp cuvântul “nou”. Această inserare nu doar a marcat fetișul modernismului în legătură cu “noul”, ci a garantat puterea sa de atracție, ceea ce a dus la o atenție mai mare și la vânzări sporite, așa cum notează istoricul de arhitectură Reyner Banham. Adoptarea “noului” de către modernism s-a dovedit a fi o strategie de marketing convingătoare.

La centenarul lucrării *Towards a New Architecture*, obsesia noutății continuă; se depun eforturi în privința noilor tendințe, inovații și alternative. Arhitecții, asemenea politicienilor incapabili, ademenesc frecvent publicul și clienții cu promisiuni despre schimbări transformazionale prin designuri și concepte noi. Obiectivul noutății variază de la perceperea “noului” ca opus al vechiului, la asocierea acestuia cu prosperitatea, calitatea și bunătatea. Merge chiar până la a considera că “nou” înseamnă tabula rasa, ceea ce decurge adesea dintr-o devalorizare a locului existent. Pe scurt, “noul” a dus la o căutare lungă

de secole, lipsită de o concluzie definitivă. La distanță de o sută de ani, lucrarea de față propune un cover ce include fragmente din prelegerile unor arhitecți practicanți, fiecare dintre acestea evidențiind fraze ce conțin cuvântul “nou”. “O nouă formă de sensibilitate”, “noi posibilități de a crea legături”, “împreună într-o nouă formă de hibriditate,” și așa mai departe. Aceste fragmente cu o durată de aproximativ cinci secunde fiecare sunt combinate pentru a alcătui o prelegere interminabilă, *A New Lecture* [O nouă prelegere]. Uneori adjectiv, alteori substantiv sau doar cuvânt de umplură—arhitecții accentuează cuvântul “nou” și fraza respectivă diferit de fiecare dată, prelungind sentimentul de confort asigurat de noutate; și totuși apare întrebarea, dacă nu în acest secol, atunci când va apărea noul?

38b

*Paradise Architects (DC's Up Off Edit)*

Darien Carr

cover după Theo Parrish, 24 februarie 2024, Nowadays (New York)

În cadrul festivalului de muzică Dweller din februarie 2024, Theo Parrish a vorbit despre etica și arta de a fi DJ. În acest sens, a subliniat atitudinea din spatele activității sale, lungă de câteva decenii, de a roti discuri de vinil într-un epocă în care inovația tehnologică a deconectat DJ-ii de la munca spirituală necesară practicii respective. Evocarea cuvântului spirit este esențială; contribuie la realizarea unei diferențe majore între oamenii care-și doresc să danseze și cei care au nevoie să danseze. Această din urmă categorie este deosebit de relevantă pentru oamenii de culoare din America ce poartă cu sine traume generaționale și au nevoie să “se scuture de mizeria aceea”.

“Paradise Architects (DC's Up Off Edit)” aduce un omagiu DJ-ului, mai apropiat de un arhitect decât de un om de spectacol, cineva care creează spațiile necesare de adăpost fizic, psihologic și spiritual în care oamenii să se poată elibera de rănilor lor. În contextul ringului de dans, “editarea” este un tip special de cover în care elementele compoziției originale sunt modificate pentru ca DJ-ii să le redea în cadrul lor specific. Într-un mod similar, lucrarea se restructurează și se extinde în baza cuvintelor din prelegerea originală a lui Parrish pentru a vorbi despre formele de cunoaștere arhitecturală evocate de DJ-i. Acele cuvinte sunt interpretate pe fundalul unei bucăți instrumentale remixate a piesei “Paradise Architects”, o compoziție de Theo Parrish din 1998.

38c

*Are Laborers Real?*

Gabriel Castro-Andrade, Ina Wu, Jabari Canada, și Charlie Janson cover după Peter McIndoe și Connor Gaydos, “Are Birds Real?”, 19 februarie 2023, TEDxVienna Conference (Viena)

Prelegerea selectată este un remix al conferinței “Are birds real?” [Sunt



păsările reale?] din cadrul TEDxVienna susținute de Peter McIndoe și Connor Gaydos, regândită creativ pentru a explora relația culturii de design cu munca în construcții. Intitulată “Are Laborers Real?” [Sunt muncitorii reali?], prelegerea țese o nouă narațiune satirică ce contestă percepțiile convenționale asupra designului și a muncii prin prezentarea unei teorii ficționale a conspirației. În această narațiune, entități robotice, proiectate și programate să pună în practică orice tip de design, au fost aparent create în timpul administrației Ronald Reagan din anii 1970. Epoca a marcat o schimbare semnificativă în ceea ce privește atitudinile guvernamentale față de sindicate, abilitând angajații să adopte o poziție mai exigentă împotriva muncii fizice. Această schimbare, împreună cu globalizarea, dinamica evolutivă a muncii, și transformările politice și normative, au grăbit declinul sindicalizării comerciale a domeniului construcțiilor din SUA, transformând fundamental panorama designului. Prelegerea adoptă o abordare a fondării lumii similară cu originalul, construind o istorie ficțională care interoghează intersecțiile dintre cultura designului, practicile de muncă și progresele tehnologiei. Prin îmbinarea elementelor de satiră și teorie critică, proiectul îndeamnă publicul să reflecteze asupra impactului schimbărilor istorice și socio-politice din designul contemporan și practicile de construcție.

38d

*The Cambridge Conference*

Tristan Whalen and Noemi Iten

Cover după Carl Andre, Joseph Beuys, Ronald Bladen și alții, 5-6 octombrie 1970, Nova Scotia College of Art and Design (Halifax)

Pe 5 octombrie 1970, la invitația galeristului Seth Siegelau, șaptesprezece dintre cei mai vizibili și provocatori artiști din lume—printre care se numără Joseph Beuys, Robert Smithson, Lawrence Weiner și Daniel Buren—s-au reunit într-o sală de ședințe indescriptibilă la Nova Scotia College of Art & Design. Ideea conferinței de la Halifax, născută din credința lui Siegelau că există “ceva de câștigat când artiștii vorbesc unul cu celălalt”, a fost reprezentată de absența unui lider, unei agende sau așteptărilor unui anumit rezultat. Siegelau a propus ca prin simpla întrepătrundere a diferitelor practici și perspective ale artiștilor să rezulte ceva ce se aseamănă unei experiențe comune în urma conversației. În ciuda intențiilor lui Siegelau, evenimentul a degenerat rapid într-o farsă a comunicării defectuoase și a lipsei de inteligibilitate, întrucât artiștii invitați s-au contrazis și în privința celor mai elementare întrebări, cum ar fi dacă procedurile conferinței ar trebui sau nu să fie deschise publicului. Într-un final, studenților și membrilor facultății NSCAD li s-a permis să urmărească discuțiile pe monitoare într-o sală separată, unde s-au străduit să înțeleagă ceva din conversațiile abia inteligibile. Deși Conferința de la Halifax nu a reușit să se ridice la ambițiile sale utopice, ca punct de referință cultural, aceasta abundă în posibilități

pentru reiterări. După mai mult de jumătate de secol, Conferința de la Cambridge preia declarația originală a lui Siegelau că există “ceva de câștigat când artiștii vorbesc unul cu celălalt”, dar redirecționează subiectul conversației către întrebări despre starea actuală a arhitecturii și designului, și regândește invitații, incluzând și studenți—printre care se numără arhitecți, curatori și artiști vizuali. În cele din urmă, Conferința de la Cambridge a pornit de la întrebarea: sunt conversațiile care au loc în așa-numitele școli de arhitectură de top din prezent mai coerente, mai inteligibile și, mai ales, mai relevante decât discursul dominat de bărbați din anii 1970? Juxtapunerea părților în fața publicului în cadrul expoziției, în cover și în original, transformă publicul în purtătorul verdictului final.

*Echipa: Tristan Whalen, Noemi Iten, Paris Bezanis, Maria Ferrari, Dennis Sola, Constanza Lara, Alexa Resendiz, Galena Sardamova, Alyona Sotnikova*

38e

*A Fish out of Water*

Adam-Joseph Ghadi-Delgado

Cover după Kiel Moe, “The Broken World Model of Design”, 11 august 2022, The Cooper Union (New York)

Seminarul lui Kiel Moe despre schimbările climatice și arhitectură de la McGill University a contribuit cel mai mult la radicalizarea lui Ghadi-Delgado în timpul studiilor sale. L-a făcut să caute diferite voci în domeniu—acelea care vorbesc despre schimbarea radicală din diferite perspective. În prelegerea după care s-a realizat coverul, Kiel Moe centrează conversația în jurul modelului greșit folosit de designeri pentru a abstractiza lumea, ca parte a unei critici a pedagogiei arhitecturale (mai cu seamă din Statele Unite). Ghadi-Delgado “remixează” aici această conferință cu alte voci interspațiate. Sunt vocile despre care a descoperit că rezonează cu subiectul și cu persoana sa.

Vorbitorii la care se face referire menționează analogia lui Andres Jaque cu *The Picture of Dorian Gray* pentru a descrie subsolul pavilionului din Barcelona a lui Mies van der Rohe, discuția de pe platforma *e-flux* a lui Keller Easterling despre “designul prin eliminare” din cartea sa, *Substraction*, interpretarea marxistă a lui Pier Vittorio Aureli a abstracției în arhitectură, și critica lui Charlotte Malterre-Barthes asupra exploatarea de dragul arhitecturii. Scopul acestui “remix”, după care Ghadi-Delgado a realizat un cover, este de a adăuga un context prelegerii lui Kiel Moe, pentru a o face, poate, mai accesibilă sau lizibilă, și de a scoate în evidență profesorii care încearcă să schimbe modul în care este predat “modelul” hegemonic al arhitecturii.

38f

*Tuning Leon Krier*

Pavle Mijuca

cover după Leon Krier, “The Architectural Tuning of Settlements”  
25 martie 2015, The Institute for Human & Machine Cognition  
(IHMC)

Leon Krier, arhitect și urbanist, este recunoscut de mult timp ca unul dintre cei mai fervenți critici ai arhitecturii moderne. Este renumit pentru susținerea puternică pentru Noul Urbanism și noua arhitectură clasică. Lucrarea sa cea mai importantă, Poundbury, din Regatul Unit, servește drept o extensie urbană experimentală a orașului Dorchester, construită integral în conformitate cu principiile Noului Urbanism și în stilul arhitecturii neotradiționale. Cu toate acestea, implicațiile practice și o aplicabilitate mai mare a propunerilor sale rămân subiectul unei dezbateri în desfășurare. În timpul prelegerii sale de la IHMC, Leon Krier și-a prezentat viziunea îmbinării elementelor de “urbanism vernacular” cu cele de “urbanism clasic” istoric, având ca rezultat o fuziune a acestor două stiluri ce formează baza filozofiei sale de planificare urbană. Arhitectul lansează, de asemenea, și conceptul de “tuning” [reglare], care presupune distribuția elementelor arhitecturale în raport cu planul orașului, inclusiv distribuția stilurilor arhitecturale utilizate în proiectare. Critica fățișă a lui Krier față de modernism i-a adus atât admiratori, cât și detractori: respingerea ideilor și a esteticii moderniste în favoarea stilurilor arhitecturii tradiționale l-a poziționat drept o personalitate provocatoare în domeniu.

Acest cover satirizează prelegerea lui Krier prin reliefarea tendințelor sale contestate în direcția revivalismului arhitectural și a Noului Urbanism, alături de aversiunea sa puternică față de modernism. Mai mult, satira este folosită pentru a adopta un ton critic față de filozofia de planificare urbană a lui Krier, îndeosebi față de romantizarea sa pronunțată a trecutului, care pare de multe ori la fel de rezistentă la inovare și disprețuitoare față de progresele arhitecturii contemporane. Coverul după prelegere urmează îndeaproape formatul prelegerii originale. Textul a fost păstrat, cu integrarea declarațiilor lui Krier, care au fost însă comunicate într-o interpretare diferită.

39

*The Attic*

Friedemann Heckel  
Berlin, Germania

Pentru expoziția sa, *Open Doors at Sweetwater*, de la Berlin, din 2023, Friedemann Heckel a pictat o acuarelă de mari dimensiuni după o fotografie ce-i înfățișa pe buncii săi la masa de nuntă în 1949. Tabloul, intitulat *Fest*, 1949, ilustrează o masa ceremonială care pare a fi într-o stare de repaus sau așteptare, pregătind scena pentru posibile evenimente care pot sau nu să aibă loc, creând astfel o atmosferă de *Vorfreude* [anticipare] or *Vorahnung* [premoniție]. Pentru *cover me softly*, Friedemann Heckel a realizat un cover tridimensional al acestei mese.

Amplasată la mansarda clădirii Comendurii Garnizoanei din Timișoara, masa, împreună cu decorul său imaculat, merge pe firul unei amintiri care s-a pierdut printre generații, însă reappare ca un moment încremenit în timp, o dioramă accesibilă.

În timp ce data menționată în titlul acuarelăi – 1949 – indică un moment specific al tentativei (poate deja viciate) unui nou început în Germania postbelică, masa în formă de U, cu obiectele sale găsite și adunate, arată spre o amintire cu caracter colectiv a unor serbări trecute ori viitoare. Șervețele puse în porțelanuri, păianjeni din subsolul Garnizoanei infectate cu o ciupercă – așa-numiții păianjeni zombie – și o piesă acustică însoțitoare creează o atmosferă ușor alienată, un soi de amintire zombificată.

Instalația de medii mixte cuprinde 22 de pahare de vin, 22 de pahare de șampanie, 22 de șervețele, 22 de cuțite, 22 de furculițe, 22 de linguri, 22 de lingurițe, 22 de scaune, 3 mese, 3 fețe de masă, 4 boluri, 2 vase, flori, ferigă, dafin, păianjeni, vorbitori și text.

40

*Portals*

FALA architektura  
Gdansk, Polonia

Ca pregătire pentru cover me softly, Garnizoana din Timișoara a fost supusă unei renovări profunde care revendică clădirea în numele publicului. După ani întregi de “arest”, clădirea își recapătă fluxul vital, ceea ce necesită deblocarea pasajelor. Procesul recuperării fluxului natural a început cu deblocarea comunicațiilor și refacerea anfiladei clădirii garnizoanei; și-a recăpătat portalurile. Un portal servește drept poartă de acces, simbolizând tranziția și ambivalența deoarece marchează linia de diviziune dintre spațiile sacre și cele profane. Reprezintă atât un sfârșit, cât și un început, atrăgând diferite forțe. Folclorul continuă să încorporeze ritualuri la scară mică în portaluri, cum ar fi aducerea de ofrande, ungerea cu sânge a tocului ușii și trecerea pragului în feluri aparte—așa cum evreii ating mezuză sau catolicii folosesc apa sfințită. De la tradiția trecerii miresei peste prag la imaginarul din basme, portalurile sunt bogate în obiceiuri culturale și asocieri mistice care le subliniază importanța în religia populară și folclor. În epoca schimbărilor rapide și a unui volum mare de stimuli, sărăm adesea peste momentele de “tranziție”; încetăm să mai sărbătorim schimbările și să observăm punctele de cotitură importante. Portalurile Garnizoanei inițiază vizitatorii în concentrarea interioară și le activează conștientizarea prin percepție multisenzorială. Lăsați-vă ghidați prin clădire altfel, de-a lungul axei sale verticale.

*Echipa: FALA architektura [Kamila Szatanowska, Paulina Rogalska] (design), Blanka Byrwa (producție), Workshop91 [Mikołaj Satek, Paulina Wiczanaowska] (design grafic)*

41

*Fiorucci Made Me Hardcore*

Mark Leckey

Londra, Marea Britanie

Marc Leckey aduce în discuție sensul abundenței în cultura contemporană. În filmele, sculpturile și instalațiile sale, artistul și-a asumat de multe ori rolul unui alchemist, transpunând obiecte și imagini în medii noi și înzestrându-le cu interpretări inovatoare. În filmul *Fiorucci Made Me Hardcore* (1999), Leckey a grefat înregistrări video modificate din cluburile de dans pe un amalgam de sunete pentru a analiza viața de noapte contraculturală, evidențiind energia interpersonală vie și aspirațiile socio-economice ale petrecăreților. Filmul se bazează pe filmările din cluburile britanice care cuprind tendințele în modă și atitudine dintre anii 1970 - 1990. În ciuda diferențelor dintre petrecăreți, filmul lui Leckey reunește momente culturale disparate într-o frenezie de ritual tineresc, euforic. Titlul face aluzie, cu ironie, la casa de modă italiană Fiorucci, extrem de populară în timpul tinereții artistului de la sfârșitul anilor 1970. Deși îmbrăcăminte și gustul evoluează de-a lungul juxtapunerilor editate ale lui Leckey, loialitatea față de marcă și simbolismul material sunt constante incontestabile într-un remix altminteri efemer a trei decade de cultură a dansului.

42

*Slowly: Covering Lontano*

Juan Pablo Abalo

Santiago, Chile

“Slowly: Covering Lontano” este o piesă muzicală în care producătorul și muzicianul Juan Pablo Abalo a recompus concertul pentru orchestră “Lontano” al compozitorului român György Ligeti (1923-2006), Folosind materialul dintr-o înregistrare a lucrării lui Ligeti realizată în Chile în 2023 pentru orchestra de cameră (modificată de către însuși Juan Pablo Abalo), și îmbinată cu cântecul greierilor și al cicadelor (înregistrat în timpul unei veri fierbinți din Austin, Texas), Abalo propune o re-compoziție (sau un cover) în care transformă gradual opera lui Ligeti într-o structură irecognoscibilă, aproape imperceptibilă către final, eclipsată de sunetele naturii. Este ca și cum ar fi o clădire veche care a fost, în timp, acoperită și luată în stăpânire de vegetația locală. *Echipa: Juan Pablo Abalo (compozitor și producător), Andrés Abarúa (asistent design sunet), Samuel Aylwin (mixaj), Francisco Holzmänn (coordonator), Emilia Edwards (fotografie)*

43

*True Fresh*

Maria Masha Lisogorskaya, Roxanne Tataei, și Carey Mortimer

Londra, Marea Britanie și Bosa, Italia

True Fresh (traducerea în engleză a expresiei din italiană *buon fresco*) este acoperirea pereților cu pigment mineral natural aplicat pe o suprafață umedă, proaspăt tencuită cu var. Odată uscat, pigmentul aderă și este prins în varul care revine la starea inițială de calcar—o pictură de piatră, piatră care se acoperă cu imagini noi.

Maria Masha acoperă una dintre sălile din Comenduirea Garnizoanei, o fostă clădire militară, cu picturi de sine-stătătoare și in-situ. Sala este un cover DIY după tipologia unei capele, influențat de mai mulți artiști și constructori; un spațiu al reflecției, imaginărilor și simbolismului—o încercare de spiritualitate fără denotație; o concentrare discretă, faptică. Pe durata bienalei, sala este folosită ca un spațiu pentru desenat, un spațiu pentru ritualuri și cântat; este un loc unde poți să afli mai multe despre pigmenți naturali de pământ, să faci desene și însemnări noi, graffiti sau *sgraffito*. Încercarea de a găsi un loc nou pentru tehnica antică buon fresco—de la amprente de ocră din peșterile de calcar picurător la construcția de locuințe contemporane “eco”. Vocea lui Roxanne Tataei din piesa acustică însoțește incursiunea. Ferestrele sunt acoperite cu alge și vinilin ocră de Jessie French. Prin referire la frescele românești de secol cincisprezece, coverurile imaginilor din această “capelă” a vechii Garnizoane sunt axate pe tematica feminină. În urma proiectelor cu tencuiala și pigmenții naturali în timpul proiectelor Assemble—cum ar fi Atelier Luna—Maria Masha a început să studieze organizat tehnica buon fresco cu Carey Mortimer la Bosa Art School, unde au discutat despre pigmenți naturali, calcar și tehnici de construcție ce utilizează fibre.

*Echipa: Maria Masha Lisogorskaya (designer instalație și artist), Roxanne Tataei (piesă acustică), Carey Mortimer (mentor și artist - 4 șabloane de panouri termoizolant natural 30cmx30cm), Jessie French (instalație ferestre)*

44

*SIT*

Space Popular (Lara Lesmes și Fredrik Hellberg)

Asturias, Spain

În 2008, în timp ce *Second Life* era la apogeu, reuniunile în spațiul virtual sub forma avatarurilor tridimensionale au devenit o practică larg răspândită în rândul comunităților online. Designul spațiilor de întâlnire era lăsat în seama celui care găzduia evenimentul, și asigura spații pentru grupurile de interes sau construia camere și experiențe virtuale. Scaune, bănci, și multe alte locuri de așezat populau aceste spații într-o perioadă în care nu erau disponibile căștile de realitate virtuală sau tehnologia de monitorizare a persoanelor. Avatarurile nu au nevoia fiziologică de a sta jos; totuși, ubicuitatea scaunelor în spațiile de reuniune virtuale ne demonstrează numeroasele funcții sociale îndeplinite de locurile de așezat și de actul de a sta jos.

Scaunele din spațiul virtual sunt aproape întotdeauna un cover al scaunelor fizice. Sunt simboluri, ale căror prezență și dispunere

transmit coduri, activități și stări sociale. Disponerea scaunelor virtuale respectă configurații bine stabilite întâlnite în spațiul fizic. În ciuda nenumăratelor posibilități de a încălca normele și constrângerile existenței fizice, și după peste două decenii de utilizare a corpurilor virtuale sub forma avatarurilor, găsim în continuare o multitudine de scaune virtuale în spațiile de întâlnire virtuale. Chiar dacă la nivel societal suntem tot mai preocupați de dependența noastră de platformele digitale, regăsim frumusețea de a vedea ce ne poate învăța coverul virtual despre tangibilul original.

Făcute din meshes și texture maps în loc de lemn, cuie și tapiserie, scaunele virtuale sunt la fel de reale ca experiența noastră vizavi de acestea. Instalația și filmul spatial SIT vorbește despre rolul scaunelor virtuale în definirea reuniunilor online și, continuând tradiția coverurilor virtuale, aduce în spațiul fizic o serie de scaune virtuale emblematic.

45

*The Other Side, a Pavilion of Pavilions*

Tudor Vlasceanu

București, Romania

Un copil își poate crea propriul său mic univers, ceva nou din lucruri care erau deja acolo, orice găsește prin cameră, un scaun, o pătură, o masa pliabilă, câteva cărți grele - un spațiu din nimic. În timp ce pavilioanele și instalațiile de arhitectură reprezintă de obicei apogeul designului, măiestriei și ideții vremii, ele sunt și structuri efemere, limitate în aplicabilitate și utilizare. În acest context, se poate spune că prețul material este nejustificat pentru durata scurtă a unei expoziții, sau invers, că o idee puternică ar putea garanta o durată mai lungă.

*cover me softly* oferă ocazia de a nu ne grăbi, de a privi înapoi, a re-utiliza, a recontextualiza, și a găsi un nou înțeles—de a evita exploatarea și consumul, de a găsi noutatea prin descoperire, amintire și o abordare pragmatică. Este o ocazie de a explora curiozitatea copilărească în cadrul unor materialități preexistente, și nu de a reinventa cu orice preț. *The Other Side* readuce fragmente de proiecte din edițiile precedente ale Bienalei de Arhitectură Beta, și le aranjează într-o constelație spațială nouă, pavilionul pavilioanelor.

46

*[un]safe*

Identity Education x Beta

Timișoara, Romania

*[un]safe* este o instalație imersivă care explorează granița fragilă dintre percepția siguranței și a nesiguranței în mediile urbane. Instalația invită participanții să se implice și să modifice un peisaj urban regândit, un mediu deopotrivă simplu și stratificat, unde percepția siguranței se dezvăluie ca un acoperământ care poate fi retras, demascând amenințări

și microagresiuni de fond, îndreptate mai ales către comunitățile vulnerabile.

Titlul *[un]safe* surprinde această dualitate, arătând că siguranța este ceva fragil și supus schimbării. Acest lucru se aliniază cu ideea unor transformări line, aproape imperceptibile ale siguranței—modul în care schimbări sau expuneri mici pot modifica radical sentimentul individual de siguranță. În încercarea de a [des]coperi, instalația dezvăluie modul în care narațiunile ascunse ale agresiunii și traumei pândesc dincolo de suprafața vieții de zi cu zi. Adresându-se intoleranței și prejudecăților, instalația demonstrează cum aceste urme agresive pot fi acoperite încă o dată, nu pentru a le ascunde, ci pentru a le suprascrise cu opinii și voci individuale, mărturiile ale rezilienței și rezistenței. Procedând astfel, *[un]safe* oferă un comentariu asupra caracterului ciclic al siguranței, amenințării și regenerării în peisajele urbane.

*Echipa: Simina Grindean (experience designer), Andra Ioanaș (experience designer), Andre Rădulescu (activist), Alex Naghiu (arhitect), Silvia Fierăscu (cercetător), Alina Satmari (cercetător), Andrei Drăcea (dezvoltator web), Lexi Caraman (activist)*

47

*Messengers*

Rebecca Salvadori

Londra, Marea Britanie

În colaborare cu Kenichi Iwasa, Maxwell Sterling, GAISTER, Charlie Hope, Elaine Tam, Nhu Xuan Hua, Henerico Rossi

Încă din 2019, artista video și cineasta Rebecca Salvadori activează la convergența dintre spectacol, imagini în mișcare și filmări live, în baza cercetării sale cinematografice aprofundate a ecosistemelor muzicale experimentale din Londra. *Messengers* apare ca un film plurivalent în curs de elaborare, desfășurat în mai multe dimensiuni; o experiență cinematografică hibridă, care este deopotrivă un autoportret, portretul unui grup de artiști, a diferite scene muzicale, al unui oraș într-un anumit moment în timp. *Messengers* a fost solicitat de PAF Olomuc, asociație și platformă culturală de film și artă contemporană cu sediul în Olomuc, Republica Cehă. Filmările cuprind diferite conversații despre natura prieteniei, a muzicii și a relațiilor din orașul Londra. Salvadori a construit un platou provizoriu situat în Konvikt – Umělecké Centrum, fosta mănăstire iezuită, și a filmat o serie de puneri în scenă, schimburi, spectacole live și conversații individuale, împreună cu muzicienii Kenichi Iwasa și Maxwell Sterling, inginerul de lumini Charlie Hope, scriitoarea, redactora și curatoarea Elaine Tam, și fotografii Henerico Rossi; diferite metanarațiuni prezentate într-un cadru foarte subiectiv și intim. În 2023, *Messengers* s-a dezvoltat în continuare cu o nouă punere în scenă în colaborare cu GAISTER, întâlnirea dintre soprana experimentală Olivia Salvadori, producătorul și textierul Coby Sey, bateristul Akihide Monna, și fotografa Nhu Xuan Hua. *Messengers* face parte dintr-o mare



arhivă video de documentare despre relații și muzică experimentală pe care Salvadori a construit-o în ultimii paisprezece ani (2010-2024).  
*Cu sprijin adițional din partea: PAF Olomouc, Marsèll Paradise, Milano, Norient Festival, Elveția, Dampfzentrale Berna, Elveția în parteneriat cu colectivul de artiști Tutto Questo Sentire*

48

*Silence*

Delfina Fantini van Ditmar și Lee Roach  
Londra, Marea Britanie

Constantin Brâncuși credea în distilarea formelor până în cele mai pure, esențializate aspecte, afirmând că “simplitatea este complexitate rezolvată.” Potrivit lui Isamu Noguchi, forța lui Brâncuși consta în “reîntoarcerea la începuturi din punct de vedere sculptural.” Barbara Hepworth a descris-o ca fiind înrădăcinată în umanism, subliniind legătura dintre spiritual și material. A fost descris ca “cel din interiorul lucrurilor, ce se află pe pământ ca egal între pietre, copaci, oameni, viețuitoare și plante, nicidecum mai presus sau deosebit de acestea.” Sculpturile sale etalează aspecte și forme organice regăsite în natură, propunând astfel o integrare omogenă în mediu. Grație unei atitudini cuviincioase față de materiale, opera sa se naște dintr-o armonizare cu spiritualul prin minuțiozitatea materială a simplității.

În *Masa Tăcerii*, utilizarea pietrei reflectă o legătură strânsă cu pământul și o prețuire a calităților intrinseci ale lumii naturale. Brâncuși trebuie să fi fost un vecin zgometos, care ciocănea, dăltuia și șlefua tot timpul. Totuși, lucrările sale oferă o seninătate care întruchipează reducerea la atitudinea esențială a tăcerii, precum și un loc al reconectării. Pentru *cover me softly*, *Silence*, un cover după *The Table of Silence* (1907), va oferi spațiu unui nesfârșit cerc melodic al tăcerii, în contrast cu zumzetul agitației întâlnit în mod obișnuit în timpul unei bienale. Într-un context în care suntem cotropiți de informații, tăcerea va funcționa ca un proces/o tehnică de descoperire. *Silence* invită spectatorii bienalei să ia loc și să fie parte din piesă, să ia o pauză și să rămână nemișcați, folosindu-se de spațiu pentru distilare, contemplare și introspecție.

49

*I'm Feeling Things, Is That OK?*

Oana Stănescu  
Berlin, Germania

Un cover referențial liber, care împletește cuvintele mai multor autori într-un sinuos flux al conștiinței, “I’m Feeling Things, Is That OK?” [Simt niște lucruri, e normal?] merge de la existențial la creativ, de la arhitectură la intimitate. Piesa a luat naștere sub forma unor materiale de citit intercalate în structura unui scaun făcut dintr-un teanc de patruzeci de straturi de pâslă înainte să devină o carte făcută din

cărți. Lucrarea, interpretată de obicei fără context în fața unui public, debutează sub forma unei crize existențiale cu o însemnare în jurnal, se îndreaptă spre plăcere, iar de acolo către violența împotriva corpului feminin, de la conștiința de sine și limitările minții, la neîncrederea în sine și constrângerile sociale, de la creație la imperativul de a re-face ceea ce a fost făcut înainte, de la găsirea vocii individuale în realizarea de lucruri la eșecul arhetipului romantic, de la prietenie și nestatornicie la ambiguitatea iubirii și acceptării. Titul provine de la primele cuvinte rostite, în stare de semiconștiență, de către autoare atunci când și-a revenit din anestezie, o scăpare inconștientă care dezvăluie confuzia și vulnerabilitatea revenirii în fire, într-o lume ce disprețuiește profund senzorialul.

*Piesa a fost interpretată pentru prima dată la UDK la Berlin în 2021, Brooklyn Museum din NY în 2023, UCLA în 2024, Loading Beta în aprilie 2024 la Timișoara, și a fost expusă la Royal Academy of Arts din Londra în iunie 2024.*

Pe zidurile Comenduirii Garnizoanei veți găsi o serie de afișe care prezintă o selecție amplă de coveruri din diferite domenii. Prin aceste juxtapuneri analitice de imagini, participanții propun diferite definiții ale coverurilor, dezvoltându-și propria înțelegere sub forma unor descrieri extinse, prezentate în paginile ce urmează. În fiecare caz se poate desluși o rețea complicată de auctorialitate, idei și putere, încadrată de convingerea fermă că noțiunea de creație se bazează pe conexiune la fel de mult ca pe invenție.

50

- A. *(I Can't Get No) Satisfaction*  
The Rolling Stones, 1965  
B. *(I Can't Get No) Satisfaction*  
Cat Power, 2001

Melodia “(I Can't Get No) Satisfaction” (1965) a celor de la Rolling Stones este un imn aspru, sfidător ce surprinde dezamăgirea unei generații. Definită de rifful îndrăzneț de chitară și de vocea guturală a lui Mick Jagger, piesa sintetizează spiritul rebel al anilor 1960, întruchipând nemulțumirea față de normele societale și consumerism. Adaptarea piesei de Cat Power - “(I Can't Get No) Satisfaction” (2000) - este o versiune simplificată, obsedantă, care renunță la refrenul antrenant, repetitiv din original. Concentrându-se doar pe versuri, Chen Marshall (alias Cat Power) transformă cântecul dintr-o declarație de sfidare într-o meditație sobră, introspectivă. În timp ce The Rolling Stones și-au desfășurat protestul cu energie și îndrăzneală, vocea întunecată,

oscilantă a lui Cat Power sugerează că lupta ar putea fi deja pierdută, comunicând un sentiment de capitulare în fața puterii implacabile a culturii consumeriste moderne.

51

- A. *Turnul Eiffel*  
Alexandre Gustave Eiffel, 1889  
B. *Turnul Eiffel*  
Zhejiang Guangsha Co. Ltd., 2007

În 2007 a început construcția comunității închise din Tianducheng, Republica Populară Chineză, concepută ca o copie fragmentară a capitalei franceze. Cu arhitectură Haussmann, imitații ale sculpturilor publice, lumini stradale pariziene, și o Mona Lisa falsificată, comunitatea se remarcă în chip monumental printr-o replică a Turnului Eiffel la scara 1:3. Deși orașul a fost conceput să găzduiască o sută de mii de oameni la finalizarea sa, numărul rezidenților a atins inițial trei mii—în majoritate muncitori migranți rezidenți care au construit orașul de la zero. În ultimii ani, numărul a crescut în mod constant, fapt care a ajutat orașul să evite clasificarea drept unul dintre numeroasele “orașe-fantomă” din China. Fenomenul “dupliciturii”, așa cum a fost denumit, a fost supus unei examinări atente din partea guvernului chinez. În 2020, acesta a lansat o declarație publică în care se afirma că plagierea, imitarea și reproducerea nu mai sunt permise în cazul proiectelor publice. În schimb, noua arhitectură trebuie “să consolideze credința culturală, să evidențieze trăsăturile orașului,

să exprime spiritul contemporan și să prezinte caracteristicile chineze,” conform unui raport emis de BBC. Trebuie remarcat că acest fenomen nu se limitează la dezvoltarea Chinei. Uitați-vă doar la numărul mare de Turnuri Eiffel din întreaga lume.

Imaginile prezentate provin din proiectul “Paris Syndrome” de François Prost, care explorează numeroasele paralele vizuale dintre Tianducheng și Paris cu ajutorul dipticelor fotografice.

52

- A. *Bancnotă de un dolar*  
United States Bureau of Engraving and Printing, 1963  
B. *Zero Dollar*  
Cildo Meireles, 1974–1984

Artistul conceptual brazilian Cildo Meireles a lansat seria *Árvore do dinheiro* (Copacul cu bani) în 1969 ca un proiect menit să abordeze discrepanțele dintre tipurile de valoare atribuite lucrurilor—reală, simbolică sau de bază. *Zero dollar* reprezintă una dintre iterările lucrării, alături de coveruri după moneda braziliană - *Zero cruzeiro* și *Zero centavo*. Coverurile după moneda braziliană înlocuiesc personalitățile de pe bancnote cu indigeni din tribul Krahô și pacienți cu boli mintale, ca o metodă de a contesta modul în care societatea, atât sub dictatura braziliană, cât și în general, atribuie valoare grupurilor marginalizate.

În contextul mai larg al operei lui Meireles, interesul pentru valută reprezintă una dintre multele modalități de abordare a sistemelor comerciale și economice de

circulație. Alte lucrări explorează schimbul de produse populare, cum ar fi Coca-Cola, sau sistemele de distribuție. Pentru Meireles, a face un cover după un obiect inclus în aceste sisteme este și un mod de a contesta sistemul în sine.

53

- A. *Partenonul, Atena, Grecia*  
Callicrates and Ictinus, 447 BCE  
B. *Partenonul, Nashville, Statele Unite*  
William Crawford Smith și Russell Hart, 1897 și 1931

Începând din 1987, Partenonul se află în două locuri: Atena și Atena Sudului—un pseudonim pentru un oraș altfel cunoscut ca Nashville, Tennessee. Construit inițial în vederea Expoziției Centenare a statului Tennessee, denumirea Partenonului sudic a fost în principal alimentată de un joc de cuvinte menit să aducă porecla orașului mai aproape—ca să spunem așa—de omonimul său. Întrucât alte structuri temporare din cadrul Expoziției Centenare s-au năruit, admiratorii Partenonului din Nashville, realizat în întregime din plastic, au rugat administrația orașului să-l păstreze, iar în anii 1920 acesta a fost reconstruit în forma actuală din beton. Proiectul a fost finalizat unsprezece ani mai târziu, în 1931. Și astfel, după 2314 de ani, Partenonul de pe Acropole nu mai era singurul de acest fel din lume. Proiectat de arhitecții Calicrate și Ictinus la ordinea lui Pericle ca un templu dedicat zeiței Atena, noi orizonturi au fost deschise odată cu construcția sa din 447 î.e.n. pentru a întruchipa victoria răsunătoare

după înfrângerea imperului persan. Ambele rezistă, până în prezent, pe fundațiile lor, la o distanță de aproape 9000 de kilometri. Oare ce ar fi gândit Pericle despre dubla utilizare a Partenonului pentru a celebra fondarea unui oraș dintr-un altfel de imperiu și altfel de stat, două milenii mai târziu?  
*Descriere redactată de Sonia Sobrino Ralston.*

54

A. *Indicator de autostradă, Caransebeș*  
Compania Națională de Administrare a Drumurilor Naționale, ca. 2000  
B. *The Soul and the Road Signs*  
Dani Gagiu, 2024

*The Soul and the Road Signs* [Sufletul și indicatoarele rutiere] reprezintă o serie de picturi realizate de Dani Gagiu despre locuri și relațiile pe care oamenii le formează cu acele locuri. În lucrările sale, artistul și-a exprimat interesul pentru ceea ce înseamnă să călătorești, de la cele mai rudimentare locuri până la cele mai întâmplătoare. Exercițiul lui Gagiu este un comentariu despre mediul său cotidian, inclusiv despre omniprezentele indicatoarele rutiere. Cu ajutorul acestui motiv, lucrarea vorbește despre locurile pe care este cel mai încântat să le vadă; în cazul de față este vorba despre acel sentiment trăit la trecerea pe lângă indicatorul de bun venit la intrarea în localitate, în altele, despre sentimentele mai complicate trăite la trecerea de un indicator de ieșire la plecare.  
*Descriere redactată de Dani Gagiu.*

55

A. *Steagul Statelor Unite (cu cincizeci de stele)*  
Robert G. Heft, 1960  
B. *African American Flag*  
David Hammons, 1990

David Hammons, care prin activitatea în diferite medii a depus eforturi repetate de a aduce în discuție locul americanilor de culoare în societate, a realizat primul *Steag Afro-American* în 1990 pentru expoziția Black USA din Amsterdam. Lucrarea se prezintă sub forma actualului steag al Statelor Unite—complet cu cincizeci de stele—și înlocuiește uzualele roșu, alb și albastru cu culorile steagului panafrican: roșu, negru și verde. Însușirea acestui simbol național (și de multe ori naționalist) al Statelor Unite de către artist subliniază disonanța dintre experiențele diasporei africane privind identitatea națională și cele reprezentate de statele (“stars”) și coloniile (“stripes”) de pe steagul Statelor Unite. Lucrarea a apărut de atunci în diferite contexte internaționale, înălțată în bătaia vântului pe stâlpii publici—așa cum a apărut pentru prima dată la Amsterdam—și fixată pe pereții albi ai galeriilor. Steagul dobândește un sens nou întrucât se re poziționează cu fiecare context, inclusiv în preluările neautorizate din zona vestimentară și în propaganda politică.

56

A. *Grey Gardens, Little Edie's Flag Dance*  
Albert Maysles, David Maysles, Muffie Meyer, și Ellen Hovde,

1975

B. *Grey Gardens, Little Edie's Flag Dance, interpretat de Drew Barrymore*  
Michael Sucsy, 2009

Secvența de început a filmului din 2009 al lui Michael Sucsy, *Grey Gardens*, prezintă personajele Edith “Big Edie” Ewing Bouvier Beale și Edith “Little Edie” Bouvier Beale urmărind un filmuleț cu Little Eddie dansând în holul de la intrare al casei lor în timp ce flutură un steag american în miniatură. Cele două personaje sunt interpretate de Jessica Lange și Drew Barrymore, fiind bazate pe persoanele reale “Big Edie” și “Little Edie”, așa cum apar acestea în documentarul din 1975 despre viața lor retrasă, numit după proprietatea familiei, *Grey Gardens*. În acest remake de fel, care transformă documentarul într-o dramă biografică, Sucsy corelează scene din filmul său cu cele din original, fără să realizeze de fiecare dată o reiterare exactă. În filmul original, dansul cu steagul executat de Little Eddie are loc în direct, în fața echipei de filmare a documentarului, în timp ce Sucsy îl prezintă ca pe un filmuleț domestic, un moment de nostalgie împărtășit de cele două personaje principale, cu rol de scenă fondatoare a filmului.

57

A. *Fustă cu imprimeu tartan alb-albastru purtată de Regina Elisabeta*  
anonim, 1986  
B. *Sacoșă în roșu/alb/albastru găsită la Hong Kong*  
anonim, 2022

Bogata istorie a tartanului se extinde mult dincolo de dealurile vâlmurite ale Scoției. Deși originile sale datează din secolul al treilea e.n., fiind purtat de galezii din regiunile muntoase sub forma unor veșminte călduroase din lână, tartanul și-a depășit originile, devenind un simbol cu faimă internațională. Evoluția sa este ilustrată de tartanul “Passion of Hong Kong”, consemnat abia în 2021. Originile sale nu se regăsesc printre războaiele de țesut ale clanurilor scoțiene, ci pe străzile animate din Hong Kong. De-acum emblematicul model roșu, alb și albastru își găsește inspirația în sacoșele de pe tarabele din piață prezente pretutindeni—cunoscute sub diferite nume, cum ar fi “Ghana Must Go” sau “Chinatown Tote.” Inițial o invenție japoneză, prelată albastră rezistentă la apă a fost regândită în Taiwan prin adăugarea dungilor înainte de transformarea sa într-o sacosă cu imprimeu tartan în Hong Kongul anilor 1970, fiind perfectă pentru transportul mărfurilor în afara țării. Tartanul “Passion of Hong Kong” reprezintă nu doar spiritul orașului și emblematicul port Victoria, ci și schimbul internațional de idei și materiale care definește lumea noastră globalizată. Este o mărturie a modului în care un obiect practic, născut din ingeniozitatea diferitor culturi, poate deveni un simbol al identității culturale.  
*Descriere redactată de A+A+A.*

58

A. *Dealul crucilor, Šiauliai, Lithuania*  
anonim, ca. 1830–Present

B. *Micul deal al crucilor, Zona metropolitană Chicago, Statele Unite*  
Romas Povilaitis, 2006

Obiceiul de a aduce cruci la Jurgaičiai Hill, sau Dealul crucilor, datează încă din anii 1830. Cu toate acestea, în timpul ocupației sovietice a Lituaniei, religia a fost interzisă. În ciuda amenințării cu arestarea sau pedepse aspre, oamenii au continuat să aducă cruci la sit. Deși dealul a fost complet curățat de armata sovietică în trei rânduri diferite, lituanienii devotați au re-acoperit dealul cu cruci în timpul nopții de fiecare dată. Situl a devenit un simbol al rezistenței.

În 2006, Lithuanian World Center din Lemont, Illinois a demarat construcția unei noi săli de sport în cadrul complexului. Proiectul a avut un buget limitat și, din cauza costurilor ridicate ale transportării solului excavat în afara sitului, un morman de pământ a fost depozitat în apropiere. Movila s-a dovedit o sursă de inspirație pentru medicul Romas Povilaitis, un vizitator frecvent și membru activ al comunității, și acesta a început să amenajeze dealul și să amplaseze acolo cruci realizate manual. În timp, “The Little Hill of Crosses” a strâns sute de cruci și a devenit un sit important pentru comunitatea lituaniană din Chicagoland.  
*Descriere redactată de Rūta Misiūna.*

59

A. *“The Girls’ Night Out,” The Flintstones*  
Looney Tunes, 1961  
B. *Pulp Fiction*  
Quentin Tarantino, 1994

Pulp Fiction, filmul-pastișă al lui Quentin Tarantino, prezintă personajul interpretat de Uma Thurman, Mia Wallace, desenând un pătrat în aer în timp ce spune “Don’t be a ... [square]/ “Nu fii... [cap pătrat]”. Acest gag vizual are în spate o istorie bogată, apărând pentru prima dată în desenul animat Looney Tunes din 1957 “Three Little Bops” și apoi în The Flintstones (1961) și The Parent Trap (1961). În mod surprinzător, și Jim Henson a folosit acest gag în Sam and Friends, un serial Muppet de la începuturi, și ulterior în The Ed Sullivan Show și Sesame Street. În Sam and Friends, broșoiul Kermit ilustrează cu umor ideea de a fi “cap pătrat”, în analogie cu gestul Miei Wallace. Utilizarea acestui omagiu de către Tarantino consolidează ideea primordială că “totul este un remix”, o temă pe care o reia în Kill Bill: Volume 1, unde Thurman repetă gestul desenării pătratului în aer.

60

A. *GOTO*  
anonim, ca. 1900  
B. *GOTO*  
malefatte VENEZIA, 2024

GOTO malefatte VENEZIA 2024 este un proces de imprimare manuală colectivă care împrumută circulația și metoda tradiției GOTO a sticlarilor de pe insula Murano, o practică de utilizare a sticlei topite rămase la sfârșitul zilei de lucru. Fluxul de lucru circular al imprimării manuale pe sticlă reprezintă o coregrafie de acțiuni atent orchestrate de toți

participanții—fiecare ciclu/giro este compus din patru copii, obținute prin folosirea succesivă a patru plăci de sticlă colorate. Rotația caruselului, secvențierea straturilor, aplicarea manuală a culorilor, și mâinile sticlarului participă la crearea unui tipar unic. Cerneala rămasă în atelier este re-folosită și utilizată ca un element lichid care este turnat și folosit în vederea creării unor texturi și nuanțe noi. Este topită la temperaturi foarte ridicate pentru a obține starea solidă finală. Proiectul aparține unui spațiu experimental aflat la limita procesului de producție, care pune în valoare caracterul creativ al imprimării manuale și este reintrodus în practica uzuală colectivă a atelierului de imprimare pe sticlă. Reprezintă munca creativă realizată de Branko, Heni, Isufi, Michele și Benjamin. Este promovat de Ābāke și realizat de PAX {Venezia}. malefatte este atelierul de imprimare pe sticlă al cooperativei sociale Rio Terà dei Pensieri, situate în cadrul închisorii din Veneția.

*Descriere redactată de malefatte.*

61

A. *Barcelona Pavilion*  
Ludwig Mies van der Rohe, 1928  
B. *Casa Palestra*  
The Office for Metropolitan Architecture (OMA), 1985

Pavilionul Barcelona, proiectat de Mies van der Rohe pentru Expoziția Internațională din 1929, a reprezentat moștenirea aspirațiilor democratice și culturale ale Republicii de la Weimar, menit să se distingă prin utilizarea

inovatoare a materialelor și conceptelor spațiale. În contrast cu obiectivele simbolice ambițioase, funcția practică a pavilionului era doar marginală: să ofere un cadru acoperit familiei regale spaniole în momentul semnării cărții de oaspeți. Absența unui program funcțional stringent i-a permis lui Mies să creeze un spațiu cu o distanțare deopotrivă radicală și rigidă față de formele tradiționale. Casa Palestra, propunerea OMA din 1985 pentru Trienala de la Milano, s-a remarcat ca un contrapunct provocator, transformând formele austere concepute de Mies într-o explorare intensă a interacțiunii umane și culturii fizice. Adaptarea realizată de OMA împlânzește liniile riguroase și spațiile deschise ale pavilionului pentru a crea un mediu dinamic care celebrează dimensiunile senzuale și experiențiale ale vieții moderne. Prin regândirea spațiilor pavilionului în vederea utilizării umane active, OMA scoate în evidență hedonismul intrinsec al arhitecturii moderniste, sugerând că austeritatea sa este o strategie voită menită să intensifice experiența existenței moderne.

62

A. *Identitatea grafică a Aeroportului din Glasgow*  
Margaret Calvert, 1964  
B. *Identitatea grafică a Off-White*  
Virgil Abloh, 2012

Lui Margaret Calvert și Jock Kinneir de la Kinneir Calvert Associates le-a fost încredințată dezvoltarea unui limbaj grafic pentru noul aeroport din Glasgow,



Scoția, inaugurat în anii 1960. Cei doi fuseseră elogiați în trecut pentru lucrările lor privind indicatoarele rutiere britanice și au promis să împărtășească din expertiza lor în domeniul transporturilor în cadrul proiectului. Poate că cel mai emblematic produs al proiectului a fost sigla aeroportului, o cruce cu patru brațe în formă de săgeți îndreptate către exterior care, atunci când este reprezentată în negativ, reflectă cele patru săgeți îndreptate către interior. Acești vectori de mișcare au făcut ca aeroportul să fie privit ca un centru al transportului globalizat de la jumătatea secolului douăzeci. În 2012, Virgil Abloh a creat marca vestimentară Off-White, adoptând sigla aeroportului concepută de Calvert ca fiind a sa—cu mici ajustări de proporții. Abloh urma să fie recunoscut pentru aprecierea sa față de conceptul de ready-made, folosit în diferite moduri în ansamblul său vast de lucrări. Conform uneia dintre cele mai importante contribuții ale sale din design, acesta a afirmat că trebuie doar să iei ceva preexistent și să-l schimbi în proporție de 3 la sută pentru a crea ceva nou, fapt evidențiat în cazul de față prin utilizarea pe care a dat-o siglei pentru aeroportul din Glasgow.

63

A. *Palazzo della Civiltà Italiana*  
Giovanni Guerrini, Ernesto La Padula, and Mario Romano, 1938  
B. *Home Federal Savings, Pacific Mercantile Bank*  
Edward Durrell Stone, 1962

The Home Federal Savings/

Pacific Mercantile Bank [Banca Națională Federală de Economii/Banca Comercială a Pacificului], construită în cartierul Beverly Hills din Los Angeles în 1962, este emblematică pentru stilul “Noului formalism” al arhitectului Edward Durrell Stone, care a încercat să redefinească formele clasice dintr-o perspectivă modernă. Clădirea este un turn simplu cu fațada din sticlă, înconjurat de un ecran de beton cu deschideri perforate pe opt niveluri cu arce parabolice. Stone și-a găsit în principal inspirația în designul clasic și contemporan italian, pe care l-a întâlnit în timpul frecventelor sale călătorii în Italia în compania soției sale de origine italiană. Deși unele voci descriu clădirea Pacific Mercantile Bank ca aparținând stilului venețian contemporan, asemănările cu edificiul fascist Palazzo della Civiltà Italiana al lui Benito Mussolini sunt de netăgăduit. Proiectat în 1938, Palazzo, cunoscut și drept “Colosseumul pătrat”, era gândit de Mussolini ca o trimitere la Colosseumul antic, servind drept monument al puterii regimului său fascist. Poate că sosia Palazzo-ului din Beverly Hills servește mai curând drept monument al puterii capitalului financiar.

64

A. *Lontano*  
György Ligeti, 1967  
B. *Slowly: Covering Lontano*  
Juan Pablo Abalo, 2023

“Slowly: Cover după Lontano” este o piesă muzicală în care producătorul și muzicianul Juan Pablo Abalo a recompus concertul

pentru orchestră “Lontano” al compozitorului român György Ligeti (1923-2006), Folosind materialul dintr-o înregistrare a lucrării lui Ligeti realizată în Chile în 2023 pentru orchestra de cameră (modificată de către însuși Juan Pablo Abalo), și îmbinată cu cântecul greierilor și al cicadelor (înregistrat în timpul unei veri fierbinți din Austin, Texas), Abalo propune o re-compoziție (sau un cover) în care transformă gradual opera lui Ligeti într-o structură irecognoscibilă, aproape imperceptibilă către final, eclipsată de sunetele naturii. Este ca și cum ar fi o clădire veche care a fost, în timp, acoperită și luată în stăpânire de vegetația locală.

*Descriere redactată de Juan Pablo Abalo.*

65

A. *Wedding Table (Fotografie în tonuri sepia găsită în albumul de familie)*  
anonim, 1949  
B. *Fest, 1949*  
Friedemann Heckel, 2023

Pentru expoziția sa, *Open Doors at Sweetwater*, de la Berlin, din 2023, Friedemann Heckel a pictat o acuarelă de mari dimensiuni după o fotografie ce-i înfățișa pe buncii săi la masa de nuntă în 1949. Tabloul, intitulat *Fest*, 1949, ilustrează o masă ceremonială care pare a fi într-o stare de repaus sau așteptare, pregătind scena pentru posibile evenimente care pot sau nu să aibă loc, creând astfel o atmosferă de *Vorfreude* [anticipare] or *Vorahnung* [premoniție].  
*Descriere redactată de Friedemann Heckel.*

66

A. *La Piscine*  
Jacques Deray, 1968  
B. *A Bigger Splash*  
Luca Guadagnino, 2015

Filmul *A Bigger Splash* de Luca Guadagnino, realizat în 2015, este considerat un remake după *La Piscine*, filmul lui Jacques Deray din 1968; cu toate acestea, criticii de film au sugerat mai degrabă clasificarea sa drept “o realcătuire” sau “un remix” după original. Cele două filme sunt diferite ca perioadă și locație, ambele fiind în strânsă concordanță cu contextele contemporane aferente, intersecțiile făcându-și apariția în ansamblul lor. Se pot trasa paralele clare între personajele din ambele filme, care își interpretează rolul în anumite puncte de intrigă ce sunt uneori asemănătoare; de aici însă, povestea și acțiunea încep să difere. Abordarea lui Guadagnino se îndreaptă către direct și explicit, în vreme ce Deray savurează din plin sugestia—mult mai deschisă interpretărilor din partea publicului. Cele două filme au fost privite ca fiind mai degrabă reciproc complementare—oferind interpretări diferite ale aceluiași material—iar nu pleonastice. Cu o nouă intenție omagială, proiectul lui Guadagnino împrumută titlul unui tablou de David Hockney, finalizat în 1967.

67

A. *Peretele naosului, Cristo Obrero Church of Atlántida*  
Eladio Dieste, 1960  
B. *Hong Kong Literature Archive and Research Center*  
PangArchiect, 2022

Opera inginerului uruguayean Eladio Dieste este probabil cel mai bine exemplificată prin designul Bisericii Atlántida. Structura sa este alcătuită din cărămidă expusă dispusă în bolți ondulate caracteristice, o soluție inventivă din punct de vedere material ce se află la baza pereților unduiți - marca distinctivă a clădirii. Lucrarea lui Dieste a fost considerată un exemplu primordial de gândire structurală ca parte integrantă a modernismului latino-american de la mijlocul secolului douăzeci. În 2020, firma PangArhitect a fost însărcinată cu proiectarea The Hong Kong Literature Research Center, al cărui design, care includea o carcasă de sticlă, amintea de pereții bisericii proiectate de Dieste. Potrivit arhitectului, “Un cerc perfect în plan, proiectul folosește etajere pentru a crea o vitrină contemplativă ce protejează colecțiile și face tangibilă moștenirea imaterială a literaturii.” A dărui formă moștenirii imateriale a literaturii, este poate similar, în acest caz, cu alcătuirea morală și pragmatică a bisericii de către Dieste—el însuși convertit la catolicism—ambele fiind instituții ale cunoașterii și credinței de sine pe se.

68

A. *Untitled (Perfect Lovers)*

Felix González-Torres, 1987–1990

B. *Untitled (Perfect Metaphors, study)*  
JIM JOE, 2024

*Untitled (Perfect Lovers)* de Felix González-Torres este alcătuit din două ceasuri atârinate pe un perete, care se ating într-un

punct de tangență: ora trei, și respectiv ora nouă. Amândouă sunt fixate la aceeași oră la care este instalată lucrarea; totuși, uneori se desincronizează—perfectiune în disonanță. Ca și în cazul celorlalte opere binecunoscute ale lui González-Torres, *Untitled* este o (extinsă și statornică) meditație asupra dorinței queer: doi îndrăgostiți, blocați la distanță de un pas. Se poate spune că trecerea timpului, simbolizată de ceas, constituie un memento mori mecanizat—un avertisment profetic pentru spectatorii lui González-Torres în plină epidemie de HIV/SIDA. Lucrarea, percepută uneori ca reprezentarea bățăilor unei perechi de inimi, a fost preluată de artistul multidisciplinar JIM JOE, fiind redată pe hârtie sub forma unor ceasuri-și-inimi corecte anatomic. Cristalizarea acestei perechi într-o reprezentare bidimensională oprește în mod straniu deopotrivă inimile și ceasurile, o imagine dulce-amară. Se opresc ceasurile și se încheie viața, sau este o pledoarie pentru a trăi momentul, ținând limbile ceasului pe loc?

69

A. *Vernacular Chair, from Congo*

anonim, ca. 1900

B. *Congo Chair*

Ilmari Tapiovaara, 1952

Proiectat pentru firma finlandeză de mobilier Aski în anii 1960, Congo Chair, realizat de Ilmari Tapiovaara, se remarcă drept o piesă reprezentativă pentru vasta sa operă. Se poate spune că mobilierul lui Tapiovaara este inspirat din designul finlandez—a

fost studentul lui Alvar Aalto la Artek—și din diferite obiecte pe care le-a văzut cu ocazia proiectelor sale internaționale, sintetizate într-o intenție de funcționalism democratizat. Tapiovaara a participat la numeroase misiuni ale Națiunilor Unite și de dezvoltare cu sponsorizare de la stat, care l-au purtat în așa-numitele țări din Lumea a Treia în epoca postcolonială. Recunoscute pe scară largă ca o formă de colonialism propriu-zis, cazurile de “dezvoltare” au fost menționate ca generând și confirmând sisteme inechitabile de control și schimb—economice, materiale și culturale, printre altele. Semnalat ca fiind inspirat de scaunele “Liderilor vest-africani”—în ciuda numirii sale după statul centrafrican Congo, recent eliberat de colonizarea belgiană,—Scaunul Congo proiectat de Tapiovaara constituie o reprezentare a propriilor relații globale ale designerului. Chiar dacă mobilierul său egalitar, eficient din punct de vedere material și ușor transportabil, fusese distribuit cu succes în țări subdezvoltate ca Paraguay, Scaunul Congo și-a păstrat exclusivitatea pentru piața finlandeză de mobilier de lux. Produs altădată pe scară largă și disponibil în prezent doar în cadrul licitațiilor (sumele licitate depășesc în mod curent două mii de euro), scaunul Tapiovaara se distinge ca un exemplu de atitudine de mijloc de secol douăzeci față de schimb și de apropierea designului.

70

A. *Snoopy from the Peanuts Gang, in “Charlie Brown’s Christmas”*

Charles M. Schulz, 1965

B. *YOU CAN FIND ME IN THE CLUB*

Hassan Rahim, 2020

Snoopy, beagle-ul creat de Charles M. Schulz în Peanuts, este una dintre cele mai emblematice și unanim recunoscute personaje de benzi desenate. În cazul de față, designerul Hassan Rahim dezvăluie o nouă latură a lui Snoopy. Tipărit pe hârtie de sugativă, metoda răspândită de livrare a LSD-ului după interzicerea acestuia în anii ’60, îl regăsim pe Snoopy cu o energie molipsitoare, dansând într-un mod irezistibil, vibrând, simțindu-se el însuși.

71

A. *Hound Dog*

Big Mama Thornton, 1953

B. *Hound Dog*

Elvis Presley, 1956

Hitul lui Elvis Presley din 1956, “Hound Dog”, este adesea amintit ca exemplu definitoriu de cover după o piesă muzicală; a fost înregistrat inițial de Willie Mae “Big Mama” Thornton cu trei ani înainte. A fost singurul album de succes lansat de Big Mama, dar vânzările lui Presley au spulberat totul, notorietatea sa transformându-l într-unul dintre cele mai bine vândute single-uri din toate timpurile. Datorită faimei și succesului financiar de care s-a bucurat Presley de pe urma acestui album, cazul a fost privit ca un prim exemplu al unui artist alb rock’n’roll care a preluat—și

a făcut plăcută—muzica artiștilor soul și R&B de culoare pentru publicul american alb de clasă mijlocie. Modelul urma să devină un lucru obișnuit pe parcursul perioadei, exemplificat cel mai bine prin discografia lui Presley; totuși, cazul “Hound Dog”—care este adesea privit ca un exemplu elocvent de cover—s-a dovedit a fi mai complicat decât se crede adesea. Specialiștii au susținut că înregistrarea lui Elvis ar trebui mai curând privită ca o parodie decât un cover, afirmând că lua în derâdere “atitudinea oamenilor de culoare” cu modulația sa și cu adaosul de versuri absurde. Deși textierii cântecului original, Mike Stoller și Jerry Lieber, îl concepuseră pentru Thornton sub forma unui album R&B cu potențial mixt, au fost deranjați de interpretarea lui Presley și de faptul că el a fost cel care a adus cântecul în fața unui public mai larg. Melodia a dăinuit, croindu-și propriul destin; au fost lansate peste 250 de coveruri, însă cel realizat de Presley rămâne în continuare cel mai celebru.

72

A. *Costum de trening*  
adidas for Bayern Munich, 1967  
B. *Costum de trening*  
adidas Originals and Wales  
Bonner, 2020

Evoluția costumului de trening Adidas de la îmbrăcăminte de sport la produs vestimentar de bază a început în anii 1960, atunci când Adi Dassler a lansat primele costume de trening în cadrul mărcii, pentru sportivi ca Franz Beckenbauer de la Bayern

Munchen. Conceput inițial după criterii de funcționalitate, dintr-o țesătură de nylon ce asigura aerisire și lejeritate, costumul de trening a fost o uniformă revoluționară de încălzire pentru sportivi. Cu toate acestea, popularitatea sa s-a extins rapid dincolo de domeniul sportului. Când Adidas a început să promoveze treningurile pentru agrement în anii 1970, acestea au devenit emblematice pentru tendința emergentă “athleisure”, care combină funcționalitatea îmbrăcăminții sportive cu confortul hainelor de zi cu zi. Treningul a făcut tranziția de la domeniul exclusiv sportiv la o piesă versatilă de uz cotidian. Evoluția este evidentă în reinterpretarea modernă realizată de Wales Bonner, care reinventează această moștenire, condimentând costumul de trening cu culori îndrăznețe și croieli largi într-un amestec de estetică retro și modă contemporană.

73

A. *Men's Aconagua 3 Jacket*  
The North Face, ca. 2020  
B. *The North Faith, from Incomplete Poem*  
Shanzhai Lyric, 2015–Present

“The North Faith” este o selecție din arhiva lui Shanzhai Lyric ce cuprinde aproape cinci sute de veșminte-poezii. Shanzhai Lyric explorează lingvistica și logica radicală prin prisma aberațiilor tehnologice și a culturilor neoficiale. Proiectul este inspirat din engleza experimentală a tricourilor Shanzhai fabricate în China și răspândite pe tot globul, și își propune să analizeze

modul în care limbajul produselor contrafăcute folosește mimetismul, hibriditatea și permutația pentru a se distra și a dezvălui artificiile ierarhiilor globale. Cu ajutorul unei arhive tot mai mari de veșminte-poezii, Shanzhai Lyric explorează potențialul traducerilor greșite și al absurdităților ca o creație (distrugere) utopică a lumii. *Descriere redactată de Shanzhai Lyric.*

74

A. *Evolutionary Tree to the Year 2000*  
Charles Jencks, 1971  
B. *Chronocartography of white-supremacist regimes*  
WAI Architecture Think Tank, 2024

Probabil cea mai celebră dintr-o serie de diagrame similare realizate de teoreticianul cultural și istoricul de arhitectură american Charles Jencks, “Evolutionary Tree to the Year 2000,” publicat în 1971, trasează mișcările-cheie din istoria socială și culturală din 1920 până în 1970, și anticipează evoluțiile culturale, teoretice și societale din aceste direcții pentru următoarele trei decenii ale secolului douăzeci. Jencks grupează și organizează ideologiile politice, filozofii, arhitectii, mișcările artistice și alte figuri și fenomene culturale în casele bine definite clasificate ca “UTOPIIC”, “ARTE FRUMOASE” și “FASCIST”, și preconizează categorii precum “ADHOCIST”, “BIOMORFIC” și “SERVICE-STATE ANONYMOUS” ca înlocuitori ale acestora. Deși arborele evolutiv al lui Jencks a contestat ierarhia rigidă care a clasificat multe dintre aceste

idei la momentul respectiv, nu a reușit să ia în calcul fenomene precum colonialismul, supremația albilor, și misoginismul, care erau fațete inextricabile ale proiectului modernist. “Evolutionary Tree to the Year 2000,” realizată de WAI Architecture Think Tank adaptează limbajul vizual al emblematicii diagrame arborescente predate pe scară largă și concepute de Jencks pentru a explora rolul politicilor și proceselor, cum ar fi legile Jim Crow, apartheidul și exodul palestinienilor – Nabka în modelarea societății moderne și postmoderne din 1880 până în prezent. Cartografia cronologică realizată de WAI preia această diagramă arhitecturală teoretică pseudoștiințifică și depolitizată și o împiedică să inventeze scuze pentru a ignora violența, exploatarea și distrugerea care au generat-o.

75

A. *Helvetica*  
Max Miedinger (la cerința lui Eduard Hoffmann of Haas Foundry), 1957  
B. *Arial*  
Robin Nicholas and Patricia Saunders (la cerința Monotype Typography), 1982

Designul Helvetica, conceput de Max Miedinger în anii 1950, a devenit un reper al designului modernist, cunoscut pentru liniile sale curate, proporțiile echilibrate și versatilitate. Inițial destinat în mod exclusiv linotipurilor, prezența Helvetica a devenit inevitabilă în reclame și afișe, consolidându-i statutul de font principal în domeniul designului.

În 1982, Nicholas și Patricia Saunders au creat Arial—numit inițial Sonoran San Serif – ca o alternativă mai rentabilă la Helvetica. Când Microsoft a ales Arial ca font principal TrueType pentru Windows 3.1 în 1992, acesta s-a răspândit rapid, și a funcționat ca font prestabilit “de tip Helvetica” pentru milioane de utilizatori. În ciuda asemănarilor, Arial nu este o clonă identică a designului Helvetica—diferențe subtile, cum ar fi curbe mai fine și forme ale literelor ușor mai late, îl diferențiază și îi oferă o protecție suplimentară în raport cu încălcarea drepturilor de autor.

76

A. *A herd of cows at dawn in Skowhegan, Maine, USA, from “Cows and Flies”*

Jack Hogan, 2019–2021

B. *A group of people under a fabric print of a herd of cows at dawn in Skowhegan, Maine, USA from “Cows and Flies”*

“Cows and Flies” trasează limite între individualizarea impusă și cartografierea în cel mai larg sens al nivelării și stabilirii sau contestării hotarelor – modul în care viețile sociale bogate și spațiile comune sunt fragmentate și golite de informații, context și complexitate pentru a fi instrumentalizate, catalogate și consumate rapid. Hărțile sunt coveruri. Sunt obiecte ale creației politice și sociale de lumi, de la războaie la vacanțe. Hărțile reprezintă de obicei globul sferoid aplatizat, sau alte obiecte tridimensionale în plan plat. Deciziile care determină prioritățile sunt implicite în aceste

transpuneri. Interpretările greșite există la orice scară. Europeanii foloseau cerneală să deseneze linii care nu există în realitate. Desenarea perimetrelor este o procedură invazivă, o încercare supremă de a regla și a cuprinde diferențierea. Aceasta este menită să excludă și să traseze un hotar în jurul generativității și al de-generativității. Creatorul își rezervă dreptul de a trece dincolo de limită.

Hogan a ajuns să cunoască cele opt vaci ce apar în lucrarea prezentată aici în timpul unei rezidențe de nouă săptămâni în Skowhegan, Maine. S-a trezit în zori, când vacile stăteau înghesuite una în cealaltă, și strănutau. În ultima săptămână, Hogan a făcut o copie în mărime naturală a vacilor în aceeași poziție, care acoperă un grup de oameni care se află tot pe câmp.

*Descriere redactată de Jack Hogan.*

77

A. *Cementerio General de Santiago* la cerința lui Bernardo O’Higgins, 1821

B. *Mausole Memorial Dignidad* GRASS+BATZ and José Hassi, 2022

Mausole Memorial Dignidad face parte dintr-o colaborare mai amplă dintre GRASS+BATZ și NGO Fundación Gente de la Calle, care își canalizează eforturile în vederea furnizării de propuneri arhitecturale și urbane pentru ajutorarea persoanelor lipsite de adăpost din Chile—o abordare sistemică, alternativă, care privește dincolo de modelul standard “Housing First.” Proiectul

reabilitează o stradă înălțată abandonată cu lungimea de 100 metri, situată pe marginea nord-vestică a unui cimitir existent, orientat către orizontul urban al capitalei. Proiectul are un dublu scop. În primul rând, este de ajutor persoanelor care au decedat în timp ce locuiau pe stradă, oferindu-le un loc de odihnă demn. În al doilea rând, asigură oamenilor fără adăpost umbră și un loc de contemplare într-un spațiu public—un acoperământ, un acoperiș deasupra străzii.

*Descriere redactată de Diego Grass.*

78

A. *Birou din Landhaus am Rupenhorn*

Hans Luckhardt, Wassili Luckhardt, and Alfons Anker, 1929

B. *Recepție*

Jacquemus, 2021

În 2021, Jacquemus, unul dintre cei mai în vogă designeri contemporani, și-a prezentat noul birou situat în al optulea arondisment din Paris. Proiectul a fost extrem de apreciat datorită scenografiei vizuale extraordinare și a minimalismului său, care include lucrări semnate de zeci de designeri de mobilier și obiect de pretutindeni. Pe platformele de social media, oamenii au început să comenteze că biroul este de fapt o copie redimensionată a unei piese de mobilier originale concepute de arhitectii Hans Luckhardt, Wassili Luckhardt, și Alfons Anker pentru Landhaus am Rupenhorn, o casă modernistă din Berlin: însă doar forma s-a impus, întrucât stâlpii din oțel inoxidabil care aveau

inițial un rol structural în piesa din casa germană au fost folosiți doar în scop decorativ în cadrul biroului lui Jacquemus. Biroul de recepție a fost marcat cu sigla designerului. Nu s-a făcut nicio mențiune despre proiectul original sau despre autori, chiar dacă inspirația este destul de evidentă: totuși, controversa din jurul subiectului s-a stins destul de rapid—nu înainte însă ca directorul creativ și redactorul Sophie Pinet (care întâmplător este menționată ca având o contribuție în cadrul proiectului) de la *Architectural Digest France* să reacționeze: “Nu înțeleg care e problema! Ați văzut undeva că Simon [Jacquemus] este designerul acestui birou? Un comentariu făcut de @letatdegrace pe Instagram a servit drept ripostă: “Când faci o schimbare suficient de clară, e una. Când copiezi întocmai, e altceva. Omagiul în artă și design e minunat, și creează o legătură cu un designer care te inspiră, iar construirea unui dialog între trecut și prezent prin intermediul elementelor de design și al arhitecturii este grozavă și încântătoare, și este o oportunitate pentru discuții. Dar acest lucru trebuie menționat. Transparența este punctul-cheie, iar recunoașterea originalului ca atare este esențială. Prezentarea sub titlul de creație proprie nu e în regulă deloc, e doar superficial și penibil.”

*Descriere redactată de Georgiana Spiridon.*

79

A. *Satellite Composite, Dorchester, United States*

USGS EarthExplorer, ca. 2021



B. *Soft City, Dorchester, United States*  
just practice, 2021

Soft City este o serie de lucrări textile pe scară largă care cartografiază țesutul urban al cartierelor persoanelor de culoare din zona orașului Boston. Tapiseriile cartografiază cartierele istorice (discriminate) și contemporane de culoare, printre care se numără Roxbury, Dorchester și East Cambridge. Informația cartografiată spune povestea trecutului, prezentului și viitorului locuitorilor de culoare și reziliența ecologică a cartierelor în care locuiesc. Utilizările dure (impermeabile) și blânde (permeabile) ale terenului sunt codificate cu ajutorul culorilor, cu suprapuneri pentru locuitorii de culoare și zonele inundabile pe suprafața tapiseriilor. Finețea și materialitatea țesăturii examinează abordarea tradițională de sus în jos asupra amenajării și organizării spațiului din oraș, și oferă noi modalități tactile de a explora propria înțelegere a spațiului urban la orice vârstă. Datele provin de la First Street Foundation Flood Model, FEMA, Climate Ready Boston, și din recensământul din SUA.

*Descriere redactată de just practice.*

80

A. *Pantofii de lângă ușă (fotografie de referință)*

Fiona Connor, ca. 2023

B. *I haven't arrived yet*

Fiona Connor, 2023

Așa cum se întâmplă adesea când intri într-un spațiu interior, perechi de pantofi stau adunați

exact la intrarea în spațiul expozițional. Pantofii sunt reproduceri din bronz turnat intitulate *I haven't arrived yet* [N-am ajuns încă]. Ca într-un joc al recunoașterii și al invizibilității, sculpturile se inserează în spațiul predefinit al galeriei. La vederea lor, vizitatorii pot să-și scoată și ei pantofii pentru a se alătura grupului în așteptarea petrecerii timpului. Pantofii reflectă locuirea, ocuparea, audiența colectivă și interpretarea.

Aici, permanența bronzului—și istoria sa de elogiere și preamărire a supușilor săi—este pusă față în față cu intimitatea actului dezbrăcării și cu atmosfera spectrală lăsată în urmă de un obiect de îmbrăcăminte golit de corp. Această colecție de sculpturi este obținută din pantofi aparținând colegilor lui Connor și oamenilor întâlniți în timpul montării expoziției, despre care își imaginează că ar putea să viziteze expoziția sau să vadă lucrările la un moment dat.

Reflectă că *I haven't arrived yet*, Connor nu pune întrebarea: “Cum recunoaște cineva rețeaua inevitabilă de relații sociale și eforturi ce sprijină producția artistică? Ce se întâmplă atunci când un astfel de proces este eclipsat, sau, în cel mai rău caz, anihilat de rezultatul și reprezentarea sa?”

*Descriere redactată de Harrison Glazier.*

81

A. *High Line, New York*

Diller Scofidio + Renfro (DSR) în colaborare cu James Corner Field Operations și Piet Oudolf, 2009

B. *Funicular, Reșița, Romania*  
Oana Stănescu Studio, D Proiect, și Werner Sobek, 2018

Proiectat de Diller Scofidio + Renfro în colaborare cu James Corner Field Operations și Piet Oudolf, High Line este un parc public cu o lungime de 2.500 de metri și o înălțime de aproximativ nouă metri, construit pe o cale ferată înălțată abandonată, care se întinde din Meatpacking District până la Hudson Rail Yards din Manhattan. Funicularul din Reșița, România, este o alee cu o lungime de 500 de metri și o înălțime de 34.5 metri, realizată pe o porțiune de infrastructură industrială dezafectată din anii 1960, a cărei construcție este preconizată să înceapă în 2025.

82

A. *Flowers*

Andy Warhol, 1964

B. *Warhol Flowers*

Elaine Sturtevant, 1969-1970

Seria *Flowers* (1964) a lui Andy Warhol, surprinzătoare inițial ca urmare a îndepărtării sale de accentul pus de obicei pe imaginarul comercial, a apelat la un subiect aparent inofensiv: florile. Această reorientare evidențiază o ironie fascinantă în cariera lui Warhol; în ciuda reputației sale pentru reproducerea siglelor de marcă protejate prin drepturi de autor, artistul s-a confruntat cu un proces din cauza unei fotografii cu flori. Seria, cu copiile sale serigrafice repetitive, a întruchipat credința lui Warhol în banalitatea repetiției constante, reflectând

ideea sa că mare parte din viață constă în a vedea fără a observa cu adevărat. Drept răspuns, *Warhol Flowers* (1969-1970) de Elaine Sturtevant este rezultatul unui abil ciclu de repetiții în cadrul căruia artista a proiectat propriile cercetări artistice ale lui Warhol asupra a noi teritorii conceptuale. Activitatea sa, axată pe apropierea și recontextualizarea operelor celebre, pune sub semnul întrebării noțiunile suprapuse de auctorialitate și originalitate. Lucrarea sa merge dincolo de semnificația originalului, utilizând reproducerea ca o modalitate de a critica convențiile prestabilite ale autenticității în artă.

83

A. *Odiseea*

Homer, ca. eighth–seventh century BC

B. *Ulise*

James Joyce, 1920

Începând cu titlul, James Joyce a trasat paralele între cea mai renumită operă a sa și poemul epic al lui Homer—Ulise este versiunea latinizată a lui Odiseu, eroul lui Homer. Din acel punct, romanul merge în paralel în ceea ce privește personajele și intriga cu ajutorul prozei experimentale, îndeosebi al fluxului conștiinței. *Odiseea* fusese anterior prezentă în opera lui Joyce, apărând și în alte lucrări de dimensiuni mai mici. Ulise ar putea fi cea mai profundă explorare a întâmplărilor lui Homer, transpusă în Irlanda, în Dublinul începutului de secol douăzeci.

A. *Seagram Building*

Ludwig Mies van der Rohe, 1959

B. *Miesian Plaza*

Ronald Tallon (Scott Tallon Walker Architects), 1968–1978

Proiectat de Ronald Tallon din cadrul Scott Tallon Walker Architects, fostul sediu al Băncii Irlandei din Dublin a fost construit în stil Internațional, urmând în mod caracteristic opera lui Ludwig Mies van der Rohe. Cu toate că lui Tallon îi este atribuită proiectarea clădirii, partenerul său, Robin Walker, a fost cel care a studiat și a predat apoi alături de Mies. Sediul Băncii Irlandei a împrumutat renumita paletă de materiale specifică moderniştilor – oțel și sticlă, placate cu delta bronz manganat – după modelul identic de pe fațada clădirii Seagram din New York proiectate de Mies. Referința este ușor recognoscibilă —împreună cu colțurile “dublu orientate spre interior” ale clădirii Seagram—cu toate că proporțiile sunt cu totul diferite; turnul este tăiat la dimensiunea unei clădiri de birouri standard de înălțime mică. Odinioară folosită doar în limbajul cotidian, denumirea “Miesian Plaza” a fost adoptată oficial după renovarea generală realizată de către arhitecții inițiali în anii 2010.

A. *Everything I Own*

Bread, 1972

B. *Everything I Own*

Ken Boothe, 1974

Înregistrat inițial de Bread pentru albumul lor din 1972, *Baby I'm-a Want You*, „Everything I Own” este

o dedicație a succesului co-lead-ului David Gates răposatului său tată. Cântecul a ajuns pe locul cinci în clasamentul american *Billboard* Hot 100 în anul în care a fost lansat. Ken Boothe i-a făcut un cover la mai puțin de doi ani mai târziu. Versiunea lui Boothe preia versurile lui Gates și le filtrează prin genul reggae. Artiștii reggae—la începuturile genului în anii 1960 și 70—au îmbrățișat albumul coperta ca o modalitate de a-și așeza melodiile la radio; Originalele reggae care îmbrățișează cultura și ideologia rastafarie au fost interzise să ajungă pe undele radio jamaicane, dar copertele au putut aluneca sub radar. Boothe a folosit în mod similar „Everything I Own”, modificat ușor cu o senzație reggae, pentru a-și oferi el însuși temeiul unui crossover de gen—deși, pentru el, acest lucru a dus la succesul comercial în Marea Britanie.

A. *T.W.U.*

Richard Serra, 1979–1980

B. *Shoe Tree*

David Hammons, Dawoud Bey, 1981

În 1980, Richard Serra se afla la apogeul proiectelor sale de artă publică din New York, instalând două sculpturi corten majore: *St. John's Rotary Arc* și *T.W.U.* (Sindicatul Muncitorilor în Tranzit), acesta din urmă situat în lângă intrarea în gura metroul IND din Tribeca. Numit în solidaritate cu greva recentă a Sindicatului Muncitorilor din Transporturi, *T.W.U.* a reprezentat inițial o

mărturie a viziunii monumentale a lui Serra. Cu toate acestea, în 1981, sculptura începuse deja să se deterioreze, devenind astfel un magnet pentru graffiti, resturi bătute de vânt și oferind un ascunzîș convenabil pentru urinare în aer liber. În acest context, David Hammons și-a pus în scenă spectacolul, *Pissed Off*, documentat de Dawoud Bey. Într-o serie de fotografii, Hammons este văzut în îmbrăcăminte obișnuită—pantaloni bej, pantofi Puma și un dashiki - mai întâi stând sfidător lângă sculptură, apoi urinând pe ea și în cele din urmă interacționând cu un ofițer NYPD, probabil primind o citare. Prin actul său de sfidare și performance-ul ce a urmat, în care se arunca cu pantofi, *Shoetree*, Hammons s-a angajat într-un dialog complex cu piesa lui Serra, provocând natura mută din punct de vedere social a artei formaliste și subliniind în același timp problemele de rasă, putere și rolul artei publice în critica societății.

A. *Uppatasanti Pagoda, Naypyidaw, Myanmar*

Consiliul de Stat pentru Pace și Dezvoltare al Uniunii din Myanmar (SPDC), 2009

B. *Synthetic pagoda, part of "A Souvenir for the Land of Pagodas"* Christopher H. Allen, 2023

În 2009, Pagoda Uppatasanti, comisionată de dictatorul militar de atunci Than Shwe, a fost finalizată în nou-înființată capitală a Myanmarului, Naypyidaw. Pagoda Uppatasanti—o replică aproape unu-la-unu a vechii

Pagode Shwedagon situată în fosta capitală, Yangon—s-a alăturat miilor de pagode împrăștiate în peisajul Myanmarului, ceea ce îi conferă acestuia porecla „Țara Pagodelor”.

Spre deosebire de marea majoritate a pagodelor birmane, totuși, Uppatasanti—împreună cu alte pagode sponsorizate de guvern construite de la independența țării în 1948—poate fi considerat un monument explicit al viziunii regimului asupra unei identități religioase și etnice singulare pentru Myanmar, care urmărește să aplatizeze diversitatea culturală a țării pentru a păstra puterea statului. Acest proiect de identitate națională și aplicarea lui de către stat a dus la multă instabilitate politică în țară, inclusiv la războiul civil aflat încă în desfășurare. Datorită funcției lor religioase, pagodele sponsorizate de guvern acționează și ca niște contrabalansări karmice, conform teologiei budiste, ajutând la absolvirea statului și conducătorii săi de violența asociată cu întreținerea puterii. În proiectul „Un suvenir pentru Țara Pagodelor”, elementele arhitecturale narrative ale Pagodei Uppatasanti și ale altor patru pagode comisionate de guvern sunt demontate, modificate și recombinate pentru a produce o serie de pagode sintetice. Aceste pagode sintetice reimagineză tipologia pagodei sponsorizate de guvern, atrăgând atenția asupra artificialității atât a clădirii, cât și a narațiunii identității naționale pe care o perpetuează. *Descriere scrisă de Christopher H. Allen.*

88

A. *Tabi*

necunoscut, perioada Momoyama târzie (1573-1600)

B. *Tabi*

Maison Margiela, 1988

Pantoful tradițional *tabi*, cu rădăcini care se întind până în Japonia secolului al XV-lea, a început ca o șosetă cu un design distinctiv, menit să sporească echilibrul prin separarea degetului mare printr-o practică înrădăcinată în reflexologie. Rezervat inițial pentru clasa superioară din cauza deficitului de bumbac, *tabi* a devenit mai răspândit pe măsură ce comerțul cu China s-a extins, cu culorile indicând statutul social—violet și auriu pentru elită, albastru pentru plebei. La începutul anilor 1900, s-au adăugat tălpi de cauciuc, transformând *tabi* în *jika-tabi* durabil, care rămân un articol de bază pentru muncitorii japonezi. Reinterpretarea pantofului *tabi* de către Maison Margiela este un prim exemplu al abordării designerului de a deconstrui formele consacrate pentru a manifesta idei noi. *Tabi*-ul lui Margiela, influențat de ingeniozitatea anti-modă a Comme des Garçons și Yohji Yamamoto, a devenit rapid sinonim cu brandul. De-a lungul anilor, acest design controversat, dar de durată, s-a extins în diverse stiluri, de la cizme cu toc la pantofi sport, evoluând continuu odată cu brandul.

89

A. *30 Warren*

POA (Francois Leininger, Line Fontana, David Fagart), 2016

B. *Testbeds at Garden by the Bay*

New Affiliates și Sam Stewart-Halevy, 2022

Un model arhitectural inspirat de o clădire înaltă din Tribeca își găsește o nouă viață ca o cameră multifuncțională într-o grădină comunitară din Queens. *Testbeds* este o inițiativă de cercetare și proiectare a New Affiliates și Sam Stewart-Halevy, care a început în 2019 în colaborare cu Departamentul de Parcuri și Recreere din New York. Inițiativa urmărește să reutilizeze machetele arhitecturale de scurtă durată ca infrastructură publică utilizabilă. Modelele sunt un produs secundar al proiectelor de design mai lungi și reprezintă complexitatea tot mai mare a mediului construit în mijlocul dezvoltării active și elaborate în întregul oraș New York. Sunt un semn atât al creșterii urbane, cât și al deșeurilor arhitecturale—un paradox pe care *Testbeds* îl surprinde, oferindu-le noi vieți și noi mijloace de a implica diferiți actori în dezvoltarea la scară largă. Amploarea multor modele se aliniaza cu diferitele structuri construite în grădinile comunitare din oraș—*casitas*, șoproane, sere, structuri de umbră—care oferă posibile locuri în care să se resitueze fragmentele. Aducerea la sol a imaginii orașului în creștere permite ca machetele să servească drept agenți dubli: umanizând scara orizontului în timp ce le adaptează în noi forme produse prin conversații despre program și utilizare. În cele din urmă, machetele devin noi ambasadori construiți din oportunități de

dezvoltare altfel neexplorate:

o recirculare a fluxurilor de materiale tipice.

*Descriere scrisă de New Affiliates.*

90

A. *Tricou alb, purtat de Cassius Clay (Muhammad Ali)*

necunoscut, 1960

B. *Tricou alb, purtat drept costum pentru The Rise de Bea Borger Tutia Schaad*, 2024

Originile tricoului alb aparțin unei istorii seculare. În ciuda numeroaselor sale apariții și reapariții în timp și spațiu, un fir clar poate fi urmărit în utilitatea sa practică. În forma în care îl cunoaștem astăzi, tricoul alb basic a fost introdus pentru prima dată la scară largă la începutul secolului al XX-lea, când a devenit îmbrăcăminte standard pentru membrii armatei americane. Fiind un produs care respinge stilul și tendințele, îmbrățișând în schimb un utilitarism care nu lasă loc de griji, îmbrăcăminte a fost curând preluată de „rebeli”, sportivi și alte subculturi, fiecare făcându-și propriul său tricou alb—decupat, cu mânecile suflecate sau puse peste umeri. Tricoul alb clasic, dezirabil pentru claritatea și consistența sa ca piesă vestimentară, a fost imitat și metamorfozat din nou de Tutia Schaad, folosit ca un conductor estetic și conceptual având rolul de costum pentru piesa *The RISE*, a coreografului Michiel Vandevelde și compozitoarei Eva Reiter, care a avut premiera pe 20 septembrie 2024 la Centrul Pompidou. *Descriere scrisă de Tutia Schaad.*

91

A. *Look #3, the Pointed Shirt Dress, Sleeve Pattern*

BOUDDICA (Zowie Broach & Brian Kirkby), 2005

B. *M by Madonna Dress, Sleeve Pattern*

Madonna for H&M, 2007

*Look #3, the Pointed Shirt Dress* (rochia tip cămașă cu colțuri pronunțate) a fost concepută de marca vestimentară independentă BOUDDICA (Zowie Broach & Brian Kirkby) cu sediul la Londra. Rochia și piesa pentru gât au fost concepute și realizate în atelierul BOUDDICA din cartierul Hackney Wick. În 2005, Madonna a lansat *Confessions on the Dance Floor*. În același an, BOUDDICA i-a dăruit Madonnei *Look #3, the Pointed Shirt Dress*. Doi ani mai târziu, designul a fost reprodus de Madonna cu ocazia colaborării de design cu H&M: *M by Madonna*. Se poate vedea din linia modelului că originalul *Look #3 the Pointed Shirt Dress* a fost conceput în trei dimensiuni. Modelul este caracterizat de expresii și decizii îndrăznețe; mâneca finală este ascuțită ca o linie de creion. În opoziție, se vede că în cazul modelului pentru rochia *M for Madonna* adâncimea este aplatizată, fiind caracterizată de alcătuirii inutile și o rigiditate dezagreabilă. Fiecare parte din model este anulată. Versiunea H&M este un model bidimensional fabricat în serie, lipsit de viziunea nuanțată și de măiestria predecesorului său. *Descriere scrisă de Delfina Fantini van Ditmar.*

92

A. *Hot Wheels Loop*

Mattel, ca. 1970

B. *Runway, Louis Vuitton c/o Virgil Abloh SS20*

PlayLab, Inc., 2019

Pentru colecția SS23, concepută de studio cu codurile semnăturii lui Virgil, PlayLab, Inc. a explorat gesturi singulare care au fost suficient de mărețe pentru a umple piața emblematică a Luvrului. Studioul a dezvoltat tema copilăriei și a re-imaginat jucăria clasică Hot Wheels pentru copii pentru runway. Această mișcare simplă, dar masivă a permis un sentiment complet de joacă, culoare și mișcare într-un mediu care a fost destul de rezervat timp de aproximativ șase sute de ani. Alegerea galbenului nu a fost doar o referință directă, ci a simbolizat conceptul „Drumul cărămizii galbene”, un motiv explorat și anterior în colecțiile lui Virgil. Drept urmare, prezentarea a simbolizat imaginația, în special calea pe care visele de copil prind viață.

*Descriere scrisă de PlayLab, Inc.*

93

A. *Memorialul Reginei Victoria*

Aston Webb, Thomas Brock, 1906–1924

B. *Fons Americanus*

Kara Walker, 2019

Courtesy Sikkema Jenkins & Co.,

Memorialul Reginei Victoria, la fel ca multe statui victoriene, a fost conceput pentru a aduce glorie Imperiului Britanic aflat la apogeu. Cu statui aurite și figuri alegorice reprezentând

virtuți precum curajul și victoria, memorialul simbolizează tradiția victoriană de monumentalizare a puterii imperiale. Cu toate acestea, prezintă o narativă igienizată și eroică în care imperialismul este portretizat ca o forță binevoitoare care a adus civilizația și progresul în lume. *Fons Americanus* de la Tate Modern de Kara Walker servește ca o pastişă profundă a acestei tipologii, folosind limbajul vizual al memorialelor victoriene pentru a oferi o critică acerbă moștenirii imperialiste. În timp ce fântâna lui Walker imită nivelurile elegante și grandiozitatea memorialelor tradiționale, figurile pe care le prezintă sunt slăbite, contorsionate și suferinde—confruntându-se direct cu realitățile brutale ale sclaviei, colonizării și exploatării care au stat la baza imperiilor pe care statuile victoriene le celebrează.

94

A. *Easy*

Commodores, 1977

B. *Easy*

Faith No More, 1992

„Easy” a fost scris de Lionel Richie pentru al cincilea album de studio al trupei sale Commodores. Versurile baladei vorbesc despre un bărbat după o despărțire, sugerând că acesta experimentează o oarecare ușurare melancolică de la separare. Piesa a deschis calea pentru ulterioara carieră a lui Richie de cântăreț și compozitor, atât ca parte a Commodores, cât și mai târziu ca artist solo. În 1992, Faith No More a lansat un cover al piesei. În timp ce videoclipul prezintă o sensibilitate indie

unică, combinând înregistrări live ale concertelor rock cu scene domestice oarecum ironice, înregistrarea menține tonul și tempo-ul sincer al originalului. Versiunea lui Richie a fost lansată sub Motown Records, care spera ca piesa să fie un hit ce să depășească granițele pentru artist. Această strategie s-a dovedit de succes atât pentru Richie, cât și pentru Faith No More, deschizându-și muzica unui public mai larg. Versiunea lui Richie avea să ajungă pe locul patru în *Billboard* Hot 100, în timp ce versiunea lui Faith No More avea să ajungă mai târziu pe numărul cincizeci și opt.

95

A. *The Dress (Black and Blue Dress)*

Roman Originals, 2015

B. *White and Gold Dress*

Roman Originals, 2015

Pe 26 februarie 2015, o imagine a unei rochii postată pe *BuzzFeed* a stârnit o dezbatere globală fără precedent, cu internații divizați vehement asupra culorii acesteia. Rochia, pe care unii au perceput-o drept albastră cu negru, în timp ce alții au văzut-o drept albă cu auriu, a câștigat rapid atenția globală, acumulând șaptezeci și trei de milioane de vizualizări și determinând analize pe scară largă pe platformele media. Acest fenomen divergent-incident-devenit-cultural a determinat producătorul rochiei, Roman Originals, să valorifice momentul lansând o versiune exclusivă în alb și auriu în scopuri caritabile.

96

A. *Untitled*

Donald Judd, 1967

B. *Untitled (Judd Series)*

José Dávila, 2007

„Obiectele specifice” ale lui Donald Judd, numite în mod neironic *Untitled*, reprezintă un mod compozițional între reprezentarea tridimensională și pictură, desprins de simbolismul tradițional și destinat să fie experimentat fizic. Aceste stive, adesea compuse din materiale industriale lucioase și nepretențioase, precum oțelul inoxidabil și aluminiul, reflectă concentrarea lui Judd asupra formelor singulare care afirmă rezistență și claritate. Prin îndepărtarea elementelor străine, Judd a subliniat calitățile inerente ale materialului și prezența spațială a lucrării, încurajând o interacțiune directă, nemediată cu privitorul. Ca răspuns, *Untitled* (2007) al lui José Dávila extinde acest dialog reinterprețând principiile lui Judd cu materiale și mai nepretențioase. Folosind cutii de carton găsite—rămășițe care contestă noțiunea de perfecțiune industrială—Dávila critică interesul față de originea și sursa materialelor folosite pentru a crea artă, reconsiderând valoarea și semnificația materialelor de zi cu zi.

97

A. *Lavoar otoman la Hammam al-Amir*

necunoscut, ca. 1800

B. *Bathing, Again*

MILLIONS, 2018

Istoria bine documentată



a îmbăierii mărturisește transformarea sa radicală în doar ultimii 150 de ani. Dacă îmbăiatul însemna cândva o perioadă extinsă de socializare, relaxare, distracție și autoîngrijire semi-colectivă, astăzi s-a redus la un act izolat de igienă eficientă.

Îmbăiat, din nou reintroduce dimensiunile sociale pierdute ale îmbăierii printr-un set de elemente comune: o chiuvetă comună de sine stătătoare, o cadă de baie în rotund cu suprafețe plane extinse pentru a facilita mâncatul, băutul și distracția și o serie de spații mari - plăci de piatră radiante termal pentru relaxare și masaj. Luată laolaltă reprezintă un set de mobilier ce reimaginează baia contemporană ca o suită de ritualuri zilnice extinse organizate în jurul unui nou peisaj domestic comun. Proiectul este un set de mobilier comisionat de galeria Friedman Benda din New York și curatoriat de Chamber Projects.  
*Descriere scrisă de MILLIONS (Zeina Koreitem și John May).*

98

A. *În culise la producția de catalog IKEA*  
IKEA, 1974/1975  
B. *Main Stage la IKEA Marketing and Communication AB (IMC)*  
IKEA, 2023

IKEA, nu numai cea mai mare companie de mobilier din lume, ci și lider în producția de imagini de interior, a jucat mult timp un rol esențial în formarea domesticității. În anii 1970, IKEA a surprins primele zile ale construcției hiper-realității domestice: o scenă reprezentând un interior construit

care există doar prin configurații construite, făcut posibil cu recuzită analogică de diferite tipuri, pusă în prim plan de o cameră gata să înregistreze fotografiile cu natură moartă.

La începutul anilor 1970, odată cu creșterea cererii de a furniza birourilor din multiple țări imagini de catalog locale, studioul foto IKEA a început să devină unul dintre cele mai mari din Europa. Mai mult de o treime din întreg spațiul de lucru a fost dedicat creării de imagini, incluzând personalul de publicitate și personalul de traducere. O comparație cu studioul contemporan ilustrează evoluția acestei reproduceri domestice. Scena este acum goală, cu tehnologiile analogice acoperite și înlocuite cu un sentiment de alb din anii 2000, alături de software și modelare 3D într-o cameră adiacentă. De mai bine de un deceniu, elementele generate de computer au populat din ce în ce mai mult ceea ce înainte erau interioare domestice predominante analogice, făcând imaginea deja fictivă a spațiului domestic, putem spune, și mai artificială. Această schimbare a permis o compoziție mai rapidă și o reproductibilitate mai mare, pentru a satisface cerințele emergente ale platformelor de comerț electronic și social media.

Această transformare evidențiază nu numai progresele realizate în complexul de studio foto IKEA din Älmhult—unul dintre cele mai mari din Europa—dar vorbește și despre puterea vizualizării în capitalismul corporativ, capabil să gestioneze rapid și din ce în ce mai

mult tehnologiile de subiectificare. Această lucrare face parte dintr-un proiect mai amplu care explorează formarea domesticității de către diverși actori, inclusiv cei comerciali, și, făcând acest lucru, locuiește la intersecția analizei media și a designului interior, înțelegând relațiile de lungă durată și inseparabile dintre identități și interioare, imagini și ceea ce înseamnă ele pentru privitor.

*Descriere scrisă de Rebecca Carrai.*

99

A. *Into the Groove*  
Madonna, 1985  
B. *Into the Groove(y)*  
Cicccone Youth, 1988

Madonna, împreună cu iubitul de atunci, Stephen Bray, au scris „Into the Groove” în 1984 și la scurt timp după aceea au înregistrat un demo. Piesa avea să devină primul ei hit numărul unu în topuri abia un an mai târziu, după ce a câștigase deja popularitate ca parte a coloanei sonore a filmului *Desperately Seeking Susan*, în care juca Madonna însăși. Versurile melodiei, cuprinzând insinuările sexuale ale Madonnei, celebrează ringul de dans și un potențial partener de dans, îndemnând: „Băiete, trebuie să-mi demonstrezi dragostea ta; Ridică-te în picioare.” La mai puțin de trei ani mai târziu, Cicccone Youth—un proiect secundar al membrilor Sonic Youth Steve Shelley, Kim Gordon, Lee Ranaldo și Thurston Moore, printre alți invitați—a lansat primul lor single, un cover al piesei „Burning Up” al Madonnei. Partea AA a aceluiași single a inclus încă două piese,

inclusiv un al doilea cover după Madonna, „Into the Groove” redenumit „Into the Groove(y).” În această piesă, pop-ul Madonnei ce îndeamnă la dans este filtrat prin disonanța Sonic Youth, dar menține un groove(y) dansabil. Thurston Moore a susținut mai târziu că a fost o încercare de a dizolva barierele dintre publicul obișnuit underground al trupei și pop mainstream.

100

A. *The Last Supper*  
Leonardo da Vinci, 1498  
B. *La Cena (The Supper)*  
Belkis Ayón, 1991

*La Cena* (Cina) de tipografia cubaneză Belkis Ayón se aseamănă formal cu Cina cea de Taină a lui Leonardo din secolul al XV-lea în compoziție, simetrie și postura figurilor la fel de religioase. Nu catolice, ci aparținând religiei afro-cubane Abakuá, figurile lui Ayón descriu o scenă din mijlocul mitului fundamental al credinței lor; una care a condamnat la moarte o femeie pe nume Sikán—figura centrală în alb—pentru că a încălcat un ordin de la tatăl ei. Nefiind însăși credincioasă—Ayón spune că e atee—ampretele ei s-au concentrat aproape exclusiv pe miturile Abakuá, care, de fapt, refuzau să deschidă ceremoniile femeilor. O outsider, munca lui Ayón a fost mai degrabă integrată în estetica creolă aparținând de identitatea afro-cubană. Ayón a studiat tipografia la prestigiosul Instituto Superior de Arte din Cuba, unde și-a început practica de tipărire colografică, a continuat până la vârsta de

treizeci și trei de ani, când și-a luat viața. Referința din *La Cena* către Leonardo reprezintă investiția lui Ayón în utilizarea referințelor istorice ale artei pentru a semnifica starea creolizării cubaneze la sfârșitul secolului al XX-lea.

101

A. *Fotografie publicitară, expoziție inaugurală*

Deutsches Architekturmuseum (DAM), 1984

B. *Super Models*

Sylvia Lavin with Erin Besler, Jessica Colangelo, and Norman Kelly, 2017

*Super Models*, o expoziție afișată pentru prima dată la Bienala de Arhitectură din Chicago din 2017, a prezentat douăsprezece modele replicate din arhiva Deutsches Architekturmuseum [Muzeul German de Arhitectură] (DAM). Modelele au fost puse într-o recreere cu spumă—un alt model—o O.M. Ungers a proiectat DAM și organizate pentru a replica o fotografie publicitară făcută pentru a inaugura colecția muzeului în 1984.

„Coperta” din 2017 a DAM a fost curatoriată de Sylvia Lavin și proiectată de Erin Besler, Jessica Colangelo și Norman Kelley pentru a adresa un interes emergent al arhitecților postmoderni și al instituțiilor care îi susțin. O nouă clasă de obiecte de colecție a câștigat valoare în momentul respectiv și a mișcat atenția arhitecților practicanți: modelul. Fie că este original, falsificat sau replicat în hârtie și spumă ieftină, colectarea și afișarea modelului de arhitectură a

reprezentat un nou mod de schimb și de comercializare a cunoștințelor arhitecturale—complicat mai departe în replica pentru Bienala de Arhitectură din Chicago din 2017 creată de către designerii de modele Yiran Chen, Dongxiao Cheng, Chase Galis, Daniel Greteman și Charles Sharpless.

102

A. *Homo Sentimentalis (hanche)*

Bojan Šarčević, 2020

B. *TSE1285N Estremoz*

Thorben Gröbel, 2024

Un element de bucătărie din pal laminat alb cu o chiuveță, o combinație de aragaz/cuptor independent și un frigider din plastic alb. Acestea sunt cele trei elemente care alcătuiesc o bucătărie tipică într-un apartament de închiriat din Berlin. Furnizate de administratorul proprietății și considerate legal drept o bucătărie complet echipată, ele îi permit proprietarului să perceapă o chirie mai mare. Ca proprietate închiriată a altcuiva, toate aceste elemente trebuie returnate odată ce cineva decide să părăsească apartamentul—adică, cu excepția cazului în care ambele părți au convenit în mod oficial asupra unei renovări a bucătăriei la un standard mai ridicat, renovare plătită de chiriaș, evident. Asta face puțin probabil ca aceste tipuri de bucătării să devină spații în care oricui i-ar plăcea să își petreacă timpul, cu atât mai puțin unele care fac oamenii să se simtă bine. Pe de altă parte, electrocasnicele ieftine și banale au fost mult timp un element des întâlnit în contextul artei contemporane. Decontextualizate

și eliberate de contextele adesea precare în care circulă, acestea primesc un nou tip de sex-appeal atunci când li se adaugă un spațiu și o aură luxuriantă.

Pentru a accentua și mai mult natura contrastantă a celor două—congelatorul ieftin și spațiul generos și luminos al galeriei - Bojan Šarčević a adăugat un alt material greu (în diverse moduri) instalației sale *Homo Sentimentalis (hanche)*. Blocul roz de marmură portugheză grea *Rosa Aurora* care ține congelatorul transformă în cele din urmă aparatul într-un obiect al dorinței. Așadar, dacă trecerea de la un obiect sumbru și deprimant la unul dezirabil poate fi realizată fără efort, același lucru ar putea fi posibil într-un context domestic. Poate că un simplu joc de coduri poate schimba astfel atractivitatea unei cutii ieftine din plastic alb și poate că acest obiect poate schimba dezirabilitatea și sentimentul bucătăriei ca întreg. *Descriere scrisă de Thorben Gröbel.*

103

A. *Cork Tree (Phellodendron amurense #143-A)*

Arboretumul Arnold al Universității Harvard, 1991

B. *Ghost Trees (Cork Tree)*

Sonia Sobrino Ralston, 2024

În 1995, un *arbore de plută* (*Phellodendron amurense*) cunoscut sub numele de alint „Corky” a căzut în Arnold Arboretum din Boston, Massachusetts, sub greutatea unui grup de elevi—toți nevătămați - în timp ce pozau pentru o fotografie. Arborele de plută a fost singurul copac pe care a fost permis să se

urce în istoria Arboretumului; întrucât plantele sunt înregistrate, documentate și fotografiate ca o colecție vie, în general nu este indicat să se urce pe ele. La trei decenii după dispariția lui Corky—sau, mai tehnic, după retragerea lui din colecție—o generație de localnici și elevi a avut ocazia să revadă copacul doar prin imagini. În 2024, ca parte a unei expoziții comisionate de Arnold Arboretum, copacul a fost recreat digital pe baza imaginilor din timpul vieții sale într-un model digital. „Ghost Trees” permite vizitatorilor arboretumului să revadă copacul în plin frunziș de vară, chiar dacă e un simulacru digital în realitate augmentată, pentru a păstra istoria socială pe care a reprezentat-o. Dar dincolo de aceasta, copacul digital din plută ne pune întrebări cu privire la modul în care trebuie să păstrăm și să menținem înregistrările peisajelor din trecut; care este durata de viață a unui copac și care este durata de viață a unui model digital?

*Descriere scrisă de Sonia Sobrino Ralston.*

104

A. *Fountain*

Marcel Duchamp, 1917

Photograph by Alfred Stieglitz

B. *Fountain*

Vlad Ardeleanu, ca. 2000

Lucrarea *Fountain* a lui Marcel Duchamp—un pisoar răsturnat pe spate, semnat și datat R. Mutt 1917—a introdus noțiunea de readymade în lumea artei, punând implicit la îndoială noțiunea de autor și deschizând calea artei conceptuale. Adevăratul drept de

autor a lui Duchamp asupra piesei în sine a fost uneori contestat din cauza faptului că originalul nu a fost niciodată văzut de public. Singurul lucru care vorbește despre existența sa este o fotografie făcută de Alfred Stieglitz, publicată în revista *Dada*, „Orbul”, pe 2 mai 1917. Aproximativ treizeci și trei de ani mai târziu, Duchamp a început să realizeze reproduceri literale ale obiectului, ajungând la un total de unsprezece fântâni în muzee (cinci în Europa, patru în America de Nord și câte una în Israel și Japonia), patru în colecții private, două pierdute. Majoritatea replicilor au fost realizate după „un prototip din desene tehnice și modelat în lut, probabil fabricat în Europa”. Sculptura pare a fi o construcție goală din lut ars, cu o glazură alb albăstruie, tipică pentru urinarele produse în masă. Cu toate acestea, glazura nu pare să fi fost satisfăcătoare și toate replicile au fost vopsite într-un alb dens. S-a constatat că replica de la Tate, de exemplu, a fost vopsită în continuare pentru a masca deteriorarea unei „aripi”, straturile originale de vopsea incluzând un grund alchidic gri și o vopsea alchidică albă de titan, sub mai multe straturi alternante de vopsele și lacuri nitrocelulozice”, potrivit Flaviei Perugini și lui Derek Pullen. Cu alte cuvinte, urinarul industrial, american, din comerț, a fost desenat, prototipat, refolosit și vopsit într-o sculptură care imită un ready-made, rămânând să depună mărturie doar coverurile lui. Aici, pictorul român Vlad Ardeleanu pictează un cover al fotografiei originale aratând *Fountain*, refamiliarizând-o într-un

cadru domestic, piedestalul din studioul lui Alfred Stieglitz din 1917 fiind înlocuit de un televizor din anii '80, un macrameu atemporal făcând ecranul mut. Fântâna pierdută și-a găsit o casă.

105

A. *Capela Sixtină*

Baccio Pontelli and Various Artists, 1508

B. *Palatul Caesars*

Melvin Grossman for Jay Sarno and Stanley Mallin, 1966

În cartea sa *Rome - Las Vegas Bread and Circuses* din 2024, Iwan Baan juxtapune fotografii surprinse în Roma și scene din Las Vegas, provocând cititorul să se gândească dacă experiența turistului în fiecare oraș este într-adevăr atât de distinctă. În timp ce descria fotografiile pe care le-a capturat în timpul unui val de căldură din 2022, Baan a declarat: „Vedeți cum vizitatorii suferă în mod vizibil din cauza condițiilor extreme de mediu, dar rămân hotărâți să aibă parte de „experiența completă”. Succesiunea turismului ca fenomen global a fost accelerată de apariția social media în ultimele două decenii. Postarea online a fotografiilor ca dovadă a faptului că ai fost cu adevărat acolo devine o prioritate, indiferent de costul așteptării la coadă ore în șir pentru o experiență care ar putea dura doar câteva secunde.” Eșelul fotografic se bazează pe munca lui Denise Scott Brown, Robert Venturi și a asistentului lor Steven Izenour în *Learning From Las Vegas* (1972).

106

A. *She's Lost Control*

Joy Division, 1979

B. *She's Lost Control*

Alive She Died, 1985

A șasea piesă de pe albumul de debut al Joy Division, „She's Lost Control” a marcat intrarea trupei în scena post-punk de la sfârșitul anilor 1970. Utilizarea unor tehnici de producție inovatoare a separat piesa de predecesorii săi punk, calificând explorarea de către compozitorul Ian Curtis a deficienței neurologice în cadrul specificității tehnologice a studiourilor Strawberry din Anglia. Alive She Died va relua ulterior piesa în 1985—o interpretare liberală care împrumută estetica minimal wave caracteristică trupei. Coverul va aduce cântecul pe ringul de dans și, mai târziu, în lumea modei de lux, el apărând într-o campanie din 2016 pentru Gucci.

107

A. *Waiting for Godot, Act I,*

*Scene I*

Samuel Beckett, 1954

B. *W8ING*

Sophia Le Fraga, 2014

Piesa *Waiting for Godot*

[Așteptându-l pe Godot] a

dramaturgului irlandez Samuel

Beckett, scrisă în 1954 și care a

debutat pe scenă în 1955, este

o prelucrare în limba engleză a

originalului lui Beckett în limba

franceză, *En attendant Godot*.

Piesa se axează pe două personaje,

Vladimir și Estragon, care stau

lângă un copac pe un drum

de țară și așteaptă un al treilea

personaj, Godot, care nu ajunge niciodată. Minimalismul relativ al intrigii piesei *Waiting for Godot* a prilejuit nenumărate adaptări care au imprimat piesei o gamă largă de interpretări politice, sociale, filosofice și religioase încă de la debutul său teatral. Artista și poeta Sophia Le Fraga urmează acest trend de reinterpretare a piesei *Waiting for Godot* cu piesa sa video și performance din 2014, *W8ING*. Continuând procesul de traducere început de Beckett însuși—din franceză în engleză—Le Fraga îl rescrie pe Godot în limbajul mesajelor text alfanumerice din anii 2010. Folosind ecranul iPhone-ului drept scenă, piesa este jucată prin trimiterea de mesaje compuse din abrevieri textuale și emojiș. Ca și în cazul multor alte lucrări ale sale care explorează limbajul și tehnologia, Le Fraga a dezvoltat piesa

*W8ING* relecturând opera *Godot* a lui Beckett, redactând un scenariu revizuit, rafinându-l împreună cu sora sa pentru a se simți mai natural, înregistrând pe ecran schimbul de mesaje text în timp real și, în cele din urmă, punându-l în ca piesă de teatru în persoană. *W8ING* evidențiază intenția lui Le Fraga de a sublinia prin lucrările sale modurile în care comunicăm și mijloacele pe care le folosim pentru a face acest lucru.

108

A. *Piscină pentru Pinguini, Grădina*

*zoologică din Londra*

Berthold Lubetkin and Ove Arup,

1934

B. *Museo de la Memoria de Andalucía*

Alberto Campo Baeza, 2010

În curtea centrală eliptică a Muzeului Memoriei din Andaluzia, arhitectul spaniol Alberto Campo Baeza a plasat o rampă cu două etaje, cu elice dublă—o referință la un proiect din 1934 al unei rampe similare pentru piscina eliptică de pinguini de la Grădina Zoologică din Londra, făcută de arhitectul Berthold Lubetkin și inginerul structural Ove Arup. În ciuda popularității sale ca o emblema a arhitecturii moderniste și o demonstrație a proprietăților betonului armat subțire, bazinul de pinguini a lui Lubetkin și Arup a fost mult timp criticat pentru efectele sale dăunătoare asupra animalelor pe care le găzduia. Rampele aspre de beton le-au provocat pinguinilor abraziuni la picioare, care au dus la o infecție bacteriană numită „bumblefoot”. Piscina a fost în cele din urmă golită și închisă în 2004. Designul lui Campo Baeza din 2010 adaptează rampa pentru o populație mai potrivită să o utilizeze—oameni, adică—deși desenele în secțiune ale rampei includ încă pinguini ca figuri la scară, cimentând referința lui Campo Baeza la designul original al lui Lubetkin și Arup.

109

A. *African American Flag*

David Hammons, 1990

B. *David Hammons x Denim Tears 70 HI*

Tremaine Emory pentru Denim Tears și Converse, 2020

Inspirat de opera lui David Hammons, Tremaine Emory de la Denim Tears a proiectat un sneaker până deasupra gleznei și unul

până sub gleznă, în colaborare cu Converse, inspirându-se din *Steagul Afro-American* al artistului. Chiar dacă nu era obligatoriu din punct de vedere legal, Emory a contactat echipa lui Hammons pentru aprobare în semn de respect. Inițial, în Denim Tears i s-a refuzat permisiunea, dar după ce a depus proiectul, Emory a reușit să vorbească cu Hammons și să obțină aprobarea lui pentru colaborare. O conversație ulterioară a dus la lansarea unei alte iterații ale aceluiși pantof, cu condiția ca Hammons să-și pună semnătura pe etichetă și să trimită câteva perechi nepoților săi. Din cauza violenței poliției împotriva persoanelor de culoare care încă se întâmplă în SUA, Emory a negociat cu Converse pentru a lansa pantofii, doar cu condiția ca compania să aducă contribuții financiare semnificative organizațiilor care se angajează să crească numărul votanților de culoare—asta pe lângă angajamentul planificat de a dona douăzeci de milioane de dolari în zece ani pentru a sprijini munca ce contribuie la capitalul afro-american. În colaborare cu alți artiști, Emory folosește sneakerul și imaginile aferente pentru a încuraja atât cetățenii de culoare, cât și populația generală să voteze la alegerile din SUA din 2024.

110

A. *Churchill Gardens Estate*

Powell & Moya, 1962

B. *Brutalist Playground*

Assemble Studio and Simon Terrill, 2015

Assemble au lucrat în colaborare cu

artistul Simon Terrill pentru a crea Brutalist Playground: o instalație imersivă în care s-a recreat din spumă un trio de structuri de joacă postbelice. Brutalist Playground își ia inspirația din fragmente de dimensiuni mari ale trei imobile cunoscute din Londra: Grădinile Churchill din Pimlico, Brownfield Estate din Poplar și Brunel Estate din Paddington. Assemble și-au reimaginat aceste structuri din beton și oțel pentru terenuri de joacă în spumă, pentru a permite oamenilor să vadă caracteristicile lor formale separate de materialitatea lor și, astfel, să le permită acestor structuri să fie reevaluate ca locuri de joacă.

*Descriere scrisă de Assemble.*

111

A. *Lounge Chair*

Yrjö Kukkapuro, 1978

B. *Home Work Chair*

Something Fantastic, 2021

Un mod contemporan de lucru—normalizat în timpul pandemiei—este să stai pe un scaun, unul atât confortabil, cât și potrivit pentru a sta pe el mult timp: o punte necesară între casă și birou. Scaunul Home Work de la Something Fantastic este copiat din ceea ce studioul consideră un model aproape ideal, un șezlong de Yrjö Kukkapuro. Cover-ul este o recreare unu-la-unu a originalului în geometria sa—scaunul, spătarul și cotiera—dar realizată din materiale diferite. Cover-ul Something Fantastic la șezlongul lui Kukkapuro este fabricat din profile de aluminiu și suprafețe de oțel perforate și acoperite cu pudră. Profilele de

aluminiu au fost obținute de la Rose+Krieger, un furnizor de elemente prefabricate care este specializat în medii de lucru personalizate. Estetica funcțională a elementelor sugerează că scaunul este mai mult un instrument decât o piesă de mobilier casnic, deschizându-l la variații ulterioare, după nevoile fiecăruia. În acest caz, suprafața scaunului original, care era din lână, a fost înlocuită cu o plasă metalică, mai potrivită pentru clima din Los Angeles decât pentru Finlanda originală a lui Kukkapuro.

*Descriere scrisă de Something Fantastic.*

112

A. *Wilson Desk, folosită de US*

*President Richard Nixon*

W.B. Moses and Sons, 1898

B. *Nixon's Desk, from History is Made of Different Shades of Grey*

Kevin van Braak, 2011

În seria actuală *History is Made of Shades of Grey*, artistul Kevin van Braak creează replici aproape exacte ale birourilor unor lideri mondiali infami, inclusiv Adolf Hitler, Joseph Stalin, Mao Zedong, Josip Broz Tito, Benito Mussolini și Suharto. Printre birourile replicate se numără biroul *Wilson* folosit de președintele american Richard Nixon, care avea instalat un sistem secret de înregistrare audio și interceptare telefonică în el, ca parte a unei operațiuni de spionaj politic mai ample, menită să asigure realegerea lui. Această controversă politică a devenit cunoscută sub numele de „Scandalul Watergate”, iar Nixon a fost în cele din urmă pus



sub acuzare pentru acțiunile sale și a demisionat din funcția de președinte. Replicile lui van Braak sunt realizate la dimensiunile originalelor și acoperite cu un strat gros de poliuree asemănătoare cauciucului, într-o nuanță gri unificatoare—o referire la un glob anecdotic din biroul lui Hitler, care a redat toate țările lumii într-o singură nuanță de gri, peste care era prezentă eticheta cu „Deutschland”. Acest act, însă, nu are menirea de a neutraliza deciziile luate sau crimele comise la aceste birouri. Ci reimaginând birourile ca sculpturi și așezându-le în galerie, van Braak le subminează funcționalitatea și încearcă să le smulgă puterea. Atât a lor cât și a persoanelor care le-au folosit, interzicând, în același timp, mușamalizarea faptelor lor.

113

A. *Vanna Venturi House*  
Robert Venturi, 1965  
B. *(RE)PRODUCTION 02 (Vanna Venturi House)*  
Ana Peñalba, 2015

Artistă rezidentă și arhitect la RAIR (Recycled Artist in Residency) din Philadelphia, Statele Unite ale Americii, Ana Peñalba a dezvoltat proiectul PHILLI (RE)PRODUCTIONS în 2016. Programul de rezidențiat RAIR, condus de Billy Dufala, aduce artiștii într-o unitate activă de reciclare din Philadelphia pentru a folosi materiale aruncate în crearea de noi lucrări artistice. Peñalba a folosit resursele disponibile pentru a recrea arhitectura emblematică din oraș la fața locului. Lucrările din serie

includ recreări ale Guild House a lui Robert Venturi, ale Casei Margaret Esherick a lui Louis Kahn, Primăria Philadelphia, Muzeul Rodin și casa lui Venturi pentru mama sa. În suburbia Chestnut Hill a orașului, Venturi a proiectat faimoasa casă în paralel cu scrierea cărții sale *Complexitate și contradicție în arhitectură*, încorporând etosul cărții în design, compromițând astfel câteva dintre dorințele mamei sale. Peñalba a recreat casa în curtea de reciclare a RAIR, deși de data aceasta fără să compromită dorința clientului, ci mai degrabă disponibilitatea materială a momentului, oferită de deșeurile propriilor locuitori ai orașului.

114

A. *US Capitol, așa cum e reprezentat pe bancnota de cincizeci de dolari*  
Biroul Statelor Unite de Gravare și Printare, 2004  
B. *Soroca House*  
autor necunoscut, an necunoscut

Casa nu e inspirată în mod direct de clădirea Capitolului, ci de reprezentarea ei pe bancnota de cincizeci de dolari. Această alegere reflectă o dorință de a imita un simbol de putere, autoritate, semnificație, la fel ca bancnota, sau banii în general. Adoptând un model atât de reprezentativ, celebrat într-o notă valoroasă, clădirea din Soroca, România, exprimă aspirația proprietarului de a se alinia la grandoarea și importanța asociată cu un simbol american.

*Descriere scrisă de Laurian Ghințoiu.*

115

A. *The Virgin Annunciate*  
Antonello da Messina, ca. 1476  
B. *Triclinium*  
Alt. Corp., 2023

Fecioara Maria a lui Antonello da Messina este o capodopera renescentistă remarcabilă care schimbă subtil perspectiva clasică asupra Bunei Vestiri. Ceea ce a fost reprezentat în mod tradițional de secole ca un diptic, lăsându-i pe Arhanghelul Mihail și pe Fecioară aproape simetrice pe cele două părți ale compoziției, este acum rotit nouăzeci de grade. Mai mult, coloana care despărțea de obicei cele două personaje biblice se reduce la suprafața încadrată a tabloului, în timp ce prezența Arhanghelului este oarecum implicită, ținând de imaginea mentală a privitorului.

Această schimbare pare să fie codificată în ușoara nealinieare dintre corpul Fecioarei de la amvon, gesturile delicate ale mâinii și chipul ei. Maria pare să se întoarcă spre privitor într-o stare de seninătate și uimire atemporală, în timp ce amintirea stării ei anterioare se găsește în micul obiect de lemn care stă deasupra amvonului, pupirul gotic ținând cartea de rugăciuni cu paginile fluturând.

Pavilionul de la Viña Lanciano (Logroño, Spania) încearcă să surprindă această stare de liniște suspendată într-un artefact similar din lemn, triclinul. Acest obiect seamănă poziția unei cărți de rugăciuni pe un pupitru cu cea a unui corp înclinat—corpul pelerinului din zilele noastre, rătăcind prin via fără sfârșit, care

găsește din senin un loc unde să se întindă. Proiectul canalizează această stare atemporală, semi-conștientă, a zăbovitorului, corespunzătoare unui eu detașat. Un eu care, uneori, e pierdut în formă de ființă atemporală, semiconștientă, cea care zăbovește, corespunzătoare unui eu detașat, unul care, uneori, este pierdut în imensitatea teritoriilor, dar într-un mod straniu încă ancorat în centrul unui „banchet roman” neașteptat.

*Descriere scrisă de Alt. Corp.*

116

A. *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)*  
Robert Smithson, 1969  
B. *Imitation of Robert Smithson (Imitation of Wealth)*  
Noah Davis, 2013

În 2012, Noah Davis a fondat Muzeul Underground din centrul Los Angeles-ului – expoziția sa inaugurală prezentând propria sa lucrare intitulată *Imitation of Wealth*. Proiectul muzeului a început ca o încercare de a aduce „artă de calitate muzeală” instituțională în cartierele clasei muncitoare de culoare și latinx din oraș. Cu toate acestea, la deschidere, Davis a aflat că nicio instituție nu era dispusă să împrumute genul de artă pe care și-a imaginat-o pentru spațiu. Așa că a decis să o falsifice. David a recreat lucrări de artă de la Marcel Duchamp, Jeff Koons și Robert Smithson, inclusiv lucrarea lui din 1969 *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)*, reinviind dezbateri ce deja aveau loc de decenii despre autenticitate, valoare și faimă în artă.

A. *Parts*  
Morphosis, 1979  
B. *Scales of Extraction*  
Charlotte Malterre-Barthes, 2020

Fiecare decizie luată de planificatori într-un proces de proiectare are un impact atunci când este implementată, nu numai pe șantierul de construcție, ci și pe locul de extracție și producție. De la tocurele ferestrelor unei case până la stâlpii de beton ai unui pod de pe o autostradă, de la podeaua din lemn a unei camere de zi până la asfaltul străzilor și de la șuruburile de oțel ale unei uși până la speciile de arbori ale unui parc, alegerile privind materialitatea mediului construit au consecințe globale.

Desenul axonometric explodat intitulat „Parts” produs de biroul din California Morphosis este un inventar precis al fiecărui element folosit în casele construite conform protocoalelor de construcție nord-americane din anii 1980. Pe baza acestui document, desenul-cover „Scale de extracție” urmărește să stabilească o metodologie critică pentru construcția clădirii, reducând în același timp distanța dintre proiectare și extracție. Catalogul Morphosis de detalii arhitecturale nu vizează deloc originile materialelor folosite, ci mai degrabă oferă „un model de tip Revell care detaliază fiecare aspect al construcției pe care oricine ar putea-o înțelege”, potrivit unei declarații puse la dispoziție pe site-ului biroului. Este „politizat” doar atunci când desenul ilustrează sursele materialelor. Când apar tipare vizibile care determină

modul în care atributele biofizice ale producției spațiale sunt combinate, produse și obținute. Când apar vederi refractare în economia politică a construcției. Această listă neexhaustivă, oarecum naivă și simplificată a materialelor necesare pentru construirea unei case își propune să demonstreze că pretinsa neutralitate a disciplinelor de design nu mai poate fi valabilă. *Descriere scrisă de Charlotte Malterre-Barthes.*

118  
A. *Rampă de beton*  
Orașul Timișoara, ca. sfârșitul secolului al XX-lea  
B. *Let it Slide*  
Cătălin Bătrânu, 2023

*Let it Slide* este o sculptură în aer liber realizată în cadrul programului Timișoara Capitală Culturală 2023, amplasată într-o locație atipică—o rampă de beton abandonată în apropierea Canalului Bega, situată în vecinătatea Palatului Neptun, între apă și trotuar. În trecut, rampa avea scopul de a facilita deversarea zăpezii colectate de pe străzi în timpul sezonului de iarnă. Acum, datorită schimbărilor climatice—așa cum sunt simțite la nivel local—această funcție nu mai este necesară, făcând din rampă un obiect nefolosit și bizar pentru locuitori. Cu ajutorul sculptorului Cătălin Bătrânu, rampa a intrat în lucrarea *Let it Slide*, care avansează o ipoteză critică privind nivelul de conștientizare al comunității locale cu privire la poluarea de pe Bega și de pe maluri. Ea reprezintă propria interpretare a schimbărilor climatice și a dezechilibrului cauzat

de deșertificarea continentală (fenomen prezent și în Banat). *Descriere realizată de D Proiect.*

119  
A. *Sugar Bowl (Model 247)*  
Christopher Dresser and Elkington & Co. (producător), 1864  
B. *“Christy” Sugar Bowl*  
Christopher Dresser și Alessi (producător), 1993

Considerat primul designer industrial, designerul și teoreticianul britanic Christopher Dresser a fost o figură centrală în mișcarea de reformă a designului de la mijlocul și sfârșitul secolului al XIX-lea. Născută din răspunsuri atât estetice, cât și morale la utilizarea pe scară largă a ornamentației în artele decorative, această mișcare și-a propus să definească rolul precis al designului în noua economie industrializată de export a Marii Britanii. Dresser a adoptat inovațiile tehnice oferite de Revoluția Industrială și a produs o gamă largă de obiecte casnice care au priorizat funcția și calitatea. Aceste obiecte erau menite să fie accesibile unei piețe de consum aflate în creștere. Palmaresul de lucrări al lui Dresser include covoare, ceramică, mobilier, sticlă, grafică, textile și metalurgie, inclusiv articole din argint, cum ar fi bolul de zahăr Model 247, un vas conic cu trei picioare, caracteristic stilului inovator al lui Dresser. În 1993, la aproape nouăzeci de ani de la moartea lui Christopher Dresser, compania italiană de articole de uz casnic Alessi a lansat o nouă versiune a bolului de zahăr Model 247, fabricat după

designul original al lui Dresser. Ca un omagiu plin de umor adus designului radical fantezist al lui Dresser, Alessi au numit versiunea lor a bolului „Christy”. Spre deosebire de versiunea argintie din 1864, totuși, relansarea Alessi a realizat vasul dintr-un material tipic pentru economia post-industrială de la sfârșitul secolului al XX-lea: o rășină termoplastică într-o gamă largă de nuanțe saturate. Bolul „Christy” al lui Alessi păstrează astfel etosul de accesibilitate al lui Dresser, comunicat prin utilizarea unui material relativ neprețios.

120  
A. *Îmbinare în coadă de rândunică, Biserică de lemn de la Gersa I, România*  
autor necunoscut, 1721  
B. *“G.M. Cantacuzino” Facultatea de Arhitectură*  
Iași, Nicolae Porumbescu, 1970

În munca sa creativă, arhitectul român Nicolae Porumbescu s-a inspirat din elementele arhitecturale tradiționale predominante în regiunile etnografice din nordul României. Aceste regiuni sunt renumite pentru structurile lor distinctive din lemn, caracterizate de o măiestrie complicată, atractivitatea lor estetică fiind adânc înrădăcinată în tradițiile locale. Porumbescu a transpus efectiv aceste trăsături distincte în structuri impunătoare, monumentale din beton, astfel surprinzând esența elementelor tradiționale românești în desenele sale. *Descriere scrisă de Daniel Miroșoi.*

A. *Preliminary Study, Sculptural stage props on Trianon Terrace, Museum of Art São Paulo*

Lina Bo Bardi, 1965

B. *The Place We Imagine Assemble și The Schools of Tomorrow*, 2022

*The Place We Imagine* este un spectacol de grup comisionat de Nottingham Contemporary. Este o colaborare între Assemble și Schools of Tomorrow, un program educativ ce folosește metode situaționale condus de echipa de educație a galeriei. Expoziția este inspirată de un desen al Muzeu de Arte de São Paulo, realizat de arhitectul brazilian Lina Bo Bardi în 1968, anul deschiderii muzeului. Desenul ilustrează o realitate imposibilă în care copiii se joacă în voie sub belvedera clădirii, aducând viața galeriei pe străzi. Cu toate acestea, în momentul în care Lina Bo Bardi a făcut desenul, o astfel de activitate era imposibilă din cauza dictaturii militare (1959–84), care în 1968 era la apogeu. În centrul desenului se află un instrument muzical cu aspect neobișnuit, pe care Assemble l-a numit Big Red. Lângă el, copiii sunt înfățișați jucându-se printre creaturi ce stau în cerc pe o podea pictată curcubeu. Pentru *The Place We Imagine*, Assemble și-au reimaginat aceste sculpturi care nu au fost niciodată construite unu-la-unu, aducându-le în spațiile galeriei Nottingham Contemporary ca o modalitate de a regândi rolul instituției galeriei ca facilitare publică în centrul orașului Nottingham.

*Descriere scrisă de Assemble.*

122

A. *White cube gallery, David Zwirner New York*

Selldorf Architects, 2013

B. *Drywall is Forever* New Affiliates, 2019

*Drywall is Forever* este o reinterpretare a galeriei de tip cub alb, asamblată din foi de piatră aruncate, într-un nou tip de bricolaj de suprafață. În activitatea New Affiliates privind expozițiile și instalațiile, ei au fost surprinși de valoarea gips-cartonului în interiorul arhitecturii. Este folosit pentru a produce o imagine a aparentei noutăți și a permanenței afective, în timp ce este aruncat din nou și din nou, îngrădădit în tomberoane, contribuind la cantitatea masivă de depozite de deșeuri C&D de pe tot globul. Cu alte cuvinte, este resursa principală pentru a crea fantezii arhitecturale și ficțiuni spațiale—un alibi sau o scuză pentru practicile noastre excesive și risipitoare. În contextul lumii artistice, galeria cu pereți albi este un substitut pentru o aparentă neutralitate, golul său aparent permițând ca arta să fie văzută fără context sau pericolul distragerii atenției. Privind îndeaproape conceptul suprafeței peretelui de muzeu și istoria acestuia, New Affiliates a construit o galerie cub-alb din bucăți aruncate de la expozițiile care se închideau în jurul orașului, dezvăluind că chiar și suprafețele neutre sunt pline de politici materiale și ecologie. Prin acest proces, au creat un nou tip de decor, într-un relief

subtil: piese de puzzle care se imprimă aproape imperceptibil pe suprafețele pereților, un nou cub-alb, care își înregistrează propria compoziție materială pentru a dezvălui realitatea complexă a ansamblurilor sale compoziționale, adesea concepute pentru a fi uitate. *Descriere scrisă de New Affiliates.*

123

A. *The Haçienda*

Ben Kelly, 1982

B. *Hoodie, Spring/Summer 2014 Off-White™ c/o Virgil Abloh*, 2013

The Haçienda s-a deschis în Manchester, Anglia în 1982, oferind un spațiu pentru viața de noapte a rezidenților urbani ai orașului, ancorat de ștampila muzicală și culturală a fondatorului său, Factory Records. Încorporând o estetică de „autostradă” sau „industrială”, cu semnalizare și simboluri vizuale reflectorizante, clubul a fost imediat recunoscut internațional prin coloanele sale distinctive cu dungi diagonale. În *Party Planner*, Vol. 1 (2022), arhitectul care a proiectat The Haçienda, Ben Kelly, descrie coloanele ca fiind o soluție la probleme practice: „Clădirea avea un șir de coloane gigantice care țineau acoperișul și destul de multe dintre ele erau pe ringul de dans. Reprezentau o problemă de siguranță, așa că am folosit limbajul fabricilor și al mediilor industriale în care un pericol este marcat cu dungi de pericol. Prin acest tip de sistem de codare a culorilor, cu grafice de avertizare și hazard, am dezvoltat propria mea versiune. Așa am ajuns să pictez dungi pe coloane, pe care

le-am transformat într-un fel de compoziție, ca niște tablouri. Peter Saville a luat dungile pe care le pusese pe coloane ca limbaj grafic și le-a pus pe cardurile de membru ale clubului și le-a folosit pentru întreaga promovare vizuală. Dungile acelea de pe coloane au făcut înconjurul lumii.” Virgil Abloh a luat mai târziu aceleași dungi, deja recognoscibile, și le-a încorporat în modelele sale pentru Off-White, printre alte elemente grafice. Deși la început a fost indignat de această însușire neautorizată, Kelly avea să colaboreze în mod direct mai târziu cu Abloh: „A luat acel limbaj al dungilor și a construit o etichetă de modă numită Off-White folosindu-le pe hainele sale. Ulterior am colaborat la o serie de proiecte. Ceea ce încerc să spun este că această limbaj a continuat de-a lungul generațiilor. The Haçienda nu moare niciodată.”

124

A. *Coat, purtat Diane Dixon*

Dapper Dan of Harlem, 1989

B. *Coat (Look No. 33), Resort 2018* Alessandro Michele pentru Gucci, 2017

Începând cu anii 1980, designerul de modă Dapper Dan, născut și cu sediul în Harlem, a început să fie cunoscut la o scară largă prin crearea de articole de îmbrăcăminte prêt-à-porter din materiale imprimate cu monograme pe întreaga suprafață, materiale pe care mărcile de lux europene le rezervau pe atunci exclusiv articolelor din piele de la acea vreme. Dapper Dan reutiliza țesături cu imprimeu-

monogramă pe care le achiziționa de la designeri, dar a și dezvoltat independent propriile țesături, folosind siglele acestor case de modă pentru a crea piese de marcă neautorizate, pe care le-a numit „knock-up-uri” (și nu „knock-off”, mai peiorativ). A inventat astfel estetica emblematică „logomania”, care a fost apoi popularizată de artiștii rap și hip-hop începând cu anii 1990. De-a lungul carierei sale, Dapper Dan s-a confruntat cu nenumărate razii în boutique-ul său din Harlem, dar și cu procese de la aproape toate casele de modă de lux ale căror logo-uri le-a încorporat în modelele sale. Toate astea îl forțau să-și suspende temporar activitatea. Într-o prezentare din 2017, directorul de creație Gucci Alessandro Michele a prezentat o jachetă cu mâneci balon, cu bucăți de blană, care amintește de munca lui Dapper Dan, în special de o jachetă din 1989, concepută de Dapper Dan pentru sprintera olimpică Diane Dixon, pentru care a folosit imprimeu-monogramă Louis Vuitton. Michele l-a numit un „omagiu” adus lucrării lui Dapper Dan, deși Dapper Dan însuși nu a fost implicat în designul din 2017 și nici nu a fost creditat de Gucci, inițial. În urma acestui „omagiu” și ale criticilor pe care le-au primit pe social media, Gucci au anunțat o colaborare oficială cu Dapper Dan pentru a crea o colecție-capsulă care să folosească stilul „logomania”, semnătură a lui Dan – de data aceasta cu permisiunea lui.

125

A. *Smoking Suit*

anonim, 1950s

B. *Le Smoking*

Yves Saint Laurent, 1966

Yves Saint Laurent a introdus acum emblematicul „Le Smoking” look ca parte a colecției sale de toamnă-iarnă din 1966. Look-urile aduceau aminte de forme familiare în alte părți, recontextualizate și etichetate sub numele de „Pop Art” —titlul colecției, un tribut adus lui Andy Warhol. „Le Smoking” a fost o reinventare a jachetei de fumat pentru bărbați, adaptată corpului feminin. Saint Laurent a spus despre costum: „Pentru o femeie, smokingul este un articol vestimentar indispensabil în care se va simți mereu stilată, pentru că este un articol vestimentar elegant și nu o haină la modă. Moda trece, stilul este etern.” Și etern va fi fost, smokingul fiind purtat de celebritățile vremii și reimaginat continuu până în ziua de azi.

126

A. *Air Jordan 1*

Peter Moore pentru Nike, 1985

B. *The Ten: Air Presto*

Nate Jobe for Nike și Virgil Abloh, 2017

Într-o piață de sneakers foarte saturată, colaborarea unui artist cu mărci mari precum Nike, Puma sau Adidas poate fi văzută ca o ceremonie. Coverurile sneakers, deși uneori concepute având în spate o intenție critică de a răspunde unor noțiuni precum „moștenirea”, pot fi adesea văzute și ca o tehnică de marketing superficială. Ca o provocare pe

această piață, în proiectul lui Virgil Abloh și Nike “The Ten”, Abloh a folosit o abordare interdisciplinară pentru a deconstrui și ulterior reconstrui o colecție de zece perechi de sneakers. Prin producerea unei colecții ce împletește elemente dintr-o generație de pantofi diferiți între ei, proiectul intervine cu umor, evidențiază originea contextuală și adaugă comentarii contemporane canonului. Ca un tot, colecția își propune să facă un cover în tușe groase prin dimensiunile culturii, ale materialelor și ale muncii.

127

A. *Mapuche “Ruca”*

Mapuche Peoples, 1903

B. *La Carpa de la Reina*

Violeta Parra, 1965

„Arauco tiene una pena” [Arauco are un necaz], cânta în 1962 renumita artistă populară chiliană Violeta Parra, deplângând violența aplicată de statul chilian asupra poporului mapuche din regiunea Araucanía. „Qué he sacado con quererte ayayai” [Oh, ce am câștigat iubindu-te], a deplâns tot ea, cinci ani mai târziu, propria ei poveste de dragoste tragică, folosind tristețea profundă din cântecul mapuche cunoscut sub numele de „ül”, popularizat de cântăreți indigeni, precum Carmela Colipi. Muzica populară, prin definiție, își are rădăcinile în cultura populară tradițională. În acest caz, este compusă din conglomerate de ritmuri, sentimente viscerale de nedreptate socială și tragedii personale. După ce a locuit la Paris, unde și-a expus tapiseriile la Muzeul

Luvru, Violeta și-a dorit să înființeze o școală de folclor și meșteșuguri în Chile. În 1965, a ridicat un cort mare, La Carpa de La Reina, lângă câțiva arbori araucari, la poalele munților de la est de Santiago, capitala Chile. Acest cadru—facilitat de primarul La Reina, arhitectul Fernando Castillo Velasco—a adus o serie de interpreți și i-a adus aminte Violetei de vremurile când performa la circ. Având un foc în centrul cortului, oamenii de știință au asociat utilizarea acestui spațiu cu Ruka (casa poporului Mapuche), în special cu cea vizitată de ea, deținută de María Páinon Cotaro. Astăzi, au rămas doar câțiva coniferi araucari, la intrarea unui complex rezidențial îngrădit. Majoritatea acestor araucari (*Araucaria angustifolia* din Brazilia) nu sunt aceeași specie cu cei din Araucanía înzăpezită (*Araucaria araucana*), deși sunt suficient de asemănători pentru a duce cu gândul la peisajele sudice. Aceste versuri, ritmuri și copaci reflectă frumusețea unei culturi mestizo marcate de colonialism. Sunt tragedii exprimate în cântece, poezii și broderii, prin durerea Violetei Parra. Chiar și așa, ele reprezintă și câteva urme frumoase ale istoriei Americii Latine, cu care rezonăm toți, până în zilele noastre. *Descriere scrisă de Camila Medina Novoa.*

128

A. *The Annunciation*

Jacopo Pontormo, 1527–1528

B. *Mary’s tabi toe*

Maria Masha (Lisogorskaya), 2023

Mary’s tabi toe este un cover al



unei bucăți din fresca lui Jacopo Pontorno pentru capela Capponi din biserica Santa Felicità din Florența, Italia. Mărind o imagine ce o reproduce Buna Vestire, găsită în *Frescos From Florence* (publicată în 1969 de The Arts Council), piciorul Mariei este scos din context, dându-i-se o nouă viață pe un mini-perete de sine stătător. Imaginea a fost pictată în trei tencuieli de var proaspăt „Giornatas” [o zi de muncă], în timp ce studiam cu Carey Mortimer la Școala de Artă Bosa. Culoarea a fost realizată cu pigmenți minerali: pământ și piatră spartă fin, diluată cu apă, iar apoi aplicată pe tencuiala de var - revenind la starea sa inițială de rocă sedimentară pe măsură ce amestecul s-a uscat.

Hidroxidul de calciu combinat cu dioxidul de carbon din aer produce cristale de carbonat de calciu care se usucă pentru a se transforma în calcar.

Încercând să estimeze câte cover-uri ale anunțului maternității virginala a Mariei ar putea exista, Chat GPT semnaleză că „probabil există mii de versiuni la nivel global”. *Descriere scrisă de Maria Masha (Lisogorskaya).*

129

A. *Stool 60*

Alvar Aalto, 1932

B. *FROSTA*

IKEA, 1992

Povestea Aalto Stool 60 a început în 1933, când arhitectul finlandez Alvar Aalto și tâmplarul Otto Korhonen au perfecționat o tehnică revoluționară de îndoire a lemnului. Inovația lor, „piciorul

în L” — o bucată de mesteacăn finlandez îndoită în unghi drept — a permis ca un picior al scaunului să fie înșurubat în siguranță într-o singură suprafață. Acest picior în L, pe care Aalto l-a numit „sora mai mică a coloanei arhitecturale”, a devenit fundația pentru peste cincizeci de produse, Stool 60, ușor și stivuibil, devenind cel mai cunoscut. Scaunul a câștigat rapid după debutul său la Fortnum & Mason din Londra aprecieri, ceea ce a condus la utilizarea lui pe scară largă în școli, biblioteci și case.

Deși Stool 60 a fost realizat printr-un proces meticolos în patruzeci și opt de pași în Finlanda, Gillis Lundgreen — cel care a dezvoltat conceptul de ambalare plată și auto-asamblare de la IKEA — nu a întârziat de la a democratiza designul scaunului FROSTA ca un duplicat fără zorzoane, produs în serie și accesibil. Cu un preț de doar 9,99 USD, FROSTA a fost de aproape treizeci de ori mai puțin costisitor decât geamănul său Artek, principalul compromis fiind lipsa de calitate artizanală și a materialelor premium.

Deși producția FROSTA a fost întreruptă de atunci - în mod ironic din cauza drepturilor de autor asupra numelui său, nu a designului -, scaunul a fost succedat de KYRRE, păstrând tradiția IKEA de a oferi un design accesibil și funcțional.

130

A. *Yardhouse*

Assemble, 2014

B. *Husă printată 3D pentru One Plus Nord Ce 2 5G Multicoloră, cu Flori, pentru Fete și Băieți*

Amazon, 2017

Yardhouse este o clădire de birouri accesibilă în Sugarhouse Yard din Stratford, proiectată și construită de Assemble, incluzând accesorii și mobilier de bază. Structura principală este bazată pe un cadru din lemn asemănător unui hambar și închisă cu panouri prefabricate, izolate termic. Fațada din față este orientată înspre curtea Sugarhouse și a fost realizată din plăci de beton realizate manual, la fața locului.

Amploarea și complexitatea surprinzătoare ale acestei fațade au format un fundal pentru curtea publică activă în spatele căreia se afla.

Pe parcursul existenței, clădirea a atras numeroși vizitatori, mulți dintre care au transformat Yardhouse într-o destinație pentru selfie-uri. D-a lungul anilor, au apărut produse care folosesc imaginea fațadei. În timp ce era sus, clădirea a atras numeroși vizitatori, mulți dintre care au transformat Yardhouse într-o destinație pentru selfie-uri. De-a lungul anilor, au apărut produse care utilizează imaginea fațadei — cum ar fi huse de telefon, cuverturi de pat, tapete și multe altele. Assemble nu au profitat de pe urma acestor huse.

*Descriere scrisă de Assemble.*



A face un cover înseamnă a crea din nou. Uneori, din nou și din nou. A reveni asupra unei idei sau creații este un exercițiu central în multe practici creative. Pentru un arhitect, este indispensabilă în perfecționarea abilităților și sensibilității spațiale. Pentru un artist vizual, în desăvârșirea tehnicii, și—poate cel mai important pentru interpreți, în repetițiile necesare înainte de o reprezentație live. Prin actul de a repeta, reinterpretarea nu aduce doar o continuitate, ci și o variație, fiecare versiune fiind influențată de un loc și un moment specific. Acea clipă trecătoare, parte din experiența trăită, este ceea ce rămâne cu noi în mod profund.

Pe lângă expoziție, *cover me softly* propune și un program public divers, incluzând lucrările unor muzicieni multidisciplinari, artiști de performance, cineaști, DJ și artizani ale căror practici se bazează pe repetiție. Aceste evenimente, ce se extind la prânzuri săptămânale, discuții, ateliere și alte activități, invită comunitatea extinsă din jurul Beta și nu numai să participe la evenimentul de a fi împreună, iar și iar.

Programul expoziției: Marți – Duminică 12.00 - 20.00, Luni închis  
 Toate evenimentele au loc la Garnizoană, cu excepția cazurilor menționate  
 Vă rugăm să verificați [instagram.com/betacity.eu](https://www.instagram.com/betacity.eu) pentru detalii și actualizări

16.9 Închis	17.9 18.00 Discuție <b>Under Covers</b> cu Karamuk Kuo (Anna Fritz)	18.9 18.00 Tur Ghidat	19.9 <b>double feature @ Cinema Timiș</b> La Piscine(Jacques Deray, 1969) A Bigger Splash(Luca Guadagnino)
23.9 Închis	24.9 18.00 <b>cover me softly</b> cu curatorul Oana Călin	25.9 18.00 Tur Ghidat	26.9 <b>movie night @ Garnizoană</b>
30.9 Închis	1.10 18.00 Covered Lecture	2.10 18.00 Tur Ghidat	3.10 <b>movie night @ Garnizoană</b>
7.10 Închis	8.10 18.00 Covers as Climatic Systems Florencia Collo Atmos Lab	9.10 18.00 Tur Ghidat	10.10 <b>double feature @ Cinema Timiș</b> Orlando (Sally Potter 1992) My Political Biography (Paul B Preciado 2023)
14.10 Închis	15.10 18.00 Despre Covering Discuție New Affiliates	16.10 18.00 Tur Ghidat 19.30 Despre Copyright arch. Vlad Gaivoronschi	17.10 <b>Premiile Beta vezi orarul</b>
21.10 Închis	22.10 18.00 Under Nature's Cover Diego Morera, Marius Moga, Carpathia	23.10 18.00 Tur Ghidat 19.00 The Happy (Never) Endings of Architecture Andreas Ruby	24.10 <b>double feature @ Cinema Timiș</b> Angela merge mai departe (Bratu 1981) Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii (Jude 2023)

13.9 18.30 Deschiderea <b>cover me softly</b> 20.00 Muzică Live: Roxanne Tataei (UK) Ladr ache (BE) Kadjavsi (RO) DJ set Bogdan Orbita (RO)	14.9 11.00 Malkit Shoshan cu Oliver Wainwright 13.00 <b>cover me softly</b> artists tours 16.00 Nuar Alsidir Workshop 20.00 DJ set Cosmin TRG DJ Set Khidja (RO/DE)	15.9 13.00 Prânz comunitar cu Arțiști și Arhitecți
20.9 <b>Vila Mal (str. Pirvan 1-3)</b> 18.00 Deschidere Premiile Beta	21.9 10.00 Workshop pentru copii 14.00 Covers in Music workshop 18.00 Cynthia Fleury & Oana S. 20.00 Muzica Live: Borusiade (RO / DE) Coby Sey (UK) Fantastic Twins (FR) Wang Consulting (DE)	22.9 13.00 Prânz comunitar cu Arțiști și Arhitecți
27.9 12.00 Karaoke	28.9 10.00 Workshop pentru copii 14.00 Covers in Fashion Workshop Nate Jobe & Tutia Schaad 20.00 Muzică Live: Ouch collective James Massiah	29.9 13.00 Prânz comunitar cu Arțiști și Arhitecți
4.10 Simultan Festival	5.10 10.00 Workshop pentru copii 14.00 Covers in Archit. Workshop KOSMOS & Zeller & Moyer	6.10 13.00 Prânz comunitar cu Arțiști și Arhitecți
11.10 20.00 Muzică Live: Corp Showcase DJ Lychee	12.10 10.00 Workshop pentru copii 12.00 covered by Brigitte Lacombe 14.00 Plants Workshop: Sonia Sobrino Ralston & Oana Frențiu 20.00 Identity takeover: Drag Kings Night	13.10 13.00 Prânz comunitar cu Arțiști și Arhitecți
18.10 <b>Premiile Beta vezi orarul</b> 20.00 <b>party @Vila Mal</b> Beta x Aethernative	19.10 <b>Premiile Beta vezi orarul</b> 20.30 Muzică Live@Vila Mal Tudor Gheorghie Ana Uzelac Nevena Jeremic Adis is ok	20.10 13.00 Prânz comunitar cu Arțiști și Arhitecți
25.10 20.00 <b>party @Vila Mal</b> Beta x Aethernative	26.10 10.00 Workshop pentru copii 14.00 Digital Cover Workshop Space Popular 20.00 Muzică Live: Eirwud Mudwasser (RO) Bogman (RO) Anja (PT) Dazion (NL)	27.10 13.00 Prânz comunitar cu Arțiști și Arhitecți

curator

Oana Stănescu împreună cu Chase Galis și Simina Marin

director Beta

Alexandra Trofin

echipa Beta

Anca Teslevici, Nicoleta Postolache, Catinca Mănăilă, Amanda Ugorji, Christopher Hassan Allen, Cristina Paralescu, Miruna Trașcă, Alex Naghiu, Georgiana Spiridon, Miruna Băraitaru, Eliza Cheșa, Evelina Ursatii, Ana Lukacs, Dani Găgiu, Anda Roșu

foști membri ai echipei

Maria Sgîrcea, Ema Cristescu, Cătălin Asanache

echipa extinsă: Simina Grindean, Ștefan Lucuț, Something Fantastic (Julian Schubert, Elena Schütz și Leonard Streich), Ema Priscă, Costi Bleotu, Andrei Drăcea, Pataki Farkas, Bianca Azap Purice, Dan Purice, Lucian Pană, Tina Cucu

echipa de producție

Răzvan Oncu & echipa Crown Rooftop, Teo Papadopol & echipa Studio Citadel, Alexandru Almăjan & echipa Millegarden, Mihai Electric VMI & echipa, Adrian Vișenoiu & echipa Saltbox, Ileana Teslevici & echipa de croitorese, Bogdan Barbu, Andra Diana Dascălu

voluntari

Adelina Teodorovici, Adrian Groza, Agnes Ungur, Alexandra Elena Munteanu, Alexandra Lolea, Alexandru Rotaru, Alice Doris Zaha, Andreea Maria Kojnok, Andrei Barbu, Antoneta-Nicoleta Popa, Ariana Tole, Bianca Burescu, Briana Chirilă, Calin Falcusan, Christine Munteanu, Clarissa Achimet, Coseri Diana, Diana-Ioana Andrici, Elona Giubega, Frujina Neagu, Ioana Călămar, Ioana Natalia Averescu, Ioana Paula Sasarman, Ioana-Maria Badea, Iulia Teodora Scorobinschi, Jihan Agualimpia Ramirez, Kenza Belkhiri, Laura Ghise, Laura-Elena Popa, Mara Ioana Craiu, Maria Balan, Maria Brădean, Maria Costea, Matei Nicorici, Mihaela Vlaicu, Paula Iancu, Pop Giulia, Raluca Marin, Raluca Schipor, Raluca Silvia Popa, Rares Gonciulea, Roxana Puscas, Slageana Panici, Timea Borsan, Timeea Sfercoci, Tom Kohrs, Vicențiu Bășa  
voluntari din Penitenciarul Timișoara: Ciurariu Lucian, Damaschin Daniel-Nicolae, Juca Ioan Dorin, Jurgi Ionica, Mihaly Imre, Popa Andrei-Laurentiu, Toda Marcel, Joaca Laurentiu Ionut, Moldovan Petre, Nicolae Sever-Cristian, Stepan Paul Andrei, Bodan Ioan, Nechita Flore, Novac Denis, Tanase Nicolae, Nicoriac Petrica, Mitran Titel-Ionut, Ciurariu Lucian, Gerebenes Ionel

organizator

OAR Timiș

echipa OAR Timiș

Daniel Johannes Burileanu Tellman, Cosmin Bloju, Maria Chifan, Carmen Cocora

co-fondat de Ordinul Arhitecților din România prin Timbrul de Arhitectură și Primăria Timișoara prin Centrul pentru Proiecte.

Perechile de imagini au fost trimise și descrierea lor a fost scrisă de o gamă de autori, atribuit corespunzător. Toate descrierile fără autor au fost scrise colectiv de Chase Galis, Simina Marin, Christopher J. Allen, Amanda Ugorji și Oana Stănescu.

Bienala Beta 2024, Sept. 13 – Oct. 27, 2024  
Timișoara, Romania