

Întâlniri cu arta

Susretanje umetnosti

Maladimata la artasa

Találkozások a művészettel

Kunstbegegnungen

Art Encounters

Art Encounters
BIENNIAL 2019
T i m i ș o a r a

Întâlniri cu arta

Susretanje umetnosti

Maladimata la artasa

Találkozások a művészettel

Kunstbegegnungen

Art Encounters

CURATORI / **CURATORS:**

Maria Lind & Anca Rujoiu

CUPRINS

TABLE OF CONTENTS

9	FUNDAȚIA ART ENCOUNTERS, CUVÂNT ÎNAINTE / ART ENCOUNTERS FOUNDATION, FOREWORD
15	E.S. KLAUS WERNER IOHANNIS, PREȘEDINTELE ROMÂNIEI, MESAJUL PENTRU BIENALA DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ART ENCOUNTERS, TIMIȘOARA 2019 / H.E. KLAUS WERNER IOHANNIS, THE PRESIDENT OF ROMANIA, A MESSAGE FOR THE ART ENCOUNTERS BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART, TIMIȘOARA 2019
16	MINISTERUL CULTURII ȘI IDENTITĂȚII NAȚIONALE, CUVÂNT ÎNAINTE / THE MINISTRY OF CULTURE AND NATIONAL IDENTITY, FOREWORD
17	PRIMĂRIA MUNICIPIULUI TIMIȘOARA, CUVÂNT ÎNAINTE / TIMIȘOARA CITY HALL, FOREWORD
19	ASOCIAȚIA CONTRASENS, CUVÂNT ÎNAINTE / CONTRASENS ASSOCIATION, FOREWORD
21	Maria Lind & Anca Rujoiu, ÎNTREGUL ȘI PĂRȚILE SALE COMPONENTE / Maria Lind & Anca Rujoiu, THE WHOLE AND ITS PARTS
27	ARTIȘTI / ARTISTS
123	SPAȚII EXPOZIȚIONALE / LOCATIONS
	SPAȚII INTERIOARE / INDOORS:
128	BASTIONUL „MARIA THERESIA” / THE MARIA THERESIA BASTION
136	MUZEUL DE TRANSPORT PUBLIC „CORNELIU MIKLOSI” / CORNELIU MIKLOSI MUSEUM OF PUBLIC TRANSPORTATION
142	CASA TINERETULUI / THE YOUTH HOUSE
148	FUNDAȚIA ART ENCOUNTERS (CASA ISHO) / ART ENCOUNTERS FOUNDATION (ISHO HOUSE)
154	MUZEUL NAȚIONAL AL BANATULUI / THE NATIONAL MUSEUM OF BANAT
160	UNIVERSITATEA DE VEST TIMIȘOARA / THE WEST UNIVERSITY TIMIȘOARA
162	BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ „EUGEN TODORAN” / THE CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY EUGEN TODORAN
164	FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN / THE FACULTY OF ARTS AND DESIGN
166	FACULTATEA DE ARHITECTURĂ ȘI URBANISM / THE FACULTY OF ARCHITECTURE AND CITY PLANNING
167	PRIMĂRIA MUNICIPIULUI TIMIȘOARA / TIMIȘOARA CITY HALL
168	GALERIA HELIOS / HELIOS GALLERY
170	MUZEUL CONSUMATORULUI COMUNIST / THE MUSEUM OF THE COMMUNIST CONSUMER
172	AMBASADA / AMBASADA
174	OPTILUX / OPTILUX

176	SHOPPING CITY TIMIȘOARA / SHOPPING CITY TIMIȘOARA
178	LIBRĂRIA LA DOUĂ BUFNIȚE / LA DOUĂ BUFNIȚE BOOKSTORE
180	MUZEUL TEXTILELOR, BĂIȚA / THE TEXTILE MUSEUM, BĂIȚA
182	MUZEUL PRESEI „SEVER BOCU”, JIMBOLIA / SEVER BOCU PRESS MUSEUM, JIMBOLIA
SPAȚII EXTERIOARE / OUTDOORS:	
184	GARA DE NORD / THE NORTH RAILWAY STATION
186	PARCUL BOTANIC / BOTANICAL PARK
187	PARCUL SUDULUI / SUDULUI PARK
188	STRADA EUGENIU DE SAVOYA / EUGENIU DE SAVOYA STREET
189	PARCUL CASTELULUI HUNIADE / THE PARK OF THE HUNIADE CASTLE
190	ALEEA DE LÂNGĂ MUZEUL DE TRANSPORT PUBLIC „CORNELIU MIKLOSI” / THE ALLEY BY THE CORNELIU MIKLOSI MUSEUM OF PUBLIC TRANSPORTATION
191	STRADA AUGUSTIN PACHA / AUGUSTIN PACHA STREET
192	PANOURI DE AFIȘAJ PUBLIC / PUBLIC ADVERTISING SPACES
193	BANNER / BANNER
PROIECȚII DE FILM / SCREENINGS:	
194	TEATRUL NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU TIMIȘOARA” / MIHAI EMINESCU NATIONAL THEATRE
199	Maria Lind & Anca Rujoiu, CE FACE O BIENALĂ? / WHAT DOES A BIENNIAL DO?
213	VOCI DESPRE TIMIȘOARA / VOICES ON TIMIȘOARA
215	VICTOR NEUMANN, RADU PAVEL GHEO, SMARANDA VULTUR
224	BALAMUC, VICTOR POPOVICI, VICTOR DRAGOȘ, LILIANA MERCIOIU POPA, AHMET ÖĞÜT, APOLONIJA ŠUŠTERŠIČ, DANA SARMEȘ, MIHAELA TILINCĂ, ROXANA PĂTRULESCU
233	MARIUS CORNEA, TIMIȘOARA – OAMENI, LOCURI ȘI POVEȘTI ÎNTR-O EXPOZIȚIE / TIMIȘOARA – PEOPLE, PLACES, AND STORIES IN AN EXHIBITION

239	VOCI ALE ARTIȘTILOR / VOICES OF THE ARTISTS
241	GRANIȚE / TRADUCERE / BORDERS / TRANSLATION Dan Acostioaei, Dora García, Ho Tzu Nyen, Joar Nango, Behzad Khosravi Noori, Vilmos Koter, Zac Langdon–Pole, Mona Vătămanu & Florin Tudor
249	LUCRU DE MÂNĂ / WORK OF THE HAND Michael Beutler, Anne Low, Ciprian Mureșan, Gary–Ross Pastrana, Małgorzata Mirga–Tas, Bella Rune, Iulia Toma
256	AUTOORGANIZARE / SELF–ORGANIZATION Lia Perjovschi, Balamuc, CUTRA, Anton Vidokle, Institutul Prezentului, Monotremu, Peles Empire
264	O CONVERSAȚIE CU FLORICA ZAHARIA / A CONVERSATION WITH FLORICA ZAHARIA
271	ESEURI / ESSAYS
273	Daria Ghiu, ARTA DE A LUCRA CU ARTĂ: SCENA TIMIȘOREANĂ, 1960–2019 / THE ART OF WORKING WITH ART: TIMIȘOARA’S ART SCENE, 1960–2019
285	Boris Buden, CÂND EȘTI STUDENT LA ARTE ÎN SKOPJE... DESPRE ARTĂ ȘI LIMBAJ ÎN ERA EXTINCȚIEI / WHEN AN ART STUDENT IN SKOPJE... ON ART AND LANGUAGE IN THE AGE OF EXTINCTION
297	Andrea Phillips, PRODUȚIA CRITICĂ SAU INTELIGENȚA TEHNICITĂȚII COLECTIVE / CRITICAL PRODUCTION OR THE INTELLIGENCE OF COLLECTIVE TECHNICALITY
307	COLABORATORI ȘI AUTORI / CONTRIBUTORS AND AUTHORS
321	CALENDARUL EVENIMENTELOR / TIMELINE OF EVENTS
338	COLOFON / COLOPHON

FUNDAȚIA ART ENCOUNTERS, CUVÂNT ÎNAINTE

ART ENCOUNTERS FOUNDATION, FOREWORD

O bienală este într-o mare măsură și o inițiativă utopică, marcată de ambiții diverse: fiecare bienală se vrea a fi o instituție în sine care consolidează o comunitate locală în jurul artei, dar care se plasează pe o hartă internațională folosind limbajul comun al artei contemporane; o instituție care produce o cunoaștere comparabilă cu cea propusă de un muzeu, dar fără constrângerile celui din urmă; o structură care încurajează creația de noi lucrări, dar se sustrage circuitului comercial. Totodată, fiecare bienală este reformulată constant sub bagheta unui curator pentru care contextul în care se plasează devine terenul virtual și temporar al unui proiect unic.

Cea de-a treia ediție a Bienalei Art Encounters continuă misiunea pe termen lung a Fundației Art Encounters de a implica publicul larg în dezbateri asupra societății de azi și de a crea o platformă dinamică pentru schimbul cultural între scena artistică din România și cea internațională. Tot mai multe organizații, instituții și actori culturali din Timișoara se alătură acestui proiect și contribuie activ la dezvoltarea lui pe termen lung prin parteneriate, colaborări și chiar coproducții. Acest lucru ne confirmă faptul că arta contemporană nu este un corp izolat în constelația culturală a orașului și că nevoia de a participa activ într-un astfel de proiect provine dintr-o căutare naturală a unei solidarități creative. Parteneriatele instituționale vor continua să fie o prioritate pentru noi, alături de cele cu organizațiile independente ale căror eforturi și realizări încercăm să le punem în valoare de fiecare dată.

Dacă în primele două ediții ale Bienalei accentul expozițiilor s-a pus pe scena artei contemporane românești și regionale, fie printr-o cartografiere asumată a acestora în dialog cu figuri istorice importante (2015), fie prin promovarea generației tinere, prin descentralizarea geografiei naționale și căutarea unor narațiuni comune (2017), de data aceasta interesul celor două curatoare, Maria Lind și Anca Rujoiu, s-a îndreptat spre o lărgire a formatului bienalei și aducerea laolaltă a celor mai relevante nume artistice actuale de pe întreg globul. Acest format permite o abordare holistică a unui proiect curatorial, în care expozițiile stau alături de alte instrumente precum debaterile, lecturile, întrunirile informale, tururile în oraș sau călătoriile de cercetare, acumulând sub formă de straturi succesive densitatea ideilor vehiculate.

Potențialul cel mai mare al bienalei Art Encounters este în continuare versatilitatea formatului propus o dată la doi ani, creșterea sa organică și adaptarea la un oraș în schimbare precum Timișoara. Producțiile artistice noi de anul acesta au avut în mod programatic în centrul lor ideea colaborării, iar majoritatea dintre cele 23 de lucrări noi au fost realizate în dialog sau în parteneriat cu producători locali, cu artiști sau actori culturali din oraș, cu rețelele informale stabilite de artiști la fața locului pe parcursul multiplelor vizite de cercetare.

Direcția pe care o va urmări mai departe Bienala continuă câteva linii importante, cum ar fi: să devină un punct de întâlnire pentru diferite practici artistice, generând experimente, colaborări și solidaritate pe termen lung; să sprijine generații tinere de artiști din România și din regiune prin comisionarea de lucrări de artă și crearea de rezidențe; să dezvolte o misiune cu rol educativ, orientată înspre depășirea barierelor dintre arta contemporană și publicul larg; să integreze cercetarea istorică a narațiunilor mai puțin cunoscute despre arta românească în expoziții de artă contemporană; să creeze o platformă de dialog pentru arta contemporană la nivel local, național, regional și internațional. Bienala Art Encounters nu va înceta să-și concentreze atenția pe scenele artistice din proximitatea geografică și simbolică a României, construind astfel rețele de sprijin și de vizibilitate necesare.

Bucuria de a lucra cu Asociația Contrasens pentru un program substanțial de mediere ne încurajează să gândim mai departe o relație trainică și solidă cu un public fidel și mereu surprinzător. Tururile ghidate, programele concepute special pentru copii, tineri și adulți, atelierile ținute de artiști-profesori, cursurile de introducere în arta contemporană, artiștii invitați să medieze expoziția, formarea mediatorilor și a custozilor, toate aceste componente fac parte din miza centrală a bienalei.

Onoarea de a colabora cu Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara pentru proiecțiile de film a îmbogățit și a rafinat instrumentele vizualității contemporane propuse de această bienală. Consecvența susținerii primite din partea Înaltului Patronaj al Președinției României, a Primăriei Municipiului Timișoara, a Ministrului Culturii ne-au dat încredere și optimism, iar colaborarea cu Asociația Timișoara 2021 – Capitală Europeană a Culturii a creat premisele unui parteneriat autentic pe termen lung.

Inserarea unei bienale precum Art Encounters în instituții și spații existente, funcționale și active din Timișoara a adus la suprafață tensiuni inevitabile, dar previzibile. Oricât de îndreptățită ar fi critica frecventă adusă bienalelor în general, referitoare la descoperirea și utilizarea temporară a spațiilor industriale repuse în circuit cu ocazia unor astfel de evenimente, în egală măsură contestabilă poate fi și acapararea unor spații ale căror funcții distincte nu permit aclimatizarea peste noapte a lucrărilor de artă propuse, ceea ce duce la respingerea unor propuneri bine articulate, dar neadaptate condițiilor existente. Ediția din acest an a bienalei a încercat, cu hotărâre care se datorează în cea mai mare măsură celor două ambițioase curatoare, să găsească și să înglobeze în lista spațiilor expoziționale locuri cu o vizibilitate existentă și un circuit de vizitare deja rodat. Dar crearea unui țesut unitar care poate lega alveole de muncă distincte și poate fuziona domenii culturale variate este, încă, un deziderat împărțășit cu prea puține instituții din oraș. Au fost făcuți câțiva pași esențiali care, în timp, pot contribui la o extindere benefică a bienalei în oraș, cu o pregătire adecvată și o înțelegere nuanțată a fiecărui loc în parte și a oamenilor care îl populează.

Efortul cel mai mare, dar și vizibilitatea cea mai redusă, aparțin echipei Fundației Art Encounters, care a realizat acest proiect și a făcut față tuturor provocărilor ivite pe parcurs, obținând rezultate impresionante și răspunzând în permanență noilor solicitări ce nu au încetat să apară până în ultima clipă. Echipa Bienalei s-a alcătuit pe parcurs, a format oameni și a integrat oameni cu experiență, iar această construcție instituțională firească vizează un orizont de timp larg și realist setat.

Formatul extins al bienalei Art Encounters din acest an a solicitat un tur de forță pe toate planurile. Cu o echipă mică, dar foarte dedicată proiectului, bienala a realizat un număr important de evenimente publice, producții de artă și expoziții în spații variate. Programul pe care l-a propus Bienala Art Encounters în perioada ianuarie–septembrie 2019 este unul de excepție, cu care nu multe bienale din lume se pot mândri – 23 de lucrări noi alături de alte activări ale lucrărilor existente, vizite ale artiștilor de la începutul anului până la finalul expoziției deschise în septembrie, 15 dialoguri cu artiști, 8 seri Ambasada, 6 workshopuri, 4 inaugurări premergătoare expoziției, o publicație amplă, o școală curatorială, o platformă dedicată publicațiilor independente, un ambițios program de mediere și altele. Resursele umane pe care le-a implicat un astfel de program au făcut dovada unui angajament solid și permanent, pe tot parcursul anului, din partea unei echipe noi, în care fiecare membru și-a adus o contribuție substanțială. Programul pregătit de Fundația Art Encounters, ca parte a propriului demers început în vara anului

2018, a continuat în paralel intersectându-se ocazional cu programul curatorial al bienalei (rezidența artiștilor Mona Vătămanu și Florin Tudor fiind una dintre aceste intersecții, alături de colaborarea pe termen lung stabilită cu Asociația Contrasens începând cu septembrie 2018).

În tandem cu organizarea Bienalei, prima parte a anului 2019 a însemnat pentru Fundație și continuarea programului permanent de expoziții, un angajament important față de scena de artă în care activează. Fundația a produs două expoziții în spațiul său permanent, dintre care una integrând lucrări special concepute cu această ocazie (Antal Lakner, *Casa Activa*), și două în afara lui, ca parte a Sezonului România–Franța (*La Brique*, Kunsthalle Mulhouse și *Ex-East. Des histoires passées et récentes des avant-gardes roumaines*, Espace Niemeyer, Paris), alături de o rezidență curatorială (Zofia Cielatkowska) prin care și-a afirmat încă o dată una dintre misiunile sale de bază – susținerea cercetării curatoriale și artistice prin mobilitate și dialog. Întregul program pe care Fundația l-a susținut a avut în centrul său dorința de a extinde granițele unei expoziții de artă temporare și de a aduce publicul în contact cu propuneri artistice și cu discursuri actuale în măsură să îmbogățească schimbul de idei existent în spațiul public.

Greutatea realizării unui proiect dispare după ce acesta e lansat în lume. Singura întrebare care rămâne valabilă în fiecare moment este „Pentru cine se face o bienală?”, iar răspunsul vine o dată la doi ani în diferite forme și formate. În centrul acestei ediții a bienalei s-au situat artiștii și mesajul lor, iar Fundația Art Encounters își reafirmă convingerea că longevitatea și stabilitatea acestui proiect li se datorează, alături de angajamentul asumat al publicului de a integra arta în viața lor firească și de a-și îmbogăți astfel existența.

Diana Marincu
Director artistic al Fundației Art Encounters

Ovidiu Șandor
Președintele Fundației Art Encounters

A biennial is first of all an utopian initiative, marked by a plethora of ambitions: every biennial wants to become an institution in itself that aims at building up the local community around art, and at the same time an institution well integrated into the global art scene using the universal language of contemporary art; an institution that generates knowledge comparable to that created by a museum, but without its constraints; a structure that encourages the creation of new works, but evades the commercial circuit. Also, every biennial is constantly reconsidered under the direction of a new curator for whom the context in which the biennial is placed in becomes the virtual and temporary territory of a unique project.

The third edition of the Art Encounters Biennial continues the long-term mission of the Art Encounters Foundation to involve a wider audience in current debates on today's social issues and to create a vibrant platform that fosters cultural exchange between the Romanian and international art scenes. A growing number of organizations, institutions and cultural actors from Timișoara are joining our project and many have already actively contributed to its steady development through partnerships, collaborations, and even coproductions. This comes as a confirmation of the fact that contemporary art is by no means an isolated entity within the cultural constellation of the city and that the need to actively engage in such a project stems from the search for a renewed, creative kind of solidarity. Partnerships with public institutions will remain a priority to us, as are those we have built with independent organizations, whose efforts and accomplishments we have always acknowledged and endorsed.

Departing from the two previous editions of the Biennial, when exhibitions mainly focused on local and regional art scenes, the first one by mapping them out and their ties with historical figures (2015), the second one by promoting a new generation of young artists, decentralizing national geographies and looking for shared narratives (2017), this time, curators Maria Lind and Anca Rujoiu were interested in a widening of the biennial exhibition format while bringing together the most relevant names in today's art from all over the globe. This extended format allows a holistic approach of the curatorial project, with exhibitions standing alongside debates, readings, informal meetings, city tours, and collective trips as tools to absorb the multilayered complexity of the ideas the convey.

The greatest potential of the Art Encounters Biennial continues to reside in the versatility of the biennial format, its organic growth, and its adaptation to a continuously changing city like Timișoara. The production of new works for this year's edition was deliberately focused on (the idea of) collaboration, and the majority of the 23 new pieces were created either in collaboration or in partnership with local producers, artists or cultural actors, drawing on the informal networks that stemmed from the artists' repeated research visits to Timișoara.

This biennial seeks to continue a few important directions, such as: the biennial wants to become a meeting point for different artistic practices, generating experiments, collaborations, and long-term solidarity; to support young artists from Romania and from the region through commissioning works of art and creating opportunities for residencies; to develop an educational goal, oriented towards overcoming the barrier between contemporary art and the larger public; to integrate the historical research of less known narratives about Romanian art in contemporary art exhibitions; to create a platform for dialogue for contemporary art at a local, national, and international level. The Art Encounters Biennial will not cease to focus on the artistic scene found in the geographical and symbolical proximity of Romania, building necessary and visible support networks.

The joy of having worked with the Contrasens Association in realizing a substantial mediation program encourages us to further develop the strong and growing relationship we have with a devoted and always surprising audience. The guided tours, the tailored programs for children, young people and adults, the workshops conducted by artists-teachers, the introductory classes in contemporary art, the artists invited to mediate the exhibition, the formation of custodians and mediators, all these components are part of the central mission of this biennial.

Working in collaboration with the Mihai Eminescu National Theatre team from Timișoara was an honor, and it allowed us to enhance and refine the tools for disseminating the contemporary imagery assumed by this biennial. The unwavering support we received, under the High Patronage of the President of Romania, from the Timișoara City Hall and the Ministry of Culture gave us trust and hope, while our collaboration with the Timisoara 2021—European Capital of Culture Association laid the grounds of an authentic friendship that is set out to last.

Inserting a biennial such as Art Encounters in the institutions and already existing, functional and active, spaces from Timișoara brought out inevitable, but foreseeable tensions. No matter how right those who criticize biennials in general, and the Art Encounters Biennial in particular, might be when they question the discovery and the temporary use of industrial spaces reinstated on the occasion of this kind of events, equally questionable can be the seizing of some spaces whose distinct functions do not allow the fast acclimatization of particular works which leads to the rejection of well-articulated ideas, but unfitted for specific ambient conditions. This year's edition of the biennial tried, with a determination that is due to the two ambitious curators, to find and integrate in the list of venues exhibitions spaces that already have visibility and a running visiting circuit. But to create an unitary tissue that will bind the distinct working cells and will merge different cultural domains is, yet, a wish shared by very few city institutions. Some essential steps were made, that might, in time, contribute to a positive extension of the biennial throughout the city, with an adequate training and a tailored understanding of each place and the people that populate it.

The most committed, but at the same time, the most invisible effort was put in by the members of the Art Encounters Foundation team, that developed this project and faced every challenge that came along with it, achieving impressive results on all sides and constantly dealing with the new challenges that did not cease to appear until the very end. The Biennial's team built itself along the way, integrating some people with experience and forming others, and this natural institutional construct targets a far-flung and realistic time frame.

This year's extended format of the Art Encounters Biennial involved great efforts on all sides. With a small, but dedicated team, the biennial managed to organize an important number of public events, art productions, and exhibitions. The program that the Art Encounters Biennial proposed between January and September 2019 is exceptional, a program that most biennials in the world would look up to—23 new works together with other activations of already existing works, artists' visits from the beginning to the end of the exhibition opened in September, 13 Biennial talks, 8 Ambasada Gatherings, 6 workshops, 4 early activations, an extensive publication, a curatorial school, an independent publishing platform, an ambitious mediation program, and other activities. The human resources that this kind of program requested is the proof of a solid and permanent commitment, throughout the year, from a new team, whose members made all in their turn a substantial contribution.

E.S. KLAUS WERNER IOHANNIS, PREȘEDINTELE ROMÂNIEI, MESAJUL PENTRU BIENALA DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ART ENCOUNTERS, TIMIȘOARA 2019 H.E. KLAUS WERNER IOHANNIS, THE PRESIDENT OF ROMANIA, A MESSAGE FOR THE ART ENCOUNTERS BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART, TIMIȘOARA 2019

During the year the permanent program of the Art Encounters Foundation continued in parallel, occasionally intersecting that of the Biennial (the residency of Mona Vătămanu and Florin Tudor being such an intersecting point, together with the long-term collaboration with the Contrasens Association started in September 2018).

In tandem with the biennial's organization, the first part of 2019 meant, for the Foundation, to carry on the permanent exhibition program, an important commitment for the art scene in which it operates. The Foundation's permanent space hosted two exhibitions, one of them consisting of completely new productions (Antal Lakner, *Casa Activa*) and two off-site shows (*La Brique*, Kunsthalle Mulhouse and *Ex-East. Des histoires passées et récentes des avant-gardes roumaines*, Espace Niemeyer, Paris), together with the curatorial residency (Zofia Cielatkowska) through which it reaffirmed one of its main goals—to support the curatorial and artistic research through mobility and dialogue. The whole program that the Foundation sustained revolves around the desire to expand the boundaries of a temporary exhibition and encourage the public to come in touch with artistic suggestions and fresh discourses that can enrich the exchange of ideas that already exists on the public space.

The burden of organizing a project disappears after its launching. The only question that remains valid is: “Whom is a biennial made for?”, and the answer comes every two years in different forms and formats. The artists and their messages are at the core of this edition of the Biennial and the Art Encounters Foundation reiterates its conviction that the longevity and stability of this project depends on them, as well as on the public's commitment to welcome art in their daily experience and to let it enrich their lives.

Diana Marincu
Artistic Director of the Art Encounters Foundation

Ovidiu Șandor
President of the Art Encounters Foundation

Salut Bienala de Artă Contemporană Art Encounters Timișoara, care se află la cea de-a III-a ediție, și se adresează publicului sub titlul *Întâlniri cu arta / Susretanje umetnosti / Maladimata la artasa / Találkozások a művészettel / Kunstbegegnungen / Art Encounters*.

Prin această manifestare, o dată în plus, Timișoara invită la dialog și reflexie, prin crearea unei platforme dinamice pentru schimbul cultural între scena artistică din România și cea internațională.

Anul acesta se împlinesc trei decenii de la izbucnirea Revoluției din 1989, eveniment dramatic și bornă istorică fundamentală a României contemporane. Patrimoniul și mediul sociocultural ale orașului Timișoara, potențate de Bienala de Artă Contemporană Art Encounters, ne transmit un mesaj profund democratic: întâlnirea dintre creatori și societate, dialogul viu între expresii artistice diverse dau consistență conviețuirii și coeziune între generații.

Ediția din acest an a Biennalei pregătește publicul pentru programul Timișoara Capitală Culturală Europeană 2021. Vă doresc succes în realizarea acestei misiuni demne de locul în care se organizează manifestarea dumneavoastră și de societatea românească europeană a anului 2019!

Klaus Werner Iohannis

I salute the Art Encounters Biennial of Contemporary Art in Timișoara, now at its third edition, and engaging the public under the title *Întâlniri cu arta / Susretanje umetnosti / Maladimata la artasa / Találkozások a művészettel / Kunstbegegnungen / Art Encounters*.

Through this event, Timișoara invites us, once again, to discussion and reflection on designing a dynamic platform for cultural exchanges between the Romanian artistic scene and the international one.

This year marks three decades since the rise of the 1989 Revolution, a dramatic moment and a fundamental historical milestone for the Romania of today. Timișoara's heritage and sociocultural environment, activated by the Art Encounters Biennial, carry a profoundly democratic message: the meeting between creators and society, along with the lively dialogue between various artistic modes of expression, strengthen our community and bring cohesion across generations.

This year's Biennial prepares the general audience for the Timișoara—European Capital of Culture 2021 program. I wish you the best of luck in achieving this goal, a goal befitting the host city and Romania's European society in 2019!

Klaus Werner Iohannis

MINISTERUL CULTURII ȘI IDENTITĂȚII NAȚIONALE, CUVÂNT ÎNAINTE THE MINISTRY OF CULTURE AND NATIONAL IDENTITY, FOREWORD

În calitate de Ministru al Culturii și Identității Naționale, încurajez dialogul intercultural și mobilitatea culturală, acestea fiind instrumente menite să cultive gustul pentru frumos și artă în rândul publicului, în special al publicului tânăr.

Prin acest proiect, „Program – extensii ale Bienalei Art Encounters”, finanțat prin Fondul pentru Proiecte Prioritare al Ministerului Culturii și Identității Naționale, Asociația Timișoara 2021 – Capitală Europeană a Culturii, în parteneriat cu Fundația Art Encounters, va realiza, în cadrul Bienalei Art Encounters, două programe specifice: programul de lucrări cu caracter performativ, interactiv, de tip instalație, și o componentă de mediere culturală a programului extins care cuprinde: un simpozion al bienalei, o școală curatorială de toamnă, o retrospectivă de cinema și workshopuri, proiecții, tururi ghidate, platformă de publicații de artă independente.

Prin intermediul acestui Program, Timișoara se va transforma într-un mix fascinant de spații culturale convenționale și spații abandonate, rezultând astfel un tablou dinamic, disruptiv, specific artei contemporane. Artă are un caracter transformativ și are menirea de a declanșa, în cel care o „consumă”, întrebări esențiale despre societate și despre sine. Astfel de inițiative, precum „Programul de extensii ale Bienalei Art Encounters”, reprezintă instrumente care fac o imersiune în realitatea cotidiană, problematizând diverse teme, atitudini și idei.

Prin această inițiativă, putem declara, fără echivoc, faptul că Timișoara va deveni un punct de reper pe harta elitei culturale europene.

Valer-Daniel Breaz
Ministrul Culturii și Identității Naționale

As Minister of Culture and National Identity, it is my duty to encourage intercultural dialogue and cultural mobility, the two being instruments for building aesthetic taste across audiences, especially among young audiences.

This project, “Program—Extensions of the Art Encounters Biennial”, financed through the Ministerial Fund for Priority Projects, the Timișoara 2021—European Capital of Culture Association, in partnership with the Art Encounters Foundation, puts together two specific programs during the Art Encounters Biennial: one focusing on interactive, installation-type performative works and a cultural mediation component as part of an extensive program, which includes a symposium, an autumn school of curating, a film retrospective, workshops, screenings, guided tours, and a platform for independent art publications.

Through this program, Timișoara has the chance to become a fascinating melting pot of conventional cultural venues and abandoned spaces, resulting in a dynamic, disruptive panorama specific to contemporary art. Art has a transformative character and should trigger in its “consumer” fundamental questions about society as well as about one’s own self. Initiatives such as the Art Encounters Biennial’s extensions program are instruments that plunge into everyday reality, calling into question themes, attitudes, and ideas.

Through this initiative, we can safely say that Timișoara is claiming its place on the map of Europe’s cultural finest.

Valer-Daniel Breaz
Romania’s Minister of Culture and National Identity

PRIMĂRIA MUNICIPIULUI TIMIȘOARA, CUVÂNT ÎNAINTE THE CITY HALL OF TIMIȘOARA, FOREWORD

În trei ediții, Bienala Art Encounters s-a impus ca unul dintre cele mai importante, dacă nu cel mai important eveniment de artă contemporană din România și din regiune, printr-o rețetă în care există anumite ingrediente esențiale, precum un parteneriat public-privat puternic, stabil și implicat în organizarea evenimentului dar și un program curatorial de excepție, care implică livrarea unui mesaj coerent și curat, păstrând excelența artistică.

Sunt patru ani de la prima ediție a Bienalei Art Encounters. E o perioadă de timp care pare lungă, dar, privind mai cu atenție, poziționarea și dezvoltarea acesteia în contextul actual au fost extrem de accelerate. Bienala a atras atenția încă de la prima ediție și a continuat să se dezvolte în anii următori.

Trăim într-o lume în continuă schimbare, dar și plină de anxietăți. Oamenii sunt încă nevoiți să-și părăsească țările natale, democrația este de multe ori amenințată de extremism și populism, regimuri autoritare încearcă și uneori reușesc să împiedice libertatea cuvântului și, nu în ultimul rând, schimbările climatice forțează mutații la toate nivelurile societății. Sunt timpuri ale exceselor, care ne forțează să ne reconsiderăm fundamental rolul în societate și, mai ales, rolul valorilor umane. Răspund arta și cultura contemporană acestor provocări? Răspunsul este da – arta contemporană răspunde acestor provocări. Demersul curatoarelor și excelența artiștilor participanți la Bienala Art Encounters au făcut ca toate aceste elemente ale unei lumi în schimbare să fie clar articulate prin artă.

Bienala este și despre comunitate. Programele educaționale și de mediere permit o apropiere a fiecăruia dintre noi și, poate mai mult decât atât, a celor foarte tineri, de artă. Nu sunt foarte multe evenimente de acest gen și cred în rolul transformator al bienalei.

Nu în ultimul rând, Bienala Art Encounters este despre descoperirea orașului, despre spații alternative, despre spații uitate și reinventate prin cultură.

Următoarea ediție a bienalei regăsește Timișoara în cel mai propice an pentru cultură din ultimii treizeci. *Capitala Europeană a Culturii* înseamnă un excelent prilej de vizibilitate și reconstrucție al orașului, iar bienala anului 2021 va contribui esențial la acest deziderat.

Nicolae Robu
Primarul Municipiului Timișoara

ASOCIAȚIA CONTRASENS, CUVÂNT ÎNAINTE

CONTRASENS ASSOCIATION, FOREWORD

In three editions, the Art Encounters Biennial has established itself as one of—if not the—most important contemporary art events in Romania and the region. It has managed to do so using a recipe of few but essential ingredients, such as strong partnerships with public institutions engaged in the organization of the event, as well as an exceptional curatorial program committed to convey a consistent and clear message, while striving for artistic excellence.

Four years have passed since the first edition of the Art Encounters Biennial. It may seem like a long time, but a closer look will show that given the current context, the Biennial's position and development have continuously strengthened. Ever since its first edition, it has managed to draw public attention and has kept flourishing in the following years.

We live in a rapidly changing world, marked by worries and anxiety. Many people are still forced to leave their birth countries, democracy is still often under the threat of extremism and populism, authoritarian regimes still try to undermine freedom of speech, and, not least, climate change triggers mutations throughout society as a whole. Ours are times of excess, forcing us to reconsider our role and the role of human values from the ground up. Can contemporary art and culture be part of the answer as we face this challenge? The answer is yes—contemporary art is up to the challenge. Thanks to the arduous work of the curators and the excellence of the participating artists, the Art Encounters Biennial brings together the many facets of an ever changing world and clearly articulates them with artistic means.

The biennial is also about community. As such, educational and mediation programs will foster a sense of proximity to art for each of us, and even more so for our youngest audiences. Events of this kind are still rare and I am a firm believer in the transformative role of the Biennial.

Last but not least, Art Encounters is about rediscovering the city and opening alternative spaces, once forgotten and now renewed by culture.

The next edition of the biennial will find Timișoara at the most auspicious it has been in thirty years. As *European Capital of Culture*, the city now has an excellent opportunity for regeneration and growing visibility, and the 2021 Art Encounters Biennial will be an essential contributor to its success.

Nicolae Robu
The Mayor of the City of Timișoara

Contrasens și Art Encounters au în comun nu doar anul fondării, 2015, ci și credința că accesul și participarea la cultură sunt componente cheie ale stratificării sociale și că accesul la cultură și acumularea capitalului cultural contribuie la creșterea și regenerarea comunităților. Acestora li se adaugă și o mare pasiune pentru arta contemporană. Atunci când ni s-a propus rolul de mediator pentru a treia ediție a bienalei a fost sărbătoare, deoarece Contrasens înseamnă *altfel*, altfel de școală, altfel de educație, altfel de viziune despre dezvoltarea unei societăți incluzive, participative și creative, care promovează arta ca spațiu critic fundamental pentru dezvoltarea comunităților și a cetățenilor.

ART ENCOUNTERS. ITINERARII DE reCUNOAȘTERE / WAYS OF KNOWING este un program de educație prin cultură și de mediere culturală pentru publicul tânăr (5–35 de ani) menit să îi facă pe copii, adolescenți și tineri, cu istorii, profile, interese și nevoi diverse – izolați sau nu, dar cu siguranță ignorați de oferta culturală actuală – să includă arta contemporană, evenimentele, spațiile și instituțiile de cultură în viața lor zilnică, să găsească valoare și relevanță în artă pentru dezvoltarea personală. Ne-am propus să schimbăm paradigma relației cu arta înlocuind simbolic întrebarea „Ce a vrut artistul să spună?” cu „Ce ar vrea artistul să-mi spun?” și am gândit evenimente, interacțiuni, trasee și ritmuri diferite pentru fiecare grup.

Prin ancorarea în contextul Bienalei Art Encounters 2019 ne-am propus să confirmăm cultura ca pilon de regenerare urbană și platformă de dialog și interacțiune în comunitate și să demonstrăm viabilitatea artei contemporane ca spațiu de experiență estetică și incubator pentru învățare aplicată și modelare a gândirii, printr-un program de educație și mediere culturală transdisciplinar, incluziv și inovator, care diversifică publicul interesat de cultură și propune noi conexiuni cu publicul existent, printr-un demers ce explorează legăturile neașteptate ale artei cu identitatea culturală, instituțională și urbană a Timișoarei.

ART ENCOUNTERS. ITINERARII DE reCUNOAȘTERE. WAYS OF KNOWING cuprinde activități și dialoguri dedicate creșterii capacității și coeziunii comunității, prin networking, formare și pre-evenimente de documentare, cercetare și activarea unor rețele, dezvoltarea parteneriatelor, augmentarea resurselor, producția de ghiduri și materiale suport, accesibilizarea spațiilor și traseelor, evenimente și programe de mediere, evenimente de *follow up* și sprijin pentru *spin offs*.

Vom continua programul de mediere și după ce Bienala își va închide porțile, fiindcă resursa umană motivată, formată și cu potențial există și împreună, Art Encounters și Contrasens, nu facem decât să aliniem oamenii, să le oferim un cadru de acțiune și să îi susținem – logistic și profesional – pentru a face mediere culturală și educație *altfel*. #pecontrasens

Mihaela Tilincă
Director de program

Dana Sarmăș
Manager de proiect

MARIA LIND & ANCA RUJOIU

ÎNTREGUL ȘI PĂRȚILE SALE COMPONENTE

THE WHOLE AND ITS PARTS

Contrasens and Art Encounters don't share only the same birth year, 2015, we also share the belief that art accessibility and participation are both key factors in shaping social differences, and that access to culture and the accumulation of cultural capital can largely contribute to the development and regeneration of communities. Add in a common interest in contemporary art and one can easily imagine our joy when we were invited to play the role of art mediators for the third edition of the biennial. That is because Contrasens [litt. *against the grain, wrong lane*] means *different*, different schools, different education, a different vision for the development of an inclusive, participatory, and creative society, that promotes art as a critical space benefitting the growth of communities and citizens alike.

ART ENCOUNTERS. ITINERARII DE reCUNOAȘTERE / WAYS OF KNOWING is an art education and cultural mediation program for young audiences aged 5 to 35, which aims to encourage children, teenagers, and young people with various backgrounds and profiles, with diverse aspirations and needs—nevermind if they're "hard" or "easy" to reach—to include art in their daily lives and use it to find relevant and valuable tools for their personal growth. We took it upon ourselves to renew the model of our relationship with art by asking "What does the artist want you to ask yourself?" instead of "What does the artist want to say?", and from this stance we designed specific events, interactions, itineraries, and rhythms for each group.

Embedded within the frame of the 2019 Art Encounters Biennial, our project is meant to reassert culture as a pillar of urban regeneration and an open platform for communication and interaction within the community, and to demonstrate the viability of contemporary art as a space of aesthetic experience and an incubator for the practice-based learning and shaping of ideas, through an innovative, inclusive, and cross-disciplinary programme of art education and mediation, aiming to renew audiences of art enthusiasts and create new ways of connecting with current audiences, by exploring the unexpected ways in which art is intertwined with Timișoara's cultural, institutional, and urban heritage.

ART ENCOUNTERS. ITINERARII DE reCUNOAȘTERE / WAYS OF KNOWING encompasses activities and conversations focusing on the growth of agency and cohesion within the community through networking, training sessions, preparatory events that trigger research and networks of documentation exchange, as well as foster new partnerships, resource development activities and publishing resources, guides and other support materials, urban accessibility interventions, art mediation events and programs, follow-up events and support for *spin off* initiatives.

The art mediation program will continue well after the biennial ends, for we have now a ready, determined and trained network of local cultural actors with great potential, and together, Art Encounters and Contrasens are here to bring people together, offer them a framework for action and provide them with logistical and professional means to do art education and cultural mediation *differently*. #againstthegrain

Mihaela Tilincă
Program Director

Dana Sarmăș
Project Manager

Aflată la intersecția dintre o bienală și un festival de artă, ediția din 2019 a Bienalei Art Encounters a fost un eveniment extins denumit *Întâlniri cu arta / Susretanje umetnosti / Maladimata la artasa / Találkozások a művészettel / Kunstbegegnungen / Art Encounters*, care s-a desfășurat în peste treizeci de locații din oraș, regiune și online, pe tot parcursul anului. Bienala s-a constituit din mai multe părți componente care au alcătuit complexitatea întregului: Dialogurile Bienalei, Atelierele conduse de artiști invitați la bienală sau alți colaboratori, Serile Ambasada, Programul de voluntariat, Proiecțiile de film, Platforma de publicații independente și Lecturile colective, Expoziția Bienalei, Școala curatorială de toamnă, Publicația. Nevoia de continuitate și durată s-a dovedit a fi necesară pentru ca artiștii să își poată desfășura cercetarea, pentru ca interacțiunea dintre lucrări și localnicii din Timișoara să poată avea loc, pentru ca discuțiile și dezbaterile să se poată manifesta, pentru construirea unei relații de încredere.

Concentrându-se pe ideea artei contemporane ca formă de cunoaștere care, împreună cu știința, politica, literatura și filosofia, ne ajută să înțelegem complexitatea vieții de azi, această ediție a bienalei a fost curatoriată de o persoană care s-a născut și a crescut în București și de o alta care a vizitat țara de mai multe ori începând cu anii 2000, în special Iașiul, în timpul colaborării cu Bienala Periferic. În demersul nostru, am fost inspirate chiar de numele organizației din spatele bienalei, Fundația Art Encounters. Aceasta este o organizație privată înființată în anul 2015 de Ovidiu Șandor, CEO al companiei de dezvoltare imobiliară Mulberry Development și colecționar. Așadar, titlul bienalei a reproduș această sintagmă (Art Encounters) în principalele limbi vorbite în Timișoara: română, sârbo-croată, germană, rromani, maghiară și engleză. Douăzeci și trei de lucrări noi și în jur de patruzeci de lucrări deja existente au servit drept puncte de plecare pentru diferite interacțiuni, discuții și dezbateri.

În această ediție axată pe artă a bienalei Art Encounters, pe lângă lucrările și abordările artistice existente și-au făcut simțite prezența diferite curente. Asemenea vântului care străbate romanele Hertei Müller, ale căror acțiuni sunt plasate în Timișoara și în jurul ei, vântul acestei bienale a generat diferite intensități și atmosfere în oraș, propagându-se peste granițe și depășind barierele lingvistice, lucru binecunoscut în regiunea Banatului, limitele vizibilității și pe cele ale invizibilului. De asemenea, un alt vânt a adus în prim-plan meșteșugul și lucrul de mână, iar altul a făcut vizibile inițiativele editoriale independente, colecțiile personale și alte forme de autoorganizare.

A crossroads between a biennial and a festival, the 2019 edition of the Art Encounters Biennial was an extended phenomenon entitled *Întâlniri cu arta / Susretanje umetnosti / Maladimata la artasa / Találkozások a művészettel / Kunstbegegnungen / Art Encounters*, that took place across more than thirty locations in the city, region and online, over the entire year. Different parts made up the multifaceted whole: the Biennial Talks, Workshops with participating artists and others, the Ambasada Gatherings, a Volunteer Program, an Independent Publishing Platform which includes Collective Readings, a Screening Program, the Biennial Exhibition, the Autumn School of Curating and a Publication. For artists to pursue their research, for encounters between art works and residents of Timișoara to happen, for works to find their place in the local context, for conversations and debates to unfold, and for trust to be built, the need for continuity and time has been imperative.

Centering on the idea of contemporary art as a form of understanding, on par with philosophy, science, and politics, which engages with the complexity of life today, this edition had two curators, one who was born and grew up in Bucharest, and one who has visited the country a number of times since the early 2000s, specially Iași in conjunction with the Periferic Biennial. We drew our inspiration from the name of the organization which is organizing the biennial, the Art Encounters Foundation. It is a private foundation established in 2015 by Ovidiu Șandor, CEO of the real estate company Mulberry Development and art collector. The title of the biennial encompassed this expression in the main languages of the city: Romanian, Serbo-Croatian, German, Roma, Hungarian, and English. Twenty-three commissioned art works and around forty already existing art works acted as starting points for different types of encounters, dialogues, and debates.

Through this art-centric edition of the Art Encounters Biennial, among the art works and practices, winds could be felt. Just like the winds that are often mentioned in the novels of writer Herta Müller, which take place in and around Timișoara, there were winds in this biennial which brought different temperatures, atmospheres, and substances. Winds blew through borders and translations, something well known in the Banat region in which Timișoara is situated, and winds blew through the margins of visibility and invisibility. Another wind carried an attentiveness to craftsmanship and work of the hand. A third wind was connected to forms of self-organization, personal collections, and independent publishing.

Colaborarea cu organizația Contrasens a jucat un rol important în crearea programului de mediere care s-a desfășurat în toată Timișoara. Sub denumirea *ITINERARII DE reCUNOAȘTERE / WAYS OF KNOWING*, a fost concepută o paletă largă de activități de către Dana Sarmăș și Mihaela Tilincă, cu sprijinul unei echipe implicate de profesori și voluntari. În școli și în locațiile Bienalei s-au desfășurat o serie de ateliere, precum și tururi tematice, sesiuni de introducere în arta contemporană destinate copiilor, tinerilor, elevilor, profesorilor și unui număr mare de vizitatori.

DIALOGURILE BIENALEI

Aceste prezentări au făcut parte din seria de discuții cu artiștii și cu alți operatori culturali care au participat la ediția de anul acesta a Bienalei Art Encounters din Timișoara. Dialogurile au avut loc începând cu luna noiembrie 2018 și au continuat până în octombrie 2019, fiind organizate în parteneriat cu instituții locale: Facultatea de Arte și Design, Facultatea de Arhitectură și Urbanism Timișoara, organizații independente (Librăria La Două Bufnițe, Spațiul 2/2) și alți parteneri. Printre participanți s-au numărat: Dan Acostioaei, Kray Chen, Céline Condorelli, Alexandra Croitoru, Dora García, Vilmos Koter, Gunilla Klingberg, Matts Leiderstam, Maria Lind, Anne Low, Virginia Lupu, Liliana Mercioiu Popa, Monotremu, Ciprian Mureșan, Joar Nango, Ahmet Ögüt, Justin O'Shaughnessy, Gary-Ross Pastrana, Peles Empire, Lia Perjovschi, Bella Rune, Anca Rujoiu, STEALTH.unlimited, Apolonija Šušteršič, Iulia Toma, Mona Vătămanu & Florin Tudor, Mădălina Zaharia și Florica Zaharia.

ATELIERE

Seria de ateliere a prezentat pentru participanți aspecte ale producției culturale, ale cercetării și ale experimentelor artistice. Sub coordonarea artiștilor sau a altor agenți culturali implicați în bienală, fiecare atelier a pornit de la o temă sau un proces de producție distincte legate de contribuțiile invitaților la bienală. Seria acestor evenimente a fost inaugurată în februarie printr-un atelier performativ conceput de Mădălina Zaharia. Acesta a fost urmat în martie de un alt atelier axat pe producția de artă, coordonat de Justin O'Shaughnessy și organizat în parteneriat cu Asociația Timișoara 2021 – Capitală Culturală Europeană. Programul de ateliere a continuat cu sesiuni coordonate de Iulia Toma, Matts Leidersam și Želimir Žilnik.

SERILE AMBASADA

Aceste întâlniri lunare informale la Ambasada au fost concepute ca o platformă de schimb și sprijin reciproc, implicând actori culturali și artiști din Timișoara, dar și artiști invitați la bienală aflați în vizite de cercetare în oraș, precum și artiști locali.

PROGRAMUL DE VOLUNTARIAT

Programul de voluntariat a fost destinat studenților și tinerilor absolvenți interesați să se implice în etapele de cercetare, de producție și de mediere ale Bienalei. Programul a presupus un schimb direct cu artiștii, curatorii și echipa Art Encounters, o oportunitate de a învăța și de a face parte din procesul complex al acestei Bienale.

The collaboration with the local organization Contrasens played an essential role in creating a mediation program which took place across Timișoara. A variety of activities, *WAYS OF KNOWING*, has been conceived by Dana Sarmăș and Mihaela Tilincă, with the support of a committed team of educators and volunteers. A series of workshops have been developed in schools and in the Biennial locations, as well as thematic tours, introductory sessions to contemporary art involving children, youth, students, teachers, and many other visitors.

BIENNIAL TALKS

These presentations were part of a monthly talk series with artists and other cultural agents participating in the Art Encounters Biennial 2019. The series kicked off the Biennial in November 2018 and continued until October 2019. The talks were organized in collaboration with local institutions (the Faculty of Visual Arts and Design, the Faculty of Architecture and Urban Planning Timișoara), independent organizations (La Două Bufnițe, Spațiul 2/2), and other partners. Among the contributors were Dan Acostioaei, Kray Chen, Céline Condorelli, Alexandra Croitoru, Dora García, Vilmos Koter, Gunilla Klingberg, Matts Leiderstam, Maria Lind, Anne Low, Virginia Lupu, Liliana Mercioiu Popa, Monotremu, Ciprian Mureșan, Joar Nango, Ahmet Ögüt, Justin O'Shaughnessy, Gary-Ross Pastrana, Peles Empire, Lia Perjovschi, Bella Rune, Anca Rujoiu, STEALTH.unlimited, Apolonija Šušteršič, Iulia Toma, Mona Vătămanu & Florin Tudor, Mădălina Zaharia, and Florica Zaharia.

WORKSHOPS

This series of workshops introduced participants to the field of cultural production, research, and artistic experimentation. Conducted by artists and other cultural agents involved in this edition, each workshop was driven by a specific inquiry or production process as part of their contribution to the biennial. The series was inaugurated in February by a performative workshop conceived by Mădălina Zaharia. It was followed in March by a workshop on art production led by cultural producer Justin O'Shaughnessy and organized in partnership with Timișoara 2021—European Capital of Culture. The program continued with workshops conducted by Iulia Toma, Matts Leiderstam, and Želimir Žilnik.

AMBASADA GATHERINGS

These informal monthly gatherings at the co-working space Ambasada were conceived as a moment for exchange and mutual support, with food and drink, involving cultural agents in Timișoara and the biennial artists who conducted research in the city or were based there.

VOLUNTEER PROGRAM

The volunteer program was addressed to students and young graduates interested in engaging with the research, production and mediation stages of the biennial. The program entailed a direct interaction with the artists, curators and the Art Encounters team, an opportunity to learn and be part of the multilayered process of this Biennial.

PROIECȚII DE FILM

Pe tot parcursul anului au avut loc proiecții de filme și videouri în colaborare cu diverși parteneri: Želimir Žilnik în parteneriat cu festivalul de film Ceau Cinema!; The Otolith Group, Irina Botea Bucan & Jon Dean și Metahaven cu Teatrul Național „Mihai Eminescu” Timișoara, parte a unei selecții de lucrări video de natură teatrală. Folosind o serie de tehnici de performance, scenografie, elemente verbale sau muzicale, filmele incluse în această selecție au exprimat experiența multidimensională a muncii de scenă. După fiecare proiecție, artiștii au fost invitați la discuții alături de curatoare în auditoriul principal al Teatrului Național „Mihai Eminescu”, în fiecare după-amiază de sâmbătă începând cu weekendul de deschidere. La Ambasada au avut loc proiecțiile filmelor lui Gülsün Karamustafa, Chto Delat și Anton Vidokle.

PLATFORMA DE PUBLICAȚII INDEPENDENTE ȘI LECTURI COLECTIVE

Punând în evidență diversitatea din sfera publicațiilor independente, mai mulți editori și distribuitori independenți locali, regionali și naționali au fost invitați să ia parte la platformă și să își prezinte publicațiile alături de un spațiu de expunere a cărților de artiști. Cele trei componente ale acestei platforme au fost: sesiunile de lecturi colectivă, prezentarea cărților de artă publicate de inițiative independente și o expoziție a cărților de artiști. Participanții din cadrul programului de lecturi colective au fost: Colectiva Cutra, Ana Bilbao, Adriana Gheorghe, Delia Grigore, Radu Pavel Gheo, Timea Junghaus, Leah Whitman-Salkin. Seria de lecturi colective s-a fondat pe meritele creării colective de sens și diversitate prin metode și materiale de lectură. Au fost prezentate în cadrul Platformei de publicații independente proiectele *În căutarea corpului social al artistului sovietic* de Tatiana Fiodorova și *Nu sunt deplin fericită decât aici, în țara mea* de Nicoleta Moise. Ambele artiste se implică în proiecte ce țin de arhivistică și tratează cartea ca pe un mediu artistic de sine stătător. Originari din România și Serbia, participanții din cadrul platformei dedicate publicațiilor independente au fost: Balamuc, La Două Bufnițe, Cele mai frumoase cărți din România (selecție curatoriată de Ovidiu Hrin), Editura IDEA, kuda.org, PUNCH, Institutul Prezentului, Galeria Posibilă, Fundația Interart Triade, Tijana Savatić & Stevan Vuković.

EXPOZIȚIA BIENALEI

Începând cu invitația de a realiza lucrări noi adresată unui număr de douăzeci de artiști a căror practică artistică a fost considerată de către curatori puternică și necesară, au început să apară o serie de tipare – „vânturile” – care au condus la invitarea a încă patruzeci de artiști cu lucrări existente. Lucrările existente au subliniat, tulburat și problematizat „vânturile”. Aceste lucrări au fost răspândite în peste treizeci de spații din Timișoara și nu numai, inclusiv în mediul online, fie sub formă de grupuri de lucrări, fie ca inserturi individuale. Câteva dintre spații au găzduit grupuri de lucrări prin intermediul cărora un anumit vânt și-a putut face simțită prezența: granițe și traducere la Bastionul „Maria Theresia”, frontiera dintre vizibilitate și invizibilitate la galeria Fundației Art Encounters, forme de autoorganizare și colecții personale la Muzeul Național al Banatului. La Muzeul de Transport Public „Corneliu Miklosi” au fost prezente lucrări cu o manualitate accentuată, reflecții asupra frontierelor, stabilite natural sau din rațiuni politice. La Casa Tineretului, lucrările au fost gândite să

SCREENINGS

Film and video screenings took place throughout the year in collaboration with various partners: Želimir Žilnik in partnership with the film festival Ceau Cinema!; The Otolith Group, Irina Botea Bucan & Jon Dean, and Metahaven with the Mihai Eminescu National Theatre Timișoara, part of a selection of moving-image works of theatrical nature. Employing a range of performance techniques, scenography, speech or music elements, the films included in this series conveyed the multi-dimensional experience of stage work. Taking place on Saturday afternoons, starting during the opening weekend, in the main auditorium of the Mihai Eminescu National Theatre, the artists were invited for a conversation with the curators on stage after the screening. Screenings displaying the work of Gülsün Karamustafa, Chto Delat, Anton Vidokle took place at Ambasada.

INDEPENDENT PUBLISHING PLATFORM WITH COLLECTIVE READINGS

Highlighting the field of independent publishing in its full diversity, several local, regional and national independent publishers and distributors were invited to take part in the platform and present their publications alongside a showcase of artists' books. The three components of this platform were: the collective reading sessions, the presentation of art books published by independent initiatives, and a display of artists' books. The participants in the collective reading program were: Cutra Collective, Ana Bilbao, Adriana Gheorghe, Delia Grigore, Radu Pavel Gheo, Timea Junghaus, and Leah Whitman-Salkin. The series of collective readings was grounded on the merits of the communal production of meaning and diversity of reading methods and materials. The projects *In Search of the Social Body of the Soviet Artist* by Tatiana Fiodorova and *I Am Not Entirely Happy Unless I Am Here, In My Country* by Nicoleta Moise were on display as part of the Publishing Platform. Both artists are engaging with archives and employ the book as its own artistic medium. Hailing from Romania and Serbia, the participants in the platform dedicated to independent publications were: Balamuc, La Două Bufnițe, The Most Beautiful Books from Romania (selection curated by Ovidiu Hrin), IDEA Publishing House, kuda.org, PUNCH, Institute of the Present, Galeria Posibilă, Interart Triade Foundation, Tijana Savatić & Stevan Vuković.

THE BIENNIAL EXHIBITION

Starting by inviting around twenty artists whose practice the curators found strong and urgent to make new work, certain patterns appeared—the winds—which guided the selection of around forty existing art works by other artists. The existing works emphasized, complicated and problematized the winds. Both old and new works were spread out in Timișoara, the Banat region and online, as clusters and as individual presentations. A few locations housed groups of artworks where one wind was clearly felt: borders and translation at the Maria Theresia Bastion, the edges of visibility and invisibility at the Art Encounters Foundation Gallery, forms of self-organization and personal collections at the National Museum of Banat. At the Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation, work of the hand as well as reflections on borders, whether natural or political, were present. At the Youth House, artworks were inserted in situ in this dynamic cultural center, but also made subtle references to the history of this site where once culture and politics intertwined. While the organizing body of the

coexiste cu spațiul acestui centru cultural dinamic, generând aluzii subtile la istoria recentă a acestei instituții unde cultura și politica s-au intersectat adesea. Deși organizații din spatele bienalei au promovat orientarea spre „noi descoperiri”, în materie de clădiri și locații, am optat pentru infrastructura existentă și pentru alte medii care conferă sens lucrărilor în cauză. În loc să deschidem calea către o gentrificare rapidă, am ales să lucrăm cu instituții și organizații care au deja spații expoziționale, cum ar fi Muzeul Banatului, Bastionul „Maria Theresia”, Muzeul de Transport Public „Corneliu Miklosi”, galeria Fundației Art Encounters, galeria Helios. Pe de altă parte, am integrat lucrări de artă în contexte în care arta se găsește rareori, dar care devin interesante tocmai datorită felului în care relaționează cu lucrările expuse. Printre aceste contexte se află holul Universității de Vest, clădirea City Business Centre, Shopping City Mall, Ambasada, librăria La Două Bufnițe, Muzeul Consumatorului Comunist, Muzeul Presei „Sever Bocu” din Jimbolia și Muzeul Textilelor din Băița. Lucrările noi realizate de artiști au condus publicul în mai multe spații, de exemplu, la intrarea în Facultatea de Arte și Design, în centrul orașului – pe strada Episcop Augustin Pacha, în Parcul Botanic, la aeroport, la Gara de Nord, în cartierul Soarelui din Timișoara. O lucrare nouă a putut fi întâlnită prin afișe răspândite în oraș, pe rețele de socializare și pe site-ul Bienalei – *Porumbelul ne-supus*, mascota Bienalei.

ȘCOALA CURATORIALĂ DE TOAMNĂ

Fundația Art Encounters și Centrul Cultural Clujean și-au unit forțele în organizarea primei ediții a Școlii curatoriale de toamnă, care a avut loc la Cluj-Napoca și Timișoara în perioada 20-27 octombrie 2019, marcând sfârșitul ultimei săptămâni a Bienalei Art Encounters 2019. Având-o coordonator de cursuri pe curatoarea și scriitoarea Joanna Warsza, Școala curatorială de toamnă a propus formatul Conversației ca o platformă principală pentru dialog, schimb de cunoștințe și instrument de învățare. Pe parcursul unei săptămâni, participanții din România și din alte țări au fost implicați în contextul artistic pe care îl oferă cele două orașe, în activități legate de teoria și practica discursului și a dialogului.

PUBLICAȚIA

Concepută ca un „reader”, publicația documentează programul Bienalei de pe tot parcursul anului. Aceasta captează multiplele componente care constituie bienala și continuă conversațiile legate de vânt cu artiștii și nu numai. Eseuri semnate de Boris Buden, Andrea Phillips și Daria Ghiu stau alături de o serie de „voci despre Timișoara”. Publicația a fost lansată după închiderea bienalei. Această libertate de timp a făcut posibilă includerea de fotografii și planuri ale sălilor ca înregistrări ale expoziției care dezvăluie amplasarea și interacțiunile dintre lucrări concepute în spațiile expoziționale și în oraș.

biennial strongly advocated for “new discoveries” in terms of buildings and sites, we opted for existing infrastructure and other environments which gave meaning to the work in question. So rather than paving the way for rapid gentrification, we have on the one hand focused on institutions and organizations which already housed exhibitions, for example the National Museum of Banat, the Maria Theresia Bastion, Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation, the Art Encounters Foundation Gallery, and Helios Gallery, and on the other hand introduced art works in contexts where art was rarely found, but which are interesting in relation to those very works. Among these contexts are the lobby of the The West University, the City Business Centre, The City Shopping Mall, Ambasada, La Două Bufnițe bookshop, the Museum of the Communist Consumer, Sever Bocu Press Museum in Jimbolia, and Muzeul Textilelor in Băița. The new commissioned works created by the artists have led the viewers to, among other places, the entrance of the Faculty of Visual Arts & Design, on Augustin Pacha Street in the city center, at the Botanical Park, to the airport, to the North Railway station, in a park in Soarelui’s neighborhood in Timișoara. One commission could be encountered on banners and posters in the city as well as on social media and on the biennial’s website—*The Wayward Pigeon*—which acted as the biennial mascot.

AUTUMN SCHOOL OF CURATING

The Art Encounters Foundation and the Cluj Cultural Center joined forces in organizing the first edition of The Autumn School of Curating which took place in Cluj-Napoca and Timișoara 20-27 October 2019, marking the closing weekend of Art Encounters Biennial 2019. Having curator and writer Joanna Warsza as a course leader, the school proposed the format of Conversation as a main platform for dialogue, knowledge exchange, and learning tool. Over the course of one week, participants from Romania and elsewhere engaged in the artistic context that the two cities have to offer, in activities around the theory and practice of discourse and dialogue.

THE PUBLICATION

Conceived as a reader, the publication documents the Biennial’s activities during one year. It captures the multiple components constituting the Biennial and continues the conversations with artists and others through the winds. Essays by Boris Buden, Andrea Phillips, and Daria Ghiu sit next to a number of “voices on Timișoara”. The publication was released after the closing of the biennial. This leeway of time made possible the inclusion of photographs and floor plans as records of exhibition-making, conveying how the placement and interactions between the works were conceived in space and across the city.

Artiști

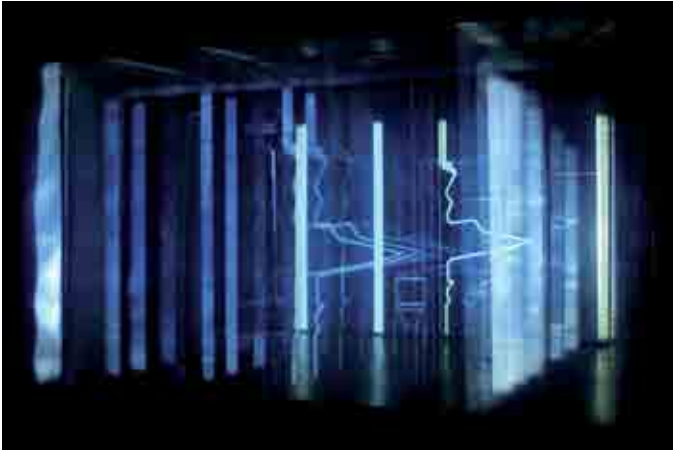
Artists

LAWRENCE ABU HAMDAN

Lawrence Abu Hamdan
Cu zid fără-de-zid / **Walled Unwalled**, 2018,
instalație video-performance, un canal,
sunet / **single-channel video-performance**
installation, sound, 20'4" (imagine din video /
video still)

Lawrence Abu Hamdan (n. 1985, Amman) trăiește în prezent în Beirut. Recent, în 2018, i-a fost acordat Premiul de Artă Abraaj Group și i-a fost comisionată lucrarea *Walled Unwalled* (2018). Pentru *Rubber Coated Steel* (2016), o altă lucrare a lui Abu Hamdan, a primit premiul Frieze Tate Fund Acquisition în cadrul Târgului de Artă Frieze din 2017, precum și Premiul Tiger pentru scurtmetraje la IFFR [Festivalul Internațional de Film din Rotterdam], în 2017. Expoziția sa, Earshot, a primit premiul Nam June Paik în cadrul Portikus Frankfurt (2016). Expozițiile solo ale artistului includ: *Hammer Projects: Lawrence Abu Hamdan*, Muzeul Hammer, Los Angeles (2018); *Contra-Diction: Speech Against Itself* (performance), Centrul Pompidou, Paris (2018); *Earshot*, Portikus, Frankfurt (2016); *مِيقَات* (taqiyya), Kunsthalle Sankt Gallen (2015); *Tape Echo*, Beirut, Cairo și Muzeul Van Abbemuseum, Eindhoven (2013); *The Freedom Of Speech Itself*, The Showroom, Londra, precum și *The Whole Truth*, Casco, Utrecht (2012). În plus, lucrările sale au fost expuse și performate la documenta 14, Conservatorul din Atena, cea de-a 13-a Bienale din Sharjah, Contour Biennale 8, Centrul de Artă NONA, Mechelen, în 2017; Bienala de la Gwangju, cea de-a 9-a Bienală de la Liverpool, expoziția premiului Nam June Paik, Muzeul Folkwang Essen, în 2016; Bienala de la Shanghai în 2014; Galeria Whitechapel, Londra, MACBA Barcelona, Tate Modern, Londra, M HKA Anvers, Centrul de Artă Beirut și Bienala de la Taipei, în 2012. Texte semnate de Lawrence Abu Hamdan pot fi găsite în *Texte zur Kunst* (2017), *Forensis: The Architecture of Public Truth* (Sternberg Press, 2014), *Manifesta Journal* și *Cabinet Magazine*.

Lawrence Abu Hamdan (b. 1985, Amman) currently lives in Beirut. He was recently awarded the 2018 Abraaj Group Art Prize and was commissioned to make the work *Walled Unwalled* (2018). Abu Hamdan's *Rubber Coated Steel* (2016) was awarded the Frieze Tate Fund Acquisition prize at the Frieze Art Fair 2017 as well as Tiger Award for Short Films at IFFR 2017. At Portikus Frankfurt in 2016, his exhibition *Earshot* was the recipient of the Nam June Paik Award. Selected solo exhibitions include: *Hammer Projects: Lawrence Abu Hamdan*, Hammer Museum, Los Angeles (2018); *Contra-Diction: Speech Against Itself* (performance), Centre Pompidou, Paris (2018); *Earshot*, Portikus, Frankfurt (2016); *مِيقَات* (taqiyya), Kunsthalle Sankt Gallen (2015); *Tape Echo*, Beirut, Cairo and Van Abbemuseum, Eindhoven (2013); *The Freedom Of Speech Itself*, The Showroom, London; and *The Whole Truth*, Casco, Utrecht (2012). Additionally, his works have been exhibited and performed in documenta 14, Athens Conservatoire, Sharjah Biennial 13, and Contour Biennale 8, Kunstcentrum NONA, Mechelen, in 2017; Gwangju Biennial, 9th Liverpool Biennial, and Nam June Paik award exhibition, Museum Folkwang Essen in 2016; Shanghai Biennial in 2014; The Whitechapel Gallery, London, MACBA Barcelona, Tate Modern London, M HKA Antwerp, The Beirut Art Center, and The Taipei Biennial in 2012. Abu Hamdan's writing can be found in *Texte zur Kunst* (2017), *Forensis: The Architecture of Public Truth* (Sternberg Press, 2014), *Manifesta Journal* and *Cabinet Magazine*.



CU ZID FĂRĂ-DE-ZID

Un bărbat cântă lent și ritmic la tobe într-un studio de înregistrări. Un alt bărbat trece pe lângă studio, traversează un al doilea, apoi se oprește într-un al treilea. Video-ul lui Lawrence Abu Hamdan este filmat cu o cameră fixă în afara studiourilor, permițând spectatorului să privească prin pereții de sticlă ai acestora. Cel de-al doilea bărbat, artistul, începe să relateze o serie de povești despre cum zidurile nu sunt neapărat mecanisme de blocare, ci permeabile. Într-un proces judiciar recent din SUA, o cameră militară cu termoviziune furnizează dovezi ce nu pot fi detectate din exterior – faptul că suspectul cultivă marijuana în interiorul casei, folosind lămpi care generează multă căldură. În alt proces, muonii – particule elementare penetrante asemănătoare electronilor – sunt descriși ca permițând în egală măsură „vederea” atât prin zidurile piramidelor, cât și prin pereții containere-lor de transport. Astăzi, deși există șaizeci și trei de „ziduri” despărțitoare între țări, acestea sunt „totalmente-zid și fără-de-zid”, după cum afirmă artistul în *Cu zid fără-de-zid*.

Faptul că undele sonore pot traversa granițele e binecunoscut. În timpul Războiului Rece, Radio Europa Liberă a arătat că nici cortina de fier nu era izolată fonic. În blocul sovietic, în anii 1950, cea mai avansată arhitectură acustică pentru răspândirea propagandei radiofonice a fost dezvoltată în Berlinul de Est, la Funkhaus Berlin, unde e înregistrat videoul. În același timp, Republica Democrată Germană a inventat un nou tip de arhitectură penitenciară în care zidurile închisorilor erau „transformate în arme” împotriva deținuților prin sunet, exportând modelul nu doar în Blocul Estic, ci și în alte țări precum Egipt, Angola și Siria. Una dintre poveștile din *Cu zid fără-de-zid* provine dintr-un astfel de „Mercedes-Benz al închisorilor” din Saidnaya, în afara Damascului – un centru al torturii oribile și al execuțiilor în masă înfăptuite de regimul Assad. Folosindu-și experiența în muzică DIY, Abu Hamdan a desfășurat acolo una dintre investigațiile sale audio, explorând intersecția dintre sunet și politică. ML

WALLED UNWALLED

A man is slowly and rhythmically playing the drums in a sound studio. Another man walks by and crosses over to a second studio, then stops in a third. Lawrence Abu Hamdan's video is filmed with a steady camera outside the studios allowing the viewer to peek through their glass walls. The second man, the artist, starts the tale of a series of stories about how walls are not necessarily blocking devices but permeable. In a recent US court case, a military thermal camera provides evidence invisible from the exterior—that the suspect is growing weed inside the house, using lamps generating a lot of heat. In another one, muons—elementary penetrating particles similar to electrons—are described as they allow “seeing” through the walls of the pyramids and shipping containers alike. Today, while there are sixty three dividing walls between countries, it is “all wall and no wall at all”, as the artist states in *Walled Unwalled*.

That sound waves can travel across borders is well-known. During the cold war, Radio Free Europe showed that the iron curtain was not soundproof. In the Eastern bloc, in the 1950s, the most advanced acoustic architecture for radiophonic propaganda was developed in East Berlin, the Funkhaus Berlin, which is where the video is recorded. At the same time, the GDR invented a new kind of prison architecture where the walls were “weaponized” against the inmates through sound, exporting the model not only to the Eastern bloc, but to Egypt, Angola, and Syria, among other countries. One of the stories in *Walled Unwalled* is from one such “Mercedes-Benz of prisons” in Saidnaya, outside Damascus—a site for the Assad regime's horrific torture and mass executions. With a background in DIY music, Abu Hamdan has carried out one of his forensic audio investigations there, exploring how sound and politics intersect. ML

DAN ACOSTIOAIEI

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Dan Acostioaei, *Mări sub pustiuri* / *Seas Under Deserts*, 2019, mozaic / **mosaic**, 197 x 775 cm

Lucrările lui Dan Acostioaei (n. 1974, Iași) provin din fascinația față de suprapunerile dintre relațiile de consum, instituționalizarea misticului și *spectacularizarea* politicului prin forme de reverență asemănătoare cu aceea a credinței în transsubstanțiere. Discontinuitatea teritoriului cultural și contradicțiile duplicitare dintre spectacolul artei contemporane și angajamentul social se reflectă interogativ, cu ironie și autoironie, în scenografierea și coreografierea unor asocieri care frizează absurdul. Preocuparea pentru condiția marginală a artistului contemporan provincial care se raportează la diverse niveluri de exercitare a puterii instituționale hegemonice se interpoalează de cele mai multe ori în „situațiile” imaginate de Dan Acostioaei prin speculația limbajului specific al ritualului religios creștin-ortodox interferat cu fragmente de limbaj mediatic unde liturgicul devine design, lifestyle sau mondenitate. Expoziții (selecție): *Southern Constellations: The Poetics of the Non-Aligned*, Museum of Contemporary Art Metelkova (+MSUM), Ljubljana (2019); *Viața – mod de întrebuințare*, Bienala Art Encounters, Timișoara (2017); *Notes on a Landscape*, Art Safari, București (2017); *În vremuri de speranță și neliniște. Artă critică din Iași*, MNAC București (2015/16); *Few Were Happy with their Condition: Video and Photography in Romania*, Motorenhalle, Dresda (2015); *The School of Kyiv*, Bienala de la Kiev (2015); *One Sixth of the Earth – Ecologies of Image*, MUSAC, Leon (2012); *Transitland: Video art in Central and Eastern Europe 1989–2009*, Reina Sofia, Madrid (2010); *Illuminations*, Level 2 Gallery, Tate Modern, Londra (2007).



MĂRI SUB PUSTIURI

Dan Acostioaei's (b. 1974, Iași) works originate in his fascination with the overlap between consumer relations, the institutionalization of mysticism and the *spectacularization* of politics through forms of reverence similar to the belief in transubstantiation. The discontinuity of the cultural territory and the duplicitous contradictions between the spectacle of contemporary art and social commitment are reflected interrogatively, with irony and self-irony, in designing sets and choreographing associations on the verge of absurdity. His concern with the marginal condition of the provincial contemporary artist as relates to the exercise of power at different levels of institutional hegemony is most often placed in the “situations” imagined by Dan Acostioaei, himself, through the speculative religious language specific to Christian Orthodox worship, interspersed with fragments of media language, where the liturgical becomes design, lifestyle or the mundane. Selected exhibitions: *Southern Constellations: The Poetics of the Non-Aligned*, Museum of Contemporary Art Metelkova (+MSUM), Ljubljana (2019); *Life—a user's manual*, Art Encounters Biennial, Timișoara (2017); *Notes on a Landscape*, Art Safari, Bucharest (2017); *În vremuri de speranță și neliniște. Artă critică din Iași*, MNAC Bucharest (2015–16); *Few Were Happy with their Condition: Video and Photography in Romania*, Motorenhalle, Dresden (2015); *The School of Kyiv*, Kyiv Biennale (2015); *One Sixth of the Earth—Ecologies of Image*, MUSAC, Leon (2012); *Transitland: Video art in Central and Eastern Europe 1989–2009*, Reina Sofia, Madrid (2010); *Illuminations*, Level 2 Gallery, Tate Modern, London (2007).

Realizat special pentru Bienala Art Encounters 2019, mozaicul lui Dan Acostioaei este o extensie în spațiul public a proiectului de lungă durată prin care artistul ancorează amintiri personale într-un scenariu transnațional. Proiectul pornește de la o colecție personală de documente pe care artistul a moștenit-o de la tatăl său, inginer constructor care a lucrat în Siria între 1975 și 1978 și în Irak între 1981 și 1983. Deși România nu a făcut parte din Mișcarea de Nealinie, a urmărit totuși o politică externă care ieșea din tiparul binar al Războiului Rece dintre sovietici și lumea occidentală, dezvoltând relații economice cu Orientul Mijlociu.

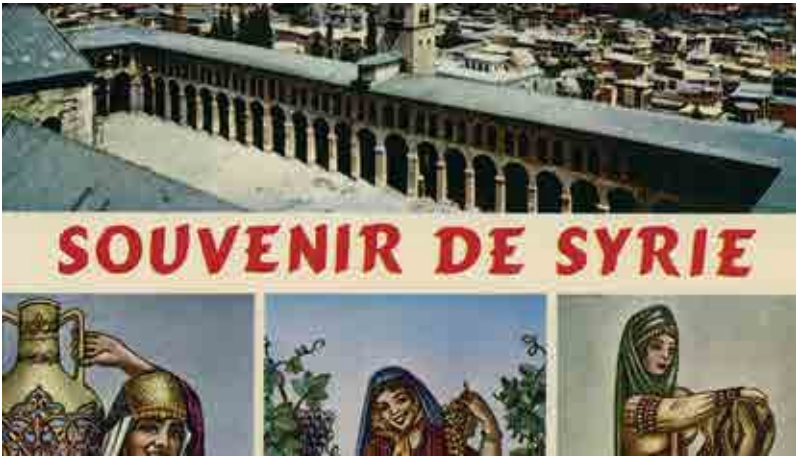
Intitulată *Souvenir de Syrie*, o imagine decupată dintr-o carte poștală trimisă din Siria de către tatăl artistului este materializată aici într-un mozaic. Orice carte poștală, semnul unei amintiri într-un loc străin, este, de fapt, un suvenir. Imaginea idealizată a Siriei cu indicatorii convenționali ai antichității și exoticii exemplifică, așa cum arată criticul literar Susan Stewart, căutarea unei experiențe autentice pe care orice suvenir o exprimă. Lucrarea lui Acostioaei articulează o dublă dislocare: prima, de la experiența personală trăită într-un loc anume, până la o amintire fabricată și produsă în masă, și a doua, de la un trecut nostalgic evocat la realitatea curentă a unei țări ce trece printr-un dureros și prelungit război civil.

Locul ales pentru acest mozaic, un pasaj deschis al Gării de Nord din Timișoara, adaugă un alt strat lucrării. Integrată în acest context, *Mări sub pustiuri* evocă și juxtapune diferite tipare ale migrației: mișcarea zilnică a navetiștilor, migrația forței de muncă locale către Vest, înainte și după 1989, și valul recent de refugiați sirieni care solicită azil în Europa. AR

SEAS UNDER DESERTS

Commissioned by the 2019 Art Encounters Biennial, Dan Acostioaei's mosaic is an extension of a long-term project by the artist into the public space which anchors personal memories in a transnational narrative. The project starts from a private collection of documents the artist inherited from his father, a construction engineer who worked in Syria from 1975 to 1978 and in Iraq from 1981 to 1983. Although Romania was not part of the Non-Aligned Movement, it did pursue a foreign policy outside the Cold War binary of the Soviet and the Western world, developing economic relations with the Middle East.

Dan Acostioaei, carte poștală din arhiva personală / **postcard, personal archive**



With the headline *Souvenir de Syrie*, a cropped image of a postcard sent by the artist's father from Syria takes form in a mosaic. Any postcard, sign of a memory in a foreign place, is, in fact, a souvenir. The idealized image of Syria with the conventional markers of antiquity and the exotic exemplifies, as the literary critic Susan Stewart points out, the search for an authentic experience which any souvenir expresses. Acostioaei's work articulates a two-fold displacement: first, from the personal, lived experience of a place, to a mass-produced, fabricated memory, and, second, from an evoked, nostalgic past to the current reality of a country undergoing a painful, prolonged civil war.

The site of the mosaic, an open passageway at the North Railway Station in Timișoara adds another layer to the work. Embedded in this context, *Seas Under Deserts* evokes and juxtaposes different patterns of migration: the daily movement of commuters, the migration of local labor to the West before and after 1989, and the recent wave of Syrian refugees seeking asylum in Europe. AR

HALİL ALTINDERE

Halil Altindere, *Patria* / *Homeland*, 2016, video HD color, sunet / *HD video, color, sound*, 10'06" (imagine din video / *video still*)

Halil Altindere (n. 1971, Mardin) locuiește în Istanbul. El explorează coduri politice, sociale și culturale, concentrându-se pe reprezentarea marginalizării și a rezistenței față de sistemele opresive. Altindere este o figură centrală în lumea artei contemporane turcești începând cu mijlocul anilor 1990, nu numai ca artist, ci și ca editor al revistei *art-ist Magazine* și ca remarcabil curator. Refuzând să privească problemele Turciei ca fiind exclusiv locale, artistul cercetează îndeaproape numeroase subiecte, cum ar fi transformarea urbană și relațiile de gen, în lucrările sale deseori colaborative. Lucrările sale investighează modul în care definim societatea, mecanismele care ne țin împreună și rolul jucat de politică, de tabuuri și de tradiții în acest proces. Activitatea lui Altindere a fost prezentată la bienale de prestigiu, printre care cea de-a 58-a Bienală de la Veneția (2019), ediția a 9-a a Bienalei de Artă Contemporană din Berlin (2016), cea de-a 31-a Bienală din São Paulo (2014), Bienala de la Istanbul (2013, 1997), documenta 12 (2007), Bienala din Sharjah (2009), Manifesta 4 (2002), a 4-a ediție a Bienalei din Gwangju (2002); și la muzee precum MoMA, New York, Centrul Pompidou, Paris, Moderna Museet, Stockholm, MaXXi, Roma, ZKM, Karlsruhe, MAK, Viena. Lucrările sale au fost reunite în expoziții solo, cum ar fi la n.b.k., Berlin, MoMA PS1, New York și CA2M, Madrid.

Halil Altindere (b. 1971, Mardin) currently lives in Istanbul. He explores political, social and cultural codes, focusing on depicting marginalization and resistance to oppressive systems. Altindere has been a central figure in the Turkish contemporary art world since the mid-'90s, not only as an artist but also as the publisher of *art-ist Magazine* and as a prominent curator. Refusing to see the problems of Turkey as exclusively local, the artist scrutinizes numerous topics such as urban transformation and gender relations in his often collaborative works. His works explore the questions of how we define society, what mechanisms hold us together, and what role politics, taboos and traditions play in this process. Altindere's work has been presented at prestigious biennials including 58th Venice Biennale (2019), 9th Berlin Biennale for Contemporary Art (2016), 31st Bienal de São Paulo (2014), Istanbul Biennial (2013, 1997), documenta 12 (2007), Sharjah Biennial (2009), Manifesta 4 (2002), 4th Gwangju Biennale (2002); and at museums including MoMA, New York, Centre Pompidou, Paris, Moderna Museet, Stockholm, MaXXi, Rome, ZKM, Karlsruhe, MAK, Vienna. His work has been the subject of solo exhibitions at n.b.k., Berlin, MoMA PS1, New York, and CA2M, Madrid, among others.



PATRIA

„Casa e pierdută. Casa a murit. Casa e acum în urma mea.” În videoclipul lui Halil Altindere, *Patria*, rapperul sirian Mohammed Abu Hajar ne duce într-o călătorie de la o Sirie bombardată până la Palatul Scufundat (Basilica Cisternă) din Istanbul și pe dezafectatul aeroport Tempelhof, care acum servește drept tabără temporară de refugiați, în Berlin. Prin intermediul efectului de videoclip al lucrării, suntem aruncați într-o poveste violentă despre un război în curs de desfășurare, în care oamenii fug pentru a scăpa cu viață, sperând că Europa își va deschide granițele. Schimbările rapide de tempo, coloana sonoră electronică și conținutul dramatic amintesc de dramaturgia filmului de la Hollywood, dar *Patria* îmbină stilistic ficțiunea și documentarul. Folosindu-se de perspectiva aeriană agresivă a unei drone, filmul examinează nemilosul gard de sârmă ghimpată al Fortăreței Europa.

Altindere e interesat de multă vreme de problemele migrației, identității și genului în raport cu structurile represive, patriarhale și naționaliste din Turcia. Colaborează deseori cu diferite grupuri, de exemplu cu un grup de tineri rromi din Istanbul care sunt protagoniștii filmului *Wonderland* [*Țara Minunilor*]. Înregistrată chiar înainte de revolta din Gezi, formația lor de hip-hop perpetuează mesajul rezistenței împotriva gentrificării. Un alt proiect examinează istoria primului, și până acum unicului, cosmonaut sirian, Mohammed Ahmed Faris, care s-a alăturat unei misiuni spațiale sovietice din 1987. Acum poartă statut de refugiat în Istanbul. Pentru bienala din acest an de la Veneția, Altindere a contribuit cu un nou pavilion, *Neverland* [*Țara de Nicăieri*], care constă doar dintr-o fațadă, atrăgând atenția asupra persoanelor subreprezentate și marginalizate, inclusiv asupra minorității kurde, de care aparține. ML

HOMELAND

“The home is lost. The home died. The home is behind me now.” In Halil Altindere’s video *Homeland*, the Syrian rapper Mohammed Abu Hajar takes us on a journey from a bombed Syria to Istanbul’s Basilica Cistern, and on to the defunct Tempelhof Airport, which now serves as a temporary refugee camp in Berlin. With a music video-like effect, we are thrown into a violent story about an ongoing war, where people are fleeing for their lives with the hope that Europe will open its borders. The fast tempo shifts, the electronic soundtrack, and the dramatic content are reminiscent of Hollywood film dramaturgy, but *Homeland* intersperses fiction with documentary. With a drone’s aggressive top-down perspective, the film examines Fortress Europe’s ruthless barbed wire fence.

Altindere has long been interested in issues of migration, identity, and gender in relation to the repressive, patriarchal, and nationalist structures in Turkey. He is often collaborating with various groups, for example a group of Roma youths in Istanbul who are the main protagonists in the video *Wonderland*. Recorded right before the Gezi uprising, their hip-hop band gives voice to the resistance against gentrification. Another project examines the history of the first, and so far only, Syrian cosmonaut, Mohammed Ahmed Faris, who joined a 1987 Soviet space mission. Now he is a refugee in Istanbul. For this year’s biennial in Venice, Altindere contributed a new pavilion, *Neverland*, which only consists of a façade, drawing attention to underrepresented and marginalized people, including his own Kurdish minority. ML

ANCA BENERA & ARNOLD ESTEFAN

Anca Benera & Arnold Estefan, *Principiul echității* / *The Equitable Principle*, 2012 – în desfășurare / **2012—ongoing**, instalație, tehnică mixtă: video HD al unui performance, 5’06”, perete pictat, desen, placaj de lemn, printuri / **mixed-media installation: performance recorded on HD video, 5’06”, painted wall, drawing, wood board, prints**, dimensiuni variabile / **dimensions variable**

Anca Benera (n. 1977, Constanța) și Arnold Estefan (n. 1978, Târgu Secuiesc) colaborează din anul 2011. Lucrările lor (constând în instalații, imagini video și performance) folosesc metodologii bazate pe cercetare în scopul dezvăluirii tiparelor invizibile ascunse în spatele anumitor narațiuni istorice, sociale sau geopolitice. În 2018, cei doi au fost nominalizați pentru Mac International Art Prize din Belfast. Benera și Estefan au participat la numeroase expoziții și bienale internaționale precum cea de-a 13-a Bienală de la Istanbul, *La Triennale*, Palais de Tokyo, Paris (2012) și *The School of Kyiv* (2015). Expoziții recente (selecție): *Persona*, MUCEM, Marsilia (2019); *Liquid Horizons*, tranzit.sk, Bratislava (2019); *What Ties Us Together*, LaBF15, Lyon (2019); *Silent Narratives*, MOCA, Yinchuan (2019); *Suoja* / Shelter Festival, Helsinki (2019); *The Last Particles*, 40mcube, Rennes (2019, solo); *Manufacturing Nature* / *Naturalizing The Synthetic*, FRAC des Pays de la Loire, Nantes (2018); *The Trouble with Value*, Onomatopee, Eindhoven (2018); *Global Control and Censorship*, ZKM Karlsruhe (2015–2018); *Natural Histories: Traces of the Political*, mumok, Viena (2017); *Dreams & Dramas: Law as Literature*, NGBK, Berlin (2017); *Remastered: The Art of Appropriation*, Kunsthalle Krems (2017); *Sights and Sounds: Global Film and Video*, Muzeul Evreiesc, New York (2016).

Anca Benera (b. 1977, Constanța) and Arnold Estefan (b. 1978, Târgu Secuiesc) have worked together as collaborators since 2011. Their work in installation, video, and performance uses research-based methodologies to reveal the invisible patterns that lie behind certain historical, social, or geopolitical narratives. In 2018, they were nominated for the Mac International Art Prize in Belfast. Benera and Estefan have participated in numerous international exhibitions and biennials such as 13th Istanbul Biennial, La Triennale at Palais de Tokyo in Paris (2012) and The School of Kyiv (2015). Recent exhibitions include: Persona, MUCEM, Marseille (2019); Liquid Horizons, tranzit.sk, Bratislava (2019); What Ties Us Together, LaBF15, Lyon (2019); Silent Narratives, MOCA, Yinchuan (2019); Suoja / Shelter Festival, Helsinki (2019); The Last Particles, 40mcube, Rennes (2019, solo); Manufacturing Nature / Naturalizing The Synthetic, FRAC des Pays de la Loire, Nantes (2018); The Trouble with Value, Onomatopee, Eindhoven (2018); Global Control and Censorship, ZKM Karlsruhe (2015–2018); Natural Histories: Traces of the Political, mumok, Vienna (2017); Dreams & Dramas: Law as Literature, NGBK, Berlin (2017); Remastered: The Art of Appropriation, Kunsthalle Krems (2017); Sights and Sounds: Global Film and Video, The Jewish Museum, New York (2016).



PRINCIPIUL ECHITĂȚII

Anca Benera și Arnold Estefan au pus în scenă o retrocedare performativă care reiese din abordarea legală a stabilirii granițelor maritime și a intereselor economice care stau la baza disputei pentru Insula Șerpilor. Situată în Marea Neagră, insula a trecut printr-o istorie complexă de reposedări între Imperiul Otoman, România, Uniunea Sovietică și, la urmă, Ucraina. După căderea Uniunii Sovietice, Insula Șerpilor a devenit subiectul unei dispute teritoriale majore care a dus la un blocaj politic între România și Ucraina. În 2009, Curtea Internațională de Justiție (CIJ) de la Haga a eliminat varianta unei noi granițe maritime la Marea Neagră, stabilind o linie provizorie echidistantă trasată între cele două state. Principiul unui stâlp de delimitare în ape teritoriale implică trasarea unei linii care se extinde la jumătatea distanței dintre linia de coastă a două țări adiacente sau opuse una față de cealaltă. CIJ nu a luat în considerare Insula Șerpilor ca reper în delimitarea graniței maritime, în ciuda argumentelor Ucrainei care susține că teritoriul a fost o insulă de sine stătătoare, făcând parte din configurația de coastă. Prin urmare, România a primit aproximativ 80% din teritoriul disputat și drepturile pentru gazele naturale și rezervele de petrol ale acestuia. Împotriva legii antice romane, *Nemo dat quod non habet* (adică „nimeni nu poate da ce nu are”) drepturile pentru resursele de energie au fost vândute către companii multinaționale cu mult timp înainte de decizia curții.

În iarna lui 2012, Benera și Estefan au tăiat un bloc de zăpadă de 0,509 metri pătrați din zona acoperită de gheață a Mării Negre. Mărimea reprezintă echivalentul unităților de suprafață pe care fiecare român le-ar fi primit dacă teritoriul ar fost divizat pe cap de locuitor. De asemenea, plănuiesc să aducă 0,892 metri pătrați de sol din Insula Șerpilor la București, echivalentul unităților de suprafață pe care fiecare cetățean român le-ar fi primit dacă zona de pământ ar fi fost divizată pe cap de locuitor. Artiștii pun explicit sub semnul întrebării miza pentru cetățeanul obișnuit într-o dispută cu implicații geopolitice și economice majore. AR

THE EQUITABLE PRINCIPLE

Anca Benera and Arnold Estefan enacted a performative restitution which emerges from the legal approach to the settlement of maritime boundaries and the economic interests underlying the dispute over Snake Island. Located in the Black Sea, the island had a complex history of repossessions between the Ottoman Empire, Romania, the Soviet Union and, lastly, Ukraine. Following the collapse of the Soviet Union, the Snake Island became the subject of a major territorial dispute resulting in political deadlock between Romania and Ukraine. In 2009, the International Court of Justice (ICJ) in the Hague ruled out a new maritime boundary in the Black Sea, deciding on a provisional equidistant line drawn between the two states. The principle of a pillar of delimitation in territorial waters implies drawing a line which extends halfway between the coastlines of two countries opposite or adjacent to each other. ICJ did not take Snake Island as a benchmark in delimiting the maritime boundary despite Ukraine’s claims that the territory was a full-fledged island, part of its coastal configuration. As a result, Romania received around 80% of the disputed terrain and the rights to its natural gas and oil reserves. Against the Roman ancient law *Nemo dat quod non habet* (literally meaning “no one can give what they don’t have”) the rights to energy resources had been sold off to multinational companies even prior to the court decision.

In the winter of 2012, Benera and Estefan cut out a 0.509-square-metre snow block from the ice-covered area of the Black Sea. The size represented the equivalent surface-unit that each Romanian national would have received, had the territory been divided per capita. Likewise, they are planning to bring 0.892 square-metre of soil from Snake Island to Bucharest, the equivalent of the surface-unit each Romanian citizen would have received had the land area been divided per capita. The artists are pointedly questioning what is at stake for the everyday citizen in a dispute with major geopolitical and economic implications. AR

MICHAEL BEUTLER

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Michael Beutler, *Tramvai-leagăn / Tram swing*, 2019, instalație în situ la Muzeul de Transport Public „Corneliu Miklosi” / installation in situ at Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation, șasiu de tramvai, lemn, plasă metalică, lanț, șuruburi, hârtie, aracet / tram chassis, wood, metal mesh, chain, bolts, paper, wallpaper paste, 400 x 800 x 500 cm

Michael Beutler (n. 1976, Oldenburg) trăiește în Berlin. Lucrările lui se desfășoară în domeniile sculpturii, instalațiilor spațiale și arhitecturii. Utilizează metode simple și mecanice, ușor de înțeles. O mare parte din lucrările lui tratează procese economice logice. Sculpturile lui expansive sunt, de obicei, create *in situ*, în relație cu aranjamentele arhitecturale date. Într-un proces creativ experimental, Beutler folosește materiale de construcție convenționale pentru a pune la îndoială standardizarea, folosind strategii DIY și creându-și propriile mașinării ce facilitează construirea lucrării. Beutler folosește elemente arhitecturale preexistente și le transformă în construcții ce evoluează ulterior în instalații. Aceste compoziții uneso, așadar, în mod inerent două funcții: cea arhitecturală și cea de sculptură. Expoziții (selecție): *Råby Planet*, Råby (2018); *Viva Arte Viva*, cea de-a 57-a Bienală de la Veneția (2017); *Pump House*, Spike Island, Bristol, Nottingham Contemporary (2016); *Michael Beutler. Moby Dick*, Hamburger Bahnhof – Muzeul Prezentului, Berlin (2015); *Living in the Material World*, Kunstmuseen Krefeld, Galerie im Taxispalais, Innsbruck (2014); *Das Atelier. Orte der Produktion*, Muzeul de Arte din Lucerna (2012); *Total motiviert – ein soziokulturelles Manöver*, Kunstverein München (2003). Lucrările lui Michael Beutler au fost expuse și în cadrul Bienalei de la Singapore, în anul 2011.

Michael Beutler (b. 1976, Oldenburg) lives in Berlin. His works move in the fields of sculpture, spatial installation and architecture. He uses simple, mechanical methods that are comprehensible to everyone. Many of his works are about logical, economic processes. His expansive sculptures are usually created on-site in relation to given architectural arrangements. In an idiosyncratic experimental process Beutler employs conventional building materials to question standardization, using handcrafted strategies and creating machines that facilitate the construction of the piece. Beutler takes existing architectural elements and transforms them into constructions that evolve into installations. These compositions, in turn, inherently unite a dual function that is both architecture and sculpture. Selected exhibitions: *Råby Planet*, Råby (2018); *Viva Arte Viva*, 57th Venice Biennale (2017); *Pump House*, Spike Island, Bristol, Nottingham Contemporary (2016); *Michael Beutler. Moby Dick*, Hamburger Bahnhof—Museum für Gegenwart, Berlin (2015); *Living in the Material World*, Kunstmuseen Krefeld, Galerie im Taxispalais, Innsbruck (2014); *Das Atelier. Orte der Produktion*, Kunstmuseum Luzern (2012); *Total motiviert—ein soziokulturelles Manöver*, Kunstverein München (2003). Beutler's works were also exhibited at the Singapore Biennale in 2011 and the 11th Gwangju Biennale in 2016.



TRAMVAI-LEAGĂN

„Construind unelte, clădind situații și lucrând cu cei de lângă mine”, așa își descrie Michael Beutler munca artistică. Pentru Muzeul de Transport Public „Corneliu Miklosi”, artistul a folosit părțile inferioare de la două tramvaie scoase din circulație, așezate pe șine paralele, legându-le cu o structură de acoperiș din lemn acoperită de o rețea de fire din metal și hârtie albă. Între tramvaie artistul a suspendat un leagăn mare, având spațiu pentru două persoane care, așezate față în față se pot bucura de un moment în aer.

Realizat alături de studenți ai facultății de arhitectură din Timișoara și alți voluntari, lucrarea este un exemplu pentru modul în care proiectele lui Beutler tind să se ivească din situații vagi, fluide, care, în schimb, permit noilor structuri să apară printr-un spirit DIY distinctiv și inventiv. Beutler își construiește propriile unelte și deseori folosește materiale necostisitoare și reciclate în moduri noi și contrare scopului lor inițial. În proiecte sunt integrate întrebări precum „De ce ar trebui să ne comportăm astfel?”, „Cum s-ar putea face lucrurile diferit?” și „De ce nu ar trebui să fim mereu în procesul de a începe din nou?”.

În acest fel, structurile sale funcționează deseori sub forma unei critici inventive și jucăușe față de standardizarea materialelor și a proceselor de muncă. Și, de aici înainte, totul poate și va fi pus la îndoială, redefinit și rearanjat. De multe ori există un element surpriză – ceva neverosimil ia formă, ca o minge albă gigantică ce se rostogolește printr-o pădure din Suedia, totul sfârșindu-se cu un festival de carter, un pavilion de lemn construit fără cuie ce plutește în Veneția sau un acoperiș de trestie într-un spațiu expozițional din München care poate fi ridicat și coborât ca o velă. ML

TRAM SWING

“Making tools, building situations, and working with people next to me” is how Michael Beutler describes his work. For the “Corneliu Miklosi” Museum of Public Transportation he has used the lower part of two discontinued trams sitting on parallel tracks, connecting them through a wooden roof structure covered with metal wire mesh and white paper. Between the trams, a large swing is suspended with space for two people who, face-to-face, can enjoy a moment in the air.

Made together with students from the architecture faculty in Timisoara and other volunteers, it is an example of how Beutler's projects tend to emerge from vague, fluid situations which, in turn, allow for new structures to emerge through a distinct and inventive DIY spirit. He makes his own tools and often utilizes inexpensive and recycled materials in new ways or ways contrary to their intended purpose. Embedded in the projects are questions like “Why should we behave like this?”, “How could things be done differently?” and “Why should we not always be in the process of beginning again?”.

In this way, his structures often function as a playful and inventive critique of the standardization of work processes and materials. And, from then on, everything can and will be questioned, redefined, and rearranged. There is often an element of wonder—something unlikely takes shape, such as a giant white ball rolling through the forest in Sweden ending with a neighborhood festival, a floating wooden pavilion without nails in Venice, and a reed ceiling in an exhibition space in Munich which can be raised and lowered like a sail. ML

IRINA BOTEA BUCAN & JON DEAN

PROIECȚIE / SCREENING

Irina Botea Bucan & Jon Dean, *Un Cămin Cultural / A Cultural Hearth*, 2018, film de 16 mm transferat pe digital, culoare, sunet / 16 mm film transferred to digital, color, sound, 18' (imagine din video / video still)

Irina Botea Bucan (n. 1970, Ploiești) a dezvoltat o structură simbiotică de artist–educator–cercetător care contestă sistematic idei sociopolitice dominante și se concentrează pe agentul uman drept vehicul al sensului. Alegând să acționeze în contexte diferite, artista se concentrează în prezent pe descentralizarea discursurilor culturale și posibilitatea susținerii unei diferențieri creative care există în mod discutabil în afara unui sistem hegemonic de valori și critică. Performance–ul, reconstituirea, audițiile simulate, elementele de cinematografie directă și *cinéma vérité* se combină în abordarea ei artistică, dezvoltată printr-un proces relațional. În prezent este cadru didactic în cadrul Școlii Institutului de Artă din Chicago (din 2006) și urmează cursurile doctorale ale Universității Goldsmiths din Londra. Expoziții solo și colective (selecție): cea de-a 55-a Bienală de la Veneția; Festivalul Internațional de Film din Rotterdam; New Museum, New York; MUSAC (Muzeul de Artă Contemporană din Castilia și Leon); Centrul Pompidou, Paris; Galeria Națională Jeu de Paume, Paris; Kunsthalle Winterthur; Muzeul Național Reina Sofia, Madrid; Bienala de la Gwangju (2010); Cvadrienala pentru Artă Contemporană U–Turn, Copenhaga; cea de-a 51-a Bienală de la Veneția; Bienala din Praga; Kunstforum, Viena; Galeria Foksal, Varșovia; Centrul Argos pentru Artă și Media, Bruxelles; MNAC (Muzeul Național de Artă Contemporană), București; Muzeul de Artă Contemporană, Szczecin; Centrul de Artă Contemporană Castelul Ujazdowski, Varșovia. Festivaluri de film: Festivalul Artefact, Leuven; Festivalul Internațional de Film din Rotterdam; Impakt Panorama, Utrecht; Festivalul Polis Adriatic Europe.

Irina Botea Bucan (b. 1970, Ploiești) has developed a symbiotic artist–educator–researcher methodological framework that consistently questions dominant socio-political ideas and centralizes human agency as a vehicle for meaning. Choosing to act in diverse contexts, she is currently focusing on the decentralization of cultural discourses and the possibility of sustaining a creative differentiation which arguably exists outside a dominant hegemonic system of values and critique. Performance, reenactment, simulated auditions, elements of direct cinema and *cinéma vérité* are combined in her artistic approach, developed through a relational process. Currently she is a professor at The School of the Art Institute of Chicago (since 2006) and pursuing a PhD at Goldsmiths University in London. Selected solo and group shows: 55th Venice Biennale; International Film Festival Rotterdam; New Museum, New York; MUSAC (Museum of Contemporary Art of Castilia and Leon); Centre Pompidou, Paris; National Gallery Jeu de Paume, Paris; Kunsthalle Winterthur; Reina Sofia National Museum, Madrid; Gwangju Biennale 2010; U–Turn Quadrennial for Contemporary Art, Copenhagen; 51st Venice Biennale; Prague Biennale; Kunstforum, Vienna; Foksal Gallery, Warsaw; Argos Center for Art and Media, Brussels; MNAC (National Museum of Contemporary Art), Bucharest; Museum of Contemporary Art, Szczecin; Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw. Film festivals: Artefact Festival, Leuven; Rotterdam Film Festival; Impakt Panorama, Utrecht; Polis Adriatic Europe Festival.



UN CĂMIN CULTURAL & CLĂDIREA VA AVEA UN VIITOR, A SPUS EA

„În căminul cultural era discotecă și erau filme”, își amintește unul dintre locuitorii satului muntenesc Slon, din județul Prahova. În Câmpina, un oraș mic din același județ, Casa de Cultură a Tineretului s-a deschis în 1982; acum găzduiește o varietate de activități culturale, inclusiv spectacole de teatru amator, cluburi sportive, grădinițe cu program educațional artistic, birouri media, grupuri de dans, cursuri educative și o librărie în limba engleză. Înainte de 1989, în timpul comunismului, Casa de Cultură sau Căminul Cultural era o instituție cheie pentru activitățile culturale organizate de stat. Astfel de centre puteau fi găsite în întreaga Românie, în orașe mici și mari sau sate. În anii trecuți, alături de Jon Dean, Irina Botea Bucan a dezvoltat o arhivă performativă a caselor de cultură din România având ca suport filmul. Noțiunea de comunal este în centrul acestei cercetări artistice de lungă durată, atât ca subiect cât și ca metodologie artistică. Munca lor abordează trecutul și viitorul proiectat al unor astfel de locuri unde cultura era produsă și apreciată în mod colectiv. În genul *cinéma vérité*, artiștii surprind astfel de spații prin interviuri și momente regizate de performance alături de colaboratorii lor – fie ei muncitori, copii, foști directori sau angajați curenți ai căminelor culturale. Cei doi reconstruiesc trecutul și construiesc viitoarele istorii și povești ale căminelor culturale printr-un act de rememorare colectivă și performance. AR

A CULTURAL HEARTH & THE BUILDING WILL HAVE A FUTURE SHE SAID

“In the cultural hearth there was a disco, and there were films” remembers one of the residents of Slon, a mountain village in Prahova county. In Câmpina, a small town in the same county, the Youth Cultural House opened in 1982; it now hosts a variety of social and cultural activities, including free amateur theatre shows, sports clubs, art-based nursery schools, media offices, dance groups, educational classes, and an English language bookstore. Prior to 1989, in communist times, the House of Culture or Cultural Hearth was a key institution for state-led cultural activities. One could find such a center throughout Romania in cities, towns, and villages. In the past years, together with Jon Dean, Irina Botea Bucan has developed a performative archive of cultural houses in Romania in the medium of film. The notion of the communal is at the core of this long-term artistic research, both as a subject matter and as an artistic methodology. Their work addresses the past and the projected future of such places where culture was collectively produced and enjoyed. In the genre of *cinéma vérité*, the artists are capturing such spaces through interviews and staged moments of performances by their collaborators—be they workers, children, former directors or present employees of the cultural houses. Botea and Dean reconstruct the past, and construct the future histories of cultural houses through an act of collective remembrance and performance. AR

Irina Botea Bucan & Jon Dean, *Clădirea va avea un viitor, a spus ea / The Building Will Have a Future She Said*, 2017/18, film HD, culoare, sunet / **HD film, color, sound**, 15'30" (imagine din video / **video still**)

Jon Dean (născut în Wolverhampton) lucrează de peste treizeci de ani în câmpurile întrepătrunse ale artelor vizuale/comunitare și științe sociale aplicate; artistul inițiază și dezvoltă proiecte culturale diverse prin integrarea unor strategii participative diferențiate și negociate, construite pentru a-i plasa pe participanți chiar în centrul expresiei artistice, al învățării și al politicii culturale. De-a lungul carierei sale, Jon a lucrat cu o gamă largă de contexte socio-culturale, printre care: instituții de educație formală, muzee, galerii de artă, precum și în locații comunitare generice. Expoziții/proiecții recente au avut loc la: Loop Barcelona; Cinema Elvira Popescu, București; Young Artists Studio, Budapesta; Universitatea din Johannesburg; Universitatea Goldsmiths, Londra; Tranzit.ro, București; Galeria Anca Poterașu, București; Galeria Centrala, Birmingham; Art on Display, București; Arcub, București; Bienala Black and White din Satu Mare; Universitatea Columbia, New York; Ferenc Bar, Budapesta.

Jon Dean (born in Wolverhampton) has been working in the overlapping fields of community/visual arts and applied social science for over thirty years; initiating and developing diverse cultural projects through embedding differentiated and negotiated participatory strategies designed to place participants at the very core of artistic expression, learning and cultural policy. Throughout his career, Jon has worked within a broad range of socio-cultural contexts, including: formal educational institutions, museums, art galleries and generic community locations. Recent screenings/exhibitions include: Loop Barcelona; Elvira Popescu Cinema, Bucharest; Young Artists Studio, Budapest; University of Johannesburg; Goldsmiths University, London; Tranzit.ro, Bucharest; Anca Poterașu Gallery, Bucharest; Centrala Gallery, Birmingham; Art on Display, Bucharest; Arcub, Bucharest; Black and White Biennale, Satu Mare; Columbia University, NY; Ferenc Bar, Budapest.



PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ

Pauline Boudry / Renate Lorenz, **HE EAR R**, 2016, instalație / **installation**, microfoane, reflectoare de scenă, scenă rotativă / **microphones, profile spots, rotating stage**

Pauline Boudry (n. 1972, Lausanne) și Renate Lorenz (n. 1963, Berlin) lucrează împreună la Berlin din 2007. Ele construiesc instalații care pun în scenă tensiunea dintre vizibilitate și opacitate. Filmele lor surprind performance-uri în fața camerei, pornind de regulă de la un cântec, de la o imagine, de la un film sau de la o partitură din trecutul recent. Ele tulbură firele narrative istorice normative și convențiile spectacolului, pe măsură ce personalitățile istorice și acțiunile de-a lungul timpului sunt regizate, stratificate și reimaginate. Performerii lor sunt coregrafi, artiști și muzicieni cu care dezvoltă perpetuu o lungă conversație despre condițiile performance-ului, istoria violentă a vizibilității, patologizarea corpurilor, dar și despre camaraderie, opulență și rezistență.

Pauline Boudry (b. 1972, Lausanne) and Renate Lorenz (b. 1963, Berlin) have been working together in Berlin since 2007. They produce installations that choreograph the tension between visibility and opacity. Their films capture performances in front of the camera, often starting with a song, a picture, a film or a score from the near past. They upset normative historical narratives and conventions of spectatorship, as figures and actions across time are staged, layered and re-imagined. Their performers are choreographers, artists and musicians, with whom they are having a long conversation about the conditions of performance, the violent history of visibility, the pathologization of bodies, but also about companionship, glamour and resistance.



HE EAR R

Lucrările lui Pauline Boudry și Renate Lorenz conțin adesea scenarii filmate atent regizate, în care trecutul este recreat pentru o utilizare ulterioară, iar noi dorințe prind formă. Din sclipici, perdele, modele de camuflaj și peruci impresionante, o formă de opacitate jucăușă își face simțită prezența între personaje a căror clasificare este în mod deliberat dificilă, sfidând normalitatea, legea și economia. Sunt bărbați sau femei? Tineri sau bătrâni? Precum filozoful și scriitorul Paul B. Preciado, personajele ne comunică ceva despre o schimbare fundamentală în biopolitica și în natura și economia nu doar a genului și a sexualității, ci și a dorinței în sine despre forma viitorului.

Neobișnuitele sculpturi prezentate în Timișoara sunt obiecte hibride care par a fi atât neînsuflețite, cât și animate, funcționale și totuși sculpturale. *HE EAR R* constă într-o scenă circulară rotativă, deasupra căreia sunt instalate cinci microfoane. Două reflectoare puternice sunt centrate pe microfoane, transformându-le mai degrabă pe acestea în protagoniștii unui viitor performance decât pe un potențial performer uman. Metode artistico-politice, cum ar fi opacitatea – conceptul opus celui de a-l face pe Celălalt transparent – determină modalitatea duoului de a crea instalații. Ele jonglează cu (de)conexiunile dintre obiect și semnificație și cu modul convențional de încadrare în norme de gen a materialului. ML

HE EAR R

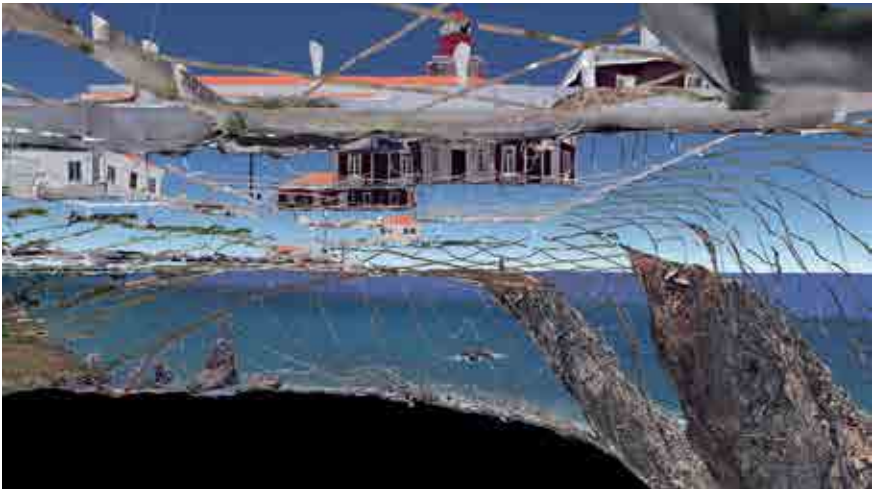
The works of Pauline Boudry and Renate Lorenz often contain highly staged, filmed scenarios in which the past is recreated for a future use and new desires take shape. Amid the glitter, curtains, camouflage patterns and impressive wigs, a form of playful opacity makes itself felt among characters who are deliberately difficult to categorise, defying normality, the law and economics. Are they men or women? Young or old? Like the philosopher and writer Paul B. Preciado, they tell us something about a fundamental shift in biopolitics and the nature and economy not only of gender and sexuality but also of desire, itself, about what the future might be like.

The peculiar sculptures shown in Timișoara are hybrid objects which appear to be both inanimate and animate, functional and yet sculptural. *HE EAR R* consists of a revolving circular stage, on top of which five microphones are installed. Two strong spotlights are focused on the microphones, turning them into the protagonists of an upcoming performance, rather than a human performer. Artistic-political methods such as opacity—opposing the principles of rendering the Other transparent—determine the duo's way of creating installations. They play with the (dis)connections between objects and meaning, and with the conventional gendering of material. ML

FILIPA CÉSAR & LOUIS HENDERSON

Filipa César & Louis Henderson, *Piatra Soarelui* / **Sunstone**, 2018 Super 16mm, HD, 16:9, sunet stereo / **stereo sound**, 34' (imagine din video / **video still**)

Filipa César (b. 1975, Porto) is an artist and filmmaker interested in the fictional aspects of documentary and politics, and of the poetics inherent in the moving image. Since 2011, César has been looking into the imaginaries of the Guinea-Bissau liberation movement and its cognitive potencies— research she develops into the ongoing collective project *Luta ca caba inda* (*The struggle is not over yet*). In 2017, César premiered her feature-length essay film *Spell Reel* at the 67th Berlinale. She has exhibited at IFFR, Rotterdam; DocLisboa; Cinéma du Réel, Paris (2018); 8th Istanbul Biennial; Forum Expanded, Berlinale; Serralves Museum; Jeu de Paume; SAVVY Contemporary; Tensta konsthall; Mumok, Vienna; Gasworks, London; Flaherty Seminar, New York; MoMA, New York; Harvard Art Museums, Boston; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; and others.



PIATRA SOARELUI

Filipa César (n. 1975, Porto) este o artistă și regizoare interesată de aspectele fictive ale documentarului și ale politicii și de poetica inherentă imaginii în mișcare. Începând cu 2011, César analizează imaginariile mișcării pentru independența coloniei Guineea-Bissau și potențele ei cognitive – cercetare pe care o dezvoltă în cadrul proiectului colectiv *Luta ca caba inda* (*Lupta nu s-a terminat încă*). În 2017, César a avut premiera filmului-eseu de lung metraj, *Spell Reel*, la cea de-a 67-a Berlinalei. A expus, printre altele, la IFFR, Rotterdam; DocLisboa; Cinéma du Réel, Paris (2018); cea de-a 8-a-a Bienală din Istanbul; Forum expanded, Berlinale; Muzeul Serralves; Jeu de Paume; SAVVY Contemporary; Tensta konsthall; Mumok, Viena; Gasworks, Londra; Flaherty Seminar, New York; MoMA, New York; Muzeele de Artă Harvard, Boston; Haus der Kulturen der Welt, Berlin.

Louis Henderson (b. 1983, Norwich) is a filmmaker who is trying to find new ways of working with people to address and question our current global condition defined by racialized capitalism and the ever-present histories of the European colonial project. Interested in exploring the sonic space of images, his work aims to develop an archaeological method in cinema, listening to the echoes and spirals of stratigraphy. Since 2017, Henderson has been working within the artist group The Living and the Dead Ensemble. Based between Haiti and France, they focus on theatre, song, slam, poetry, and cinema. His work is distributed by LUX and Video Data Bank.

Louis Henderson (n. 1983, Norwich) este un regizor care încearcă să găsească noi modalități de a lucra cu cei din jur pentru a aborda și a pune sub semnul întrebării condiția noastră globală actuală definită de capitalismul rasial și de istoria neîntreruptă a proiectului colonial european. Interesat de explorarea spațiului sonic al imaginilor, practica lui artistică vizează dezvoltarea unei metode arheologice în cinema, ascultând ecorurile și spiralele stratigrafiei. Din 2017, Henderson lucrează în cadrul grupului de artiști The Living and the Dead Ensemble. Locuind între Haiti și Franța, ei se axează pe teatru, cântec, slam, poezie și cinema. Lucrările lui Louis Henderson sunt distribuite de LUX și Video Data Bank.

La ce ne uităm? Ce e sus și ce e jos? Primele cadre ale filmului-eseu *Piatra Soarelui* sunt dezordonate, prezentându-le spectatorilor valurile fremătătoare ale oceanului și stâncile colțuroase, continuând cu o poetică a arheologiei opticii. Un sistem de faruri de-a lungul coastei Portugaliei servește drept punct de plecare pentru explorarea crizei curentului epistemologic realizată de Filipa César și Louis Henderson, o explorare conectată la, printre altele, o nouă infrastructură digitală planetară de comunicare. Astăzi, aceste lumini călăuzitoare, structurile interioare care par a fi sculpturi abstracte, sunt rapid înlocuite de GPS sau alte noutăți. Ogândind evoluția tehnologică a farurilor, filmul poetic însuși include, de exemplu, film pe peliculă de celuloid de 16 mm, imagini 3D generate de calculator și tehnologie desktop.

„Avem nevoie de un filosof al farului”, spune în film unul dintre puținii paznici de far rămași în Portugalia. Din discursul lui aflăm despre sofisticata tehnologie analogă a farurilor care folosește prisme de sticlă pentru a da un nou scop luminii. El însuși fiul unui fost colonialist, paznicul vorbește despre far drept cheie a navigației, și, prin urmare, ca parte și parcelă a colonialismului european. Astăzi, farurile sunt automate și înlocuite de sateliți pe post de noduri. La un moment dat, farurile erau conduse de Poșta Regală, iar apoi de către armată, la fel cum se întâmplă cu mulți sateliți de astăzi. Pirați, spioni, cod morse, 11 septembrie, cabluri subacvatice pentru faxuri și povestea unei caracatițe furioase, toate se alătură poveștii care implică filmări ale mașinii producătoare de lentile optice, prima întâlnire tricontinentală din Cuba, în 1966, precum și expoziții Op Art. ML

SUNSTONE

What are we looking at? What is up and what is down? The first frames in the essay film *Sunstone* are topsy-turvy, introducing the viewers to roaring ocean waves and ragged rocks, and further to a poetic archaeology of optics. A system of lighthouses along the coast of Portugal serves as the starting point for Filipa César and Louis Henderson’s exploration of the current epistemological crisis, connected to, among others, the new planetary digital communications infrastructure. Today these beacons, the inner structures of which look like abstract sculptures, are rapidly being replaced by GPS and other novelties. Mirroring the technological development of lighthouses, the poetic film, itself, includes, for example, 16mm celluloid film, 3D CGI and desktop technology.

“We need a lighthouse philosopher”, says one of the few remaining lighthouse keepers in Portugal in the film. Through his narrative, we learn about the sophisticated analogue technology of lighthouses which use glass prisms to repurpose light. The son of a former colonial subject, himself, he talks about lighthouses as a key to navigation and, therefore, part and parcel of European colonialism. Today they are automated and supplanted by satellites as nodes. At one point the lighthouses were run by the Royal Post Office and then by the military, similar to numerous satellites today. Pirates, spies, morse code, 9/11, underwater telex cables, and an angry octopus join the story, which involves footage of the machine manufacturing of optical lenses, the first Tricontinental meeting in Cuba in 1966 and Op Art exhibitions. ML

KRAY CHEN

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Kray Chen, *Fiecare corp sănătos dansează* / **Every Good Body Dances**, 2019, video pe două canale, 16:9, culoare, sunet / **two-channel video, 16:9, color, sound, 15'**

Kray Chen (n. 1987, Singapore) În Singapore am fost instruiți de la vârste fragede că „Singura resursă din Singapore este resursa umană”. Practica mea este auto-etnografică și investighează, prin propriul corp și prin experiențele personale, politica trupului în Singapore și ingineria socială care instaurează corpul drept capitală. Având un corp obez, îi simt inerția către ultra-eficiență, aceeași cu care statul se mândrește; burlesc ca mărime și, deci, o insultă pentru bărbăție, masculinitate și reperele genului despre succes. De aici îmi extind interesul către performanța masculinității, examinând fondul patriarhal confucianist care definește meritul, sistemul educațional, militarizarea și naționalismul. Prin atenția mereu îndreptată către Singapore și scenele sale conflictuale de valori vestice și confucianiste, sper să contribui la discursul despre politici mitotice și problemele în creștere ale confruntării cu societăți în curs de globalizare.

Kray Chen (b. 1987, Singapore) In Singapore, we were drilled from a young age that “Singapore’s only resource is human resource”. My practice is autoethnographic, and investigates, through my own body and personal experiences, the body politic in Singapore and the social engineering which establish the body as capital. With an obese body, I feel its inertia towards the ultra-efficiency on which the state prides itself; burlesque in its size and, thus, a diss to manhood, masculinity and the gendered markers of success. From here, I expand my interests to the performance of masculinity, examining the underlying Confucian patriarchy that defines merit, scholarship, militarization, and nationalism. Through my lens on Singapore and its conflicting sets of Western and Confucian values, I hope to contribute to the discourse on the mitotic politics and growing problems facing globalizing societies.



FIECARE CORP SĂNĂTOS DANSEAZĂ

Durează doar un sfert de oră, dar lucrarea lui Kray Chen traversează un întreg spectru de emoții. Prin mijloace simple, artistul conduce gradual privitorul de la o stare de veselie la o completă solemnitate. Lucrând cu o formație de muzicieni condusă de interpretul timișorean Florin Boita, artistul încetinește tempoul de patru ori. De la ritmul inițial de 150 de bătăi pe minut, cântecul se repetă la 100, 50, 25 și apoi la 12 bătăi. Variațiile de tempo se regăsesc și în alte tipuri de dansuri din regiune, precum la *csárdás*, un dans popular tradițional maghiar, care, dimpotrivă, începe lent și apoi progresează spre un ritm tot mai alert. O experiență de o intensitate similară este transmisă în lucrarea lui Chen prin filmarea unui singur cadru lung care transpune lucrarea mai mult spre zona de performance, decât spre video. Intitulat *Ieri am fost la popa-n sat*, cântecul este scris de Boita, care continuă tradiția muzicii populare din Banat, renumită pentru caracterul ei rapid și antrenant. Grupul de dansatori amatori aduși laolaltă de către artist își ajustează mișcărilor la schimbările cântecului. Împreună formează un cerc deschis, un stil de dans care este cunoscut în zonă drept *horă* și este jucat în această regiune în timpul unor diferite evenimente colective precum nunți, botezuri, aniversări etc.

În lucrările lui, artistul explorează de cele mai multe ori o varietate de forme prin care corpurile sunt dirijate și ținute în frâu, de la gesturi luate din viața de zi cu zi, până la limbajul muzicii ceremoniale și de marș. Artistul abordează performan- ce-urile zilnice sau oficiale sub forma unor partituri ce sunt puse în scenă izolate de contextul și folosirea lor originală doar pentru a le sublinia natura lor rituală. La fel ca în cazul oricărui alt performance, exercițiul încetinirii este exersat și repetat, fiind o adevărată provocare pentru conduita sau starea dansatorilor – semne vizi- bile în cadrul lucrării. Performance-ul încetinirii este la fel de dramatic și de intens ca spectacolul în ritm alert. AR

EVERY GOOD BODY DANCES

Lasting just a quarter of an hour, Kray Chen’s work traverses a spectrum of emo- tions. With simple means, the artist gradually brings the viewer from a state of joy to complete solemnity. Working with a band of musicians led by the singer Florin Boita from Timișoara, the artist slows down the tempo four times. From its original rhythm of 150 beats per minute, the song repeats at 100, 50, 25, then 12 beats. The variety of tempo is met in other types of performance in the region, such as *csárdás*, a Hungarian traditional folk dance which, conversely, starts out slowly and progresses to a fast rhythm. A similar experience of intensity is conveyed in Chen’s work through a single long take which lends the work more towards performance, rather than video. Entitled *Yesterday I Went to the Village Priest*, the song is written by Boita, who continues the tradition of Banat folk music, renowned for its fast and engaging sound. The group of amateur dancers brought together by the artist adjust their movements to the changes of the tune. They form together an open circle, a type of dance that is known locally as a *hora* and it is performed in this region during different social occasions such as weddings, christenings, birthday parties etc.

In his work, the artist often explores a variety of forms through which bodies are governed and regulated, from gestures taken from the everyday to the language of ceremonial and marching music. The artist treats daily or official performances as scores that are staged in isolation from their original context and usage simply to highlight their ritualistic nature. As with any other performance, the exercise of slowing down is practiced and rehearsed, challenging the habits or the mood of the dancers, signs that are visible in the work. The performance of slowness is as dra- matic and intense as the fast-paced showmanship. AR

CHTO DELAT

PROIECȚIE / SCREENING

Chto Delat, *Exclușii. Într-un moment de pericol* / **The Excluded. In a Moment of Danger**, 2014, video pe patru canale, culoare, sunet, **four-channel video, color, sound**, 6'46'' (imagini din video / **video stills**)

Dmitry Vilensky (n. 1964, Leningrad) este artist și profesor. Lucrează îndeosebi în proiecte colective și se axează pe dezvoltarea construcțiilor arhitecturale, seminarii educaționale și tehnici de învățare prin intermediul jocului, lucrări de grafică și filme. Este membru fondator al Chto Delat [Ce-i de făcut?], platformă inițiată în 2003 de un colectiv de artiști, critici, filosofi și scriitori cu scopul de a îmbina teoria politică, arta și activismul. Vilensky este și editor al ziarului Chto Delat și principalul intermediar al Școlii Artei Angajate [School of Engaged Art] din Sankt Petersburg. A participat alături de Chto Delat la expoziții și performance-uri, printre care: MUAC (The Museo Universitario Arte Contemporáneo), Mexico (2017, solo); KOW BERLIN (2017, 2015, solo); Bienala de la São Paulo (2014); *Art, Really Useful Knowledge*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2014); *Art Turning Left: How Values Changed Making 1789–2013*, Tate Liverpool (2013); *FORMER WEST: Documents, Constellations, Prospects*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2013); cea de-a 10-a ediție a Bienalei de la Gwangju (2012); *Chto Delat in Baden–Baden*, Staatliche Kunsthalle, Baden–Baden (2011); *Chto Delat Perestroika: Twenty Years After: 2011–1991*, Kölnischer Kunstverein, Cologne (2011); *Ostalgie*, New Museum, New York (2011); *Study, Study and Act Again*, Moderna Galerija, Ljubljana (2011); *The Urgent Need to Struggle*, Institutul de Artă Contemporană, Londra (2010).

Dmitry Vilensky (b. 1964, Leningrad) is an artist and an educator. He works mostly in collective practices and focus on developing architecture constructions, educational seminars and learning plays, graphic works, and films. He is the founding member of Chto Delat [What is to be done?], a platform initiated in 2003 by a collective of artists, critics, philosophers, and writers with the goal of merging political theory, art, and activism. Vilensky is also an editor of the Chto Delat newspaper and main facilitator of a School of Engaged Art in St. Petersburg. He has participated with Chto Delat in their recent exhibitions and performances including: MUAC (The Museo Universitario Arte Contemporáneo), Mexico (2017, solo); KOW BERLIN (2017, 2015, solo); Bienal de São Paulo (2014); *Art, Really Useful Knowledge*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2014); *Art Turning Left: How Values Changed Making 1789–2013*, Tate Liverpool (2013); *FORMER WEST: Documents, Constellations, Prospects*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2013); 10th Gwangju Biennale (2012); *Chto Delat in Baden–Baden*, Staatliche Kunsthalle, Baden–Baden (2011); *Chto Delat Perestroika: Twenty Years After: 2011–1991*, Kölnischer Kunstverein, Cologne (2011); *Ostalgie*, New Museum, New York (2011); *Study, Study and Act Again*, Moderna Galerija, Ljubljana (2011); *The Urgent Need to Struggle*, Institute of Contemporary Art, London (2010).



EXCLUȘII. ÎNTR-UN MOMENT DE PERICOL

Chto Delat este un grup de lucru format din artiști, critici, filosofi și scriitori răspân-diți de-a lungul orașelor rusești Sankt Petersburg, Moscova și Nizhny Novgorod. Începând cu 2003, aceștia au colaborat combinând arta, activismul și teoria po-litică pentru a face loc diversității culturale într-o societate unde libertatea de exprimare la scară mică precum și protestul de masă devin tot mai dificile. Unii ar spune imposibile. Proiectele lor variază de la lucrări de artă și acțiuni până la scrierea și tipărirea *Chto Delat?*, o revistă bilingvă engleză-rusă, publicată cu bu-get redus pe hârtie de ziar dar și pe internet, toate acestea fiind rezultatul unui dialog intens purtat alături de colegi din alte țări. Inspirați de romanul din 1863 al revoluționarului democrat și filosofului materialist Nikolai Cernîșevski, *What is to be done?* [Ce-i de făcut?] (mai degrabă decât din articolul lui Lenin din 1902, cu ace-lași titlu), colectivul Chto Delat dorește să abordeze enormele probleme sociale, economice și politice ale Rusiei actuale, precum și rolul producției culturale din același spațiu.

Videoul *Exclușii. Într-un moment de pericol* este un raport complex al martorilor cu privire la anexarea Crimeei, prăbușirea avionului Boeing în Ucraina, precum și alte evenimente care au primit mai puțină atenție din partea presei. Totuși, înde-părtându-se de documentar în articularea lui formală, videoul pare mai curând teatral și atent regizat, fiind realizat cu eforturile colective ale absolvenților Școlii Artei Angajate [School of Engaged Art] din Sankt Petersburg, școala grupului Chto Delat. Filmul are o durată de o oră și este structurat în douăsprezece capitole în decursul cărora absolvenții descuți apar înăuntrul unui studio aranjați în variate constelații coregrafiate, jucând propriul rol. Încăperea este în același timp domes-tică și instituțională, având structuri de sprijin similare cu soclurile de expoziție plasate pe podea. Participanții se autentifică în mod repetat pe rețelele lor de socializare doar pentru a realiza că nimic nu s-a schimbat. Stând în picioare, ei își dau coordonatele spațio-temporale: „Sunt la o depărtare de 7000 ani lumină față de clusterul stelar NGC6611, anihilat de explozia unei supernove, și la 1000 de ani înainte de dispariția acesteia din câmpul nostru vizual” și „Sunt la 2000 de km depărtare de bătălia pentru aeroportul Donețk și la 20 de ani distanță față de primul război în Cecenia”.

Camera video se comportă ca un far, mișcându-se lent cu și în jurul agenților din încăpere. În capitolul cinci este introdusă „urechea societății”, o ureche gigantică ce intră în încăpere, în vreme ce ei își acoardează vocile, la propriu, pentru a putea fi auziți. În secțiunea în care ei încep să se asculte unul pe celălalt, apar frânturi din viața cotidiană a Rusiei contemporane: în timp ce o femeie este „al dracului de speriată” ca lesbiană, scindarea societății este asemuită cu războiul civil de către o altă femeie. Un bărbat pretinde că limba lui nonconformistă e lupta pe care o duce. Potrivit unui alt participant, familiile sunt împărțite între Putin și Crimeea. Atunci când caută puncte din istorie de unde nu a mai existat cale de întoarcere, ei se gândesc mai întâi la semnarea actului de anexare a Crimeei. Alții sugerează procesul Pussy Riot, 11 septembrie, primul congres al opoziției și eșecul ei de a uni mai multe grupuri. Cea mai frapantă sugestie este cea a anului 1999 și momentul când Belgradul a fost bombardat de către NATO, în urma căruia o turnură a con-servatorilor a cerut cetățenilor Rusiei nu numai să simpatizeze cu vecinii lor sârbi, dar totodată și să îi urască pe albanezi. În ciuda faptului că majoritatea oamenilor nici nu auziseră de ei până atunci. ML



THE EXCLUDED. IN A MOMENT OF DANGER

Chto Delat is a work group consisting of artists, critics, philosophers, and writers spread across the Russian cities of St. Petersburg, Moscow, and Nizhny Novgorod. Since 2003 they have worked collaboratively to combine art, activism and political theory to make space for cultural diversity in a society where freedom of speech on a small-scale, as well as mass protest, are becoming more and more difficult. Some say impossible. Their projects range from artworks and actions to writing and pub-lishing *Chto Delat?*, a bilingual English-Russian magazine, published inexpensively on newsprint as well as online, all made possible through intensive dialogue with inter-national colleagues. Drawing inspiration from revolutionary democrat and materialist philosopher Nikolai Chernyshevsky's 1863 novel *What is to be done?* (rather than Lenin's 1902 article with the same title), the Chto Delat collective aims to address the enormous social, economic, and political problems of Russia today and the role of cultural production therein.

Their video *The Excluded. In a Moment of Danger* is a complex eyewitness report about the takeover of Crimea, the Boeing crash in Ukraine and other less-covered events. But rather than being documentary in its formal articulation, it is high-ly staged and theatrical, made collectively with graduates from Chto Delat's own School of Engaged Art in St. Petersburg. The one hour-long film is divided into twelve chapters, each featuring the barefoot graduates as themselves arranged in various choreographed constellations inside a studio. The room is both domestic and insti-tutional, with support structures like exhibition pedestals placed on the floor. The participants repeatedly log on to their social networks, only to realize that noth-ing has changed. Standing up, they give their coordinates in time and space: "I'm 7,000 light years from the NGC6611 Cluster of stars annihilated by the explosion of a Supernova and 1000 years before its disappearance from our field of vision" and "I'm 2,000 km away from the battle for the Donetsk airport and 20 years from the first war in Chechnya".

The camera behaves like a searchlight, moving slowly with and around the agents in the room. In chapter five “the ear of society” is introduced, with a giant ear entering the room, and they re-tune their voices, literally, to be heard. In the section where they begin to listen to one another, there are glimpses of what it may be like to live in Russia today: while one woman is “fucking scared” as a lesbian, the split in soci-ety is likened to civil war by another woman. A man claims that his non-conformist tongue is his conflict. According to another participant, families are divided on Putin and Crimea. When they are seeking for points of no return in history, they first come to the signing of the act for the annexation Crimea. Others suggest the trial of Pussy Riot, 9/11, the first congress of the opposition and its failure to unite the various groups. The most striking suggestion is the 1999 bombing of Belgrade by NATO, after which a conservative turn demanded the citizens of Russia to not only sympathize with their fellow Orthodox Serbs, but also to hate Albanians. Despite the fact that most people never heard of them before. ML

CÉLINE CONDORELLI

CU / WITH
**MONA VĂȚĂMANU
& FLORIN TUDOR**
COLLECTION COLLECTIVE
(ARTIȘTI / **ARTISTS:** VLAD BASALICI,
ROMAN BICEK, BUREAU OF
MELODRAMATIC RESEARCH (IRINA
GHEORGHE & ALINA POPA), DORA
GARCÍA, DAN MIHALTIANU, MARTIN
PIAČEK, RALUCA POPA, ALICJA
ROGALSKA, VALENTINA VETTURI)

MUZEUL CONSUMATORULUI
COMUNIST / **MUSEUM OF THE
COMMUNIST CONSUMER**
MUZEUL TEXTILELOR, BĂIȚA
/ **TEXTILE MUSEUM, BĂIȚA**

Raluca Popa, Portretul soțului meu /
Portrait of My Husband, 2016, sculptură,
aluminiu și fier, dimensiuni variabile /
sculpture, aluminium and steel,
dimensions variable

Céline Condorelli (n. 1974, Paris) este o
artistă stabilită la Londra și Lisabona și
unul dintre directorii fondatori ai Eastside
Projects din Birmingham; este autorul și
editorul cărții *Support Structures*, publicată
de Sternberg Press (2009). Expoziții recente
(selecție): Kunsthau Pasquart, Biel;
Equipment, Significant Other, Vienna; *Host/*
Vœrt, Kunsthall Aarhus (2019); *Zanzibar*,
instalație permanentă la Kings Cross Project,
Londra, și expusă la Vera Cortes, Lisabona
(2018); *Proposals for a Qualitative Society*
(*spinning*), Stroom Den Haag; *Corps à Corps*,
IMA Brisbane, Australia (2017, inclusiv o
sculptură-grădină care a câștigat premiul
Institutului de Arhitecți, Artă și Arhitectură
din Australia); Bienala de la Gwangju; Bienala
de la Liverpool; Bienala de la Sydney;
Concrete Distractions, Kunsthalle Lisabona
(2016); HangarBicocca, Milano (2015); Galeria
Chisenhale; Van Abbemuseum (2014). Prima
ei monografie, *bau bau*, a fost publicată de
Mousse (2017).

Céline Condorelli (b. 1974, Paris) is a London-
and Lisbon-based artist, and is one of the
founding directors of Eastside Projects,
Birmingham; she was the author and
editor of *Support Structures* published by
Sternberg Press (2009). Recent exhibitions
include Kunsthau Pasquart, Biel; *Equipment*,
Significant Other, Vienna; *Host/Vœrt*,
Kunsthall Aarhus (2019); *Zanzibar*, permanent
installation for the Kings Cross Project,
London, and exhibition, Vera Cortes, Lisbon
(2018); *Proposals for a Qualitative Society*
(*spinning*), Stroom Den Haag; *Corps á Corps*,
IMA Brisbane, Australia (2017, including a
sculpture garden which won the Australian
Institute of Architects Art and Architecture
Prize); Gwangju Biennial; Liverpool Biennial;
Sydney Biennial; *Concrete Distractions*,
Kunsthalle Lissabon (2016); HangarBicocca,
Milan (2015); Chisenhale Gallery; Van
Abbemuseum (2014). Her monograph, *bau bau*
is published by Mousse (2017).
Mona Vătămanu & Florin Tudor,



COLLECTION SHOW

Proiectul lui Céline Condorelli s-a născut din implicarea față de colecțiile perso-
nale din și dincolo de Timișoara. Deși proiectul recunoaște diversitatea inițiativelor
independente și a formelor de auto-organizare care modelează peisajul cultural
local, *Collection Show* abordează întrebări fundamentale despre rolul și funcția
obiectelor sau ale lucrărilor de artă. Poate fi o lucrare de artă o expoziție? Pot
deveni structurile de expunere sculpturi autonome? Poate funcția originară a unui
obiect, înainte de a intra în colecție, să fie reamintită prin expunerea sa? Folosind
un hexagon ca rădăcină comună, trei tipuri de structuri jucăușe sunt coregrafiate
în spațiu. Prezentarea este condusă de serialitate și acumulare, principiul de bază în
procesul colecționării. Lucrând cu textile, obiecte cotidiene din perioada apogeului
comunismului în România și un corp divers de lucrări de artă contemporană, ar-
tista a conceput o serie de structuri expoziționale care formează un mediu unitar
de expoziție în care ierarhiile între obiectele colecționate se șterg. Selecțiile din
cadrul colecțiilor au fost coordonate de către artiști, curatori și proprietarii fiecărei
colecții.

Pentru oricine e nou în oraș, Muzeul Consumatorului Comunist reprezintă un reper
pentru a înțelege Timișoara și pentru a simți pulsul orașului. Deschis în 2015 și orga-
nizat în subsolul teatrului și barului Auăleu, muzeul este configurat asemenea unui
apartament tipic perioadei comuniste, fiind format din sufragerie, dormitor, un co-
ridor îngust și o bucătărie aglomerată. La fel ca teatrul și barul, muzeul a fost co-
fondat de actorul și regizorul Ovidiu Mihăiță. Fiecare cameră este mobilată, deco-
rată și copleșită de obiecte care corespund funcției încăperilor. Originile muzeului
și ale altor colecții locale personale (precum cea a bibelourilor din sticlă sub formă
de pești) pot fi găsite în cele mai iubite târguri de vechituri ale Timișoarei, Flavia și
Aurora. Această inițiativă nu propune doar o înrudire neobișnuită între comunism
și consum, ci se bazează și pe principii care provoacă practica convențională
de muzeu: o acumulare nonselectivă de obiecte și o prezentare nonierarhică a
acestora. O tipologie diferită poate fi întâlnită și într-un alt muzeu personal, Muzeul
Textilelor din Băița, cofondat în 2018 de către Florica Zaharia, fost director al con-
servării textilelor la Muzeul Metropolitan de Artă din New York. Localizat într-o co-
mună aflată la trei ore distanță cu mașina față de Timișoara, Muzeul Textilelor a
fost modelat de cunoștințele și vasta pregătire ale Floricăi Zaharia în domeniul
conservării textilelor și al procesului de producție. Selecția de obiecte din aceste
două colecții particulare a fost dirijată de conceptul de „lucru”, potrivit artei:
nespecificatul, necuantificabilul – dar mereu tangibilul – material, fizic. Condorelli
caută ceea ce e esențial vieții, de parcă ar trebui să luăm totul de la capăt, într-o
nouă formă, având provizii din trecut.

În 2017, Collection Collective a început sub formă de proiect curatorial multifățetat
la tranzit.sk în Bratislava, acolo unde Judit Angel, Raluca Voinea și Vlad Morariu
au invitat colaboratori apropiați. Proiectul a evoluat într-un model alternativ de
colecționare, unde colecția este deținută și îngrijită de toți proprietarii săi și nu de
un singur individ. Lucrările rămân în posesia membrilor până în momentul în care
colecția este activată. Peste 50 de artiști și-au donat lucrările pentru colecție, o
selecție din acestea ce include și lucrări împrumutate fiind prezentată în cadrul
proiectului *Collection Show*.

O a patra colecție este formată dintr-o serie de picturi intime realizate de Mona
Vătămanu și Florin Tudor care, începând cu 2007, au ilustrat frământările sociale
de-a lungul globului. Această colecție a fost inclusă datorită întâlnirii celor trei artiști
în timpul unei călătorii de cercetare în Timișoara și oferă un context expoziției. AR

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Céline Condorelli, ***Collection Show***, 2019,
cu / with *Întâlnire cu istoria /*
Appointment with History de /
by Mona Vătămanu & Florin Tudor;
Collection Collective,
Muzeul Consumatorului Comunist /
Museum of the Communist Consumer;
Muzeul Textilelor, Băița / **Textile Museum, Băița**
Lucrare realizată în patruzeci și cinci de zile:
450 de metri pătrați /
Forty-five days work: 450 sq. metres
Funcțiune: / **Function by:** Céline Condorelli
Design după funcțiune / **Design by function**
Execuție: / **Execution by:** Bogdan Barbu, Céline
Condorelli, Andra Dascălu, Fanni Hegedűs,
Ovidiu Mihăiță, Justin O'Shaughnessy, Ranulph
Steiger, Brigitta Strasser, Rafael Truică, Matei
Ungureanu, Florica Zaharia, Levente Zékány.
Materiale: profil de pin triplu-stratificat, sârmă,
șuruburi, vopsea / **Materials:**
triple-stratified pine sheet,
wire, screws, paint

Întâlnire cu istoria, 2008 – în desfășurare/
Appointment with History, 2008 – on going
(serie de 12 picturi, ulei pe pânză / **series of 12**
paintings, oil on canvas), 40 x 50 cm fiecare
/ **each.**

Collection Collective a fost inițiată ca proiect
curatorial speculativ, în cadrul căruia un
grup de artiști, curatori, designeri, arhitecți,
antropologi, juriști, economiști și producători
culturali au fost invitați să reflecteze
asupra posibilității construirii unei colecții
de artă contemporană care este deținută
și manageriată colectiv de către membrii
săi. Ca ipoteză de cercetare curatorială,
proiectul încearcă să articuleze o alternativă
la narațiunile care, începând cu cabinetul de
curiozități și *studiolo*-ul Florentin, și terminând
cu colecțiile contemporane private, concep
fenomenul colecționării drept alibi pentru
autorecunoașterea narcisistă a colecționarului
privat. Colecția funcționează conform unui
principiu foarte simplu: fiecare membru oferă
colecției tipul de muncă potrivit capacităților
și expertizei sale.

Collection Collective was initiated as a
speculative curatorial proposal wherein
a group of artists, designers, architects,
lawyers, economists, and cultural producers
were invited to reflect on the possibility of
constructing a contemporary art collection
that is owned and managed collectively by its
members. As a curatorial research hypothesis,
the project asked whether an alternative can
be identified to narratives which, from the
Florentine *studiolo* and the *Kunstkammer*,
and up to contemporary private collections,
conceives the phenomenon of collecting as
an alibi for a narcissistic self-identification of
the private subject. It functions according to
a very simple principle: each member offers
work for the collection according to skill and
expertise.

Muzeul Consumatorului Comunist /
Museum of the Communist Consumer:
Imaginile 1 și 2 de pe pagina 44 /
Images 1 and 2 on page 44

Muzeul Textilelor, Băița /
Textile Museum, Băița
Imaginea 3 de pe pagina 44 /
Image 3 on page 44



COLLECTION SHOW

Céline Condorelli's project emerged from an engagement with personal collections in
Timișoara and beyond. While it acknowledges the diversity of independent initiatives
and forms of self-organization which shape the local cultural landscape, *Collection
Show* addresses fundamental questions about the role and function of objects and
artworks. Can an artwork be an exhibition? Can structures of display become au-
tonomous sculptures? Can the original function of an object, before entering a col-
lection, be recalled through its exhibition? Using a hexagon as the common root,
three types of playful structures are choreographed across the space. The display is
driven by seriality and accumulation, underlying principles in the collection process.
Working with textiles, everyday objects from the heyday of Communism in Romania,
and a diverse body of contemporary artworks, the artist conceived a series of dis-
play structures that create a unified exhibition environment in which hierarchies be-
tween collected items become obscured. The selections from the collections were
directed by the artist, curators and the owners of each collection.

For anyone new to the city, the Museum of the Communist Consumer is an essential
part to understanding and experiencing the city of Timișoara. Opened in 2015 and
set up in the basement of the theatre and bar Auăleu, the museum is configured as
a typical communist flat consisting of a living room, bedroom, narrow hallway, and
a cramped kitchen. Like the theatre and the bar, the museum was co-founded by
the actor and director Ovidiu Mihăiță. Each room is furnished, decorated and over-
whelmed with objects that correspond to its function. The origins of the museum
and other local personal collections (such as glass fish statues) can be found in
Timișoara's most popular and beloved flea markets, Flavia and Aurora. This initiative
is not only proposing an unusual kinship between communism and consumption, it
is also based on principles that challenge conventional museum practice: a non-se-
lective accumulation of objects and a non-hierarchical display. A different typology
can be found in another personal museum, Muzeul Textilelor în Băița, co-founded
in 2018 by Florica Zaharia, former head of textile conservation at the Metropolitan
Museum of Art in New York. Located in a village three hours drive from Timișoara,
Muzeul Textilelor is shaped by Zaharia's extensive knowledge and scholarship in tex-
tile conservation and production processes. The selection of objects from these
two particular collections was driven by the concept of “stuff”, according to the
artist: the unspecified, the unquantifiable—but always tangible—material, physical.
Condorelli searches for what is essential to life, as if we were to start again, anew,
with provisions from the past.

In 2017, Collection Collective started as a multifaceted curatorial project at tranzit.
sk in Bratislava, where Judit Angel, Raluca Voinea, and Vlad Morariu invited close col-
laborators. The project evolved into an alternative model of collecting, whereby the
collection is owned and managed by all its owners, rather than by an individual. The
works stay with the members until the collection is activated. More than 50 artists
have donated works to the collection; a selection, which also includes works on loan,
is presented in the framework of the *Collection Show*.

A fourth collection is comprised of a series of intimate paintings by Mona Vătămanu
and Florin Tudor who, since 2007, have been depicting social unrest across the
globe. This collection was included in conjunction with the three artists meeting
during a research trip to Timișoara and provides a context to the exhibition. AR

ALEXANDRA CROITORU

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Alexandra Croitoru în colaborare cu: / **in collaboration with:** Bety Pistică (voce / **voice**) & Ion Dumitrescu (sunet / **sound**), *Fără titlu* (Muzeul Presei) / **Untitled (The Press Museum)**, 2019, piesă sonoră (la Muzeul Național al Banatului), 26', în buclă / **loop** și text scroller (selecție cu titluri ale publicațiilor din arhiva Muzeului Presei din Jimbolia) / **sound piece (at the Banat National Museum) and text scroller (selection of publications' titles from the archive of the Press Museum in Jimbolia)**.

Alexandra Croitoru (n. 1975, București) predă, din 1999, în cadrul departamentului Foto-Video al Universității Naționale de Arte București. Din 2011 este cocurator al Salonului de proiecte București. Proiectele sale artistice au fost prezentate în expoziții organizate de instituții precum Kunsthalle Winterthur, MNAC București, tranzit.ro/București, Club Electroputere Craiova, mumok Viena, Galeria Națională de Artă Zachęta din Varșovia, Shedhalle Zürich, Casino Luxembourg, Künstlerhaus Bethanien Berlin, Salonul Muzeului de Artă Contemporană din Belgrad, Kunsthallen Nicolaj Copenhaga, Centrul de Artă Contemporană din Plovdiv, Kunsthalle project space Viena sau Muzeul Național Brukenthal din Sibiu. În 2014 primește, în cadrul Universității Naționale de Arte București, titlul de Doctor pentru o teză centrată pe „naționalizarea” lui Constantin Brâncuși în România, cercetare ce stă la baza volumului *Brâncuși. O viață veșnică* (IDEA Cluj & Archive Books Berlin) și a proiectelor expoziționale realizate în 2015 în conjuncție cu aceasta: *Fiii și fiicele lui Brâncuși. O intrigă de familie – Actul I* la Galeria Plan B Cluj / Berlin și *Actul II* organizat de Salonul de proiecte în cadrul Timișoara Art Encounters.

Alexandra Croitoru (b. 1975, Bucharest) has been teaching at the Photo-Video department at UNArte Bucharest since 1999. Since 2011 she has been a co-curator at Salonul de Proiecte Bucharest. Her projects have been presented in exhibitions organized by institutions such as Kunsthalle Winterthur, MNAC Bucharest, tranzit.ro/Bucharest, Club Electroputere Craiova, mumok Vienna, Zachęta National Gallery of Art Warsaw, Shedhalle Zürich, Casino Luxembourg, Künstlerhaus Bethanien Berlin, Salon of the Museum of Contemporary Art Belgrade, Kunsthallen Nikolaaj Copenhagen, Centre for Contemporary Art Plovdiv, Kunsthalle project space Vienna and Brukenthal National Museum Sibiu. Her PhD research (2014), focusing on the “nationalization” of Constantin Brâncuși in Romania, was the starting point for an editorial project, *Brâncuși. An Afterlife* (IDEA Cluj & Archive Books Berlin), as well as for the exhibitions she curated in 2015 in connection to it: *The Sons and Daughters of Brancusi. A Family Saga—Act I* at Galeria Plan B Cluj / Berlin and *Act II* enacted by Salonul de proiecte as part of Timișoara Art Encounters 2015.



FĂRĂ TITLU (MUZEUL PRESEI)

Pentru lucrarea sa realizată special pentru Bienala Art Encounters 2019, Alexandra Croitoru s-a implicat într-un context din afara Timișoarei. La mai puțin de o oră depărtare de oraș, Jimbolia se află la granița cu Serbia. Acest oraș a trecut prin multiple schimbări istorice: a căzut sub ocupație otomană, urmată de stabilirea coloniștilor germani și a ajuns să cunoască un scurt episod de conducere sârbă. Cu aproximativ zece mii de locuitori în prezent, Jimbolia găzduiește trei muzee, inclusiv casa memorială a artistului șvab Stefan Jäger și Muzeul Presei „Sever Bocu”. Conținând o arhivă bogată de ziare din mai multe limbi vorbite în România, precum și materiale legate de presă, muzeul a fost fondat în 2007 pe baza colecției și eforturilor poetului și jurnalistului Petre Stoica.

Ceea ce frapează vizitatorul care intră în spațiul muzeal este prezența fizică a ziarelor, dar și materialitatea arhivei. Stivuite pe etajere și grupate în teancuri, ziaarele compun o imagine compactă de pachete imense de hârtie estompată. Aranjate în ordine alfabetică, titlurile ziarelor se disting pe etajere, scrise în totalitate de mână fiindcă sunt însemnările zilnice din sistemul de catalogare, actualizate în fiecare zi de către angajații muzeului. Inspirată de acest cadru de arhivare, Alexandra Croitoru a adus la viață înseși titlurile ziarelor. Alegerea eterogenă de titluri scurte și atrăgătoare precum *Cugetul Românesc*, *Drumul Belșugului*, *Duminica Universului*, *Dimineața Copiilor*, *Discobolul*, *Doina*, *Dreptul*, *Dacia* etc. a fost utilizată pentru a produce o serie de conexiuni poetice. Lucrând împreună cu Bety Pistică, studentă la actorie în Timișoara, și producătorul de muzică Ion Dumitrescu, artista a creat o piesă sonoră compusă din titlurile culese. În spiritul avangardei, proiectul s-a dezvoltat la intersecția dintre literatură, arte vizuale și sunet. Tehnica decupajului reunește sub aceeași istorie experimentele dadaiste cu scrisul lui William S. Burroughs. Textul traversează multiple registre de interpretare, de la limbaj natural la ritmul stilizat al rap-ului, subliniind forța declarativă a fiecărui titlu și relevanța lor continuă până în prezent. Instalată sub scările intrării Muzeului Național al Banatului, lucrarea audio ia prin surprindere vizitatorii, în timp ce forța socială a ziarelor ajunge mai aproape de străzi. Compus dintr-o selecție de titluri, un text ce se derulează va face parte din expoziția permanentă a Muzeului Presei din Jimbolia, aducând trecutul și prezentul la lumină într-o instituție ce deține o colecție extrem de valoroasă. AR

UNTITLED (THE PRESS MUSEUM)

For her commission as part of Art Encounters Biennial 2019, Alexandra Croitoru engaged with a context beyond Timișoara. Less than one hour away from the city, Jimbolia can be found at the border with Serbia. This town experienced multiple historical shifts: it fell under Ottoman administration, followed by the settlement of the German colonizers, and came to know a short episode of Serbian rule. With an approximately ten thousand residents today, Jimbolia is the home of three museums, including the memorial house of the Swabian artist Stefan Jäger and the Sever Bocu Press Museum. Comprising a rich archive of newspapers in the numerous languages spoken in Romania, as well as materials related to the press, the museum was established in 2007 based on the collection and efforts of the poet and journalist Petre Stoica.





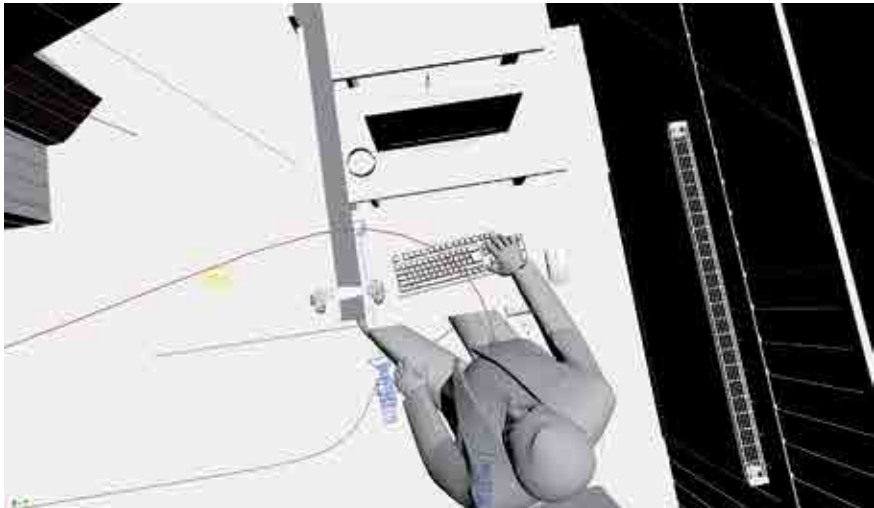
What strikes the visitor entering the museum space is the physical presence of the newspapers and the materiality of the archive. Stacked on shelves and organized in clusters, the newspapers form a compact picture of bulk packs of faded paper. The titles of the newspapers can be seen on the shelves, arranged in alphabetical order, all written by hand as these are the daily notes in the cataloguing system updated daily by the museum's staff. Inspired by this archival setting, Alexandra Croitoru brought the newspaper titles, themselves, to life. The heterogeneous selection of titles, brief and engaging like *Cugetul Românesc*, *Drumul Belșugului*, *Duminica Universului*, *Dimineața Copiilor*, *Discobolul*, *Doina*, *Dreptul*, *Dacia*, etc., was used to produce a series of poetic connections. Working together with Timișoara acting student Bety Pisiță and music producer Ion Dumitrescu, the artist created a sound piece out of the collected titles. In the spirit of the avantgarde, the project developed at the intersection between literature, visual arts and sound. The cut-up technique reunites under the same history, the Dadaist experiments with William S. Burroughs's writings. The text traverses multiple registers of interpretation, from plain speech to the stylised rhythm of rap highlighting the declarative force of each title and their ongoing relevance in the present day. Installed at the entryway staircase of the National Museum of Banat, the work takes by surprise the visitors, while the social force of the newspapers reaches closer to the streets. A scrolling text led with a selection of titles will become a permanent display at the Press Museum in Jimbolia, bringing the past and the present moment to light for the outdoors, in an institution that holds such a valuable collection. AR

FORENSIC ARCHITECTURE

Forensic Architecture
Măcel în Umm al-Hiran / *Killing in Umm al-Hiran*, 2019, video pe un singur canal, sunet / **single-channel video, sound**, 30'05" (imagini din video / **video stills**)

Forensic Architecture (FA) este o agenție de cercetare cu sediul la Universitatea Goldsmiths din Londra. Conduc investigații avansate spațiale și de media cu referire la încălcările drepturilor omului și la violența politică, alături de și în numele comunităților afectate, organizațiilor drepturilor omului, procurorilor internaționali, grupurilor de justiție a mediului și organizațiilor media. „Forensic Architecture” este numele unui domeniu academic nou și în ascensiune dezvoltat la Goldsmiths. Se referă la producția și prezentarea dovezilor arhitecturale – cu privire la clădiri, medii urbane – în cadrul proceselor legale și politice. Sunt implicate investigații care utilizează informații de tip „open-source”, construirea unor modele fizice și digitale, animații 3D, medii de realitate virtuală și platforme cartografice. În cadrul acestor medii, se localizează și analizează fotografii, video-uri, fișiere audio și mărturii pentru a reconstrui și analiza evenimente violente. Totodată, sunt folosite modelele digitale drept uneelte pentru interviuarea supraviețuitorilor violenței, găsind noi moduri de a accesa și explora amintirile traumei.

Forensic Architecture (FA) is a research agency based at Goldsmiths, University of London. They undertake advanced spatial and media investigations into human rights violations and political violence with, and on behalf of, affected communities, human rights organizations, international prosecutors, environmental justice groups, and media organizations. “Forensic architecture” is the name of an emergent academic field developed at Goldsmiths. It refers to the production and presentation of architectural evidence—relating to buildings, urban environments—within legal and political processes. Their work often involves open-source investigation, the construction of digital and physical models, 3D animations, virtual reality environments and cartographic platforms. Within these environments they locate and analyze photographs, videos, audio files and testimonies to reconstruct and analyze violent events. They also use our digital models as tools for interviewing survivors of violence, finding new ways to access and explore memories of trauma.



MĂCEL ÎN UMM AL-HIRAN

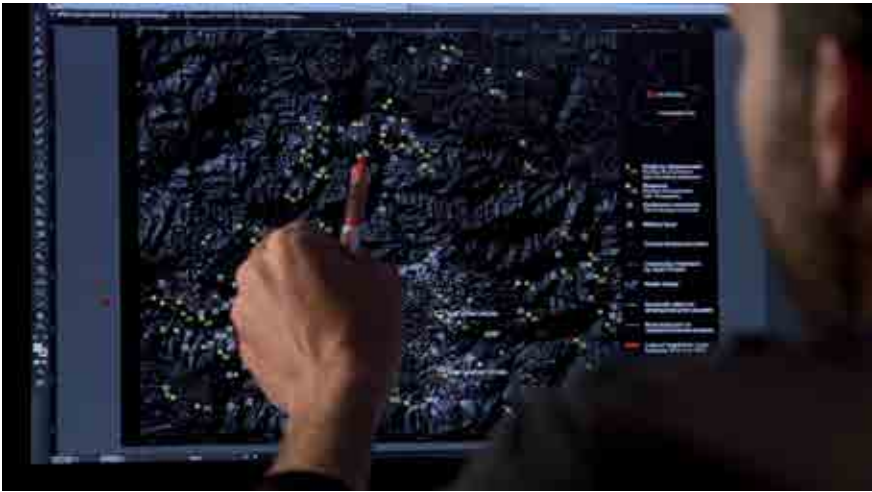
Cu puțin timp înaintea răsăritului din 18 ianuarie 2017, poliția a descins în satul beduin Ummal-Hiran. În timpul raziei, au fost omorâți doi oameni: un sătean, Yakub Musa Abu al-Qi'an, și un polițist, Erez Levi. Oficialii israelieni au descris moartea lui Levi ca pe un „atac terorist” și au sugerat că al-Qi'an avea legături cu grupul terorist ISIS. Localnici și activiști deopotrivă au spus, însă, o poveste diferită: poliția a tras în al-Qi'an fără să fi fost provocată. Din 2017, Forensic Architecture (FA) a lucrat cu un grup de fotografi de investigație, Activestills, pentru a examina aceste afirmații. Munca lor i-a împins direct împotriva politicianilor și șefilor de poliție israelieni și finalmente a expus inconsistențe flagrante din înregistrarea oficială a evenimentului. Investigația este încă în curs, deoarece FA sprijină eforturile de a redeschide investigația oficială a morții lui al-Qi'an. Montajul video *Măcel în Umm al-Hiran* combină imagini dintr-o varietate de surse, de la telefoane mobile și înregistrări pe film realizate de un membru al colectivului activist de fotografie Activestills, până la filmări de la Al Jazeera. Forțele de securitate au la dispoziție un scurt moment, o „fracțiune de secundă” în care trebuie să decidă dacă cineva este sau nu terorist și să acționeze, ca mai apoi să nu fie trase la răspundere pentru erori de judecată.

Cu sediul principal la Universitatea Goldsmiths din Londra și fondată în 2011, Forensic Architecture este o agenție de cercetare care lucrează cu actori internaționali implicați în justiție politică și de mediu pentru a întreprinde cercetări arhitecturale și media avansate. Printre colaboratori se regăsesc Amnesty International, Human Rights Watch, Centro para la Acción Legal en Derechos Humanos și B'tselem. Arhitectura de investigație este și un domeniu academic nou și în ascensiune care s-a dezvoltat la Goldsmiths. Se referă la producția și prezentarea unor dovezi arhitecturale: clădiri și medii urbane și reprezentările lor pe un suport de informație. Crime de război și încălcări ale drepturilor omului petrecute în interiorul orașelor și clădirilor sunt acum surprinse de cameră și puse deseori la dispoziția publicului aproape instantaneu.

Premiza Forensic Architecture este faptul că analizarea încălcărilor drepturilor omului și a legii umanitare internaționale în spații urbane pline de dovezi media necesită modelarea evenimentelor dinamice pe măsură ce se desfășoară în spațiu și timp, creând modele 3D navigabile ale locurilor de conflict și crearea unor animații și cartografieri interactive la scară urbană sau arhitecturală. Aceste tehnici îi permit agenției FA să prezinte informații într-o manieră convingătoare, precisă și accesibilă – calități cruciale în goana după responsabilizare. Tehnicile de analiză arhitecturală le permit și să genereze noi înțelegeri asupra contextului și conduitei conflictului urban. Combinând aceste abordări inovatoare, agenția a construit un palmares de contribuții decisive în investigații de notorietate despre drepturile omului, furnizând mijloace de probă pe care alte procedee nu le pot aborda. ML

KILLING IN UMM AL-HIRAN

Shortly before dawn on 18 January 2017, police raided the Bedouin village of Ummal-Hiran. During the raid, two people were killed: a villager, Yakub Musa Abu al-Qi'an, and a policeman, Erez Levi. Israeli officials described the death of Levi as a “terror attack”, and suggested that al-Qi'an was connected to the terrorist group ISIS. But local residents and activists told a different story: police had fired at al-Qi'an without provocation. Since 2017, Forensic Architecture (FA) has worked with a group of documentary photographers, Activestills, to examine these claims. Their work pitted them directly against Israeli politicians and police chiefs, and ultimately exposed glaring inconsistencies in the official account of the event. The investigation



is still ongoing, as FA supports efforts to re-open the official investigation into al-Qi'an's death. The montage-like video *Killing in Umm al-Hiran* combines images from a variety of sources, from mobile phones and film recordings made by a member of the photography activist collective Activestills to footage from Al Jazeera. Happening during a “split second”, there is a brief moment when security forces have to make a judgement whether someone is a terrorist or not and take action, and then not being held responsible for errors of judgement.

Based out of Goldsmiths University of London and founded in 2011, Forensic Architecture is a research agency which works with international actors involved in political and environmental justice to carry out advanced architectural and media research. Collaborators include Amnesty International, Human Rights Watch, Centro para la Acción Legal en Derechos Humanos and B'tselem. Forensic architecture is also an emergent academic field developed at Goldsmiths. It refers to the production and presentation of architectural evidence: buildings and urban environments and their media representations. War crimes and human rights violations, undertaken within cities and buildings, are now caught on camera and often made available almost instantaneously.

The premise of Forensic Architecture is that analyzing violations of human rights and international humanitarian law in urban, media-rich environments requires modeling dynamic events as they unfold in space and time, creating navigable 3D models of sites of conflict and the creation of animations and interactive cartographies on the urban or architectural scale. These techniques allow FA to present information in a convincing, precise, and accessible manner—qualities which are crucial in the pursuit of accountability. The techniques of architectural analysis also enable them to generate new insights into the context and conduct of urban conflict. Combining these novel approaches, they have built a track record of decisive contributions to high-profile human rights investigations, providing forms of evidence that other methods cannot engage with. ML

ASLAN GAISUMOV

Aslan Gaisumov, *Oameni fără importanță* / *People of No Consequence*, 2016, Video HD, un canal, culoare, sunet / **single-channel HD video, colour, sound**, 8'34" (imagine din video / video still)

Aslan Gaisumov (n. 1991, Republica Cecenă) trăiește în Groznii și Amsterdam. Folosește medii artistice variate – în principal imaginea în mișcare, instalații sculpturale și tehnici bazate pe hârtie – care articulează revolta colectivă și individuală ce a marcat istoria regiunii Caucazului nordic. Programul lui artistic implică inevitabil o analiză a moștenirii coloniale a Imperiului Rus sub toate formele sale. Expoziții recente (selecție): *If No One Asks*, Galeria de Artă Contemporană din Vancouver (2019); *Beautiful world, where are you?*, Bienala din Liverpool (2018); *I Am a Native Foreigner*, Muzeul Stedelijk din Amsterdam (2017); *People of No Consequence*, Muzeul de Artă Contemporană M HKA, Anvers (2016).



Aslan Gaisumov (b. 1991, Republic of Chechnya) lives in Grozny and Amsterdam. He employs various artistic media—mainly the moving image, sculptural installation and paper-based techniques—which articulate the collective and individual upheaval marking the history of the North Caucasus region. As an artistic agenda, this inevitably entails analysis of the colonial legacy of the Russian Empire in all its guises. Recent exhibitions include: *If No One Asks*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (2019); *Beautiful world, where are you?*, Liverpool Biennial (2018); *I Am a Native Foreigner*, Stedelijk Museum, Amsterdam (2017); and *People of No Consequence*, Museum of Contemporary Art M HKA, Antwerp (2016).

OAMENI FĂRĂ IMPORTANȚĂ

În *Oameni fără importanță*, spectatorul este imersat în sala pustie a unei instituții din Groznii. Scaune aranjate pe rânduri ocupă această încăpere liniștită și totuși festivă. Bărbați vârstnici intră încet în sală și se așază. Ei sunt urmați de femei care își ocupă locurile în cealaltă jumătate a încăperii. Artistul surprinde reuniunea istorică a unui număr semnificativ de supraviețuitori ai deportării în masă din Republica Autonomă Sovietică Socialistă Ceceno-Îngușă către Asia Centrală, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

Filmat dintr-un singur cadru centrat, lucrarea este produsă în maniera tradițională a unui tablou vivan. Totuși, în contrast cu decorul static, filmul frapează prin caracterul direct și prin bruschetea lui. Nimeni nu privește direct în obiectiv, niciun cuvânt nu este rostit de-a lungul înregistrării. Actul reunirii supraviețuitorilor compune procesiunea, forța sa rezidă în prezența lor colectivă. Supraviețuitorii sunt amplasați având ca fundal o fotografie monumentală a Turnurilor orașului Groznii, zgârie-nori somptuoși care marchează peisajul actual al orașului, ascunzând urmele rănilor trecutului. În fața acestui monument al uitării, 119 supraviețuitori s-au adunat și rămân împreună pentru a face vizibilă o istorie redusă la tăcere. AR

PEOPLE OF NO CONSEQUENCE

In *People of No Consequence*, the viewer is directly immersed into an empty institutional hall in Grozny. Seats arranged in rows fill this festive yet quiet room. Slowly elderly men are stepping into the hall and sitting down. They are followed by women who take their seats at the other side of the room. The artist captured the meeting of a number of survivors of Chechen and Ingush deportation to Central Asia during the World War II.

Filmed in a single shot, centrally framed, the work is produced in the tradition of a tableau vivant. Yet, in contrast with the still setting, the action strikes through its immediacy and abruptness. No one looks at the camera, no one speaks. The survivors' act of coming together constitutes the procession, its force resides in their collective presence. They are sitting against a monumental photograph of Grozny-City Towers, luxurious skyscrapers that mark the current landscape of the city. Against this monument of the present time, 119 survivors are standing together to make visible a silenced history. AR

DORA GARCÍA în colaborare cu / in collaboration with Daria Ghiu

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION	
Dora García în colaborare cu / in collaboration with Daria Ghiu, <i>Tăcerile adunate ale Dr. Murke: Cultură 1985–1989 / Dr. Murke's Collected Silences: Culture 1985–1989</i> , sunet editat pe bandă magnetică, casetofon pentru bandă magnetică / edited sound on magnetic tape, magnetic tape player , 30'40"	
„Tăcerile” care au fost identificate și mixate aparțin următoarelor emisiuni culturale românești (în ordinea apariției) / The “silences” that have been identified and edited together belong to the following Romanian cultural programs (in order of appearance):	
<i>Arte frumoase [Fine Arts]</i> – 4 ediții difuzate la datele / 4 editions broadcasted on the following dates: 20.02.1985; 13.11.1986; 28.07.1988; 29.12.1988	
<i>Atlas cultural [Cultural Atlas]</i> – 4 ediții difuzate la datele / 4 editions broadcasted on the following dates: 23.03.1985; 27.07.1986; 7.06.1987; 5.11.1989	
<i>Dialoguri culturale [Cultural Conversations]</i> – 2 ediții difuzate la datele / 2 editions broadcasted on the following dates: 13.09.1985; 18.02.1989	
<i>Revista literară radio [The Radio Literary Review]</i> – 3 ediții difuzate la datele / 3 editions broadcasted on the following dates: 1.01.1985; 17.04.1988; 17.12.1989	
<i>Miorița. Revista de etnografie și folclor [Miorița. The Ethnography and Folklore Review]</i> – 3 ediții difuzate la datele / 3 editions broadcasted on the following dates: 1.10.1986; 18.02.1987; 4.11.1987	
Cercetare în arhivele audio ale Radio România Cultural, identificarea surselor, selecția și cronologia emisiunilor, supervizare tehnică / Research in the audio archives of Radio România, source identification, selection of shows and chronology, technical supervision: Daria Ghiu	
Editare sunet și transfer pe bandă magnetică / Sound editing and transfer to magnetic tape: Bogdan Florea	
Dora García (n. 1965, Valladolid) este artist, profesor și curator ocazional. Trăiește în Barcelona și lucrează în Oslo și Geneva. García a elaborat lucrări despre poliția politică din RDG (<i>Rooms, Conversations</i> , 24', 2006, prezentat pentru prima dată la GfZK, Leipzig), despre comediantul Lenny Bruce (<i>Just Because everything is different... Lenny Bruce in Sydney</i> , performance cu o singură reprezentare la Bienala din Sydney, 2008) și asocierile rizomatice ale antipsihiatriei (seria de cărți <i>Mad Marginal</i> , din 2010 până în prezent, <i>The Deviant Majority</i> , film, 34', 2010, parte a proiectului său, <i>The Inadequate</i> , prezentat pentru prima dată în Pavilionul Spaniei din cadrul celei de-a 54-a Bienală de la Veneția). Artista a folosit formate clasice de televiziune pentru a cerceta istoria imediată a Germaniei (<i>Die Klau Mich Show</i> , dOCUMENTA (13), 2012), a frecventat grupurile de lectură Finnegans Wake (<i>The Joycean Society</i> , 53', 2013), a creat puncte de întâlnire pentru cei care aud voci (<i>The Hearing Voices Café</i> , din 2014 până în prezent) și a cercetat joncțiunea dintre performance și psihanaliză (<i>The Sinthome Score</i> , 2013, și <i>Segunda Vez</i> , 2018).	



TĂCERILE ADUNATE ALE DR. MURKE: CULTURĂ 1985–1989

„Am vorbit despre multe lucruri”, scrie Dora García despre vizita ei în Timișoara și despre conversațiile purtate alături de numeroși scriitori locali, inclusiv Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, Petru Ilieșu, Tudor Crețu, Bogdan Munteanu, Alexandru Potcoavă, Goran Mrakić și Borco Ilin. „Însă ceva mi-a atras atenția: în decursul ultimilor ani ai lui Ceaușescu, toată lumea știa prea bine ce trebuia spus și ce trebuia redus la tăcere. Ce trebuia ținut sub tăcere?” În decursul aceleiași vizite, García a fost intervievată în Timișoara de către un critic de artă și un jurnalist care a lucrat în radio timp de peste un deceniu, Daria Ghiu. O investigație despre relația dintre radio și tăcere a rezultat din aceste interacțiuni succesive ale artistei.

Pentru un mediu de comunicare bazat pe audio, ce formă ia tăcerea la radio? Și ce înseamnă ea în vremuri când unele probleme trebuiau reduse la tăcere. La fel cum se întâmplă cu protagonistul unei proze scurte scrisă de Heinrich Böll, *Tăcerile adunate ale doctorului Murke*, artista, în colaborare cu Daria Ghiu și având sprijinul sunetistului Bogdan Florea, s-a angajat într-o călătorie similară, excentrică într-o oarecare măsură. Au căutat tăcerile la radio. Tăceri care nu au fost încă tăiate din benzile magnetice originale. Cercetarea în arhivele naționale publice ale transmisiunilor postului Radio România s-a concentrat în special pe cinci programe culturale care au fost difuzate între 1985–1989, conținutul lor fiind recent digitalizat. Tăcerile colective au fost editate astfel încât să formeze împreună o compoziție audio care apoi a fost înregistrată pe bandă magnetică, suportul original al materialelor. Înregistrarea poate fi auzită în La Două Bufnițe, o îndrăgită librărie din Timișoara, precum și un punct de reper din prima călătorie a artistei.

În procesul cercetării și editării, tăcerea a fost definită în mod continuu. A luat forma unor pauze de discurs, uneori și de două minute în timpul aceleiași emisiuni, surprinzător de lungi pentru radio, unde fiecare secundă contează și unde timpul are o valoare diferită. Unele tăceri sunt ezitări vocalizate precum „aa” sau „ăă”, ele întrerup ritmul vorbirii și marchează o pauză pentru reflecție. Alte tăceri au texturi corporale precum oftaturi, icnete, mormăieli sau șoapte care de multe ori fac ca ascultarea să devină o experiență inconfortabilă. Ele transmit emoții și intimitate. Oare asta a fost ceea ce a rămas nespus? Tăcerea în timpul lui Ceaușescu, scrie Herta Müller, nu era o pauză în conversație, ci o formă cu totul diferită de comunicare. Tăcerea era spațiul gândurilor de durată, al lucrurilor ce nu puteau fi transpuse în cuvinte. Dar tăcerea a fost în principal o experiență corporală deplină, un purtător de senzații pe tărâmul nonverbalului. AR

DR. MURKE’S COLLECTED SILENCES: CULTURE 1985–1989

“We spoke about many things,” writes Dora García about her visit in Timișoara and the conversations she had with numerous local writers including Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, Petru Ilieșu, Tudor Crețu, Bogdan Munteanu, Alexandru Potcoavă, Goran Mrakić, and Borco Ilin. “But something really caught my attention: during the last years of Ceaușescu, everyone knew all too well what needed to be said, and what needed to be silenced. What needed to be silenced?” During the same visit,

Dora García (b. 1965, Valladolid) is an artist, teacher and occasional curator, living in Barcelona and working in Oslo and Geneva. García has developed works on the GDR Political police (*Rooms, Conversations*, 24', 2006, first presented at GfZK, Leipzig, Germany), the comedian Lenny Bruce (*Just because everything is different... Lenny Bruce in Sydney*, one-time performance, Sydney Biennale, 2008) and the rhizomatic associations of antipsychiatry (*Mad Marginal* book series, 2010—present, *The Deviant Majority*, film, 34', 2010, part of her project *The Inadequate*, first presented at the Spanish Pavilion, 54th Venice Biennale). She has used classical TV formats to research Germany’s most recent history (*Die Klau Mich Show*, dOCUMENTA (13), 2012), frequented Finnegans Wake reading groups (*The Joycean Society*, 53', 2013), created meeting points for voice hearers (*The Hearing Voices Café*, 2014—present) and researched the crossover between performance and psychoanalysis (*The Sinthome Score*, 2013, and *Segunda Vez*, 2018).

García was interviewed in Timișoara by the art critic and a radio journalist for over a decade, Daria Ghiu. An inquiry into the relationship between radio and silence emerged for the artist from these successive interactions.

For a medium of communication reliant on audio, what form does silence take on the radio? And what does it signify in times when certain matters needed to be silenced? As with the protagonist of one of Heinrich Böll’s short novels, *Dr. Murke’s Collected Silences*, the artist in collaboration with Daria Ghiu and with the support of sound engineer Bogdan Florea embarked in a similar, rather eccentric journey. They looked for silences on the radio. Silences that had not yet been cut out from the original magnetic tapes. The research in the archives of the national public radio broadcast Radio Romania focused on five cultural programs running between 1985–1989 whose content has been recently digitized. The collected silences were edited together into an audio composition that was then recorded on a magnetic tape, the original medium of the materials. The tape can be heard at La Două Bufnițe, a beloved bookstore in Timișoara and a landmark for the artist since her first trip.

In the process of research and editing, silence was continuously defined. It took the form of pauses in speech, sometimes as long as two minutes in total within the same show, surprisingly long for radio, where each second matters, and where time has a different value. Some silences are vocalized hesitations “aa”, or “er” which interrupt the flow of speech, mark a pause for reflection. Other silences have bodily textures, such as sighs, gasps, mumbles, or whispers often making the experience of listening uncomfortable. They convey emotions and intimacy. Was this what was left unsaid? Silence in Ceaușescu’s time, writes Herta Müller, was not a pause in the conversation, but altogether something else, another form of communication. Silence was the space of lasting thoughts, of what could not yet be expressed to words. But silence was principally a full bodily experience, a carrier of sensations in the realm of the non-verbal. AR

ANE GRAFF

Anne Graff
Gobeleturile (Parkinson) / **The Gobelets (Parkinson's Disease)**, 2019, gobelet de sticlă conținând: mercur, zinc, cupru, antimoniu (din amalgam dentar); hidrocarburi organice policiclice, organofosfați ignifugi, ftalați, benzotiazoli, compuși din mosc, plastifianți și praf de siliciu (din praf de pe drum și din tuneluri); butirofilină, caseină, reziduu antibiotic (din pudră de lapte de vacă pasteurizat); fier, cupru și plumb (din praf metalic de la sudură și de la producția de fier-oțel); metanol (din vopsea spray cu aerosol); clorhidrat de fluoxetină (din Sarafem Oral (SSRI [inhibitori selectivi ai recaptării serotoninei])); clorhidrat de verapamil (din Isoptin SR (verapamil HCL) (CCB)); nanoparticule de dioxid de titanu, hidrocarbură alifatică izoparafinică, hidrocarbură alifatică, amoniu (din Tipp-Ex Rapid, fluid corector pentru mașină de scris); Rotenone (din pudră de pesticide Rotenone EC 5%); aluminiu (din folie de aluminiu); oxiclорură de bismut (din fard de pleoape Urban Decay Moondust); și sticlă zdrobită în amestec de rășină epoxidică laminatoare / glass goblet containing: mercury, zinc, copper, antimony (from dental amalgam); polycyclic organic hydrocarbons, organophosphate flame-retardants, phthalates, benzothiazoles, musk compounds, plasticisers and silica dust (from road and tunnel dust); butyrophilin, casein, organochloride pesticides, antibiotic residue (from pasteurized cow's milk powder); iron, copper and lead (from metal dust from welding and iron-steel production); methanol (from aerosol spray paint); fluoxetine hydrochloride (from Sarafem Oral (SSRI)); verapamil hydrochloride (from Isoptin SR (verapamil HCL) (CCB)); titanium dioxide nanoparticles, aliphatic isoparaffinic hydrocarbon, aliphatic hydrocarbon, ammonia (from Tipp-Ex Rapid typewriter correction fluid); Rotenone (from 5% Rotenone EC pesticide powder); aluminium (from aluminium foil); bismuth oxychloride (from Urban Decay Moondust eyeshadow); and crushed glass in epoxy laminating resin mix, 42×30×30 cm

Ane Graff (n. 1974, Bodø) trăiește în Oslo. A absolvit Academia Națională de Arte din Bergen în 2004 și în prezent deține o poziție de cercetător la Academia de Arte Frumoase Oslo. Practica ei artistică este inspirată de noul materialism feminist cu scopul acestuia de a gândi materia și materialitatea în noi moduri și de nevoia stringentă de a gândi și acționa diferit din pricina schimbărilor climatice. Dezasamblând ideea de obiect cu identitate singulară și soliditate palpabilă, Ane Graff demonstrează că multiplele modalități de apariție ale acestuia constituie un mod aparte de a lucra cu materialitatea, prin expunerea fie a contextelor și istoriilor culturale, fie a proceselor materiale în schimbare. Continuă să fie interesată de dezvoltarea unor noi experimente legate de materialitate care pot face vizibile încrengăturile dintre oameni și lumea fizică. Expoziții recente (selecție): *Soon Enough: Art in Action*, Tensta konsthall, Spånga (2018); *Mattering Waves*, Entreé NY, Galeria Elizabeth Dee, New York (2017, solo); *Myths of the Marble*, Henie Onstad Kunstsenter, Oslo, și Institutul de Artă Contemporană, Philadelphia (2016); *Patches of Standing Water*, Institutul de Artă Contemporană Platform China, Beijing (2010, solo); cea de-a 11-a Bienală de la Gwangju (2016) și *Surround Audience: Trienala Noul Muzeu* 2015 de la New York. Graff participă la viitoarea expoziție *Weather Report—Forecasting Future*, expusă la Pavilionul Nordic la cea de-a 58-a Bienală de la Veneția.



GOBELETURILE

Acest proiect tratează aspectele materiale ale unui număr extins de boli auto-imune ale timpului nostru, precum Alzheimer, Parkinson, scleroză multiplă și boala Crohn. Acestea sunt boli care, într-un fel sau altul, au fost legate de factori de mediu precum chimicale toxice sau factori de dietă. Pentru fiecare gobelet, artistul a urmat cercetările științifice disponibile și a umplut sticlele cu materiale obișnuite, „poluanți”, care au o legătură cu boala. (Etimologia cuvântului gobelet are legătură cu verbul „gober” din franceza veche, care înseamnă a *înfuleca*). Aceste substanțe sunt preluate din materiale ce sunt incluse în mâncare sau care altfel ne înconjoară (vezi lista cu materiale de mai sus). De parcă ar fi bijuterii sclipitoare, sau accesorii, gobeleturile de sticlă sunt un exemplu al implicării artei în biochimie și în alte procese moleculare ce pot duce la modificări ale lucrării în decursul expoziției. Placa de bază de sub fiecare sticlă de pe pedestal a fost pictată în culoarea asociată cu fiecare boală în parte, folosită pentru a crește conștientizarea și pentru a strânge fonduri pentru aceasta.

Inspirată de cupa otrăvită din *Hamlet*-ul lui Shakespeare, precum și de afirmațiile Annei Tsing despre investitorii Antropocenului în cartea *The Mushroom at the End of the World*, artista explorează acțiunea materiei, montând „drame moleculare”. Cupa otrăvită din *Hamlet* i-a fost dată lui Hamlet de către criminal, dar a sfârșit prin a-l otrăvi chiar pe făptaș, precum și pe alții dragi lui. Această idee de a trimite bunuri toxice și de a crede că este posibil să separi cupa de creator, și pe oameni de mediata și extinsa lor vecinătate, e privită în paralel cu felul în care Tsing descrie investitorii de capital. Ea scrie despre modul în care vederile limitate concentrate pe câștiguri pe termen scurt și măiestria oamenilor au contribuit la dezastrul ecologic curent. Bazându-se pe un nou materialism feminist, artista scoate în evidență faptul că bolile autoimune sunt o problemă feministă pentru că acestea le afectează de obicei pe femei și, în special, pe cele de culoare. ML

THE GOBLETs

This project deals with the material aspect of a number of widespread autoimmune diseases of our time, such as Alzheimer's, Parkinson's, MS and Crohn's disease. These are diseases that, in one way or another, have been linked to environmental factors such as toxic chemicals and dietary factors. For each goblet the artist followed the available scientific research and filled the glass with common materials, “pollutants”, linked to the disease. (The etymology of the word goblet connects it to the Old French verb “gober”, which means to *swallow whole*). These substances are taken from materials that are included in food or which otherwise surround us (see material list above). Looking like glittery jewelry, or accessories, the glass goblets are an example of the artist's engagement with bio-chemistry and other molecular processes, which might lead to the artwork changing during the exhibition period. The base plate underneath each glass on the pedestal has been painted in the color associated with the individual disease, used to raise awareness and fundraise for it.

Ane Graff (b. 1974, Bodø) lives in Oslo. She graduated from Bergen National Academy of the Arts in 2004 and currently holds a research fellow position at the Oslo Academy of Fine Art. Her art practice is inspired by feminist new materialism in its aim to think about matter and materiality in new ways and by the urgent need to think and act differently due to the climate change. Dismantling the idea of an object's singular identity and perceived solidity, she shows that its many narratives of coming into existence offer a way to present materiality differently in her practice by putting on display either its cultural contexts and histories, or its changing material processes. She remains continuously interested in developing new material experiments that can make the entanglements between humans and the physical world visible. Recent exhibitions include: *Soon Enough: Art in Action*, Tensta konsthall, Spånga (2018); *Mattering Waves*, Entreé NY, Elizabeth Dee Gallery, New York (2017, solo); *Myths of the Marble*, Henie Onstad Kunstsenter, Oslo, and the Institute of Contemporary Art, Philadelphia (2016); *Patches of Standing Water*, Platform China Contemporary Art Institute, Beijing (2010, solo); the 11th Gwangju Biennale (2016) and *Surround Audience: New Museum* 2015 Triennial, New York. Graff is taking part in the upcoming exhibition *Weather Report—Forecasting Future*, shown at the Nordic Pavilion at the 58th Venice Biennale.



Inspired by the poisoned cup in Shakespeare's *Hamlet*, as well as Anna Tsing's claims about Anthropocene investors in the book *The Mushroom at the End of the World*, the artist is exploring the agency of matter, staging “molecular dramas”. The poisoned cup in *Hamlet* was given to Hamlet by his perpetrator, but it ended up poisoning the perpetrator himself, and others he cared about. This idea of sending out toxic goods and thinking that it is possible to separate the cup from the maker, and humans from their immediate and extended surroundings, is paralleled in how Tsing describes capitalist investors. She writes about how a single-minded focus on short term gains and human mastery have contributed to the current ecological disaster. Informed by a feminist new materialism, the artist underlines that autoimmune diseases is a feminist issue as they mostly affect women, and especially women of color. ML



ALMA HEIKKILÄ

Alma Heikkilä, *granule de polen, spori fungici, bacterii, miceliu, chisturi, filamente de alge și spori, licheni, insecte și segmentele lor, țesuturi vegetale și animale și alte câteva microorganisme* / **pollen grains, fungal spores, bacteria, mycelium, cysts, algal filaments and spores, lichens, insects and their parts, plants and animal tissues and several other microorganisms**, 2017, cerneală și acrilic pe poliester, bumbac, stejar, fier, ipsos, polietilenă, hârtie, carton / **ink and acrylic on polyester, cotton, oak, iron, plaster, polyethylene, paper, cardboard**

Alma Heikkilä (n. 1984, Pälkäne) trăiește în Helsinki. Lucrările picturale, sculpturale și spațiale ale lui Heikkilä dau formă calități de agent care se bazează pe relații, nu pe individualități, ale oamenilor, non-umanilor și infrastructurilor afectate de diversele dimensiuni ale crizei ecologice globale. A absolvit masteratul la Academia Finlandeză de Arte Frumoase în 2009. Lucrările ei au fost prezentate recent la Tensta konsthall, Bienala de la Gwanju din 2016, Muzeul de Artă Contemporană din Estonia (EKKM), cea de-a 14-a Trienală de Pictură de la Vilnius, Muzeul de Artă Norrköping, Muzeul EMMA și Galeria AMA. Heikkilä este cofondatoarea asociației Mustarinda, al cărei scop este promovarea reconstruirii ecologiei societății, diversității culturii și naturii și a legăturii dintre artă și știință.

Alma Heikkilä (b. 1984, Pälkäne) lives in Helsinki. Heikkilä’s painterly, sculptural and spatial works give form to the merged agential aspects of humans, non-humans and infrastructures affected by the various dimensions of the global ecological crisis. She completed an MFA at the Finnish Academy of Fine Arts in 2009. Her work has been presented recently at Tensta konsthall, Gwanju Biennale 2016, Museum of Contemporary Art Estonia (EKKM), 14th Vilnius Painting Triennial, Norrköping Art Museum, EMMA Museum, and Gallery AMA. Heikkilä is the co-founder of the Mustarinda association whose goal is to promote the ecological rebuilding of society, the diversity of culture and nature, and the connection between art and science.



GRANULE DE POLEN, SPORI FUNGICI, BACTERII, MICELIU, CHISTURI, FILAMENTE DE ALGE ȘI SPORI, LICHENI, INSECTE ȘI SEGMENTELE LOR, ȚESUTURI VEGETALE ȘI ANIMALE ȘI ALTE CÂTEVA MICROORGANISME

Aruncând o privire mai atentă la relația dintre oameni și materie, lucrările Almei Heikkilä se concentrează pe condițiile de vizibilitate pentru uman și nonuman. Această lucrare este alcătuită dintr-o pictură verticală la scară mare instalată în mijlocul încăperii. Pictura parțial translucidă este înconjurată de mici obiecte din lut și ghips; câteva dintre ele seamănă cu o rețea de ciuperci în creștere, pe când altele amintesc vag de părți ale corpului uman. Sunt prezente și câteva obiecte *ready-made*, precum cartea *Philosophy of Microbiology* de Maureen O’Malley. Dimensiunile generoase ale picturii oranj invită privitorul să aunece prin câmpurile abstracte ale stărilor materiale pe care le portretizează, de la luminiscență vapoaroasă la atmosferele razelor de lumină izbitoare. În miezul lucrării se află noțiunea că nu există o graniță clară între „indivizi”, că nu putem trăi independent de alții, că nu există nici un vid pe planetă.

Refuzând privilegierea existenței umane față de existența non-umană, ea a explorat, într-o serie de picturi, microflora: poate fi găsită în și pe toate organismele multicelulare studiate până acum, de la plante la animale, formând „comunități microbiene”. Vizibile doar la microscop, se știe că sunt cruciale pentru homeostazia imunologică, hormonală și metabolică a gazdei lor. Microflora umană include bacterii, fungi, archaea și viruși – toate plantele și animalele, de la simple forme de viață până la oameni, trăiesc în strânsă legătură cu organisme microbiene. Inspirându-se din cartea lui Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, opera lui Heikkilä abordează complicitatea oamenilor cu materialele înconjurătoare care se întrepătrund cu agenți umani și nonumani puși în discuție. Într-o eră a mass-mediei, evenimente non-vizuale precum schimbarea climatică rămân slab reprezentate, de aici și disputa pentru uneltele vizibilității și condițiile necesare pentru recunoaștere. ML

POLLEN GRAINS, FUNGAL SPORES, BACTERIA, MYCELIUM, CYSTS, ALGAL FILAMENTS AND SPORES, LICHENS, INSECTS AND THEIR PARTS, PLANTS AND ANIMAL TISSUES AND SEVERAL OTHER MICROORGANISMS

Taking a close look at the relationship between humans and matter, Alma Heikkilä’s work focuses on the conditions of visibility for both the human and nonhuman. This work consists of a large-scale vertical painting installed in the middle of the room. The partly translucent painting is surrounded by small objects of clay and plaster, some of which look like a network of growing mushrooms, while others are reminiscent of human body parts. There are some ready-made objects too, like the book *Philosophy of Microbiology* by Maureen O’Malley. The scale of the large orange painting invites the viewer to drift through the abstract fields of the material states they portray, from vaporous luminescence to atmospheres of striking rays of light. At the core of the work is the notion that there is no clear border between “individuals”, that we cannot live independently from others, there is no vacuum on the planet.

Anne Graff, Gobeleturile (Scleroză multiplă) / **The Goblets (Multiple Sclerosis)**, 2019, gobelet de sticlă conținând: mercur, argint, staniu, zinc, cupru (din amalgam dentar); arsenic, cadmiu, plumb, praf de siliciu și hidrocarburi aromatice policiclice (din țigări Marlboro și/sau branduri locale); hidrocarburi organice policiclice, organofosfați ignifugi, ftalați, benzotiazoli, compuși din mosc, plastifianți și praf de siliciu (din praf de pe drum și din tuneluri); levonorgestrel și estrogen etinil estradiol (din contraceptive orale precum tablete Loette/Alesse) și estrogeni conjugați (din tablete Premarin de terapie de înlocuire hormonală postmenopauză); sulfonamide sensibile la soare (trimetoprim-sulfametoxazol) (din medicamente Sulfa și antibiotice Bactrim și Septra); dieldrină, beta-endosulfan, și beta- hexaclorociclohexan (din pudra pentru gândaci Aunt Fannie’s Perimeter); clorhidrat de hidralazină (din medicația Hydralazine (Apresoline) pentru presiune arterială crescută); agenți antimicrobiali, înălbitor și hidrocarburi (din detergent pentru haine Ariel Antibacterial); și sticlă zdrobită în amestec de rășină epoxidică laminatoare / **glass goblet containing: mercury, silver, tin, zinc, copper (from dental amalgam); arsenic, cadmium, lead, silica dust and polycyclic aromatic hydrocarbons (from Marlboro Reds cigarettes); polycyclic organic hydrocarbons, organophosphate flame-retardants, phthalates, benzothiazoles, musk compounds, plasticisers and silica dust (from road and tunnel dust); butyrophilin, bovine serum albumin, casein, organochloride pesticide residue, antibiotic residue (from pasteurized cow’s milk powder); calcium silicate, sodium (from table salt); amoxicillin (from Amoxil oral broad-spectrum antibiotics); aromatic hydrocarbons, C9–C12, n-alkanes, isoalkanes, naphtha, benzene (from JOTUN Easy Primer paint); Neu5Gc, nitrites, sodium nitrates, polycyclic aromatic hydrocarbons, maltodextrin, sugar, monosodium glutamate (from Jack Link’s Original Beef Jerky); and crushed glass in epoxy laminating resin mix**, 42×30×30 cm

Anne Graff, Gobeleturile (Scleroză multiplă) / **The Goblets (Multiple Sclerosis)**, 2019, gobelet de sticlă conținând: mercur, argint, staniu, zinc, cupru (din amalgam dentar); arsenic, cadmiu, plumb, praf de siliciu și hidrocarburi aromatice policiclice (din țigări Marlboro Roșu); levonorgestrel și estrogen etinil estradiol (din contraceptive orale precum tablete Loette/Alesse) și estrogeni conjugați (din tablete Premarin de terapie de înlocuire hormonală postmenopauză); amoxicilină (din Amoxil, antibiotice orale cu spectru larg); sucraloză (E955), sorbitol (E420) xilitol (E967), malitol (E965), izomalt (E953), aspartam (E951), acesulfam k (E950), acizi (E296, E330, acid fumaric (E297), emulsificatori (E472a, E471), triacetină (E1518) și butilhidroxitoluen (E321) (din gumă de mestecat Stimorol Max cu aromă de zmeură și lămâie); ibuprofen, monogliceride acetilate, dioxid de siliciu coloidal, croscarmeloză sodică, metilparaben, celuloză microcristalină, glazură farmaceutică, cerneală farmaceutică, propilparaben, benzoat de sodiu, laurilsulfat de sodiu, acid stearic și dioxid de titanlu (din tablete de ibuprofen Advil); aluminiu (din folie de aluminiu pentru gătit); PFHxA, PFHpA, PFOA, și PFDA (PFAS) (din praf de casă) și sticlă zdrobită în amestec de rășină epoxidică laminatoare / **glass goblet containing: Mercury, silver, tin, zinc, copper (from dental amalgam); arsenic, cadmium, lead, silica dust and polycyclic aromatic hydrocarbons (from Marlboro Reds cigarettes); levonorgestrel and ethinyl estradiol estrogen (from Loette/Alesse oral contraceptive tablets) and conjugated estrogens (from Premarin postmenopausal hormone replacement therapy tablets); amoxicillin (from Amoxil oral broad-spectrum antibiotics); sucralose (E955), sorbitol (E420) xylitol (E967), malitol (E965), isomalt (E953), aspartame (E951), acesulfam k (E950), acids (E296, E330, fumaric acid (E297), emulsifiers (E472a, E471), triacetin (E1518) and butylated hydroxytoluene (E321) (from Stimorol Max Raspberry Lemon Flavour chewing gum); ibuprofen, acetylated monoglycerides, colloidal silicon dioxide, croscarmellose sodium, methylparaben, microcrystalline cellulose, pharmaceutical glaze, pharmaceutical ink, propylparaben, sodium benzoate, sodium lauryl sulfate, stearic acid and titanium dioxide (from Advil ibuprofen tablets); aluminium (from aluminium cooking foil); PFHxA, PFHpA, PFOA, and PFDA (PFAS) (from house dust); and crushed glass in epoxy laminating resin mix**, 42×30×30 cm

Ane Graff, Gobeleturile (Artrită reumatoidă) / **The Goblets (Rheumatoid Arthritis)**, 2019, gobelet de sticlă conținând: mercur, argint, staniu, zinc, cupru (din amalgam dentar); arsenic, cadmiu, plumb, praf de siliciu și hidrocarburi aromatice policiclice (din țigări Marlboro Roșu); hidrocarburi organice policiclice, organofosfați ignifugi, ftalați, benzotiazoli, compuși din mosc, plastifianți și praf de siliciu (din praf de pe drum și din tuneluri); levonorgestrel și estrogen etinil estradiol (din contraceptive orale precum tablete Loette/Alesse) și estrogeni conjugați (din tablete Premarin de terapie de înlocuire hormonală postmenopauză); amoxicilină (din Amoxil, antibiotice orale cu spectru larg); sucraloză (E955), sorbitol (E420) xilitol (E967), malitol (E965), izomalt (E953), aspartam (E951), acesulfam k (E950), acizi (E296, E330, acid fumaric (E297), emulsificatori (E472a, E471), triacetină (E1518) și butilhidroxitoluen (E321) (din gumă de zmeură și lămâie); ibuprofen, monogliceride acetilate, dioxid de siliciu coloidal, croscarmeloză sodică, metilparaben, celuloză microcristalină, glazură farmaceutică, cerneală farmaceutică, propilparaben, benzoat de sodiu, laurilsulfat de sodiu, acid stearic și dioxid de titanlu (din tablete de ibuprofen Advil); aluminiu (din folie de aluminiu pentru gătit); PFHxA, PFHpA, PFOA, și PFDA (PFAS) (din praf de casă) și sticlă zdrobită în amestec de rășină epoxidică laminatoare / **glass goblet containing: Mercury, silver, tin, zinc, copper (from dental amalgam); arsenic, cadmium, lead, silica dust and polycyclic aromatic hydrocarbons (from Marlboro Reds cigarettes); levonorgestrel and ethinyl estradiol estrogen (from Loette/Alesse oral contraceptive tablets) and conjugated estrogens (from Premarin postmenopausal hormone replacement therapy tablets); amoxicillin (from Amoxil oral broad-spectrum antibiotics); sucralose (E955), sorbitol (E420) xylitol (E967), malitol (E965), isomalt (E953), aspartame (E951), acesulfam k (E950), acids (E296, E330, fumaric acid (E297), emulsifiers (E472a, E471), triacetin (E1518) and butylated hydroxytoluene (E321) (from Stimorol Max Raspberry Lemon Flavour chewing gum); ibuprofen, acetylated monoglycerides, colloidal silicon dioxide, croscarmellose sodium, methylparaben, microcrystalline cellulose, pharmaceutical glaze, pharmaceutical ink, propylparaben, sodium benzoate, sodium lauryl sulfate, stearic acid and titanium dioxide (from Advil ibuprofen tablets); aluminium (from aluminium cooking foil); PFHxA, PFHpA, PFOA, and PFDA (PFAS) (from house dust); and crushed glass in epoxy laminating resin mix**, 42×30×30 cm

SANDI HILAL & ALESSANDRO PETTI (DECOLONIZING ARCHITECTURE ART RESIDENCY)

Sandi Hilal & Alessandro Petti (Decolonizing Architecture Art Residency), dosar fotografic / **photographic dossier:** Luca Capuano, *Moștenirea refugiaților / Refugee Heritage* (part I), 2015 – în desfășurare / **ongoing**
8 casete luminoase individuale cu două fețe / **8 double-sided freestanding light-boxes**
90 x 180 cm fiecare / **each**

Practica artistică a lui Sandi Hilal (n. 1973, Beit Sahour) și a lui Alessandro Petti (n. 1973, Pescara) este situată între politică, arhitectură, artă și pedagogie. În practica lor, expozițiile de artă sunt și locuri de expunere, și locuri de acțiune care se revarsă în alte contexte: structuri arhitecturale construite, formarea unor medii de învățare critică, intervenții care provoacă discursurile colective dominante, producția de noi imaginații politice, formarea de spații civice și redefinirea conceptelor. Colectivul lor, DAAR (Decolonizing Architecture Art Residency) explorează reutilizarea, subversia și profanarea structurilor actuale de dominare: de la baze militare evacuate până la transformarea taberelor de refugiați, de la structuri guvernamentale incomplete până la rămășițele satelor distruse. În 2012, au inițiat *Campus in Camps*, un program educațional experimental găzduit în tabăra de refugiați Dheisheh de la Betleem care are scopul de a depăși structurile convenționale de educație prin crearea unui spațiu pentru producția de cunoaștere critică fundamentată (www.campusincamps.ps). Alessandro este profesor de Arhitectură și Justiție Socială la Institutul Regal de Artă de la Stockholm, iar Sandi a inițiat proiectul sufrageria, o serie de spații ospitaliere care au potențialul de a submina rolul de invitat și de gazdă. Ultima lor carte este intitulată *Permanent Temporariness* (Art and Theory, 2019).

The artistic practice of Sandi Hilal (b. 1973, Beit Sahour) and Alessandro Petti (b. 1973, Pescara) is situated between politics, architecture, art, and pedagogy. In their practice, art exhibitions are both sites of display and sites of action which spill over into other contexts: built architectural structures, the shaping of critical learning environments, interventions which challenge dominant collective narratives, the production of new political imaginations, the formation of civic spaces and the re-definition of concepts. Their architectural collective DAAR (Decolonizing Architecture Art Residency) explores the reuse, subversion and profaning of actual structures of domination: from evacuated military bases to the transformation of refugee camps, from uncompleted governmental structures to the remains of destroyed villages. In 2012, they initiated *Campus in Camps*, an experimental educational program hosted in Dheisheh Refugee Camp in Bethlehem which aims to overcome conventional educational structures by creating a space for critical and grounded knowledge production (www.campusincamps.ps). Alessandro is professor of Architecture and Social Justice at the Royal Institute of Art in Stockholm, and Sandi has initiated the living room project, a series of spaces of hospitality that have the potential to subvert the role of guest and host. Their latest book is entitled *Permanent Temporariness* (Art and Theory, 2019).



MOȘTENIREA REFUGIAȚILOR

Alessandro Petti și Sandi Hilal de la Decolonizing Architecture Art Residency (DAAR) sunt interesați de situații de transformare, fricțiune și conflict legate de naționalități și discipline. Prin munca lor interdisciplinară ce îmbină arhitectura, arta și pedagogia, duoul s-a concentrat pe întrebări despre dislocare și exil, precum și despre justiție și egalitate, într-o lume din ce în ce mai incertă. În 2012, ei au fondat programul educațional experimental *Campus in Camp* în tabăra de refugiați de la Betleem, care este condus prin metode de muncă colectivă în parteneriat strâns cu localnicii.

Prin proiectul *Refugee Heritage*, aceștia analizează istoria taberelor de refugiați, locuri care erau menite să fie temporare, dar care, astăzi, sunt în medie vechi de peste 20 de ani. Unele tabere se apropie de aniversarea a 70 de ani. Colaborând cu Luca Capuano, specializat în fotografia de arhitectură și cea de călătorie, Petti/Hilal narează aceste povești în mod diferit: pe de o parte, Capuano a fotografiat clădirile taberei, cu aceeași grijă și perspectivă ca în cazul altor proiecte, și, pe de altă parte, el a fotografiat orașele și satele palestinieni din care localnicii din Dheisheh au trebuit să fugă atunci când statul Israel a fost creat, în 1948. În timp ce fotografiile din tabere sunt expuse în mari casete luminoase așezate pe podea, orașele și satele sunt documentate în broșuri voluminoase fixate în socluri joase de beton. ML

REFUGEE HERITAGE

Alessandro Petti and Sandi Hilal from the Decolonizing Architecture Art Residency (DAAR) are interested in situations of transformation, friction and conflict connected to nationalities and disciplines. Working across architecture, art, and pedagogy, the duo have focused on questions of displacement and exile, as well as justice and equality, in an increasingly uncertain world. In 2012, they founded the experimental educational program *Campus in Camp* at the Dheisheh refugee camp in Bethlehem, which is driven by methods of collective work in close partnership with the local inhabitants.

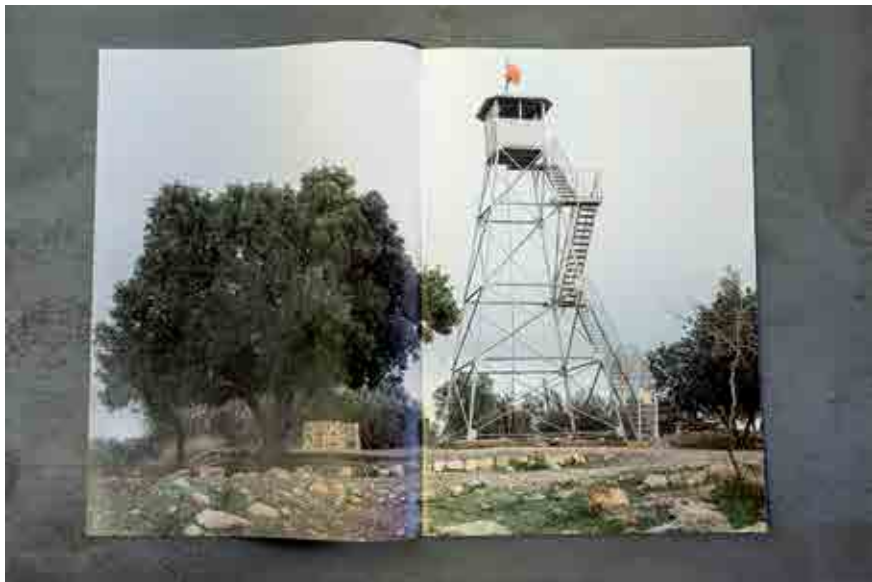
In the project *Refugee Heritage*, they look at the history of refugee camps, sites which were meant to be temporary but, today, are on average twenty years old. Some camps are approaching their 70th anniversary. Collaborating with architecture and travel photographer Luca Capuano, Petti/Hilal narrate these stories differently: on the one hand, Capuano has photographed the buildings of the camp with the same kind of care and perspective as other commissions, and, on the other hand, he has photographed the Palestinian towns and villages the inhabitants of Dheisheh had to flee from when the state of Israel was created in 1948. While the photographs from the camp are displayed in large light boxes sitting on the floor, the towns and villages are documented in large booklets lying on low concrete pedestals. ML



Rejecting the privileging of human existence over non-human existence, she has explored, in a number of paintings, microbiota: they can be found in and on all multicellular organisms studied to date, from plants to animals, forming “microbial communities”. Only visible with microscopes, they are known to be crucial for the immunologic, hormonal and metabolic homeostasis of their host. The human microbiota includes bacteria, fungi, archaea and viruses—all plants and animals, from simple life forms to humans, live in close association with microbial organisms. Drawing inspiration from Timothy Morton’s book *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Heikkilä’s work addresses the complicity of humans with their material surroundings, which are interwoven with human and nonhuman agents at play. In an age of mass media, non-visual events such as climate change remain underrepresented; hence the dispute over the tools for visibility and the necessary conditions for recognition. ML



ANE HJORT GUTTU



Ane Hjort Guttu
Timpul trece / **Time Passes**, 2015, video HD,
sunet / **HD Video, sound**, 46' (imagine din
video / **video still**)

Ane Hjort Guttu (n. 1971, Oslo) este artist și regizor norvegian, stabilită în Oslo. Lucrează cu diferite medii de expresie artistică, dar în ultimii ani s-a concentrat în principal pe film și lucrări video, de la documentar de investigație, la ficțiune poetică. Printre temele recurente în lucrările sale regăsim relația dintre libertate și putere, economie și spațiul public, schimbare socială și limitele acțiunii. Guttu este și scriitoare și curator, dar și profesor la Academia Națională de Arte din Oslo. O antologie a operei scrise a fost publicată în 2018, redactată de Rike Frank și publicată de Sternberg and Torpedo Press. Expoziții recente (selecție): *Films*, Tromsø kunstforening, Kunsthall Trondheim (2018, solo); Artists' Film International, Galeria Whitechapel (2017); *Furniture Isn't Just Furniture*, Fotogalleriet, Oslo (2017, solo); *Die Reichen Sollen Noch Reicher Werden*, Speicher Düsseldorf (2016, solo); *Time Passes*, Galeria South London (2015, solo); *Urbanisme Unitaire*, Le Quartier, Centre d'Art Contemporain de Quimper (2014, solo); *This Place is Every Place*, Tensta konsthall, Stockholm (2014, solo); *The Rich Should Be Richer*, Kunsthall Oslo (2012, solo); *Scenarien über Europa*, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (2011–12); *Kleisthaus*, Berlin (2009); *Late summer (Reality)*, Bjørka Foundation Project Room, Oslo (2002). Ea a participat la Bienala OFF (2017), cea de-a 11-a Bienală de la Gwangju (2016), cea de-a 19-a Bienală de la Sydney (2014) și Bienala UKS (2004).

Ane Hjort Guttu (b. 1971, Oslo) is a Norwegian artist and filmmaker based in Oslo. She works in a variety of media, but in recent years has mainly concentrated on film and video works, ranging from investigative documentary to poetic fiction. Among recurrent themes in her work are the relationship between freedom and power, economy and the public space, social change and limits of action. Guttu is also a writer and curator, and she is a professor at the National Academy of the Arts, Oslo. An anthology of her written works was published in 2018, edited by Rike Frank and published by Sternberg and Torpedo Press. Selected shows: *Films*, Tromsø kunstforening, Kunsthall Trondheim (2018, solo); Artists' Film International, Whitechapel Gallery (2017); *Furniture Isn't Just Furniture*, Fotogalleriet, Oslo (2017, solo); *Die Reichen Sollen Noch Reicher Werden/The Rich Should Be Richer*, Speicher Düsseldorf (2016, solo); *Time Passes*, South London Gallery (2015, solo); *Urbanisme Unitaire*, Le Quartier, Centre d'Art Contemporain de Quimper (2014, solo); *This Place is Every Place*, Tensta konsthall, Stockholm (2014, solo); *The Rich Should Be Richer*, Kunsthall Oslo (2012, solo); *Scenarien über Europa*, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (2011–12); *Kleisthaus*, Berlin (2009); *Late summer (Reality)*, Bjørka Foundation Project Room, Oslo (2002). She participated in the OFF Biennale (2017), the 11th Gwangju Biennale (2016), the 19th biennale of Sydney (2014) and the UKS Biennial (2004).



TIMPUL TRECE

Damla este studentă la arte. Înscrișă la programul de Master în Arte Frumoase, pregătindu-se pentru proiectul său de absolvire, ea pune sub semnul întrebării relația artei cu politica și puterea acestora de a răspunde chestiunilor stringente din jur. Pe străzile orașului norvegian Bergen, studenta o întâlnește pe Bianca, o româncă de etnie rromă care își câștigă pâinea cerșind. Ca parte a proiectului ei artistic, Damla decide să rămână zilnic, de dimineața devreme până seara, lângă Bianca. Se despart numai noaptea: Damla merge acasă, Bianca doarme sub un pod. Timp de mai multe luni, cele două femei rămân împreună pe străzi împărțându-și mișcarea și privirile trecătorilor, schimbările anotimpurilor și trecerea timpului. Situația Biancăi ridică foarte multe întrebări dureroase pentru Damla, întrebări relevante în relație cu responsabilitatea ei ca artist. Ce poate însemna munca ei, ce poate face munca ei în fața inegalității sociale și economice pe care o vede în afara siguranței confortabile a școlii de artă? Cum poate lupta cineva, din punct de vedere artistic, împotriva sărăciei?

Ficțiune filmată în stil documentar, povestea Damlei surprinde dilemele care punctează traseul unui student la arte și, mai mult, problemele contradictorii și complexe care înconjoară orice producție artistică în fața sărăciei și a inegalității. AR

TIME PASSES

Damla is an art student. Enrolled in a Master of Fine Arts Program, preparing for her graduation project, she is questioning art's relationship to politics and its power to respond to the urgencies around her. On the streets of Bergen, Norway, the art student meets Bianca, a Romanian Roma who makes a living out of begging. As part of her art project, Damla decides to sit down next to Bianca every day from early morning to the evening. They only separate at night—Damla retreats home, Bianca sleeps under a bridge. For several months, the two women are together on the streets experiencing the movements and the looks of the passersby, the change of seasons, and the passing of time. Bianca's situation raises many painful questions for Damla, relevant questions in relation to her responsibility as an artist. What can her work be, what can her work do in the face of the social and economic inequality which she perceives outside the comfortable security of the art school? How can one wrestle with the conditions of poverty from an artistic position?

Fiction filmed in a documentary style, Damla's story captures the dilemmas that punctuate the journey of an art student and, what's more, the contradictory and complex issues that surround any artistic production in the face of poverty and inequality. AR

HO TZU NYEN

Ho Tzu Nyen, *Cel fără nume* / **The Nameless**, 2015, video HD sincronizat pe două canale, 12 canale de sunet / **synchronized two-channel HD video, 12 channel sound**, 21'51'' (imagine din video / **video still**)

Ho Tzu Nyen (n. 1976, Singapore) creează videouri, instalații și performance-uri legate de texte istorice și filosofice. Lucrările sale au fost prezentate la Muzeul Guggenheim din Bilbao (2015), Galeria DAAD (2015), Muzeul de Artă Mori Art, Tokyo (2012), Pavilionul Singapore din cadrul celei de-a 54-a Bienală de la Veneția (2011), cea de-a 10-a Bienală din Shanghai (2014), Centrul pentru Artă Contemporană Witte de With (2012, 2013) și Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2011, 2017). Producțiile sale teatrale au fost prezentate la Teatrul de Arte Asiatice din Gwangju (2015), Wiener Festwochen (2014), Theater der Welt (2010) și KunstenFestivaldesArts (2006, 2008). Filmele lui au fost prezentate la Festivalul de Film de la Berlin (2015), Festivalul de Film Sundance (2012), Festivalul de Film de la Cannes (2009), Festivalul de Film de la Veneția (2009), Festivalul de Film de la Locarno (2011) și Rotterdam (2008, 2010, 2013). Artistului Ho Tzu Nyen i-a fost acordată Bursa DAAD în Berlin (2014–15) precum și Marele Premiu de Artă Asia Pacific Breweries Foundation Signature (2015).

Ho Tzu Nyen (b. 1976, Singapore) creates videos, installations, and performances related to historical and philosophical texts. His works have been presented at the Guggenheim Museum Bilbao (2015), DAAD Galerie (2015), Mori Art Museum, Tokyo (2012), the Singapore Pavilion at the 54th Venice Biennale (2011), the 10th Shanghai Biennale (2014), Witte de With Center for Contemporary Art (2012, 2013) and Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2011, 2017). His theatrical works have been presented at the Asian Arts Theatre, Gwangju (2015), Wiener Festwochen (2014), Theater der Welt (2010), and the KunstenFestivaldesArts (2006, 2008). His films have been presented at the Berlin Film Festival (2015), Sundance Film Festival (2012), Cannes Film Festival (2009), Venice Film Festival (2009), Locarno Film Festival (2011), and Rotterdam (2008, 2010, 2013). Ho Tzu Nyen was awarded a DAAD Scholarship in Berlin (2014–15) and the Grand Prize at the Asia Pacific Breweries Foundation Signature Art Prize (2015).



CEL FĂRĂ NUME

Având ca resursă interesul lui față de recuperarea istoriilor de stânga și rolul lor în luptele anticolonialiste din Asia de Sud-Est, Ho Tzu Nyen reconstruiește portretul lui Lai Teck, un personaj istoric alunecos despre care se crede că a activat ca spi-on. Născut în Vietnam, acesta a lucrat mai întâi pentru francezi, ulterior pentru bri-tanici și, în cele din urmă, pentru japonezi în timpul anilor de ocupație a Malaeziei (1941–1945). A fost ucis în Thailanda după ce a fost deconspirat ca agent triplu. Lai Teck a fost una dintre cele 50 de identități false cunoscute ale bărbatului care a devenit secretarul general al Partidului Comunist din Malaezia între anii 1939–1947. Tumultuoasa perioadă interbelică este contextul vieții și activității lui, atunci când mișcărilor împotriva stăpânilor coloniali câștigau teren.

Filmul este în totalitate construit din videouri preluate din aproximativ douăze-ci de filme de larg consum avându-l în rolul principal pe actorul din Hong Kong, Tony Leung Chiu-wai. Cinematografia din Hong Kong este bine cunoscută în ceea ce privește fascinația pentru informatori, agenți secreți, trădători – o manifestare a istoriei tumultuoase a regiunii până în prezent. Deși selecția videourilor a fost realizată din filme realizate între anii 1989–2013, imaginile se armonizează într-o narațiune vizuală unificată, în contrast cu viața multifătetată și identitatea mereu schimbătoare ale lui Lai Teck. Comparat cu un râu fără nume, bărbatul fără nume se deplasează ca apa, circulând liber și traversând bariere. Așa cum se întâmplă și cu alte proiecte de cercetare pe termen lung ale lui Ho Tzu Nyen, Lai Teck este o propunere a unei identități ce sfidează granițele naționale fabricate. AR

THE NAMELESS

Drawing on his interest in recuperating the histories of the left and their role in the anti-colonial struggles in Southeast Asia, Ho Tzu Nyen reconstructs the portrait of Lai Teck, an elusive, historical character, believed to have served as a spy. Born in Vietnam, he first worked for the French, then the British, and, lastly, for the Japanese during the years of the Malayan Occupation (1941–1945). He was killed in Thailand after being exposed as a triple agent. Lai Teck was one of the 50 known aliases of the man who became the Secretary General of the Malayan Communist Party from 1939 to 1947. The tumultuous interwar period serves as a backdrop to his life and work, when movements against the colonial masters were gaining force.

The film is entirely constructed of clips from around twenty mainstream films featur-ing the Hong Kong actor Tony Leung Chiu-wai. The cinema of Hong Kong is well-known for its fascination with informers, secret agents, traitors, an articulation of the re-gion’s tumultuous history up to the present day. Although the selection of film clips span from 1989 to 2013, the images blend into a unified, visual narrative. This stands in contrast with the multi-faceted life and shifting identity of Lai Teck. Compared with a nameless river, the nameless man moves like water, circulating freely and crossing boundaries. As with other of Ho’s long-term and well researched projects, Lai Teck is a proposition for an identity that defies constructed, national borders. AR

GÜLSÜN KARAMUSTAFA

PROIECȚIE / SCREENING

Gülsün Karamustafa, *Performance-uri nepremiate* / **Unawarded Performances**, 2001, video pe un singur canal, audio / **single-channel video, audio**, 24’21’’ (imagine din video / **video still**)

Gülsün Karamustafa (n. 1946, Ankara) este artist vizual și regizor recunoscută drept „unul dintre cei mai vocali și celebrați artiști ai Turciei”. Folosind povești personale și istorice, Karamustafa explorează probleme sociopolitice ale Turciei contemporane și abordează teme care includ binoame de tipul sexualitate-gen, exil-etnicitate și strămutare-migrație. „Aclamată drept unul dintre cei mai influenți artiști contemporani ai Turciei”, munca ei este o meditație asupra efectelor traumatice ale construirii țării în timp ce răspunde procesului modernizării, turbulențelor politice și drepturilor civile, de-a lungul unei perioade care include loviturile de stat militare din 1960, 1971 și 1980. Karamustafa se numără printre laureații Premiului Prințul Claus din 2014, un premiu prestigios acordat „indivizilor pentru realizările lor extraordinare în domeniul culturii și dezvoltării, precum și pentru efectul pozitiv al muncii lor asupra mediului lor direct și domeniului cultural și social mai larg”. Trăiește în Istanbul.

Gülsün Karamustafa (b. 1946, Ankara) is a visual artist and filmmaker recognised as “one of Turkey’s most outspoken and celebrated artists”. Using personal and historical narratives, Karamustafa explores socio-political issues in modern-day Turkey and addresses themes including sexuality-gender, exile-ethnicity, and displacement-migration. “Hailed as one of Turkey’s most influential contemporary artists”, her work reflects on the traumatic effects of nation-building as it responds to the processes of modernization, political turbulence, and civil rights, over a period including the military coups of 1960, 1971, and 1980. Karamustafa was one of the laureates of the 2014 Prince Claus Award, a prestigious award presented to “individuals for their outstanding achievements in the field of culture and development and the positive effect of their work on their direct environment and the wider cultural or social field”. She lives in Istanbul.



PERFORMANCE-URI NEPREMIATE. SCĂRI. REALIZAREA ZIDULUI. ZILELE PE CARE LE-AM AȘTEPTAT

În corpul ei vast de lucrări, ce se întinde peste patru decenii și care variază de la pictură la instalație, performance, fotografie și video, Gülsün Karamustafa a acor-dat o atenție specială poveștilor despre migrare și dislocare. Având o experiență personală cu violența politică și militară, inclusiv cu loviturile turcești din anii 1960, 1971 și 1980, și implicând relatări istorice dar și personale, ea plasează deseori poveștile femeilor în prim-plan.

Câteva dintre lucrările video ale lui Karamustafa sunt proiectate într-o sesiune specială la care artista va fi prezentă. În *Unawarded Performances (Performance-uri Nepremiate)*, artista dă voce câtorva femei găgăuze, de etnie turcă din sudul Moldovei care s-au stabilit în Turcia unde reușesc să își câștige existența ca lu-crători casnici. *The Making of the Wall (Realizarea Zidului)* a fost prezentat pentru prima oară în timpul participării artistei la cea de-a 8-a ediție a Bienalei de la Havana în 2003. Lucrarea surprinde confesiunile a trei femei care au fost închi-se de către regimul militar ce a urmat loviturii de stat din 1971, același an în care artista însăși a fost condamnată la închisoare împreună cu soțul ei. În *Stairway*, filmat la una dintre cele mai populare atracții din Istanbul, scăările Kamondo, artis-ta documentează un scurt performance muzical al unor patru copii din România care își câștigă traiul familial prin cântatul cu iscusință la voce și la acordeon. În cele din urmă, *The Days We Have Waited For (Zilele pe care le-am așteptat)* este un portret idealizat al Istanbulului compus doar din filmări TV din tumultuoșii ani 1960 și 1970, în contrast cu admirabile și pitorești călătorii pe lângă Bosfor, sezonul de pescuit sau ninsoarea în oraș, adunări politice în timpul sărbătorilor naționale și vizite de stat. AR

UNAWARDED PERFORMANCES. STAIRWAY. MAKING OF THE WALL. THE DAYS WE HAVE WAITED FOR

In her vast body of work, spanning across four decades and ranging from painting to installations, performance, photography, and video, Gülsün Karamustafa has given special attention to stories of migration and displacement. Having personally expe-rienced political and military violence, including the Turkish coups in the 1960s, 1971 and 1980, and employing historical as well as personal accounts, she often places the stories of women in the foreground.

In the context of the 2019 Art Encounters Biennial, several of Karamustafa’s video works are screened in a special session wherein the artist will be present. In *Unawarded Performances*, the artist gives voice to several Gagauz women, ethnic Turks from southern Moldova who settled in Turkey finding work as domestic workers. *The Making of the Wall* was first presented during the artist’s participation at the 8th edition of the Havana Biennial in 2003. The work captures the testimonies of three women who were put in prison by the military regime following the coup d’etat in 1971, the same year as the artist, herself, was sentenced to prison together with her hus-band. Filmed at one of the most popular attractions in Istanbul, the Kamondo stairs, in the *Stairway* the artist documents a short music performance by four children from Romania who earn their family living by skillfully singing and playing the accordion.

Gülsün Karamustafa, *Performance—uri nepremiate / Unawarded Performances*. 2005, video pe un singur canal, audio / single-channel video, audio, 24'21" (imagine din video / video still)



Lastly, *The Days We Have Waited For* is an idealized portrait of Istanbul composed solely from TV footage from the tumultuous years of the 1960s and 1970s, in contrast to praising picturesque trips along the Bosphorus, the fishing season or the snowfall in the city, political rallies during national celebrations, and state visits. AR

BEHZAD KHOSRAVI NOORI

Behzad Khosravi Noori, *Monument pentru Cetățeanul Invizibil / Monument to the Invisible Citizen*, 2018, metal, plexiglas, lemn / metal, plexiglass, wood, dimensiuni variabile / dimensions variable

Behzad Khosravi Noori (n. 1976, Teheran) trăiește la Stockholm și Teheran. Bazată pe cercetare, practica sa artistică include filme, instalații, dar și studii de arhivistică. Lucrările lui examinează istoria statelor din Sudul Global, forța de muncă și mijloacele de producție și istoria legăturilor politice care au existat ca narațiuni alternative la dihotomia Est-Vest pe parcursul Războiului Rece. Artistul analizează istoria actuală în scopul revizitării amintirilor de dincolo de granițe, explorând întrepătrunderile și imaginile păstrate în memorie ne/corelat. Behzad Khosravi Noori se folosește de propria experiență pentru a determina, prin căutări artistice, o legătură ipotetică între propriile aduceri aminte și anumite evenimente semnificative la nivel mondial, între micro- și macronarațiuni. Lucrările lui insistă asupra unor filme și materiale istorice, pentru a scoate în evidență întrebări precum ce se întâmplă cu discursul atunci când trece dincolo de graniță? sau ce viitor are trecutul nostru colectiv?

Behzad Khosravi Noori (b. 1976, Tehran) lives in Stockholm and Tehran. His research-based practice includes films, installations, as well as archival studies. His works investigate histories from The Global South, labour and the means of production, and histories of political relationships that have existed as a counter narration to the east-west dichotomy during the Cold War. He analyzes contemporary history to revisit memories beyond borders, exploring the entanglements and non/aligned memories. Behzad Khosravi Noori uses personal experience as a springboard to establish, through artistic research, a hypothetical relationship between personal memories and significant world events, between micro and macro histories. His works emphasize films and historical materials to bring the questions such as what happens to the narration when it crosses the border? or what is the future of our collective past?



PROFESORUL BALTHAZAR ȘI MONUMENTUL PENTRU CETĂȚEANUL INVIZIBIL

În orașul Balthazargrad, bunul om de știință Balthazar se împrietenește repede cu cei pe care îi întâlnește, rezolvând cele mai provocatoare probleme cu ajutorul imaginației, a hotărârii și, nu în ultimul rând, cu mașinăria lui magică. Poveștile neobișnuite ale serialului de televiziune, ilustrat în culori țipătoare și cu forme naiv-psihedelice, au încântat, încă din 1967, milioane de copii și câțiva adulți, prima dată din fosta Iugoslavie și din alte țări ale Mișcării de Nealinie, așa-zisele țări neutre, și apoi și din alte părți ale lumii. În Timișoara și în regiunea Banatului putea fi urmărit la televiziunea Iugoslavă, iar apoi a fost transmis și în România.

Behzad Khosravi Noori preia acest program transnațional pentru copii, realizat de compania Zagreb Film, 1967–1978, pe de o parte ca punct de pornire pentru o instalație roz și galbenă, având forma unui monument escaladabil dintr-o structură metalică de tip schelă întregită cu un tobogan, și ca o cercetare în profunzime a realizării serialului, pe de alta. Martin este cetățeanul invizibil din episodul „Martin ajunge în vârf” care este în sfârșit onorat cu un monument compus doar dintr-un podium. Oferind o șansă la amintiri din copilărie comune pentru oameni din țările sus-menționate – artistul l-a urmărit în copilărie, în Teheran – și traversând granițe bine delimitate, Profesorul Balthazar pare să știe cum să inventeze soluții care ne ajută să trăim împreună. În același timp, proiectul lui Khosravi Noori este un memento oportun al impactului Mișcării de Nealinie, ai cărei membri au refuzat să se alinieze atât cu Vestul cât și cu Estul, lucrând împotriva colonialismului și a rasismului. Așa cum a precizat unul dintre fondatorii mișcării, prim-ministrul Indiei, Jawaharlal Nehru, „am devenit un amestec straniu de Est și Vest, peste tot nelalocul meu, nicăieri acasă”.

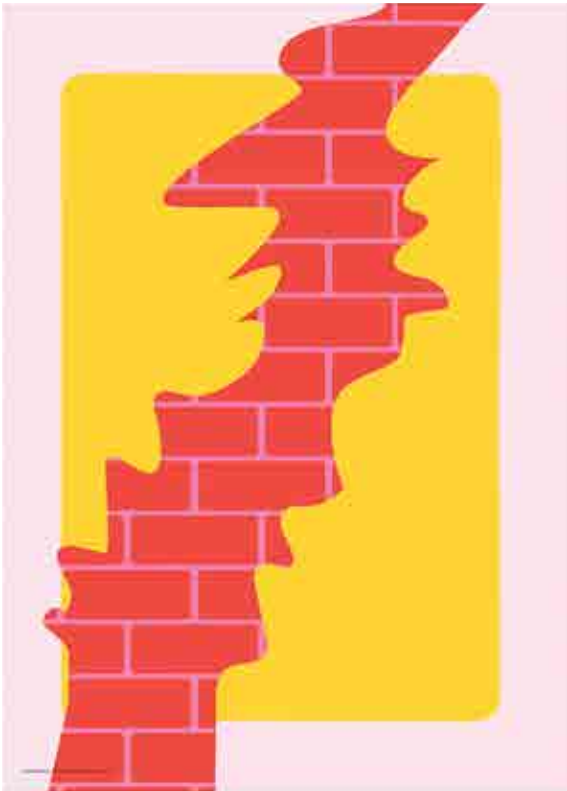
Episodul cu Martin, cetățeanul invizibil, este prezentat alături de instalație la Shopping City Timișoara. Zece episoade din serialul *Profesorul Balthazar* vor fi proiectate la Ambasada, împreună cu un video-eseu despre studioul Zagreb Film și cu un set de afișe inspirate de afișe din serial. Șase dintre afișe sunt expuse la Bastionul Maria Theresia. ML

PROFESSOR BALTHAZAR AND THE MONUMENT TO THE INVISIBLE CITIZEN

In the town of Balthazargrad, the kind scientist Professor Balthazar quickly befriends those he comes across, solving the most challenging problems with the help of his imagination, determination and, last but not least, his magic machine. The TV-series' unusual storylines, illustrated in bright colors and with naively psychedelic shapes, have, since 1967, been enjoyed by millions of children and some adults, first, in ex-Yugoslavia and other countries of the Non-Aligned Movement, so-called neutral countries, and eventually in other parts of the world, too. In Timișoara and the Banat region, it could be watched on Yugoslavian television, and later it was also broadcast in Romania.

Behzad Khosravi Noori takes this transnational children's program, made by the Zagreb Film Company, 1967–1978, as a starting point for, on the one hand, a pink and yellow installation in the shape of a climbable monument made of a scaffolding-like metal structure complete with a slide, and, on the other hand, extensive research into the making of the series. Martin is the invisible citizen in the episode “Martin Makes It to the Top” who is finally honored with a monument only consisting of a podium. Offering a chance at shared childhood memories for people in the countries mentioned above—the artist watched it as a child in Tehran—and traversing established boundaries, Professor Balthazar seems to know how to invent solutions that help us live together. At the same time, Khosravi Noori's project is a timely reminder of the impact of the Non-Aligned Movement, whose members refused to

Behzad Khosravi Noori, *Profesorul Balthazar*,
Martin ajunge în vârf, la minutul 1:47 /
**Professor Balthazar, Martin Makes it to the
Top, at 01 min 47 sec**, 2018, afiş / **poster**,
100×70 cm



Behzad Khosravi Noori, *Profesorul Balthazar*,
Fericire în doi, la minutul 06:06 / **Professor
Balthazar, Happiness for Two, at 06 min
06 sec**, 2018, afiş / **poster**, 100×70 cm



align themselves with either the west or the east, working against colonialism and racism. As one of the founders of the movement, India's prime minister Jawaharlal Nehru said, "I have become a queer mixture of the East and the West, out of place everywhere, at home nowhere".

The episode with Martin the invisible citizen is shown together with the installation in the Shopping City Timișoara. Ten episodes of the *Professor Balthazar* series are shown at Ambasada together with a video essay about the Zagreb Film studio and a set of posters drawing on posters in the series. Six posters from the series are shown in the Maria Theresia Bastion. ML

GUNILLA KLINGBERG

LUCRARE NOUĂ / **COMMISSION**

Gunilla Klingberg, *Spiritul Pădurilor (Silvia)*
/ *Spirit of the Woods (Silvia)*, 2019, graffiti
inversat, șabloane din aluminiu / **reverse
graffiti, aluminium cut out stencils**, dimensiuni
variabile / **variable dimensions**

Gunilla Klingberg (n. 1966, Stockholm)
recurge la diverse mijloace de exprimare
artistică, iar atenta sa percepție asupra
spațiului are deseori ca rezultat instalații
de dimensiuni impresionante. Sensibilitatea
artistei față de energia care ne înconjoară
rezonează cu ritmul cosmosului și al naturii
și, în același timp, subliniază elementele
ritualice și spirituale în viața personală
cotidiană. Gunilla Klingberg a avut expoziții
solo în muzee și galerii din întreaga Europă
și a participat la cea de-a zecea bienală din
Istanbul (2007); la Festivalul Philagrafika:
The Graphic Unconscious în Philadelphia,
Pennsylvania (2010); la cea de-a 11-a
Bienală de la Gwangju (2016). Lucrările ei
de mari dimensiuni au fost expuse în spații
precum Gara Triangeln din Malmö (2010) și
Spitalul Nye Akershus din Oslo (2008). În
2010, Klingberg a primit premiul Fundației
Edstrandska, precum și o bursă de lucru
de 5 ani la Swedish Arts Arts Fund. Expoziții
solo: *Wheel of Everyday Life*, Galeria Rice,
Houston (2013); Times Museum, Times Rose
Garden, Guangzhou (2015); Malmö Konsthall
(2014); Eastside Projects, Birmingham (2013).

Gunilla Klingberg (b. 1966, Stockholm)
**draws on diverse media, while her acute
spatial awareness often results in a
spatially ample installation. Klingberg has
a heightened sensitivity to the energy
surrounding us, which resonates with the
rhythms of the cosmos and the pace of
nature, while also recognizing the ritual
and the spiritual elements of daily life. She
has had solo exhibitions in museums and
galleries throughout Europe and was invited
to the 10th Istanbul Biennial (2007); the
Philagrafika Festival: *The Graphic Unconscious*
in Philadelphia, Pennsylvania (2010); and
the 11th Gwangju Biennale (2016). Her
large-scale public commissions include the
Triangeln Railway Station in central Malmö
(2010) and the Nye Akershus Hospital in
Oslo (2008). In 2010, Klingberg received the
Edstrandska Foundation Award, as well as
a five-year working grant from The Swedish
Visual Arts Fund. Solo exhibitions include:
Wheel of Everyday Life, Rice Gallery, Houston
(2013); Times Museum, Times Rose Garden,
Guangzhou (2015); Malmö Konsthall (2014);
Eastside Projects, Birmingham (2013).**



SPIRITUL PĂDURILOR (SILVIA)

Spiritul Pădurilor (Silvia) poate fi găsit în aer liber în multiple spații publice din
Timișoara, precum și la Muzeul Tramvaiului. Locațiile din aer liber conțin toate o
imagine a unor forme simplificate de plante realizate în tehnica graffiti inversat.
Aceste forme sunt create din șabloane decupate care dezvăluie o varietate de
plante rare din regiunea Banatului. Formele sunt generate prin păstrarea părții
murdare a unei zone curățate cu jet de apă sub presiune. Influențată de trece-
rea timpului și funcționând modular, lucrarea poate crește cu ușurință și crea un
metatipar prin oraș și în afara acestuia. În acest fel, este deopotrivă efemeră și
monumentală, bazată pe eliminare în loc să adauge mai multe „lucruri” în lume.

Parcul Botanic, unul dintre spațiile publice, a fost proiectat de către arhitectul Silvia
Grumeza în 1969 și finalizat în 1990. Un tipar floral pe gardul de metal ce înconjoară
parcul a servit ca inspirație pentru lucrarea realizată de Klingberg pentru Bienala
Art Encounters 2019. Faptul că este o lucrare care va dăinui este subliniat de raf-
turile de lemn care susțin șabloanele, pregătite pentru a fi folosite în viitor și care
sunt prezentate, pentru moment, într-un cadru interior ca parte a expoziției bie-
nalei. Așa cum se întâmplă de cele mai multe ori, artista a creat o lucrare adaptată
contextului în vreme ce a continuat să își mențină viu vechiul său interes față de
tipare, continuitate și efemeritate. ML

SPIRIT OF THE WOODS (SILVIA)

Spirit of the Woods (Silvia) can be found in multiple outdoor locations in Timișoara,
as well as at the Tram Museum. The outdoor locations all contain a reversed graffiti
image of simplified plant shapes. Created with cut out stencils showing a variety of
rare plants in the Banat region. The shapes are generated by keeping the otherwise
dirty part of an area clean with high pressure washing. Time sensitive and function-
ing as a module, the work can easily grow and create a meta-pattern throughout
the city and beyond. In this way, it is both ephemeral and monumental, based on
removal rather than adding more “stuff” to the world.

One of the outdoor locations is the Botanical Park, which was designed by the ar-
chitect Silvia Grumeza in 1969 and completed in 1990. A flower pattern on the metal
fence surrounding the park has served as an inspiration for Klingberg's commission
at the Art Encounters Biennial 2019. The fact that this is a work that can endure is
underlined by the wooden racks holding the stencils, ready to be used in the future
and, for now, shown indoors as part of the biennial exhibition. As often is the case,
the artist has created a work which is sensitive to the context while, at the same
time, pursuing her long-term interest in patterns, continuity, and transience. ML

VILMOS KOTER

Vilmos Koter, [...] unitatea vieții / [...] **unity of life**, 2019, afișe / **posters**, dimensiuni / **dimensions** 60 x 42 cm fiecare / **each**

Vilmos Koter (n. 1982, Miercurea Ciuc) este absolvent al Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca. A avut mai multe expoziții în diferite țări, printre care și în India, și a participat la Bienala Geumgang Nature Art din Coreea de Sud. A participat la dezbateri și expoziții de grup la MAGMA, tranzit.ro, Bozar, HAU Berlin și în cadrul rezidențelor sau taberelor de artă, cum ar fi cele din Lăzarea, Wongol, Guestroom din Maribor, Zagare. A colaborat de câteva ori cu Fundația AltArt și a fost membru al Balkan Caucasus Collective. Lucrările sale cercetează și interpretează critic aspectele vieții sociale și politice, dar și cele ale universului de zi cu zi, în formatul intervențiilor artistice în spațiul public, performance, instalații, dar și design grafic. Expoziții solo și proiecte: Future Museum, Centrul Ceh, București (2018); Parcul Feroviarilor, AltArt, Cluj-Napoca, (2017); Zagare Fringe Festival (2017); tranzit.ro, București (2016); Caucasus-Balkan Express, Bozar, Bruxelles (2016); Caucasus-Balkan Express, Liubliana (2015); HAU, Berlin (2014); Temps D’Images, Fabrica de Pensule, Cluj-Napoca (2014); Magma, Sfântu Gheorghe (2014); 53 Art Museum, Guangzhou (2013); Geumgang Nature Art Biennale, Gongju (2012); Korkép, Lăzarea (2011); Art-Mill, Szentendre (2009); Partapur, Banswara (2008); Teatrul Masca, București (2006).

Vilmos Koter (b. 1982, Miercurea Ciuc/ Csíkszereda) graduated from the Art and Design University of Cluj. He had several exhibitions in various countries, including India and others, and he participated in the Geumgang Nature Art Biennial in South Korea. He took part in debates and group exhibitions at Magma, tranzit.ro, Bozar, HAU Berlin, and in art residencies and camps, such as those in Lăzarea, Wongol, Guestroom in Maribor, and Zagare. He collaborated several times with the AltArt Foundation, and he was a member of the Balkan Caucasus Collective. His works research and critically re-interpret aspects of social and political life, but also those of the everyday universe, in the form of art interventions in public space, performative acts, installations, and graphic design. Selected exhibitions and projects: Future Museum, Czech Centre, Bucharest (2018); Parcul Feroviarilor, AltArt, Cluj-Napoca (2017); Zagare Fringe Festival (2017); tranzit.ro, Bucharest (2016); Caucasus-Balkan Express, Bozar, Brussels (2016); Caucasus-Balkan Express, Ljubljana (2015); HAU, Berlin (2014); Temps D’Images, Paintbrush Factory, Cluj-Napoca (2014); Magma, Sfântu Gheorghe (2014); 53 Art Museum, Guangzhou (2013); Geumgang Nature Art Biennale, Gongju (2012); Korkép, Lăzarea (2011); Art-Mill, Szentendre (2009); Partapur, Banswara (2008); Masca Theatre, Bucharest (2006).



[...] ARMONIA VIEȚII

La sfârșit, nu vor mai fi români, maghiari, sârbi, germani, rromi, bulgari, ucrainieni, slovaci, evrei, turci sau orice alte naționalități, ci doar unitatea vieții. Această afirmație utopică a lui Vilmos Koter instigă la păreri contradictorii pe întreg spectrul politic. Sub forma unui afiș conceput de către artist, acest mesaj intrigant este distribuit în diferite locații din oraș, în spații dedicate anunțurilor grafice și aflate sub conducerea autorităților publice locale. Lucrarea este o recontextualizare a unui proiect anterior al artistului, *At the end...* [*La sfârșit...*], unde mesajul simplu *At the end of the day we all go to sleep* [*La sfârșitul zilei, cu toții adormim*] a fost tradus și prezentat în spații publice într-o limbă diferită decât cea a majorității. Un adevăr valabil pentru toți a devenit accesibil și inteligibil doar pentru câțiva.

Reflectând în continuare la mecanismele limbajului din Timișoara, oraș multicultural și multietnic, Koter a tradus mesajul său despre unitatea vieții în zece limbi vorbite de-a lungul istoriei în regiunea Banatului. Pentru fiecare variantă de afiș, artistul a amestecat toate cele zece limbi într-un mod unitar, generând o afirmație multilingvă. Procesul de compoziție se bazează pe un schimb egal de cuvinte din limbile aflate în uz. În fiecare afiș, jumătate de text este enunțat într-o singură limbă specifică, iar restul propoziției este completat cu celelalte nouă rămase. Rezultatul final al seriei de afișe este un echilibru între majoritate și minoritate. Fiecare limbă este dominantă într-un caz, în timp ce împrumută același număr de cuvinte pe care le dă celorlalte. Numerele afișelor corespund cu ordinea în care fiecare grup etnic apare în afirmație. Iarăși, conținutul este adevărat pentru toți, dar rămâne de neatins pentru mulți, producând o stare de nemulțumire. Potrivit artistului: „textul a pornit de la frica de a pierde identitatea politică și națională care este considerată a fi conectată și determinată de limbaj. Această frică de un viitor în care nu vor mai fi națiuni, ci doar omenire, apare în multe texte care propagă naționalism sau credințe conservatoare despre structura societăților bazate pe afilieri teritoriale și etnice.” AR

[...] UNITY OF LIFE

In the end, there will be no more Romanians, Hungarians, Serbs, Germans, Romanies, Bulgarians, Ukrainians, Slovaks, Jews, Turks or any other nationalities, only the unity of life. This utopian statement by Vilmos Koter instigates conflicting views across the political spectrum. In the format of a poster designed by the artist, this intriguing message is distributed in different locations across the city dedicated to graphic announcements, managed by the local public authority. The work is a recontextualization of *At the end...* a previous project by the artist where the simple message *At the end of the day we all go to sleep* was translated and presented in public spaces in a different language than that of the majority. A fact true for all became accessible and understandable only by a few.

Reflecting further on the workings of language in the multicultural and multi-ethnic city of Timișoara, Koter translated his message on the unity of life in ten languages historically spoken in Banat. For each version of the poster, the artist mixed all the ten languages in a unitary way generating a plurilingual statement. The process of composition is based on an equal exchange of words across the languages in use. In each poster, half of the text is stated in one specific language with the sentence being completed out of the remaining nine. The final result of the poster series is a balance

**În cele din urmă
už nebudú exis-
tovať Румуни, un-
guri, Сірп, nemți,
Rromane, болгар,
ucraineni, szlovák-
ok, יהודים, Türken
sau alte naționali-
tăți, а camо unita-
tea vieții.**

#1

**Sonunda, neће
више постојати,
Rumänen, унгарци,
Срби, גרמנים, Роми,
bolgárok, Україн-
ци, Slovakikane, Ži-
dia, Турци или дру-
ге националности,
ci va fi doar єдність
живота.**

#3

between majority and minority. Each language is dominant in one instance while it borrows the same amount of words as it gives back. The numbers of the posters cor- responds to the order of each ethnic group listed in the statement. Once again, the content is true for all, but remains unreachable for many producing a state of discon- tent. According to the artist: “the text was informed by the fear of losing political and national identity which is believed to be connected and determined by the language. This fear from a future that there will be no more nations, only humanity, appears in many texts that propagate nationalism, or conservative beliefs about the structure of societies based on territorial and ethnical affiliations.” AR

**Végül nu vor mai
exista румунів,
Ungarn, szerbek,
Alman, romák,
,בולגרים, украинци,
Словаци, zsidók,
törökök vagy bár-
milyen más národ-
nosti, numaj az
élet egysége.**

#2

**Ha krajy krajeва,
wird es keine Ru-
munikane, угорців,
sârbi, Deutsche,
Roman, Bulgaren,
,אוקראינים, Slowa-
ken, Juden, турци
oder andere nem-
zetek mehr geben,
ale iba die Einheit
des Lebens.**

#4

ZAC LANGDON-POLE

Zac Langdon-Pole, *Amprenta Paradisului / Paradise Blueprint*, 2017, tapet pornind de la o fotogramă obținută prin cianotipie / **wallpaper based on a cyanotype photograph**, dimensiuni variabile / **dimensions variable**

Problematicile apartenenței, ale traducerii și ale identificării stau deseori la baza lucrărilor lui Zac Langdon-Pole. Născut în Auckland, Aotearoa (Noua Zeelandă) în 1988, locuiește în prezent la Berlin. Langdon-Pole este proaspătul laureat al premiului BMW Art Journey Prize (2018), iar în 2017 i-a fost acordat premiul ars viva Prize pentru Arte Vizuale în Germania. A studiat în cadrul Școlii de Arte Frumoase Elam, din Auckland (2007–2010) și la Städelshule, Frankfurt (2014–2015). Expoziții recente (selecție): *Arus Balik*, Centrul NTU pentru Artă Contemporană, Singapore (2019); scions, Kunsthalle Darmstadt (2018); *ARS VIVA 2018*, S.M.A.K., Ghent, și Kunstverein Munchen (2017–2018); *Discoveries*, reprezentat de Galeria Michael Lett, Art Basel Hong Kong (2018); *emic etic*, Between Bridges, Berlin (2018); *Trappings*, Galeria Station, Melbourne (2017); Bienala de la Montreal (2016–2017); și *Oratory Index*, Galeria Michael Lett, Auckland (2016).

Questions of belonging, translation and identification often underpin the work of Zac Langdon-Pole. Born in Auckland, Aotearoa (New Zealand) in 1988, he currently lives in Berlin. Langdon-Pole is the latest recipient of the BMW Art Journey Prize (2018) and, in 2017, was awarded the ars viva Prize for Visual Arts in Germany. He studied at the Elam School of Fine Arts, Auckland (2007–10) and at Städelshule, Frankfurt (2014–15). Some recent exhibitions include *Arus Balik*, NTU Center for Contemporary Art, Singapore (2019); *scions*, Kunsthalle Darmstadt (2018); *ARS VIVA 2018*, S.M.A.K., Ghent, and Kunstverein Munich (2017–18); *Discoveries*, presented by Michael Lett Gallery, Art Basel Hong Kong (2018); *emic etic*, Between Bridges, Berlin (2018); *Trappings*, Station Gallery, Melbourne (2017); *La Biennale de Montréal* (2016–17); and *Oratory Index*, Michael Lett Gallery, Auckland (2016).



AMPRENTA PARADISULUI

Paradise Blueprint abordează istoria schimbului cultural și construirea de mituri din jurul așa-zisei păsări a paradisului originară din Papua Noua Guinee. Pasărea a devenit monedă de schimb între papuași și exploratorii europeni ai secolului al XVI-lea, fiind dată la schimb pe unelte, cuie și pături. Respectând tradițiile locale, pieile pentru troc erau pregătite fără picioare. Odată ajunse în Europa, au declanșat diverse teorii, printre care și cea potrivit căreia păsările trăiau într-o lume a paradisului – că acestea erau un fel de șarpe zburător care nu atingea pământul până în momentul morții. *Paradise Blueprint* este o continuare a proiectului anterior în care Zac Langdon-Pole a îndepărtat picioarele unei Păsări a Paradisului împăiate pentru a o recompune potrivit regulilor inițiale ale comerțului și contactului dintre cele două culturi. Aici, Langdon-Pole a folosit întocmai picioarele amputate pentru a crea tiparul unui tapet utilizat pentru a acoperi un întreg spațiu. Pe tapetul asemănător unui cer albastru se disting picioarele de pasăre, deși ele rămân misterioase. Folosirea cianotipiei reprezintă o referință istorică la botanistul englez și fotograful inovator Anna Atkins. Ea a utilizat această tehnică pentru o carte realizată manual în 1843, moment care marchează prima publicație în care s-au folosit imagini fotografice. Cianotipia este un proces de tipărire unde negativul unui obiect poate fi obținut pe o hârtie tratată chimic, prin expunere directă la soare. Aceeași metodă cunoscută sub numele de *blueprinting* a fost mai târziu folosită pentru a produce copii ale desenelor arhitecturale și ingineresti. AR

PARADISE BLUEPRINT

Paradise Blueprint addresses a history of cultural exchange and myth-making surrounding the so-called bird of paradise native to Papua New Guinea. The bird became currency between Papuans and 16th century European explorers, being traded for tools, nails and blankets. In the local tradition, the trade-skins were prepared without feet. Once in Europe, this triggered various theories, one being that the birds were living in a world of paradise—that they were a kind of flying serpent that never touched the ground until it died. *Paradise Blueprint* is a continuation of a previous project in which Zac-Langdon Pole removed the legs of the taxidermied Bird of Paradise to recompose it according to the initial forms of trade and contact between the two cultures. Here, Langdon-Pole has used the amputated legs themselves to create the pattern for a wallpaper that wraps around an entire space. In the wallpaper which resembles a blue sky, the bird’s legs are rendered visible, yet remain mysterious. The use of cyanotype makes a historical reference to the English botanist and a pioneering photographer, Anna Atkins. She used this technique for a handmade book in 1843 that marked the first publication using photographic images. Cyanotype is a process of printing wherein the negative image of an object can be obtained on a treated paper through direct exposure to sunlight. The same technique known as blueprinting was later used to produce copies of architectural and engineering drawings. AR

MATTS LEIDERSTAM

LUCRARE NOUĂ / **COMMISSION**

Matts Leiderstam, *Imaginea artistului, Albert Varga / The Image of the Artist, Albert Varga*, 2019, instalație pe și în jurul cabinei portarului de la Facultatea de Arte / **installation on and around the doorman's booth at the Art Faculty**

Matts Leiderstam (n. 1956, Gothenburg, stabilit în Stockholm) a obținut un doctorat în Arte Frumoase în cadrul Academiei de Arte Frumoase din Malmö în 2006 și a urmat studiile de pictură ale Academiei Valand între anii 1984–1989. A fost profesor al Academiei de Artă din Malmö între anii 2011–2018. Expoziții solo (selecție): Wilfried Lentz Rotterdam (2017); Andréhn-Schiptjenko, Stockholm (2016), Kunsthalle Düsseldorf, Grazer Kunstverein, Graz (2010), Salonul MoCAB – Muzeul de Artă Contemporană, Belgrad (2008). Expoziții de grup (selecție): cea de-a 11-a Bienală de la Shanghai; *Generosity. The Art of Giving*, Galeria Națională, Praga (2016); *Recto Verso*, Fondazione Prada, Milano; *In Search of Matisse*, Heine Onstad Kunstsender, Oslo (2015); cea de-a 8-a Bienală de la Berlin; *Late Barbarians*, Gasworks, Londra (2014); *Ciclorama*, Muzeul Tamayo, Mexico City (2013); *The End of Money*, Witte de With, Rotterdam; *Pandemonium – Art in the Time of Creativity Fever*, Bienala Internațională de Artă Contemporană de la Gothenburg (2011).

Matts Leiderstam (b. 1956, Gothenburg, based in Stockholm) obtained a PhD in Fine Arts at the Malmö Art Academy in 2006 and studied painting at Valand Academy between 1984–1989. He was a professor at the Malmö Art Academy from 2011 to 2018. Selected solo exhibitions: Wilfried Lentz Rotterdam (2017), Andréhn-Schiptjenko, Stockholm (2016), Kunsthalle Düsseldorf, Grazer Kunstverein, Graz (2010), Salon MoCAB—Museum of Contemporary Art, Belgrade (2008). Selected group shows: The 11th Shanghai Biennale; *Generosity. The Art of Giving*, The National Gallery, Prague (2016); *Recto Verso*, Fondazione Prada, Milan; *In Search of Matisse*, Heine Onstad Kunstsender, Oslo (2015); 8th Berlin Biennale, Berlin; *Late Barbarians*, Gasworks, London (2014); *Ciclorama*, Museo Tamayo, Mexico City (2013); *The End of Money*, Witte de With, Rotterdam; *Pandemonium—Art in the Time of Creativity Fever*, Gothenburg International Biennial of Contemporary Art (2011).



IMAGINEA ARTISTULUI, ALBERT VARGA

Care e legătura dintre selfie-uri și genul autoportretului de artist în istoria artei? În lucrarea realizată special pentru bienală, punctul de plecare pentru o investigație adâncă și sinuoasă este un autoportret realizat de Albert Varga (1900–1940), aflat acum în colecția Muzeului de Artă din Timișoara. Această investigație parcurge cărți de istoria artei, arhive online și povești orale ale cercetătorilor, conducând spectatorii din Budapesta către München, Weimar, Dresda și Paris via Timișoara. Fascinat de această pictură care îl înfățișează pe Varga ca pe un tânăr chipeș și conștient de sine, Leiderstam îmbină tradiția picturii, sisteme de receptare și noi tehnologii, prezentându-și descoperirile sub forma unui colaj atât pe avizie-re, cât și pe partea exterioară a cabinei rezervate portarului, aflată la intrarea în Facultatea de Arte al cărei cofondator a fost Varga în 1926. În plus, este organizat un workshop cu studenți pe tema autoportretului, iar participanții își prezintă contribuțiile înăuntrul cabinei portarului și pe un grup pe Facebook.

Cercetările metodice palpabile fondate pe baze conceptuale sunt comune în lucrările lui Leiderstam: de exemplu, proiectele extinse pe mai mulți ani, *Grand Tour* și *The Neanderthal Landscape*. Ambele se referă la maniera în care s-au schimbat modurile de a privi lucrurile, din secolul al XVII-lea până în prezent, ca răspuns la revoltele politice, inovația tehnologică și la dezvoltarea cunoașterii. Totuși, în vreme ce lucrările sale timpurii sunt legate de picturi clasice și sunt asemănătoare unei colecții, accentuând în primul rând percepția, dar nu în ultimul rând dorința privirii, *Imaginea artistului, Albert Varga* este implicată mai mult în modul în care imaginile și sinele se multiplică și evoluează pe rețelele de socializare. În acest fel, lucrările artistului caută deseori povești legate de actul picturii și despre cum ele vor fi urmărite într-un spațiu sau context dat. Pentru el, primul moment al întâlnirii unui tablou anume ghidează toate transfigurările prin care ar putea trece pictura într-un spațiu. De aceea, majoritatea lucrărilor lui pot fi descrise ca evoluând dintr-o întrebare foarte simplă referitoare la pictat și realizarea de imagini: Ce face o pictură sau o imagine? ML

THE IMAGE OF THE ARTIST, ALBERT VARGA

How are selfies connected to the genre of artists’ self-portraits in art history? In Matts Leiderstam’s commission for the biennial, a self-portrait by Albert Varga (1900–1940) in the collection of the Art Museum in Timișoara, is the starting point for a winding excavation. This investigation runs through art history books, online archives and oral stories told by researchers, taking the viewers from Budapest to Munich, Weimar, Dresden, and Paris, via Timișoara. Attracted by this painting depicting Varga as a handsome and self-conscious young man, Leiderstam brings together the tradition of painting, regimes of viewing and new technology, displaying his findings as a collage on bulletin boards as well as on the outside of the doorman’s booth at the entrance of the Art Faculty, the precursor of which Varga co-founded in 1926. In addition, a workshop on self-portraiture with students is organized, and the participants show their contributions to the genre inside the booth and on a Facebook group.

Palpably methodical inquiries, resting on a conceptual basis, are common in the work of Leiderstam: for example, the multi-year projects *Grand Tour* and *The Neanderthal Landscape*. Both of them pertain to how ways of seeing changed from the 17th century until today in response to political upheavals, technological innovation and the development of knowledge. However, whereas the earlier projects are related to classical paintings and are assemblage-like, primarily emphasizing perception, not least the desire of the gaze, *The Image of the Artist, Albert Varga* is more invested in how images of the self proliferate and evolve on social media. In this way, his work often seeks out stories connected to the act of painting and how they will be pursued in a given space or context. For him, the moment of encountering a particular painting guides all of the permutations it might take within a space. Thus, most of his works can be described as growing out of a very simple question in relation to painting and image-making: What does a painting, or an image, do? ML

ANNE LOW

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Anne Low, *Pat de praf / Dust bed*, 2018–2019, mătase țesută manual, bumbac, saltea / handwoven silk, cotton, foam

Anne Low (n. 1981, Stratford) trăiește în Montreal. Practica ei artistică include sculptură, instalație, textile și gravură. Low este interesată de istoria textilelor precum și de rolul artistului în a deține grade unice de cunoaștere încorporate în aceste practici tradiționale. Lucrările ei se adresează unor fire narative bogate, în jurul impulsului de a diferenția suprafața, obiectul și sinele. Expoziții (selecție): *Chair for a woman*, Galeria de Artă Contemporană, Vancouver (2019, solo); *Soon Enough – Art in Action*, Tensta konsthall, Stockholm (2018); *Paperstainer*, Mercer Union, Toronto (2018, solo); *A wall as a table with candlestick legs*, Tensta konsthall, Stockholm (2018, solo) și *Witch with Comb*, Artspeak, Vancouver (2017, solo); *Separation Penetrates*, Mercer Union, Toronto (2017); *Clive Hodgson & Anne Low*, The Block, Londra (2017); *Dream Islands*, Galeria de Artă Nanaimo (2017); *Ambivalent Pleasures*, Galeria de Artă Vancouver (2016); *Reading the Line*, The Western Front, Vancouver (2015).

Anne Low (b. 1981, Stratford) lives in Montreal. Her work includes sculpture, installation, textiles and printmaking. Low engages with the history of textiles and the artist's role in upholding unique orders of knowledge embedded within these traditional practices. Her work speaks to wider narratives around the impulse to differentiate surface, object and self. Selected exhibitions: *Chair for a woman*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (2019, solo); *Soon Enough—Art in Action*, Tensta konsthall, Stockholm (2018); *Paperstainer*, Mercer Union, Toronto (2018, solo); *A wall as a table with candlestick legs*, Tensta konsthall, Stockholm (2018, solo); *Witch with Comb*, Artspeak, Vancouver (2017, solo); *Separation Penetrates*, Mercer Union, Toronto (2017); *Clive Hodgson & Anne Low*, The Block, London (2017); *Dream Islands*, Nanaimo Art Gallery (2017); *Ambivalent Pleasures*, Vancouver Art Gallery (2016); *Reading the Line*, The Western Front, Vancouver (2015).



PAT DE PRAF

Pat de praf, sculptura Annei Low, este o întâlnire între tradiții meșteșugărești vechi de secole și metode ale artei contemporane. Toate materialele textile prezente în această lucrare sunt din mătase țesută manual chiar de către artistă. Elementele care compun *Patul de praf* par la început familiare: saltele, perne, lenjerii de pat, perne suport. Totuși, familiaritatea acestora este curmată de specificitatea materialului și de modul în care sunt realizate. Modelele vărgate ale *Patului de praf* sunt traduceri țesute ale cercetărilor artistei privind mostrele textile adunate de către economistul suedez Anders Berch din ateliere de țesătorie din Europa Occidentală, în secolul al XVIII-lea. Această colecție unică reflectă deosebita iscusință a unei deprinderi manifestate în producția de textile din Europa, înaintea revoluției industriale. Amintind de un pat al istoriei haotice, titlul se referă la modul în care praful de dedesubtul războiului de țesut, un produs adiacent țesutului datorat agilității procesului, era colectat și folosit ca umplutură pentru saltele.

Lucrările lui Low constau în textile și sunt influențate de informații cu privire la metodologii meșteșugărești care construiesc atât materialul, cât și o bază conceptuală pentru majoritatea lucrărilor sale. Studiul ei continuu cu privire la tehnicile țesutului de mână, în special cele din Europa secolului al XVIII-lea, constituie centrul practicii artistei. În același timp, arta lui Low nu este legată de o anumită perioadă istorică, lucrările acesteia tratează subiecte contemporane precum muncile casnice, arta decorativă, utilitate și gust. Deși țesutul este important din punct de vedere istoric, această ocupație care consumă foarte mult timp și care reprezintă, în multe locuri, o activitate de confecționare a materialelor predominant feminină a fost rareori asociată cu vreun nume. Low aduce la lumină obiecte țesute și le combină cu alte obiecte realizate manual – uneori și cu elemente *ready-made* – într-o manieră care face ca ultimele ei lucrări să se apropie de suprarrealism. O parte a acestui suprarrealism este legată de practica ei de a traduce, mai degrabă decât de a practica, așa-numita apropiere culturală. „Traducerea” lui Low se aliniază cu ideile teoreticianului postcolonialist Homi Bhabha despre modul în care avem mereu nevoie să transformăm un lucru în altceva. Cu alte cuvinte, nu este vorba despre a afirma și a menține drepturile de proprietate, ci despre moștenirea culturală imaterială, despre a activa cunoașterea printr-o abilitate într-un mod temporar și subiectiv. În cazul lui Low, acest lucru implică o continuă, uneori nestăpânită și poetică, traducere realizată manual. Ca parte a Bienalei Art Encounters 2019, la Muzeul Textilelor din Băița, la trei ore distanță cu mașina de Timișoara, Low își prezintă câteva dintre cele mai recente obiecte sculpturale țesute. ML

DUST BED

Anne Low's *Dust Bed* is a sculpture which is an encounter between century-old craft traditions and contemporary art methods. All of the textiles that exist in this work were hand woven out of silk by the artist. The forms of *Dust Bed* are at first familiar: mattresses, pillows, bed sheets, and bolsters. However the familiarity of these forms is interrupted by the material specificity of how they are made. The striped patterns of *Dust Bed* are woven translations of the artist's research into textile samples collected from weaving ateliers in Western Europe by the Swedish economist Anders Berch in the 18th century. This unique collection reflects the virtuosity of skill that existed in the production of textiles in Europe, prior to the industrial revolution. Reminiscent of a bed of history gone topsy-turvy, the title of the sculpture refers to how the dust from underneath looms, a side product of weaving, due to the agility of the work, was collected, then used to stuff mattresses.



Low's work consists of textiles and is informed by historical craft methodologies which form both the material and a conceptual basis for much of her work. Her ongoing study of handweaving techniques, especially those from Europe in the 18th century, is central to her practice. At the same time, Low's art is not bound to a particular historical period but addresses contemporary subjects such as housework, the decorative, utility and taste. Even though weaving is historically important, this extremely time-consuming and—in many places—female-dominated occupation of making cloth has seldom been associated with any name. Low brings to light woven objects and combines them with other hand-crafted objects—and also ready-made elements—in such a way that her latest work approaches the surreal. Some of this surrealism is connected to her translating, rather than practicing, so-called cultural appropriation. Low's “translation” is in line with the post-colonial theorist Homi Bhabha's ideas about how we always need to transform one thing into something else. In other words, it is not about asserting or upholding ownership rights, but about immaterial cultural heritage, about in a temporary and subjective way, activating knowledge through a skill. In Low's case, this involves a continuous, often unrestrained and poetic translation done by hand. As part of the Art Encounters Biennial 2019, at the textile museum—Muzeul Textilelor—in Băița, three hours by car from Timișoara, Low is showing a number of her recent woven sculptural objects. ML



VIRGINIA LUPU în colaborare cu / in collaboration with Mihaela Mincă

Virginia Lupu în colaborare cu / in collaboration with Mihaela Mincă, *TinTinTin*, 2018, 8 fotografii imprimate cu jet de cerneală și cerneală Ultrachrome pe bază de pigment, hârtie Hahnemühle / **8 inkjet print and Ultrachrome pigment ink photographs, Hahnemühle paper**, 40x60 cm fiecare / **each**

Virginia Lupu este o artistă fotograf stabilită la Timișoara. Ea caută să-și prezinte personajele așa cum există și coexistă în societate, fără a le altera reprezentarea pentru a corespunde unor norme, așteptări sau stereotipuri sociale. Această practică este vizibilă cu precădere în proiectul său dedicat vrăjitoarelor rrome, *TinTinTin*. Începând cu practicile magice adânc înrădăcinate în mentalitatea colectivă, acest proiect propune demitizarea și de-vulgarizarea imaginii practicilor spirituale alternative prezente în contextul românesc. În cultura vizuală românească, practicile oculte și magice lipsesc. Așadar, acest proiect încearcă să deschidă o zonă a explorării și a valorificării superstițiilor rrome, practicilor magice și vrăjitoriilor, oferind în același timp o înțelegere profundă și nealterată a acestui aspect fundamental, al unei culturi matriarhale în cadrul unei societăți patriarhale.

Virginia Lupu is a photographer based in Timișoara. She seeks to present her subjects as they exist and coexist in society without altering their appearance to fit certain social norms, expectations or stereotypes. This practice translates well in her project with Roma witches, *TinTinTin*. Beginning with the deep roots of magical practices in the collective mentality, this project proposes to demythicize and devulgarize the image of alternative spiritual practices traditionally present in the Romanian space. The occult and magical practices have yet to find representation in Romanian visual culture. As such, this project seeks to open the door to exploring and appreciating Roma superstitions, magical practices and witchcraft, while also providing a deep and unaltered understanding of this pivotal aspect of a matriarchal culture within a patriarchal society.



TINTINTIN

Reprezentările vrăjitoarelor au stârnit, nu de puține ori, atât curiozitate, cât și dispreț și frică. Vânătoarea de vrăjitoare și vrăjitoria merg mână în mână. Așa cum a subliniat academicianul feminist Silvia Federici, vânătoarea de vrăjitoare nu este un act de epurare ce aparține trecutului. Continuă sub multe forme și în prezent, în întreaga lume: de la politicienii de rang înalt, până la acuzațiile de vrăjitorie din Africa degenerate în încălcări ale drepturilor omului. Vrăjitoria este o practică populară în România, cu o istorie îndelungată de reprezentări stereotipice. A stimulat fantezii în literatură, cinematografie și televiziune, atrage atenția în mass-media, de la politicienii de rang înalt, până la diferite celebrități și la publicul larg. Asemenea reprezentări cu nuanțe de rasă și gen au format și continuă să consolideze, o imagine a vrăjitoarelor ca grup omogen. În acest imaginar popular unde realitățile istorice, frica și stigmatizarea se amestecă, vrăjitoria este asociată mai degrabă cu femeile de etnie romă aflate la marginile societății.

Fotografiile Virginiei Lupu chestionează această reprezentare ce a câștigat credibilitate în media și în discursul public. Inspirându-se din propriul interes față de practicile ezoterice, precum și față de comunitățile marginalizate, lucrările Virginiei Lupu sunt rezultatul unei colaborări pe termen lung cu o practicantă a magiei de etnie romă. Mihaela Mincă și-a îndrumat cele două fiice și nora, transmițându-le o tradiție pe linie maternă. Virginia Lupu le urmărește în diferite ritualuri desfășurate acasă, în natură și pe străzi, decupând astfel un spațiu performativ pentru reprezentarea de sine. Artista captează nuanțele lumii lor, de la transformarea spațiului domestic într-un loc al emancipării feminine, la adaptarea ritualurilor magice la tehnologia contemporană, la întrepătrunderea dintre peisajul urban și mediul natural, la contrastul dintre stigmatul social și independența lor financiară. În contextul Bienalei Art Encounters 2019, selecția de fotografii se concentrează pe o portretizare colectivă și pe puterea și frumusețea emanate de o îndeletnicire comună. AR

TINTINTIN

Images of witches have often raised curiosity as well as contempt and fear. Witch-hunt and witchcraft operate side by side. As the feminist scholar Silvia Federici points out, witch-hunt is not a violent purge from the past. It continues nowadays in many forms across the globe from misogynist policies in the US to Africa's witchcraft accusations which lead to human rights abuses. Witchcraft is a popular practice in Romania with a long history of stereotypical representation. It stimulated fantasies in literature, cinema, and television, it draws attention across mass media from high-ranking politicians, to various celebrities and to the general public. Such representations with undertones of race and gender formed, and continue to reinforce, a portrayal of witches as a homogenous group. In this popular imaginary where historical realities, fear and stigmatization blend together, witchcraft is more likely associated with Roma women positioned at the margins of society.

Virginia Lupu's photographs challenge this representation which gained currency in media and public discourse. Drawing on her own interest in esoteric practices as well as in marginalized communities, the works of Virginia Lupu are the result of a long-term collaboration with a practitioner of magic of Roma origins. Mihaela Mincă has mentored her two daughters and daughter-in-law, and has passed down a tradition of maternal lineage. Lupu follows them in various rituals at home, outdoors in nature and on the street, carving out a performative space for self-representation. She captures the nuances of their world from the transformation of the domestic space into a site of female empowerment, to the adaptation of magic rites to contemporary technology, to the entanglement between the urban landscape and natural environment, to the contrast between the social stigma and their financial independence. In the context of the 2019 Art Encounters Biennial, the selection of photographs focuses on a collective portrayal and the power and beauty that emanates from a communal practice. AR

TAUS MAKHACHEVA

Taus Makhacheva
Pe sârmă, Daghestan / Tightrope, Dagestan, 2015, video color, sunet / **video, colour, sound**, 58'10" (imagine din video / **video still**)

Taus Makhacheva (n. 1983, trăiește în Moscova) este cunoscută în special pentru performance-urile și videourile ei care examinează critic ceea ce se întâmplă atunci când diferite culturi și tradiții intră în contact unele cu altele. Fiindcă a crescut în Moscova având origini culturale din Daghestan (republică autonomă din componența Federației Ruse, situată în zona Caucazului), practica ei artistică este documentată prin această legătură personală cu lumile coexistente ale pre- și postsovietizării. Deseori pline de umor, lucrările ei încearcă să testeze rezistența imaginilor, obiectelor și corpurilor din lumea prezentului. Licență în Arte Frumoase de la Goldsmiths (2007) și Masterat de Arte Frumoase de la Royal College of Art (2013). Expoziții recente (selecție): Manifesta 12 (2018); *Storeroom* (Muzeul Van Abbe, 2018); Bienala de la Liverpool (2018); Bienala de la Yinchuan (2018); Bienala de Artă Contemporană de la Riga (2018); Bienala de la Veneția (2017); Trienala Garage de Artă Contemporană Rusă (Muzeul Garage de Artă Contemporană, 2017); *Muzeul ON/OFF* (Centrul Pompidou, 2016); Bienala de la Shanghai (2016); Bienala de la Kiev (2015); Bienala de la Moscova (2015 și 2011); Bienala de la Sharjah (2013). Premiată cu Premiul Fundației celei de-a 6-a Bienale de Artă Contemporană de la Moscova, Premiul „Viitorul Europei”, Muzeul de Artă Contemporană, Leipzig (2014) și Premiul de Stat „New Generation – Innovation” (2012). Reprezentată de galeria narrative projects, Londra.

Taus Makhacheva (b. 1983, lives and works in Moscow) is known predominantly for her performance and video works which critically examine what happens when different cultures and traditions come into contact with one another. Having grown up in Moscow with cultural origins in the Caucasus region of Dagestan, her artistic practice is informed by this personal connection with the co-existing worlds of pre- and post-Sovietization. Oftentimes humorous, her works attempt to test the resilience of images, objects and bodies in today's world. BA in Fine Art from Goldsmiths (2007) and MFA from Royal College of Art (2013). Selected exhibitions: Manifesta 12 (2018); *Storeroom* (Van Abbemuseum, 2018); Liverpool Biennial (2018); Yinchuan Biennale (2018); Riga International Biennial of Contemporary Art (2018); Venice Biennale (2017); Garage Triennial of Russian Contemporary Art (Garage Museum of Contemporary Art, 2017); *Museum ON/OFF* (Centre Pompidou, 2016); Shanghai Biennial (2016); Kyiv Biennial (2015); Moscow Biennale (2015 and 2011); Sharjah Biennial (2013). Awarded the 6th Moscow Biennale of Contemporary Art Foundation Prize (Moscow, 2015), “Future of Europe” Prize, Museum of Contemporary Art, Leipzig (2014) and the “New Generation—Innovation” State Prize (2012). Represented by narrative projects, London.



PE SÂRMĂ, DAGHESTAN

Legănându-se în aer, un acrobat merge pe sârmă și poartă picturi de la o stâncă la alta peste un canion înalt. Peisajul dramatic este situat în platoul Munților Caucaz, iar curajosul și priceputul performer de origine daghestaneză este Rasul Abakarov, membrul unei familii aflate la cea de-a cincea generație de acrobați care merg pe sârmă, el se luptă pentru conservarea moștenirii lui culturale. În regiunea autonomă Daghestan, mersul pe sârmă este o tradiție. Practica a servit ca formă de mișcare între satele de munte inaccesibile, devenind o abilitate locală prețuită. Cele 61 de picturi pe care Abakarov le poartă cu grijă sunt toate reproduceri ale lucrărilor din colecția Muzeului de Arte Frumoase P.S. Gamzatova Daghestan.

Actul mersului pe sârmă este meșteșugul păstrării echilibrului, o metaforă de substrat a filmului lui Makhacheva. Madina Tlostanova, gânditor, scriitor și susținător al decolonizării, a evidențiat că artiștii din Daghestan care au realizat picturile au mers deja pe sârmă în lucrările lor, negociind între formarea lor clasică de tradiție academică, imperativele stilului realist sovietic, influențele vestice și reprezentări ale subiectelor locale. Totuși, cea mai importantă negociere pe care o pune în discuție artista este actul echilibrării între tradiții moștenite și decizia de a păși pe o cale neobișnuită și riscantă, fiindcă aceasta privește atât artiștii, cât și instituțiile de artă. AR

TIGHTROPE, DAGESTAN

Swinging himself up in the air, a tightrope walker carries paintings from one cliff to another up on a high canyon. The dramatic landscape are the highlands of the Caucasus Mountains and the brave and skillful performer of Dagestani origin is Rasul Abakarov, a member of the fifth generation of a family of tightrope walkers, striving to preserve his cultural heritage. In the autonomous region Dagestan, tightrope walking is a tradition. It served as a form of movement between remote mountain villages, and has become a valued local craft. The 61 paintings Abakarov is delicately carrying are all reproductions of works from the collection of the P.S. Gamzatova Dagestan Museum of Fine Arts.

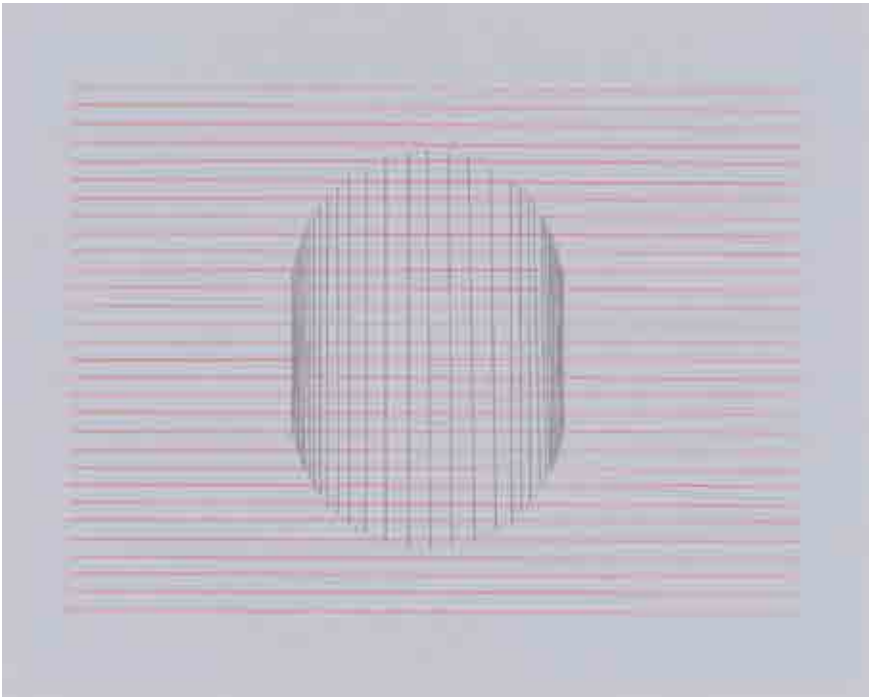
The act of tightrope walking is the skill of maintaining balance, a metaphor underlying Makhacheva's film. The decolonial thinker and writer Madina Tlostanova has pointed out that the Dagestani artists behind the paintings had already walked a tightrope in their work, negotiating between their training in classical academic tradition, the imperatives of Soviet realistic style, Western influences, and depictions of local subjects. Yet the most poignant important mediation the artist addresses is the act of balancing between an inherited tradition and the decision to walk an unusual, risky path, as concerns both the artists and art institutions. AR

LILIANA MERCIOIU POPA

Liliana Mercioiu Popa, *Variabile (1), (2), (4), (5), (6), (7), (5), (6), (7) / Variables (1), (2), (4), (5), (6), (7)*, 2013, desen pe hârtie / **drawing on paper**, 40x50 cm fiecare / **each**

Liliana Mercioiu Popa (n. 1975, Târgu Jiu) locuiește la Timișoara. Ea utilizează textul într-o manieră conceptuală, dar și alte forme de expresie artistică precum pictura, desenul, instalația și fotografia. Preocupările sale acoperă un spectru larg de problematici raportate la contexte macro- și microistorice. Propria devenire în relație cu dezvoltarea lumii, evoluția istorică a climatului social și cultural în care trăiește, echilibrul de forțe și determinări care creează identitatea unei comunități, a unui grup social sau a unui individ, sunt aspecte recurente din arta ei. Ea este, de asemenea, interesată de descifrarea acelor „incidente/accidente”, ce fac posibilă accesarea unor aspecte ale existenței de dincolo de vizibil. În ultimii ani, a fost foarte implicată în activitățile expoziționale ale Platformei Avantpost, contribuind la inițierea unora dintre ele, cum ar fi: *Conectarea cu prezentul*, 2015 sau *Universallowed*, 2017. Expoziții (selecție): *Spațiu comun*, Fundația Art Encounters, Timișoara (2018); *Spațiu medial*, Galateca, București (2016); *Geometrie variabilă*, Galeria Jecza, Timișoara (2014); *Universallowed*, Turnul Bateriei, Timișoara (2017); *Hidden Agenda*, Scena9, București (2016); *Conexiunea cu prezentul*, Bienala Art Encounters, Memorialul Revoluției din ‘89, Timișoara (2015); *Posibil-Nesigur*, Halele Timco, Timișoara (2011); *În lumina utopiei*, Institutul Cultural Român, Londra (2010); *7 terase deschise spre lume*, Sanaa, Essen (2009).

Liliana Mercioiu Popa (b. 1975, Târgu Jiu) lives in Timișoara. She uses text, drawing and painting in a conceptual manner, as well as photography and site-specific intervention in relation to the city, covering macro- and micro-historical contexts. Her own becoming in relation to the development of the world, the historical evolution of social and cultural climate in which she lives, the balance of forces and determinations that create the identity of a community, of a social group or of an individual, are recurrent aspects in her art. She is also interested in deciphering those “incidents/accidents”, which make it possible to access some aspects of existence beyond the visibility. In the last years, she has been very involved in the exhibitions activities of the Avantpost Platform, contributing to the initiation of some of them such as: *Becoming Connected*, 2015 or *Universallowed*, 2017. Selected exhibitions: *Common Space*, Art Encounters, Timișoara (2018); *Medial Space*, Galateca, Bucharest (2016); *Variable Geometry*, Jecza Gallery, Timișoara (2014); *Universallowed*, Tower of the Battery Factory, Timișoara (2017); *Hidden Agenda*, Scena9, Bucharest (2016); *Becoming Connected*, Art Encounters Biennial, 1989 Revolution Memorial, Timișoara (2015); *Possible-Unsure*, Timco Halls, Timișoara (2011); *In the Light of Utopia*, Romanian Cultural Institute, London (2010); and *7 Terraces Open to the World*, Sanaa Building, Essen (2009).



VARIABLE

Această serie de desene este parte a unui ansamblu de lucrări prin care Liliana Mercioiu Popa explorează limitele vizibilității și relația dintre reprezentările tri-dimensionale și cele bidimensionale. Lucrând adesea cu sculptura geometrică și provocând percepția vizuală, aici ea folosește mijloace minimale – creion pe hârtie – pentru a testa punctul din care redarea plană începe să dea impresia de formă tridimensională.

Desenele ei produc o experiență a spațiului care se comprimă dar se și expandează pentru a atinge o stare de echilibru, în timp ce dispunerea liniilor este minuțios coregrafiată. Realizate metodic cu ajutorul unei rigle pe hârtie în diferite culori, liniile gri, argintii și negre devin agenți activi înăuntrul imaginii. În contrast cu rigurozitatea gesturilor manuale, variația formelor sugerează configurații neprevăzute. Reminiscențe atât ale strategiilor minimaliste, cât și ale celor de tip Op Art, mijloacele modeste de realizare împrumută lucrărilor un aer contemporan distinctiv. ML

VARIABLES

This series of drawings is part of a body of work in which Liliana Mercioiu Popa explores the limits of visibility and the relationship between three-dimensional and two-dimensional representations. Often working with geometric sculpture which challenges visual perception, here, she is employing minimal means—pencil on paper—in order to test the point at which the flat rendering starts to give the impression of three-dimensional form.

Her drawings produce an experience of a space that is both compressing and expanding to reach a state of equilibrium, while the arrangement of lines is carefully choreographed. Methodically made with a ruler on differently colored paper, the grey, silvery and black lines become active agents within the image. In contrast to the rigorous handmade gestures, the variation of forms suggests unforeseen configurations. Reminiscent of both minimalist and Op Art strategies, the modest means of production give the works a distinct contemporary ring. ML

METAHAVEN

PROIECȚIE / SCREENING

Metahaven, *Expansiunea (Propagandă despre propagandă) / The Sprawl (Propaganda About Propaganda)*, 2015, video HD / **HD video**, 110' (Imagine din video / **video still**)

Practica artistică a duoului Metahaven este compusă din literatură și design. Printre filmele marca Methaven se numără *The Sprawl (Propaganda About Propaganda)* (2015), *Information Skies* (2016), *Hometown* (2018) și *Eurasia (Questions on Happiness)* (2018). Expoziții recente (selecție): *Version History* la ICA Londra (2018, solo); *Earth* la Muzeul Stedelijk din Amsterdam (2018, solo); *Ghost:2651* Bangkok (2018); Bienala de la Sharjah (2017); Bienala de la Gwangju (2016). Publicații recente: *PSYOP* (2018, co-editor: Karen Archey) și *Digital Tarkovsky* (2018).

The work of Metahaven consists of filmmaking, writing, and design. Films by Metahaven include *The Sprawl (Propaganda About Propaganda)* (2015), *Information Skies* (2016), *Hometown* (2018), and *Eurasia (Questions on Happiness)* (2018). Recent exhibitions include *Version History* at the ICA London (2018, solo); *Earth* at Stedelijk Museum Amsterdam (2018, solo); *Ghost:2651* Bangkok (2018); the Sharjah Biennial (2017); and the Gwangju Biennale (2016). Recent publications by Metahaven include *PSYOP* (2018, edited with Karen Archey), and *Digital Tarkovsky* (2018).



EXPANSIUNEA

În filmul *Expansiunea (Propaganda despre Propagandă)* din 2016, realizat de duoul Metahaven, stabilit în Amsterdam, puterea vine din exercitarea suveranității, în contrast cu geopoliticile teritorialității orientate spre statul-națiune care au dominat discursul puterii și pe cel politic încă din secolul al XVII-lea. Filmul include ascensiunea ISIS, precum și anexarea Crimeei. De asemenea, portretizează puterea ca pe un tip de instrument capabil, prin comunicare, de a-i perturba pe „ceilalți”, subminând crezul că adevărul poate fi dovedit. Include transformarea software-ului în arme.

În film, evoluția Rusiei de azi este văzută printr-unul dintre numeroasele studii de caz și operează în cadrul megastructurii de calcul la scară globală pe care Benjamin Bratton, unul dintre capetele vorbitoare și privitoare ale filmului, o numește „grămadă”. Acțiunea simultană de a întări și distruge o credință este aici în plină desfășurare. Grămada este, de asemenea, și un model abstract vertical, înlocuind topologia orizontală a geopoliticilor așa cum a fost definită prin Pacea de la Westfalia din 1648, când divizarea teritoriului realizată de aceasta în națiuni-state a distorsionat și deformat vechea logică. Multiplele straturi de suveranitate ale grămezii, una peste alta, sunt acum o superputere a prezentului, deși una întâmp-lătoare, așa cum susține Bratton.

În stilul tipic „metahaven”, filmul este îndeosebi seducător prin continua su-prastratificare de imagini și grafică, atât figurative cât și nonfigurative, cu multiple ecrane, reflexii, fum, intense și strălucitoare și muzică atmosferică, ușor melan-colică. Imagini găsite din birourile YouTube din Los Angeles, un urlaș lansator de rachete înregistrat cu telefonul lângă locul prăbușirii zborului ucrainean MH17 și lupte de stradă din Bahrain sunt amestecate cu episoade înscenate în spații abs-tracte cu oameni tineri și frumoși, cu înfățișări atipice. Unul dintre ei mănuieste athletic o sabie „comițând un act de terorism estetic”, alta apare avînd coordonate de poziționare geopolitică pe față. O a treia actriță personifică acțiunea de a lua poziție. Apoi sunt flori colorate, explozii decorative și cadre recurente cu o mașină ce merge prin Statele Unite cu susul în jos. Poezie ce îți taie respirația de Anna Akhmatova este recitată în rusă, precum și citate din *Ce este arta?* de Lev Tolstoi, exemplificând o paradigmă expresivă de artă, și un text liric scris chiar de către Metahaven. ML

THE SPRAWL

In the 2016 film *The Sprawl (Propaganda about Propaganda)*, by the Amsterdam-based duo Metahaven, power comes from exerting sovereignty, in contrast to the nation-state oriented geopolitics of territorialism which has dominated the dis-course of power and politics since the 17th century. The film includes the rise of ISIS, as well as the annexation of Crimea. It also portrays power as a kind of agency which is able, through communication, to disrupt “the other side”, undermining the belief that truth is provable. It includes the weaponization of software.

In the film, the evolution of today’s Russia is seen through one of several case studies, and it’s operating within the global-scale computing mega structure which Benjamin Bratton, one of the film’s talking and watching heads, calls “the stack”. The act of si-multaneously strengthening and destroying belief is in full swing here. The stack is also an abstract vertical model, replacing the horizontal topology of geopolitics as defined by the 1648 Peace of Westphalia, its division of land into nation states having distorted and deformed the older logic. The stack’s multiple layers of sovereignties, on top of the other, is now a superpower of today, albeit, as Bratton argues, an incidental one.

ANA MARÍA MILLÁN

Ana María Millán, *Dor de ducă* / **Wanderlust**, 2015–2017, animație / **animation**, sunet, culoare / **sound, color**, 8'22" (imagine din video / **video still**)

Ana María Millán (n. 1975, Cali) tratează în lucrările sale politica animației în relație cu subculturile și cultura digitală, actul performance-ului, genul și propaganda. Artista a dezvoltat tehnici bazate pe jocuri de rol, reconstituiri și idei despre animație ca metodologie pentru a realiza o serie de piese de teatru care se finalizează sub forma filmelor narative. Aceasta vorbește din perspectiva poziției culturii amatorilor, cultura politică populară, teritoriile sunetului și ale tehnologiei, încorporând posibilitățile și greșelile repetițiilor, dar și forme narative considerate disfuncționale. Expoziții (selecție): *Witte de With*, Rotterdam (2018, solo); *Le bruit des choses qui tombent*, FRAC Provența-Alpi-Coasta de Azur, Marsilia (2017); *Bordes de la cotidianidad. Apuntes para otra historia del video contemporáneo en Colombia*, Jeu de Paume, Paris (2017); *Immortality for all*, Savvy Contemporary, Berlin (2016); *Frío en Colombia*, premiul Luis Caballero, Archivo General de la Nación, Bogotá (2015, solo); *Nido o Átomo. He Aquí la Estrella*, Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago de Chile (2015); *Mutis Mutare*, El Matadero, Madrid (2015); *Video Sector*, Miami Art Basel (2014); *Ir para Volver*, cea de-a 12 Bienală de la Cuenca (2014); *¿Tierra de Nadie?*, Centrul Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2011); *AUTO-KINO!* prezentat de Phil Collins, Temporäre Kunsthalle, Berlin (2009); *Historias Colaterales*, Centrul Cultural al Spaniei, Guatemala (2008); *I Still Believe in Miracles – parte I*, Muzeul de Artă Modernă, Paris (2005).

The work of Ana María Millán (b. 1975, Cali) addresses the politics of the animation in relation to digital cultures and subcultures, performativity, gender and propaganda. She has developed techniques based on role playing, reenactment and ideas about animation as methodology to make a series of plays that end in the form of narrative films. This speaks from the position of amateur cultures, pop political culture, sound territories and technology, and incorporates the possibilities and mistakes of rehearsals, and narrative forms considered dysfunctional. Selected exhibitions: *Witte de With*, Rotterdam (2018, solo); *Le bruit des choses qui tombent*, FRAC Provence Alpes Côte d'Azur, Marseille (2017); *Bordes de la cotidianidad. Apuntes para otra historia del video contemporáneo en Colombia*, Jeu de Paume, Paris (2017); *Immortality for all*, Savvy Contemporary, Berlin (2016); *Frío en Colombia*, Luis Caballero prize, Archivo General de la Nación, Bogotá (2015, solo); *Nido o Átomo. He Aquí la Estrella*, Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago de Chile (2015); *Mutis Mutare*, El Matadero, Madrid (2015); *Video Sector*, Miami Art Basel (2014); *Ir para Volver*, 12 Bienal de Cuenca (2014); *¿Tierra de Nadie?*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2011); *AUTO-KINO!* presented by Phil Collins, Temporäre Kunsthalle, Berlin (2009); *Historias Colaterales*, Centro Cultural de España, Guatemala (2008); *I Still Believe in Miracles—part I*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2005).



DOR DE DUCĂ

În animațiile video realizate de Ana María Millán suntem invitați într-o lume magică a caracatițelor plutitoare, a câinilor roz, a norilor uriași, a larvelor fluorescente și a florilor gigantice. Este o lume creată alături de șase gameri din diferite comunități subculturale din capitala Mexicului. Lucrând împreună timp de doi ani, artista și-a dorit să exploreze alături de aceștia posibilitatea unei voci critice în jocurile video, departe de trupele militare dominatoare din ele și de tendințele escapistе.

Videoul conține, de altfel, mai multe lumi paralele, înăuntrul cărora identitățile animale preiau rolul eliberatorului. Spațiile în care ele există variază de la o peșteră la înlăuntrul unui câine, la nave spațiale și pajiști verzi. La finalul câmpului verde apare un mare perete, acompaniat de o voce care alternează între engleză și spaniolă spunând că „orice zid e o minciună”. Apoi, brusc, apare o deschizătură în zid, iar iarba de cealaltă parte a acestuia devine vizibilă.

Millán este interesată de modul în care întâmplările istorice capătă valențe de socializare prin intermediul filmelor, al benzilor desenate, al videourilor și al jocurilor pe calculator, dar și prin jocurile de tipul Live Action Role Play. În practica ei artistică este esențială colaborarea. Pe lângă gameri, ea a mai lucrat și cu un grup de colegi, într-un colectiv numit Helena Producciones. Pentru *Dor de ducă*, grupul de lucru a lansat întrebări precum „Ce înseamnă să fii gamer?” și „Care este motivația dincolo de a fi un consumator al acelei industrii?”. ML

WANDERLUST

In Ana María Millán's video animation, we are invited to a magical world of floating octopuses, pink dogs, huge clouds, fluorescent larvae, and giant flowers. This is a world created together with six gamers from different subcultural communities in Mexico City. Working together for two years, the artist wanted to explore with them the possibility of a critical voice in video gaming, away from its dominating military tropes and escapist tendencies.

The video does, in fact, hold several parallel worlds, wherein animal identities take on the role of liberator. The spaces they exist in range from a cave to the interior of a dog, to spaceships, to open green fields. At the end of the green field, a big wall appears, accompanied by a voice over, shifting between Spanish and English, saying that “any wall is a lie”. Then, all of a sudden, there is an opening in the wall, and the grass on the other side becomes visible.

Millán is interested in how historical narratives are being socialized through movies, comics, video and computer games, and Live Action Role Play. In her artistic practice, collaboration is at the core. In addition to gamers, she has also worked with a group of colleagues, in a collective called Helena Producciones. For *Wanderlust*, the working group asked questions like “What does being a gamer mean?” and “What is the motivation beyond that of being a consumer of that industry?”. ML



In typical “metahaven” fashion, the film is particularly seductive with continuous over-layering of images and graphics, both figurative and non-figurative, with a fair amount of screens, reflections, smoke, chromatic colors, and atmospheric, slightly melancholic music. Found footage from YouTube's Los Angeles offices, a huge Russian missile launcher caught on a mobile camera near the Ukrainian crash site of flight MH17, and street fights in Bahrain, are mixed with staged scenes in abstract spaces with beautiful young people with atypical looks. One of them athletically swings a sword “committing an act of aesthetic terrorism”, another appears with geopolitical positioning coordinates on her face. A third actress is impersonating the act of taking position. Then there are colorful flowers, decorative explosions and recurring shots from a car driving in the US upside down. Breath-taking poetry by Anna Akhmatova is recited in Russian, as are quotes from Leo Tolstoy's *What is Art?* exemplifying an expressive paradigm of art, and a lyrical text by Metahaven themselves. ML



MAŁGORZATA MIRGA-TAS

Małgorzata Mirga-Tas, *Pe drum / On the Way*, 2016, lucrare din petice / patchwork, 220 x 290 cm

Małgorzata Mirga-Tas (n. 1978, Zakopane) este stabilită în Czarna Góra. A studiat sculptura în cadrul Academiei de Arte Frumoase din Cracovia. Este artist, activist, educator și autorul a numeroase proiecte ce au ca subiect comunitățile de rome, precum „Romani Click”, „Romani Art” sau „Jaw Dikh! International Event of Roma and not Roma Art in Czarna Gora”. A primit bursa guvernului american, „International Visitor Leadership Promoting Social Good Through the Arts” (2014). A participat la Simpozionul Internațional de Sculptură din Brno (2011 și 2017). A fost premiată la cea de-a 42-a Bienală de Pictură de la Bielska Jesień (2015). Lucrează cu o varietate de medii, printre care pictură, colaj, sculptură și instalație. Își găsește inspirația în rădăcinile sale rome de tip Bergitka. În 2018, i s-a acordat o bursă artistică din partea Ministerului Culturii din Polonia, pentru a-și continua munca. A avut expoziții, printre altele, în Cracovia, Wrocław, Varșovia, Bratislava, Skopje, Berlin, Vilnius, Strasbourg, Nairobi.

Małgorzata Mirga-Tas (b. 1978, Zakopane) is based in Czarna Góra. She studied Sculpture at the Academy of Fine Arts, Kraków. She is an artist, activist, educator, and the author of multiple projects aimed at Roma communities, i.e. “Romani Click”, “Romani Art” or “Jaw Dikh! International Event of Roma and not Roma Art in Czarna Gora”. She received the American government scholarship, International Visitor Leadership Promoting Social Good Through the Arts (2014). She participated in the International Sculpture Symposium in Brno (2011 and 2017). She received distinction at the 42nd Painting Biennial Bielska Jesień (2015). She works in a variety of media including painting, collage, sculpture, and installation. She finds inspiration in her Bergitka Roma roots. In 2018 received an artistic scholarship from the Polish Ministry of Culture to continue her work. She had exhibitions in Krakow, Wrocław, Warsaw, Brno, Bratislava, Skopje, Berlin, Vilnius, Strasbourg, Nairobi, among others.



SURORI. ROMANI KALI DAJ III. TREI GRAȚII. LA MÂNA A DOUA. PE DRUM. ROMNIJA

Femei de diferite vârste, adunându-se în liniște la o cafea, jucând cărți, peticind sau cosând, odihnindu-se, fumând, sunt reprezentate în puternicele portrete realizate de Małgorzata Mirga-Tas. Recombinând materiale cu modele sau colaje din textile pe picturi, lucrările lui Mirga-Tas recuperează valoarea artistică a decoratiunii. Mozaicul textil este o metodă de creare a imaginilor pe care ea o aplică în lucrările sale precum și în ateliere pe care le conduce, pentru tineri și copii din comunitățile rome. Creează picturi atrăgătoare definite prin siluete desenate cu îndemănare, modele de materiale ce se potrivesc pe deplin, culori stridente și ornamentație detaliată. Alegerea materialelor se află în strânsă legătură cu subiectele textilelor și picturilor ei: femeii din comunitățile rome cărora le dedică majoritatea lucrărilor. Reflectând la rolul și locul acestora, Mirga-Tas utilizează materiale și modele din imediata lor vecinătate. Haine folosite care au fost cândva purtate de către membri ai familiei sau comunității ei își găsesc o nouă viață în picturile sale. Construind o punte între artă și viața de zi cu zi, Mirga-Tas își surprinde subiectele în timp ce își acestea își desfășoară activitățile cotidiene. În lucrările ei sunt deseori pictate momente de grup, femeii care își împart sarcinile sau petrec timp împreună, experiențe care se resimt drept prețuite și plăcute. Opera artistei reamintește conceptul de „femmage” pe care Miriam Schapiro și Melissa Meyer l-au inventat pentru colajul feminist, unde materiale și teme care țin de sfera feminină de viață și de cultură sunt interconectate. AR

SISTERS. ROMANI KALI DAJ III. THREE GRACES. SECOND HAND. ON THE WAY. ROMNIJA

Women of different ages, quietly gathering together over a coffee, playing cards, patching or sewing, resting, smoking, are depicted in Małgorzata Mirga-Tas's powerful portraits. Recombining patterned fabrics or collaging textiles over paintings, Mirga-Tas's works reclaim the artistic value of decoration. Patchwork is a method of image-making which she applies in her works as well as in the workshops she leads with children and youth from Roma communities. She produces eye-catching pictures defined by skillfully drawn silhouettes, perfectly matched patterns of fabrics, striking colors, and detailed ornamentation. The choice of materials is closely tied to the subjects of her textiles and paintings, women from Roma communities to whom her works are largely dedicated. Reflecting on their role and place, Mirga-Tas employs fabrics and patterns from their immediate surroundings. Used clothes that were once worn by members of her family or community find a new life in her paintings. Bridging art with everyday life, Mirga-Tas captures her subjects in their day-to-day activities. Collective moments are often depicted in her works, women sharing tasks or spending time together, experiences that come across as treasured and enjoyable. Her work brings back the concept of “femmage” that Miriam Schapiro and Melissa Meyer once coined for the feminist collage, where materials and themes pertaining to the feminine sphere of life and culture are interlinked. AR



NAEEM MOHAIEMEN

Naeem Mohaiemen, *Două întâlniri și o înmormântare / Two Meetings and a Funeral*, 2017, film pe trei canale, **three-channel film**, 89’ (imagine din film / **film still**)

Naeem Mohaiemen (n. 1969, Londra) combină filmul, instalația și eseul pentru a cerceta insurgențe de stânga și de-colonizări incomplete încadrate de Internaționalismul de Lumea a Treia și Socialismul Mondial. Deși subliniază o tendință de stânga de a reprezenta eronat aliați, o speranță pentru o viitoare internațională de stânga, ca unica variantă posibilă la prezentele polarizări de rasă și religie, este fundamentală pentru lucrarea sa. Este autorul cărții *Prisoners of Shothik Itihash* (Kunsthalle Basel, 2014), editor al *Chittagong Hill Tracts in the Blind Spot of Bangladesh Nationalism* (Drishtipat, 2010), coeditor (alături de Lorenzo Fusi) al *System Error: War is a Force that Gives us Meaning* (Sylvana, 2007) și coeditor (cu Eszter Szakacs) al *Solidarity Must be Defended* (Tranzit/ Van Abbe/ Salt/ Tricontinental, 2019).

A publicat eseuri în numeroase publicații, printre care: *Frieze*, *Assuming Boycott*, *Bioscope*, *e-flux journal*, *New Inquiry*, *Witte de With*, *Sound Unbound*. Lucrările sale au fost expuse recent la SALT Beyoglu, Istanbul (2019), Muzeul Mahmoud Darwish, Ramallah (2018), Uniunea Federației Metalurgiștilor Vasas, Budapesta (2018), Fundația Abdur Razzaq, Dhaka (2017) și documenta 14, Atena/Kassel (2017). Este doctorand în Antropologie la Universitatea Columbia.

Naeem Mohaiemen (b. 1969, London) combines film, installation, and essay to research leftist insurgencies and incomplete de-colonizations framed by Third World Internationalism and World Socialism. Despite underscoring a leftist tendency to misrecognize allies, a hope for a future international left, as the only possible alternative to current polarities of race and religion, is a basis for his work. He is author of *Prisoners of Shothik Itihash* (Kunsthalle Basel, 2014), editor of *Chittagong Hill Tracts in the Blind Spot of Bangladesh Nationalism* (Drishtipat, 2010), co-editor (w/ Lorenzo Fusi) of *System Error: War is a Force that Gives us Meaning* (Sylvana, 2007) and co-editor (w/ Eszter Szakacs) of *Solidarity Must be Defended* (Tranzit/ Van Abbe/ Salt/ Tricontinental, 2019). His essays were published in numerous publications including: *Frieze*, *Assuming Boycott*, *Bioscope*, *e-flux journal*, *New Inquiry*, *Witte de With*, and *Sound Unbound*. His work has been recently exhibited at SALT Beyoglu, Istanbul (2019), Mahmoud Darwish Museum, Ramallah (2018), Vasas Federation of Metalworkers' Union, Budapest (2018), Abdur Razzaq Foundation, Dhaka (2017), and documenta 14, Athens/ Kassel (2017). He is a PhD candidate in Anthropology at Columbia University.



DOUĂ ÎNTÂLNIRI ȘI O ÎNMORMÂNTARE

Naeem Mohaiemen abordează atitudinea stângii globale în raport cu viziuni și eșecuri prin eseuri, fotografii și filme. Instalația video pe trei canale, *Două întâlniri și o înmormântare*, se centrează pe filmări de la două întâlniri internaționale de la începutul anilor 1970: întâlnirea Mișcării de Nealinieri (NAM) în Alger din 1973 și întrunirea Organizației Țărilor Islamice în Lahore din anul următor. Prin multiple perspective și folosind montajul ca pe o strategie formală, el explorează schimbarea ideologică a Lumii a Treia cu privire la independență, socialism și spre Islam transnațional. NAM, inițiată în 1955 de către liderii Indiei, Egiptului și a Iugoslaviei la Conferința de la Bandung din Indonezia, a devenit o mișcare încurajatoare în „lumea a treia”, urmărind să reconfigureze conducerea globală departe de NATO și de Blocul Sovietic. A părut, pentru o clipă, că orice e posibil, așa cum promitea ambițioasa arhitectură, însă aproape totul a sfârșit în vise eșuate, fapt ce reiese din instalație prin conversațiile dintre un istoric marxist din India, un publicist din Algeria și un avocat și activist contemporan din Bangladesh. ML

TWO MEETINGS AND A FUNERAL

Naeem Mohaiemen takes on the global left's relationship to visions and failures through essays, photographs, and films. The three-channel video installation *Two Meetings and a Funeral* centers around footage from two international meetings in the early '70s: the Non-Aligned Movement (NAM) meeting in Algiers in 1973 and the Organisation of Islamic Countries gathering in Lahore the following year. Through multiple perspectives and using montage as a formal strategy, he explores the Third World's ideological shift regarding independence, socialism and towards transnational Islam. NAM, initiated in 1955 by the leaders of India, Egypt and Yugoslavia with the Bandung Conference in Indonesia, became a hopeful movement in “the third world”, aiming at reconfiguring global leadership away from both NATO and the Eastern Bloc. For a moment it seemed as if anything was possible, reflected in ambitious architecture, but it mostly ended in failed dreams, as expressed in the installation through conversations between a Marxist historian from India, a publisher from Algeria and a lawyer and contemporary activist from Bangladesh. ML

MONOTREMU

Monotremu, **Q.E.F.**, 2014–2019
instalație în situ / **installation in situ**, structură de lemn, oale din metal, polonice, sfoară / **wooden structure, metal pots, ladles, rope**

Duoul artistic Monotremu, format la Timișoara în 2010 de Laura Borotea și Gabriel Boldiș, se remarcă prin practici artistice ironico-critice la adresa neajunsurilor societății românești, un context și o civilizație care, precum ambigua categorie zoologică a *monotremelor*, termen ce a inspirat pseudonimul sub care lucrează cei doi, se situează într-o zonă de clasificare și statut incerte: undeva între mamifere și păsări, în cazul *monotremelor*, undeva între Est și Vest, în cazul României, o clasă aparte, primitivă după anumite criterii, dar, mai bine zis, de neclasificat și de neintegrat în structuri prestabilite. Din 2012 dezvoltă Minitremu, un laborator creativ care facilitează accesul copiilor și tinerilor la arta contemporană.

The artistic duo Monotremu, formed in Timișoara in 2010 by Laura Borotea and Gabriel Boldiș, is known for its ironic-critical artistic practice, focused on the apathy and shortcomings of Romanian society, context and civilization which, like the ambiguous zoological category of *monotremes*—the term which inspired the pseudonym the two use—is placed in an area that is still being clarified with an uncertain status, somewhere between mammals and birds (when it comes to *monotremes*), somewhere between East and West (when it comes to Romania). It is a class apart, primitive according to certain criteria, but better said, unclassifiable and impossible to integrate into pre-established structures. From 2012 they have been developing Minitremu, a creative lab facilitating access to contemporary art for kids and teenagers.



Q.E.F.

Q.E.F. este o instalație de bricolaj ce leagă în mod direct religia de contextul local al vieții cotidiene. Menirea celor șase oale mari de bucătărie cu polonice atașate a fost schimbată – ele au devenit clopote improvizate cu care se poate interacționa, fiind suspendate până la înălțimea medie a unui om și producând un sunet disonant. Lucrarea este o referință la expresia latină „quod erat faciendum” – care se traduce prin „ceea ce trebuia făcut” – enunț ce marca rezolvarea unei probleme de construcție euclidiană. Avem nevoie de structuri pentru a demonstra teoremele. În acest sens, lucrarea duoului Monotremu este autoreferențială – scopul structurii este acela de a-și justifica propria alcătuire. Oalele transformate în clopote de biserică subliniază corelația dintre religiozitate și standardele de viață scăzute din România. Lucrarea pune totodată sub semnul întrebării și alocarea fondurilor de stat către edificii religioase, în vreme ce serviciile sociale precum sistemul medical și cel educațional sunt sărăcite, lipsite de fonduri și funcționează anemic. Produs pentru prima dată la Salonul de Proiecte din București, lucrarea va fi prezentată la Timișoara în aer liber, ca lucrare publică, în popularul Parc Botanic al orașului. AR

Q.E.F.

Q.E.F. is a bricolage installation directly connecting religion to the local context of everyday life. The function of six large kitchen pots with attached ladles was changed in that of bells. Hanging low, at human height, these improvised bells can be interacted with by visitors producing a dissonant sound. The work draws reference to a Latin expression, “quod erat faciendum”—translated as “that which was to be done”—which marked the completion of a Euclidean construction problem. Structures are needed to prove the theorems. In this light, Monotremu's work is self-referential—the purpose of the structure is to justify its construction. The cooking pots turned into church bells point to the correlation between religiosity and the poor standard of living in Romania. The work also questions the allocation of state funds to religious edifices while social services such as healthcare and education are depleted, underfunded and poorly functioning. Originally produced by Salonul de Proiecte in Bucharest, the work will be presented in Timișoara outdoors as a public artwork in the city's popular Botanical Park. AR

TANJA MURAVSKAJA

Tanja Muravskaja, *Trei surori* / **Three Sisters**, Verișoara Yelena, 26 de ani, trăiește în Kiev, Ucraina / **Cousin Yelena, aged 26, lives in Kiev, Ukraine**, Verișoara Yulia, 27 de ani, trăiește în Belgorod, un oraș din Federația Rusă situat la 40 de km față de granița cu Ucraina / **Cousin Yulia, aged 27, lives in Belgorod, a city located 40 km from the Ukrainian border in Russia**, 2015, instalație video, sunet / **video installation, sound, 15'12", 19'46"** (imagine din video / **video still**)

Tanja Muravskaja (n. 1978, Pärnu, trăiește în Tallinn) a studiat fotografia în cadrul Academiei de Arte din Estonia (2002–2010) și la Universitatea Westminster (2004–2005). A studiat jurnalismul la Universitatea Tallinn. În a doua jumătate a anilor 2000, Muravskaja a devenit o figură importantă în lumea artistică estoniană datorită expozițiilor personale în cadrul cărora prezenta îndeosebi portrete fotografice ce tratau subiectul (noului) naționalism. Majoritatea lucrărilor lui Muravskaja se concentrează pe conflictele care, într-o mare măsură, au fost cauzate de animozitatea naționalistă și de cazurile exagerate alimentate de simțul mândriei patriotice inflamate în istoria recentă a „noii” Estonii. Artista urmărește să analizeze și să înțeleagă identitatea noului estonian într-o țară cu un profil etnic eterogen. Lucrările ei sunt fac parte din colecțiile Muzeului de Artă Kumu și ale Muzeului de Artă Tartu. Muravskaja este câștigătoarea locului I al Premiului Kõler din 2018, care a fost împărțit în acel an de către Anna Škodenko și Tanja Muravskaja la Muzeul de Artă Contemporană din Estonia.

Tanja Muravskaja (b. 1978, Pärnu, lives in Tallinn) studied photography at the Estonian Academy of Arts (2002–2010) and the University of Westminster (2004–2005). She also studied journalism at Tallinn University. Muravskaja rose to prominence in the Estonian art world in the second half of the 2000s with solo exhibitions presenting mainly photographic portraits dealing with (new) nationalism. Many of Muravskaja's works focus on conflicts which, to a significant degree, were caused by nationalistic animosity and cases of overkill fuelled by an inflated sense of patriotic pride in the recent history of “new” Estonia. The artist strives to analyse and understand the new Estonian identity in a country with a heterogeneous ethnic make-up. Her works are represented in the collections of Kumu Art Museum and Tartu Art Museum. Muravskaja is the winner of the Kõler Prize 2018 Grand Prix, which was jointly awarded to Anna Škodenko and Tanja Muravskaja at the Contemporary Art Museum of Estonia.



TREI SURORI

În instalația *Trei surori*, artista Tanja Muravskaja explorează modul în care politica poate afecta relațiile de familie, împrumutând titlul piesei scrise de Anton Cehov în 1900 despre trei surori din înalta societate și complicata lor relație într-o lume aflată în plină transformare. În instalația video a lui Muravskaja, apar două femei – fiecare pe câte un ecran – ambele privind înainte, cu privirea îndreptată către spectator. Ambele par să aibă în jur de douăzeci de ani; aceeași expresie facială sobră. Trăsăturile lor faciale sunt destul de asemănătoare, ceea ce, ținând cont de titlul lucrării, înseamnă că spectatorul ar trebui să creadă că sunt surori (de fapt sunt verișoare, însă limba ucrainiană folosește același cuvânt pentru soră și verișoară). Pe ecrane, dispuse față în față, cele două femei descriu ceea ce înțeleg ele din actuala situație politică, dar și cum se poziționează în cadrul acesteia.

Una dintre femei trăiește în Kiev și a luat parte la protestul care a avut loc în Piața Independenței, acolo unde protestatarii s-au împotrivit implicării Rusiei în ceea ce mulți interpretează drept un răspuns represiv față de lupta Ucrainei pentru independență. „Sora” din Kiev vorbește despre modul în care s-a implicat, meditănd și la faptul că ideile ei cu privire la punctul de vedere al opoziției este mai mult ca sigur un rezultat al propagandei. În paralel, femeia din celălalt video își verbalizează părerea despre implicarea politică a surorii sale, fiind foarte critică la adresa acesteia. Totuși, și ea crede, în mod asemănător, că mișcarea de protest a fost coruptă din pricina informațiilor eronate și a forțelor distructive. Niciuna dintre surori nu este interpelată sau întreruptă, ci vorbesc nederanjate timp de 15–20 de minute despre experiența lor cu privire la starea lucrurilor. Cea de-a treia „soră” în acest context este artista însăși, un actor neutru care ascultă, fiind o vorbitoare de limbă rusă care a crescut și a trăit în Estonia. Cu experiență în fotografie și jurnalism, ea se opune naționalismului est-european, deseori prin metoda portretizării. ML



THREE SISTERS

In Tanja Muravskaja’s installation *Three Sisters*, the artist explores how politics can affect family relations, borrowing the title from Anton Chekhov’s play from 1900 about three upper-class sisters and their complicated relationships to one another and to a world in transformation. In Muravskaja’s installation videos, two women are displayed on two screens—one on each screen—both facing forward, their gaze focused on the viewer. Both appear to be in their twenties and wear the same, serious facial expression. Their facial features are quite similar which, judging by the title of the piece, means that the viewer is led to believe that they are sisters (in fact, they are cousins, but the Ukrainian language uses the same word for sister and cousin). On the screens, angled towards each other, the two women describe their respective understanding of the political situation and where they have placed themselves within it.

One of the women lives in Kiev and has taken part in the demonstrations held on Independence Square in which protesters took a stand against Russia’s involvement in what many interpret as a repressive response to Ukraine’s fight for independence. The Kiev “sister” tells about the way in which she got involved, also reflecting on the fact that her personal understanding of the opposition’s point of view is most likely a result of propaganda. In parallel, the woman in the other video voices her opinion on her sister’s political involvement, something she is very critical towards. Similarly, however, she believes that the protest movement is corrupted through faulty information and destructive forces. Neither of the sisters are approached nor interrupted, but talk undisturbed for 15–20 minutes about their experience of the state of things. The third “sister” in this context is the artist herself, a neutral and listening actor, herself a Russian-speaker growing up and living in Estonia. With a background in photography and journalism, she opposes the growing nationalism in Eastern Europe, often through the medium of portraiture. ML

CIPRIAN MUREȘAN

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Ciprian Mureșan, *Coloana ciumei* / **The Plague Column**, 2019, tehnică mixtă / **mixed technique**, rășină acrilică, desen pe hârtie / **acrylic resin, drawing on paper**, 350 x 85 cm

Ciprian Mureșan (n. 1977, Dej) trăiește în Cluj-Napoca. Din 2005 este editor al revistei *IDEA artă + societate*. În 2009 a reprezentat România la cea de-a 53-a Expoziție Internațională de Artă – La Biennale di Venezia. Expoziții (selecție): *L'atelier sans fin*, Atelier Brâncuși, Centrul Pompidou, Paris (2019, solo, cu Șerban Savu); *#1.3 WAYS TO TIE YOUR SHOES: CIPRIAN MUREȘAN*, Convent Art Space, Ghent (2017, solo); *Viva Arte Viva*, cea de-a 57-a ediție a Bienalei de Artă de la Veneția (2017); *Your Survival is Guaranteed by Treaty*, Ludwig Museum, Budapesta (2015, solo); *Allegory of the Cave Painting*, Extracity Kunsthalle, Museum Middelheim, Anvers (2014); *Galeria de Artă Contemporană*, Vancouver (2013, solo); *Six Lines of Flight: Shifting Geographies in Contemporary Art*, Muzeul de Artă Modernă, San Francisco (2012); *Stage and Twist*, Project space, Tate Modern, Londra (2012, solo, cu Anna Molska); *Centrul de Artă Contemporană*, Geneva (2012, solo); *Recycled Playground*, FRAC Champagne-Ardenne, Reims (2011, solo); *Les Promesses du passé. Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Centrul Pompidou, Paris (2010); *The Generational: Younger than Jesus*, New Museum, New York (2009).

Ciprian Mureșan (b. 1977, Dej) lives in Cluj-Napoca. Since 2005, he has been an editor of the *IDEA art + society* magazine. In 2009, he represented Romania at the 53rd International Art Exhibition of the Venice Biennale. Selected exhibitions: *L'atelier sans fin*, Galerie de l'Atelier Brâncuși, Centre Pompidou, Paris (2019, solo, with Șerban Savu); *#1.3 WAYS TO TIE YOUR SHOES: CIPRIAN MUREȘAN*, Convent Art Space, Ghent (2017, solo); *Viva Arte Viva*, 57th Venice Biennale (2017); *Your survival is guaranteed by treaty*, Ludwig Museum, Budapest (2015, solo); *Allegory of the Cave Painting*, Extracity Kunsthalle, Museum Middelheim, Antwerp (2014); *Contemporary Art Gallery*, Vancouver (2013, solo); *Six Lines of Flight: Shifting Geographies in Contemporary Art*, Museum of Modern Art (MOMA), San Francisco (2012); *Stage and Twist*, Project space, Tate Modern, London (2012, solo, with Anna Molska); *Contemporary Art Center*, Geneva (2012, solo); *Recycled Playground*, FRAC Champagne-Ardenne, Reims (2011, solo); *Les Promesses du passé. Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Centre Pompidou, Paris (2010); *The Generational: Younger than Jesus*, New Museum, New York (2009).



COLOANA CIUMEI

Lucrarea realizată de Ciprian Mureșan special pentru Bienala Art Encounters 2019 atrage atenția asupra unor întrebări fundamentale cu privire la procesul realizării artei. Una dintre ele are legătură cu originalitatea, explorată de către artist în numeroase proiecte în care procesul copierii a evoluat într-o metodă artistică în sine. Prin replicile în desen ale unor materiale din istoria canonică a artei, Mureșan subliniază modul în care actul reproducerii mediază relația noastră față de cultură și este inerent actului creației.

Interesat de tipologia coloanelor ciumei, des întâlnite în perioada barocă, artistul face trimitere la *Monumentul Sfintei Treimi*. Construirea statuii cunoscute drept *Coloana Ciumei* a fost inițiată de consilierul administrației locale, Johann Anton Deschan Hansen. A fost realizată la Viena și instalată în Timișoara în 1740, inițial în Piața Sfântul Gheorghe, și mutată abia în anii 1970 în Piața Unirii, unde se află și în prezent. Cu doi ani înainte, Timișoara fusese devastată de ciumă, iar un astfel de monument avea ca scop comemorarea brutalei pandemii, dar și reînțărirea credinței în Biserica Catolică, drept răspuns la reforma protestantă. Acest tip de monument s-a bazat pe modelul *Coloanei Ciumei* din Viena care a fost reproduș în stil baroc în mai multe variante locale. Reproducerea lui Mureșan prezintă o transformare radicală față de coloana originală. Realizată din rășină și fibră de sticlă și acoperită cu o peliculă cenușie ce seamănă cu cimentul, coloana este culcată în iarbă, ca o relicvă a unui timp și a unui spațiu incerte. În timp ce, în mod convențional, astfel de monumente marcau centrul de putere al orașului, lucrarea lui Mureșan e descentralizată la periferia Timișoarei, în cartierul Soarelui, unul dintre ultimele cartiere muncitorești construite de comuniști în anii 1980. Un chip repetitiv iese în evidență pe suprafața coloanei, care se dovedește a fi un mulaj de ghips pe care artistul l-a realizat pornind de la portretul celebrului poet romantic Mihai Eminescu, cunoscutul portret semnat de Oscar Han. Repetitivitatea impozantului portret eminescian face trimitere la mecanismele creării de mituri. Mai multe desene dense ale artistului sunt pliate și atașate coloanei. Cu ajutorul unei casete luminoase, artistul a reproduș ilustrații la scară din cărți care documentează monumente de for public din Timișoara. Expuse în condiții de exterior, atât desenele, cât și coloana se vor deteriora pe măsura trecerii timpului. Ele nu sunt create să dureze, și de ce ar fi? Aceasta e, în definitiv, întrebarea pe care artistul o adresează. AR

THE PLAGUE COLUMN

Ciprian Mureșan's commission for the Art Encounters Biennial 2019 draws attention to some fundamental questions regarding the process of art making. One has to do with originality, explored in numerous projects by the artist where the process of copying evolved into a consistent artistic method. Through meticulous hand-drawing replicas of material from canonical art history, Mureșan highlights how the act of reproduction mediates our relationship with culture and is inherent to the act of creation.



Interested in the typology of the plague column, very common in the Baroque era, the artist drew attention to Timișoara's *Monument of the Holy Trinity*. Known as *The Plague Column*, the statue was commissioned by the counselor of the local administration, Johann Anton Deschan Hansen, built in Vienna, and installed in Timișoara in 1740 in Saint George's square before being moved in the '70s to its current location in the middle of Union square. Two years earlier, Timișoara had been devastated by plague and such a monument aimed at commemorating the violent pandemic, while also reinforcing faith in the Catholic church in response to the Protestant reformation. The model for this type of monument was *The Plague Column* in Vienna which was replicated in local variations of the baroque. Mureșan's replica is a radical transformation of the original column. Made out of resin with fiberglass, with an opaque, grey surface that resembles cement, the column lies down on grass as a relic from an uncertain time and place. Whereas, conventionally, such monuments marked city's power center, Mureșan's work is decentralized at the outskirts of Timișoara, in Soarelui neighborhood, one of the last working class districts built by the communists in the '80s. A figure emerges and repeats itself on the column, revealed to be a plaster mould that the artist made after Oscar Han's monumental portrait of Mihai Eminescu, an influential Romantic poet from Romania. The multiple repetitions of Eminescu's imposing portrait echoes the mechanisms in myth-making. Folded and attached to the column are several dense pencil drawings by the artist. Using the support of a light box, the artist reproduced to scale illustrations from four books documenting the public monuments in Timișoara. Exposed to the outdoor conditions, both the drawings and the column will deteriorate over time. They are not meant to last, and why should they? This is ultimately the question the artist is raising. AR

JOAR NANGO în colaborare cu / in collaboration with Lajos Gabor

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Joar Nango în colaborare cu / in collaboration with Lajos Gabor: *Totul european / The European Everything*, 2017 – în desfășurare / ongoing, instalație și performance / installation and performance, sunet de / sound by Makunouchi Bento, "Owlscape"

Inspirat de tehnicile de supraviețuire și de invenții, de ingeniozitatea și adaptabilitatea nomazilor, fie din Norvegia, Mongolia, România sau de altundeva, Joar Nango lucrează cu instalații adaptate contextului și cu publicații realizate pe cont propriu care explorează granița dintre arhitectură, design și artă vizuală. Tematic vorbind, creația sa chestionează identitatea indigenă deseori prin investigarea opozițiilor și a contradicțiilor din arhitectura contemporană. Recent, a lucrat pe tema Spațiul Sámi Modern o revistă publicată în regim propriu intitulată *Sámi Huksendáidda: the FANzine*, proiectul de design de adăposturi Sámi și proiectul de mixtape / îmbrăcăminte Land & Language (Pământ & Limbaj). De asemenea, este membru fondator al colectivului de arhitectură FFB, care realizează instalații temporare în contexte urbane. În prezent, trăiește și lucrează în Tromsø.

Inspired by the survival techniques and inventions, the resourcefulness and adaptability of nomads, whether in Norway, Mongolia, Romania, or elsewhere, Joar Nango works with context-sensitive installations and self-made publications which explore the boundary between architecture, design and visual art. Thematically speaking, his work relates to questions of indigenous identity often through investigating the oppositions and contradictions in contemporary architecture. Recently, he has worked on the theme The Modern Sámi Space through, amongst other things, a self-published zine series entitled *Sámi Huksendáidda: the FANzine*, Sámi Shelters design project and the Land & Language mixtape/clothing project. He is also a founding member of the architecture collective FFB, which works with temporary installations in urban contexts. Currently, he lives and works in Tromsø.

Gabor Lajos (Kocalali), născut pe 1 martie 1968 în Băile 1 Mai, Oradea. „Fac parte dintr-o familie de țigani gabori din Crăciunești, părinții mei au venit din Crăciunești la Oradea să caute de lucru. În timp, tatăl meu s-a stabilit aici și a practicat meșteșugul împreună cu unchiul meu și bunicul meu. Țin meșteșugul în viață împreună cu copii mei. Sunt căldărar, tinichigiu, fierar, dulgher și restaurator. Am perfecționat meșteșugul până la artă.”

Gabor Lajos (Kocalali), born on the 1st of March 1968 in Băile 1 Mai, Oradea. “I am part of a Gabor gypsy family from Crăciunești, my parents came from Crăciunești to Oradea to look for work. Over time, my father has settled in and practiced the craft together with my uncle and my grandfather. I keep the craft alive together with my children. I am a kalderash, tinsmith, blacksmith, carpenter, and a restorer. I perfected the craft into an art.”



TOTUL EUROPEAN

Time de cinci zile, la sfârșitul lui august, artistul și arhitectul stabilit la Tromsø în colaborare cu fierarul orădean Lajos Gabor și-au instalat tabăra într-un părculeț din preajma Castelului Huniade din centrul Timișoarei. Acolo, ei au continuat proiectul *Totul european* care a început la expoziția de artă documenta 14 în Atena și Kassel în 2017, unde au lucrat împreună la confecționarea de obiecte de uz casnic, bijuterii și sculpturi, inspirându-se din ambele tradiții ale comunităților Roma și Sámi. Gabor și Nango folosesc unelte simple pentru a crea obiecte din materiale precum cupru, coarne de ren, piele și scoarță de copac. În centrul proiectului care cuprinde metode de bricolaj și tehnici de rezistență se află deseori și prelucrarea metalului la foc deschis și foarte uriașe.

Cât timp s-au aflat în Timișoara, Gabor, Nango și mica lor echipă formată din familie, prieteni și participanți spontani la fața locului, au îmbunătățit o serie de obiecte din spațiul public: partea inferioară a unui felinar a fost fixată cu un scut de cupru ce include un locaș pentru acces la electricitate; au reparat baza unui coș de gunoi și au sculptat o căsuță din cupru pentru păsări, pentru bufnița rară cu urechi lungi care trăiește în castanii mari din parc. Penele de bufniță găsite pe pământul de lângă copaci au fost incorporate în bijuterii realizate pe loc. Unelte și obiectele manufacturate au fost prezentate pe băncile și treptele din parc, creând un muzeu temporar al traiului în natură care a devenit o atracție pentru trecători.

Videoul *Manifestul indigenității* realizat de Joar Nango, care celebrează ingeniozitatea indigenă, e prezentat în holul Facultății de Arhitectură. ML

THE EUROPEAN EVERYTHING

For five days, at the end of August, the Tromsø-based artist and architect Joar Nango in collaboration with Oradea-based blacksmith Lajos Gabor set up camp in a small park outside the Huniade Castle in central Timișoara. There, they continued the project *The European Everything* which started with the art exhibition documenta 14 in Athens and Kassel in 2017, where they worked together on household objects, jewellery and sculptures, drawing on both Sámi and Roma traditions. Gabor and Nango are using simple hand tools to create objects in materials such as copper, reindeer antlers, leather, and bark. Metal work with an open fire and a giant bellow is often at the heart of the project which embraces do-it-yourself methods and tactics in resilience.

While in Timișoara, Gabor, Nango and their small team of family, friends and spontaneous participants on site, improved a number of objects in public space: the lower part of a lamp post was fixed with a copper shield which included a shutter for accessing electricity; they mended the bottom of a trash can and sculpted a bird-house in copper for the rare long-eared owl which lives in the great chestnut trees in the park. Owl feathers found on the ground next to the trees were incorporated in jewellery made on-site. Tools and crafted objects were displayed on the benches and ledges in the park, creating a temporary outdoor living museum which became an attraction for passers-by.

Joar Nango's video *The Indigenuity Manifesto*, celebrating the ingenuity of the indigenous, is shown in the lobby of the Architecture Faculty. ML



PINAR ÖĞRENCİ

Pinar Öğrenci, *O adiere delicată a trecut peste noi / A Gentle Breeze Passed Over Us*, 2017, video HD / **HD video**, 4’50” (Imagine din video / **video still**)

Pinar Öğrenci (n. 1973, Van) folosește medii variate în practica ei artistică, printre care fotografia, videoul, filmul, performance-ul și instalația. Lucrările ei abordează subiecte precum migrația, războiul, strămutarea forțată, mișcările colective, naționalismul, asimilarea culturală și transformarea urbană. Folosind videoul ca pe o unealtă pentru a-și înregistra viața cotidiană, ea îmbină arhiva video personală cu înregistrări *ready-made*. Öğrenci este fondatoarea și organizatoarea evenimentului MARSistanbul, o inițiativă artistică lansată în 2010. Încă din anii 1990, artista a scris pe larg despre artă contemporană și arhitectură în reviste ca *Agos*, *Radikal*, *ArtUnlimited*, *m–est*, *SALT Online*, *Arkitera*, *Arredemento Mimarlık*, *XXI*, *İstanbul* și altele.

Pinar Öğrenci (b. 1973, Van) uses various media in her artistic practice, including photography, video, film, performance, and installation. Her works address subjects such as migration, war, forced displacement, collective movements, nationalism, cultural assimilation, and urban transformation. Using video as a tool to record her daily life practices, she incorporates her personal video archive and ready-made footage. She is the founder and organizer of MARSistanbul, an art initiative launched in 2010. Since the late ’90s, Öğrenci has written extensively on contemporary art and architecture in magazines, including Agos, Radikal, ArtUnlimited, m–est, SALT Online, Arkitera, Arredemento Mimarlık, XXI, İstanbul, and others.



O ADIERE DELICATĂ A TRECUT PESTE NOI

În lucrarea *O adiere delicată a trecut peste noi* realizată de Pinar Öğrenci, un instrument cu coarde, oudul, plutește delicat pe apele Mării Egee. Titlul filmului și-a primit numele de la o piesă a cântărețului libanez Fairuz. Deseori interpretat pe străzile din Istanbul de către muzicieni din Estul Mijlociu, cântecul simbolizează nostalgia pentru țara de origine. Filmul lui Öğrenci este o mărturie audio-vizuală, o înregistrare a prieteniei stabilite între artistă și Ahmed Obaid, un muzician și interpret la oud din Bagdad. Cei doi s-au întâlnit atunci când ea era în Viena iar el a ajuns acolo solicitând azil. În cele 40 de zile ale șederii artistei în oraș, în anul 2016, Öğrenci s-a întâlnit zi de zi cu Ahmed și prietenii lui, înregistrând muzica pe care o compuneau spontan și poveștile pe care Ahmed le spunea în fiecare noapte târzie. Filmul prezintă povestea rezistenței unui tânăr muzician arab care a fost obligat să își abandoneze țara după o copilărie petrecută în umbra războiului și care, mai apoi, a căutat să își construiască o viață cântându-și muzica pe străzile Vienei. În timp ce migra către Europa, a fost nevoit să își arunce peste bord lucrul cel mai de preț, oud-ul. ML

A GENTLE BREEZE PASSED OVER US

In Pinar Öğrenci’s poetic work *A Gentle Breeze Passed Over Us*, a stringed instrument, the oud, softly slides across the waters of the Aegean Sea. The title of the film takes its name from a song by the Lebanese singer Fairuz. Often performed in the streets of Istanbul by Middle Eastern musicians, the song symbolizes the longing for one’s home country. Öğrenci’s film is an audio-visual testimony, a recording of the friendship established between the artist and Ahmed Obaid, a musician and oud player from Baghdad. The two met when she was in Vienna and he had arrived as an asylum seeker. In the 40 days of her stay in the city in 2016, Öğrenci spent nearly every day with Ahmed and his friends, recording the music they spontaneously performed and the stories Ahmed would tell late into the night. The film tells the story of the resistance of a young Arab musician, who was forced to abandon his country after a childhood spent in the shadow of war, and then sought to build himself a life by playing the music in the city of Vienna. During his escape to Europe he had to throw his most precious belonging, the oud, overboard. ML

AHMET ÖĞÜT

LUCRARE NOUĂ / **COMMISSION**

Ahmet Öğüt, *Istoria Altfel: Socialistul otoman Hilmi și apărătoarea drepturilor femeilor otomane Nuriye / History Otherwise: Ottoman Socialist Hilmi and Ottoman Women’s Rights Defender Nuriye*, pictură digitală anamorfică / **digital anamorphic painting**, 3.60 m x 6.43 m

Ahmet Öğüt (n. 1981, Diyarbakır) trăiește și lucrează în Amsterdam și Berlin. Lucrează cu o varietate de mijloace de expresie, lăsându-se deseori inspirat de mediul urban. Atras de întâlniri cotidiene și momente de improvizație, lucrările sale abordează subiecte precum inegalitatea structurală, suprimarea statului și forme de rezistență. Luptele colective și acțiunile singulare de nealiniere inspiră deopotrivă reflecțiile estetice și tematice care apar în lucrările sale, la fel și modul în care poate să intervină în ecologia instituțională care îi înconjoară practica. Este inițiatorul The Silent University. Expoziții recente (selecție): *Bakunin’s Barricade*, Kunstverein, Dresda (2018, solo); *Goshka Macuga & Ahmet Öğüt*, Centrul de Artă Contemporană Witte de With, Rotterdam (2017); *Museum On/OFF*, Centre Pompidou, Paris (2016); *Forward!*, Van Abbemuseum, Eindhoven (2015, solo); *Happy Together: Collaborators Collaborating*, Galeria Chisenhale, Londra (2015, solo); *Tensta Museum: Reports from New Sweden*, Tensta konsthall, Stockholm (2013); *Ahmet Öğüt*, Protocinema/Itinerant, New York (2012, solo). Lucrările sale au fost expuse în 2018 la Trienala de Artă Echigo Tsumari, în 2016 la cea de-a 11-a Bienală de la Gwangju și la Summitul de Artă de la Okayama. Anterior, a participat la cea de-a 13-a ediție a Bienalei de la Lyon (2015), la cea de-a 7-a Bienală de la Liverpool, la cea de-a 12-a Bienală de la Istanbul (2011) și la cea de-a 5-a Bienală de Artă Contemporană de la Berlin (2008).

Ahmet Öğüt (b. 1981, Diyarbakır) lives and works in Amsterdam and Berlin. He operates across a variety of different media often picking up on an urban environment. With an eye for daily encounters and moments of improvisation, his works address topics such as structural inequality, state suppression and forms of resistance. Collective struggles and singular acts of non-alignment equally inspire the aesthetic and thematic reflections which occur in his work, just as the way he operates in the institutional ecology surrounding his practice. He is the initiator of The Silent University. Among his exhibitions are *Bakunin’s Barricade*, Kunstverein Dresden (2018, solo); *Goshka Macuga & Ahmet Öğüt*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam (2017); *Museum On/OFF*, Centre Pompidou, Paris (2016); *Forward!*, Van Abbemuseum, Eindhoven (2015, solo); *Happy Together: Collaborators Collaborating*, Chisenhale Gallery, London (2015, solo); *Tensta Museum: Reports from New Sweden*, Tensta konsthall, Stockholm (2013); *Ahmet Öğüt*, Protocinema/Itinerant, New York (2012, solo). His works were exhibited in 2018 at Echigo Tsumari Art Triennale, in 2016 at the 11th Gwangju Biennale, and at the Okayama Art Summit. Previously, he participated at the 13th edition of Biennale de Lyon (2015), the 7th Liverpool Biennial, the 12th Istanbul Biennial (2011) and the 5th Berlin Biennial for Contemporary Art (2008).



ISTORIA ALTFEL: SOCIALISTUL OTOMAN HILMI ȘI APĂRĂTOAREA DREPTURILOR FEMEILOR OTOMANE NURIYE

A face invizibilul vizibil este ceva ce se întâmplă adesea în lucrările lui Ahmet Öğüt. Pentru Bienala Art Encounters 2019, el a creat o pictură anamorfică amplasată în mijlocul unei străzi pietonale din centrul Timișoarei. Istoria otomană de abia vizibilă a orașului este cea evocată aici: orașul a fost sub stăpânirea turcilor din 1551 până în 1716, dar există foarte puține urme vizibile în peisajul urban. Nici moștenirea nu este vie printre locuitori. După ce s-a consultat cu istorici locali și a vizitat puținele rămășițe ale perioadei otomane, Öğüt a readus la viață această istorie, subliniind două aspecte care sunt „de două ori” invizibile, și anume moștenirea socialistă și mișcarea de emancipare a femeilor.

Pictura prezintă, în maniera unor săpături arheologice terestre, o sufragerie în stil otoman cu un decor asemănător cu cel al sălii de ședințe a Partidului Socialist Otoman (1910–1913), fondat de Hüseyin Hilmi Bey (1885–1922). Fondatorul însuși este acolo, iar lângă el se află Nuriye Ulviye Mevlan Civelek (1893–1964), unul dintre liderii fondatori ai Societății Otomane pentru Apărarea Drepturilor Femeilor (1913). În societatea otomană a sfârșitului de secol XIX, un cerc restrâns de femei educate a început să se implice în dezbateri publice despre drepturile femeilor. Câteva numere ale unei reviste feministe otomane, publicată, condusă și deținută în în-tregime de femei, au apărut la Istanbul, între 1913 și 1921. Aceasta a fost prima revistă care a publicat o femeie musulmană fără voal și sub numele real, ceea ce o desemnează ca pe o sursă semnificativă pentru istoria mișcării feministe.

La Muzeul Consumatorului Comunist, în bogata colecție de la subsol, Öğüt a inserat printuri și imagini legate de pictura sa stradală. ML

HISTORY OTHERWISE: OTTOMAN SOCIALIST HILMI AND OTTOMAN WOMEN’S RIGHTS DEFENDER NURIYE

Making the invisible visible is something that often happens in the work of Ahmet Öğüt. For the Art Encounters Biennial 2019, he made an anamorphic painting placed in the middle of a pedestrian street in the city center of Timișoara. It is the poorly visible Ottoman history of the city which is evoked here: the Ottomans ruled the city from 1551 to 1716 but there are very few visible traces in the urban landscape. Neither is the heritage alive among the inhabitants. Having consulted local historians and visited the rare remnants from the Ottoman era, Öğüt has revived this history, emphasizing two aspects which are “doubly” invisible, namely the Socialist heritage and the women’s liberation movement.

The painting shows, in the fashion of an archeological dig in the ground, an Ottoman style living room decorated as the meeting room of the Ottoman Socialist Party (1910–1913), founded by Hüseyin Hilmi Bey (1885–1922). The founder is there himself, and next to him is Nuriye Ulviye Mevlan Civelek (1893–1964), one of the leading founders of the Ottoman Society for the Defence of Women’s Rights (1913). In the Ottoman society of the late 19th century, a small circle of educated women started to become involved in public debates about women’s rights. A feminist Ottoman magazine published, operated and owned entirely by women ran several issues in Istanbul between 1913 and 1921. This was the first magazine to publish a photograph of a Muslim woman without a veil and with her real name, which makes it a significant source for the history of the feminist movement.

At the Museum of the Communist Consumer, Öğüt inserted printed material and images related to his street painting, into the dense collection in the basement. ML

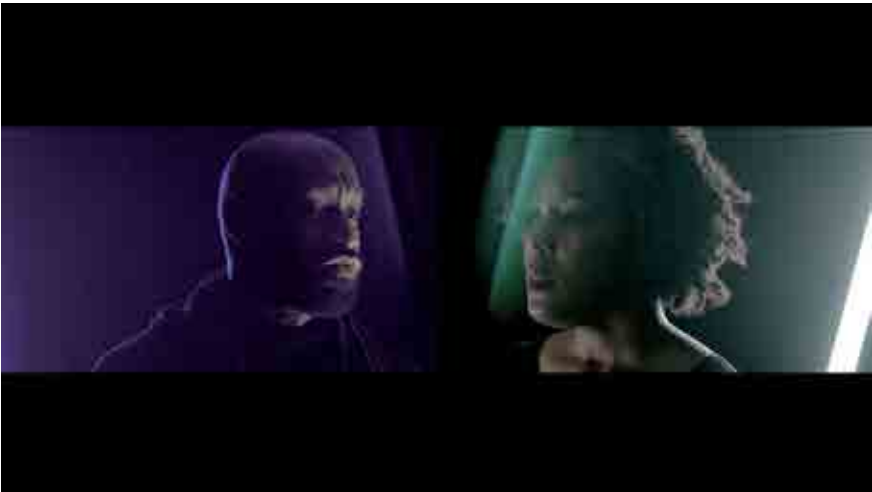
THE OTOLITH GROUP

PROIECȚIE / SCREENING

The Otolith Group, *A treia parte din a treia măsură* / ***The Third Part of the Third Measure***, 2017, video HD, color, stereo / **HD video, color, stereo**, 16:9, 43' (imagine din film / **film still**)

The Otolith Group a fost fondat în 2002 și este format din Anjalika Sagar și Kodwo Eshun care trăiesc în Londra. Pe parcursul îndelungatei lor colaborări, s-au inspirat dintr-o gamă largă de resurse și materiale. Munca lor este bazată pe cercetare și include imaginea în mișcare, audio, performance, instalație și curatoriatic, încorporând producția de film și estetică bazate pe eseistica post-lentile care explorează anomalii temporale, inversiuni antropice și alienarea sintetică a postumanului, a inumanului, a non-umanului și complexitatea condițiilor de mediu ale vieții cu care toți ne confruntăm. Munca Grupului Otolith e dezvoltată și printr-o platformă publică de curatoriatic, The Otolith Collective. Pe această platformă, programarea, conceperea expozițiilor, scrierile artiștilor, atelierele, publicarea și predarea au ca țintă dezvoltarea unor lecturi atente ale imaginilor și sunetelor din societatea contemporană. Abordând curatoriaticul ca practică artistică de construire a platformelor intergeneraționale și interculturale, colectivul și-a demonstrat influența prin introducerea critică a unor lucrări semnate de artiști precum Chris Marker, Harun Farocki, Anand Patwardhan, Etel Adnan, Black Audio Film Collective, Sue Clayton, Mani Kaul, Peter Watkins și Chimurenga în Marea Britanie, Statele Unite, Europa și Liban. În 2010, The Otolith Group a fost nominalizat pentru Premiul Turner.

The Otolith Group was founded in 2002 and consists of Anjalika Sagar and Kodwo Eshun who live and work in London. During their long-standing collaboration, they have drawn from a wide range of resources and materials. Their work is research-based and spans the moving image, audio, performance, installation, and curation, incorporating filmmaking and post-lens-based essayistic aesthetics that explore the temporal anomalies, anthropic inversions, and synthetic alienation of the posthuman, the inhuman, the non-human, and the complexity of the environmental conditions of life we all face. Expanding on the work of The Otolith Group, there is also curatorial public platform The Otolith Collective. On this platform, programming, exhibition-making, artists' writing, workshops, publication, and teaching are aimed at developing close readings of images and sounds in contemporary society. Approaching curation as an artistic practice of building intergenerational and cross-cultural platforms, the collective has been influential in critically introducing particular works of artists such as Chris Marker, Harun Farocki, Anand Patwardhan, Etel Adnan, Black Audio Film Collective, Sue Clayton, Mani Kaul, Peter Watkins, and Chimurenga in the UK, US, Europe, and Lebanon. In 2010, The Otolith Group were nominated for the Turner Prize.



A TREIA PARTE DIN A TREIA MĂSURĂ

A treia parte din a treia măsură este un video teatral realizat pe două canale care construiește o întâlnire cu minimalismul militant al compozitorului queer de avan-gardă, pianistul, vocalistul și dirijorul afro-american Julius Eastman. De la sfârșitul anilor 1960 până la moartea sa în anul 1990, la vârsta de patruzeci și nouă de ani, el a scris și a interpretat compoziții muzicale ale căror estetică radicală de origine afro-americană a revoluționat noua scenă muzicală de pe Coasta de Est în anii 1970 și 1980. Eastman însuși și-a descris la un moment dat estetica drept „plină de onoare, integritate și curaj fără margini”. Cu toate acestea, nicio înregistrare a compozițiilor sale nu a fost lansată pe piață în timpul vieții lui.

În ianuarie 1980, Julius Eastman a fost invitat de către Departamentul de Muzică al Universității Northwestern din Evanston, Illinois să își prezinte compozițiile *Crazy Nigger* (1978), *Evil Nigger* (1979) și *Gay Guerrilla* (1979), în Sala de Concerte Pick-Staiger. Câțiva studenți afro-americani și un profesor al Universității Northwestern au obiectat cu privire la titlurile compozițiilor care vor sfârși prin a fi eliminate din programul concertului realizat de către Departamentul de Muzică. Înainte de concert, pe data de 16 ianuarie 1980, Eastman a răspuns acestor obiecții printr-o declarație publică. Discursurile susținute de către Dante Micheaux și Elaine Mitchener în *The Third Part of the Third Measure* sunt bazate pe transcrierile declarației lui Eastman la Universitatea Northwestern, modificate de către fiecare performer în parte. Acest film este concentrat pe ceea ce The Otolith Group descrie drept „experiența privirii în cheia ascultării”, invocând atitudinile politice de sfidare și practicile colective de dezvoltare a mișcărilor, ambele fiind prezente în lupta globală împotriva autoritarismului neoreacționar.

Practica artistică multifățetată a The Otolith Group îmbină o gamă largă de resurse și materiale de arhivă, imagini în mișcare, audio și sunet. Cei doi artiști lucrează din interiorul și din exteriorul genului de film eseistic, invocând tradiția realizării colective de filme cu scopul de a regândi dinamica producerii de imagini, date fiind realitățile accelerate și totuși precare ale prezentului. În afara realizării filmelor, The Otolith Group își transformă totodată și cercetările de arhivă în instalații și expoziții curatoriate care explorează subiecte diversificate dar interconectate precum politica ecologiei, tricontinentalismul și cibernetica. ML

THE THIRD PART OF THE THIRD MEASURE

The Third Part of the Third Measure is a theatrical two-channel video that creates an encounter with the militant minimalism of queer African-American avant-garde composer, pianist, vocalist, and conductor Julius Eastman. From the late '60s until his death in 1990 at the age of forty-nine, he wrote and performed compositions whose black radical aesthetic revolutionized the new music scene on the East Coast during the '70s and '80s. Eastman himself once described this aesthetic as “full of honor, integrity and boundless courage”. However, no recordings of his compositions were released during his lifetime.

In January 1980, Julius Eastman was invited by the Music Department at Northwestern University, Evanston, Illinois, to present his compositions *Crazy Nigger* (1978), *Evil Nigger* (1979), and *Gay Guerrilla* (1979) at the Pick-Staiger Concert Hall. A number of African-American students and one faculty member at Northwestern University objected to the titles of Eastman's compositions which would be were redacted from the concert program printed by the Music Department. Before the concert, on 16 January 1980, Eastman delivered a public statement that responded to these objections. The speeches delivered by Dante Micheaux and Elaine Mitchener in *The Third*



Part of the Third Measure are based on each performer's modified transcriptions of Eastman's Northwestern University statement. This film is focused on what The Otolith Group describe as an “experience of watching in the key of listening”, invoking the political attitudes of defiance and collective practice of movement-building present in global struggles against neoreactionary authoritarianism.

The Otolith Group's multifaceted artistic practice brings together a wide range of resources and archival materials, moving images, audio, and sound. They work from within and without the genre of film essay, invoking the tradition of collective filmmaking in order to rethink the dynamics of image production given today's accelerated yet precarious realities. Apart from making films, The Otolith Group also transform their archival research into installations and curated exhibitions that explore diverse but interconnected subjects such as the politics of ecology, tricontinentalism, and cybernetics. ML

TREVOR PAGLEN

Trevor Paglen, *Punct de aterizare pentru cablu de fibră optică ascultat de NSA, Keawaula, Hawaii, Statele Unite / NSA–Tapped Fiber Optic Cable Landing Site, Keawaula, Hawaii, United States*, 2016, print digital cu pigmenti / **digital pigment print**, 121,92 x 165,10 cm



Trevor Paglen (n. 1974, Camp Springs, Maryland) este un artist ale cărui lucrări cuprind imagini de diferite feluri, sculptura, jurnalismul de investigație, scrisul, ingineria și numeroase alte discipline. Lucrările lui Trevor Paglen sunt incluse în colecțiile Muzeului Metropolitan de Artă; Muzeul de Artă Modernă San Francisco; Muzeul de Artă Americană Smithsonian; Muzeul de Artă Americană Whitney; Muzeul de Artă Berkley; Muzeul Solomon R. Guggenheim, New York; Muzeul Victoria & Albert, Londra; și Muzeul de Artă Nevada. A lansat o operă de artă în orbita îndepărtată a Pământului în colaborare cu MIT și Creative Time, a contribuit la partea de cercetare și cinematografie pentru *Citizenfour*, film câștigător al Premiului Academiei, și a creat o sculptură radioactivă publică pentru zona de excludere de la Fukushima. Semnează cărți și numeroase articole despre subiecte care includ geografie experimentală, secrete de stat, symbolism militar, fotografie și vizualitate.

Trevor Paglen (b. 1974, Camp Springs, Maryland) is an artist whose work spans image-making, sculpture, investigative journalism, writing, engineering, and numerous other disciplines. Trevor Paglen's work is included in the collections of the Metropolitan Museum of Art; the San Francisco Museum of Modern Art; the Smithsonian American Art Museum; the Whitney Museum of American Art; Berkeley Art Museum; the Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Victoria and Albert Museum, London; and the Nevada Museum of Art. He has launched an artwork into distant orbit around Earth in collaboration with Creative Time and MIT, contributed research and cinematography to the Academy Award-winning film *Citizenfour*, and created a radioactive public sculpture for the exclusion zone in Fukushima. He is the author of several books and numerous articles on subjects including experimental geography, state secrecy, military symbology, photography, and visuality.

PUNCTE DE ATERIZARE PENTRU CABLURI DE FIBRĂ OPTICĂ ASCULTATE DE NSA

Cele patru fotografii ale lui Trevor Paglen ilustrează locuri liniștite, chiar idilice de pe coasta Statelor Unite. Una dintre ele prezintă o plajă cu oameni care înoată și stau la soare, o alta arată un lanț muntos ce întâlnește oceanul. Nici una dintre ele nu transmite infrastructura vitală ascunsă chiar sub suprafață – cabluri de internet. În acest proiect, artistul a cercetat unde aterizează cele mai importante cabluri subacvatice de internet ascultate de NSA [Agenția de Securitate Națională], urmărind o lungă porțiune de pe fundul oceanului. Este frapant cât de vulnerabilă pare o astfel de infrastructură. Cu o pregătire de geograf cultural, el situează fotografiile în tradiția fotografiei de peisaj, dar le umple de semnificații complet diferite.

Printre principalele preocupări ale lui Trevor Paglen se află descoperirea modului în care poate să perceapă momentul istoric în care trăim și dezvoltarea mijloace-lor de imaginare a unor viitoruri alternative. Sistemele de putere, în special cele conectate la tehnologii de supraveghere la scară globală și etica infrastructurii lor sunt o preocupare majoră a artistului. O altă serie de fotografii care prezintă o noapte cu un frumos cer înnelat este, în același timp, o documentare a sateliților de spionaj care formează noduri importante în infrastructura de supraveghere. A realizat fotografii atmosferice ale unor baze militare secrete cu ajutorul unui telescop. Recent, a explorat viziunea mașinărilor, recunoașterea imaginilor și producția de informații pentru instrucтаje, pentru a revela originile istorice, practica muncii, infrastructuri și presupuneri epistemologice, cu prejudecăți și distorsionări fixate în interiorul lor încă de la început. Așa cum artistul se întreba undeva: cum ar fi arătat mișcarea pentru drepturile civile din SUA dacă J. Edgar Hoover ar fi avut acces la NSA-ul de azi și ar fi putut emite ordine judecătorești secrete către Google, Facebook și Twitter? ML

NSA-TAPPED FIBER OPTIC CABLE LANDING SITES

The four photographs by Trevor Paglen depict quiet, even idyllic coastal landscapes in the US. One is showing a beach with people swimming and sunbathing, a mountain range meeting the ocean in another. None convey the vital infrastructure hidden directly beneath the surface—internet cables. In this project, he has researched where the most essential underwater internet cables tapped by the NSA reach land, following a long stretch at the bottom of the ocean. It is striking how vulnerable such a vital infrastructure appears. Trained as a cultural geographer, he situates the photographs in the tradition of landscape photography, but he imbues it with entirely different undertones.

Trevor Paglen's concerns is learning how to see the historical moment we live in and developing the means with which to imagine alternative futures. A major concern of his are systems of power, specifically those connected to worldwide surveillance technologies and the ethics of their infrastructure. Another photographic series showing a beautiful starry night sky is, at the same time, a documentation of the spy satellites which form important nodes in the infrastructure of surveillance. Using a telescope he has taken atmospheric photographs of secret military bases. Recently he has been exploring machine vision, image recognition, and the production of training data in order to uncover the historical origins, labor practices, infrastructures, and epistemological assumptions, with biases and skews built into them from the outset. As the artist, himself, once asked: what would the civil rights movement of the United States have looked like if J. Edgar Hoover had access to today's NSA and could issue secret court orders to Google, Facebook, and Twitter? ML

PHILIPPE PARRENO

Philippe Parreno *Licurici / Fireflies*, 2014, cerneală pe hârtie / **ink on paper**, 20,8 x 29,4 cm fiecare / **each**

Philippe Parreno este un realizator de filme și un artist care a devenit cunoscut unei audiențe mai mari datorită documentarului *Zidane, un portrait du 21e siècle* [*Zidane: un portret al secolului XXI*] (2006, realizat alături de Douglas Gordon), despre legendarul fotbalist. Practica artistică a lui Parreno oscilează între diferite medii și metode, într-un peisaj unde dihotomii precum realitatea și ficțiunea sunt dizolvate și fuzionează. Depășind limite formale și instituționale, el tratează expoziția ca pe un format în sine, experimentând cu diverse moduri de prezentare și activare ale lucrărilor artistice în cadrul unui tot unitar.

Philippe Parreno is a filmmaker and artist who became known to a wider audience with the documentary *Zidane, un portrait du 21e siècle* [*Zidane: A 21st Century Portrait*] (2006, made together with Douglas Gordon), about the legendary football player. Parreno's artistic practice moves between different media and methods in a landscape where dichotomies, such as reality and fiction, are dissolved and merged. Moving across formal and institutional boundaries, he treats the exhibition as a format in its own right, experimenting with various modes of presentation and activation of art works into a totality.



LICURICI

Seria *Licurici* este formată din 227 de desene detaliate ale unor licurici muribunzi. Pe fundalul întunecat realizat cu cerneală pot fi întrezărite insecte suferinde. În realitate, acestea folosesc reacția chimică a bioluminescenței în timpul amurgului, producând „lumină albă” prin abdomenul inferior. În unele desene se disting doar contururile licuricilor: o aripă, o antenă, o carapace ca de fosilă. Diferitele versiuni pot fi văzute ca repetări ale momentului morții. Philippe Parreno și-a răspândit licuricii prin toată lumea. Dânduindu-le în mod sistematic în seturi de trei sau mai multe, el a creat un proces care se aseamănă celui cu origini amerindiene numit *potlach*: o economie a darului unde timpul și gestul sunt mai importante decât capitalul economic. Totodată este și o referință cu privire la automatismul sistemului celular în care o celulă vie cu mai puțin de doi vecini vii moare. Acest lucru este realizat într-o vreme când populațiile de licurici din întreaga lume dispar rapid din pricina luminii poluante, a schimbărilor în modul de exploatare a pământului și a altor activități umane. ML

FIREFLIES

The *Firefly* series consists of a total of 227 detailed drawings of dying fireflies. Languishing insects are glimpsed against the shadowy ink background. In nature, they use the chemical reaction of bioluminescence during twilight, producing “white light” from their lower abdomen. In some drawings, only the outlines of fireflies are noticeable: a wing, an antenna, a fossil-like shell. The different versions can be seen as the repetition of the moment of dying. But at the same time, each firefly is caught up in its own exceptionalism, the frozen, outsized moment. Philippe Parreno has spread his fireflies worldwide. By systematically giving them away as gifts in groups of three or more, he has created a process that resembles *potlach*: a gift economy where time and gesture are more important than the economic capital. It also references cellular automation, through which a live cell dies with less than two live neighbors. This is done at a time when firefly populations world-wide are decreasing rapidly, due to light pollution, land-use change, and other human activities. ML

GARY-ROSS PASTRANA

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Gary-Ross Pastrana, *După cădere I / After The Fall I*, 2019, moloz recuperat, cadre și lanțuri de bicicletă modificate, dinam, becuri, cadru de metal / **found debris, modified bike gears and chains, dynamo, light bulbs, metal frame**

Gary-Ross Pastrana (n. 1977) trăiește în orașul lui natal, Manila. În practica lui artistică, obiectele de zi cu zi participă la exerciții indirecte de gândire: Pastrana supune lucrurile la procese care le permit să fie reformulate sub formă de anchete cu privire la ordinea naturii și a altor forțe sublimile, invizibile, care pătrund în viețile noastre cotidiene. De la topirea inelelor mamei sale pentru a crea o sabie în miniatură (doar pentru a i-o înapoia după ce și-a făcut o mică tăietură pe braț), până la a vinde 99% dintr-o mașină drept gunoi și a folosi banii pentru a crea un șurub de aur care a fost înșurubat la loc în acel 1% rămas din mașină, Pastrana construiește situații unde lucrurile sunt trecute prin condiții imprevizibile dar transformatoare, permițând procesului să dețină o miză în formarea poveștilor, rezultatul fiind reprezentat de obiecte îmbibate cu noi înțelesuri despre materialitate, obiectualitate, valoare și sens. Expoziții recente (selecție): *Everything in the Right Direction*, Bienala de la Singapore (2019, în pregătire); *An Opera for Animals*, Para Site, Hong Kong (2019); *Utopia Hasn't Failed Me Yet*, Silverlens, Manila (2018, solo); *The Extra, Extra Ordinary*, Muzeul de Artă și Design Contemporan din Manila (2018); *The Other Face of the Moon*, Centrul Cultural Asia, Gwangju (2017); *Clock, Map, Knife, Mirror*, ROH Projects, Jakarta, (2016, solo); *Summa*, Muzeul Vargas Manila (2014, solo).

Gary-Ross Pastrana (b. 1977) lives in his home city of Manila. In Pastrana's practice, everyday objects are seemingly drafted to participate in circuitous thought experiments, subjecting things to deliberate processes that allow them to be reformulated as inquiries into the nature order and the other sublime, invisible forces which permeate our daily lives. From melting his mother's rings to make a miniature sword (only to return it back after making a small gash on his arm) to selling off 99% percent of a car as junk and using the money to make a golden bolt that was screwed back to the remaining 1% percent of the car, Pastrana hatches situations where things are hurdled through precarious yet transformative conditions, allowing process a stake in shaping the narratives, resulting in objects being imbued with renewed insights into materiality, objecthood, value and meaning. Selected exhibitions: *Everything in the Right Direction*, Singapore Biennale, Singapore (2019, upcoming); *An Opera for Animals*, Para Site, Hong Kong (2019); *Utopia Hasn't Failed Me Yet*, Silverlens, Manila (2018, solo); *The Extra, Extra Ordinary*, Museum of Contemporary Art and Design, Manila (2018); *The Other Face of the Moon*, Asia Culture Center, Gwangju (2017); *Clock, Map, Knife, Mirror*, ROH Projects, Jakarta, (2016, solo); *Summa*, Vargas Museum, Manila (2014, solo).



DUPĂ CĂDERE I

În timpul primei lui vizite în Timișoara, artistul a avut șansa să îl întâlnească pe proprietarul unui mic atelier unde sunt fabricate ceasuri mecanice din lemn. Pastrana a fost impresionat de mașinăriile frumos meșteșugite ale ceasornicarului, însă un ceas simplu i-a atras în special atenția. Ceasul cu pendul folosește, în locul greutateii de metal obișnuite, o doză de bere care atârână de un lanț. Acest sistem de operare neobișnuit l-a determinat pe artist să se gândească la surse alternative de energie prin mijloace simple. Artistul a început să adune informații despre noi soluții pe care unii oameni, mai ales cei care inventează lucruri pentru uz propriu, le-au folosit, de la mai comunele resurse solare și eoliene la unele mai surprinzătoare precum valurile oceanului și traficul pietonal; fenomene cotidiene naturale care pot fi controlate și transformate în energie electrică. Mașinăria pe care artistul a produs-o folosește greutatea unei pietre din mediul urban al Timișoarei, o piatră care coboară lent și cade la pământ pur și simplu datorită gravitației pentru a porni un mic generator. La fel ca în cazul altor proiecte similare, artistul folosește proprietățile interne ale obiectului pentru a le transforma și folosi cu alt scop. În acest caz, piatra devine o resursă viabilă de energie, aprinzând un bec pentru aproape un minut și aducând o licărire într-un spațiu altminteri întunecat și ferit privirii. AR

AFTER THE FALL I

During his first visit in Timișoara, the artist had the opportunity to meet the owner of a small workshop where mechanical wooden clocks were being produced. Pastrana was impressed by the clockmaker's beautifully crafted machines, in particular a simpler one that drew his attention. Instead of the usual metal weight, the pendulum clock used a beer can dangling from a chain. This unusual operating system led the artist to think about alternative sources of energy using simple means. The artist started to collect information about new solutions that some people, mostly DIY inventors, have looked into, from the more common solar and wind sources to more surprising ones like ocean waves and foot traffic; everyday natural phenomena that can be harnessed and converted to electrical power.

The machine the artist produced uses a rock from the urban environment of Timișoara, slowly descending and falling down to the ground by sheer gravity, to drive a small power generator. As with similar projects, the artist is using the object's inner properties to convert them towards an alternative purpose. In this case, the rock becomes a viable source of energy, powering a bulb for about a minute or so, and bringing a glimpse of light to an otherwise dim, hidden space. AR

PELES EMPIRE

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Peles Empire, *TIBISCV*M, 2019, instalație in situ / **installation in situ**, print UV pe Jesmonite pigmentat (material compozit cu rășină acrilică pe bază de apă) / **UV print on pigmented Jesmonite**, 202 x 116 x 4 cm, copii color format A3 / **A3 colour copies**, lut, ceară / **clay, wax**, dimensiuni variabile / **dimensions variable**

În 2005, Peles Empire a început colaborările prin deschiderea unui bar ilegal în Frankfurt, în cartierul roșu al orașului. Realizat din copii color format A3, tapetul spațiului reproduce, aproape la scară, o încăpere din Castelul Peleş, situat la poalele Carpaților românești. Peleşul este un castel istoric de secol XIX, fiecare sală a acestuia fiind o copie a unui stil arhitectural diferit. Faptul că aceste încăperi au fost construite de meșteșugari locali cu o modestă cunoaștere a stilului sau a tehnicilor a generat o formă specifică de interpretare eronată, reprezentând un simulacru preindustrial ce pare să anticipeze postmodernismul cu aproape o sută douăzeci de ani înainte de apariția acestuia. Același proces de copiere sau de interpretare care a născut Castelul Peleş se transpune în abordarea artistică a propriului atelier. Ceea ce, pentru o expoziție, e realizat în trei dimensiuni devine sursa materialelor bidimensionale pentru următoarea etapă de producție. Peles Empire explorează posibilitățile creării iluziei prin lucrări noi care folosesc Jesmonite, covoare, frânghii și imprimare UV. Transferul materialelor de la 3D la 2D este, simultan, conținutul și materialul lucrării. Covoarele imprimate cu scene din atelier – cu un efect *trompe-l'œil* al amplasării întrerupte în plină desfășurare – sunt lucrări în care produsul secundar al unei etape de producție ajunge să fie întreg conținutul unei alte lucrări. Procesul devine, temporar, lucrarea. Copierea propriu-zisă este mai importantă decât copia în sine. (Oliver Osborne) Expoziții (selecție): *THE SKY OPENS TWICE*, Künstlerhaus Graz (2019), NOW, Galeria Națională a Scoției, The Mound, Edinburgh (2019); *CLEOPATRE*, Supraînfinit, București (2019), *GRID/2*, Institutul Elvețian, New York (2018); *REMNANT*, Kasseler Kunstverein (2017), Skulptur Projekte Münster (2017), *GRID, PRODUCTION* – Made in Germany 3, Kunstverein Hannover (2017), *MUTANT*, SALTS, Basel (2015), *EVER BUILD*, GAK Bremen (2014).

In 2005, Peles Empire began their collaboration by opening an illegal bar in Frankfurt's red light district. The space featured wallpaper made of A3 color copies reproducing, nearly to scale, a room from the 19th century Peles Castle, located in the foothills of Romania's Carpathian Mountains. Peles Castle is a castle of historicism as each room is a copy of a different architectural style. That these rooms were built by skilled local craftsmen with little knowledge of the original style or techniques, produced a very specific form of mistranslation, representing a pre-industrial simulacra, which appears to anticipate postmodernism nearly one hundred and twenty years before it started. The same act of copying or translation that birthed the Peles Castle carries over to the artist's own approach to studio production. What is realized in three-dimensions for one exhibition, becomes the two-dimensional source material for the next period of production. Peles Empire explores the possibilities of illusion with new works that use Jesmonite, carpet, rope, and UV printing. The transition of material from 3D to 2D is simultaneously the content and material for their work. Carpets printed with scenes from the studio—a *trompe l'œil* effect of



TIBISCV

Pe parcursul călătoriei lor de cercetare în Timișoara, Peles Empire au fost inspirate de două povești întâlnite aici. Una dintre ele se referă la o mică statueta aflată într-o expoziție temporară la Muzeul Banatului. Figurina din Epoca de Fier a fost descoperită în comuna Topolovățu Mare în timpul cercetării arheologice preventive condusă de echipa muzeului – în frunte cu Răzvan Găvan – pe locul de construire al viitoarelor conducte BRUA, un sistem de conducte de gaz ce interconectează întreaga regiune. Apărând în zona dacică extracarpatică, la care face referire și titlul lucrării, rolul acestor obiecte rămâne subiect de dezbatere pentru mulți experți în domeniu. Pe baza semnelor vizibile și a inciziilor de pe statuete, se crede că au fost întrebuințate în practici magice în decursul cărora figurinele din lut erau aruncate în foc. După ce lutul e ars și se solidifică, acesta poate supraviețui mii de ani. Un alt punct de ancorare în lucrarea lor a fost o plimbare în oraș condusă de Tur de Arhitectură, unde s-a discutat despre istoria otomană a orașului și urmele inevitabile ale acestora care au ieșit la suprafață în vreme ce alte așezăminte și vestigii din acea epocă au ars. În ambele povești distincte, focul joacă un rol central la intersecția dintre acele acte care distrug și cele care creează viață.

Peles Empire abordează istoria ca pe un material maleabil printr-un proces de abstractizare și copiere ce extrage imagini din contextul lor original, aceasta fiind o trăsătură specifică practicii lor. Artiștii au creat un nou montaj fotografic, amestecând fotografiile ale statuetelor găsite și pe cele ale materialelor artistice din atelierul lor cu imagini din Sala Maură și Salonul Turcesc ale Castelul Peleş, amestecate în stil oriental. La modă în multe țări europene de la acea vreme, astfel de săli interioare au fost „importate” sau, mai degrabă „copiate” pentru primul rege al României, Carol I, reprezentând un contrapunct pentru urmele otomane originale ce fuseseră șterse în Timișoara cu o sută de ani înainte. Printate color pe hârtie A3, imaginile sunt asamblate construind astfel o întinsă lucrare pe podeaua unuia dintre flancurile cu arcadă ale Bastionului Theresia, cea mai mare porțiune din cel mai amplu sistem de fortificații construit de către Habsburgi care a supraviețuit. Același spațiu recent folosit pentru clubul Jazzissimo, se transformă într-un sit arheologic vast și într-un palimpsest cultural. AR

TIBISCV

During their research trip to Timișoara, Peles Empire were inspired by two narratives they came across. One relates to a small statuette in a temporary exhibit at the Banat Museum. The figurine from the iron age was discovered in the commune of Topolovățu Mare during preventive archeological research conducted by the museum's staff—specifically Răzvan Găvan—on the construction site of the future BRUA pipeline, an interconnecting gas system within the region. Appearing in the extra-Carpathian Dacian area to which the work's title makes reference, the role of these items remains debated among experts. Based on the visible marks and incisions on the figurines, it is deemed they were used in the practice of magic, with the clay figurine being thrown into fire. When clay is being fired and hardened, it can survive for thousands of years. Another anchoring point of their work, was a walk in the city conducted by Tur de Arhitectură where discussions of the Ottoman history of the city and its invisible traces emerged as dwellings and vestiges of that era were burnt down. In both disparate narrative, fire plays a central role at the intersection between acts that destroy and create life.

arrangements paused in mid-production—are works in which the by-product of one phase of production becomes the integral content for another work. The process becomes, temporarily, the work. The act of copying is more important than the copy itself. (Oliver Osborne) Selected exhibitions: *THE SKY OPENS TWICE*, Künstlerhaus Graz (2019), *NOW*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh (2019); *CLEOPATRE*, Suprainfinit, Bucharest (2019), *GRID/2*, Swiss Institute, New York (2018), *REMNANT*, Kasseler Kunstverein (2017), *Skulptur Projekte Münster* (2017), *GRID, PRODUCTION*—Made in Germany 3, Kunstverein Hannover (2017), *MUTANT*, *SALTS*, Basel (2015), *EVER BUILD*, GAK Bremen (2014)



Specific to their practice, Peles Empire approach history as a malleable material through a process of abstraction and copying which withdraws images from their original context. The artists created a new photomontage, mixing photographs of the found figurine and photographs of art materials from their studio with images of Peles Castle's various “Moorish Salon” interiors as well as the “Turkish Salon” designed in an Oriental manner. Fashionable in many European countries at the time, such interiors were “reimported” or, rather, “copied” for Romania's first king, Carol I, and represent a counterpoint to the original Ottoman traces erased in Timișoara a hundred years before. Printed on A3 color copies, the images are pasted together creating a vast floor work in one of the arches of Bastion Theresia, the largest surviving part of the fortification system built by the Habsburgs. The same space which was recently used as a music bar called Jazzissimo turns into a vast archeological site and cultural palimpsest. AR



LIA PERJOVSCHI

Lia Perjovschi, *Muzeul Cunoașterii (kit)* / *The Knowledge Museum (kit)*, 1999 – în desfășurare / *ongoing*, instalație in situ / *installation in situ*, timeline cultură generală, timeline istoria artei, diagrame (cercetare interdisciplinară) obiecte cumparate din magazinele muzeelor vizitate, imagini și texte selectate de pe Facebook / *timeline general culture, timeline art history, diagrams (interdisciplinary research), objects bought from museums' shops, photo and text (selection) from Facebook*

Lia Perjovschi trăiește la București și la Sibiu. Este fondatoarea și coordonatoarea AAC/CAA (Arhiva de Artă Contemporană / Centrul pentru Analiza Artei), o instituție informală care a funcționat sub diverse denumiri începând din 1985, și a KM (Muzeului Cunoașterii / Knowledge Museum), un proiect interdisciplinar și educațional care are la bază cercetarea începută de artistă în 1999 și care continuă până în prezent. Un parcurs artistic de la propriul corp (performance-uri din anii 1980–1990) la corpul cunoașterii (AAC/CAA, KM) ce descrie un scenariu personal în căutarea sensului și a normalității – un spațiu al post-producției și al dialogului, al regândirii și reciclării informațiilor, precum și al structurării idelilor, prezentat în cadrul a peste 700 de expoziții, conferințe și discursuri susținute în muzee, galerii, universități sau spații nonprofit din întreaga lume.

Lia Perjovschi lives in Bucharest and Sibiu. She is the founder and coordinator of CAA/CAA (Contemporary Art Archive/Center for Art Analysis), an informal institution functioning under different names since 1985, and of KM (Knowledge Museum), an interdisciplinary and educational project based on the research started by the artist in 1999 and continuing until today. The journey of her artistic practice from her body (the performances of the '80s–'90s) to the body of knowledge (CAA/CAA, KM) opens up a personal storyboard—a space of post production and dialogue, of rethinking, recycling information and structuring ideas presented in over 700 exhibitions, conferences and lectures held in museums, galleries, universities, and non-profit spaces all around the world.



MUZEUL CUNOAȘTERII (KIT)

Punctul de pornire al lucrărilor Liei Perjovschi este ea însăși: corpul ei, circumstanțele traiului și propriile perspective asupra lumii. Încă de când studia artelă în București, a înscenat ceea ce ea numea experimente sau evenimente – performance-uri – la Academia de Artă și în apartamentul său, înainte de căderea regimului Ceaușescu, și imediat după, va folosi atelierul său drept sediu pentru Arhiva de Artă Contemporană și Centrul pentru Analiză de Artă – AAC/CAA. De atunci, materialul s-a extins și este disponibil în atelierul ei din Sibiu. Un gest de auto-instituționalizare, cele două instituții au devenit centre de documentare a (și de consultare) artei de către autoare, care se autoproclamă „detectiv de artă” și care se inspiră deseori din magazinele de suveniruri ale muzeelor pentru materialele ei. Utilizând asamblarea, ea copiază și lipește, creând nu doar o arhivă fizică care cuprinde (dar care nu se limitează la) cărți, cataloage, video-uri și imagini pentru a fi consultate de către alții, dar și linii temporale și hărți mentale pentru a organiza datele. Cu un puternic contrast alb–negru, acele reprezentări grafice reflectă o personalitate care se regăsește pe sine în vârtejul de evenimente istorice și contemporane.

Pentru Bienala Art Encounters 2019, Lia Perjovschi prezintă Muzeul Cunoașterii, pe care l-a fondat în 1999, ca pe o platformă de sistematizare și împărtășire a cercetărilor și rezultatelor sale, precum și pentru a integra materiale din AAC/CAA. Istoriografia cu un intens caracter personal a acestui muzeu se bazează pe șapte secțiuni: Pământ, Corp, Artă, Cultură, Cunoaștere, Știință și Univers. Acestea exprimă dorința sa constantă de a învăța și credința puternică în forme de educare prin domenii variate de cunoaștere. Spiritul subiectiv și subversiv al muzeului poate fi rețrăit în mansarda sediului Fundației Art Encounters, unde obiecte cotidiene, găsite sau cumpărate, globuri sau umbrele, suveniruri adunate de la alte muzee, citate și imagini preluate din mediul online, diagrame personale, se adună într-o trusă de tip DIY în scopul de a înțelege prezentul și de a se orienta în contextul supraincercării informaționale. ML

THE KNOWLEDGE MUSEUM (KIT)

The clear starting point of Lia Perjovschi's work is herself: in her body, her living circumstances and her views of the world. While still at art school in Bucharest, she staged what she called experiments or events—performances—in the Art Academy and her apartment, before the fall of the Ceaușescu regime, and would soon after use her studio as the site for the Contemporary Art Archive and the Center for Art Analysis—CAA/CAA. Since then, the material has expanded and is available in her studio in Sibiu. A gesture of self-institutionalization, the two institutes have become centers for the documentation of, and consultation on, art by the self-proclaimed “art detective,” who often draws on museum gift shops for her material. Using assemblage, she copies and pastes, creating not only a physical archive including, but not limited to, books, catalogues, videos and images to be consulted by others, but also timelines and mind maps to organize the data. With a stark black and white quality, those graphic representations reflect an individual finding herself in the maelstrom of historical and contemporary events.

For the Art Encounters Biennial 2019, Perjovschi is presenting the Knowledge Museum, which she founded in 1999, as a platform to systematize and share her research and findings, as well as to integrate materials from the CAA/CAA. The highly personal historiography of this museum is based on seven sections: Earth, Body, Art, Culture, Knowledge, Science, and Universe. They express her continuous yearning for learning and strong belief in education across various fields of knowledge. The Museum's subjective and subversive spirit can be experienced in the attic in the offices of the Art Encounters Foundation, where everyday objects, found or bought, globes or umbrellas, collected souvenirs from other museums, online quotes and images, personal diagrams come together as a DIY kit to understand the present day and navigate information overload. ML

THAO NGUYEN PHAN

Thao Nguyen Phan, Siesta tropicală / ***Tropical Siesta***, 2015–2017, instalație video pe două canale sincronizate, HD, culoare, sunet / **two-channel channel synchronised video installation, HD, color, sound, 13’41’’** (imagine din video / **video still**)

Thao Nguyen Phan (n. 1987, Ho Și Min) este un artist multimedia ale cărei practici cuprind pictura, instalația și „domeniile teatrale”, incluzând ceea ce ea numește gest performativ și imagini în mișcare. Prin literatură, filosofie și viața de zi cu zi, Phan observă probleme ambigue în convențiile sociale, istorie și tradiție. Phan a avut numeroase expoziții în Vietnam și peste hotare, printre care: expoziții solo și de grup la Bienala de la Sharjah (2019), Gemäldegalerie, Berlin (2018); Summitul de Artă Dhaka (2018); Para Site, Hong Kong (2018); Centrul de Artă Contemporană The Factory, Ho Și Min (2017); Nha San Collective, Hanoi (2017); Bétonsalon, Paris (2016); Institutul Goethe, Hanoi (2015); Institutul de Artă Contemporană, Singapore (2014); și Centrul de Artă și Cultură, Bangkok (2013). Lucrările ei pot fi regăsite în colecții permanente ale Fundației de Artă Samdani, Dhaka, ale Muzeului de Artă Singapore și ale Fundației de Artă Kadist de la Paris și San Francisco. Pe lângă lucrările ei ca artist multimedia, este cofondator al colectivului Art Labor, care explorează practici interdisciplinare și dezvoltă proiecte artistice de care beneficiază comunitatea locală. Phan a primit diplomă de licență în Arte Frumoase (cu onoruri) de la Colegiul de Arte Lasalle de la Singapore (2009) și un master de Arte Frumoase în Pictură și Desen de la Școala Institutului de Artă de la Chicago (2013).

Thao Nguyen Phan (b. 1987, Ho Chi Minh City) is a multimedia artist whose practice encompasses painting, installation and “theatrical fields”, including what she calls performance gesture and moving images. Through literature, philosophy and daily life, Phan observes ambiguous issues in social convention, history, and tradition. Phan has exhibited widely in Vietnam and abroad, with solo and group exhibitions at Sharjah Biennale (2019), Gemäldegalerie, Berlin (2018); Dhaka Art Summit (2018); Para Site, Hong Kong (2018); The Factory Contemporary Art Centre, Ho Chi Minh City (2017); Nha San Collective, Hanoi (2017); Bétonsalon, Paris (2016); Goethe-Institut, Hanoi (2015); Institute for Contemporary Arts Singapore (2014); and Bangkok Art and Culture Centre (2013), among others. Her work can be found in the permanent collections of the Samdani Art Foundation, Dhaka; Singapore Art Museum, Singapore; and Kadist Art Foundation, Paris, San Francisco. In addition to her work as a multimedia artist, she is a co-founder of the Art Labor collective, which explores cross disciplinary practices and develops art projects that benefit the local community. Phan received a Bachelor of Fine Arts (with first class honours) from Lasalle College of Arts, Singapore (2009) and a Master of Fine Arts in Painting and Drawing from the School of the Art Institute of Chicago (2013).



SIESTA TROPICALĂ

În *Siesta tropicală*, Thao Nguyen Phan întrețese diferite relatări aflate la granița dintre realism și fantezie. Inspirându-se din problematicele reforme agrare din Vietnamul de după război care au dus la redistribuirea pământurilor și agricultura colectivă, Phan plasează copii în prim-plan, ca protagoniști ai unei comune imaginare în care joaca sau starea de inerție devin instrumente de sfidare și evadare.

În această comunitate rurală, copiii înscenează într-un mod jucăuș diferite observații colonialiste despre localnici din Vietnamul de astăzi scrise de misionarul iezuit francez Alexandre de Rhodes în jurnalul său de călătorii din secolul al XVII-lea. Cu toate că, în numele Bisericii Catolice, ducea la îndeplinire prozelitismul în regiune, de Rhodes rămâne cunoscut pentru perfecționarea scrisului vietnamez romanizat care constituie sistemul modern de scriere a limbii vietnameze (*ch Quc ng*). Una dintre relatările lui de Rhodes este o metodă locală de pedepsire în care, după spusele lui, prizonieri încătușați într-un dispozitiv de lemn erau nevoiți să bată străzile și să ceară de mâncare. O altă poveste este despre zeița apei, un basm despre o prințesă Chineză care a fost înecată în râu de către tatăl său și apoi îngropată împreună cu un sătean găsit mort în același loc. Juxtapunând literatura de călătorie a secolului al XVII-lea cu imagini contemporane, Phan concepe un palimpsest al istoriei Vietnamului cu voci stratificate din prezent și din trecut. Dacă la prima vedere imaginile seduc privitorii prin culorile stridente și desenele fragile, pe măsură ce te adâncești în film începe să primeze o experiență imaginară violentă cu mult mai întunecată. AR

TROPICAL SIESTA

In *Tropical Siesta*, Thao Nguyen Phan interweaves different narratives at the border between realism and fantasy. Drawing back on the problematic agrarian reforms of post-war Vietnam which led to the redistribution of the land and collective farming, Phan places children at the forefront as protagonists of an imagined commune wherein play and inertia become tools of defiance and escape.

In this rural community, children enact in a playful manner various colonial observations about local people in present-day Vietnam made by French Jesuit missionary Alexandre de Rhodes in a book containing his travel experiences in the 17th century. While pursuing a proselytism mission on behalf of the Catholic Church in the region, de Rhodes is well-known for perfecting the Vietnamese romanized script that constitutes the modern Vietnamese writing system (*ch Qu c ng*). One story described by De Rhodes is a local punishment method where according to his notes, prisoners with their necks shackled in a wooden device need to walk on the streets and ask for food. Another narrative is about the water goddess, a fairy tale of a Chinese princess who was drowned in the river by her father and buried together with a local villager, found dead in the same place. Juxtaposing 17th century travel literature with contemporary images, Phan produces a palimpsest of Vietnam’s history, layering voices from the present and the past. If, at first sight, the images seduce viewers with their bright colors and delicate drawings, a much darker, violent imaginary takes hold the more one immerses into the film. AR

AGNIESZKA POLSKA

LUCRARE NOUĂ / **COMMISSION**

Agnieszka Polska, *Porumbelul nesupus / The Wayward Pigeon*, print cu jet de cerneală pe pânză parte a campaniei în spațiul public și online pentru Bienală/ **ink-print on canvas as part of the public space and internet campaign for the Biennial**

Agnieszka Polska (n. 1985, Lubin) este un artist vizual care folosește medii specifice imaginilor generate pe calculator pentru a reflecta la responsabilitatea socială și individuală. Ea încearcă să redea ambiguitatea etică a prezentului prin filme și instalații care frizează halucinația. Stabilită în Berlin, Polska și-a prezentat lucrările în instituții internaționale, printre care New Museum și MoMA, New York, Centrul Pompidou și Palais de Tokyo, Paris, Tate Modern, Londra, Muzeul Hirshhorn, Washington, DC, și Hamburger Bahnhof, Berlin. Artista a participat și la cea de-a 57-a Bienală de la Veneția, la cea de-a 11-a Bienală de la Gwangju, cea de-a 19-a Bienală de la Sydney și cea de-a 13-a Bienală de la Istanbul. În 2018 i-a fost acordat premiul German Preis der Nationalgalerie.

Agnieszka Polska (b. 1985, Lublin) is a visual artist who uses computer-generated media to reflect on the individual and their social responsibility. She attempts to render the ethical ambiguity of our time into hallucinatory films and installations. Based in Berlin, Polska has presented her works in international venues, including the New Museum and MoMA, New York, Centre Pompidou and Palais de Tokyo, Paris, Tate Modern, London, Hirshhorn Museum, Washington, DC, and Hamburger Bahnhof, Berlin. She also took part in the 57th Venice Biennale, 11th Gwangju Biennale, 19th Biennale of Sydney, and 13th Istanbul Biennial. In 2018 she was awarded German Preis der Nationalgalerie.



PORUMBELUL NESUPUS

Porumbelul călător este o varietate a porumbelului domestic folosit de către oameni pentru transmiterea mesajelor datorită capacității lui neobișnuite de a-și găsi drumul spre casă chiar și pe distanțe lungi. Aceste păsări folosesc o metodă de navigație complexă bazată pe poziția Soarelui, curenți de aer și câmpul magnetic al Pământului pentru a-și stabili propriile coordonate. Lucrarea *Porumbelul nesupus* a Agnieszkăi Polska prezintă un porumbel mesager care își alege singur ideile pe care le livrează. Este un porumbel de război care eșuează în a livra mesajul așa cum îi este încredințat, o individualitate care acționează contrar față de ceea ce se dorește și se așteaptă. Pentru a se abate din calea lui, porumbelul trebuie să se opună propriilor instincte.

Acest simplu personaj grafic realizat prin manipularea unor imagini fotografice deja existente, este o „mascotă a Bienalei”, asemănătoare mascotelor din sport. Însă în loc de a reprezenta naționalități și echipe, el sprijină colaborarea și nesupunerea. Este un mesager care nu cunoaște granițe, care poate pune la îndoială sarcini lipsite de etică – un „mesager neascultător” asemănător celor prezenți în lucrările anterioare realizate de Polska. Circulând pe rețelele de socializare și fiind prezent pe stickere și bannere în Timișoara încă din iunie 2019, porumbelul este un „agent competent”, pentru a folosi termenul teoreticianului științific Donna Harraway. El este capabil să acționeze într-un mod responsabil din punct de vedere social și ecologic pentru a ajuta ființele umane să urmeze aceleași linii de conduită.

Porumbelul nesupus combină interesul artei pentru mituri și vise, insuflând viață poveștilor silențioase folosind randarea digitală a fotografiilor și filmelor. Lucrările ei gravitează în jurul acestor medii, a producerii și circulației lor în condiții digitale, dar și în jurul sensibilității și farmecului acestora. ML

THE WAYWARD PIGEON

The homing pigeon is a variety of domestic pigeon, used by humans to carry messages as it has an unusual ability to find its way home over long distances. These birds use a complex navigation method based on the position of the sun, wind currents and the Earth’s magnetic field to determine their own position. Agnieszka Polska’s *The Wayward Pigeon* is a messenger pigeon and it chooses which ideas to deliver. Hers is a war pigeon which fails to deliver the message as it is given, an individual who acts contrary to what is desired or expected. To stray from its path, it must disobey its own instincts.

This simple graphic character, made through manipulating existing photographic images, is a “Biennale mascot”, similar to sports mascots. But instead of representing nationalities or teams, it stands for collaboration and disobedience. It is a messenger which knows no borders, which can question unethical tasks—a “disobedient messenger” like the one present in previous works by Polska. Circulating on social media, and being present on stickers and banners in Timișoara since June 2019, the pigeon is a “competent agent”, to use a term from science theorist Donna Harraway. It is able to act in a socially- and ecologically-responsible way to help human beings follow the same lines.

The Wayward Pigeon combines Polska’s interest in myths and dreams, bringing life to muted histories through the digital rendering of photography and film. Her work revolves around these mediums, their production and circulation under digital conditions but also their affective allure. ML

GHENADIE POPESCU

Ghenadie Popescu, *Râul Racovăț / The Racovăț River*, 2013, animație stop-motion, sunet / **stop-motion animation, sound**, 8'30" (imagine din video / **video still**)

Ghenadie Popescu (n. 1971, Gura Căinarului, raionul Florești, Moldova) trăiește în Chișinău. Este interesat de particularitățile (post-comuniste) locale de opinie generală cu privire la amestecul de identitate, tradiție și geopolitici. Folosind diferite forme de expresie precum performance-ul, videoul și animația, artistul face apel la absurditatea lumii în care trăiește și lucrează. A fost premiat cu un loc gratuit la Academia de Muzică, Teatru și Arte Frumoase din Chișinău, unde a studiat la departamentul Pictură. Din 2012, a lucrat mai mult la proiecte individuale de animație stop-cadru. Expoziții recente de grup (selecție): *Expanded Space #7*, Volum Art Association, București (2017); *Attention! Border*, Galeria Labirynt, Galeria Lublin și Arsenal, Białystok (2017); CRONOGRAF Festivalul de Film Documentar, Chișinău (2013–17); *One Sixth of the Earth*, Muzeul de Artă Contemporană de Castilla y León – MUSAC (2012); *Ein Sechstel der Erde. Über die Beziehung des Bildes zur Welt*, ZKM | Muzeul de Artă Nouă, Karlsruhe (2012–13); *Shaping the new*, Kosice (2011); *Rencontre de la performance*, Le Générateur, FRASQ, Gentilly (2009); *Un pas de côté*, Die/Grenoble (2006).

Ghenadie Popescu (b. 1971, Gura Căinarului, Florești district [raionul Florești], Moldova) lives in Chișinău. He is interested in the local (post-communist) particularities of common views on the mixture of identity, tradition, and geopolitics. Using different forms of expression such as performance, video, and animation, he calls out to the absurdity of the world he lives and works in. He was awarded a complimentary place at the Chișinău Academy of Music, Theatre and Fine Arts, where he studied in the Painting Department. Since 2012, he has mostly been working in individual stop-motion animation projects. Selected group exhibitions: Expanded Space #7, Volum Art Association, Bucharest (2017); Attention! Border, Labirynt Gallery, Lublin and Arsenal Gallery, Białystok (2017); CRONOGRAF Documentary Film Festival, Chișinău (2013–17); One Sixth of the Earth, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León—MUSAC (2012); Ein Sechstel der Erde. Über die Beziehung des Bildes zur Welt, ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe (2012–13); Shaping the new, Kosice (2011); Rencontre de la performance, Le Générateur, FRASQ, Gentilly (2009); Un pas de côté, Die/Grenoble (2006).



RÂUL RACOVĂȚ

Timp de peste patru ani, artistul Ghenadie Popescu s-a plimbat de-a lungul bazinelor a mai multor râuri care traversează Republica Moldova. A început în vara anului 2012, luând la pas traseul râului Ichel și a continuat cu Racovăț, Camenca, Răuț și Ciorna. Urmărind cursul râului, artistul a folosit tehnica povestirii pentru a dezbate probleme politice, sociale și ecologice care afectează viața de zi cu zi din Republica Moldova. Povestea fiecărui râu este rezultatul îmbinării unor mijloacelor modeste de producție. Artistul lucrează cu ceea ce se află în jurul său, creând animații *handmade* cu un caracter intim. În călătoriile sale performative, el culege poveștile oamenilor ce trăiesc de-a lungul râului. Păpușile confecționate de către artist din diverse materiale devin personajele animațiilor lui stop-cadru. În *Râul Racovăț*, două păpuși femei traversează râul pe un covor zburător, una dintre ele fiind îmbrăcată într-un port popular tipic și cealaltă în îmbrăcămintă modernă. Acest eveniment magic ne reamintește de istoria animației stop-cadru și de abilitatea acesteia de a crea momente de iluzie prin intermediul unor tehnici simple. Covorul zburător – trop des întâlnit în poveștile din folclor și din literatura fantasti-că – le permite personajelor lui Popescu să își depășească propriile limite și să se scufunde într-un vis colectiv. AR

THE RACOVĂȚ RIVER

For over four years, artist Ghenadie Popescu has been hicking across the basins of several rivers traversing the Republic of Moldova. He started in the summer of 2012, tracing by foot the Ichel river and continued with Racovăț, Camenca, Răut, and Ciorna. Following the flow of the river, the artist used storytelling to address political, social, and ecological concerns that impact everyday life in the Republic of Moldova. Each river’s story is the outcome of modest production means. The artist works with what is around him, creating intimate handmade animations. In his performative journeys, he collects stories of people living by the river. Puppets crafted by the art-ist from various materials become the characters of his stop-motion animations. In *The Racovăț River*, two women puppets, one dressed distinctively in a folk costume and another in modern clothing are crossing the river on a flying carpet. This touch of magic life brings to mind the history of stop-motion animation and its ability to create moments of illusion through simple techniques. A common trope in folktales and fantasy fiction, the flying carpet allows Popescu’s characters to overcome their own limits, immerse into a shared dream. AR

WALID RAAD

Walid Raad, *Perspective din compartimentul interior către cel exterior / Views from outer to inner compartment*, 2019, tapet și text / **wallpaper and text**, dimensiuni variabile / **dimensions variable**

Walid Raad este un artist libanez contemporan ale cărui lucrări se concentrează deseori pe istoria recentă a țării sale. Realizând fotografie, video, sculptură și performance, Raad sondează funcția memoriei în serviciul formării istoriei războiului și artei. „Aș spera și să nu reducem această întreagă problemă a documentului la simpla dezbatere fapt versus ficțiune; istorie versus estetică; jurnalism versus artă; adevărat versus fals; real versus imaginar; treaz versus beat; clar versus opac”, a precizat el despre practica sa artistică. Născut în 1967, în Chbanieh, Liban, Raad și familia lui au emigrat în SUA în 1983. Raad a primit o diplomă de licență în arte în cadrul Institutului de Tehnologie Rochester, urmată de un master și un doctorat în studii culturale și vizuale absolvite la Universitatea din Rochester. În 1989, Raad a fondat The Atlas Group – o colecție de filme, videouri, fotografii și alte eseuri – pe care le folosește pentru a explica istoria Libanului. Scopul principal al Atlas Group este acela de a crea o arhivă ficțională care reexaminează documentația tradițională și preservarea tradițională a metodelor. Artistul a participat la documenta 11 și la Bienala de la Veneția. În prezent trăiește și lucrează între New York, NY și Beirut, Liban. Astăzi, lucrările lui Raad se află în colecțiile Muzeului Solomon R. Guggenheim din New York, cele ale Muzeului și Grădinii de Sculptură Hirshhorn din Washington, D.C. precum și la Galeria Tate din Londra și altele.

Walid Raad is a contemporary Lebanese artist whose work often focuses on the recent history of his country. Working in photography, video, sculpture, and performance, Raad probes the function of memory in the service of forming the history of war and art. “I would also hope that we do not reduce this entire question of the document into the fact versus fiction debate; history versus aesthetics; journalism versus art; true versus false; real versus imaginary; sober versus drunk; clear versus opaque,” he has said of his practice. Born in 1967 in Chbanieh, Lebanon, Raad and his family emigrated to the United States in 1983. He received a BFA from the Rochester Institute of Technology, followed by an MA and PhD in cultural and visual studies from the University of Rochester. In 1989, Raad founded The Atlas Group—a collection of films, videos, photographs, and other essays—which he uses to explain Lebanese history. The primary goal of *The Atlas Group* is to create a fictional archive that re-examines traditional documentation and preservation methods. The artist has gone on to participate in documenta 11 and the Venice Biennale. He currently lives and works between New York, NY, and Beirut, Lebanon. Today, Raad’s works are held in the collections of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, D.C., and the Tate Gallery in London, among others.



PERSPECTIVE DIN COMPARTIMENTUL INTERIOR CĂTRE CEL EXTERIOR

În lucrarea sa deja legendară care face parte din *Atlas Group Archive* [Arhiva *Grupului Atlas*] (1989–2004), Walid Raad explorează istoria recentului război ci-vil libanez (1975–1990). Folosind ca puncte de plecare informații reale – istorice, sociologice, economice, emoționale și estetice – deși pretinde că unele dintre ele pot fi trăite doar în ficțiune, el a creat o fascinantă interpretare a experienței traumei și violenței războiului, intimă, dar în același timp distantă. În numeroase lucrări, „documente isterice” sunt referințe ale istoriei artei în lumea arabă, în spe-cial rapida dezvoltare a unei noi infrastructuri pentru artă în ultimul deceniu. Raad folosește sintagma scriitorului Jalal Toufiq cu privire la „retragerea tradiției după un dezastru răvășitor” pentru a descrie modul în care efectele materiale și imateriale ale războiului în regiune pot fi văzute în artă, cultură și tradiție. În vreme ce unele efecte ale războiului sunt materiale, precum distrugerea bibliotecilor și a muzeelor, culorile, liniile și formele – cu alte cuvinte, arta – sunt afectate. Dar ele se pot și ascunde, pot hiberna și se pot refugia pentru o perioadă.

La Casa ISHO, sediul Fundației Art Encounters, Raad se întoarce la motivul zidurilor de muzeu, ceva ce a făcut în numeroase alte proiecte din trecut. Având forme și dimensiuni variate, zidurile asemănătoare celor din muzee sunt construite făcând cu ochiul Luvrului, Guggenheimului, galeriei Whitechapel și altor instituții cu care el lucrează. Zidurile sunt aacompaniate de poveștile celor care, din motive misterioa-se, nu pot intra în aceste instituții și nici nu cred că pereții aparent plini sunt goi în interior, dar și de obiecte de muzeu care se transformă în altceva. ML

VIEWES FROM OUTER TO INNER COMPARTMENT

In his now-legendary works which form part of the *Atlas Group Archive* (1989–2004), Walid Raad explored the history of the recent Lebanese civil wars (1975–1990). Using facts as a starting point—historical, sociological, economic, emotional, and aesthetic facts—while claiming that some facts can only be experienced in fiction, he created an intriguing account of experiencing the trauma and violence of war, at the same time intimate and distant. In several works, “hysterical documents” are references to the history of art in the Arab world, specifically the rapid devel-opment of a new infrastructure for art over the last decade. Raad uses the writer Jalal Toufiq’s notion of “the withdrawal of tradition past a surpassing disaster” to elaborate on how the material and immaterial effects of war in the region can be seen in art, culture and tradition. While some results of war are material, such as the destruction of libraries and museums, colors, lines, and shapes—in other words, art—are affected. But they can also hide, hibernate and take refuge for a period of time.

At the Art Encounters Foundation’s headquarters, the ISHO House, he returns to the motif of museum walls, something which he has done in numerous past projects. Coming in various scales and shapes, the museum-like walls are constructed while blinking at the Louvre, the Guggenheim, the Whitechapel Gallery and other institu-tions with which he engages. Accompanying the walls are the stories of those who, for mysterious reasons, cannot enter the institutions, nor find the seemingly full walls to be empty inside, along with museum objects which morph into something else. ML

VANDY RATTANA

Vandy Rattana, *MONOLOG / MONOLOGUE*, 2015, video HD pe un singur canal, 16:9, culoare, sunet / **single-channel HD video, 16:9, colour, sound, 18'55''** (imagine din video / video still)

Vandy Rattana (n. 1980, Phnom Penh) a fotografiat Cambodgia natală, – devotându-se realizării unor documente ce aduc la lumină realitățile ascunse din existența contemporană a Cambodgiei, în timp ce creează și o înregistrare istorică mai cuprinzătoare destinată atât viitorilor cambodgieni, cât și audiențelor internaționale. În 2009, ca membru fondator al colectivului de artiști Stiev Selepak (Rebelli Artei), Vandy a deschis Galeria SaSa, primul spațiu expozițional de tip artist-run din Phnom Penh. Cea mai renumită serie semnată de Vandy Rattana, *Fire of the Year* (2008), reprezintă o relatare despre momentul în care un mic cartier din afara Phnom Penh-ului a fost ras de pe fața pământului de un banal incendiu. O fotografie din *Fire of the Year* a fost selecționată pentru Prix Pictet 2009 și ulterior publicată în cartea *Earth*. Această serie s-a numărat și printre finalistele Premiului Sovereign Asian Art Prize 2009 și i-a adus lui Vandy un loc între primii patru artiști cambodgieni care au fost vreodată aleși să își reprezinte țara la cea de-a 6-a Trienală de Artă Contemporană Asia Pacific. Cea mai recentă serie a lui Vandy, *Bomb Ponds* (2009), are ca subiect provinciile cambodgiene dintre cele mai bombardate de către armata Statelor Unite în timpul Războiului din Vietnam.

Vandy Rattana (b. 1980, Phnom Penh) has been photographing his native Cambodia with a commitment to creating documents that shine light on the hidden realities of the contemporary Cambodian existence while creating a more comprehensive historical record for both future Cambodians and international audiences. As a founding member of the artist collective Stiev Selepak (Art Rebels), Vandy opened Phnom Penh's first artist-run exhibition space, SaSa Gallery, in 2009. His most renowned series, *Fire of the Year* (2008), chronicles a small district outside of Phnom Penh as a common fire razes it to the ground. A photograph from *Fire of the Year* was selected for Prix Pictet 2009 and subsequently published in the book *Earth*. This series was also chosen as a finalist for the 2009 Sovereign Asian Art Prize and earned Vandy a position as one of the first four Cambodian artists ever chosen to represent the nation at the 6th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art. Vandy's most recent series, *Bomb Ponds* (2009) deals with Cambodian provinces most severely bombed by the US military during the Vietnam War.



MONOLOG

În *MONOLOG*, naratorul i se adresează surorii pe care nu a întâlnit-o niciodată. Nu au vorbit nicidecând unul cu celălalt, nu și-au zămbit vreodată, el nu cunoaște timbrul vocii ei. Are doar o fotografie a acesteia și harta unei parcele de pământ din Cambodgia, desenată de tatăl lui. Acela este locul unde, dedesubtul acestui punct nemarcat, se crede că a fost îngropată sora lui, victimă a Khmerilor Roșii. Propria pledoarie a naratorului ia forma unui doliu colectiv. Se crede că alți cinci mii de oameni au fost îngropați în același loc. Confesiunea naratorului, tumultul lui interior contrastează cu liniștea și neclintirea peisajului. Observăm oameni ce ară pământul, indicând faptul că locul a fost transformat într-un câmp de orez. Peisajul, purtător al istoriei, conștientizează artistul, având propriile fluxuri și procese. Lumi umane și non-umane se întrepătrund într-un mod complex și deseori incomprehensibil.

Având pregătire de fotojurnalist, Rattana își manifestă în lucrările lui interesul față de documentarea poveștilor nespuse ale mediului său istoric și cultural. *MONOLOG*, la fel ca *Bomb Ponds* (2009) și *Funeral* (2018) formează o trilogie de filme care surprind efectele de lungă durată asupra vieții oamenilor și mediului natural ale trecutului recent al Cambodgiei. AR

MONOLOGUE

In *MONOLOGUE*, the narrator addresses his sister whom he's never met. They've never spoken to each other, never smiled at each other, he doesn't know the sound of her voice. He only holds a photograph of her and a map of a plot of land in Cambodia, drawn by his father. It is there, beneath this unmarked spot that his sister, a victim during the Khmer Rouge, is known to have been buried. The personal plea of the narrator takes the form of collective mourning. Another five thousand people are believed to have been buried in the same spot. The confession of the narrator, his internal turmoil contrasts with the tranquillity and stillness of the landscape. We notice people ploughing the land, an indication that the site turned into a rice field. A bearer of history, the landscape acknowledges the artist, has its own flows and processes. Human and non-human worlds intertwine in a complex, often incomprensible way.

With a background in photojournalism, Rattana's work has been driven by the concern to document untold stories from his historic and cultural context. *MONOLOGUE* alongside *Bomb Ponds* (2009) and *Funeral* (2018) is part of a trilogy of films that capture the lasting effects of Cambodia's recent past on people's lives and natural environment. AR

BELLA RUNE

LUCRĂRI NOI / COMMISSIONS

Bella Rune
Mimetism software – Fântâna statisticii / Software mimicry – Fountain of Statistics, 2016, covor moale cu imprimare bopjet, aplicația *konsekvensanalysis / soft carpet with bopjet print, konsekvensanalysis* app șervet de masă în cafenele și restaurante și tricouri distribuite mediatorilor / **placemats in restaurants and coffee shops and t-shirts distributed to the mediators**

Fântâna florală imposibilă / Impossible Floral Fountain, 2019, amestec de mohair și mătase vopsit cu marker evidențiator, curry marca ICA, Kool-Aid cu aromă Lemonade/Orange și Super / **silk mohair dyed with ICA Curry, highlight marker, Kool-Aid Lemonade/Orange and Super Berry**, metal, 290x54x54 cm

Holograma râului negru / Black River Hologram, 2019, amestec de mohair și mătase vopsit cu indigo și cerneală pentru imprimantă, metal / **silk mohair dyed with indigo and printer ink, metal**, 340x60x60 cm

Stâlp de proiecție periferică / Peripheral Projection Pillar, 2019, amestec de mohair și mătase vopsit cu Hapalopilus croceus, Kool-Aid cu aromă Berry Blue, Green Apple & Black cherry, metal / **silk mohair dyed with Hapalopilus croceus, Kool-Aid Berry Blue, Green Apple & Black cherry**, metal, 620x100x100 cm

Ivire / Looming, 2019, amestec de mohair și mătase vopsit cu frunze de mesteacăn, cariocă, Kool-Aid Bluedini, Tanacetum Vulgare (vetrice), metal / **silk mohair dyed with birch leaves, marker pen, Kool-Aid Bluedini, Tanacetum Vulgare, metal**, 5,40x80x80 cm

Racheta fluxului sanguin / Blood Stream Missile, 2019, amestec de mohair și mătase vopsit cu drobușor, Kool-Aid cu aromă Mixed Berry și Double Cherry, metal / **silk mohair dyed with woad, Kool-Aid Mixed Berry and Double Cherry**, metal, 340x30x30 cm

Bella Rune (n. 1971) trăiește în Stockholm. A studiat la Colegiul de Arte Chelsea din Londra (1995–1998) și la Școala de Design Beckmans din Stockholm (1992–1994). Proiectul în curs de desfășurare *Konsekvensanalys (Analiză de impact)* a fost prezentat în expoziții la Stadsskogen, Uppsala (2015), Konstmuseet i Norr, Kiruna (2016), Tensta konsthall (2018) și Muzeul de Artă Contemporană Garage, Moscova (2018) precum și ca instalație permanentă site-specific, comisionată public, la Școala de Economie din Stockholm (2018). A curatoriat, alături de Helena Selder, expoziția *Textila undertexter (Subtexte textile)*, prezentată mai întâi la Marabouparken, Stockholm (2016) și ulterior la Muzeul de Artă din Malmö (2017). Bella Rune este profesor de Arte Plastice și Textile la Konstfack, Colegiul Universitar de Arte, Meserii și Design.

Bella Rune (b. 1971) lives in Stockholm. She studied at Chelsea College of Arts in London (1995–1998) and Beckmans School of Design, Stockholm (1992–1994). The ongoing project *Konsekvensanalys (Impact analysis)* has been displayed in exhibitions at Stadsskogen, Uppsala (2015), Konstmuseet i Norr, Kiruna (2016), Tensta konsthall (2018), and Garage Museum of Contemporary Art, Moscow (2018) as well as a site-specific permanent public commission at the Stockholm School of Economics (2018). She curated the exhibition *Textila undertexter (Textile Subtexts)* together with Helena Selder, at Marabouparken in Stockholm (2016) and later at Malmö Konstmuseum (2017). Bella Rune is a professor of Fine Art, Textile at Konstfack, University College of Arts, Crafts and Design.



MIMETISM SOFTWARE – FÂNTÂNA STATISTICII. FÂNTÂNA FLORALĂ IMPOSIBILĂ. HOLOGRAMA RÂULUI NEGRU. STÂLP DE PROIECȚIE PERIFERICĂ. IVIRE. RACHETA FLUXULUI SANGUIN

Fântâna florală imposibilă, Holograma râului negru, Stâlp de proiecție periferică, Ivire și *Racheta fluxului sanguin* sunt structuri pliabile realizate manual, printre altele, din fir de mohair și mătase vopsit cu băutura pe bază de pulbere Kool-Aid, curry, cerneală pentru imprimantă și frunze de mesteacăn. Suspendate de tavan, luminile și structurile ușor pufoase seamănătoare unui macraméu, combină forme din tehnologia avansată a Erei Spațiale cu cele ale metodelor meșteșugărești populare în special în practica feminină. Lucrările sunt manifestări ale ingeniozității ca atitudine ludică – un ghem de ață este suficient pentru o întreagă lucrare, rezultatul fiind sculpturi care sunt voluminoase și străvezii în același timp. Folosind obiecte și materiale deja disponibile sau care pot fi procurate fără mari eforturi, înglobând deseori câte un element surpriză, Bella Rune are ochii formați pentru cotidian și mundan. Kool-Aid este, de exemplu, sucul „săracilor”, o pulbere amestecată cu apă. În timpul vizitei anterioare din Timișoara în 2019, artista a observat prezența culorilor verde și violet care sunt acum puternic sesizabile în noile sale sculpturi din fir de lână.

Rune folosește frecvent referințe formale artistice, cu toate că se concretizează prin materiale alternative, obținute cu ușurință din lumea confecțiilor. Lucrările construiesc punți de legătură între diferite spații și lumi, între pădure și camera smartphone-ului, între spațiul digital, DIY și spațiul galeriei, între sculptura modernistă și folclor. Prin instrumentalitatea artei, forme alternative de întâlniri și posibilități sunt centrale în practica lui Rune. Lucrările sale provoacă rutina modurilor de a privi și tiparele mișcării, necesitând ca spectatorii să se miște altfel, atât mental cât și fizic, în timp ce stărnesc noi conduite și puncte de vedere ghidate de bunul-simț.

Pentru lucrarea *Konsekvensanalys (Analiză de impact)*, Rune a folosit suprafețe textile care sunt întrebuințate de regulă în marketing, precum sacoșe de umăr, bannere, șepci, dar și naproane și șervețele. De această dată este vorba despre tricouri, postere și naproane cu motive sub formă de fântâni, puncte de întâlnire clasice imprimate cu imagini care, împreună cu imaginea digitală produsă de aplicație, fac referire la atracțiile și capcanele aparent inofensive din „comunitățile” rețelelor de socializare. Există, de exemplu, o tastatură alături de un lup, o imagine cu statistici alăturată unui „troll” și un culturist cu hamburgeri pe grătar. În vreme ce smartphone-urile au devenit un fel de extensii corporale – dispozitive care ne conectează cu lumea exterioară de aproape și de departe, în timp ce satisfac și pasiunile personale – această lucrare se sprijină pe o aplicație personalizată ce augmentează realitatea. Aplicația face ca telefonul să funcționeze ca un scanner, detectând o realitate virtuală care, în lipsa ei, rămâne invizibilă. Obiectul fizic și oamenii din spațiul expozițional ce manevrează dispozitivele pe care apar animațiile 3D creează laolaltă lucrarea. În acest fel, mesajul ascuns poate fi găsit înăuntrul unor obiecte și imagini care par perfect normale – o tactică folosită deseori ca metodă de protest, de exemplu împotriva dictaturilor. În Liceul Teoretic „Nikolaus Lenau” și Liceul Teoretic „Dositei Obradovici” din Timișoara au fost

STEALTH.unlimited

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

STEALTH.unlimited (Ana Džokić and Marc Neelen) with Katarina Popović, **COMUNITĂȚI AVANSATE. Ești aproape acasă. / ADVANCED COMMUNITIES. You're almost home.** 2019, banner, print pe mesh / **billboard, print on mesh**, 9,5x6 m

STEALTH.unlimited se concentrează pe o practică spațială care este activă pe plan internațional din anul 2000, constituită de către Ana Džokić și Marc Neelen, stabiliți în Belgrad și Rotterdam. Lucrările STEALTH se situează între ficțiunea viitorului, intervenția spațială și politica posibilității. În ultimi zece ani, Ana și Marc au colinițat și sunt activi în *Who Builds the City* (Belgrad) și *City in the Making* (Rotterdam), două angajamente de lungă durată bazate pe comunitate, care tratează nesustenabilitatea actualei situații a problemei locuințelor. Doctoratul lor colaborativ susținut la Institutul Regal de Artă din Stockholm s-a concretizat prin cartea *Upscaling, Training, Commoning* (Jovis Publishers, Berlin, 2018). În cadrul proiectelor lor curatoriale și de cercetare, STEALTH a avut numeroase expoziții și lucrări publicate, dintre care cele mai importante la: Pavilionul Olandei, Bienala de Arhitectură de la Veneția (2008), Bienala de la Tirana (2009), Festivalul Impakt Utrecht (2010), Evento Bordeaux (2011), Cittadellarte/Fondazione Pistoletto (2012); Bienala de la Viena (2015); și Salonul din Zagreb (2018).

STEALTH.unlimited is an internationally active spatial practice formed in 2000 by Ana Džokić and Marc Neelen, based in Belgrade and Rotterdam. STEALTH's work is situated between future fiction, spatial intervention and the politics of possibility. During the last decade, Ana and Marc co-initiated and are active in *Who Builds the City* (Belgrade) and *City in the Making* (Rotterdam), two long-term, community-based engagements, dealing with the unsustainability of the current housing condition. Their collaborative practice-based PhD at the Royal Institute of Art, Stockholm, concluded with the book *Upscaling, Training, Commoning* (Jovis Publishers, Berlin, 2018). Within their curatorial and research projects, STEALTH has done numerous exhibitions and publications: the Dutch Pavilion, Venice Architecture Biennale (2008); Tirana Biennial (2009); Impakt Festival Utrecht (2010); Evento Bordeaux (2011); Cittadellarte/Fondazione Pistoletto (2012); Vienna Biennale (2015); and Zagreb Salon (2018).



COMUNITĂȚI AVANSATE. EȘTI APROAPE ACASĂ.

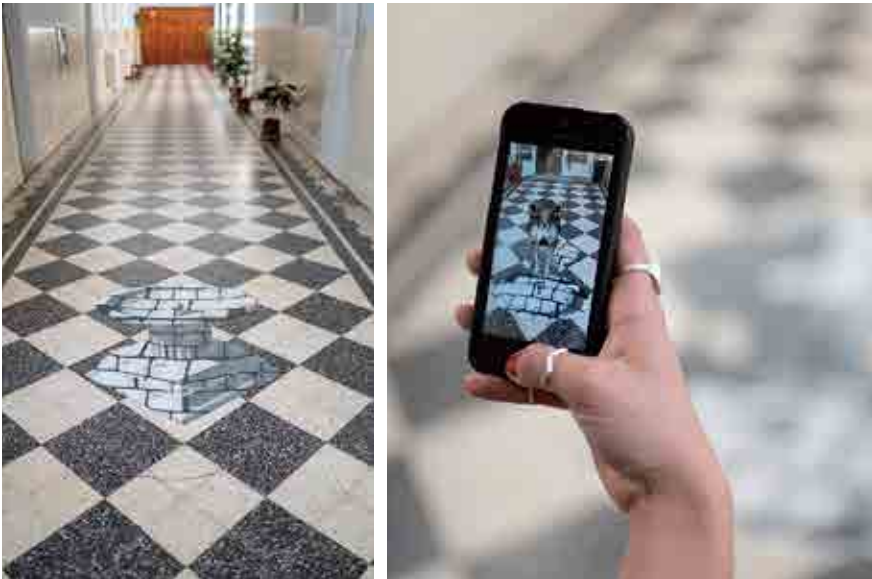
„Casele destinate depășirii problemelor banale nu sunt la fel de banale ca problemele în sine”, susține textul de pe marele panou publicitar realizat de STEALTH. unlimited pentru a acoperi o parte a unui bloc de locuințe de pe Bulevardul Take Ionescu din centrul Timișoarei, în colaborare cu graficianul Katarina Popović. Acest bulevard este totodată și adresa unuia dintre cei mai mari dezvoltatori de locuințe din oraș, ISHO, dar și a Fundației Art Encounters, fondată de Ovidiu Șandor care este, în același timp și directorul executiv al ISHO, precum și un colecționar influent în peisajul artistic românesc. Abordându-și proiectul pe termen lung cu privire la problemele legate de locuințe, artiștii STEALTH au înțeles aici modul în care locuințele sunt comercializate sub formă de produse de cumpărat sau vândut pe scară prosperității, cu aferentele bule imobiliare alimentate de împrumuturi, creanțe, exclusiune și modul în care băncile și companiile imobiliare creează o imagine a casei drept metodă de a „te realiza”. Însă, în loc să trateze condițiile de locuire ca pe niște întrebări despre stilul de viață și carieră, ei arată cu degetul către vulnerabilitatea sferei domestice, cu un ou spart într-un cofraj strămt.

După ce s-au întâlnit cu o serie de organizații locale din domeniile imobiliare, drep- turilor orașului și gentrificării, și după ce au luat în considerare geneza Fundației Art Encounters, inclusiv implicarea ei în aceste probleme, lucrarea realizată de STEALTH pentru bienală abordează și faptul că în România – și în majoritatea țărilor din această parte a Europei – mare parte a populație întâmpină dificultăți cu plă- țile pentru locuința actuală. Prin deturnarea spațiului pentru reclame comerciale, aceștia aduc în prim-plan întrebări legate de investiție și speculație, precum și nevoia de o profundă reconsiderare a locuințelor, ca urmare a muncii automatiza- te, tipare de migrație și schimbări climatice. În cele din urmă, titlul contribuției lor, **ADVANCED COMMUNITIES. You're Almost Home** [**COMUNITĂȚI AVANSATE. Ești aproape acasă.**] dezvăluie felul în care aceștia caută o cale de scăpare: prin construirea unui nou val de cartiere rezidențiale care aparțin unor cooperative, fiind conduse de către rezidenți pentru a sfida speculația și pentru a oferi, în schimb, o locuință sigură. ML

ADVANCED COMMUNITIES. YOU'RE ALMOST HOME.

“Homes for surviving common problems are not as common as the problems them- selves” reads the text on STEALTH.unlimited's big ad covering one side of a block of flats on Take Ionescu Ave, in the center of Timișoara, made in collaboration with graph- ic designer Katarina Popović. This avenue is also the address of one of the biggest housing developments in the city, ISHO, and the Art Encounters Foundation, founded by Ovidiu Sandor who is, at the same time, the CEO of ISHO and an influential collector on the Romanian art scene. Pursuing their long-term engagement with issues around housing, here, STEALTH are picking up on the way housing is increasingly commodified into a product to buy and sell on the prosperity ladder, with related mortgage-fuelled housing bubbles, household debt, exclusion and the way banks and real estate com- panies are creating an image of housing as a way to realize yourself. But instead of treating housing conditions as a question of lifestyle and “career”, they point to the vulnerability of the domestic sphere, with a broken egg in a tight egg carton.

Having met with a number of local organizations in the areas of housing, rights to the city and gentrification, and having taken into consideration the genesis of the Art Encounters Foundation including its entanglement with these issues, STEALTH's biennial commission also addresses the fact that in Romania—and most other coun- tries in this part of Europe—big parts of the population are having difficulties paying for their current housing. By hijacking the space of commercial ads, they bring to the fore questions of investment and speculation, as well as the need for deep re-think- ing on housing in the wake of automated labor, migration patterns and climate change. Finally, the title of their contribution, **ADVANCED COMMUNITIES. You're Almost Home** reveals where they seek a way out: in setting up a novel wave of co-operative owned, resident driven housing developments that defy speculation and, instead, provide a secure home. ML



prezentate stickere de podea cu lucrarea *Analiză de impact*; naproane de hârtie au fost distribuite în următoarele cafenele și restaurante: Tucano, Zai, Klapka, In Thyme, Stația de Cafea, Reciproc, Aethernativ, Cafeneaua Verde, Vineri 15. ML

SOFTWARE MIMICRY – FOUNTAIN OF STATISTICS. IMPOSSIBLE FLORAL FOUNTAIN. BLACK RIVER HOLOGRAM. PERIPHERAL PROJECTION PILLAR. LOOMING. BLOOD STREAM MISSILE

Impossible Floral Fountain, Black River Hologram, Peripheral Projection Pillar, Loom- ing and Blood Stream Missile are handmade collapsible sculptures made of silk mo- hair yarn dyed with Kool-Aid, curry, office printer ink, birch leaves, among others. Suspended from the ceiling, the light and slightly hairy macramé-like structures combine shapes from the high-tech space age with those from the handicraft meth- ods especially popular among women. They are a manifestation of resourcefulness as a playful attitude—one bundle of yarn is enough for an entire sculpture, resulting in sculptures which are, at one and the same time, voluminous and see-through. Using objects and materials which are already there or can be readily found, and oftentimes including an element of surprise, Bella Rune has a keen eye for the every- day and the mundane. Kool-Aid is for example a “poor man's” soft drink, a powder which is mixed with water. While visiting Timișoara earlier in 2019, the artist noticed the presence of the colors green and violet, and hence they are palpably present in the new yarn sculptures.

Rune often employs formal art references, albeit dressed in alternative materials, readily sourced from the clothing world. The works create bridges between vari- ous spaces and worlds, between the forest and the smartphone camera, between digital space, DIY and the gallery room, between modernist sculpture and folklore. Creating through the agency of art, alternative forms of meetings and possibilities are central to Rune's practice. Her works challenge routine modes of vision and pat- terns of movement and require that the viewers move both mentally and physically in new ways, while challenging common-sense behaviors and views.

For the work *Konsekvensanalys (Impact analysis)*, Rune has used textile surfaces which are typically employed in marketing, such as tote bags, banners and caps, as well as napkins and placemats. This time, they are with T-shirts, postersand place- mats with fountains as a motif, classical meeting points, printed with images which, together with the digital image produced by the app, refer to the attractions and traps in the seemingly frictionless social media “communities”. There is, for exam- ple, a keyboard together with a wolf, an image of statistics together with a “troll” and a bodybuilder with hamburgers on a grill. While smartphones have become bodi- ly extensions of sorts—devices which both connect us to the outside world near and far away while catering to personal passions—this work relies on a specific downloadable app which augments reality. The app makes the phone function like a scanner, detecting a virtual reality which is otherwise invisible. The physical object and the people in the space with handheld devices and the 3D animation, togeth- er, create the artwork. In this way, hidden messages can be found within objects and views which seem perfectly normal, a tactic which has often been used as a way to protest, for example, against dictatorships. Floor stickers with the *Impact analysis* images are shown at the following highschoools: Liceul Teoretic “Nikolaus Lenau” Timișoara and Liceul Teoretic “Dositei Obradovici”; as well as on placemats in the following cafés and restaurants: Tucano, Zai, Klapka, In Thyme, Stația de Cafea, Reciproc, Aether, Cafeneaua Verde, Vineri 15. ML

ZHOU TAO

Zhou Tao, *Peștera lumească / The Worldly Cave*, 2017, video color 4K UHD, un canal, sunet / **single-channel 4K UHD video, color, with sound**, 47'53" (imagine din video / **video still**)

Zhou Tao (n. 1976, Changsha, Provincia Hunan) a studiat în cadrul Academiei de Arte Frumoase din Guangzhou, obținând o diplomă de licență în pictură în ulei (2001) și un master în arte frumoase și studii de mixed media (2006). În prezent locuiește în Guangzhou. Zhou Tao descoperă materiale narative și vizuale pentru spectaculoasele lui lucrări filmografice în locurile și comunitățile pe care le întâlnește, iar narațiunea filmului este dezvoltată de artist, deseori prin interacțiuni subtile și pline de umor cu oameni, locuri, traiectorii ale realității – ceea ce el a numit la un moment dat „scenariul pliabil” sau „zona cu pliuri”. Deși toate filmările lui captează scene reale, poetica poveștilor lui Zhou dizolvă diferența dintre fapt și ficțiune. Pentru el, folosirea imaginilor în mișcare nu este o alegere deliberată a limbajului sau a mediului artistic, ci, mai degrabă, procesul camerei este un mod de a fi care se confundă cu viața de zi cu zi. În ultimii ani a participat la mai multe expoziții internaționale, printre care: *Viva Arte Viva*, cea de-a 57-a Bienală de la Veneția (2017); Museum, New York (2016); APT8, Trienala de Artă Contemporană din Asia și Pacific, Brisbane (2015); „Social Factory” – cea de-a 10-a Bienală de la Shanghai (2014); cea de-a 5-a Trienală de la Auckland: *If you were to live here.....* (2013). (Text de Vitamin Archive)

Zhou Tao (b. 1976, Changsha, Hunan Province) studied at the Guangzhou Academy of Fine Arts, receiving a bachelor's degree of fine arts in oil painting in 2001 and a master's of fine arts in mixed media studies in 2006. He currently lives in Guangzhou. Zhou Tao finds visual and narrative materials for his arresting film works in the places and communities he encounters, and the narration of the film is often developed from Zhou Tao, often times through subtle and humorous interactions with people, things, trajectories of reality—what he once called the “folding scenario” or the “zone with folds.” Although all of his footage captures actual scenes, the poetics of Zhou's visual narratives dissolve the division between fact and fiction. For him, the use of moving images is not a deliberate choice of artistic language or medium, but rather the operation of the camera is a way of being that blends itself into everyday life. In recent years, he has been participating in several significant international exhibitions including: Viva Arte Viva, 57th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, Venice, 2017; Museum, New York, 2016; APT8, Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane, 2015; “Social Factory”—10th Shanghai Biennale, Shanghai, 2014; The 5th Auckland Triennial: *If you were to live here.....*, Auckland, 2013, etc. (Text by Vitamin Archive)



PEȘTERA LUMEASCĂ

Dinspre satul Minhougeqi din Fuzhou către Menorca, Spania, dinspre Fán Dòng din Shoguan către Marea Inchon, dinspre poalele Dealului Dafu către Deșertul Sonoran, imaginile și realitatea se compun într-o broșură care descrie locațiile. Situri și locuri. În filmele incredibil de frumoase ale lui Zhou Tao nu există nici sценarii, nici povești. Lumina devine, însă, un protagonist, la fel și peisajele. Rezultatul – ambiguitate vizuală: la ce mă uit eu de fapt? Filmate de obicei cu o cameră fixă, filmele ambientale se feresc de dialog – oamenii sunt în general pe fundal sau în trecere, fără să fie conștienți de cameră în timp ce sunt, deseori, cu ochii în dispozitivele lor portabile. Pământul și acel lucru care este sursa întregii vieți, lumina, sunt în centrul filmului – primul se transformă rapid în Era Antropocenă, pe când cealaltă pare constantă, deși pătrunsă de noi semnificații.

Peștera lumească este filmat în Fán Dòng, locul unde oamenii din grupul etnic Hakka au trăit timp de generații, dar acum au plecat cu toții. Înainte de înfăptuirea noii dezvoltări, toate satele din această zonă vor fi îngropate în dune de noroi surpate. În vastul spațiu, mormane uriașe de mașini second-hand sunt depozitate înainte să fie revândute în țările din sud-estul Asiei. Echipe de inspecitori de proprietăți și evaluatori s-au adunat în diferite grupuri, discutând prețurile potențiale ale pământului. După ce au trecut de câteva dune uriașe de noroi, apoi printre două dune și mai mari de moloz, vânătorii și-au construit gropile pentru adăpost și capcanele suspendate pentru păsări. Au legat o albină cu o ață transparentă, iar astfel, ea îi va conduce către stupurile de albine ascunse între crăpături. Pescarii au găsit chiar și o sursă de pește în mlaștina care leagă sursele subterane de apă, în timp ce bivoliile sunt ținute legați cu frânghii, iar câinii, vulpile și berbecii răscolesc pământul. Bărbații și femeile din uriașele peșteri de ferociment de sub nori încă sporovăiesc despre broaștele-bou de la prânz în vreme ce o nouă viață de zi cu zi se ivește în toiul acestei măreții apocaliptice. ML

THE WORLDLY CAVE

From the Minhougeqi Village in Fuzhou, to Menorca in Spain, from Fán Dòng in Shoguan, to the Sea of Inchon, from the foot of Dafu Hill, to the Sonoran Desert, images and reality comprise a booklet which describes the locations. The sites and places. In Zhou Tao's incredibly beautiful films there are neither scripts, nor stories. Instead the light becomes a protagonist, as do the landscapes. The result is visual ambiguity: what am I actually looking at? Mostly filmed with a steady camera, the ambient films abstain from dialogue—people are typically in the background, or passing, unaware of the camera while often looking at their handheld devices. The earth and that which is the source of all life, light, are at the centre of the film—one of them is rapidly transforming in the era of the Anthropocene and the other seems constant, yet imbued with new meanings.

The Worldly Cave is filmed in Fán Dòng, the place where the Hakka people lived for generations but have all left. Before executing the new development, all the villages on this land will be buried in rolling dunes of muck. In the vast space, huge piles of second-hand machines are stored before being resold in southeast Asian countries. Teams of estate surveyors and valuers gathered in different groups, discussing the potential prices of the land. After passing some huge muck dunes, then between two larger muck dunes, the hunters built their sheltered pits and bird traps suspended in the air. They tied a bee to a transparent string, as it would lead them to the beehives hidden in the cracks. Fishermen even found a source for fish in the swamp connecting groundwater sources, while buffalos are kept on ropes and dogs, foxes and rams rummage about. The men and women in the giant ferrocement caves beneath the clouds still chattering about the bullfrogs from lunch as a new day-to-day life has emerged amid apocalyptic grandiosity. ML

IULIA TOMA

LUCRARE NOUĂ / **COMMISSION**

Iulia Toma, *Vis neașteptat / Vise și speranțe / Unexpected Dream / Dreams and Expectations*, 2019, instalație / *Installation* colaj textil, textile vopsite manual, broderie cu mașina de cusut / **fabric collage, hand dyed fabrics, sewing machine embroidery** dimensiuni variabile / **dimensions variable**

Ultima zi în care îmi amintesc de casă / imigranți vs emigranți / The last day I remember home / immigrants vs emigrants 2019, video HD, sunet / **HD video, sound**, 24'07"

Iulia Toma (n. 1974, trăiește în București) preferă utilizarea materialelor textile însoțite de fotografie, instalație sau text. Temele sociale precum feminismul, drepturile omului, relațiile interpersonale din comunitățile închise, materialitatea urbană a locuirii sau echitatea socială fac obiectul preocupărilor sale. Predă în cadrul Departamentului Arte & Design Textil al Universității Naționale de Artă București. Expoziții (selecție): *The web of Fabric*, Galeria Ivan, București (2019); *Objects in the Mirror Are Closer Than They Appear*, Galeria Eastwards Prospectus, București (2018); *Mapping Bucharest: Art, Memory and Revolution 1916–2016*, Bienala de la Viena, MAK Contemporary Art Collection (2015); *Buongiorno Varvara Stepanova!*, Galleriapiu, Bologna, (2016, solo, alături de Claudiu Cobilanschi); *Dura Europos*, Galeria Ivan, București (2016); *Twilled connections*, Tranzit.ro, București (2015); *Aparență și esență*, prima ediție a Bienalei Art Encounters, Timișoara (2015).

Iulia Toma (b. 1974, lives in Bucharest) uses textile fabrics, accompanied by photography, installation and text, as her preferred media. Social themes such as feminism, human rights, interpersonal relationships in closed communities, urban materiality of inhabitation, and social equity are the object of her pursuits. She is a professor at the Arts & Textile Design Department of the National Arts University of Bucharest. Selected exhibitions: *The web of Fabric*, Ivan Gallery, Bucharest (2019); *Objects in the Mirror Are Closer Than They Appear*, Eastwards Prospectus Gallery, Bucharest (2018); *Mapping Bucharest: Art, Memory and Revolution 1916–2016*, Vienna Biennale, MAK Contemporary Art Collection (2015); *Buongiorno Varvara Stepanova!*, Galleriapiu, Bologna (2016, solo, alongside Claudiu Cobilanschi); *Dura Europos*, Ivan Gallery, Bucharest (2016); *Twilled connections*, Tranzit.ro (2015); *Appearance and essence*, 1st Art Encounters Biennale, Timișoara (2015).



VIS NEAȘTEPTAT / VISE ȘI SPERANȚE

Asociată pentru o perioadă îndelungată de timp cu feminitatea și domesticitatea, obediența și pasivitatea, practica broderiei încă nu a primit recunoașterea pe care o merită în domeniul artei vizuale. Implicându-se într-o practică care a fost marginalizată alături de persoanele care au utilizat-o, și anume femeile, Iulia Toma folosește broderia ca pe un mijloc de a desena pe textile. Mașinile sale de cusut brodează imagini ale unor femei, bărbați sau copii care au fost recent forțați să fugă din țara lor natală din cauza războiului civil, a tulburărilor politice și a dificultăților economice.

Seria de textile precum și o nouă lucrare video pe care artista le-a produs pentru Bienala Art Encounters 2019 este o continuare a *#orientalswelcome*, un proiect pe termen lung al artistei despre atitudinile tot mai temătoare și ostile față de imigrație. Lucrările Iuliei Toma sunt o expresie de solidaritate și de o conștientizare crescută față de cei care au fost dislocați, situând broderia la intersecția dintre artă și activism, personal și politic. Consiliul Național Român pentru Refugiați din București a ajutat-o pe artistă să contacteze câțiva refugiați, majoritatea din Siria, Afganistan și Iran, care au acceptat să împărtășească povești despre trecutul lor și despre situația lor actuală din România. Însă, în lucrările textile, artista izolează și trece în obscuritate astfel de narațiuni prin plasarea conținutului biografic într-un context global. Tipul de țesătură, motivele și culorile sunt inspirate din arta persană cu tonuri de albastru deschis și închis. Cusute pe țesături, motive singulare stilizate din covoare persane, precum frunze de palmier și păsări, sunt recontextualizate pe țesături și plasate în relație cu subiectele. Un astfel de proces pune în evidență relația dintre subiecți și un cămin îndepărtat, experiența dorului de casă și permanenta reamintire. AR

UNEXPECTED DREAM / DREAMS AND EXPECTATIONS

For a long time, associated with femininity and domesticity, obedience and passivity, the practice of embroidery is yet to receive the recognition it deserves within the realm of visual art. Engaging with a practice that has been marginalized along with those who employed it, namely women, Iulia Toma uses embroidery as a medium for drawing on fabric. Her sewing-machines stitch portraits depict women, men or children who have recently been forced to flee their homeland due to civil war, political unrest, and economic struggles.

The series of textiles as well a new video work the artist produced for the Art Encounters Biennial 2019 is a continuation of *#orientalswelcome*, a long-term project by the artist on the increasingly fearful and hostile attitudes towards immigration. Toma’s works are an expression of solidarity as well as increased consciousness towards those who have been displaced, situating embroidery at the intersection between art and activism, personal and political. The Romanian National Council for Refugees in Bucharest assisted the artist in contacting several refugees, the majority from Syria, Afghanistan, and Iran who accepted to share stories about their background and their current situation in Romania. However, in the fabric works, the artist isolates and obscures such narratives by placing the biographical content in a global context. The type of fabric, motifs, and colors are inspired by Persian art with tones of light and dark blue. Stitched on the fabrics, singular, stylized motifs in Persian rugs such as palm leaves and birds are recontextualized on the fabrics, and placed in relation to the subjects. Such a process highlights the relationship of subjects to a home far away, the experience of longing and the continuous acts of remembrance. AR

TUR DE ARHITECTURĂ

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Tur de Arhitectură, *Art Encounters*:
Timișoara ca reper, / **Art Encounters:**
Timișoara as a Landmark;
The Invisible City Tour

Echipa proiectului: / **Project team:**
Sandra Andrei, Roxana Pătrulescu, Oana
Preda, Dan Alexandru Bunea
Ghizi: / **Guides:** Cristian Blidariu;
Loredana Gaiță & Roxana Pătrulescu

Tur de Arhitectură, proiect cultural organizat de Ordinul Arhitecților din România – Filiala Timișoara, s-a lansat în 2016 și este rezultatul colaborării unei echipe de arhitecți fascinați de dezvoltarea și istoria Timișoarei, dornici să transmită rezultatele cercetărilor întreprinse pentru a sensibiliza și responsabiliza sfera publică. Tur de Arhitectură oferă tururi ghidate de arhitectură pentru publicul larg, fiecare traseu cultural conturându-se în jurul unei teme specifice orașului Timișoara – identitatea cartierelor, edificare și locuire, relația directă dintre proiectarea de arhitectură și felul în care percepem mediul construit, poveștile locuitorilor și a patrimoniului local construit etc. – având, în final, același țel: acela de a crea o mai bună cunoaștere și înțelegere a mediului construit autohton, de a promova patrimoniul material și imaterial local și, mai ales, de a stimula cetățenii către o atitudine activă și asumată în utilizarea și modelarea peisajului urban timișorean.

The Architecture Tour cultural project organized by the Timiș Branch of the Romanian Order of Architects was launched in 2016, coming out of the collaboration between a team of architects who were fascinated by the development and history of Timișoara, and are eager to convey the results of their research in order to raise awareness and hold the public sphere accountable. The Architecture Tour offers architectural guided tours for the general public. Each cultural route takes shape around a specific theme for Timișoara—its neighbourhoods' identities, edification and dwelling, the direct relationship between architectural design and the perception of the built environment, inhabitants' stories and that of the built heritage, etc.—with the final purpose of creating a better knowledge and understanding of the local built environment in order to promote both material and immaterial local heritage, stimulating the citizens towards an active and conscious attitude when using and shaping Timișoara's urban landscape.

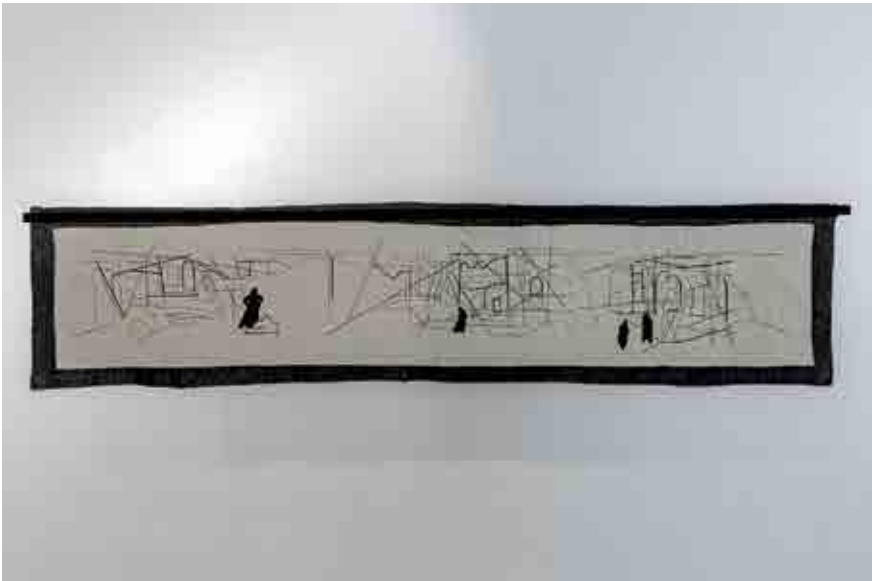


ART ENCOUNTERS: TIMIȘOARA CA REPER, ORAȘUL INVIZIBIL

Începută în decembrie 2018, colaborarea cu Tur de Arhitectură a marcat o parte importantă în primele vizite de cercetare ale artiștilor Bienalei, furnizând informații pentru numeroase proiecte. Ca o continuare a acestui dialog în derulare pe durata Bienalei, Tur de Arhitectură a conceput două tururi speciale. Turul Timișoara ca reper va explora relația dintre spațiul public, istoria locală și intervenții artistice, prin lucrările mai multor artiști ai Bienalei. Turul va lega Bastionul Maria Theresia de Castelul Huniade și de alte locații care găzduiesc lucrări ale artiștilor Bienalei, cum ar fi casa prințului Eugeniu de Savoya, Gara Timișoara Nord, Universitatea de Vest din Timișoara și Parcul Sudului din cartierul Soarelui. Turul Orașul invizibil se concentrează pe infrastructura culturală a Timișoarei. Cei care vor participa la tur se vor familiariza cu spații convenționale și informale, vizibile sau mai puțin cunoscute, unde întâlnirile cu arta au sau au avut loc. AR

ART ENCOUNTERS: TIMIȘOARA AS A LANDMARK; THE INVISIBLE CITY

Established in 2016, Tur de Arhitectură is a unique local initiative which places the knowledge and experience of architecture, built and lived environment of Timișoara, at its core. A team of architects, passionate about the history of Timișoara, conduct well-researched tours in the city spanning across various themes such as historical neighborhoods, educational buildings, and old ways of habitation. Beginning in December 2018, the collaboration with Tur de Arhitectură marked an important part of the first research visits by artists at the Biennial and informed several projects. As a continuation of this ongoing dialogue throughout the Biennial, Tur de Arhitectură crafted two special tours. *Art Encounters: Timișoara as a Landmark* will explore the relationship between public space, local history, and artistic interventions through the works of several Biennial artists. The tour will link the Maria Theresia Bastion to Huniade Castle, as well other locations which host works by Biennial artists, such as Prince Eugeniu of Savoya House, the North Railway Station, the West University and the Southern Park from the Soarelui neighbourhood. *The Invisible City Tour* is focused on Timișoara's cultural infrastructure. Those attending the tour will become familiar with conventional and informal spaces, visible or less known where encounters with art are taking place or took places in the past. AR



MONA VĂTĂMANU & FLORIN TUDOR

LUCRĂRI NOI / COMMISSIONS

Mona Vătămanu and Florin Tudor în colaborare cu / **in collaboration with** Mihai Lukács, *Termeni și condiții* / **Terms and Conditions**, patru pânze, desen, video / **four textiles, drawing, video**, 4'56''

Mona Vătămanu (n. 1968, Constanța) & Florin Tudor (n. 1974, Geneva) trăiesc în București. Practica lor artistică constă în observarea atentă și luarea în considerare a elementelor materiale ale realității. De cele mai multe ori aleg să lucreze cu ceea ce este efemer, marginal, ca praful, rugină, focul, puful semințelor arborilor, solul. Munca artiștilor cu astfel de materiale constituie un punct de plecare pentru interogarea relațiilor sociale, a schimbărilor tehnologice și economice, a conflictelor politice. Expoziții (selecție): *Metalurgica*, Magma Contemporary Art Space, Sfântu Gheorghe (2019, solo); *Borderlines*, Talbot Rice Gallery, Edinburgh (2019); *Pangea United*, ms Muzeum Sztuki, Lodz (2019); *The Street. Where the World Is Made*, Maxxi Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, Roma (2019); *Gaudiopolis – Attempts at a Joyful Society*, GfZK Galerie fur Zeitgenossische Kunst Leipzig (2018); *A Global Table*, Frans Hals Museum, Haarlem (2017); *Everything we see could also be otherwise (My sweet little lamb)*, The Showroom, Londra (2017); *Prăpădenia pământului*, Salonul de Proiecte, București, (2016, solo); *All that is Solid Melts into air*, Extracity Kunsthal, Anvers (2013, solo); *I dreamt the work of another artist*, Kunsthalle Lissabon (2013, solo); *Powerlessness a Situation. Revolutie*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (2012, solo); *The order of things*, daadgalerie, Berlin (2012, solo); *All Power to the Imagination!*, Secession, Viena (2009, solo); *Surplus Value*, BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht (2009, solo).

Mona Vătămanu (b. 1968, Constanța) & Florin Tudor (b. 1974, Geneva) work in Bucharest. Their practice consists of active observation and note taking of the material elements of reality. They often select that which is ephemeral, small, as marginal as dust, rust, fire, fluff, from the tree's seeds, soil. The work of the artists in such material can be a starting point for questioning social relations, technological and economic changes, or political conflicts. Selected exhibitions: *Metalurgica*, Magma Contemporary Art Space, Sfântu Gheorghe (2019, solo); *Borderlines*, Talbot Rice Gallery, Edinburgh (2019); *Pangea United*, ms Muzeum Sztuki, Lodz (2019); *The Street. Where the World Is Made*, Maxxi Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, Roma (2018); *Gaudiopolis—Attempts at a Joyful Society*, GfZK Galerie fur Zeitgenossische Kunst Leipzig (2018); *A Global Table*, Frans Hals Museum, Haarlem (2017);and *Everything we see could also be otherwise (My sweet little lamb)*, The Showroom, London (2017); *Prăpădenia pământului*, Salonul de Proiecte, Bucharest (2016, solo); *All that is Solid Melts into air*, Extracity Kunsthal, Antwerp (2013, solo); *I dreamt the work of another artist*, Kunsthalle Lisbon (2013, solo); *Powerlessness a Situation. Revolutie*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (2012, solo); *The order of things*, daadgalerie, Berlin (2012, solo); *All Power to the Imagination!*, Secession, Vienna (2009, solo); and *Surplus Value*, BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht (2009, solo).



TERMENI ȘI CONDIȚII

Lucrând într-un atelier susținut la Casa Tineretului împreună cu un grup de adolescenți, artiștii, alături de dramaturgul Mihai Lukács, au explorat relația dintre rețelele de socializare, colectarea datelor și tehnologiile de supraveghere. Acordând consimțământul pentru termenii și condițiile oricărui serviciu digital, care sunt implicațiile pentru suveranitatea individuală?

Punctul de pornire al lucrării este un extras din *Originile Totalitarismului*, scris de Hannah Arendt în 1951. Arendt descrie un sistem grafic simplu utilizat de poliția secretă a regimului țarist, Garda Okrana (activă între 1881 și 1917), în scopul realizării unei cartografieri sociale a individului prin studiarea relațiilor apropiate, contactelor și interacțiunilor unor persoane. O densitate de informații rezultă din această reprezentare cartografică a interacțiunilor sociale. Doar limitările tehnice, sugerează Arendt, au oprit acest efort din a fi aplicat pe o scară mai largă și din a îndeplini visul unei poliții totalitare. În prezenta epocă digitală, ceea ce Arendt anticipa despre o cartografiere socială extinsă ca unaltă de control sună ca o profecție.

Pasaje din textul lui Arendt au fost lipite ca stickere de vinil pe patru pânze de mari dimensiuni, propozițiile fiind dezlipite literă cu literă în timpul atelierului. Deși textul a fost înlăturat, acesta a lăsat urme permanente și vizibile. În jurul și de-a lungul textului, cercurile desenate de către artiști și de către adolescenți evocă sistemul de supraveghere descris de Arendt și evidențiază principiile comune ale percepției-ei, între limbajul abstracției în artă și vizualizarea datelor. Așezate în rotonda Casei Tineretului din Timișoara, textilele au devenit parte din arhitectura clădirii. Lectura publică a unui pasaj dintr-un acord preluat de pe internet se repetă în buclă în întregul spațiu. Vocile tinerilor performeri se suprapun formând un cor ce interpretează termenii acordului pe care trebuie să dai click în același mod în care sunt scriși – aproape neinteligibil pentru fiecare dintre noi. AR

TERMS AND CONDITIONS

Working with a group of teenagers, the artists together with the playwright Mihai Lukács, in a workshop held at the Youth House, explored the relationship between social networks, data collection, and surveillance technologies. In consenting to the terms and conditions of any digital service, what are the implications concerning individual sovereignty?

The starting point of the work is an excerpt from Hannah Arendt's *The Origins of Totalitarianism*, published in 1951. Arendt describes a simple graphic system employed by the Czarist secret police, The Okrana Guard (operating between 1881-1917), in order to produce a social mapping of an individual by studying close relationships, contacts, and interactions. A density of information results from this cartographic representation of social interactions. Only technical limitations, suggests Arendt, restricted this endeavor from being applied on a larger scale and fulfilling the dream of a totalitarian police. In the current digital era, Arendt's anticipation of an extensive social mapping as a tool for control reads like a prophecy.

Passages from Arendt's text were pasted as vinyl stickers on four large canvases, with the sentences being peeled off letter by letter during the workshop. Although the text was removed, it left permanent and visible traces. Around and across the text, circles drawn by the artists and the teenagers evoke the surveillance system described by Arendt and point out the shared principles of perceptive between the language of abstraction in art and data visualization. Placed in the rotunda hall of the Youth House, the textiles become part of its architecture. The communal reading of an excerpt from an internet agreement repeats throughout the space in a loop. The voices of young performers overlap in a choir treating the click-to-agree terms the same way they are written—close to unintelligible for each one of us. AR

Mona Vătămanu & Florin Tudor, *Focul e mereu același* / **Fire Is Always the Same**, 2019, video, 19'27'' Imagine din expoziție / **Exhibition view**



FOCUL E MEREU ACELAȘI. ÎNTÂLNIRE CU ISTORIA

Două proiecte intercorelate prezentate la Bienală dezvăluie interesul pe termen lung al Monei Vătămanu și al lui Florin Tudor față de reprezentarea acțiunilor politice colective. *Focul este mereu același* este un montaj de înregistrări video pe care artiștii le-au obținut din mediul online, înregistrări care surprind momente de neliniste socială din ultimele două decenii. De la revoluția din 1989 de la Timișoara până la protestele actuale din Hong Kong, lucrarea studiază dinamica multîmilor trasând paralele între acestea și imaginea focului. Această analogie și titlul lucrării fac referire la Elias Canetti care identifică în mulțime puterea contagioasă și înnoitoare a focului. *Întâlnire cu Istoria*, care poate fi considerată un jurnal vizual al artiștilor, este o serie în derulare care revizitează diferite momente de neliniste socială într-o manieră picturală. Această serie intimă de picturi care utilizează limbajul realismului este prezentată în cadrul lucrării lui Céline Condorelli, *Collection Show* la Muzeul Banatului. AR

FIRE IS ALWAIS THE SAME. APPOINTMENT WITH HISTORY

Two interrelated projects presented in the biennial reveal Mona Vătămanu and Florin Tudor's long-term interest in the representation of collective political actions. *Fire Is Always the Same* is a montage of video footage retrieved by the artists online that capture moments of social unrest in the past two decades. From Timișoara's uprising in 1989 to the current Hong Kong protests, the work studies the dynamics of crowds drawing parallels with the image of fire. This analogy and work's title reference Elias Canetti who identifies in the crowd the contagious and renewal power of fire. What can be considered as the artists' visual diary, *Appointment with History* is an ongoing series that revisits various moments of social unrest in a painterly manner. This intimate series of paintings employing the language of realism is presented within the framework of Céline Condorelli's *Collection Show* at the Banat Museum. AR

Mona Vătămanu & Florin Tudor, *Întâlnire cu istoria* / **Appointment with History** Serie de 12 picturi / **Series of 12 paintings** ulei pe pânză / **oil on canvas**, 50 x 40 cm

Protest în Basel / **Demonstration in Basel**, 2008

Grevă generală, 3 noiembrie 2011, Oakland / **General Strike, 3 November 2011, Oakland**, 2014

4 noiembrie 1989, Berlin / **4 November 1989, Berlin**, 2008

Nu ne otrăviți pământul / **Don't Poison our Land**, 2014

28 martie 2009 / **28 March 2009, London**, 2009

18 decembrie 2005, Hong Kong / **18 December 2005, Hong Kong**, 2008

Strada Downing, martie 2009, Londra / **Downing Street, March 2009, London**, 2014

Protest în Rostock / **Demonstration in Rostock**, 2008

Steaguri anarho-sindicaliste / **Anarcho-Syndicalist Flags**, 2014

Revoluția verde iraniană / **Iranian Green Revolution**, 2010

Timișoara, 20 decembrie 1989 / **Timișoara, 20 December 1989**, 2008

Dărâmați acest zid / **Tear Down This Wall**, 2014

ANTON VIDOKLE

PROIECȚIE / SCREENING

Anton Vidokle, *Nemurire pentru toți: o trilogie filmică despre cosmismul rusesc / Immortality For All: a film trilogy on Russian Cosmism*, 2014–2017, video HD color / HD video, color, 96" (imagine din video / video still)

Anton Vidokle este artist și redactor al *e-flux journal*. S-a născut în Moscova și trăiește în New York și Berlin. Vidokle a participat cu lucrări în cadrul unor expoziții internaționale precum DOCUMENTA (13) și cea de-a 56-a Bienală de la Veneția. Filmele lui Vidokle au fost prezentate la Bergen Assembly, Bienala de la Shanghai, cea de-a 65-a și 66-a Berlinală a Festivalului Internațional de Film – Forum Expanded, Bienala de la Gwangju, Centrul Pompidou, Tate Modern, Muzeul Garage, Bienala de la Istanbul, Haus der Kulturen der Welt, Tensta konsthall, Muzeul de Artă Blaffer, Muzeul Stedelijk și altele.

Anton Vidokle is an artist and editor of *e-flux journal*. He was born in Moscow and lives in New York and Berlin. Vidokle's work has been exhibited internationally at DOCUMENTA (13) and the 56th Venice Biennale. Vidokle's films have been presented at Bergen Assembly, Shanghai Biennale, the 65th and 66th Berlinale International Film Festival—Forum Expanded, Gwangju Biennale, Center Pompidou, Tate Modern, Garage Museum, Istanbul Biennial, Haus der Kulturen der Welt, Tensta konsthall, Blaffer Art Museum, Stedelijk Museum, and others.



NEMURIRE PENTRU TOȚI: O TRILOGIE FILMICĂ DESPRE COSMISMUL RUSESC

Cele trei filme poetice ale artistului Anton Vidokle, proiectate la Ambasada, sâmbătă 26 octombrie, se axează pe legăturile dintre ideile filosofului creștin-ortodox al secolului al XIX-lea, Nikolai Fedorov (1829–1903), despre reînvierea tuturor morților, dintre expansiunea capitalistă și socialistă cosmică, cursul energiei și teorii transumaniste contemporane. Trilogia țese laolaltă viața cetățenilor post-sovietici și proiectele futurologice ale cosmismului rus pentru a sublinia că scopul descoperirilor sovietice timpurii care urmăreau cucerirea cosmosului nu a fost întocmai o accelerare tehnică, ci a constituit mai curând motivul comun al umanității în lupta lor împotriva limitărilor vieții terestre. Și instituția muzeului a jucat un rol central în cosmismul rus, deoarece rămășițele necesare pentru reînvierea indivizilor trebuiau să fie păstrate acolo, precum au făcut și știința, tehnologia și spațiul cosmic. Teoriile lor au devenit influențe majore în cercetarea spațială și explorarea sovietice.

Cosmismul este teoria excentrică a emancipării universale tradusă în viață eternă pentru toate ființele umane care au trăit vreodată. Potrivit cosmismului, moartea este o greșală care poate fi depășită. Dacă scopul este îndeplinirea adevăratei echități sociale, atunci viața eternă trebuie dăruită tuturor. La fel ca energia, viața umană ar trebui să fie indestructibilă și mereu în evoluție. Va fi nevoie de mai mult spațiu și trebuie luate în considerare noi condiții de trai pentru numărul extins de indivizi: cei care au trăit înainte, cei care trăiesc acum și cei care se vor naște în viitor. Navete spațiale și alte planete vor fi necesare pentru această expansiune. Aici, energia iubirii va înflori, deoarece depășirea așteptată a distincțiilor sexuale va însemna o eliberare nemăsurată de energie. Atunci va avea loc un soi de unificare cu Dumnezeu, creatorul „cosmosului”.

Nu misticismul creștin holistic amestecat cu materialism transcendențial este cel care trezește un interes față de cosmism în acest moment; mai degrabă este ideea că în același timp în care unele lucruri se schimbă în mod dramatic, altele rămân constante. Poate că în prezent ne putem gândi la acesta în termenii diferenței semnificative dintre tipul de energie care năvălea, resimțit de Rusia în anii din preajma lui 1918, și un tip de energie „lentă”. Energia lentă este disper-sată – se infiltrează și se prelinge în loc să țâșnească. În prezent, prima poate fi deslușită în muncă angajată, localizată, o muncă depusă de tot felul de oameni, începând de la activiști și cadre universitare, până la muncitori și artiști care par să se orienteze, în numeroase locuri, spre o ușoară mobilizare, alianțe și alte moduri de interconectare. ML

IMMORTALITY FOR ALL: A FILM TRILOGY ON RUSSIAN COSMISM

The three poetic films by artist Anton Vidokle screened at the Ambasada Saturday 26 October, play on the connections between the ideas of 19th century Orthodox Christian philosopher Nikolai Fedorov's (1829–1903) related to resurrecting the dead, capitalist and socialist cosmic expansion, and flows of energy and contemporary transhumanist theories. The trilogy weaves together the lives of post-Soviet citizens and the futurology projects of Russian Cosmism to emphasize that the goal of the early Soviet advances aimed at space exploration were not so much increased technical development, but the common cause of humankind, in their struggle against the limitations of earthly life. The institutions related to science, technology and outer space played a central role in Russian Cosmism, as did the museum where the remains needed for the resurrection of individuals would have to be preserved. Their theories became a major influence on Soviet space research and exploration.



Cosmism is the eccentric theory of universal emancipation resulting in eternal life for all human beings who have ever lived. According to cosmism, death is a mistake that should be overcome. If the achievement of true social equality is the goal, then eternal life must be given to all. Like energy, human life should be indestructible and always evolving. More space will be needed and new living conditions must be considered for the vast amounts of individuals: those who came before, those live now, and those who will come in the future. Spaceships and other planets will be necessary for this expansion. Here, the energy of love will flourish, as sexual distinctions ought to be overcome, resulting in a tremendous release of energy. A sort of unification will then take place with God, the creator of “the cosmos”.

It is not the holistic, Christian mysticism mixed with transcendental materialism that makes cosmism particularly interesting at the moment; rather it is the idea that, just as some things change dramatically, others remain constant. Perhaps, today, we can think of it in terms of the vast difference between the explosive energy that Russia experienced in the years around 1918, and a sort of “slow” energy. Slow energy is dispersed—it seeps and trickles rather than gushes forth. Nowadays, the former can be discerned in engaged, localized work done by all kinds of people from activists and academics, to workers and artists who, in many places, seem to move towards soft mobilization, alliances and other ways of interconnecting. ML

HAEGUE YANG

Haegue Yang, *Uniunea VIP-urilor / VIP's Union*, 2001/2019, scaune, mese / **chairs, tables**, mobilă împrumutată pe întreaga durată a expoziției / **furniture borrowed for the duration of the exhibition**

Haegue Yang (n. 1971, Seul) trăiește în Berlin și Seul. Lucrările sale sunt cunoscute pentru elocventul și seducătorul lor limbaj sculptural al abstracției vizuale, deseori derivat din cercetările artistei cu privire la personaje istorice, evenimente și tehnici tradiționale. Opera variată a lui Yang include lucrări conceptuale care prezintă aspecte de critică instituțională. Observând structuri sociale ascunse pentru a reimagina o posibilă comunitate, teme precum migrația, diasporele postcoloniale și mobilitatea socială sunt reinterpretate și recurente în lucrările sale. Yang a avut expoziții în importante spații expoziționale internaționale, printre care: cea de-a 16-a Bienală de la Istanbul (2019), cea de-a 21-a Bienală de la Sydney (2018), Bienala din Montreal (2016), cea de-a 12-a Bienală de la Sharjah (2015), cea de-a 9-a Bienală de la Taipei (2014), dOCUMENTA (13) la Kassel (2012) și cea de-a 53-a Bienală de la Veneția (2009) ca reprezentantă a Coreei de Sud. Expozițiile sale recente au avut loc la Galeria South London (2019), La Panacée – MO.CO, Montpellier (2018); Trienala de la Milano (2018); Galeria de Artă Govett-Brewster, New Plymouth și Institutul de Artă Modernă din Brisbane (2018); Muzeul Ludwig, Cologne (2018); Kunsthaus Graz (2017); KINDL – Centrul pentru Artă Contemporană din Berlin (2017); Hamburger Kunsthalle (2016); Muzeul Serralves, Porto (2016); Centrul Pompidou, Paris (2016); Centrul pentru Artă Contemporană Ullens, Beijing (2015); și Leeum, Muzeul de Artă Samsung, Seul (2015). Anul acesta, lucrările ei vor fi prezente la redeschiderea Muzeului de Artă Modernă din New York pe data de 21 octombrie, iar expoziția solo a artistei de la Muzeul de Artă Bass din Miami se va deschide la data de 2 noieembrie.

Haegue Yang (b. 1971, Seoul) lives in Berlin and Seoul. Her works are known for their eloquent and seductive sculptural language of visual abstraction, often derived from her research on historical figures, events, and traditional techniques. Yang's diverse oeuvre includes conceptual works that display aspects of institutional critique. Observing hidden social structures to reimagine a possible community, themes such as migration, postcolonial diasporas, and social mobility are reinterpreted and recur in her works. Yang has exhibited in major international exhibitions including: the 16th Istanbul Biennial (2019); 21st Biennale of Sydney (2018); La Biennale de Montréal (2016); 12th Sharjah Biennial (2015); 9th Taipei Biennial (2014); dOCUMENTA (13), Kassel (2012); and the 53rd Venice Biennale (2009) representing South Korea. Her recent solo exhibitions were held at South London Gallery (2019); La Panacée-MO.CO, Montpellier (2018); La Triennale di Milano (2018); Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth and Institute of Modern Art, Brisbane (2018); Museum Ludwig, Cologne (2018); Kunsthaus Graz (2017); KINDL—Centre for Contemporary Art, Berlin (2017); Hamburger Kunsthalle (2016); Serralves Museum, Porto (2016); Centre Pompidou, Paris (2016); Ullens Center for Contemporary Art, Beijing (2015); and Leeum, Samsung Museum of Art, Seoul (2015). This year, her work will be part of the reopening of the Museum of Modern Art, New York on October 21st, and her solo exhibition at the Bass Museum of Art, Miami Beach will open on November 2nd.



UNIUNEA VIP-URILOR

Uniunea VIP-urilor este o lucrare colaborativă aflată la intersecția dintre artist, instituțiile gazdă și locuitorii orașului unde sunt prezentate lucrările. Concepută în 2001 special pentru designul foaierului VIP din cadrul târgului Art Forum din Berlin, lucrarea a avut numeroase variante în Bristol, Anvers, Bonn, Seul, Graz, Köln și New Plymouth. Deși a redefinit noțiunea de VIP în fiecare context și a avut mereu o configurare diferită adaptată spațiilor, procedura a rămas aceeași. Instituția gazdă nominalizează o listă de personalități care sunt invitate să împrumute o piesă de mobilier pe durata expoziției, fie un scaun sau o masă. Lucrarea ia forma unei colecții de obiecte *ready-made* care întruchipează poveștile culturale, istorice și personale ale locului și ale proprietarilor lor.

În Timișoara, oameni considerați importanți pe plan local în diferite domenii precum cultură, politică, educație, sectorul privat, asistență socială, economie, sport, me-dia, știință și divertisment au fost invitați să ia parte la proiect. Termenul „important” este dependent de context – selectarea celor care împrumută articolele de mobilă a avut ca scop redarea unei imagini eterogene a Timișoarei și a structurii sociale a orașului. Varietatea pieselor de mobilier, cu stilurile și originile lor diferite, urmărește să transmită un portret al comunității bazat pe asemănări și deosebiri. Ca parte a proiectului, au fost distribuite foi de sală realizate special pentru fiecare expoziție în parte, care conțin poveștile pieselor de mobilier scrise de proprietarii acestora. AR

VIP’S UNION

VIP’s Union is a collaborative work developed at the intersection of the artist herself, the hosting institution, and the residents of the host city. Originally commissioned in 2001 as the design of the VIP Lounge of the art fair Art Forum in Berlin, the work had several iterations in Bristol, Antwerp, Bonn, Seoul, Graz, Cologne, and New Plymouth. While the notion of VIP was redefined in each context and the display configuration changed due to the site specific conditions, the procedure remained the same. The hosting institution nominates a list of notable people and invites them to lend an item of furniture—be it a chair or a table—for the duration of the exhibition. The work takes shape as a collection of ready-made items which embody cultural, historical, and personal stories of the place and of their generous owners.

People considered important in fields of culture, politics, education, the private sec-tor, social work, economics, sports, media, science, and entertainment in Timișoara were invited to take part in the project. The term “important” is context-specific—the selection of lenders was meant to convey a heterogenous picture of Timișoara and its social structure, and the variety of the exhibited pieces of furniture, with their different styles and origins, aims to convey a portrait of the community grounded on similarities as well as differences. A handout made specially for each iteration, containing stories about the furniture told by the owners, is an integral part of the project. AR

MĂDĂLINA ZAHARIA

LUCRARE NOUĂ / **COMMISSION**

Mădălina Zaharia *Când iau cu asalt prezentul / When I Occupy the Present*, 2019, instalație constând în vinil fixat pe perete, schele acoperite cu pudră, monitor TV și film HD cu sunet / **installation comprising of wall mounted vinyl, powder-coated scaffolding poles, TV monitor and HD film with sound**, 7’38’’

Film produs în colaborare cu: / **Film produced in collaboration with:** Olga Török & Victoria Rusu (actrițe / **performers**), Ovidiu Zimcea (cinematografie și operator de imagine / **cinematography and camera work**), Lorena Dumitrașcu (cinematografie / **cinematography**) și Bojita Ilici (machiaj / **make-up**)

Mădălina Zaharia (n. 1985, Sighetu Marmației) este o artistă de origine română care locuiește și lucrează în Londra, iar în 2012 a absolvit un masterat în grafică la Royal College of Art, Londra. Lucrările ei combină elemente de design și narațiuni personale cu scopul de a perturba și de a studia realitatea înconjurătoare, utilizând o varietate de tehnici digitale, obiecte 3D, performance, film și sunet, ca moduri de investigare și amplificare a experienței cotidiene. Proiecte recente includ: *Reading as Rhythm: A Sonic Exploration of the Visual Vocabulary of Control Magazine*, Tate Exchange Liverpool (2018); *DEBT.*, Tintype Gallery, Londra, (2017, solo); *Tender Buttons*, SALÓN, Madrid (2017); *Say What?*, ASC Gallery, Londra (2016); *Identify Your Limitations, Acknowledge The Periphery*, Vitrine Gallery, Londra (2016); *The Staging of an Exhibition*, Galeria Ivan, București, (2016, solo); *London Open 2015*, Whitechapel Gallery, Londra și *Feel the discourse!*, Guest Projects, Londra (2015).

Mădălina Zaharia (b. 1985, Sighetu Marmației) is a Romanian artist who lives and works in London. She graduated from the Royal College of Art, London, with an MA in Printmaking in 2012. Zaharia's practice combines design and personal narratives in order to disrupt and scrutinise reality, employing digital printing, 3D objects, performance, film and sound as a way of questioning and enhancing ordinary experience. Recent projects include: *Reading as Rhythm: A Sonic Exploration of the Visual Vocabulary of Control Magazine*, Tate Exchange, Liverpool (2018); *DEBT.*, Tintype Gallery, London, (2017, solo); *Tender Buttons*, SALÓN, Madrid (2017); *Say What?*, ASC Gallery, London (2016); *Identify Your Limitations, Acknowledge The Periphery*, Vitrine Gallery, London, (2016); *The Staging of an Exhibition*, Ivan Gallery, Bucharest, (2016, solo); *London Open 2015*, Whitechapel Gallery, London; and *Feel the discourse!*, Guest Projects, London (2015).



CÂND IAU CU ASALT PREZENTUL

Cum reconciliază cineva presiunea de a se prezenta pe sine într-un mod de au-toafirmare prin acțiuni imaginative și creative? Lucrarea *Când iau cu asalt prezen-tul* a fost motivată de interesul Mădălinei Zaharia pentru natura „artist talk”-ului și prezența lui foarte extinsă în lumea artistică contemporană. Artistă a luat PowerPointul ca studiu de caz, fiind la început un instrument pentru afaceri sau pentru discursul de vânzări care a devenit acum un dispozitiv important, atribuind formă vizuală și narativă prezentărilor publice în diverse contexte.

Procesul de lucru al Mădălinei Zaharia a început în primele luni ale anului 2019 cu două ateliere susținute în Timișoara. Lucrând împreună cu un grup de tineri ab-solvenți și colegi artiști din orașul Timișoara, ea a folosit elemente grafice izolate și stilizate din prezentări PowerPoint precum Basic Shapes, Block Arrows și Callouts pentru a examina colectiv cosmetizarea performativă a unui discurs artistic. Versiuni reinterpretate ale acestor înfrumusețări au apărut mai târziu sub formă de componente grafice în film și pe costumele purtate de către cei doi performeri, referință la ceea ce Edward Tufte, cercetător de vizualizare de date, numește *PowerPoint Phluff*. Termenul se referă la orice gamă de decorații vizuale care în-cearcă să distragă de la lipsa de conținut a prezentării sau încearcă să o facă mai atrăgătoare pentru un public altfel neinteresat.

În filmul realizat de către artistă la Casa Tineretului alături de o echipă locală, elementele grafice cu tonuri de verde și turcoaz sunt camuflate în spațiul care devine fundalul unei prezentări performative. Mișcărilor adoptate de către cei doi performeri de-a lungul filmului sunt bazate pe o teorie controversată despre atitudinile de putere, teorie dezvoltată de către psihologul Amy Cuddy. Prezentată în timpul a ceea ce este, până în prezent, a doua cea mai populară discuție de tipul TED Talk în mediul online, teoria precizează că limbajul nostru corporal și postura sunt cruciale pentru a ne atinge scopurile pe care încercăm să le dobândim prin imitarea acelei puteri și a spațiului. Seria de posturi și atitudini care sunt menite să coregrafieze și să performeze însăși ideea succesului sunt completate de către vocea de fundal a filmului. Amestecând limbajul corporatist cu cel de software, scenariul subliniază modul în care tehnologia slujește promovarea în scopul vân-zării sinelui. AR

WHEN I OCCUPY THE PRESENT

How does one reconcile the pressure of presenting oneself in a self-assertive and professional manner with imaginative and creative actions? *When I occupy the present* was driven by Mădălina Zaharia’s interest in the nature of the “artist talk” and its widespread presence in the contemporary art world. The artist took the PowerPoint as a case study, at first a business or sales-pitch tool that has now be-come a prominent device giving a narrative and visual form to public presentations in diverse contexts.

ZEPHYR

LUCRARE NOUĂ / COMMISSION

Zephyr, *Propunerea zilei (de mâine) / Suggestion for the (Next) Day*, 2019

Masă rotundă / **Round table discussion**
Afișe în oraș / **Posters in the city**

Instalație / **Installation**, plante de interior (eficiente în producția de oxigen), structuri de lemn, monitor TV cu date referitoare la poluarea din Timișoara, date de cercetare și mind map / **indoor plants (efficient producers of oxygen)**, wooden structure, TV monitor with data about air pollution in Timișoara, research data and mind map

Performance de teatru forum, Basca – Spațiu pentru Solidaritate și Acțiune / **Forum theatre performance, Basca – Space for solidarity and action**

Apolonija Šušteršič alături de Ana Kun, Livia Coloji, Victor Dragoș și alții, au alcătuit un grup numit Zephyr al cărui scop este acela de a începe o campanie de conștientizare a problemelor de mediu în Timișoara. Grupul plănuiește să atragă și să implice diverse medii publice și platforme (teatru, presă, panouri publicitare, reclame în mijloacele de transport public) pentru a crește gradul de conștientizare printre cetățenii Timișoarei care sunt mai mult decât bineveniți să se alăture campaniei. Zephyr este o încercare de a recontextualiza un proiect de artă vechi de 20 de ani numit *Suggestion for the Day*, care a fost expus de către Apolonija Šušteršič în cadrul *What if: Art on the Verge of Architecture and Design* la Moderna Museet din Stockholm. La acea vreme, problema locuințelor accesibile și puternica segregare a orașului au început să escaladeze. Proiectul reușește să mobilizeze diferiți oameni (arhitecți, urbanisti și activiști) care discută problema și se implică în a găsi moduri constructive de rezolvare.

Apolonija Šušteršič together with Ana Kun, Livia Coloji, Victor Dragoș, and others formed a group called Zephyr which aims to start an environmental awareness campaign in Timișoara. The group plans to engage various public media and platforms (theatre, newspaper, billboards, public transport advertising) to raise awareness among the Timișoara citizens who are most welcome to join the campaign. Zephyr is an attempt to re-contextualize an art project from 20 years ago called *Suggestion for the Day* which was exhibited by Apolonija Šušteršič for *What if: Art on the Verge of Architecture and Design* at Moderna Museet in Stockholm. Then, the issues of affordable housing and strong segregation in the city started to boil over. The project manages to mobilize various people (architects, urban planners and activists) who discuss the issue and get engaged in finding ways for constructive resolution.



PROPUNEREA ZILEI (DE MÂINE)

Propunerea zilei (de mâine) este un proiect activist de artă care problematizează calitatea proastă a aerului din Timișoara, proiect ce se desfășoară prin intermediul unei campanii de conștientizare de mediu. Invitată de Bienala Art Encounters 2019 să creeze o nouă lucrare artistică, Apolonija Šušteršič, artist și arhitect, a propus recontextualizarea unui proiect de artă de acum douăzeci de ani denumit *Suggestion for the Day* [Propunerea zilei]. Conceput pentru expoziția colectivă *What if: Art on the Verge of Architecture and Design* de la Moderna Museet din Stockholm în 2000 și acum parte a colecției, *Suggestion for the Day* a dezbătut, alături de arhitecți, urbanisti, activiști și alții implicați în discuții deschise și închise, problema locuințelor accesibile și puternica segregare a orașului, precum și un serviciu de împrumut de biciclete și un posibil tur al locațiilor controversate.

Împreună cu Ana Kun, Livia Coloji, Victor Dragoș și alții – toți artiști, designeri și activiști din Timișoara – Šušteršič a format grupul Zephyr în scopul reactivării vechiului proiect artistic. Întrebând care ar fi „propunerea zilei” pentru Timișoara, poluarea aerului și grija față de mediu în oraș și zonele înconjurătoare au reieșit drept cele mai presante probleme. Totuși, asta nu înseamnă că, în timpuri postcomuniste, locuințele accesibile nu sunt o chestiune presantă, ci, mai degrabă, că există „ceva în aer” care trebuie să fie abordat numaidecât. Astfel, *Suggestion for the (Next) Day* preia forma unei campanii de conștientizare de mediu care se implică în diverse medii publice și alte platforme pentru a stimula conștientizarea poluării aerului printre locuitorii Timișoarei.

Pe lângă publicitatea în oraș și o instalație de artă în Muzeul de Transport Public „Corneliu Miklosi” conținând materiale legate de problemele poluării mediului, schimbării climatice și capitalismului, Zephyr organizează o masă rotundă la Primărie pe 19 septembrie. Vor fi invitați oameni în poziții cheie din industriile din jurul orașului împreună cu angajați din sistemul medical, cercetători, oameni de mediu, activiști, primarul și reprezentanți din administrația orașului responsabili de planificare urbană și de mediu, arhitecți, peisagisti, artiști și toți cei interesați de subiectul mediului și de poluarea orașului. În încheiere, în decursul ultimei săptămâni a expoziției bienalei, va avea loc o sesiune de teatru forum care se bazează pe cercetarea desfășurată în timpul procesului de realizare a proiectului. Teatrul forum este o formă de teatru participativ în care actorii neprofesioniști și publicul lucrează împreună la problema care le-a fost prezentată în timpul proiectului, stârnind conștientizarea și încercând să găsească posibile soluții pentru problema în cauză. Performanța-ul de teatru forum este programat duminică, 27 octombrie. ML

SUGGESTION FOR THE (NEXT) DAY

Suggestion for the (Next) Day is an activist art project engaging with the poor air quality in Timișoara by way of an environmental awareness campaign. Invited by the Art Encounters Biennial 2019 to make a new artwork, artist and architect Apolonija Šušteršič proposed to re-contextualize an art project from twenty years ago called *Suggestion for the Day*. Commissioned for the group exhibition *What if: Art on the Verge of Architecture and Design* at Moderna Museet in Stockholm in 2000 and now part of the collection, *Suggestion for the Day* debated affordable housing and strong segregation in the city with architects, urban planners, activists and others engaged in open and closed discussions, as well as a borrow-a-bike service and a suggested tour to contentious sites.



Zaharia's production process started in the early months of 2019 with two workshops held in Timișoara. Working together with a group of young graduates and peer artists from the city, she used isolated and stylized graphic elements from PowerPoint presentations such as Basic Shapes, Block Arrows and Callouts in order to collectively examine the performative make-up of an artist talk. Reinterpreted versions of these embellishments have later appeared as graphic components in the film, and on the costumes worn by the two performers, referencing what data visualization researcher Edward Tufte, calls *PowerPoint Phluff*. The term refers to any array of visual decorations that try to distract from the lack of content in a presentation, or attempt to make it more appealing to an otherwise disengaged audience.

In the film shot by the artist at the Youth House together with a local team, the graphic elements with tones of green and teal are camouflaged in the location that becomes the background of a performative presentation. The movements adopted by the two performers throughout the film are based on a controversial theory of power posing developed by the psychologist Amy Cuddy. Presented during what is, to date, the second most viewed TED Talk online, the theory states that our body language and posture are crucial in achieving our goals by emulating the exact same power and space we are striving to attain. The series of postures and attitudes that are meant to choreograph and perform the very idea of success are complemented by the film's voiceover. Mixing corporate and software language, the script emphasizes how technology serves the marketization of the self. AR

CEVA ÎN AER?

SOMETHING IN THE AIR?

AFECȚIUNILE APARATULUI RESPIRATOR SUNT, CA INCIDENȚĂ, PE PRIMUL LOC ÎN JUDEȚUL TIMIȘ.*

*conform datelor colectate de Direcția de Sănătate Publică Timiș

RESPIRATORY DISORDERS ARE THE MOST PREVALENT AFFLICTIONS IN TIMIS COUNTY.*

*according to the collected data of the Public Health Agency of Timis

Together with Ana Kun, Livia Coloji, Victor Dragoș and others—all Timișoara-based artists, designers and activists—Šušteršič formed the group Zephyr for the re-activation of old art project. Asking what their “suggestion for the day” would be in Timișoara, air pollution and environmental care in the city and its surrounding area emerged as the most pressing issue. However, this does not mean that, in post-communist times, affordable housing is not an urgent question but, rather, that there is “something in the air” which needs immediate addressing. Thus, *Suggestion for the (Next) Day* is taking the form of an environmental awareness campaign which engages various public media and other platforms to stimulate awareness about air pollution among the inhabitants of Timișoara.

In addition to advertisement in the city and an art installation in the Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation containing material related to the issue of environmental pollution, climate change and capitalism, Zephyr is organizing a round-table discussion at the City Hall on 19 September. People in key positions within industries which surround the city will be invited together with medical workers, researchers, environmentalists, activists, the mayor and representatives from the city administration responsible for urban planning and environment, architects, landscape designers, artists, and others interested in the subject of the environment and pollution in the city. Finally, during the last week of the biennial exhibition, a Forum theatre action will be performed, drawing on the research done during the process of making the project. Forum theatre is a form of participatory theatre where non-professional actors and the audience work together on the issue presented to them during the project, creating awareness and trying to find possible solutions to the problem in question. The Forum Theatre performance is scheduled for Sunday 27 October. ML

ŽELIMIR ŽILNIK

PROIECȚII / SCREENINGS

Želimir Žilnik, *Kenedi se întoarce acasă* /
Kenedi Goes Back Home, 2004, 75'
(imagine din video / video still)

Želimir Žilnik (n. 1942, Iugoslavia) este un artist și realizator de film din Novi Sad. În foarte prolifică sa carieră, Žilnik a realizat peste 50 de filme de lung și scurt metraj care au fost expuse internațional la festivaluri de film, inclusiv la Berlin, Toronto, Rotterdam, Moscova și Oberhausen. Abilitatea sa de a observa și dezvălui povești captivante din viața oamenilor obișnuiți reprezintă firul comun care se regăsește în lucrările sale. Recent, Žilnik a fost subiectul unor ample retrospective ale întregii cariere la Centrul Pompidou, Paris (2019); Cinemateca Argentina (2018); Arhiva de Film de Antologie, New York & Arhiva de Film de la Harvard (2017) etc. Din 2010, lucrările sale au fost expuse în galerii de artă, instituții și muzee din jurul lumii inclusiv la documenta, Kassel; Bienala de la Veneția; ICA Londra; mumok Viena; MACBA Barcelona; MoMA New York; Galeria Națională de Artă din Washington, DC; MMK Muzeul de Artă Modernă de la Frankfurt; Muzeul de Artă LENTOS din Linz; Galeria Națională de Artă Modernă și Contemporană de la Roma, și altele.

Želimir Žilnik (b. 1942, Yugoslavia) is an artist-filmmaker from Novi Sad. In his highly prolific career, Žilnik has made over 50 feature-length and short films which have been exhibited internationally at film festivals including Berlin, Toronto, Rotterdam, Moscow and Oberhausen. His ability to observe and unleash compelling narratives out of the lives of ordinary people serves as the common thread throughout his work. Recently, Žilnik has been the subject of major career retrospectives at Centre Pompidou, Paris, 2019; Cinemateca Argentina, 2018; Anthology Film Archive, New York & Harvard Film Archive, 2017; etc. Since 2010, his work has been featured in art galleries, institutes and museums around the world including documenta, Kassel; Venice Biennale; ICA London; mumok Vienna; MACBA Barcelona; MoMA New York; National Gallery of Art in Washington DC; MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt; LENTOS Kunstmuseum Linz; Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rome, among others.



LUCRĂRI TIMPURI. KENEDI SE ÎNTOARCE ACASĂ. REGISTRU_SERBISTAN. ȘOMERII. INVENTAR. VOLUNTARI. BOALA ȘI RECUPERAREA LUI BUDA BRAKUS. FORTĂREAȚA EUROPA

Regizorul de filme cult și unul dintre cei mai apreciați realizatori de film din Europa de Est, Želimir Žilnik, a fost invitat la cea de-a șasea ediție a Festivalului Ceau, Cinema! din Timișoara și Gottlob în iulie 2019, unde a fost omagiat prin proiecții speciale, în contextul Bienalei Art Encounters 2019. Žilnik este considerat drept unul dintre pionierii genului „docudrama”. La sfârșitul anilor 1960, filmele sale militante cu implicare socială i-au adus apreciere în fosta Iugoslavie, dar au atras atenția cenzurii în timpul anilor 1970 și 1980, datorită criticii dure adresate sistemului politic. Žilnik a participat la Festivalul Ceau, Cinema! împreună cu producătorul său, Sarita Matijević (Playground Produkcija). Prezența lor la festival este parte a colaborării lor cu Bienala Art Encounters 2019. Pe data de 4 Octombrie, Želimir Žilnik a susținut un atelier în Timișoara, precedat de o altă serie de proiecții din lucrări anterioare, la Ambasada. ML

EARLY WORKS. KENEDI GOES BACK HOME. LOGBOOK_SERBISTAN. THE UNEMPLOYED. INVENTORY. VOLUNTEERS. ILLNESS AND RECOVERY OF BUDA BRAKUS. FORTRESS EUROPE

The cult director and one of the most appreciated filmmakers from Eastern Europe, Želimir Žilnik, was a guest of the sixth edition of the Ceau, Cinema! Festival in Timișoara and Gottlob in July 2019, where he was honored through a special focus in the context of the Art Encounters Biennial 2019. Žilnik is considered one of the pioneers of the “docudrama” genre. In the late '60s, his socially militant films brought him praise in former Yugoslavia, but drew the attention of censorship during the '70s and '80s due to their strong criticism of the political system. Žilnik attended the Ceau, Cinema! Festival together with his producer, Sarita Matijević (Playground Produkcija). Their presence in the festival is part of the collaboration with Art Encounters Biennale 2019. On October 4th, Želimir Žilnik led a workshop in Timișoara, preceded by another series of screenings from his previous works, at Ambasada. ML

Prin amabilitatea: / **Courtesy of:**

p. 31

Lawrence Abu Hamdan & Maureen Paley,
Londra

p. 32

Dan Acostioaei
credit foto: / **photo credit:** Andrei Infinit

p. 34

Halil Altindere & Pilot Gallery, Istanbul

p. 35

Anca Benera & Arnold Estefan
credit foto: / **photo credit:** Vlad Cîndea

p. 36

Michael Beutler
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

Producția lucrării artistului a fost posibilă
cu sprijinul / **The artist's commission**
was supported by IFA – Institut für
Auslandsbeziehungen

Cu sprijinul / **With the kind support of**
Goethe-Institut Bucharest

p. 37

Irina Botea Bucan & Jon Dean /
artiștii / **the artists & Metacinema**

p. 39

Pauline Boudry / Renate Lorenz & Marcelle Alix,
Paris
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu
Acest proiect a fost realizat în colaborare cu /
This project was produced in cooperation with
Phileas – A Fund for Contemporary Art

p. 40

Filipa César & Louis Henderson,
Spectre Productions & Stenar Projects

p. 41

Kray Chen
Acest proiect a fost realizat cu sprijinul / **This**
project was produced with the kind support of
NAC – National Arts Council Singapore

p. 42

Chto Delat

pp. 44–46

Céline Condorelli, Mona Vătămanu &
Florin Tudor, Collection Collective, Muzeul
Consumatorului Comunist, Muzeul Textilelor,
Băița
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu,
Vlad Cîndea, Andrei Infinit

pp. 47–48

Alexandra Croitoru
credit foto: / **photo credit:** Alexandra Croitoru

p. 49–50

Forensic Architecture

p. 51

Aslan Gaisumov & Emalin, London
Producție realizată cu sprijinul: / **Production**
supported by: M HKA Museum of Contemporary
Art, Antwerp

pp. 52–53

Dora García, Daria Ghiu
Această lucrare a fost realizată cu sprijinul și
permisiunea Radio România. / **This work has**
been realized with the kind permission and help
of Radio România.
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

Participarea artistei a fost posibilă cu sprijinul
Ambasadei Spaniei în România / **The artist's**
participation was supported by the Embassy of
Spain in Romania

pp. 54–55

Ane Graff
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

Participarea artistei a fost posibilă cu sprijinul /
The artist's participation was supported by OCA
– Office for Contemporary Art Norway

pp. 57–58

Alma Heikkilä
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

Proiectul artistei a fost sponsorizat de / **The**
artist's project was sponsored by Frame
Contemporary Art Finland

pp. 59–60

Sandi Hilal & Alessandro Petti
Van Abbemuseum, Eindhoven
credit foto: / **photo credit:** Vlad Cîndea,
Adrian Cătu

p. 61

Ane Hjort Guttu
credit foto: / **photo credit:** Cecilie Semec

Participarea artistei a fost posibilă cu sprijinul /
The artist's participation was supported by OCA
– **Office for Contemporary Art Norway**

p. 62

Ho Tzu Nyen & Edouard Malingue Gallery

pp. 63–64

Gülsün Karamustafa & BüroSarigedik

pp. 65–66

Behzad Khosravi Noori
lucrare realizată în colaborare cu:
/ **work produced in collaboration with:**
Marabouparken, Malmö Konstmuseum and
Konstfack
credit foto: / **photo credit:** Andrei Infinit

p. 67

Gunilla Klingberg
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

Mulțumiri speciale: / **special thanks to:**
Peter Geschwind, Robert Mood, Laurențiu
Stănilă, Adrian Piț Marius Lupoian, Adrian
Potra, IASPIS – the International Artists Studio
Program in Stockholm

pp. 68–69

Vilmos Koter
credit foto: / **photo credit:** Vlad Cîndea

p. 70

Zac Langdon–Pole
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

p. 71

Matts Leiderstam
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

Cu sprijinul: / **with the kind support of:**
IASPIS – the International Artists Studio
Program in Stockholm

pp. 72–73

Anne Low
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu,
Vlad Cîndea

Cu sprijinul: / **with the kind support of:**
Canada Council for the Arts

p. 74

Virginia Lupu

p. 75

Taus Makhacheva
lucrarea a fost realizată cu sprijinul:
production supported by: Cosmoscow Artists'
Patrons Programme

p. 76

Liliana Mercioiu Popa

pp. 77–78

Metahaven

p. 79

Ana María Millán

p. 80–81

Małgorzata Mirga-Tas
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

p. 82

Naeem Mohailemen & Experimenter

p. 83

Monotremu
credit foto: / **photo credit:** Andrei Infinit

pp. 84–85

Tanja Muravskaja

Participarea artistei a fost posibilă cu sprijinul
/ **The artist's participation was supported by**
Cultural Endowment of Estonia

pp. 86–87

Ciprian Mureșan
credit foto: / **photo credit:** Andrei Infinit

pp. 88–89

Joar Nango & Lajos Gabor
credit foto: / **photo credit:** Andrei Infinit

Producția lucrării artistului a fost posibilă
cu sprijinul / **The artist's commission was**
supported by OCA – Office for Contemporary
Art Norway

p. 90

Pinar Öğrenci

p. 91

Ahmet Öğüt
credit foto: / **photo credit:** Vlad Cîndea

Producția lucrării artistului a fost posibilă
cu sprijinul: / **The artist's commission was**
supported by SAHA Association

pp. 92–93

The Otolith Group & LUX, Londra

p. 94

Trevor Paglen & Metro Pictures, New York

p. 95

Philippe Parreno

p. 96

Gary-Ross Pastrana
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

pp. 97–98

Peles Empire & Suprainfinit Gallery
credit foto: / **photo credit:** Vlad Cîndea,
Adrian Cătu

Producția lucrării artistelor a fost posibilă
cu sprijinul / **The artists' commission**
was supported by IFA – Institut für
Auslandsbeziehungen

Cu sprijinul: / **With the kind support of:**
Goethe-Institut Bucharest

p. 99

Lia Perjovschi
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

p. 100

Thao Nguyen Phan & The Factory
Contemporary Art Centre, Ho Chi Minh City

p. 101

Agnieszka Polska

p. 102

Ghenadie Popescu

p. 103

Walid Raad & Hilwe Hilwe Foundation, Palestine
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

p. 104

Vandy Rattanda

pp. 105–106

Bella Rune
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu,
Andrei Infinit

p. 107

STEALTH.unlimited
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

p. 108

Zhou Thao

pp. 109–110

Iulia Toma
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

p. 111

Tur de Arhitectură
credit foto: / **photo credit:** Andrei Infinit

pp. 112–113

Mona Vătămanu & Florin Tudor
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu
Vlad Cîndea

pp. 114–115

Anton Vidokle

p. 116

Haegue Yang
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

pp. 117–118

Mădălina Zaharia
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

pp. 119–120

Zephyr
credit foto: / **photo credit:** Adrian Cătu

p. 121

Želimir Žilnik

Spații expoziționale

Locations



SPAȚII

- 1 — Info Point, Centrul Multifuncțional Bastion
Strada Hector

2 — Ambasada
Strada Anton Seiller 2
Behzad Khosravi Noori, proiectii: Chto Delat, Gülsün Karamustafa, Anton Vidokle, Želimir Žilnik

3 — Aula Bibliotecii Centrale Universitare „Eugen Todoran”
Bulevardul Vasile Pârvan 4A
Malgorzata Mirga-Tas

4 — Casa Tineretului
Strada Arieș 19
Kray Chen, Ane Hjort Guttu, Taus Makhacheva, Ana Maria Millán, Mona Vătămanu & Florin Tudor, Mădălina Zaharia

5 — City Business Centre
Strada Coriolan Brediceanu 10
Gunilla Klingberg

6 — Facultatea de Arhitectură și Urbanism
Strada Traian Lalescu 2
Joar Nango

7 — Facultatea de Arte și Design
Strada Oltuz 4
Matts Leiderstam

8 — Fundația Art Enounters
Bulevardul Take Ionescu 46 C
Pauline Boudry / Renate Lorenz, Filipa Cesar & Louis, Henderson, Forensic Architecture, Ane Graff, Alma Heikkilä, Trevor Paglen, Philippe Parreno, Zac Langdon-Pole, Liliana Mercioiu Popa, Walid Raad; Mansardă: Lia Perjovschi

9 — Galeria Helios
Piața Victoriei 6
Anne Low

10 — Gara de Nord
Strada Gării 2
Dan Acostioaei

11 — Librăria La Două Bufnițe
Piața Unirii 11
Dora Garcia

12 — Bastionul Maria Theresia, Muzeul Național al Banatului
Strada Martin Luther 4
Céline Condorelli și Collection Collective, Mona Vătămanu & Florin Tudor, Muzeul Textilelor Băița și Muzeul Consumatorului Comunist; Virginia Lupu, Alexandra Croitoru

12* — Bastionul Maria Theresia, Corpul D
Strada Martin Luther 4
Lawrence Abu Hamdan, Anca Benera & Arnold Estefan, Sandi Hilal & Alessandro Petti (Decolonizing Architecture Art Residency), Aslan Gaisumov, Ho Tzu Nyen, Behzad Khosravi Noori, Malgorzata Mirga-Tas, Tanja Muravskaja, Pinar Öğrenci, Peles Empire, Gary-Ross Pastrana, Thao Nguyen Phan

13 — Muzeul Consumatorului Comunist
Strada Arhitect Laszlo Szekely 1
Ahmet Öğüt

14 — Muzeul de Transport Public „Corneliu Miklosi”
Bulevardul Take Ionescu 56
Michael Beutler, Naeem Mohalemen, Agnieszka Polska, Ghenadie Popescu, Bella Rune, Zhou Tao,

15 — Muzeul Presei „Sever Bocu” Jimbolia
Strada Lorena 35, Jimbolia
Alexandra Croitoru

16 — Muzeul Textilelor, Băița
Comuna Băița 21, Hunedoara
Anne Low

17 — OptiLux
Strada Doctor Nicolae Paulescu 1
Agnieszka Polska

18 — Parcul Botanic
Calea Alexandru Ioan Cuza
Gunilla Klingberg, Monotremu, Agnieszka Polska

19 — Parcul Sudului
Bulevardul Sudului
Ciprian Mureșan

20 — Shopping City
Calea Șagului 100
Behzad Khosravi Noori

21 — Teatrul Național „Mihai Eminescu” Timișoara
Strada Mărășești 2
proiecții: Irina Botea Bucan & Jon Dean, Metahaven, The Otolith Group

22 — Universitatea de Vest Timișoara
Bulevardul Vasile Pârvan 4, parter
Haegue Yang

23 — Aleea de lângă Muzeul de Transport Public „Corneliu Miklosi”
Gunilla Klingberg

24 — Strada Augustin Pacha
Gunilla Klingberg

25 — Afișaj public în oraș, diverse locații
Vlmos Koter

26 — Panou publicitar
Bulevardul Take Ionescu 24–28
STEALTH.unlimited

27 — Pietonală
str. Mărășești (colț cu str. Eugeniu de Savoya)
Ahmet Öğüt

28 — Parcul Castelului Huniade
Joar Nango

29 — Școli (Colegiul Național Bănățean și Școala Gimnazială nr. 30) și cafelele
Bella Rune

30 — Info Point TM2021
strada Alba Iulia 1
Agnieszka Polska

31 — Primăria Municipiului Timișoara
Bulevardul C.D. Loga 1
Halli Altundera

- Spații interioare

Spații exterioare



LOCATIONS

- 1 — **Info Point, Bastion Multifunctional Center**
Hector Street

2 — **Ambasada**
Anton Seiller Street 2
Behzad Khosravi Noori, screenings: Chto Delat, Gülsün Karamustafa, Anton Vidokle, Želimir Žilnik

3 — **Aula Magna of the Central University Library Eugen Teodoran**
Vasile Pârvan Boulevard 4A
Malgorzata Mirga-Tas

4 — **The Youth House**
Arieș Street 19
Kray Chen, Ane Hjort Guttu, Taus Makhacheva, Ana Maria Millán, Mona Vătămanu & Florin Tudor, Mădălina Zaharia

5 — **City Business Centre**
Coriolan Brediceanu Street 10
Gunilla Klingberg

6 — **The Faculty of Architecture and City Planning**
Traian Lalescu 2 Street
Joar Nangö

7 — **The Faculty of Arts and Design**
Oituz Street 4
Matts Leiderstam

8 — **Art Encounters Foundation**
Take Ionescu Boulevard 46 C
Pauline Boudry / Renate Lorenz, Filipa Cesar & Louis, Henderson, Forensic Architecture, Ane Graff, Alma Heikkilä, Trevor Paglen, Philippe Parreno, Zac Langdon-Pole, Lilliana Mercioiu Popa, Walid Raad; The attic: Lia Perjovschi

9 — **Helios Gallery**
Victoriei Square 6
Anne Low

10 — **The North Railway Station**
Gării Street 2
Dan Acostioaei

11 — **La Două Bufnițe Bookstore**
Unirii Square 11
Dora García

12 — **Maria Theresia Bastion, National Museum of Banat**
Martin Luther Street 4
Céline Condorelli with Collection Collective, Mona Vătămanu and Florin Tudor, Muzeul Textilelor, Băița and The Museum of the Communist Consumer; Virginia Lupu, Alexandra Croitoru

12* — **Maria Theresia Bastion, Building D**
Martin Luther Street 4
Lawrence Abu Hamdan, Anca Benera & Arnold Estefan, Sandi Hilal & Alessandro Petti (Decolonizing Architecture Art Residency), Aslan Gaisumov, Ho Tzu Nyen, Behzad Khosravi Noori, Malgorzata Mirga-Tas, Tanja Muravskaja, Pinar Öğrenci, Peles Empire, Gary-Ross Pastrana, Thao Nguyen Phan

13 — **The Museum of the Communist Consumer**
Architect Laszlo Szekeley Street 1
Ahmet Öğüt

14 — **Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation**
Take Ionescu Boulevard 56
Michael Beutler, Naeem Mohaiemen, Agnieszka Polska, Ghenadie Popescu, Bella Rune, Zhou Tao, Iulia Toma, Vandy Rattana, Zephyr

15 — **Sever Bocu Press Museum, Jimbolia**
Lorena Street 35, Jimbolia
Alexandra Croitoru

16 — **Muzeul Textilelor, Băița**
Băița Village 21, Hunedoara
Anne Low

17 — **OptiLux**
Doctor Nicolae Paulescu Street 1
Agnieszka Polska

18 — **Botanical Park**
Alexandru Ioan Cuza Street
Gunilla Klingberg, Monotremu, Agnieszka Polska

19 — **Sudului Park**
Sudului Boulevard
Ciprian Mureșan

20 — **Shopping City Timișoara**
Șagului Street 100
Behzad Khosravi Noori

21 — **Mihai Eminescu National Theatre**
Mărășești Street 2
screenings: Irina Botea Bucan & Jon Dean, Metahaven, The Otolith Group

22 — **The West University Timișoara**
Vasile Pârvan Boulevard 4, ground floor
Haegue Yang

23 — **The alley by the Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation**
Gunilla Klingberg

24 — **Augustin Pacha Street**
Gunilla Klingberg

25 — **Public advertising space** around the city, different locations
Vilmos Kotér

26 — **Billboard**
Take Ionescu Boulevard 24–28
STEALTH.unlimited

27 — **Pedestrian**
Mărășești Street (corner with Eugeniu de Savoya Street)
Ahmet Öğüt

28 — **The Park of the Huniade Castle**
Joar Nangö

29 — **Schools (Colegiul Național Bănățean and Secondary School no. 30) and coffeeshops**
Bella Rune

30 — **Info Point TM2021**
Alba Iulia 1 Street
Agnieszka Polska

31 — **Timișoara City Hall**
C.D. Loga Boulevard 1
Halil Altındere
- Indoor

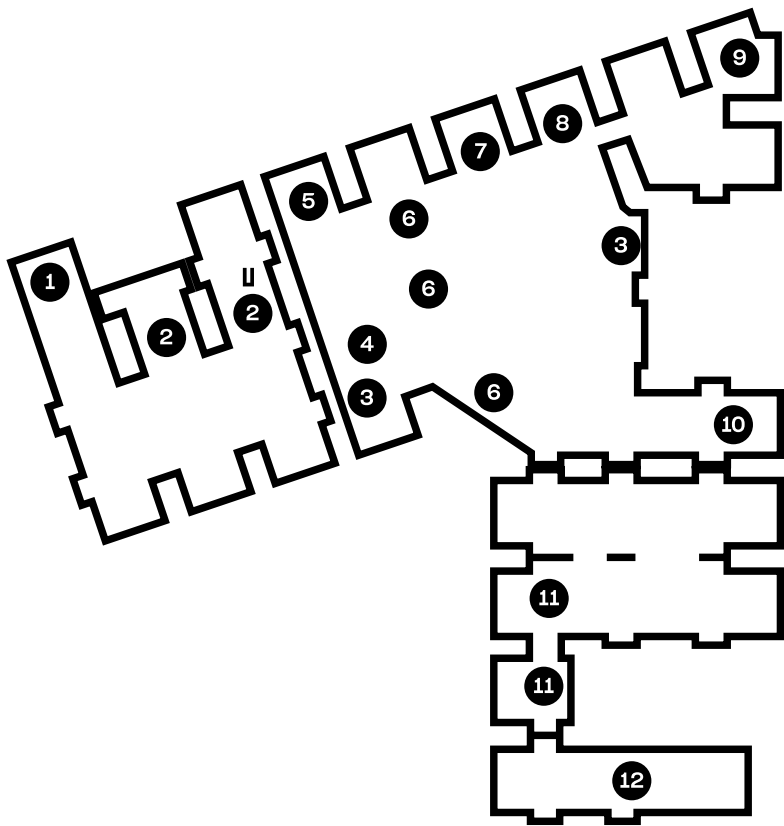
Outdoor

BASTIONUL MARIA THERESIA

THE MARIA THERESIA BASTION

ARTIȘTI / ARTISTS

- 1 LAWRENCE ABU HAMDAN
- 2 SANDI HILAL & ALESSANDRO PETTI
(DECOLONIZING ARCHITECTURE ART RESIDENCY)
- 3 BEHZAD KHOSRAVI NOORI
- 4 PINAR ÖĞRENCİ
- 5 ANCA BENERA & ARNOLD ESTEFAN
- 6 MAŁGORZATA MIRGA-TAS
- 7 HO TZU NYEN
- 8 TANJA MURAVSKAJA
- 9 GARY-ROSS PASTRANA
- 10 ASLAN GAISUMOV
- 11 PELES EMPIRE
- 12 THAO NGUYEN PHAN



Credit foto / **photo credit:** Andrei Infinit

Bastionul Maria Theresia face parte din sistemul de fortificații realizate de administrația habsburgică a Timișoarei. Inițial, orașul era apărat de o formă mai simplă de ziduri, fiind o incintă protejată de taluzuri de pământ, întărite cu palisade și doar câteva porțiuni de cărămidă, având 4 porți care făceau legătura cu exteriorul. Noi fortificații, în formă de stea cu 9 colțuri și porți în stil baroc, sunt construite între 1723 și 1763, după modelul inginerului militar francez Sébastien Le Prestre de Vauban. Aceste noi ziduri implementate de habsburgi subliniază importanța strategică și militară a Timișoarei. În secolele următoare, orașul continuă să se dezvolte și să se modernizeze astfel încât, pentru a elibera terenuri valoroase din proximitatea cartierului Cetate, începe un lung proces de demolare a celor nouă bastioane, în 1890. Bastionul Maria Theresia, care a supraviețuit demolărilor de la începutul secolului al XX-lea, este integrat în peisajul urban timișorean în anii 1970, iar în 2010 face obiectul unui concurs național de arhitectură în vederea restaurării și reintegrării edificiului în circuitul spațiilor publice din oraș ca un nou centru urban de calitate. Proiectul de reabilitare este realizat de o echipă extinsă de arhitecți care, conducând o serie de studii pentru a identifica toate intervențiile nedocumentate (atât structurale, cât și la nivelul finisajelor) executate în perioada socialistă, alcătuiesc un proiect care relevă subtil intervențiile contemporane și reabilitează cu tehnici minim invazive nucleul istoric. Echipa de proiectare se ghidează după principiile Cartei de la Veneția, document internațional cu standarde, teorii și principii de conservare a monumentelor istorice. În prezent, Bastionul găzduiește spații expoziționale permanente sau temporare – cum ar fi cele ale Muzeului Național al Banatului, închis în scopul renovării –, secția de artă a Bibliotecii Județene Timiș și cafenele sau restaurante. TdA

The Maria Theresia Bastion is part of the fortification system built by Timișoara's Habsburg administration. Initially, the city's defence was a simpler array of walls, an enclosure protected by earth slopes strengthened with palisades and only a few parts of brick formations, along with four gates connecting the exterior. New fortifications, shaped like a 9-cornered star and with baroque gates are erected between 1723 and 1763 following the model of the French military engineer, Sébastien Le Prestre de Vauban. The implementation of these new walls by the Habsburgs highlights Timișoara's strategic and military importance. The city continues to develop and modernize in the following century, going so far that, in order to free valuable land in the immediate proximity of the Citadel neighborhood, a long process of demolishing the nine bastions starts in 1890. The Maria Theresia Bastion survives the demolitions through to the beginning of the 20th century and, in the '70s, is integrated into the urban landscape. Then, in 2010, the Bastion is the subject of a national architecture competition for the building's rehabilitation, and its integration into the city's public space network as a new high-quality urban center. The rehabilitation project is led by a large team of architects who following a series of thorough studies to identify all the former undocumented interventions (both structural and regarding finishings) carried out in socialist Romania, submit a project that carefully marks contemporary interventions and rehabilitates the historic core with minimally invasive technology. The design team is guided by the Venice Charter, an international document containing standards, theories and conservation principles for historic monuments. Today, the Bastion hosts permanent and temporary exhibition spaces—including those from the National Museum of Banat which is closed for renovations—the Timiș County Library art section, as well as cafés and restaurants. TdA

Imagine din expoziție
Exhibition view
De la stânga la dreapta / **From left to right:**
Behzad Khosravi Noori, Pinar Öğrenci
Planul îndepărtat / **Background:**
Anca Benera & Arnold Estefan

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Behzad Khosravi Noori

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Anca Benera & Arnold Estefan

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Malgorzata Mirga-Tas

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Tanja Muravskaja

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Ho Tzu Nyen

Credit foto / **photo credit:**
 Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Behzad Khosravi Noori

Credit foto / **photo credit:**
 Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Aslan Gaisumov

Credit foto / **photo credit:**
 Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Gary Ross Pastrana

Credit foto / **photo credit:**
 Andrei Infinit



Imagini din expoziție
Exhibition views:
Decolonizing Architecture Art Residency /
Sandi Hilal & Alessandro Petti

Credit foto / **photo credit:**
 Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Thao Nguyen Phan

Credit foto / **photo credit:**
 Andrei Infinit



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Peles Empire

Credit foto / **photo credit:**
 Andrei Infinit



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Peles Empire
 (detaliu / detail)

Credit foto / **photo credit:**
 Adrian Cătu



Imagini din expoziție
Exhibition views:
Lawrence Abu Hamdan

Credit foto / **photo credit:**
 Adrian Cătu

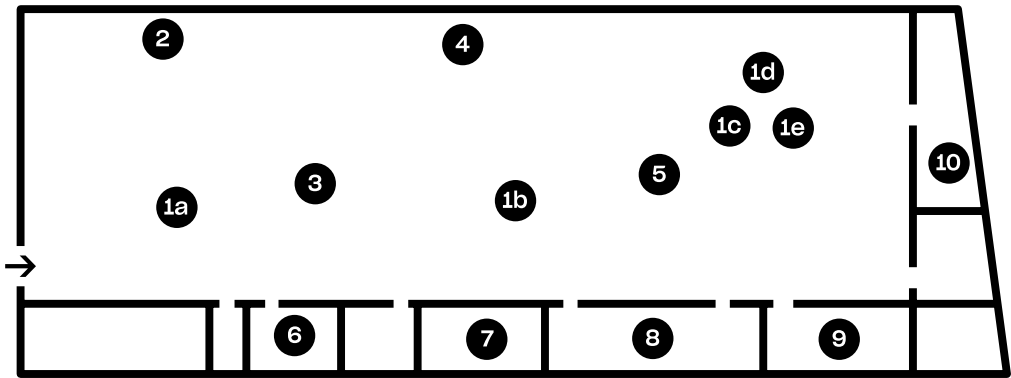


MUZEUL DE TRANSPORT PUBLIC „CORNELIU MIKLOSI”

CORNELIU MIKLOSI MUSEUM OF PUBLIC TRANSPORTATION

ARTIȘTI / ARTISTS

- 1 BELLA RUNE
- 2 GUNILLA KLINGBERG
- 3 AGNIESZKA POLSKA
- 4 GHENADIE POPESCU
- 5 MICHAEL BEUTLER
- 6 ZEPHYR
- 7 VANDY RATTANA
- 8 NAEEM MOHAIMEN
- 9 IULIA TOMA
- 10 ZHOU TAO



Imagine din expoziție
Exhibition view

De la stânga la dreapta / From left to right:
Agnieszka Polska, Bella Rune
Planul îndepărtat / Background:
Michael Beutler

Credit foto / photo credit:
Adrian Cătu



Credit foto / photo credit: Andrei Infinit

În 1927 se construiește clădirea actualului Muzeu de Transport Public „Corneliu Miklosi”, care servea ca depou pentru tramvaie, având 6 linii pentru tramvaie prevăzute cu zone de lucru pentru întreținerea acestora, precum și un luminator impresionant de-a lungul sălii, cu structura metalică a acoperișului vizibilă. Depoul avea și o școală de ucenici în partea din spate a clădirii. Inginerul arădean Corneliu Miklosi a fost directorul Uzinei Electrice și a Întreprinderii de Tramvaie după Primului Război Mondial. Cu adevărat vizionar, acesta a înființat școala de ucenici, un cămin aferent acestuia și a demarat o serie de studii statistice referitoare la fluxul de pasageri posibili pe toate traseele liniilor de tramvai pentru a dezvolta rețeaua de transport în comun astfel încât să corespundă necesităților reale ale populației. În perioada conducerii sale, rețeaua de linii de tramvaie s-a extins considerabil pe teritoriul Timișoarei și s-au proiectat o serie de vagoane folosind tehnologii de ultimă generație. Înființarea Muzeului de Transport Public în Timișoara este legată și de câteva premii importante de pe teritoriul României: primul tramvai tras de cai în 1869 și primul tramvai electric în 1899. Depoul a fost transformat într-un spațiu cultural, prin proiectul designerului Silviu Dănescu, punând în valoare arhitectura industrială a spațiului, care, deși este funcționalistă și austeră, fiind lipsită de ornamente, conferă o atmosferă și un eclairaj aparte în cadrul Muzeului. Printre exponatele permanente ale acestuia se află și tramvaiul tras de cai, diferite tipuri de vagoane, precum și autobuze, troleibuze și utilaje de întreținere ale vehiculelor. Muzeul „Corneliu Miklosi”, aflat în administrația Societății de Transport Public Timișoara (STPT), s-a deschis pentru public în 2017, prima ocazie de a vedea interiorul clădirii fiind în cadrul ediției trecute a bienalei Art Encounters. TdA

The Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation building was erected in 1927, serving as a tram depot with 6 tram lines equipped with maintenance work areas, as well as an impressive skylight along the hall, exposing its metallic roof structure. The depot also had an apprentice school towards its rear. The Arad-born engineer Corneliu Miklosi was the director of the Electric Plant and the Timișoara Tram Enterprise following World War I. A true visionary, he founded the apprentice school and its corresponding dorms, and he instituted a series of statistical studies dealing with the estimation of the passenger flow on all tram lines in order to develop the public transportation network according to the population's real needs. Under his management, the tram lines expanded considerably throughout Timișoara, and a series of state-of-the-art wagons were designed. The Timișoara Public Transportation Museums' establishment is also linked to several important developments in Romania: the first horse-drawn tram in 1869 and the first electric tram in 1899. The depot was transformed into a cultural space, following the project of designer Silviu Dănescu, highlighting the space's industrial architecture which, however functionalist and sober, lacking in ornamentation, offers outstanding ambiance and lighting into the Museum. The horse-drawn tram, various types of wagons, as well as buses, trolleys and vehicle maintenance machinery, are among its permanent exhibits.

The Corneliu Miklosi museum, currently under Timișoara's Public Transportation Society administration, first opened to the public in 2017, its first public opening taking place as part of 2017 edition of the Art Encounters Biennial. TdA

Imagine din expoziție
Exhibition view:
Gunilla Klingberg

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view

De la stânga la dreapta / **From left to right:**
Gunilla Klingberg, Bella Rune,
Agnieszka Polska

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view

De la stânga la dreapta / **From left to right:**
Michael Beutler, Bella Rune
Planul îndepărtat / **Background:**
Agnieszka Polska

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Ghenadie Popescu

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Bella Rune
(detaliu / **detail**)

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Zephyr

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîdea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Michael Beutler
 (detaliu / detail)

Credit foto / **photo credit:**
 Andrei Infinit



Imagini din expoziție
Exhibition views:
Iulia Toma

Credit foto / **photo credit:**
 Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Zhou Tao

Credit foto / **photo credit:**
 Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Naeem Mohaemen

Credit foto / **photo credit:**
 Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Vandy Rattana

Credit foto / **photo credit:**
 Vlad Cîndea

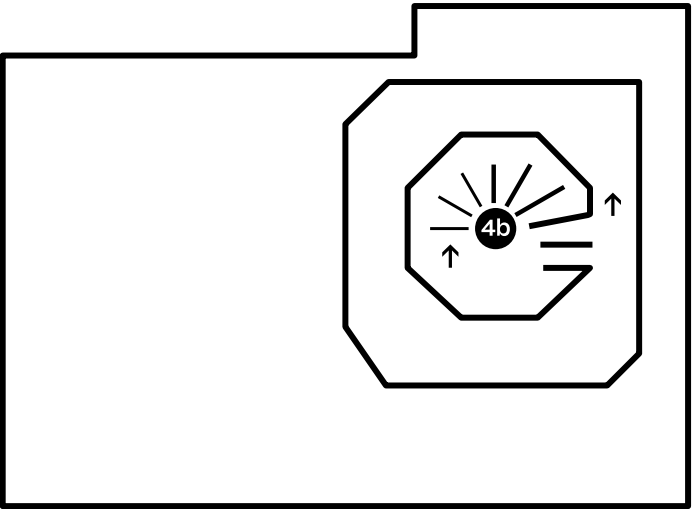
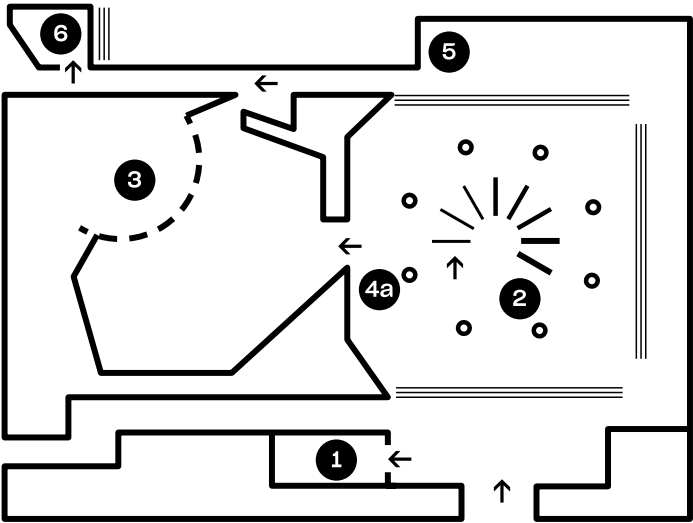


CASA TINERETULUI

THE YOUTH HOUSE

ARTIȘTI / ARTISTS

- 1 ANE HJORT GUTTU
- 2 ANA MARÍA MILLÁN
- 3 TAUS MAKHACHEVA
- 4 MONA VĂȚĂMANU & FLORIN TUDOR
- 5 MĂDĂLINA ZAHARIA
- 6 KRAY CHEN



Credit foto / photo credit: Andrei Infinit

Casa Tineretului a fost realizată între anii 1972–1978 în stil modern postbelic, după proiectul arhitecților Haralambie Cocheci și Ivan Stern, în colaborare cu inginerul Răzvan Ioan Mircea și sculptorul Peter Jecza. Edificiul a funcționat ca sediu al Uniunii Tineretului Comunist Timiș și a găzduit concerte, spectacole de teatru, cinema, cinacluri etc. Haralambie Cocheci și Ivan Stern au făcut parte din colectivul de arhitecți ai anilor 1960–1970 care au realizat numeroase proiecte ce au făcut din Timișoara un oraș cu adevărat modern. Director tehnic al Institutului de Proiectări din Timișoara (IPROTIM), Cocheci a absolvit Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu în 1951, iar Ivan Stern în 1968, punându-și amprenta asupra orașului și prin alte construcții remarcabile, precum Casa de Mode Timișoara. Fațadele Casei Tineretului prezintă două basoreliefuli de mari dimensiuni realizate din beton de sculptorul Peter Jecza în 1975: *Tinerii I* și *Tinerii II*. În 1990, în sala de spectacole a Casei Tineretului s-a desfășurat „Procesul Timișoara”, în care ofițeri ai securității și reprezentanți ai Partidului Comunist Român au fost judecați, într-o încercare de a reconstitui evenimentele Revoluției din 1989. În prezent, clădirea se află în administrarea FITT (Fundatia Județeană pentru Tineret Timiș) și cuprinde o sală de sport, o secție a Bibliotecii Județene Timiș, spații de *coworking*, câteva ateliere de lucru, precum și spații de închiriat și câteva camere aflate în regim hotelier. Sala de spectacole, cu o capacitate de 400 de locuri, a beneficiat de mici intervenții de renovare în 2013, când au fost înlocuite tapițeriile scaunelor și s-au refăcut cortina, mecanismele de scenă și cele din culise. TdA

The Youth House was built between 1972 and 1978 in a modern postwar style, after the design of the architects Haralambie Cocheci and Ivan Stern, in collaboration with engineer Răzvan Ioan Mircea and sculptor Peter Jecza. The building functioned as the Timiș Communist Youth Union headquarters and hosted concerts, theatre representations, cinema, literary clubs, and more. Haralambie Cocheci and Ivan Stern were part of the team of architects in the '60s and '70s who designed numerous projects that transformed Timișoara into a truly modern city. A technical director at the Timișoara Design Institute (IPROTIM), Cocheci graduated from the Ion Mincu Architecture and Urbanism University, Bucharest in 1951 while Ivan Stern graduated in 1968. And they made their mark on the city with several remarkable buildings, including the Timișoara Fashion House. The Youth House's facades showcase two large scale concrete bas-reliefs, created by the sculptor Peter Jecza in 1975: *Young Ones I* and *Young Ones II*. In 1990, the Youth House's hall hosts the “Timișoara Trial”, where security officers and Romanian Communist Party representatives were prosecuted in an attempt to recount the events of the 1989 Revolution. Today, the building is managed by FITT (the Timiș County Youth Foundation) and includes a fitness hall, a section of the Timiș County Library, coworking spaces, a few workshop spaces, as well as spaces for rent and a few available rooms. The 400-seat event hall underwent renovation in 2013 when the upholstery of the seats was replaced and the curtain, the fly system and backstage were restored. TdA

Imagine din expoziție
Exhibition view:

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Ana Maria Millán

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Mona Vătămanu & Florin Tudor

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Taus Makhacheva

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Mădălina Zaharia

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Kray Chen

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



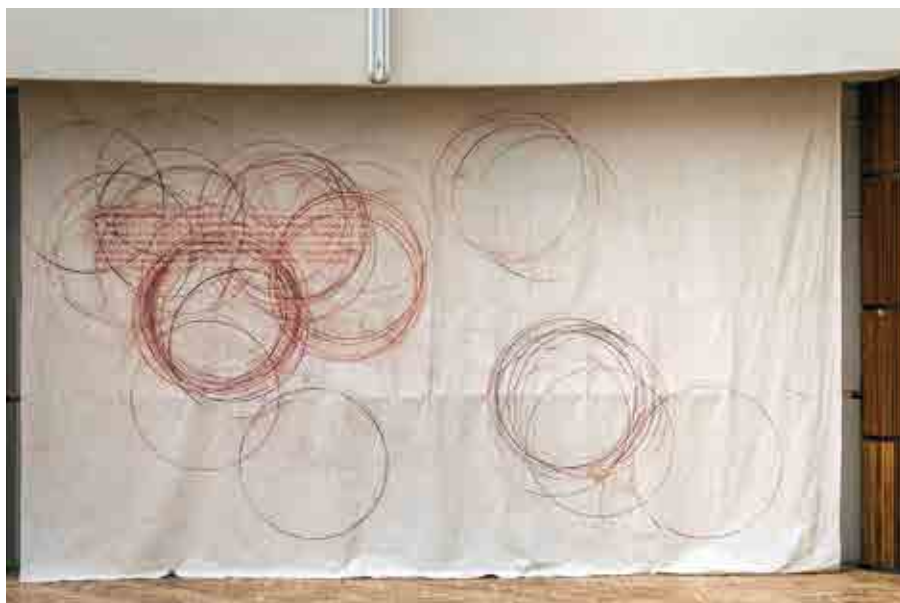
Imagine din expoziție
Exhibition view:
Mona Vătămanu & Florin Tudor

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Mona Vătămanu & Florin Tudor
(detaliu / detail)

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Mona Vătămanu & Florin Tudor
(detaliu / detail)

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Ane Hjort Guttu

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cindea



FUNDAȚIA ART ENCOUNTERS (CASA ISHO)

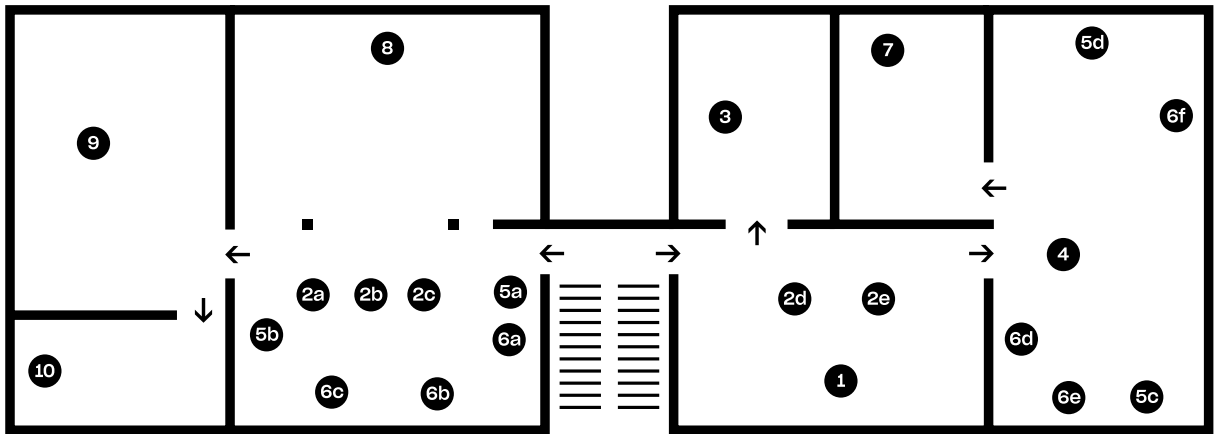
ART ENCOUNTERS FOUNDATION (ISHO HOUSE)

ARTIȘTI / ARTISTS

- 1 ZAC LANGDON-POLE
- 2 ANE GRAFF
- 3 PHILIPPE PARRENO
- 4 ALMA HEIKKILÄ
- 5 TREVOR PAGLEN
- 6 LILIANA MERCIOIU POPA
- 7 FILIPA CÉSAR & LOUIS HENDERSON
- 8 WALID RAAD
- 9 PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ
- 10 FORENSIC ARCHITECTURE

MANSARDA / THE ATTIC

LIA PERJOVSCHI



Credit foto / **photo credit:** Andrei Infinit

În 1906, o familie de antreprenori evrei deschide fabrica Industria Lânii (denumită mai târziu și ILSA, de la „Industria Lânii, Societate pe Acțiuni” – ILSA), care avea să devină una dintre cele mai de succes întreprinderi din Timișoara. Producția fabricii e prosperă chiar și în perioada războiului, existând mereu comenzi pentru textile speciale pentru înzestrarea armatei. În anii 1920 devine una dintre cele mai mari angajatoare ale vremii (având peste 1800 de angajați), astfel încât se iau o serie de măsuri pentru bunăstarea muncitorilor – se investește într-o grădiniță și o creșă pentru copiii acestora, precum și în facilități sportive, printre care și un bazin de înot lung de 33 metri, la începutul anilor 1930. În urma naționalizării sale în 1948, fabrica trece prin mai multe procese de modernizare, cel mai amplu fiind cel din anii 1970. Investițiile în spații pentru angajați și comunitate ajung să dea roade, deoarece Industria Lânii ajunge să fie cunoscută și pentru echipa sa de fotbal în perioada interbelică (1934–1946) și a clubului de polo, care a dat României generații întregi de campioni naționali și olimpici. Cultura sportului a rămas adânc înrădăcinată în memoria colectivă a foștilor membri ai clubului ILSA, dovadă fiind numeroasele mărturii, imagini din arhive și chiar pagini dedicate reconstruirii istoriei acestui club fanion al sportului. Casa ISHO este, de fapt, una dintre primele clădiri construite ale complexului ILSA, edificată între 1904 și 1905. Arhitectura sa denotă că adăpostea funcțiunile administrative ale fabricii. În 2017, Casa ISHO a devenit sediul permanent al Fundației, preluând o parte din evenimentele Bienalei Art Encounters, precum și programul permanent de expoziții, discuții cu artiști și alte evenimente culturale. TdA

In 1906, the family of a Jewish entrepreneur opens the Wool Industry Factory (which is also called in later decades “Industria Lânii, Societate pe Acțiuni” [Wool Industries, a joint-stock company]—ILSA), which will become one of the most successful enterprises in Timișoara. The factory continues to be productive, even during the war, with continuous orders for special army textiles. In the '20s, the factory becomes one of the largest employers of the time (with over 1,800 employees) and a series of measures are taken for the wellbeing of the workers, investments are made in a kindergarten and a nursery for their children, as well as sports facilities, including a 33 meter long swimming pool at the beginning of the '30s. Following its nationalization in 1948, the factory undergoes various processes of modernization—the most extensive of which in the '70s. Investments in their workers and community spaces pay off, and the Wool Industry ends up being renowned for its interwar football team (1934–1946) and for the polo club which provides entire generations of Romanian national champions and Olympic winners. The sports culture remains deeply ingrained in the collective memory of former ILSA club members, as evinced by the many testimonials, archive photos and even pages dedicated to the reconstruction of the club's history. ISHO House is actually one of the first buildings erected in the ILSA complex, constructed between 1904 and 1905. Its architecture suggests it housed the factory's administrative functions. In 2017, ISHO House was one of the venues of the Art Encounters Biennial and, thus far, continues to host a series of exhibitions, discussions with artists and other cultural events. TdA

Imagine din expoziție
Exhibition view:
Zac Langdon-Pole

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



Imagine din expoziție
Exhibition view

De la stânga la dreapta / **From left to right:**
Zac Langdon-Pole, Alma Heikkilä
Planul îndepărtat / **Background:**
Trevor Paglen

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Alma Heikkilä
(detaliu / **detail**).

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Filipa César & Louis Henderson

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view

Prim-plan / **Foreground:**
Ane Graff
Planul îndepărtat / **Background:**
Walid Raad

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view

Prim-plan / **Foreground:**
Ane Graff
Planul îndepărtat / **Background:**
Alma Heikkilä, Zac Langdon-Pole,
Liliana Mercioiu Popa, Trevor Paglen

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Liliana Mercioiu Popa

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Pauline Boudry & Renate Lorenz

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Forensic Architecture

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Lia Perjovschi

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Lia Perjovschi
(detaliu / detail)

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



Imagine din expoziție
Exhibition view:
Lia Perjovschi
(detaliu / detail)

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



Muzeul Național al Banatului

The National Museum of Banat

ARTIȘTI / ARTISTS

Alexandra Croitoru

ÎN COLABORARE CU /

IN COLLABORATION WITH:

Bety Pisiță (voce / voice) & Ion Dumitrescu (sunet / sound)

Céline Condorelli

CU /

WITH

Mona Vătămanu & Florin Tudor

Collection Collective

Muzeul Consumatorului Comunist /

The Museum of the Communist Consumer

Muzeul Textilelor, Băița /

The Textile Museum, Băița

Virginia Lupu

ÎN COLABORARE CU /

IN COLLABORATION WITH

Mihaela Mincă



Credit foto / photo credit: Andrei Infinit

În secolul al XIV-lea, Carol Robert de Anjou (rege al Ungariei și Croației) își construiește un castel în Timișoara, aceasta devenind chiar capitala Regatului Ungar pentru o scurtă perioadă de timp. În urma unui cutremur, castelul este reconstruit de Ioan de Hunedoara, apoi edificiul suferă și alte modificări până ajunge la forma sa actuală, în stil romantic, în 1856. Muzeul Național al Banatului s-a stabilit în incinta Castelului Huniade în urma mai multor mutări. Oficial, Muzeul se deschide în 1877, însă funcționa deja de cinci ani ca Societatea de Istorie și Arheologie, înființată de prefectul comitatului Timiș, Ormós Zsigmond. A funcționat mai întâi în incinta Casei Wellauer (aflată pe actuala stradă Augustin Pacha, denumită atunci strada Lonovici), apoi în clădirea Bibliotecii Academiei Române, care s-a dovedit neîncăpătoare pentru numeroasele exponate ale societății. Diferitele mutări ale Muzeului au fost problematice, Castelul Huniade fiind singura clădire cu adevărat potrivită acestei instituții, prin poziția centrală, dimensiunea și configurația potrivită (care permitea iluminarea corespunzătoare a spațiilor expoziționale) și, în același timp, sigură (fiind un edificiu izolat, protejat de potențiale incendii pornite din clădiri vecine). Așadar, Castelul Huniade preia funcțiunile Muzeului Național al Banatului în 1948 în urma achiziționării clădirii de la Ministerul de Război, care permitea funcționarea Regimentului 7 de Pionieri în incintă. Spațiul favorabil și cercetările aprofundate duc la lărgirea paletelor de secții ale instituției, deschizându-se, de-a lungul anilor, departamente de istorie, științele naturii, artă, etnografie, precum și Muzeul Satului Bănățean (care, în 2000, va fi declarată instituție muzeală cu statut propriu) și laboratorul zonal de restaurare. În prezent, Muzeul Național al Banatului își desfășoară activitatea la mansarda Bastionului Theresia, ultimul bastion rămas din fortificațiile realizate de administrația habsburgică a Timișoarei între 1723 și 1763, după modelul inginerului militar francez Sébastien Le Prestre de Vauban. TdA

In the 14th century, Carol Robert de Anjou (King of Hungary and Croatia) builds a castle in Timișoara, the city being even the capital of the Hungarian Kingdom for a brief period. Following an earthquake, the castle was rebuilt by John of Hunedoara, and the building underwent various transformations before reaching its current state in 1856 in a romantic style architecture. The National Museum of Banat settles in the Huniade Castle following numerous relocations. Officially, the Museum opened in 1877, yet it was already functioning for 5 years as the History and Archaeology Society, founded by the Timiș County prefect, Ormós Zsigmond. Initially, it was held in the Wellauer House (located on the present-day Augustin Pacha Street, formerly called Lonovici Street), and, later, in the Romanian Academy Library which proved to be too small for the Society's large exhibition. The various movements of the Museum turned out to be problematic, and the Huniade Castle proved to be the only truly appropriate setting for this institution, due to its central position, suitable size and appropriate configuration (allowing for a proper natural lighting of the exhibition spaces) and, at the same time, safety (being an isolated building, protected from any potential fires from neighbouring buildings). Thus, the Huniade Castle begins to host the Banat National Museum in 1948 following its acquisition from the Ministry of War, which allowed the 7th Regiment of Pioneers to function in the enclosure. The convenient space and thoroughly conducted research allowed for the additions of new sections of the institution, new departments of history, natural sciences, art, ethnography, the Banat Village Museum (which was granted its own institutional status in 2000) and the regional restoration laboratory to be opened over the years. Today, The National Museum of Banat carries on the activity in the attic of the Theresia Bastion, the last remaining bastion of the fortification system built by Timișoara's Habsburg administration between 1723 and 1763, following the model of the French military engineer Sébastien Le Prestre de Vauban. TdA

Alexandra Croitoru în colaborare cu /

in collaboration with: Bety Pisiță (voce / voice) & Ion Dumitrescu (sunet / sound), Fără titlu (Muzeul Presei) / Untitled (The Press Museum), 2019, piesă sonoră (la Muzeul Național al Banatului) / sound piece (at the Banat National Museum), 26', în buclă / loop. Imagine din timpul producției (titluri din arhiva Muzeului Presei din Jimbolia) / View of the production stage (publications' titles from the archive of the Press Museum in Jimbolia: Evocation; Homage; Signs; The One Who Sacrifices; New Romania; Offensive; Health for all; Science and Progress; The Country's Advice; The Will of the Country; The Sleep; The Flag; Night Fight; Confessing the Truth; Time for Justice; Blue Flower; One Year of Romanian Acts)

Credit foto / photo credit: Alexandra Croitoru





Imagine din expoziție
Exhibition view:
 MUZEUL CONSUMATORULUI COMUNIST,
 MUZEUL TEXTILELOR, BĂIȚA /
 THE MUSEUM OF THE COMMUNIST CONSUMER,
 THE TEXTILE MUSEUM, BĂIȚA

Credit foto / **photo credit:**
 Vlad Cîndea (sus / **top**)
 Andrei Infinit (jos / **bottom**)

Imagine din expoziție
Exhibition view:
 MONA VĂTĂMANU & FLORIN TUDOR,
 MUZEUL TEXTILELOR, BĂIȚA /
 THE TEXTILE MUSEUM, BĂIȚA

Credit foto / **Photo credit:**
 Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
 MUZEUL TEXTILELOR, BĂIȚA /
 THE TEXTILE MUSEUM, BĂIȚA

Credit foto / **photo credit:**
 Vlad Cîndea



Imagine din expoziție
Exhibition view:
 MUZEUL TEXTILELOR, BĂIȚA /
 THE TEXTILE MUSEUM, BĂIȚA

Credit foto / **photo credit:**
 Vlad Cîndea



Virginia Lupu
TinTinTin
2018



Virginia Lupu
TinTinTin
2018



UNIVERSITATEA DE VEST TIMIȘOARA

THE WEST UNIVERSITY TIMIȘOARA

ARTIST / ARTIST

HAEGUE YANG

Imagine din instalație /
Installation view

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infnit



Imagine din instalație (detaliu) /
Installation view (detail)

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infnit



Credit foto / **photo credit:** Andrei Infnit

Universitatea de Vest din Timișoara este un ansamblu de o inestimabilă valoare patrimonială în contextul arhitecturii românești de factură modernistă. Realizat între anii 1961–1964 de arhitectul Hans Fackelmann (același arhitect care a realizat, printre altele, și Liceul de Muzică „Ion Vidu” sau bisericile catolice moderniste din Orșova și Dumbrăvița), ansamblul de clădiri al Universității este rezultatul unei colaborări armonioase între arhitecți, ingineri și artiști. În 1960 se aprobă tema de proiectare și este înaintată Direcției de Sistematizare Arhitectură și Proiectare a Construcțiilor, unde proiectul îi este încredințat lui Hans Fackelmann, care, colaborând cu arh. Sorin Gavra, abordează un sistem semipavilionar, compus dintr-o construcție amplă împărțită pe tronsoane și o sală de sport, și înglobează fosta clădire a Institutului Pedagogic, realizată în 1949. Întregul ansamblu este gândit ca un loc de întâlnire, de schimburi, de la cadrul natural care precedă edificiile, la atenția acordată spațiilor comune generoase, care dau senzația de familiaritate și intimitate, aspect necharacteristic arhitecturii din perioada comunistă. Ritmul, proporțiile, sinceritatea materialelor, detaliile finisajelor și ale elementelor structurale (de exemplu, detaliul de colț al stâlpilor foaierei, unde plăcile de travertin nu se ating, realizând o compoziție de 4 planuri verticale) formează o întreagă scenografie, un ansamblu logic și structurat. Aula Magna, sala cu 500 de locuri a Universității, este unul dintre cele mai spectaculoase spații ale edificiului principal, rezultat al colaborării cu inginerul Gruneazieru, care a rezolvat problemele de acustică. Inițial, aula beneficia deasupra podiumului de un reflector acustic, însă acesta a fost îndepărtat mai târziu. Artele întregesc compoziția în ansamblul ei, de la mozaicul de la etaj realizat de Adalbert Luca și Leon Vreme, decorația murală a lui Romul Nuțiu din foaier, la mozaicul de 300 de metri pătrați de pe fațada nordică, operă a lui Ștefan Szony, până la elegantele curți interioare care erau cândva ocupate de lucrările studenților Facultății de Artă. TdA

The West University of Timișoara is an ensemble of invaluable heritage regarding Romanian modernist architecture. Built between 1961 and 1964 following the design of architect Hans Fackelmann (the same architect who also created, among others, the “Ion Vidu” Music High School, the modernist catholic churches of Orșova and Dumbrăvița), the building ensemble is the result of a harmonious collaboration between architects, engineers and artists. The brief is approved in 1960 and is forwarded to the Architecture and Design Systematization Office, where the project is awarded to Hans Fackelmann, who collaborates with architect Sorin Gavra. The project approaches a semi-pavilion system, consisting of an extended structure divided into various sections and a sports hall, and integrates the former building of the Pedagogical Institute, built in 1949. The entire ensemble is thought as a meeting place, from the preceding natural environment to the attention given to the large common spaces which provide familiarity and privacy, attributes quite uncharacteristic for the communist architecture of the time. The rhythm, proportions, material honesty, finishing and details of structural elements (for example, the corner detail of the foyer columns, where the travertine plaques don’t meet, thus creating a composition of four vertical panels) form an entire scenography, a logical and structured unity. Aula Magna, the 500-seat hall of the University, is one of the most spectacular spaces of the main building, resulting from the collaboration of the engineer Gruneazieru, who took care of the space’s acoustics. Initially, the Aula had an acoustic reflector over its stage, but it was later removed. Art worlds come together in the whole composition, from the first floor mosaic by Adalbert Luca and Leon Vreme, to Romul Nuțiu’s mural decoration in the foyer, to Ștefan Szony’s 300-square-metre mosaic on the nordic facade, up to the elegant interior courtyards that once hosted the works of the Art Faculty students. TdA

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ „EUGEN TODORAN”

THE CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY EUGEN TODORAN

ARTIST / ARTIST

MAŁGORZATA MIRGA-TAS



Imagine din expoziție /
Exhibition view

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîndea



Credit foto / **photo credit:** Andrei Infinit

În planurile inițiale ale arhitecților ansamblului clădirilor Universității de Vest, Hans Fackelmann și Sorin Gavra, biblioteca trebuia să se afle în corpul înalt de clădire dinspre Bulevardul Vasile Pârvan. Din cauza riscurilor la seism, structura corpului respectiv a fost reproiectată și biblioteca și-a găsit, în cele din urmă, casa într-o construcție nouă, destinată în totalitate bibliotecii, iar în anii 1978–1979 a beneficiat de o extindere după proiectul arhitectului Mihai Botescu. În 1992, prin Ordinul Ministrului Învățământului, biblioteca este ridicată la statutul de Bibliotecă Centrală Universitară, fiind astfel recunoscută ca o instituție de interes național. Numele bibliotecii îl onorează pe Eugen Todoran, filolog, istoric literar și profesor universitar, care a susținut cu pasiune această transformare. Biblioteca a continuat să se extindă în 1996 printr-un proiect de corp nou care a fost inaugurat în 1 octombrie 2008, cuprinzând noi săli de lectură și o aulă. Cele două corpuri ale instituției sunt legate printr-un hol. Asemenea restului ansamblului semipavilionar de clădiri ale Universității de Vest, volumele care adăpostesc biblioteca sunt retrase de la Bulevardul Vasile Pârvan, fiind precedate de un amplu cadru natural, traseul de la accesul principal al universității desfășurându-se printr-o serie de praguri care mediază spațial trecerea de la zonele publice ale circulațiilor la zonele semipublice, printre care și trecerea pe sub corpul înalt (care trebuia să fie inițial biblioteca). TdA

The initial plans of the ensemble of the West University buildings by the architects Hans Fackelmann and Sorin Gavra placed the library in the tall wing of the building towards Vasile Pârvan Boulevard. Due to concerns about earthquakes, the wing's structure was redesigned, and the library finally found its home in a new structure, reserved exclusively for it, and in 1978–1979 it was extended following the design of architect Mihai Botescu. In 1992, by order of the Education Ministry, the library is granted the status of Central University Library, thus being recognized as an institution of national interest. Its name honors Eugen Todoran, a literary historian and university professor who ardently supported this initiative. The library continued to expand in 1996 with a project for a new wing which was inaugurated on the 1st of October 2008, with new reading spaces and an aula. The two wings of the institution are linked by a hallway. Just as the rest of the pavilion ensemble of the West University, the buildings hosting the library are withdrawn from Vasile Pârvan Boulevard, being preceded by a vast green space, the path from the main access of the university proceeding through a series of thresholds that spatially mediate the path from the public area of the circulation to the semi-public areas, one of these said thresholds being the passage underneath the high building (which was supposed to be the library in the initial plans). TdA

FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN
THE FACULTY OF ARTS AND DESIGN

ARTIST / ARTIST

MATTS LEIDERSTAM

Imagine din instalație (detaliu) /
Installation view (detail)

Credit foto / photo credit:
Adrian Cătu



Imagine din instalație /
Installation view

Credit foto / photo credit:
Adrian Cătu



Credit foto / photo credit: Andrei Infinit

În octombrie 1990, Catedra de artă plastică, muzică și artă dramatică își deschide porțile studenților, ca parte integrată a Facultății de Filologie a Universității de Vest. Având inițial trei specializări – pictură, grafică și pedagogia artei – aceasta se extinde către sculptură, design și textile, ducând la înființarea separată a Facultății de Arte în 1996. Cu profesori precum Constantin Flondor, Doru Tulcan, Romul Nuțiu, Peter Jecza, Cristian Sida și alții, Facultatea ocupă inițial o parte din clădirea fostei Primării Germane din Piața Libertății. Ulterior, sediul acestora se muta pe Calea Bogdăneștilor, apoi în clădirea care o adăpostește până în prezent, pe Strada Oituz nr.1. Construcția este, de fapt, fosta Cazarmă Nándor, cunoscută și sub numele de Cazarma Ferdinand sau Cazarma Oituz, demilitarizată și abandonată în urma Revoluției din 1989. După finalizarea lucrărilor de reamenajare, podul este transformat într-o mansardă spațioasă care găzduiește ateliere suplimentare și Galeria „Mansarda”, unde au loc numeroase expoziții, susțineri de lucrări și conferințe. La înființarea sa, Facultatea de Arte oferea două direcții de studiu: Arte Plastice, inițial sub îndrumarea lui Constantin Flondor, și Arte Decorative, al cărei șef de catedră era Magda Ziman. În timp, facultatea se extinde prin noi departamente și specializări: pedagogie artistică, conservare–restaurare, textile, design ambiental, grafic și media. TdA

In October 1990, the Visual Arts, Music and Dramatic Arts Department opens its gates to the students, as an integrated part of the Philology Faculty of the West University. Starting with three specializations—painting, graphics and art pedagogy—it would expand to include sculpture, design, and textiles, leading to the foundation of a separate Faculty of Arts in 1996. With professors such as Constantin Flondor, Doru Tulcan, Romul Nuțiu, Peter Jecza, Cristian Sida and others, the Faculty initially occupied a part of the former German City Hall from Libertății Square. Its headquarters are later relocated to Calea Bogdăneștilor, and, finally, to the building which hosts it to this day, Oituz Street no. 1. The building is actually the former Nándor Barracks, also known as the Ferdinand or the Oituz Barracks, demilitarized and abandoned following the 1989 Revolution. After subsequent rehabilitation works, the garret is transformed into a spacious attic that hosts additional workshops and the Attic Gallery, where various exhibitions, work presentations and conferences take place. At the time of its foundation, the Faculty of Arts offered two study directions: Visual Arts, which was initially under the coordination of Constantin Flondor, and Decorative Arts, led by Magda Ziman. Over time, the faculty was extended through new departments and specializations: artistic pedagogy, conservation–restoration, textiles, ambient art, graphic, and media design. TdA

FACULTATEA DE ARHITECTURĂ ȘI URBANISM
THE FACULTY OF ARCHITECTURE AND CITY PLANNING

ARTIST / ARTIST

JOAR NANGO

Imagine din instalație /
Installation view
Credit foto / photo credit:
Vlad Cîndea



PRIMĂRIA MUNICIPIULUI TIMIȘOARA
TIMIȘOARA CITY HALL

ARTIST / ARTIST

HALİL ALTINDERE

Imagine din instalație /
Installation view
Credit foto / photo credit:
Vlad Cîndea



Imagine din instalație (detaliu) /
Installation view (detail)
Credit foto / photo credit:
Vlad Cîndea



GALERIA HELIOS (UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI, FILIALA TIMIȘOARA)

HELIOS GALLERY (VISUAL ARTISTS' UNION, TIMIȘOARA BRANCH)

ARTIST / ARTIST

ANNE LOW

Imagine din expoziție /
Exhibition view

Credit foto / photo credit:
Vlad Cîndea



Imagine din expoziție /
Exhibition view

Credit foto / photo credit:
Adrian Cătu



Credit foto / photo credit: Andrei Infinit

Galeria Helios ocupă parțial parterul palatului Lajos (Ludwig) Hilt, realizat între anii 1911–1913 de celebrul arhitect László Székely. Clădirea se încadrează în stilul anilor 1900, preluând expresii specifice curentului Secession, și este realizată din cărămidă, beton armat, fier și elemente de tablă și aramă în cazul parapeților balcoanelor. Structura acesteia constă din zidărie portantă cu planșee de beton armat pe grinzi metalice, șarpantă înaltă de lemn acoperită cu țiglă. Cele două palate – Palatul Hilt și Palatul Széchényi – clădirea învecinată, orientată către sud – urmau să se armonizeze cu fațadele ansamblului Ordinului Piaristilor, arhitectul Székely (care este autorul tuturor construcțiilor de mai sus) urmărind armonizarea tuturor acestora prin motive dominante și ornamente de pe fațadă similare, precum și prin folosirea elementelor specifice arhitecturii de tip Secession. Acest ansamblu urbanistic a fost ulterior fragmentat, prin inserția blocului de pe strada Piatra Craiului. Câteva decenii mai târziu, în anul 1968, la parterul Palatului Hilt se inaugurează Galeria de Artă Helios, care de-a lungul anilor va găzdui peste 1000 de expoziții, promovând lucrările artiștilor plastici din Timișoara. Printre cei ale căror lucrări au fost expuse în cadrul galeriei se află și Péter Jecza, Adalbert Luca, Ștefan Bertalan, Julius Podlipny și Romul Nuțiu. Galeria Helios aparține Uniunii Artiștilor Plastici din România (UAP), asociație nonguvernamentală și nonprofit a artiștilor profesioniști – pictori, sculptori, graficieni, designeri, artiști decoratori, scenografi, critici de artă, restauratori și artiști multimedia. Uniunea funcționează încă din 1951, preluând funcțiunile Sindicatelor Artelor Frumoase, care fuseseră înființate în 1921. TdA

The Helios Gallery occupies part of the ground floor of the Lajos (Ludwig) Hilt Palace, built between 1911 and 1913 by the famous architect László Székely. The building encompasses the 1900s style, with specific expressions of the Secession movement, and is built with bricks, reinforced concrete and iron, sheet metal and brass for each balcony. Its structure consists of load bearing masonry with reinforced concrete slabs on metallic beams, and a high wooden roof structure covered with tiles. The two palaces—Hilt and Széchényi, the neighboring building to the south—were supposed to be aesthetically integrated with the facades of the Piarist Order ensemble. Székely (who is the author of all the aforementioned structures) planned to harmonize them through their dominant motifs and common facade ornamentation, as well as by using the same elements specific to Secession architecture. This urban ensemble was later fragmented, with the construction of the Piatra Craiului Street housing block. A few decades later, in 1968, the Helios Art Gallery is founded at the Hilt's Palace ground floor, which would go on to host over 1000 exhibitions over the years, promoting Timișoara's artists. Among those who had their works exhibited in the gallery are Péter Jecza, Adalbert Luca, Ștefan Bertalan, Julius Podlipny, and Romul Nuțiu. The Helios Gallery is affiliated with the Visual Artists' Union (UAP), a non-profit NGO of professional artists—painters, sculptors, graphic designers, decorative artists, scenographers, art critics, restoration and multimedia artists. The Union has been in function since 1951, taking over the Fine Arts Syndicate, which was founded in 1921. TdA

Muzeul Consumatorului Comunist

THE MUSEUM OF THE COMMUNIST CONSUMER

ARTIST / ARTIST

AHMET ÖĞÜT

Imagine din Muzeul Consumatorului
Comunist / **View of the Museum
of the Communist Consumer**

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîndea



Credit foto / **photo credit:** Andrei Infinit

Muzeul Consumatorului Comunist este un muzeu informal, creat de către oameni care își doresc să prezerve istoria și memoria unui oraș, a unei culturi și a unei țări. Situat pe strada Arh. Laszlo Szekely nr. 1 în demisolul casei care găzduiește activitatea teatrului Auăleu, cât și barul Scârț Loc Lejer, MCC este amenajat asemeni unui apartament clasic al Epocii de Aur arhiplin cu articole de îmbrăcăminte, mobilier, obiecte decorative, viniluri, cărți, jucării, veselă, sticlărie, rechizite, papetărie etc. Vizitatorii pot cotrobăi prin exponatele muzeului cu privirea, cu mirosul, pipăitul sau auzul, obiectele nefiind încastate în vitrine. Fondul de obiecte al muzeului este în permanentă creștere datorită faptului că oamenii contribuie continuu. Muzeul nu beneficiază de nicio finanțare, intrarea este liberă iar programul este zilnic între orele 10:00-23:00. Muzeul acceptă donații în continuare. Dacă doriți să susțineți acest muzeu în cel mai simplu mod posibil, puteți „da cu mătura” la propriu prin camere. MCC

The Museum of the Communist Consumer is an informal museum, founded by people who aim to preserve the history and the memory of a city, culture and country. Located on Architect Laszlo Szekely Street 1, in the basement of a house which is also hosting Auăleu theatre events and Scârț bar, the Museum of the Communist Consumer is set up like a typical apartment of the so-called “golden age”, crammed with clothing items, furniture, decorative objects, vinyl records, books, toys, tableware, glasswork, stationery, school supplies, etc. The visitors can snoop through the museum’s exhibits, by staring, sniffing, touching or listening, since nothing is behind glass. The museum’s collection of objects is constantly growing as people are endlessly contributing. The museum doesn’t benefit from any funding, there is no entrance fee and its opening hours are between 10:00-23:00 daily. Yet the museum accepts donations. If you want to support this museum, you can start by sweeping its floors. MCC

AMBASADA
AMBASADA

ARTIȘTI / ARTISTS

BEHZAD KHOSRAVI NOORI

PROIECȚII / SCREENINGS

CHTO DELAT
GÜLSÜN KARAMUSTAFA
ANTON VIDOKLE
ŽELIMIR ŽILNIK

AMBASADA este un centru cultural independent și o întreprindere socială ce și-a deschis porțile în 2015, fiind unul dintre primele proiecte de reconversie culturală ale unui spațiu industrial din Timișoara. Clădirea în care funcționează AMBASADA este fostul centru de proiectare de prototipuri al fabricii de pălării Paltim. Fabrica de pălării din Timișoara a fost fondată în 1896, fiind prima companie din sud-estul Europei cu acest profil. S-a deschis cu fonduri austriece, proprietarul inițial al fabricii fiind Filip Lenstein. Acesta a angajat specialiști din Austria și a adus primele utilaje din vestul Europei, făcând o fabrică celebră în țările Europei Centrale și de Vest. AMBASADA este acum un loc de întâlnire pentru ONG-uri, freelanceri, artiști, muzicieni, antreprenori sociali și creativi. Este format dintr-un bistro/cafenea și spațiu de lucru, săli de ședințe și o sală de evenimente care poate găzdui până la 300 de persoane. Oferă facilități și servicii gratuite pentru sectoarele creative și nonprofit. A

AMBASADA is an independent cultural center and a social enterprise that opened its doors in 2015 and was one of the first cultural reconversion of an industrial space in Timișoara. The building in which AMBASADA operates is the former design center of Paltim Hat Factory. The Timișoara hat factory was founded in 1896, being the first company in the south-east of Europe with this profile. It opened with Austrian funds, the original owner of the factory being Filip Lenstein. He hired specialists from Austria and brought the first machines also from the West of Europe, making the factory famous in the countries of Central and Western Europe. AMBASADA is now a meeting place for NGOs, freelancers, artists, musicians, social, and creative entrepreneurs. It consists of a bistro, co-working space, meeting rooms and an event hall accommodating between up to 300 people. It offers free facilities and services to creative and non-profit sectors. A

Imagini din instalație /
Installation views
Credite foto / photo credits:
Vlad Cîndea



Credite foto / photo credits:
Andrei Infinit



OPTILUX
OPTILUX

ARTIST / ARTIST

AGNIESZKA POLSKA



Imagine din instalație (detaliu)
Installation view (detail)

Credit foto / photo credit:
Vlad Cîndea



Credit foto / photo credit: Andrei Infinit

Optilux se află pe Strada Nicolae Paulescu nr. 1, la parterul monumentalului Palat Dauerbach, construit între 1911–1913. Palatul domină centrul Pieței Victoriei și a fost construit după proiectul arhitectului László Székely. Imobilul este orientat spre trei străzi, iar, conform proiectului urbanistic inițial, perspectiva actualei străzi Johann Wolfgang von Goethe urma să se deschidă către ansamblul clădirilor aparținând Ordinului Piaristilor, proiectat de același arhitect, creând astfel o compoziție urbană armonioasă. Palatul Dauerbach este o construcție de dimensiuni impresionante, ocupând un întreg cvartal. Pentru a reduce masivitatea clădirii, arhitectul împarte fațada vestică, dinspre Piața Victoriei, în trei zone: una centrală și două laterale. Considerabil mai înaltă, zona centrală este la rândul ei subîmpărțită prin intermediul pilaștrilor, care marchează limitele laterale și axul central, și beneficiază la nivelul superior de trei frontoane de forma unor acolade ogivale. Chiar sub vârful ogivelor se află basoreliefuri cu chipuri realizate în stil specific Secessionului, flancate de câte două ferestre mari, circulare. Cele două zone laterale, cu un acoperiș mai scund, înălțat ușor pe colț, sunt decorate la rândul lor, cu câte un fronton, pilaștrii și o tencuială periată care oferă eleganță fațadei. Pe lângă faimosul restaurant Palace, parterul clădirii a adăpostit și o farmacie, în colțul nordic. Alături de aceasta, în partea dreaptă a uneia dintre porțile de acces ale palatului Dauerbach, se află spațiul aparținând Optilux, care păstrează deasupra vitrinelor vechea firmă a Oficiului Farmaceutic Timișoara. TdA

Optilux is located on Nicolae Paulescu Street no. 1, at the ground floor of the monumental Dauerbach Palace, built between 1911–1913. The palace dominates the Victoria Square center and was built according to architect László Székely's project. The building faces three streets and, according to the original urban design of the city, the perspective of what is today Johan Wolfgang von Goethe Street was supposed to open towards the ensemble of buildings of the Piarist Order, designed by the same architect, thus creating a coherent urban composition. The Dauerbach Palace is an impressively large building, occupying an entire block. In order to minimize the immensity of the building, the architect divided the western facade, towards Victoria Square, into three areas: one central and two lateral. Considerably higher, the central area is further divided using pilasters, which mark the lateral boundaries and the central axis. The same central area possesses three ogival pediments in the form of accolades at its superior side. Just below the top of the arches lie specific Secession style sculptures of faces in bas-relief, surrounded by two large circular attic windows. The two side areas, with a shorter roof, slightly raised at the corner, are, themselves, decorated with a pediment, pilasters and a brushed plaster that gives elegance to the facade. Along the famous Palace restaurant, the building's ground floor also hosted a pharmacy in its northernmost corner. Next to it, following one of the Dauerbach Palace's entrance gates, lies the Optilux space, maintaining the old Timișoara Pharmaceutical Office firm above its shop windows. TdA

SHOPPING CITY TIMIȘOARA

SHOPPING CITY TIMIȘOARA

ARTIST / ARTIST

BEHZAD KHOSRAVI NOORI

Imagine din instalație /
Installation view
Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



Credit foto / **photo credit:** Andrei Infinit

Shopping City Timișoara este cel de-al doilea mall al orașului, amplasat pe Calea Șagului, pe locul fostei fabrici Dermatina, înființată în 1934, care a produs materiale de șlefuit pe suport și piele artificială. Fabrica a fost încă una din numeroasele mărci industriale faimoase ale orașului, care și-a încheiat activitatea în 2007. Terenul a fost curățat cu câțiva ani în urmă, inaugurându-se, în noiembrie 2015, centrul comercial Shopping City, cu o suprafață totală de 70 000 de metri pătrați, 110 magazine și servicii conexe. Centrul conține cel mai mare cinematograful multiplex din afara Bucureștiului, cu 13 săli disponibile. TdA

Shopping City Timișoara is the city's second mall, located on Calea Șagului at the site of the former Dermatina Factory which was founded in 1934. The factory produced support polishing materials and artificial leather, and was one of the many famous industrial brands of the city, eventually shutting down in 2007. The land was cleared a few years ago, followed by the November inauguration of the Shopping City commercial center, including an area of 70,000 square metres and 110 shops and related services. The center contains the largest multiplex cinema outside of Bucharest, with 13 available screening rooms. TdA

LIBRĂRIA LA DOUĂ BUFNIȚE

LA DOUĂ BUFNIȚE BOOKSTORE

ARTIST / ARTIST

DORA GARCÍA

ÎN COLABORARE CU /

IN COLLABORATION WITH

DARIA GHIU

Imagine din instalație /
Installation view

Credit foto / photo credit:
Adrian Cătu



Credit foto / photo credit: Andrei Infinit

Librăria independentă La Două Bufnițe din Timișoara s-a deschis în 2 decembrie 2016, la inițiativa a două prietene din copilărie, Oana Doboși-Potcoavă și Raluca Selejan, care și-au propus să facă din pasiunea lor comună, cărțile, un business. Cele două prietene, absolvente ale Facultății de Litere, Istorie și Teologie din cadrul Universității de Vest din Timișoara, și-au propus să creeze un spațiu cultural de referință atât pentru timișoreni și mediul artistic local, cât și pentru turiștii care ne vizitează orașul. Prin oferta de carte și evenimentele organizate, au creat un loc de poveste, cald și prietenos, recomandat de cărți atent selectate, predominant din literatura română și universală, științe umaniste și artă. De asemenea, cele două asociate și-au propus să îi apropie și pe copii de carte, oferindu-le un spațiu de lectură doar pentru ei. Prin evenimentele culturale și oferta librăriei, au reușit să atragă și să cultive un public care să aprecieze delicatesele, fie ele literare sau nu. Astfel, la 1 an și jumătate de la deschiderea oficială a librăriei, aceasta a fost primită în Federația Europeană și Internațională a Librarilor (European and International Bookseller Federation), asociația profesională de librari din întreaga lume, a primit Premiul Librarul anului 2017 în cadrul Festivalului Internațional „Poezia e la Bistrița”, numeroase interviuri în publicații print și online, la radio și la TV. De asemenea, librăria a primit premiul „Regenerare urbană” din partea Asociației Urbaniștilor din Timișoara și a găzduit și organizat evenimente cu scriitori din țară, din Germania, Austria, Ungaria, Serbia, SUA și Islanda. LDB

Timișoara's La Două Bufnițe (The Two Owls) independent bookshop opened on December 2, 2016, at the initiative of long-time, childhood friends, Oana Doboși-Potcoavă and Raluca Selejan, who decided to turn a shared passion into a business venture. The two friends, graduates of the Faculty of Letters, History and Theology within the West University of Timișoara, aimed to create a cultural landmark space for both locals and the city's artistic circles, as well as for tourists. Through the shop's book offerings and numerous hosted events, they succeeded in creating a warm, friendly and cozy place also recommended by a handpicked book selection, mainly focusing on Romanian and international literature, as well as arts and humanities. The two also made a mission of bringing kids and books closer through a dedicated reading spot. Through these and many more, La Două Bufnițe managed to attract and cultivate an audience that knows how to appreciate finer things, literary or otherwise. One year and a half after the official opening, the bookshop joined the European and International Booksellers Federation, also receiving the Bookshop of the Year 2017 distinction awarded by the “Poezia e la Bistrița” literature festival, on top of numerous interviews with print and online publications and radio and TV channels. The bookshop also received the “Urban Regeneration” prize awarded by Timișoara's Association of City Planners (Asociația Urbaniștilor din Timișoara) and has hosted events featuring Romanian, German, Austrian, Hungarian, Serbian, American, and Icelandic writers. LDB

MUZEUL TEXTILELOR, BĂIȚA

THE TEXTILE MUSEUM, BĂIȚA

ARTIST / ARTIST

ANNE LOW

Imagine din instalație /
Installation view

Credit foto / **photo credit:**
Florica Zaharia



Imagine din instalație (detaliu) /
Installation view (detail)

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cindea



Imagine din muzeu / **Museum exhibition view**. Credit foto / **photo credit:** Andrei Infinit

Muzeul Textilelor este un muzeu privat care lucrează cu colecția de textile FARZ (Florica, Ana and Romulus Zaharia). Colecția include textile și instrumentar folosit în producția textilă tradițională, produse de-a lungul istoriei în toată lumea; o bogată colecție alcătuită din fibre, coloranți și structuri textile; și o bibliotecă de specialitate. Colecția cuprinde piese textile bidimensionale, costume, accesorii și instrumentar textil din România, estul și centrul Europei, vestul Europei, Orientul Apropiat, India, Asia Centrală, Japonia, China, Asia de Sud-Est, Africa, Oceania și America. Forța și unicitatea colecției FARZ este faptul că a fost sistematic și profesional formată cu atenție la aspectele tehnice ale textilelor. Credem că este singura colecție de acest tip din estul Europei. Muzeul Textilelor are trei locații, două în comuna Băița și una în satul Hărtăgani, toate în județul Hunedoara, România. Locația principală a muzeului, Corpul A, este într-o casă construită în centrul comunei Băița la 1857. Corpul B, unde sunt locat spațiile administrative, un laborator de conservare, sala de conferințe și un Art Café, este o clădire din anii șaizeci, care a fost magazinul universal al Băiței. Corpul C al muzeului, unde producția casnică textilă tipică zonei Hunedoara, exemplificată prin obiecte și o grădină axată pe plantele textile, este într-o gospodărie țărănească din satul Hărtăgani. Gospodăria are cinci construcții, trei dintre ele fiind datate și semnate de Tripon Petru, 1902, 1912 și Popa Aron, 1936. Fondat în 2017, Muzeul Textilelor a fost deschis publicului în 26 mai, 2018. Până la restaurarea Corpului A al Muzeului, sala de conferințe a Corpului B și spațiul Art Café vor funcționa ca și galerie pentru expoziții temporare. Misiunea Muzeului Textilelor include preservarea, colectarea, cercetarea și împărtășirea colecției și a altor resurse cu specialiștii și publicul larg. Punctul principal al activităților este de a asigura un context global în care materialele textile românești si cele est europene, precum și tehnologiile textile aferente să fie integrate. Alte obiective sunt crearea unui centru pentru cercetare și interacțiuni profesionale între experți și tineri profesioniști din comunitatea profesională națională și internațională; și de a stimula aprecierea textilelor ca artă. MT

Muzeul Textilelor is a private museum that exhibits the textiles of the FARZ Collection (Florica, Ana and Romulus Zaharia Collection). The Collection includes textiles and tools used in traditional textile production worldwide throughout history; a rich reference collection of fibers, dyes, and textile structures; and a textile related library. The collection encompasses flat textiles, costumes, accessories, and tools from Romania, Eastern and Central Europe, Western Europe, the Near East, India, Central Asia, Japan, China, Southeast Asia, Africa, Oceania, and the Americas. The strength and uniqueness of the FARZ Collection is that it was created systematically and professionally with a focus on the technical aspects of textiles. We believe it is the only collection of its kind in Eastern Europe. Muzeul Textilelor has three locations, two in Băița, and one in Hărtăgani village, all in Hunedoara County, Romania. The Museum's main location, Corp A, is an 1857 house located in the center of Băița. Corp B, including administrative spaces, laboratory, conference space, and an Art Café, is in a '60s building that used to be the general store of Băița. The Museum's Corp C, which focuses on textile production typical of Hunedoara Region exemplified by artifacts and a textile fiber related garden, is in a farm house located in Hărtăgani village. It comprises of five buildings, two of which designed by Tripon Petru, 1902, 1912, and one by Popa Aron, 1936. Until the Museum's Building A will be restored, the conference room of the Corp B will function as galleries for temporary exhibitions. Muzeul Textilelor's mission includes preserving, collecting, researching, and sharing the collection and other resources with specialists and the public. The focus of activities is to provide a global context for Romanian and East European textile materials and related technologies. Other objectives are to create a center for research and professional interaction among experts and young professionals from the national and international community; and to stimulate the appreciation of textiles as art. MT

MUZEUL PRESEI „SEVER BOCU”, JIMBOLIA

SEVER BOCU PRESS MUSEUM, JIMBOLIA

ARTIST / ARTIST

ALEXANDRA CROITORU

Imagine din instalație (detaliu) /
Installation view (detail)

Credit foto / photo credit:
Alexandra Croitoru



Imagine din muzeu / Museum exhibition view. Credit foto / photo credit: Andrei Infinit

Muzeul Presei „Sever Bocu” este o instituție unicat în țara noastră, deschisă în 2007 din inițiativa și cu eforturile poetului Petre Stoica (1931–2009), cu sprijinul Consiliului Local și al Primăriei Jimbolia. Colecția muzeului cuprinde publicații apărute de-a lungul timpului, începând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, pe teritoriul României și în diaspora (Basarabia, nordul Bucovinei, Cadrilater, Banatul Sârbesc, Ungaria, Viena, Paris etc.), în limbile română, germană, maghiară, sârbă, franceză, engleză, bulgară, rusă, ucraineană, croată, italiană, turcă, ebraică etc., din diferite domenii (literatură, istorie, medicină, industrie, sport, modă etc.). Deține cele mai vechi publicații de pe actualul teritoriu al României. Printre exponatele din secolul al XIX-lea se află *Albina românească* (1837, 1839), prima publicație de limbă română din Moldova (Iași, 1829), *Dacia literară*, *Albina* (Viena, 1867), *Higiena și școala* (Timișoara, 1876–1877; Gherla, 1878–1880), *Dreptatea* (Timișoara, 1894–1898), *Controla și Gazeta poporului* (Timișoara), *Biserica și școala* (Arad), *Foaia diecesană* (Caransebeș), *Tribuna*, *Telegraful Român* și *Foaia Poporului* (Sibiu), *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, revista *Familia* (Oradea), *Gazeta Bucovinei* (Cernăuți), *Democrația* (Ploiești), *Resboiul*, *Timpul*, *Epoca*, *Moftul român*, *Moș Teacă* și *Steaua României*, toate din București etc. Muzeul găzduiește și o colecție de cărți de vizită vechi, aparținând unor personalități faimoase din istoria și cultura României. Periodic, Muzeul Presei „Sever Bocu” este gazdă și organizator al unor evenimente culturale precum expoziții tematice, sesiuni de comunicări, simpozioane, lansări de carte, tabere de jurnalism ș.a. MP

The Press Museum, an unique establishment in our country, was founded in 2007 through the initiative and the efforts of the writer Petre Stoica alongside the help of the Local Council and the Jimbolia City Hall. The collection contains newspapers which appeared over the years, beginning with the first half of the 19th century in Romania and the diaspora, written in Romanian, German, Hungarian, Serbian, French, English, Bulgarian, Russian, Ukrainian, Croatian, Italian, Turkish, Hebrew, and others. The publications cover different fields, including literature, history, medicine, industry, sport, fashion. The museum possesses the oldest newspapers in the present territory of Romania: *Albina Românească* (Iassi, 1837, 1839), the first Romanian-language publication in Moldova (Iași, 1829), *Dacia literară*, *Albina* (Vienna, 1867), *Higiena și școala* (Timișoara, 1876–1877; Gherla, 1878–1880), *Dreptatea* (Timișoara, 1894–1898), *Controla* and *Gazeta poporului* (Timișoara), *Biserica și școala* (Arad), *Foaia diecesană* (Caransebeș), *Tribuna*, *Telegraful Român* and *Foaia Poporului* (Sibiu), *Foaie pentru minte, inimă și literatură* and *Familia* (Oradea), *Gazeta Bucovinei* (Cernăuți), *Democrația* (Ploiești), *Resboiul*, *Timpul*, *Epoca*, *Moftul român*, *Moș Teacă*, and *Steaua României* (Bucharest), and more. One can also find a collection of old business cards belonging to famous personalities from Romanian history and culture. The Banat region has always been a cosmopolitan area where inhabitants of different ethnic backgrounds could live in peace and mutual understanding—the Press Museum captures and shares this cultural element. MP

GARA DE NORD

THE NORTH RAILWAY STATION

ARTIST / ARTIST

DAN ACOSTIOAEI

Imagine din instalație /
Installation view

Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit



Credit foto / **photo credit:** Andrei Infinit

Clădirea gării a fost inaugurată în 1897, fiind la vremea respectivă un impozant edificiu în stil neoclasic, sub influența Renașterii franceze, realizat după proiectul arhitectului Ferenc Pfaff. Ansamblul era dominat de un corp principal, capăt de perspectivă pe bulevardul care traversa râul Bega, cu trei porți monumentale și două turnuri. Palatul Gării din Iosefin a fost redenumit „Gara Domnița Elena” în urma preluării orașului de către administrația românească (3 august 1919), purtând acest nume până în 1947. Fiind un punct strategic pentru oraș în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, aceasta a fost bombardată în 1944 de avioanele anglo-americeane în 16-17 iunie și 3 august. Depoul de locomotive a fost parțial refăcut, însă daunele suferite de gară au fost grave, astfel încât aceasta a fost reconstruită într-un stil complet diferit, sobru, funcționalist și lipsit de ornamente, cu un singur volum mai impozant prin proporții. Acest corp de clădire (descentrat față de bulevard) avea un portal, însă, în prezent, orașul beneficiază o clădire cu fațadă oarbă, purtând sigla CFR. Această ultimă modificare a întregii gări a avut loc între anii 1971-1974, când i s-a oferit o arhitectură de factură modernist socialistă, cu o zonă vitrată amplă către bulevard care marchează accesul. Gara de Nord deține spații interioare generoase, care permit amplasarea unor expoziții sau instalații artistice, însă prezintă și o serie de treceri, pasaje și cotloane ale spațiului public care ar putea fi aduse la viață prin simple gesturi artistice. TdA

The railway station was inaugurated in 1897 and, at the time, was an imposing edifice in neo-classical style, influenced by the French Renaissance and designed by architect Ferenc Pfaff. The ensemble was dominated by a main body, heading off the boulevard which crossed the Bega River, with its three monumental gates and two towers. The Iosefin Palace Station was renamed following the takeover of the city by the Romanian administration (August 3, 1919) to “Domnița Elena Station”, the name it continued to bear until 1947. Being a strategic point for the city during the World War II, it was bombed in 1944 by Anglo-American planes on June 16-17 and August 3. The locomotive depot was partially restored, but the damage suffered by the railway station was severe, so it was rebuilt in a completely different, sober, functional and unadorned style, with a single, more imposing structure in terms of its proportions. This building (heavy towards the boulevard) had a portal, but at present the city enjoys a blind facade which bears the CFR logo. This last modification of the whole station took place between 1971 and 1974, when it was created in a socialist modernist architectural style, with expansive glazing which faces the avenue marking the entrance. The North Railway Station has generous interior spaces which lend themselves to hosting exhibitions or artistic installations, but it also features a series of passages, corners and twists of public space which are brought to life by simple artistic gestures. TdA

PARCUL BOTANIC
BOTANICAL PARK

ARTIȘTI / ARTISTS

GUNILLA KLINGBERG
MONOTREMU
AGNIESZKA POLSKA

Gunilla Klingberg
Credit foto /
photo credit:
Adrian Cătu



Monotremu
Credit foto / photo credit:
Andrei Infinit



Agnieszka Polska
Credit foto / photo credit:
Vlad Cindea



PARCUL SUDULUI
SUDULUI PARK

ARTIST / ARTIST

CIPRIAN MUREȘAN

Credit foto / photo credit:
Andrei Infinit



STRADA EUGENIU DE SAVOYA
EUGENIU DE SAVOYA STREET

ARTIST / ARTIST

AHMET ÖĞÜT

Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîndea



PARCUL CASTELULUI HUNIADE
THE PARK OF THE HUNIADE CASTLE

ARTIST / ARTIST

JOAR NANGO ÎN COLABORARE CU / IN COLLABORATION WITH LAJOS GABOR

Imagini din timpul atelierului /
Workshop views

Credite foto / **photo credits:**
Andrei Infinit



ALEEA DE LÂNGĂ MUZEUL DE TRANSPORT
PUBLIC „CORNELIU MIKLOSI”
THE ALLEY BY THE CORNELIU MIKLOSI MUSEUM
OF PUBLIC TRANSPORT

ARTIST / ARTIST

GUNILLA KLINGBERG



Credit foto / **photo credit:**
Andrei Infinit

STRADA AUGUSTIN PACHA
AUGUSTIN PACHA STREET

ARTIST / ARTIST

GUNILLA KLINGBERG



Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cindea

PANOURI DE AFIŞAJ PUBLIC
PUBLIC ADVERTISING SPACES

ARTIST / ARTIST

VILMOS KOTER



Credit foto / **photo credit:**
Vlad Cîndea

BANNER (TAKE IONESCU 24-28)
BANNER (TAKE IONESCU 24-28)

ARTIST / ARTIST

STEALH.UNLIMITED

Credit foto / **photo credit:**
Adrian Cătu



TEATRUL NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU” TIMIȘOARA

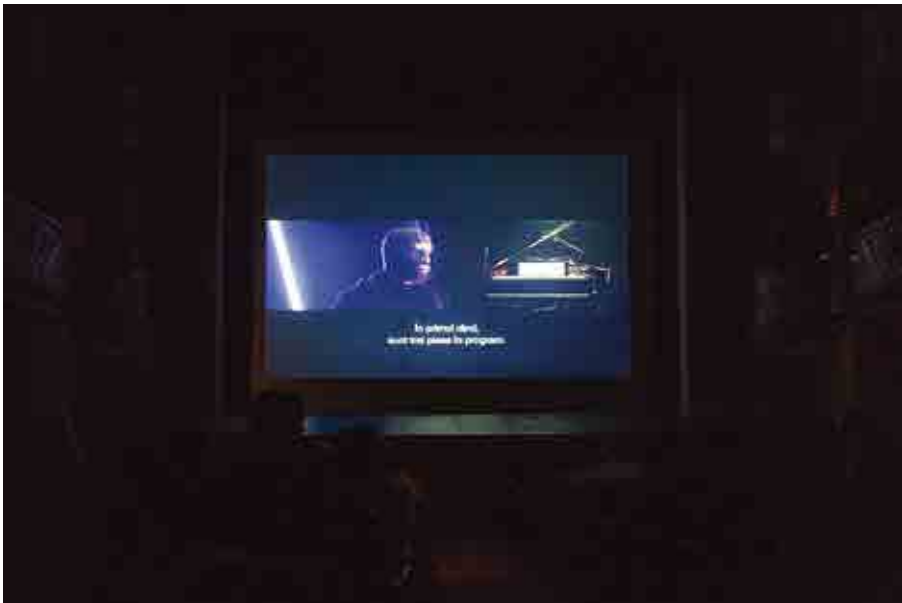
MIHAI EMINESCU NATIONAL THEATER

ARTIȘTI / ARTISTS

THE OTOLITH GROUP
IRINA BOTEA BUCAN & JON DEAN
METAHAVEN

Imagini din timpul proiecțiilor /
Screening views:
Otolith Group,
Irina Botea Bucan & Jon Dean.

Credite foto / **photo credits:**
Andrei Infinit



Credit foto / **photo credit:** Andrei Infinit

Între anii 1871–1875, în plin proces de modernizare a Timișoarei, se construiește Teatrul Franz Josef – „Teatrul Orășenesc” – o elegantă clădire în stil eclectic istoricist, cu trimiteri la stilul Renascentist italian, după proiectul arhitecților vienezi Hermann Helmer și Ferdinand Fellner. În fața acesteia se afla o mică piațetă și Poarta Petrovaradinului a cetății Timișoara. Construcția suferă două incendii – în 1880 și 1920 – iar, după cel din urmă, reproiectarea fațadei Palatului Culturii cade în sarcina lui Duiliu Marcu, un arhitect bucureștean care concepe un nou chip al acesteia: o fațadă monumentală în stil neoromânesc, specifică timpului domniei lui Carol al II-lea, de forma unui arc de triumf stilizat care include balconul și ușa de acces din vechea fațadă. Sala de spectacole, cu o capacitate de 600 de locuri, este refăcută în stil neobizantin, cu fresce realizate de pictorul Kiriakoff, configurația sălii rămânând sub forma unei cutii italiene. Fațadele care flanchează portalul rămân oarbe, doar cu câte un acces la nivelul străzii și goluri înguste care însoțesc scările, formând o compoziție care șochează presa vremii prin simplitate, astfel încât, la finalizarea construcției în 1936, aceasta este acompaniată de un val de proteste. Proiectul de restaurare al arhitectei Marcela Titz readuce expresia inițială a registrelor laterale ale fațadei în anul 2003. Palatul Culturii ajunge să găzduiască patru instituții de artă: Opera Națională Română Timișoara, Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Teatrul German de Stat și Teatrul Maghiar „Csiky Gergely”, însă capătă un simbolism aparte începând cu Revoluția din decembrie 1989, când, din balconul marelui arc, Timișoara este declarată primul oraș liber de comunism din România. TdA

Between 1871 and 1875, in the process of modernizing Timișoara, the Franz Josef Theater—the “City Theater”—is built in an elegant, eclectic historical building which harks back to the Italian Renaissance style, directed by the Viennese architects Hermann Helmer and Ferdinand Fellner. There was a small square and the Petrovaradin Gate of the Timișoara Fortress in front of it. The building is damaged by fires in 1880 and 1920 and, after the latter, the redesign of the facade of the Palace of Culture falls under the purview of the Bucharest-based architect Duiliu Marcu, who conceives its new face: a monumental facade in neo-Romanian style, specific to the time of Carol II, stylized as a triumphal arch and includes both the balcony and the access door from the old façade. The 600-seat hall is rebuilt in neo-Byzantine style with frescoes by the painter Kiriakoff, though its configuration remains in the form of an Italian box. The facades which flank the portal are still blind, with only street access and narrow gaps which accompany the stairs. The simplicity of its composition shocks the press of the time so much so that, when the construction was completed in 1936, it is met with a wave of protests. In 2003, architect Marcela Titz’s rehabilitation project restores the original expression of the side registers of the facade. The Palace of Culture is home to four art institutions: the Romanian National Opera Timișoara, the Mihai Eminescu National Theater, the German State Theater and the Csiky Gergely Hungarian Theater, but it gains a special symbolism starting with the Revolution of December 1989 when, from the great arched balcony, Timișoara is declared the first city in Romania free from communism. TdA

MARIA LIND & ANCA RUJOIU

CE FACE O BIENALĂ?

În romanele Hertei Müller, Timișoara este un oraș în care adie vântul. Îl „auzi” cum „alunecă printre copaci” sau „cum îl vânează noaptea”. Vântul te îndeamnă să te gândești la cei dragi, agită câmpurile de porumb. La graniță, unii oameni speră ca vântul să dăinuie, ca ei să poată evada în baloanele imaginației lor. Uneori, vântul își schimbă direcția, zbârlind părul oamenilor, iar atunci când toată lumea doar-me, se duce și el la să doarmă printre copaci. Alteori, vântul este atât de obosit încât „nu se poate trezi”.¹ În proza Hertei Müller, vânturile învăluie trecutul, aduc sunete, miresme și particule de aproape și de aiurea. Adierile sunt agenți.

Vânturile care străbat această bienală, numită *Întâlniri cu arta / Susretanje umetnosti / Maladimata la artasa / Találkozások a művészettel / Kunstbegegnungen / Art Encounters*, aduc de asemenea elemente familiare și elemente stranie. În titlu se regăsesc limbile vorbite în Timișoara de-a lungul secolelor, ecourile trecutului felurit al unei regiuni traversate de diverse trupe și grupuri. Ele evocă sumedenia sa de conducători – romani, otomani, austro-ungari și români, printre mulți alții, cât și granițele sale mereu schimbătoare. Una dintre aceste adieri are de-a face, așadar, cu frontiere și cu traduceri: rafale care vorbesc despre ziduri care despart și care totuși pot fi străpunse; vorbesc despre oceane care despart oameni, dar care sunt trecute în mod constant, și despre dispute asupra anumitor teritorii. O altă briză pendulează între limitele vizibilității și invizibilității, ca și cum ar dori să ne reînnoiască provocările la adresa percepției vizuale. Un alt vânt este acela al meșteșugului, cu artiști care produc obiecte cu propriile mâini, nu externalizându-le (așa cum a devenit uzual în practicile post-conceptuale). Iar un alt curent de aer este acela al autoorganizării, suflu care te îndeamnă să iei problema în propriile mâini, al autopublicării și al stabilirii unor structuri de producție alternative.

Am putut simți cum se materializează aceste adieri, pe măsură ce am invitat douăzeci de artiști ale căror practici au ieșit în evidență ca vitale și puternice, pentru a crea lucrări noi pentru bienală. Următorul pas a fost să oferim acestor adieri mai multă forță, invitând alți patruzeci de artiști care să expună lucrări deja existente, lucru care a accentuat vânturile și le-a transformat în turbioane. Vânturile au avut ocazia să hălăduiască timp îndelungat: în loc de a înghesui bienala în cinci săptămâni, așa cum anti-

WHAT DOES A BIENNIAL DO?

In the novels of Herta Müller, Timișoara is a windy place. You “hear the wind”; it “is sweeping through the trees”; “the night is chasing the wind”. It throws someone into the arms of a loved one, and it makes the cornfields rustle. At the border, some pray the winds will endure so that they can escape in the balloons of their imagination. Sometimes the wind changes direction, tousling your hair. And when everyone is asleep, the wind, too, goes to bed in the trees. At other times, the wind is so tired it “cannot stand up”.¹ In Müller's prose, winds sweep past, bringing sounds, smells, and particles from near and afar. They are agents.

The winds that blow through this biennial, entitled *Întâlniri cu arta / Susretanje umetnosti / Maladimata la artasa / Találkozások a művészettel / Kunstbegegnungen / Art Encounters*, carry things both familiar and strange. The title reflects some of the many languages spoken in Timișoara over the centuries, echoing the diverse past of a region traversed by different troupes and groups; its Roman, Ottoman, Austro-Hungarian, and Romanian rulers (among others); its changing borders. One of these winds thus has to do with borders and translation: gusts that talk about walls which divide, yet can be permeated; about oceans which keep people apart but are constantly crossed; and about disputes over territories. Another breeze circles the threshold of visibility and invisibility, as if challenging vision anew. There is also the wind of handicraft, of artists who make things themselves by hand rather than outsourcing them (as has become common in post-conceptual practices). Yet another airstream is that of self-organisation, of taking matters into one's own hands, of self-publishing and establishing alternative structures for production.

We could feel these winds developing as we invited twenty artists whose practices stood out as urgent and strong to make new works for the biennial. The next step was to strengthen those winds by inviting another forty artists to exhibit existing work, which turned out to accentuate them and cause them to swirl. The winds got to roam for quite a while: instead of packing the biennial into five weeks, as anticipated by the organisers, we decided to let the experiment unfold at a slower tempo, and in multiple components,

1. Aceste vânturi apar în romanul Hertei Müller „Animalul inimii” (Reinbek: Rowohlt, 1994), traducere din limba suedeză de către una dintre autoare.

1. These winds appear in Herta Müller's novel *Herztier* [Heart animal] (Reinbek: Rowohlt, 1994), translated from Swedish by one of the authors.

cipau organizatorii, am decis să permitem experimentului să se desfășoare într-un tempo mai domol și reflectat în componente multiple, încorporându-se în tot orașul pe parcursul unui an. Au avut loc conferințe lunare ținute de artiști și de alte personalități din zone diferite ale culturii implicate în acest proces, conferințe realizate în colaborare cu Facultatea de Arte și Design, Facultatea de Arhitectură și Spațiul 2/2. Am pregătit o serie de ateliere, proiecții de film, dar și un program de voluntariat, inițiative menite să creeze pentru locuitorii orașului oportunitatea de a se familiariza cu practicile și cu oamenii implicați în această ediție a bienalei.

Întâlniri lunare informale, concepute ca niște cine comune – Serile Ambasada – au oferit un alt tip de întâlnire. În cele din urmă, în timpul ultimului weekend al bienalei, în care Școala Curatorială de Toamnă se desfășura în paralel la Cluj-Napoca și la Timișoara, o platformă de publicații a adus împreună inițiative independente din România și din Serbia, făcând posibilă împărtășirea materialelor și a experiențelor individuale privind diverse tehnici tipografice. Lecturile Colective, o altă serie de evenimente lunare, au adunat un grup pentru a citi și discuta texte în chei propuse de o gazdă invitată. Fiecare întâlnire a abordat câte un alt text, într-o altă manieră. De exemplu, într-una din aceste întâlniri ne-am îndreptat atenția spre notele de subsol; în alta, pe fragmente de text care au fost citite în tonuri diferite sau ne-am aflat într-un act de ascultare colectivă ca formă de lectură. Lecturile au dat tonul expozițiilor, dar au și interacționat în mod direct cu lucrările expuse, de la discuții pe tema identităților locale și globale, a frontierelor și străinătății, la schimburi transculturale și gesturi de solidaritate întinse peste geografii distante, la reprezentări ale minorității rome în literatură și în artele vizuale.

Deci, ce fac bienalele? Sau, mai exact, ce a făcut această bienală – Art Encounters 2019? Câteva răspunsuri posibile ne stau deja pe vârful limbii; pe altele le vom afla în timp. Ne-ar plăcea să credem că această bienală a reușit să genereze conexiuni variate între artă, locuitorii Timișoarei și vizitatori – nu doar de-a lungul anului 2019, dar și în viitor – întrucât anumite lucrări vor rămâne în oraș, iar noi relații au fost construite. Am reușit să oferim diferite modalități de a întâlni arta, artistul și alte persoane din domeniu, precum și oportunitatea ca artiștii aflați în vizite de cercetare să descopere orașul. Întrebarea legată de ce ne oferă cu adevărat această bienală este înrudită cu întrebarea „Ce ne oferă arta?” Dar, ceea ce poate fi interpretat ca o atitudine utilitară – sau chiar ca o poftă neoliberală nebu-nească de a controla, măsura și evalua – e mai degrabă o expresie a interesului pentru abilitatea de a acționa.

Arta oferă multe lucruri, dar întâi de toate este o formă prin care, le fel ca filozofia, știința și politica, încercăm să înțelegem existența și să creăm cunoaștere. Arta face acest lucru printr-o formă care nu doar că le conține pe toate acestea, dar și prin faptul că e în același timp concretă și abstractă, funcțională și simbolică. Însă, această relație cu alte discipline e prea puțin reciprocă. Arta este imaginația activă, capabilă să simtă lucruri înainte de a deveni palpabile și eliberate în societate, fiind în același timp înrădăcinată în viața noastră de zi cu zi și în problemele care vin cu aceasta. Pune întrebări complexe și dezvoltă legături narrative comune fără de care nicio societate n-ar putea exista, creează modele care ne arată cum să facem anumite lucruri. În contemporaneitate, acest concept ar putea fi tradus, de exemplu, prin capacitatea de a construi peste ceva ce este deja acolo, peste cunoaștere existentă, dar reprimată sau ștearsă, peste rezistență și agilitate.

embedding itself in the city over the course of a year. There were monthly talks by artists and other cultural producers involved in the process in collaboration with the Faculty of Arts, the Faculty of Architecture, and with the artist-run space 2/2. There was a series of workshops, screenings, and a volunteer programme, all of which aimed to create opportunities for locals to get acquainted with the people and practices involved in this edition of the biennial.

Once a month, informal meetings over food and drink—the Ambasada Gatherings—offered another mode of encounter. And over the final weekend of the biennial exhibition, during which the Autumn School of Curating was in session in Cluj and Timișoara, a publishing platform brought together self-organized initiatives from Romania and Serbia to share their materials and their experience of working with print in a diversity of forms. In another monthly series, the Collective Readings, a group gathered to read and discuss a text within a modality selected by an invited host. Each session engaged a different text, in a different manner. In one, for instance, we focused on footnotes; in another, on fragments of texts read in various moods, or via an act of immersive, collective listening. The readings both set the tone for and engaged directly with the biennial exhibition—from discussions on local and global identities, borders and foreignness, to transcultural exchanges and gestures of solidarity across distant geographies, to the representations of Roma minority in literature and visual arts.

So, what do biennials do? Or more specifically, what did this biennial—the Art Encounters Biennial 2019—do? Some possible answers are already on the tips of our tongues; others will come over time. We'd like to think that this biennial made possible a wide variety of encounters between art, the inhabitants of Timișoara and visitors, alike—not only throughout 2019, but also beyond, for a number of artworks will remain in the city, and new relationships have been forged. On offer were various modalities of encounter with art, artists and others working in the field, as was the chance for visiting artists and others to get to know the city. The question of what such a biennial actually does is not unrelated to the question “What does art do?” But what might otherwise seem like a utilitarian attitude—or even a neoliberal craze to assess, measure and evaluate—is in fact an expression of concern for agency.

Art does many things, but more than anything it is a form of understanding, similar to philosophy, science and politics—one that helps us grapple with existence and create knowledge. It does so by offering a form which encompasses all the others, a form which is simultaneously concrete and abstract, functional and symbolic. However, this relationship to other disciplines is rarely reciprocal. Art is an active imagination that senses things before they become palpable in the rest of society, while remaining ingrained in daily life and its struggles. It asks difficult questions, formulates shared narratives (without which no society could exist), and provides models for how to do things. Today, this translates, for example, into a capacity to draw on that which is already there; on existing, but repressed or erased, knowledge; on resilience and agility.

Răspunsul la întrebarea „Ce face o bienală?” depinde de felul în care îi este conceput și definit formatul, deoarece acesta este la fel de eterogen ca împărțirea sa geografică. În timp ce expoziția bienală de artă internațională, atunci când se poartă ca un OZN, poate să fie un exercițiu antrenant de branding, aceasta poate de asemenea să joace un rol important în spații în care infrastructura artistică nu se bucură de susținere corespunzătoare din partea statului sau din surse non-profit ori private. Cu toate că este departe de Timișoara, aceasta este situația, de pildă, în cazul bienalei din Jakarta, a cărei valoare se află nu doar în expoziția propriu-zisă, ci și în activitatea continuă a colectivei Ruangrupa și a prezenței lor dinamice în oraș. Principalul motor al colectivei, Ade Darmawan, a fost directorul executiv al bienalei la cele trei ediții anterioare. Un alt caz este acela al Bienalei Ural Industrial din Ekaterinburg, inițiată de aripa locală a Centrului Național de Artă Contemporană din Rusia, care din 2010 a adus o nouă energie pe scena artistică locală. Rezidențele artistice și oportunitățile de producție în colaborare cu industriile orașului au jucat un rol esențial în reîntinerirea sa. În anii 2000, în Iași, modesta bienală Periferic s-a dovedit a fi una dintre cele mai interesante bienale din lume, pilonii fiind participarea activă a artiștilor locali și bogata lor tradiție de a crea performance, încă din anii 1990. Inițiativele de acest gen, adeseori conduse chiar de către artiști, vădesc o profundă grijă față de toate părțile care constituie întregul.

Este esențial să luăm în calcul durata, dacă o bienală își propune să interacționeze cu arta în multiplele ei fațete, să-și câștige încrederea orașului gazdă, să formeze relații durabile. Dacă este să ne asumăm continuitatea ca metodologie de lucru, trebuie să recunoaștem faptul că o bienală nu se poate limita la expoziție - aspectul său cel mai vizibil și spectaculos. O bienală serioasă, ca orice festival, este o instituție în sine, necesitând personal cu normă întreagă și atenție acordată în întregime pentru o lungă perioadă de timp; ea nu poate fi organizată ca un proiect secundar, alături de alte expoziții și activități, oricât de atrăgătoare ar putea fi adăugarea unei bienale într-un portofoliu de activități artistice. Acest mesaj este important de transmis, nu doar celor care organizează bienale, cât și celor care le finanțează. Majoritatea resurselor tind să fie alocate evenimentului principal, care este în general perceput ca singura și cea mai importantă componentă a sa, când, în realitate, acesta este pur și simplu cea mai vizibilă parte a unei evoluții îndelungate. În timp ce fiecare ediție a unei bienale va fi modelată în funcție de viziunea curatorului invitat sau a curatorilor invitați, corpul organizatoric (la fel ca orice instituție de artă) ar trebui să aibă propriile proceduri standard stabilite, acoperind întregul spectru de situații de la planificare, comunicare și executare, la probleme contractuale. După cum spune și scriitoarea și teoreticiană Andrea Phillips în eseul ei, constituirea unei bienale este un proces complex care implică mai multe aptitudini și forme de inteligență – o realitate care de mult ori nu este luată în considerare.

Am conceput această bienală, atât cât am putut de bine, ca o muncă al cărei nucleu a fost verbul „a îngrijii”. Deoarece curatoriatul este o expresie a grijii atât față de obiecte, oameni și procese, cât și față de spațiile în care arta poate fi întâlnită și experimentată. Ne-am îngrijit tot atât de mult de ce am făcut, cât și de cum am făcut; ce-ul și cum-ul sunt la fel de importante. Pentru a crea o legătură cu orașul în contextul unei bienale e nevoie de un proces relațional profund, care implică menținerea unei atmosfere primitoare. Am alocat mult efort pentru a realiza vizitele de cercetare ale artiștilor și ale altor contribuitori ai bienalei, întrucât calitatea și diversitatea acestor întâlniri va fi avut un impact masiv asupra comisionării și activării lucrărilor.

The answer to the question “What does a biennial do?” depends on how one conceives of and defines the format. For the biennial is as heterogeneous as its geographical distribution. While the biannual international art exhibition, descending, UFO-like, can be an entertaining exercise in branding, it can also play a valuable role in places where art infrastructure lacks adequate support from state, non-profit or private sources. Although a far cry from Timișoara, this is the case, for example, for the Jakarta Biennale, whose value resides not only in the exhibition itself, but in the continuous activity of the ruangrupa collective and their dynamic presence in the city. The collective's main motor, Ade Darmawan, served as the biennial's executive director for the past three editions. Another case is that of the Ural Industrial Biennial in Ekaterinburg, initiated by the local branch of the National Centre for Contemporary Art in Russia, which has reenergised the local art scene since 2010. Artist residences and production opportunities in collaboration with the city's industry have also played a major role in its rejuvenation. In Iași during the 2000s, the modest Periferic Biennial was among the world's most interesting biennials, drawing on the engagement of the local artists and their rich tradition of performance-based work since the '90s. Such initiatives, many of which are driven by the artists themselves, evince a great care for all the parts which constitute the whole.

Duration is an essential consideration if a biennial is to engage with art in its many facets, to build trust in a city, to form lasting relationships. If continuity is to be embraced as a working methodology, one must acknowledge that a biennial does not restrict itself to the exhibition, its most visible and spectacular feature. A serious and professional biennial as much as a festival is an institution on its own that requires full-time human resources and permanent attention over an extended period of time - it cannot be done on the side of other exhibitions and activities - no matter how appealing it might be to add a biennial to a portfolio of art activities. This message is important to convey, not only to those who establish biennials, but also to those who fund them. The bulk of the resources tend to be allocated towards the main event, which is typically perceived as the one and only component, whereas it is, in fact, only the most visible in a long progression. While each edition of a biennial will be shaped by a guest curator, or curators, its organisational body (as with any other art institution) should have standard procedures in place, ranging from planning, communication and execution to contractual matters. As the writer and theoretician Andrea Phillips points out in her essay, the making of a biennial is a complex process that involves several distinct abilities and forms of intelligence—a reality that often goes unacknowledged.

We conceived this biennial, to the best of our abilities, as a work of care. For curating is an expression of care towards objects, towards people and processes, and towards sites where art can be encountered and experienced. We paid as much attention to *what* we did as to *how* we did it; the what and the how are equally important. To engage with a city in the context of a biennial is a highly relational process, and part of this entails taking hospitality to heart. A lot of effort went into organising preparatory visits for the artists and other contributors, as the quality and the diversity of these encounters has great impact on the commission and activation of artworks. Dora García's *Dr. Murke Collected Silences: Culture 1985–1989* emerged out of the

Proiectul Dorei García, *Dr. Murke Collected Silences: Culture 1985–1989* s–a născut din întâlnirea artistei cu jurnalis–ta radio Daria Ghiu și cu diverși scriitori locali; interesul lui Matts Leiderstam pentru munca și viața evazivului pictor Albert Varga a fost antrenat de conversația cu istoricul de artă timișorean Marius Cornea; generatorul de energie a lui Gary–Ross Pastrana a fost inspirat de o vizită la atelierul unui maestru ceasornicar din Timișoara, unde artistul a observat un ceas cu pendul care folosea o doză de bere agățată de un lanț. Vizitele la extraordinarul muzeu de textile din satul Băița și întâlnirile lor cu fondatoarea Florica Zaharia au constituit impulsul care a dus la noi lucrări atât pentru Céline Condorelli, cât și pentru Anne Low. Într-o zi răcoroasă de decembrie a anului 2018, în timpul primei vizite a mai multor artiști în Timișoara, ne–am întâlnit cu arhitecții pasionați de la Tur de Arhitectură, în cartierul Soarelui, unul dintre ultimele districte ale clasei muncitoare construite în Timișoara în timpul lui Ceaușescu, loc care a găzduit ulterior *Coloana Ciumei* a lui Ciprian Mureșan.

Temeswar, Temesvár, Temisvaru sau Timișoara, un oraș de frontieră dezvoltat la intersecția mai multor centre ale puterii și un oraș caracterizat printr-o pluralitate culturală, articulează în mod emblematic potențialul bienalei de a împleti istorii, de a susține relații și solidarități translocale, pe distanțe mici și mari. Premisa care a stat la baza discuțiilor nuanțate despre subiectivitate și comunalitate, despre „identitate”, pe care această ediție a bienalei a intenționat să le producă a fost legată de specificitatea istorică a Timișoarei, oraș care sfidează de mult mentalitățile naționaliste. Tururile special produse de Tur de Arhitectură au inclus unele din aceste povești. Cu toate acestea, revitalizarea recentă a atitudinilor etno-naționalist-religioase este la fel de prezentă aici ca în alte părți ale României și dincolo de granițe, astfel încât premisa de toleranță este departe de a fi subînțeleasă. Ne-am lovit de un astfel de fenomen în cazul lucrării lui Ahmet Ögüt – o imagine plasată pe una dintre străzile pietonale ale orașului vechi a fost distrusă. Printul așezat sub forma unei găuri în asfalt, o reprezentare a trecutului ascuns al orașului, conținea o cameră de zi cu specific otoman și două persoane. Una dintre ele era fondatorul partidului socialist otoman, care studiasse în România, iar cea de-a doua era una dintre cele mai proeminente feministe otomane de la începutul secolului al XX-lea; ambele persoane reprezentau un trecut care nu este prea cunoscut în Timișoara contemporană. Întâi, autocolantul de șase pe patru metri a fost smuls de pe pământ. Apoi, după ce fusese înlocuit, a fost vopsit cu cruci albe – asemenea celor care fuseseră vopsite pe posterele săptămânii Pride locale – și, în cele din urmă, smuls din nou. La sfârșitul expoziției, când fusese reinstalat, cineva a încercat să-i dea foc. Comentariile furioase de pe rețelele sociale au vădit că unii oameni au văzut imaginea ca pe o „reprezentare musulmană”, ca pe o propagandă islamică, deși nici un element al ei nu trimitea în mod direct la nici o religie.

În timp ce căutam spații pentru expoziția bienalei, am încercat să evităm să contribuim la gentrificarea unui oraș plin de clădiri industriale abandonate. În loc să căutăm spații exotice având nevoie de renovări – o activitate de care noile bienale sunt adesea atrase și aceasta în mod special – am căutat locuri care găzduiseră deja expoziții sau care puteau cu ușurință să le fie gazdă. De fapt, nu am construit nici un singur perete, alegând în schimb să lucrăm cu spațiile așa cum erau; deși uneori am înlăturat pereți temporari sau am făcut o curățenie temeinică. Instituțiile publice sunt forme importante de infrastructură, indiferent cât sunt de funcționale sau disfuncționale, și ar trebui luate în calcul pentru evenimente culturale de acest gen. Așa au apărut grupurile de lucrări găzduite de

artist's encounter with several local writers and the radio journalist Daria Ghiu; Matts Leiderstam's interest in the life and practice of the elusive painter Albert Varga was piqued by a conversation with Marius Cornea, a Timișoara-based art historian; Gary-Ross Pastrana's energy-generating machine was inspired by a visit to the workshop of a senior clock master in Timișoara, where the artist noticed a pendulum clock using a beer can dangling from a chain. Visits to the outstanding textile museum in the village of Băița, and their encounters with its founder, Florica Zaharia, sparked new works by both Céline Condorelli and Anne Low. On a cold morning in December 2018, during an initial visit by several of the artists, we met the passionate architects from Tur de Arhitectură (Architecture Tour) in the Soarelui neighbourhood—one of the last working-class districts built in Timișoara during the Ceaușescu era, and later the site for Ciprian Mureșan's *Plague Column*.

The artist's encounter with several local writers and the radio journalist Daria Ghiu; Matts Leiderstam's interest in the life and practice of the elusive painter Albert Varga was piqued by a conversation with Marius Cornea, a Timișoara-based art historian; Gary-Ross Pastrana's energy-generating machine was inspired by a visit to the workshop of a senior clock master in Timișoara, where the artist noticed a pendulum clock using a beer can dangling from a chain. Visits to the outstanding textile museum in the village of Băița, and their encounters with its founder, Florica Zaharia, sparked new works by both Céline Condorelli and Anne Low. On a cold morning in December 2018, during an initial visit by several of the artists, we met the passionate architects from Tur de Arhitectură (Architecture Tour) in the Soarelui neighbourhood—one of the last working-class districts built in Timișoara during the Ceaușescu era, and later the site for Ciprian Mureșan's Plague Column.

Temeswar, Temesvár, Temisvaru or Timișoara, a border city developed at the confluence of multiple power centres and a plurality of cultures, emblematises a biennial's potential to intertwine histories, and to endorse translocal relationships and solidarities across distances both small and vast. The nuanced discussions on subjectivity and commonality, on “identity”, that this edition of the biennial aimed to produce were premised on the historical specificity of Timișoara, a city that has long defied and challenged nationalist agendas. The commissioned tours by Tur de Arhitectură included some of these stories. However, the revival of ethno-nationalist-religious attitudes are as present here as in other parts of Romania and beyond, meaning conditions of tolerance are far from a given. We encountered a brutal example of this when Ahmet Ögüt's image on a pedestrian street in the old town was destroyed. Installed as if it were a hole in the ground, exposing the city's otherwise-invisible past, the image depicted an Ottoman-looking living room and two individuals. One was the founder of the Ottoman Socialist Party, who had studied in Romania, while the other was one of the leading Ottoman feminists of the early 20th century; both represented a past which is not particularly popular in today's Timișoara. First, the six-by-four meter sticker was ripped off the ground. Then, after it was replaced, it was sprayed with large white crosses—similar to the ones sprayed on posters for the local Pride week—before being ripped off again. At the end of the exhibition period, when it was re-installed, someone tried to set it on fire. Angry comments on social media revealed that some people read it as “a Muslim image” propagating Islam, although nothing in it drew a direct connection to any religion.

The artist's encounter with several local writers and the radio journalist Daria Ghiu; Matts Leiderstam's interest in the life and practice of the elusive painter Albert Varga was piqued by a conversation with Marius Cornea, a Timișoara-based art historian; Gary-Ross Pastrana's energy-generating machine was inspired by a visit to the workshop of a senior clock master in Timișoara, where the artist noticed a pendulum clock using a beer can dangling from a chain. Visits to the outstanding textile museum in the village of Băița, and their encounters with its founder, Florica Zaharia, sparked new works by both Céline Condorelli and Anne Low. On a cold morning in December 2018, during an initial visit by several of the artists, we met the passionate architects from Tur de Arhitectură (Architecture Tour) in the Soarelui neighbourhood—one of the last working-class districts built in Timișoara during the Ceaușescu era, and later the site for Ciprian Mureșan's Plague Column.

As we sought a site for the biennial exhibition, we attempted to avoid contributing to gentrification in a city full of disused industrial buildings. Instead of scouting for exotic spaces in need of renovation—something which new biennials have a propensity to do and this one in particular—we looked for locations which had already hosted exhibitions, or which could easily do so. In fact, we did not build a single wall, opting instead to work with the spaces as they were; although sometimes we did remove temporary walls, or give them a thorough scrub. Public institutions are important forms of infrastructure, no matter how functional or dysfunctional they are, and they should be taken into consideration for cultural events like this one. Hence, the Banat Museum, the Museum of Public Transport, and the Bastion housed clus-

Muzeul Banatului, Muzeul Transportului Public și Bastionul. Primele două conțineau multiple adieri simultane, iar cea din urmă o briză: granițe și traduceri. La Casa Tineretului au fost presărate o mână de lucrări într-o clădire în care activitățile sale obișnuite au continuat non-stop. Această alegere a fost o manifestare a dorinței noastre de a evidenția infrastructura deja existentă – în parte folosită din plin, în parte în mod pasager – și, pe cât posibil, de a o energiza. Uneori, artiștii au căutat ei spații, iar, în alte cazuri, am inserat lucrări în contexte în care artele plastice sunt arareori văzute, ca de pildă la Universitate sau la Teatrul Național.

Dacă arta este o formă de înțelegere, este simultan un efort organizatoric, o articulare, în care arta este „articulator” principal, deja împământenit. Materială sau nu, arta este mereu intenționată, o condensare de idei, sentimente, perspective, probleme și griji. Poate fi îndrăzneță și abrazivă, complexă și opacă, silențioasă sau disonantă, însă mereu își are implicațiile ei, indiferent de *modus operandi*. Un alt mod de-a o formula este a spune că fiecare lucrare artistică pune în scenă ceva. Este în mod inerent teatrală, cu propria ei dramaturgie. Într-un gest menit să acapareze pentru bienală instituțiile culturale și academice prestigioase ale orașului, am construit colaborarea cu Teatrul Național, un focar al revoltei de la Timișoara din 1989, care în cele din urmă a dus la căderea lui Ceaușescu. În această mare scenă, cu un interior purpuriu și aurit din perioada Habsburgică târzie și un exterior mai reținut, specific anilor 1920, am pus în scenă trei proiecții ale unor lucrări filmice, cu o puternică prezență teatrală. Proiecția lucrării Grupului Otolith *A Treia Parte din a Treia Măsură*, în timpul weekendului inaugural, a fost un eveniment magic, la care s–au alăturat Anjalika Sagar, pe scenă, și Kodwo Eshun, prin Skype, de la Londra, pentru o conversație ulterioară. Proiecția propusă de Irina Botea Bucan și Jon Dean a evidențiat virtuțile experienței colective inerente în teatru, cât și în activitatea caselor și centrelor culturale din România, surprinse în lucrarea lor. A treia proiecție a prezentat ansamblul de imagini și lucrări grafice ale grupului Metahaven, o meditație asupra spectacolului puterii în ziua de azi. Împreună cu o serie de proiecții la Ambasada, cu lucrări de Gülsün Karamustafa, Chto Delat, Želimir Žilnik și Anton Vidokle, aceasta a fost „componenta de proiecții de film” a bienalei.

Astfel de colaborări au constituit nucleul acestei ediții. Într-o scenă divizată de actanți artistici competitivi, am avut privilegiul de a lucra cu inițiative independente care mențin Timișoara activă. De exemplu, festivalul independent de film Ceau Cinemal, colaboratorul nostru pentru o retrospectivă a lucrărilor lui Želimir Žilnik și pentru un atelier conex, cât și librăria La Două Bufnițe, unul din spațiile de găzduire ale bienalei, pentru piesa sonoră a Dorei García, funcționând de asemenea ca un spațiu pentru unele din lecturile noastre colective. Balamuc, un atelier prietenos, ne-a primit cu drag de fiecare dată, iar doi dintre membrii săi – Ana Kun și Livia Coloji (parte din grupul Zephyr), împreună cu Apolonija Šušteršič și Victor Dragoș (din grupul de teatru Forum Basca), și-au exprimat îngrijorarea legată de poluarea aerului din Timișoara prin varii metode, de la o masă rotundă, la postere lipite prin oraș șiacompaniate de o instalație artistică, la un spectacol de teatru forum. Asociația Contrasens, condusă de Dana Sarmăș și de Mihaela Tilincă, au creat un program multistratificat de mediere pentru public atât în interiorul, cât și în afara spațiilor de expoziție. Tilincă a facilitat proiectele mai multor artiști, ca de exemplu lucrările vizibile prin Realitate Augmentată ale Bellei Rune, care au fost expuse în școli, cât și atelierul Monei Vătămanu și a lui Florin Tudor, în colaborare cu Mihai

ters of works. The former two had several winds blowing at the same time, while the latter had one breeze—borders and translation, respectively. At the Youth House, a handful of works were interspersed throughout a building while its usual activities continued 24/7. This move was a manifestation of our wish to highlight existing infrastructure—some of it in full use, some more idle—and if possible, to give it a boost. Occasionally, artists sought out their own locations, and in other cases we introduced works into contexts where art is rarely seen, like at the University and the National Theatre.

The artist's encounter with several local writers and the radio journalist Daria Ghiu; Matts Leiderstam's interest in the life and practice of the elusive painter Albert Varga was piqued by a conversation with Marius Cornea, a Timișoara-based art historian; Gary-Ross Pastrana's energy-generating machine was inspired by a visit to the workshop of a senior clock master in Timișoara, where the artist noticed a pendulum clock using a beer can dangling from a chain. Visits to the outstanding textile museum in the village of Băița, and their encounters with its founder, Florica Zaharia, sparked new works by both Céline Condorelli and Anne Low. On a cold morning in December 2018, during an initial visit by several of the artists, we met the passionate architects from Tur de Arhitectură (Architecture Tour) in the Soarelui neighbourhood—one of the last working-class districts built in Timișoara during the Ceaușescu era, and later the site for Ciprian Mureșan's Plague Column.

If art is a form of understanding, it is simultaneously about organising something, as in “articulation”, in which art as a prime “articulator” is already entrenched. Material or not, art is always intentional, a condensation of ideas, feelings, visions, problems and concerns. It may be brash and abrasive, complex and opaque, quiet and dissonant; but it always has its implications, regardless of the modus operandi. Another way of formulating it is to say that each work of art is staging something. It is innately theatrical, with its own dramaturgy. In a gesture of claiming the prestigious cultural and educational institutions for the biennial, we forged a collaboration with the National Theatre, a hotbed for the 1989 Timișoara uprising which eventually toppled Ceaușescu. In this grand arena, with a red and gilt late-Habsburg interior and a more restrained '20s facade, we staged three screenings of moving-image works with a strong theatrical presence. The screening of the Otolith Group's *The Third Part of the Third Measure*, during the opening weekend, was a magical event, with Anjalika Sagar on stage and Kodwo Eshun on Skype from London for a conversation afterwards. Irina Botea Bucan and Jon Dean's screening highlighted the virtues of the collective experience inherent to theatre, but also to the activity of cultural houses and cultural hearths in Romania captured in their work. The third screening featured Metahaven's assemblage of images and graphics, a reflection upon the spectacle of power in current times. Together with a handful of screenings at Ambasada, with works by Gülsün Karamustafa, Chto delat, Želimir Žilnik and Anton Vidokle, this formed the “screening component” of the biennial.

The artist's encounter with several local writers and the radio journalist Daria Ghiu; Matts Leiderstam's interest in the life and practice of the elusive painter Albert Varga was piqued by a conversation with Marius Cornea, a Timișoara-based art historian; Gary-Ross Pastrana's energy-generating machine was inspired by a visit to the workshop of a senior clock master in Timișoara, where the artist noticed a pendulum clock using a beer can dangling from a chain. Visits to the outstanding textile museum in the village of Băița, and their encounters with its founder, Florica Zaharia, sparked new works by both Céline Condorelli and Anne Low. On a cold morning in December 2018, during an initial visit by several of the artists, we met the passionate architects from Tur de Arhitectură (Architecture Tour) in the Soarelui neighbourhood—one of the last working-class districts built in Timișoara during the Ceaușescu era, and later the site for Ciprian Mureșan's Plague Column.

Collaborations like the one with the National Theatre were at the core of this edition. In a scene divided by competitive art players, we had the privilege of working with independent initiatives that keep Timișoara active. For instance, the independent film festival Ceau Cinemal, our collaborator for a survey of Želimir Žilnik and a related workshop, and the bookstore La Două Bufnițe, one of the Biennial exhibition locations for Dora García's sound piece as well as a site for some of the collective readings. Balamuc, a friendly studio space, welcomed us each time; and two of its members, Ana Kun and Livia Coloji (part of the Zephyr group) together with Apolonija Šušteršič and Victor Dragoș (from the theatre group Forum Basca), voiced concerns about the air pollution in Timișoara through various means, ranging from a roundtable discussion, to posters in the city accompanied by an installation, to a forum theatre performance. Contrasens, led by Dana Sarmăș and Mihaela Tilincă, designed a multilayered mediation programme for audiences both inside and outside the exhibition spaces. Tilincă facilitated a number of artistsț projects, for example Bella Rune's augmented reality visuals that were shown in schools, as well as Mona Vătămanu and Florin Tudor's workshop in collaboration with Mihai Lucács at the Youth House. Here, a group of teenagers engaged in discussions

Lucács, la Casa Tineretului. Aici, un grup de adolescenți s-au angajat în discuții despre social media, colectarea datelor și supraveghere online, subiecte contemporane pe care instituțiile educaționale formale nu le-au abordat încă la nivel local.

Mulți dintre artiștii purtați de „adierea meșteșugăreas-că” pun de asemenea accentul pe practici colaborative. Acesta este cazul lui Michael Beutler, care, făcând echipă cu varii grupuri și specialiști, a realizat ceva aparent imposibil, prin soluții ingenioase de bricolaj, care sunt deopotrivă emoționante și nepretențioase. Iulia Toma a documentat poveștile captivante spuse de femei, copii și bărbați imigranți, cosându-le și brodându-le pe simple bucăți de pânză, suprapunând momentele curente ale vieților lor în România, cu elemente stilizate extrase din amintirile lor din locuri îndepărtate. Ca un magician, Bella Rune a transformat gHEMELE de fibră textilă în sculpturi minunate de mari dimensiuni, atârinate din tavan, fiecare cântărind doar câteva sute de grame. Împreună cu căldărarul Lajos Gabor, Joar Nango a folosit cuprul pentru a înfrumuseța un stâlp de iluminat și pentru a repara un coș de gunoi stricat, într-un părculeț din apropierea Castelului Huniade, în centrul istoric. Folosindu-se de tehnici de împletit din secolul al XVIII-lea, sculpturile vag suprarealiste ale artistei Anne Low sunt toate realizate manual și vorbesc despre munca din gospodărie și despre ideile de utilitate, gust și decorație. O precepută făuritoare de imagini, Małgorzata Mirga-Tas creează portrete remarcabile ale unor femei din comunitățile de rromi, folosind bucăți de pânză și resturi de material textil. Materialele pe care le folosesc acești artiști sunt adeseori cotidiene - ceea ce este la îndemână - fiind totodată rezistente, chiar autosuficiente. Acești artiști sfidează și angrenează în joc obiceiuri și expectative, investind în mod contraintuitiv o cantitate enormă de timp în lucrările lor, într-o eră altminteri dominată de stres.

În lucrări de acest fel, artizanatul și meșteșugul devin moduri de a disloca structurile de valori dominante. Cu toate că practicienii din domeniile artei și artizanatului au fost suspicioși unii față de alții multă vreme, aceste tensiuni par a se fi relaxat întrucâtva. Potrivit teoreticianului și curatorului Glenn Adamson, timp de secole, artizanatul a fost considerat o anexă a artei: un aspect necesar, dar subordonat, care a rămas separat și diferit. A fost descris ca rama în raport cu pictura sau scrisul în raport cu limbajul vorbit. În mod istoric, artizanatul a avut adeseori avantajul de a zbura sub radarul cenzurii, ceea ce a permis un anumit grad de experimentare. Astăzi, crearea unei lucrări de artă, procesul propriu-zis de a fabrica și de a articula în mod formal ceva, este conceput din ce în ce mai mult ca un element inherent crucial și extrem de interesant. A devenit un mod de a recunoaște o cunoaștere ancestrală, înrupată, înrădăcinată adeseori dincolo de modelele epistemologice patriarhale ale Occidentului, sărbătorind o pricepere moștenită și o categorie a „decorativului” adesea marginalizată.

O altă adiere, așa cum am pomenit mai sus, transmite un interes pentru granițe și pentru traducere. În tripticul său video, Naeem Mohaiemen trece dincolo de logica înghețată a Războiului Rece, privind spre Mișcarea de Nealiniiere din perspectiva statului său membru, Bangladesh. Iar Behzad Khosravi Noori, folosind o sumedenie de medii, preia personajul Profesorul Balthazar, un personaj dintr-un program pentru copii iugoslav cu același nume, care a transgresat multiple granițe. În instalația lor de un albastru închis, prezentând o hartă realizată din ață, Anca Benera și Arnold Estefan evidențiază istoria unei insule revendicate atât de România cât și de Ucraina, întrebându-se în interesul cui sunt perpetuate astfel de dispute teritoria-

about social media, data collection, and online surveillance, timely topics that are yet to be addressed locally in formal educational institutions.

The artist Michael Beutler, with his wife, the photographer and curator Anne Low, and the artist and photographer Joar Nango, in the Huniade Castle, Cluj Napoca, Romania.

Many of the artists in the “handicraft wind” also emphasise a collaborative practice. This is the case with Michael Beutler, who, by teaming up with various groups and specialists, accomplished the seemingly impossible through ingenious DIY solutions that are both moving and inexpensive. Iulia Toma documented the captivating stories told by migrant women, children and men by sewing and embroidering them on plain pieces of cloth, juxtaposing current moments of their life in Romania with stylised elements from memories in far-away places. Like a magician, Bella Rune turned bundles of yarn into big and beautiful sculptures suspended from the ceiling, weighing only a few hundred grams each. Together with the Kalderash blacksmith Lajos Gabor, Joar Nango used copper to improve a lamppost and mend a broken trash can in a small park next to the Huniade Castle, in the historic centre. Employing 18th century weaving techniques, Anne Low's slightly surrealistic sculptures are all made by hand, and speak to housework, the decorative, utility and taste. A skilful image maker, Małgorzata Mirga-Tas creates powerful portraits of women from Roma communities, employing pieces of cloth and leftover fabrics. The materials these artists use are often mundane—that which is at hand, being resilient, even self-sufficient. They defy and play with habits and expectations, investing, counterintuitively, an immense amount of time in the work, in an otherwise stress-driven era.

The artist Michael Beutler, with his wife, the photographer and curator Anne Low, and the artist and photographer Joar Nango, in the Huniade Castle, Cluj Napoca, Romania.

In artworks like these, handiwork and craft become ways of displacing dominant value structures. While practitioners in the fields of art and craft have long been suspicious of one another, the tension seems to have relaxed somewhat. For centuries, according to theoretician and curator Glenn Adamson, craft was considered a supplement to art: a necessary but subordinate feature which remained separate and different. It has been described as the frame in relation to a painting, or writing in relation to spoken language. Historically, craft has often held the advantage of flying below the radar of censorship, which has allowed a certain degree of experimentation. Today, the making of an artwork, the actual process of fabricating and formally articulating something, is increasingly thought of as a crucial and highly interesting element therein. It has become a way of recognising age-old, embodied knowledge, often beyond the patriarchal epistemological models of the West, celebrating inherited know-how and the oft-maligned category of “the decorative”.

Another wind, as mentioned earlier, conveys an interest in borders and translation. In his video triptych, Naeem Mohaiemen goes beyond the frozen Cold War logic by looking at the Non-Aligned Movement from the perspective of its member state Bangladesh. And Behzad Khosravi Noori, using a variety of media, picks up on Professor Balthazar, a character in the Yugoslav children's programme of the same name which transgressed many borders. In their dark-blue installation, featuring a map made of string, Anca Benera and Arnold Estefan highlight the history of an island claimed by both Romania and Ukraine, asking, in whose interests are such boundary disputes perpetuated? In a short, contemplative video, Pinar Ögrenci tells the story of a musician who

The artist Michael Beutler, with his wife, the photographer and curator Anne Low, and the artist and photographer Joar Nango, in the Huniade Castle, Cluj Napoca, Romania.

le? Într-un video scurt și contemplativ, Pinar Ögrenci ne spune povestea unui muzician care a trebuit să-și arunce oud-ul peste bord în Marea Mediterană, în timp ce fugea din Irak. De asemenea, într-un format care se aseamănă unui videoclip muzical, un număr de refugiați sirieni își împărtășesc experiențele de trecere a granițelor, în lucrarea lui Halil Altindere. Două surori care rămân pe părți opuse ale conflictului curent dintre Rusia și Ucraina sunt punctul central al lucrării video pe două canale a Tanjei Muravskaja. Iar în lucrarea solemnă a lui Aslan Gaisumov, bătrâni și bătrâne intră lent și se așază în fața unei camere fixe instalate într-un centru comunitar din Grozny - sunt supraviețuitorii ceceni ai deportărilor lui Stalin.

The artist Michael Beutler, with his wife, the photographer and curator Anne Low, and the artist and photographer Joar Nango, in the Huniade Castle, Cluj Napoca, Romania.

Adierea șerpuită a frontierelor și a traducerilor continuă în fotografii din taberele de refugiați din Palestina, făcute ca pentru anunțurile unei agenții turistice, și prezentate pe cutii luminoase așezate pe podea. Acestea sunt combinate cu broșuri mari documentând satele arabe pe care locuitorii taberei au fost forțați să le părăsească, într-o lucrare a colectivului Decolonising Architecture Art Residency. Revelația că atât pereții, cât și granițele sunt departe de a fi de netrecut este transmisă în lucrarea video a lui Lawrence Abu Hamdan; înregistrat într-un studio de sunet din fosta Republică Democrată Germană, acest proiect întrețese povești despre modul în care pereții clădirilor pot fi străpunși, folosind tehnologie contemporană, cu mărturii despre cum până și Cortina de Fier a putut fi transgresată. Spionul celebru și evaziv, Lai Teck, care a servit în mod simultan trei state înainte și după cel de-al Doilea Război Mondial, este surprins în lucrarea video asemănătoare cu un colaj a lui Ho Tzu Nyen. Lucrarea este bazată pe clipuri din douăzeci de filme populare - toate avându-l în prim-plan pe starul cinematografiei din Hong Kong, Tony Leung Chiu-Wai. Aici, figura lui Lai Teck, care a trăit într-o perioadă în care granițele mai multor țări din Asia de Sud-Est nu se coagulaseră încă, propune o formă de identitate care sfidează diviziunile naționale construite de stăpânii coloniali.

The artist Michael Beutler, with his wife, the photographer and curator Anne Low, and the artist and photographer Joar Nango, in the Huniade Castle, Cluj Napoca, Romania.

Pregătită și dispusă să treacă granițe și să-și respingă propriile instincte, creatura digitală a artistei Agnieszka Polska, *Porumbelul nesupus*, este un porumbel călător a cărui imagine este dispersată prin postere, autocolante și bannere, cât și în mediul online. Dar, ca o reprezentare a nesupunerii, este improbabil ca acest porumbel să respecte limitele și perimetrele. Thao Nguyen Phan, în proiecția sa video pe două canale, sugerează un soi diferit de sfidare și rezistență, pendulând între secolul al XVII-lea și prezent, între fapt și ficțiune. Într-o comună rurală din Vietnam imaginată de artistă, un grup de copii folosește joaca pe post de unealtă de nesupunere împotriva formelor trecute și prezente de autoritate. Duoul Peles Empire (Katharina Stöver și Barbara Wolff) manipulează, la rândul lor, materialul istoric folosind focul pentru a făuri legături între artefacte durabile, cum ar fi o statueta din lut descoperită de ele în expoziția Muzeului Banatului, cu urme care au fost făcute invizibile, ca de pildă cei 164 de ani de administrație otomană din Timișoara. Majoritatea lucrărilor din acest calup au fost expuse într-un bastion care a format o parte dintr-o fortificație masivă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, construită de conducătorii habsburgi pentru a-și apăra teritoriile nou cucerite, și folosită în prezent de județul Timiș pentru o sumedenie de activități culturale.

The artist Michael Beutler, with his wife, the photographer and curator Anne Low, and the artist and photographer Joar Nango, in the Huniade Castle, Cluj Napoca, Romania.

Proliferarea contemporană a granițelor este ridicată în eter de această rafală, alături de implicațiile sale pentru viața politică, pentru mișcările migratoare și pentru dezvoltarea capitalistă. Departe de a șterge granițele, globalizarea a accelerat construcția și apărarea lor, așa cum arată Sandro Mezzadra și Brett Neilson în cartea lor *Border as*

had to throw his oud overboard on the Mediterranean while fleeing from Irak, and, in a format that resembles a music video, a number of Syrian refugees share their experience of the border crossing in Halil Altindere's work. Two sisters who end up on different sides in the current Russia-Ukraine conflict are the focus of Tanja Muravskaja's two-channel video. And in Aslan Gaisumov's solemn work, old men and women slowly enter and take a seat in front of a steady camera in an assembly room in a community centre in Grozny—they are Chechen survivors of Stalin's deportations.

The artist Michael Beutler, with his wife, the photographer and curator Anne Low, and the artist and photographer Joar Nango, in the Huniade Castle, Cluj Napoca, Romania.

The meandering wind of borders and translation continues in photographs from Palestinian refugee camps, taken as if for a travel agency and presented on floor-standing light boxes. They are combined with large booklets documenting the Arab villages which the inhabitants of the camp were forced to leave, in a work by Decolonizing Architecture Art Residency. The revelation that walls, and borders, are far from impervious comes across in Lawrence Abu Hamdan's video: recorded in a sound studio in the former German Democratic Republic, it weaves together stories that tell how the walls of buildings can be penetrated using contemporary technology with accounts of how even the Iron Curtain could be transgressed. The notoriously elusive spy Lai Teck, who simultaneously served three states before and during World War II, is captured in Ho Tzu Nyen's collage-like video. The work is based on clips from twenty mainstream films—all of which feature Hong Kong movie star Tony Leung Chiu-wai. Here, the figure of Lai Teck, who lived at a time when the borders of several Southeast Asian countries were yet to take shape, posits a form of identity that defies the national divisions constructed by the colonial masters.

The artist Michael Beutler, with his wife, the photographer and curator Anne Low, and the artist and photographer Joar Nango, in the Huniade Castle, Cluj Napoca, Romania.

Ready and willing to cross borders, as well as to reject its own instincts, Agnieszka Polska's digital creature, the Wayward Pigeon, is a homing pigeon whose image is dispersed through posters, stickers and banners, as well as online. But as a figure of disobedience it is unlikely to respect boundaries and perimeters. Thao Nguyen Phan, in her two-channel projection, suggests a different sort of defiance and resilience, shifting between the 17th century and the present, between fact and fiction. In a rural commune in Vietnam imagined by the artist, a group of children use play as a tool of defiance against different past or present forms of authority. The duo Peles Empire (Katharina Stöver and Barbara Wolff), for their part, manipulate historical material by using fire to forge links between durable artefacts, such as a clay statuette they discovered in the display of the Banat Museum, with traces that have been rendered invisible, such as the 164 years of Ottoman administration in Timișoara. Most of the works in this current were shown in a bastion forming part of a massive fortification structure from the first half of the 18th century, built by the Habsburg rulers to defend their newly conquered territory and now used by Timiș County for a range of cultural activities.

The artist Michael Beutler, with his wife, the photographer and curator Anne Low, and the artist and photographer Joar Nango, in the Huniade Castle, Cluj Napoca, Romania.

The present proliferation of borders is borne aloft by this gust, along with its implications for political life, migratory movements and capitalist development. Far from erasing borders, globalisation has accelerated their construction and enforcement, as Sandro Mezzadra and Brett Neilson show in the book *Border as Method, or, The Multiplication of*

Method, or, the Multiplication of Labor [Granița ca meto-dă sau multiplicarea muncii]. Granițele generează violență, dar sunt în același timp interfețe, formând nu doar un sit, ci o rețea epistemică – una care ne poate ajuta să înțele-gem criza și transformarea statului-națiune și să reevalua-m concepțe ca acelea de cetățenie și de suveranitate. Folosind dezbaterea din jurul așa-zisei „limbi engleze artis-tice internaționale” ca punct de pornire în eseul său, Boris Buden folosește un vector similar, amintindu-ne de relațiile de putere și de granițele din cadrul artei contemporane și, dincolo de aceasta, de riscurile inerente transformării privilegiilor celor puțini în condițiile tuturor. Cum, de către cine, și în interesul cui sunt trasate granițele dintre lim-bi? Cum este legat acest proces de regimul frontierelor în context geopolitic și de statutul curent al statului-națiune? Ideea că experiența socială, politică, culturală și lingvisti-că este stabilă și comensurabilă nu numai că este neva-lidă în ziua dea azi, dar este chiar anistorică; ba chiar, în-tr-un viitor multilingv și divers, redialectizarea va prolifera, în timp ce ordinea lingvistică de acum va fi dispărut. Cu toate acestea, argumentează Buden, valorile indigene au-todeterminate trebuie recâștigate, atât din împrejmuirea capitalismului, cât și din partea Dreptei politice.

Limitele vizibilității compun un al treilea curent – unul simțit la Galeria Fundației Art Encounters. Situată într-o clădire de-ținută de fondatorul și președintele fundației și împărțită cu biroul companiei sale de imobiliare, galleria este înconjurată de un imens șantier rezidențial și de birouri, în umbra căruia se află, într-un sens cât se poate de literal. Uneori adierea se putea discerne în galerie, alteori nu. În picturile, foto-grafiile, videourile, tapetul, sculpturile și desenele găzduite de galerie, atenția privitorului este divizată. Pe de o parte, privirea alunecă înapoi înspre întâlnirea dintre lucrarea ar-tistică și observator; pe de altă parte, ea este atrasă înspre lucrările în sine, în care vizibilitatea este urmărită sau evita-tă în mod conștient; lucrări produse în vremuri complexe, în care imperativele transparenței concurează cu necesitatea dreptului la opacitate, de a fi nevăzut, neluat în seamă, nea-nalizat, necontrolabil și neprofitabil. Observatorul contribu-ie la formularea lucrărilor, influențând tiparele care apar și asocierile care se strecoară în prim-plan. Refocalizând și reconceptualizând modul în care privirea acaparează un spațiu dat, această adiere contestă obiceiurile împămân-tenite de a vedea și metodele de direcționare a privirii. În mijlocul luării în seamă a acestor mecanisme și condiții ale percepției vizuale, privitorul poate trăi experiența unei mul-titudini de momente: obiecte atât de mici încât ochiul nu le poate discerne, ca de pildă co-creația vastă și portocalie, situată la granița dintre pictură și sculptură a Almei Heikki-lä, formată de bacterii ale căror forme abia pot fi distinse cu ochiul liber; sau lucruri care se întâmplă atât de repede încât scapă privirii umane, ca în lucrarea video a grupului *Forensic Architecture*, referitoare la situația uciderii a doi bărbați în zona Cisiordaniei. Au fost de asemenea vasele de sticlă ale Anei Graff, pline cu substanțe legate de boli autoi-mune comune și legate de mediu, a căror incidentă se află acum în creștere; printre ele se numără boala Alzheimer și scleroza multiplă, ale căror componente nu pot fi surprinse vizual, dar ale căror efecte sunt cu atât mai palpabile.

Un alt tip de invizibilitate a fost evidențiată în sculptura lui Pauline Boudry și Renate Lorenz, în care protagonistul este nevăzut – este o scenă rotativă circulară cu cinci microfoa-ne, dar fără performer. Încă și mai enigmatică, imaginea murală a lui Walid Read, înfățișând pereți goi ai unui muzeu, spune povestea unui eveniment în care lucrările dintr-un muzeu au dispărut pur și simplu. Cablurile subacvatice de internet, atât de vitale pentru infrastructura contemporană, și care sunt interceptate de Agenția de Securitate Națională

Labor. Borders generate violence, but they are also inter-faces, forming not simply a site, but an epistemic frame-work—one which can help us to understand the crisis and transformation of the nation-state and to reassess such notions as citizenship and sovereignty. Using the debate around the so-called International Art English as a starting point in his essay, Boris Buden follows a similar line, remind-ing us of power relations and boundaries within contempo-rary art and beyond, of the risk that inhere in making the privilege of the few into the conditions of all. How, by whom, and in whose interest are boundaries between languages drawn? How is that connected to the border regimes in geopolitics, and to the current status of the nation-state? The idea that social, political, cultural, and linguistic experi-ence is stable and commensurable is not only invalid today, but also ahistorical; indeed, in a multilingual, diverse future, re-vernacularisation will proliferate, while the current lin-guistic order will have vanished. However, argues Buden, self-determined vernacular values need to be reclaimed, both from the enclosure of capitalism and from the political Right.

The limits of visibility comprise a third current—one felt at the Art Encounters Foundation Gallery. Situated in a building owned by the founder and president of the foundation, and shared with the office of his real estate company, the gallery is surrounded by an enormous housing and office develop-ment by which it is quite literally overshadowed. Sometimes you could discern this wind in the gallery, sometimes not. In the paintings, photographs, videos, wallpaper, sculptures and drawings housed in the gallery, the viewer's attention is divided. On one hand, the gaze drifts back to the encounter between the work of art and the observer; on the other, it is drawn towards the artworks themselves, in which visibili-ty is consciously sought after or evaded; works produced in complex times, where imperatives of transparency com-pete with demands for the right to opacity, to be unseen, un-counted, unanalysed, uncontrollable and unprofitable. As an observer, you contribute to the formulation of the work, af-fecting the patterns which appear and the associations that come forth. By refocussing and refiguring the way the eye apprehends a given space, this wind contests ingrained hab-its of seeing and methods for directing the eye. In the midst of considering these mechanisms and conditions of see-ing, the viewer might experience any of several moments: things so minute that the eye cannot discern them, like Alma Heikkilä's large orange painterly and sculptural co-creation, made from bacteria whose forms can scarcely be observed with the naked eye; and things happening so fast that they escape the human gaze, as in Forensic Architecture's video addressing the killing of two men in the West Bank. There was also Ane Graff's glass vessels, filled with substances connected to common, environmentally linked autoimmune diseases now on the rise, including Alzheimer's and multiple sclerosis, whose components cannot be captured by vision, but whose effects are all the more palpable.

Another kind of invisibility came across in Pauline Boudry and Renate Lorenz's sculpture, where the main protagonist is nowhere to be seen—it is a rotating, circular stage with five microphones, but no performer. Even more enigmatic, Walid Raad's mural of empty museum walls tells a story in which the artworks at a museum have simply disappeared. The submarine internet cables which are so vital to today's infrastructure—and tapped by the US National Security Agency—appear along the coasts in Trevor Paglen's pictur-

a Statelor Unite, apar pe lângă coaste, în fotografiile color pitorești ale lui Trevor Paglen; ele sunt ascunse, dar nu sunt dificil de localizat. Infrastructura de comunicare și supra-veghere apare și în eseul video al Filipei César și al lui Louis Henderson, o lucrare despre faruri presărate de-a lungul coastei Portugaliei, care meditează asupra funcției lor în timpul și în urma erei coloniale. Aici, modurile de a fi văzut și de a evita detecția devin probleme de viață și de moar-te. Desenele modeste ale Lilianei Mercioiu Popa atrag însăși retina în joc, adresând o provocare privirii cotidiene, cerând atenție și concentrare speciale. Ce anume este plat? Și ce are volum? Prin folosirea unor linii simple, ea evocă desene care oscilează între cele două.

Picioarele păsării paradisului, tăiate de negustorii indigeni din Papua Noua Guinee în timp ce pregăteau păsările pen-tru export, reprezintă șablonul aproape abstract al tape-tului cianotipie al lui Zac Langdon-Pole, realizat printr-o tehnică din secolul al XIX-lea, de a captura o urmă a unui material organic înainte ca acesta să se descompună și să dispară. Folosindu-se de un motiv similar, o serie de dese-ne evocative alb-negru ale lui Philippe Parreno înfățișează licurici (a căror viață este neobișnuit de scurtă), care emit lumină (și astfel devin vizibili) printr-o reacție chimică ce ia loc în partea de jos a abdomenului lor; desenele atrag atenția asupra vizibilității evanescente a acestor creaturi, datorate poluării luminoase și a schimbării modului în care este folosit pământul. Acestea sunt numai câteva dintre punctele prin care se poate pătrunde în sfera lucrărilor celui de-al treilea vânt, fiecare dintre ele fiind plină de alte conotații și dinamici. Fiecare punct este declanșat în mo-duri diferite de către relația cu lucrările învecinate. Popa alături de Paglen, Graff în apropiere de Raad și de Lang-don-Pole. Heikkilä în același câmp vizual cu Paglen și Popa, cu sunetul lui César și Henderson și privind Boudry/Lorenz în timp ce ascultă Forensic Architecture.

Așa cum ne-am înfruntat cu afinitățile și juxtapunerile dintre lucrări, ne-am luptat și cu termenul de „artă pu-blică”, termen care devine din ce în ce mai dificil de folo-sit. Aceeași problemă se aplică și conceptului de „artă în spațiu public”. În ambele cazuri, „public” ridică provocarea principală: întrucât distincția neoliberală dintre „public” (în sensul accesibilității pentru toți) și presupusul său opus diametral „privat”, este diluată. Într-adevăr, spații aparți-nând statului și municipalităților au fost privatizate, iar pro-prietarii privați își deschid acum spațiile pentru folosința oricui. Proprietatea și controlul spațiilor variază de aseme-nea din loc în loc, iar modelul care obișnuia să fie folosit în Europa de Nord-Vest nu se aplică automat și altundeva. Așadar, nici măcar termenul de „artă în domeniul public” nu ni s-a părut folositor, chiar dacă acoperă și sfera digi-tală. „Artă *in situ*” s-a dovedit a fi cea mai puțin incomodă etichetă, și servește ca un înlocuitor temporar.

Lucrarea lui Ahmet Öğüt a fost situată chiar în mijlocul unui „spațiu public clasic”, pe o stradă pietonală în centrul orașului. Holul de la parterul Primăriei, în care poate intra oricine, a fost spațiul în care Halil Altindere și-a prezentat lucrarea video *Homeland*. În schimb, monumentul jucăuș realizat de Behzad Khosravi Noor și dedicat cetățeanului in-vizibil, a fost plasat într-un spațiu complet privat și puternic comercializat: Shopping City, un mall local. Din nou, un spa-țiu în care oricine poate intra, dacă se poartă corespun-zător, respectând preceptele consumerismului. Facultatea de Artă a Universității de Vest este publică prin definiție, în sensul în care este o instituție a statului; și totuși, lucrarea lui Matts Liederstam, care a fost expusă în holul aceste-ia, nu este accesibilă tot timpul. Și chiar și Universitatea de Vest reprezintă un caz din ce în ce mai rar de școală de artă

esque colour photographs; they are concealed, but not dif-ficult to locate. Communication and surveillance infrastruc-ture also appear in Filipa César and Louis Henderson's video essay on lighthouses along the coast of Portugal, which considers their function during both colonial and postco-lonial times. Here, ways to be seen and to avoid being de-tected become matters of life and death. Liliana Mercioiu Popa's modest drawings engage the retina itself, challenging routine vision, asking for special attention and focus. What is flat and what has volume? Through the use of simple lines, she conjures drawings that oscillate between the two.

The legs of the bird of paradise, removed by indigenous Papua New Guinean traders as they prepared the birds for export, comprise the almost-abstract pattern on Zac Langdon-Pole's cyanotype wallpaper, made using a 19th century tech-nique to capture an impression of organic material before it decayed and vanished. Employing a similar motif, a series of evocative black-and-white drawings by Philippe Parreno of the unusually short-lived firefly—which emits light (and thus becomes visible) via a chemical reaction in its lower abdo-men—draws attention to these creaturesș decreasing visibil-ity due to light pollution and changing land use. These are but a few suggested entry points to the works in the third wind, every one of which is ripe with yet other connotations and agencies. Each is set off in distinct ways by its relationship to neighbouring artworks. Popa next to Paglen, Graff in the vicinity of Raad as well as Langdon-Pole. Heikkilä in the same field of vision as Paglen and Popa, to the sound of César and Henderson, and watching Boudry/Lorenz as they listen to Forensic Architecture.

Just as we wrestled with affinities and juxtapositions be-tween artworks, we struggled with the term “public art”, which is increasingly hard to use. The same goes for “art in public space”. In both cases, “public” poses the biggest challenge: for the neoliberal distinction between “public” (in the sense of being accessible to all) and its presumed diametrical opposite, “private”, is blurred. Indeed, space belonging to states and municipalities has been privatised, and private owners now open up their spaces for anyone to use. Ownership and control of spaces also varies from place to place, and the model that used to be in place in Northwestern Europe does not automatically apply else-where. Thus, not even “art in the public realm” felt use-ful, even if it encompasses the digital sphere. “Art in situ” proved the least awkward label, and it serves as a tempo-rary placeholder.

Ahmet Öğüt's work was situated smack in the middle of “classical public space”, on a pedestrian street in the city centre. The ground-floor lobby of the City Hall, which anyone can enter, was the site where Halil Altindere presented his video *Homeland*. Behzad Khosravi Noori's playful monument to the invisible citizen, in turn, was placed in an entirely pri-vate and highly commercialised space: Shopping City, a local mall. Again, a place that anyone behaving correctly—using the site for consumption—can enter. The Faculty of Arts of the West University is public by definition, in the sense that it is a state institution; and yet, Matts Leiderstam's work, which was displayed in its lobby, is not accessible all the time. And even the West University is an increasingly rare case of an art school that still has a generous policy—no key cards are necessary. The University's lobby also housed

care păstrează în continuare o politică generoasă – cartelele de acces nu sunt necesare. Holul Universității a găzduit de asemenea *VIP's Union*, lucrarea lui Haegue Yang realizată la intersecția dintre artist, instituția gazdă și un grup de oameni care au împrumutat obiecte de mobilier care spun povești despre Timișoara și despre regiunea mai largă a Banatului. Și, în timp ce este convențional pentru o coloană să marcheze centrul de putere al unui oraș, lucrarea lui Ciprian Mureșan este descentralizată; monolitul său se află în mijlocul Parcului Sudului, într-o zonă rezidențială cu blocuri.

Un mozaic monumental realizat de Dan Acostioaei a devenit de asemenea parte din țesătura orașului în timpul bienalei și sperăm să rămână astfel pentru mult timp. Instalat într-un pasaj al Gării de Nord, mozaicul îi întâmpină pe navetiști, înregistrând multiplele povești ale migrațiilor trecute și prezente, generate de circumstanțe economice și politice. Răspândite prin întreg orașul, posterele lui Vilmos Koter au produs un cu totul alt mesaj. Imprimante în zece limbi vorbite în mod istoric în Banat, acestea au reflectat spaima că scindările naționale se vor dizolva, o teamă care adeseori este prezentă în discursurile conservatoare. Parcul Botanic a fost locul în care au avut loc alte două intervenții. Una îi aparține duoului Monotremu (Laura Borotea și Gabriela Boldiș), cu o structură care conținea oale transformate în clopote de biserică, chestionând nepotrivirea dintre nevoile fundamentale locale și alocarea de fonduri publice. Cea de-a doua intervenție a fost alcătuită din motivele grafice marcate de Gunilla Klingberg, inspirate de un gard din parc, pe care le-a produs folosind tehnica de graffiti inversat. Formele acoperă aleile parcului, dar și alte spații de prin oraș. În cele din urmă, un stindard enorm realizat de STEALTH.unlimited (Ana Džokić și Marc Neelen) acoperea o întreagă latură a unui bloc de apartamente de pe Bulevardul Take Ionescu, în centrul Timișoarei. Situl este adiacent uneia dintre cele mai mari dezvoltări imobiliare din oraș, ISHO, al cărui CEO este fondatorul și președintele Fundației Art Encounters.

Pe măsură ce am dezvoltat aceste proiecte în aer liber, am fost interesați să colaborăm cu o suită de muzee și tipologii de colecții dinăuntru și dinafara Timișoarei. Astfel a devenit Muzeul Banatului situl expoziției *Collection Show*, un proiect realizat de Céline Condorelli, care a evidențiat importanța structurilor de expunere, cât și a colecțiilor personale din care s-a născut muzeul. Proiectul a reunit diverse moduri de a colecționa, inclusiv copleșitorul Muzeul al Consumatorului Comunist, colecția excepțională a Muzeului Textilelor din Băița și modelul de proprietate colectivă care caracterizează proiectul Collection Collective. Aceasta din urmă, compusă din aproximativ cincizeci de artiști, găzduiește o colecție de lucrări care le aparțin în continuare respectivilor realizatori. Astfel, Muzeul Banatului a devenit un context în care istorii formale și informa-le s-au intersectat – de la selecția de obiecte din Muzeul Consumatorului Comunist, realizată de Condorelli, până la focalizarea Virginiei Lupu asupra practicilor magice și la colajul audio realizat de Alexandra Croitoru, cu titluri din presă. Această lucrare s-a întins până la Jimbolia, la o oră de călătorie cu mașina de la Timișoara, înspre granița cu Serbia, oraș care găzduiește Muzeul Presei – o altă colecție personală care a devenit instituție formală. Arhiva sa impresionantă este o mărturie despre multiplele influențe și limbi care au traversat această regiune. Iar Muzeul Cunoașterii, realizat de Lia Perjovschi și situat în centrul României, este o instituție în sine. Deopotrivă subiectiv și subversiv, este o expresie a dorinței continue de a învăța a artei, cât și a convingerii sale solide că educația trebuie să se desfășoare în mod transdisciplinar.

Haegue Yang's *VIP's Union*, a work developed at the intersection between the artist, the host institution, and a group of lenders whose pieces of furniture convey stories about Timișoara and the wider Banat region. And, while it is conventional for a column to mark the city's centre of power, Ciprian Mureșan's work is decentralised; his monolith lies in the middle of Sudului Park, in a residential area of apartment blocks.

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

A monumental mosaic by Dan Acostioaei became part of the city's fabric during the biennial, as well—and hopefully for the long term. Installed in a passageway at the North railway station, the mural welcomes daily commuters, acknowledging the manifold stories of migration (past and present) generated by economic and political circumstances. Spread across the city, Vilmos Koter's posters reproduced a very different message. Printed in the ten languages historically spoken in Banat, they reflected the fear that national divisions will dissolve, one that is often present in conservative discourses. The Botanical Park was the site of two more interventions. One belonged to Monotremu (Laura Borotea and Gabriel Boldiș), whose structure contained pots turned into church bells, questioning the mismatch between fundamental local needs and the allocation of state funds. The other was Gunilla Klingberg's stencilled motifs, inspired by a fence in the park, which she produced using the technique of reverse graffiti. The shapes span the walkways of the park, as well as other locations around the city. Lastly, an enormous banner by STEALTH.unlimited (Ana Džokić and Marc Neelen) covered one side of a block of flats on Take Ionescu Avenue, at the centre of Timișoara. The site is adjacent to one of the biggest housing developments in the city, ISHO, whose CEO is the founder and president of the Art Encounters Foundation.

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

As we developed these outdoor projects, we were interested in collaborating with an array of museums and typologies of collections within and beyond Timișoara. This is how the Banat Museum became the site of the Collection Show, a project by Céline Condorelli which emphasised the importance of structures of display, as well as the personal collections from which the museum originates. The project brought together different models of collecting, including the overwhelming Museum of the Communist Consumer, the exquisite collection of Muzeul Textilelor in Băița, and the model of communal ownership underlying the work of the Collection Collective. The latter, comprised of around fifty artists, houses a collection of artworks that still belong to the makers. Hence, the Banat Museum became a context in which formal and informal histories intersected—from Condorelli's selection of stuff displayed at the Museum of the Communist Consumer, to Virginia Lupu's focus on the practice of magic, to Alexandra Croitoru's audio collage of newspaper titles. This work extended to Jimbolia, one hour's drive from Timișoara on the border with Serbia, which hosts the Press Museum—another personal collection that has become a formal institution. Its impressive archive is a testimony to the multiple influences and languages which traversed this region. And Lia Perjovschi's Knowledge Museum, located in central Romania, is an institution in its own right. At once subjective and subversive, it is an expression of the artist's continuous yearning to learn, and of her solid belief in education across disciplines.

Cu ocazia expoziției bienalei, Muzeul Transportului Public „Corneliu Miklosi”, recent renovatul fost depou de tramvaie al Timișoarei, a gărat o colecție extinsă de tramvaie în fața clădirii. Scopul nostru a fost să îi evidențiem interiorul spectaculos, dotat cu o lucrarnă vastă. Am ales să suprapunem mai multe rafale de vânt, mai degrabă decât o singură adiere: aceea a artizanatului și a muncii manuale, în lucrările Bellei Rune, a Iuliei Toma și a lui Michael Beutler; cât și motivul rezistenței și a condițiilor de mediu, incluzând un proiect realizat de Zephyr. Idealurile de creștere au fost problematizate aici: de exemplu, în cadrul imaginilor intense din lucrarea video a lui Zhou Tao și în expoziția uneltei/sculptură de „reverse graffiti” a Gunillei Klingberg. Această structură constă în șabloane metalice ale unor motive florale simple, care funcționează prin substragere, nu prin adăugire, prin înlăturarea mizeriei; acestea pot să fie aplicate în mod continuu, dezvoltându-se – crescând – ca forme discrete, în timp ce acoperă în mod potențial arii extinse. De asemenea, expuse în cadrul muzeului tramvaielor, au fost o suită de istorii personale, incluzând lucrarea video a lui Vandy Rattana, în care naratorul își împărtășește povestea despre consecințele regimului Khmerilor Roșii. Alte lucrări au evidențiat transgresarea granițelor, atât naturale cât și politice, la scară mică și mare – de exemplu animația stop-cadru a lui Ghenadie Popescu, în care două păpuși călătoresc pe malurile râurilor care mărginesc Moldova.

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Cu toate acestea, imediat ce este prezentată în public (adică este făcută disponibilă unui grup extins de persoane), o lucrare de artă este în mod conștient „in situ”. Dată fiind dominația „cubului alb” ca model de galerie – cât și ultimul răcnet al „cutiei negre” – ar trebui să clarificăm: am integrat cu drag proiecte in situ dincolo de cubul alb / cutia neagră, dincolo de instituția artistică. La fel și pentru proiecte interioare. Am abordat Casa Tineretului, în particular, ca pe o formă de „curatoriat in situ” – un spațiu în care au fost plasate lucrări legate tematic de contextul instituțional, coexistând cu activitatea cotidiană a acestui centru dinamic. Construit în anii 1970, în stilul modernist postbelic, clădirea a servit ca sediu central al Uniunii Tinerilor Comuniști din Timișoara, iar, în 1990, celebrul proces al revoluției a avut loc în marele său auditoriu. La fel ca în cazul altor centre culturale, activitatea sa a intrat în declin după 1990 și Casa Tineretului a fost recent reinventată pentru a deveni un spațiu eclectic multifuncțional, incluzând un hotel, o bibliotecă publică și multiple spații atelier și de coworking. În acest spațiu în care cultura și politica s-au întretesut, și care a servit odinioară statul ca un spațiu de autoreprezentare, constelația de lucrări a adus în prim-plan autonomia individuală și colectivă în exercitarea puterii.

În filmul Anei Hjort Guttu, instalat într-o sală de conferințe la parter, o artistă studentă din Norvegia dorește să creeze artă angajată politic și ajunge să lucreze cu un imigrant, o femeie rromă din România. Iar animația video plină de culoare a Anei María Millán, proiectată pe o scenă situată la parterul magnific al clădirii, provoacă limitele imaginarii colectiv printr-un proces de producție ce amintește de *cadavre exquis* al suprarealiștilor. Situat în apropierea unui mozaic care înfățișează figuri umane inspirate de constructivism, montajul video al unor scene de neliniște, realizat de Mona Vătămanu și de Florin Tudor, trasează paralele între mișcările mulțimilor și foc, ca o energie revitalizantă. Camuflată în zona de *lounge* de la parter, lucrarea Mădălinei Zaharia și-a apropiat instrumente ale discursului public și elemente ce țin de limbajul corporal pentru a aduce o critică comodificării sinelui, atât înăuntru cât și în afara universului artistic. Pe un ecran suspendat în marele auditoriu, care a creat iluzia unei vaste picturi peisagistice, lucrarea video deopotrivă calmă și copleșitoare realizată

On the occasion of the biennial exhibition, the Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation—Timișoara's recently renovated former tram depot—had parked an extensive collection of trams outside the building. Our aim was to reveal its spectacular interior, complete with a large sky-light. We opted to juxtapose several gusts of wind, rather than one single wind: that of handicraft and manual labour, in the work of Bella Rune, Michael Beutler, and Iulia Toma; as well as the motif of resilience and environmental conditions, including the project by Zephyr. Ideals of growth were questioned here: for example, in the intense visuals from the video by Zhou Tao, and in the exhibition of Gunilla Klingberg's “reverse graffiti” sculpture/tool. The device is comprised of metal stencils of simple plant patterns which work by subtraction rather than by addition, through the removal of dirt; they can be applied continuously, thereby developing—growing—as discrete shapes, while potentially covering large areas. Also on view at the tram museum were a number of personal histories, including Vandy Rattana's video, in which the narrator shares their story of the aftermath of the Khmer Rouge regime. Other works emphasised the transgression of borders, both natural and political, scales small and grand—for instance, Ghenadie Popescu's stop-motion animation, in which two puppets travel along the rivers bordering Moldova.

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei

de Taus Makhacheva surprinde un echilibrist care returnează picturi din Muzeul de Artă Plastică din Daghestan în așa fel încât să poată fi privite, riscând răsturnarea literală a tradiției. La fel ca Zaharia, Kray Chen a făcut clădirea în sine parte din lucrarea realizată pentru bienală: instalația sa video a fost pusă în scenă în spațiul studio dedicat repetițiilor și spectacolelor de teatru din cadrul Casei Tineretului. O reprezentatie de o lentoare intenționată, lucrarea lui Chen a evidențiat capacitatea muzicii de a dicta emoții. Și în cele din urmă, în sala rotundă a Casei Tineretului, textilele la scară mare a lui Vătămanu și Tudor au devenit parte din arhitectura camerei; cercurile lor desenate de mână, care oglindeau spațiul interior, au transmis înțelesuri polivalente, de la limbajul abstracției în artă, la tehnologii de supraveghere.

A realiza un proiect curatorial „in situ, dincolo de instituția artistică” implică plasarea artei într-un context în care există mai puțin control când vine vorba de protecția lucrărilor, ghidarea vizitatorilor și așa mai departe. Și, cu toate acestea, tocmai acest context are potențialul de a nutri și a testa posibilitățile îngrijirii și stăpânirii comune a artei, cât și de a stimula aspecte ale lucrărilor care altminteri ar rămâne ascunse. În acest mod, bienala a fost într-adevăr fidelă contextului. Luați de pildă Casa Tineretului, în care bienala s-a scindat în formele sale anterioare de a fi și de a produce, mereu simptomatice pentru spațiul și timpul în care s-a desfășurat. În România contemporană, în care până în anul 1989 statul a deținut în mod tehnic totul, transferul fostelor proprietăți publice înspre deținerea privată a fost o sursă dominantă de putere economică. Fundația Art Encounters este de asemenea construită prin mijloace obținute tot în urma acestei denaționalizări – mai precis, prin afaceri imobiliare realizate după 1989. În timp ce bienala este o inițiativă privată, această ediție (potrivit cifrelor oferite de fundație) a primit mai bine de jumătate din sprijinul financiar din fonduri publice – stat, administrație municipală și regională – și prin agenții străine: în jur de 66%. Aproximativ 14% din buget a venit de la Ovidiu Sandor, fondatorul și președintele fundației și CEO al Mulberry Development; alte 20% au venit de la sponsori din sfera corporatistă. Și totuși, cu toate că fondatorul/președintele, care se ocupă cu arta ca hobby, stă în mod oficial în umbră, structura de funcționare este de așa natură încât nimic nu se întâmplă la nivel bugetar fără acordul său. Asta înseamnă, de asemenea, că el este responsabil pentru modul în care bugetul este construit – ambiții care nu sunt susținute de resurse, experiență sau competență. În calitate de curatori, suntem fără îndoială implicate în acest ansamblu complex și suntem acut conștiente de aceste contradicții și complicații. Se construiește în mod rapid un brand, Fundația Art Encounters, dar pentru cine? Și cu ce costuri?

Este important să recunoaștem și să comunicăm sprijinul financiar preponderent din fonduri publice, întrucât acesta implică o anumită responsabilitate pentru toți cei care sunt implicați în producția acestei bienale: anume, de a îi refocaliza atenția și resursele înspre artiști și înspre nevoile comunității artistice. Acesta este și unul din semnalele pe care le transmite Daria Ghiu în eseuul său, care revizitează momente cheie ale istoriei recente a artei din Timișoara prin intermediul vocilor unor figuri active de pe scena locală. De la apariția unor grupuri precum 111, Sigma, cât și a unei agende pedagogice experimentale în anii 1960, la festivalul de arte performative Zona și la StudentFest în ani 1990, Timișoara a fost martora mai multor momente de efervescență culturală, culminând în anii 2000, atunci când a luat formă activitatea critică de durată a festivalului Simultan și a colectivei artistice h.arta. În prezent, când

they can be viewed, risking the literal toppling of tradition. Like Zaharia, Kray Chen also made the building itself part of his commission: his video installation was staged in the Youth House's dedicated studio space for theatre rehearsals and performances. A performance of deliberate slowness, Chen's work highlighted music's ability to dictate emotions. And finally, in the rotunda hall of the Youth House, Vătămanu and Tudor's large textiles became part of the room's architecture; their hand-drawn circles, which referenced the interior space, carried polyvalent meanings, from the language of abstraction in art to surveillance technologies.

To curate “in situ, beyond the art institution” implies placing art in a context where there is less control, in terms of safeguarding the works, visitors guidance, and so forth. Yet it is precisely this context that holds the potential to foster and test the possibilities of communal care and ownership towards art, and to stimulate aspects of a work which might otherwise remain hidden. In this way, the biennial was indeed true to its context—take for example the Youth House, where it cleaved to its earlier ways of being and forms of production, always symptomatic of its place and time. In Romania today, where until 1989 the state technically owned everything, the transfer of previously public property into private ownership has been a dominant source of economic power. The Art Encounters Foundation is built also on wealth originating from such denationalisation—namely, in real estate business after 1989. While the biennial is a private initiative, this edition (according to the numbers provided by the foundation) received more than half of its support from public funding—state, municipal and regional—and foreign agencies: around 66 percent. Around 14 percent of the budget came from Ovidiu Sandor, the founder and president of the foundation, and CEO of Mulberry Development; another 20 percent came from corporate sponsors. And yet, while the founder/president who engages with art as a hobby officially stays in the background, the governance structure is such that nothing happens without his approval. This also means that he is responsible for how the budget is constructed—ambitions which are not matched by resources, experience or competence. As curators, we are certainly enmeshed in this complex ensemble, and we are keen to acknowledge the contradictions and complications. A brand, the Art Encounters Foundation, is rapidly being built, but for whom? And at what cost?

The prevailing support of public funds is important to acknowledge and communicate, as this entails a particular responsibility for everyone involved in making this biennial: namely, to recenter the attention and the resources towards the artists and the needs of the art community. This is also one of the signals that Daria Ghiu sends in her essay, which revisits key moments in the recent history of art in Timișoara through the voices of active figures in the local scene. From the establishment of groups such as 111, Sigma and an experimental pedagogical agenda in the '60s, to the performance art festival Zona and StudentFest in the '90s, Timișoara saw various moments of cultural effervescence, culminating in the 2000s, when the long-lasting, critical activity of the Simultan festival and the artist collective h.arta took shape. At present, when art development starts from private interests and from the standpoint of the mar-

dezvoltarea artistică este condusă de interese private și din perspectiva pieței, dorim să evidențiem importanța centrării pe artiști și pe inițiative independente.

Printre toate aceste adiere, din care unele s-au transformat în rafale, și în mijlocul multiplelor întâlniri artistice, au luat naștere furtuni care ne-au zguduit pe noi și pe cei din jurul nostru. Dar vânturile se schimbă și renasc. Și putem fi siguri că această experiență a vânturilor este condiționată de limbaj, așa cum subliniază Herta Müller.² De exemplu, în limba română se spune că vântul „bate”. Este o expresie a forței pe care o auzi sau o simți. „În dialectul din sat se spune ‚Der Wind geht’ (vântul umblă), scrie Müller, în timp ce „În limba germană literară vorbită la școală se spunea ‚Der Wind weht’ (vântul suflă). Depinzând de limba vorbită, fie ea dialectul șvab sau limba română, perspectiva asupra lumii va fi diferită. Procesul traducerii permite comunicării să se desfășoare, dar permite și diferențelor să se manifeste.

ket, we emphasise the importance of centring artists and independent initiatives.

Among all our winds, some of which occasionally turned into gales, and among the many art encounters, storms took shape which shook us and those around us. But winds change and form anew. And we can be sure that this experience of the winds is conditioned by language, as Herta Müller underlines.² For instance, in Romanian, you say that the wind “hits” (*bate*). It is an expression of force, one which you hear or feel. “In the village dialect one says ‘Der Wind geht [the wind walks]”, Müller writes, while “in the literary German spoken at school one used to say ‘Der Wind weht [the wind blows].” Depending whether you speak the Swabian dialect or the Romanian language, you look at the world in a different way. The process of translation allows for communication to unfold, but also for differences to become manifest.

2. Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, (București, Humanitas, 2017), p. 26 (traducerea aparține uneia dintre autoare). Am dori să îi mulțumim scriitorului Radu Pavel Gheo, una dintre gazdele „Lecturilor Colective”, pentru că ne-a atras atenția asupra acestui fragment relevant.

2. Herta Müller, *The King Bows and Kills*, in “Every Language There Are Other Eyes” (Bucharest: Humanitas, 2017), 25, translated by one of the authors. We would like to acknowledge writer Radu Pavel Gheo, one of Collective Readings’ hosts, for drawing our attention to this relevant excerpt.

Voci despre Timișoara

Voices on Timișoara

VOCI DESPRE TIMIȘOARA

VICTOR NEUMANN (VN)
RADU PAVEL GHEO (RPG)
SMARANDA VULTUR (SV)

În calitate de scriitori, cercetători, istorici și locuitori ai Timișoarei, Radu Pavel Gheo, Victor Neumann și Smaranda Vultur au fost invitați de către curatoarele să împărtășească în scris, într-un dialog electronic, gândurile lor despre oraș și istoria sa.

Maria Lind & Anca Rujoiu: În contextul autohton, care sunt trăsăturile specifice ale Timișoarei?

Victor Neumann: Banatul Timișoarei a rămas, de-a lungul celei mai mari părți a istoriei sale, un teritoriu în care co-existența pașnică a fost trăsătura dominantă. Cum putem explica asta? În primul rând, organizarea administrativă a ținut de curtea imperială vieneză în absența unor structuri instituționale locale în timpul cuceririi regiunii de Imperiul Otoman. În al doilea rând, administrația aceasta a început să reorganizeze orașele, satele și economia. S-a concentrat pe construirea de noi orașe, respectiv pe viitorul reînnoit al orașului liber crăiesc Timișoara și al satelor și comunelor din Banatul timișean, proiectate și reamenajate cu ajutorul cartografilor, arhitecților, inginerilor și soldaților austrieci. În al treilea rând, a fost colonizat de numeroase familii de meșteșugari, fermieri și negustori veniți din toate colțurile Europei, iar instituțiile religioase au fost reorganizate pentru ca fiecare biserică și fiecare preot să-și poată propovădui credința și convingerile într-un spirit ecumenic. De fapt, această administrație a promovat politici diferite de cele ale secolului Contrareformei, cultivând un spirit al toleranței printre oameni și în comunități. În al patrulea rând, noua regiune obținută în 1718, în urma Tratatului de Pace de la Pojarevăț [Požarevac în sârbă, Passarowitz în germană], a constituit un teren de test pentru o serie de experimente sociale și economice ale Casei de Habsburg. Cum nobilii locali dispăruseră (plecați din regiune în timpul ocupației otomane), pământul a intrat în posesia Sultanului în 1552, apoi, în 1718, în cea a Împăratului [Carol al VI-lea al Sfântului Imperiu Roman]. Asta explică rezistența inexistentă la noua guvernare, lucru ce a încurajat experimentele habsburgilor de-a lungul întregului secol al XVIII-lea și care au atins societatea și cultura, realizările științifice și tehnice, dezvoltarea industriei, agriculturii și comerțului de-a lungul secolelor ce au urmat.

Legat de ce s-a întâmplat după Al Doilea Război Mondial, mediile intelectuale, artistice și academice au demonstrat forța spiritului civic, iar populația Banatului a opus rezistență despotismului național-comunist. Timișoara a fost primul oraș din România care a rezistat o săptămână întreagă represiunii regimului comunist în decembrie 1989. Protestele din Timișoara au fost importante deoarece au deschis calea schimbărilor care au urmat în celelalte orașe și regiuni ale țării. Moștenirea multiculturală și interculturală, înțelegerea cosmopolită și ecumenică a relațiilor

VOICES ON TIMIȘOARA

VICTOR NEUMANN (VN)
RADU PAVEL GHEO (RPG)
SMARANDA VULTUR (SV)

As writers, researchers, historians, and residents of Timișoara, Radu Pavel Gheo, Victor Neumann, and Smaranda Vultur were invited by the curators to share in writing their thoughts on the city and its history, through an exchange via email.

Maria Lind & Anca Rujoiu: In the context of Romania, what are the distinct specificities of Timișoara?

Victor Neumann: Timișoara's Banat has remained, for the larger part of its history, a territory in which peaceful co-existence has been the dominant feature. How can this be explained? Well, firstly, the administrative organization belonged to the Viennese Imperial Court in the absence of local institutional structures during the Ottoman conquest of the region. Secondly, the above-mentioned administration had started to reorganize the cities, villages and the economy. It focused on building up new cities, including the future renewed royal-imperial free city of Timișoara and the villages and communes of Timișoara's Banat which were planned and rearranged with the help of Austrian cartographers, architects, engineers, and military. Thirdly, it took in numerous families of craftsmen, farmers, and traders from all corners of Europe and reorganized the religious institutions so that every church and priest could promote their faiths and beliefs in an ecumenical spirit. In fact, it promoted a different policy than the ones promoted during the century of counter-reform, cultivating the spirit of tolerance among people and communities. Fourthly, the new region obtained in 1718, following the Treaty of Passarowitz [Požarevac in Serbian, Passarowitz in German], became the site of a series of social and economic experiments conducted by representatives of the Habsburg House. As the local nobility had disappeared—they had left the region while it was occupied by the Ottomans—the land entered into the Sultan's possession in 1552 and, later, into the Emperor's [Charles VI, Holy Roman emperor] possession, in 1718. This explains the lack of resistance to the new government, which encouraged the Habsburg experiments during the entire 18th century and which had an impact on the society and culture, the scientific and technical achievements, the development of industry, agriculture and trade, over the course of the following centuries.

Regarding the developments after the World War II, the intellectual, artistic and academic climates demonstrate the strength of civil spirit, respectively the opposition of Banat's population to the despotism of national-communism. Timișoara was the first Romanian city to resist for a whole week against the repressions of the communist regime in December 1989. The demonstrations in Timișoara were important because they cleared the way for the changes that followed in other Romanian cities and regions. The multi- and intercultural heritage, the cosmopolitan and ecumenical

The open and dynamic university city is inclusive, cosmopolitan and well-connected to Europe and the wider world from the center of Banat, a region bearing a diverse ethnic profile and a tradition of open cohabitation with the Other.

umane au conferit un statut special Timișoarei în acel moment delicat din istoria României.

today.

Euro-regiuni ca Banatul Timișoarei au jucat și încă pot juca un rol special pentru descoperirea și înțelegerea dimensiunii europene a Europei Centrale și de Sud-Est, respectiv a podurilor dintre indivizi și dintre statele naționale de astăzi. Pe de altă parte, regiunea poate promova o cultură a dialogului, a integrării, a unei societăți civile europene. Titlul de Capitală Culturală Europeană în 2021, dobândit după o competiție cu treisprezece alte orașe românești, este în sine un argument puternic pentru marele potențial al Timișoarei și al zonei. În concluzie, am încercat să revizităm istoria extraordinară a Banatului, o istorie care, sperăm, va constitui o motivație pentru transformările pe care Timișoara, cel mai important oraș din regiune, le va declanșa în 2021 și, cel mai important, și după aceea.

VN:

Radu Pavel Gheo: Specificul Timișoarei este dat de istoria specifică a orașului și a Banatului în general. Timișoara este produsul unui proces istoric anume, ce îl diferențiază de celelalte mari orașe ale României, pornind de la cucerirea orașului de către Habsburgi, reorganizarea și reconstrucția lui ca o cetate importantă de la marginea imperiului, și ajungând până la — să zicem (deocamdată) — revoluția din decembrie 1989. Cu riscul de a fi subiectiv, zic că revoluția anticomunistă s-a declanșat aici pentru că era locul cel mai potrivit pentru o asemenea revoltă împotriva unui regim în același timp totalitar, uniformizant și naționalist-extremist. Sigur, ea ar fi putut izbucni oricând și în alte orașe mari, dar cred că o tradiție perpetuată încă din epoca în care Timișoara era „oraș liber crăiesc” a permis păstrarea unei propensiuni spre libertate — și spre revoltă civică — mai ridicată decât în alte părți.

ML & AR:

Apoi, tot istoria diversă și multietnică a acestui oraș populat de numeroase grupuri etnice și naționale a impus inevitabil, din nevoia de colaborare și conviețuire, un nivel ridicat de acceptare a diferenței, a „străinului”, a celui diferit de propriul tău grup fie prin etnie, fie prin religie, fie prin limbă. Dincolo de religie sau de etnie, românii, sârbii, maghiarii, germanii, evreii etc., catolicii, ortodocșii, protestanții etc. erau în primul rând timișoreni, perpetuau aceleași convingeri civice și aceeași mândrie locală, adesea exacerbată. Așa s-a putut ca un protest precum cel al enoriașilor maghiari ai pastorului reformat László Tókés din decembrie 1989 — adică al unui grup etnic și religios minoritar — să se transforme într-un protest de masă al întregii populații împotriva unui întreg sistem de stat.

Așadar, dacă ar fi să numesc câteva dintre trăsăturile ce definesc Timișoara și care, odată pierdute, i-ar anula specificitatea, la acestea m-aș gândi în primul rând: libertatea, diversitatea, toleranța (sau mai degrabă conviețuirea fără prejudecăți). Că ele nu funcționează întotdeauna și nu funcționează chiar perfect, asta e de la sine înțeles, dar pe ansamblu așa aș face eu portretul orașului. Știu că e deja un discurs comun, aproape clișeistic, dar până și asta îi dovedește — într-un fel de argumentație circulară — valabilitatea: selectând acele valori care ți se pare că te caracterizează sau ai vrea să te caracterizeze, te simți impulsionat să acționezi conform lor.

Miturile și prejudecățile și-au făcut simțită prezența de îndată ce statisticile oficiale ale statului român au scos în evidență originile comunitare, lingvistice sau religioase ale cetățenilor, și nu cetățenia, profesia sau individualitatea.

Smaranda Vultur: Oraș de la frontiera vestică a României cu o puternică amprentă urbanistică și culturală de tip central-european, cu o tradiție interculturală, care, în anumite

forme, se păstrează și azi.

Oraș universitar deschis și dinamic cu vocație integratoare, cosmopolit, bine conectat la Europa și la lume. Centru al Banatului, o regiune cu un profil etnic diversificat și cu o tradiție a bunei conviețuiri cu Celălalt.

today.

Euro-regions like Timișoara's Banat have played, and can still play, a special role for discovering and understanding the European dimension of Central and South-East Europe, regarding the bridges between individuals and between today's nation states. On the other hand, Timișoara's Banat can promote a culture of dialogue, of integration, and a European civil society. The title of European Capital of Culture in 2021, earned by the city following a competition with 13 other Romanian towns, is, in itself, a solid argument for the great potential of Timișoara and its neighboring region. In conclusion, we have attempted to revisit Banat's extraordinary history, one that, hopefully, will be a motivation for the transformations which Timișoara—the most important city of the region—will bring into force during 2021 and, more importantly, afterwards.

VN:

Radu Pavel Gheo: Timișoara's specificity comes from the city's specific history and that of the Banat region, in general. Timișoara is the product of a certain historical process which differentiates it from Romania's other large cities. This starts from the Habsburg conquest, its reorganization and reconstruction as an important citadel at the edge of the empire, and leads up to—let's say (for now)—the revolution of December 1989. Risking subjectivity, I'd say that the reason the anticommunist revolution broke out here is because it was the right place for such a revolt against a regime that was, all at once, totalitarian, centralized, and national-extremist. Of course, the revolution could very well have started in other large cities, but I believe that a tradition carried over from the era in which Timișoara was a royal free city [“oraș liber crăiesc”] allowed for a certain inclination toward freedom and civic revolt which was stronger than in other areas.

ML & AR:

At the same time, the pluralistic and multiethnic history of this city, inhabited by many ethnic and national groups, inevitably entailed a high level of acceptance of alterity, of “the stranger,” of the one who differs from your own ethnic, religious or linguistic group borne of the need to collaborate and cohabitate. Beyond religion or ethnicity, the Romanians, Serbs, Hungarians, Germans, Jews etc., the Catholics, Orthodox, Protestants etc. were first and foremost citizens of Timișoara, sharing in civic convictions and (often exacerbated) city pride. This is why a protest like the one kicked off in December 1989 by Reformed Hungarian parishioners of pastor László Tókés—thus, members of an ethnic and religious minority—evolved into a mass protest across the whole population against an entire state system.

Miturile și prejudecățile și-au făcut simțită prezența de îndată ce statisticile oficiale ale statului român au scos în evidență originile comunitare, lingvistice sau religioase ale cetățenilor, și nu cetățenia, profesia sau individualitatea.

So, if I were to name a few defining traits of Timișoara, without which its specificity would be lost, I'd first think of: liberty, diversity, tolerance (or, rather, cohabitation without prejudice). That these traits don't always work and they're not always perfect is a given but, on the whole, this would be my portrait of the city. I know it's already a common narrative, almost a cliché, but even this proves—in a sort of circular argument—its validity: by choosing which values you find representative, or which ones you'd like to be representative, you feel driven to act accordingly.

VN:

ML & AR:

Smaranda Vultur: The city near Romania's western border has a strong central-European urbanistic and cultural mark and an intercultural tradition which, in certain ways, is still alive

forme, se păstrează și azi. Oraș universitar deschis și dinamic cu vocație integratoare, cosmopolit, bine conectat la Europa și la lume. Centru al Banatului, o regiune cu un profil etnic diversificat și cu o tradiție a bunei conviețuiri cu Celălalt.

today. The open and dynamic university city is inclusive, cosmopolitan and well-connected to Europe and the wider world from the center of Banat, a region bearing a diverse ethnic profile and a tradition of open cohabitation with the Other.

ML & AR: Care sunt principalele mituri și prejudecăți despre Timișoara pe care le-ați întâlnit trăind aici ori în timpul muncii specifice domeniului dumneavoastră?

VN:

VN: Parțial până în 1989, apoi după 1989, experiența mea a fost una aparte, legată și de curiozitatea pe care o aveam față de descoperirea propriei identități. Și nu doar cea personală, dar și cea locală și regională. Venind dintr-o familie mixtă, atât din punct de vedere cultural-lingvistic cât și confesional, mi-a fost imposibil să neg identitatea vreunuia dintre părinți. Întrebarea care urma de obicei era aceasta: care este identitatea ta, de unde vii? Răspunsul meu a mers întotdeauna dincolo de orizontul de așteptare al interlocutorului, căci acesta (sau aceasta) era de cele mai multe ori surprins(ă) de intenția mea, care era aceea de a fi perceput în primul rând ca fiindă umană, ca individ cu drepturi și îndatoriri, care-și asumă anumite responsabilități; în al doilea rând, ca cetățean al Statului Român și european; în al treilea rând, ca cetățean al Timișoarei și Banatului, integrat în identitatea plurală a locului în care m-am născut și am fost educat. În pofida acestui răspuns sincer, nu am putut evita etichetările, suspiciunea și expunerea la prejudecăți. Am fost etichetat de unii colegi din instituțiile în care am lucrat. A fost destul de bizar pentru mine să fiu întrebat, de către membri ai corpului universitar, despre numele, originea și sentimentele mele de apartenență. Observam, de fiecare dată, o tendință de a judeca, a marginaliza sau a ignora ori disprețui oamenii pe baza apartenenței la o anumită comunitate.

Miturile și prejudecățile și-au făcut simțită prezența de îndată ce statisticile oficiale ale statului român au scos în evidență originile comunitare, lingvistice sau religioase ale cetățenilor, și nu cetățenia, profesia sau individualitatea.

Miturile și prejudecățile s-au născut și s-au aflat în centrul ideologiilor de diferențiere și excludere ale perioadei interbelice, în special în cazul regimurilor fasciste sau comuniste. Cele mai importante prejudecăți s-au născut odată cu o cultură a identității de factură romantică, conform căreia *noi* (colectivul) e mai important decât *eu* (individul); asocierea cu o anumită comunitate, fie ea majoritară sau minoritară, fiind o obligație. Asocierea cu o majoritate religioasă sau lingvistică oferea o anumită șansă de ieșire din anonimat. Individul și cultura individuală au fost ignorate, în timp ce fantasmagoriile ideologice, miturile și prejudecățile își făceau loc cu relativă ușurință. Ideologiile etnoculturale și etnonaționale, alianțele pe baze religioase sau comunitar-lingvistice deveneau puncte de reper ale discursurilor națiunilor și societăților care, până în 1989, nu au pus în practică concepte precum drepturile omului sau drepturile cetățeanului.

VN:

RPG: Există într-adevăr câteva mituri — deși eu le-aș spune mai degrabă clișee — despre Timișoara care circulă printre locuitorii orașului. Ele au o anumită acoperire în realitate, evident, altfel nu s-ar fi născut, dar realitatea e schimbătoare și tot așa e și valabilitatea lor. Unul dintre ele este acela că Timișoara ar fi cel mai occidental oraș din România. Un altul, oarecum asociat celui dintâi, e acela că Timișoara ar fi cel mai civilizat oraș românesc, cel mai urban spațiu urban. „Timișoara — mica Viena”, cred că

today. The open and dynamic university city is inclusive, cosmopolitan and well-connected to Europe and the wider world from the center of Banat, a region bearing a diverse ethnic profile and a tradition of open cohabitation with the Other.

umane au conferit un statut special Timișoarei în acel moment delicat din istoria României.

today. The open and dynamic university city is inclusive, cosmopolitan and well-connected to Europe and the wider world from the center of Banat, a region bearing a diverse ethnic profile and a tradition of open cohabitation with the Other.

ML & AR: What are the main myths and prejudices about Timișoara that you experienced living here or encountered in your area of research and practice?

VN:

VN: My personal experience until 1989, partly, and after 1989, has been a particular one, related to the curiosity to discover my identity. And not only my personal identity, but that of the locality and region. As I come from a mixed family, both in terms of the cultural-linguistic and the confessional, it has been impossible to deny the origin of either of my parents. The question which usually followed was: what is your identity, your background? My answer has always surpassed the interlocutor's horizon of expectation, as he or she has, in most cases, been surprised by my preference to be perceived as a human being first, as an individual with rights and obligations, assuming certain responsibilities; secondly, as a citizen of the Romanian state and a European; thirdly, as a citizen of Timișoara and Banat, integrated in the plural identity of the place where I was born and educated. In spite of my sincere answer, I couldn't avoid being labeled, suspect and subjected to biases. I have been labelled by some of my peers from the institutions where I have worked. It has been quite strange to me when academics asked me questions about my name, origins, and feelings of identity. Each time, I have noticed the tendency to judge, marginalize or disregard people based on their community belonging.

ML & AR:

Myths and prejudices have made their presence known as soon as the official statistics of the Romanian state highlighted the communal, linguistic, and religious origins of the citizens, rather than their citizenship, profession or individual particularities. Myths and prejudices were born and were at the core of the exclusivist ideologies of the interwar period, particularly in fascist and communist regimes. The most important prejudices were born as soon as a culture of romanticized identity was born, according to which the “we” (collective) is more important than the “I” (individual), the association to a certain community, either majority or minority, being mandatory. The association to a religious and linguistic majority offered a certain opportunity to step out of anonymity. The individual and individual culture had been ignored, while the ideological phantasmagorias, myths, and prejudices were taking hold with relative ease. The ethno-cultural and ethno-national ideologies, confessional and community-linguistic allegiances had become a reference point for the official discourse of the states or societies which hadn't practiced, before 1989, the concepts of human rights and citizen's rights.

RPG: In truth, there are some myths about Timișoara—although I'd rather call them clichés—making the rounds among the locals. These have some basis in reality, of course, otherwise they wouldn't be around, but reality changes and so does their validity. One of these is that Timișoara is Romania's most occidental city. The next, somewhat connected to the previous, is that it's the country's most civilized city, the most urban of urban spaces. “Timișoara—little Vienna,” I think that this phrase

sintagma asta include ambele idei: un model la care local-nicii se raportează și spre care s–ar zice că aspiră.

Un adevăr există în spatele lui: arhitectonic, Timișoara a fost inițial concepută după modelul circular vienez, cu ringurile de rigoare, însă ulterior, mai ales în anii comunis-mului, planurile urbanistice nu au mai respectat atât de strict modelul inițial. (Pe de altă parte, nici nu l-au distrus iremediabil.) În ce privește statutul de cel mai occiden-tal oraș al României, clișeuul acesta s-a născut în anii co-munismului, când tocmai populația diversă a Timișoarei a permis păstrarea unui aer occidental. Explicația e simplă: într-o țară cu granițele închise și cu puține contacte cu spațiul vestic, timișorenii încă mai păstrau legături cu acel spațiu. Mulți, foarte mulți localnici aveau rude, prieteni apropiati, cunoscuți în Germania, în America, în Iugoslavia (mult mai occidentală și mai liberală decât România), chiar în Ungaria, așa comunistă cum era ea. Pe această filieră familială — și, întrucâtva, comunitară — localnicii păstrau un contact, oricât de firav, cu lumea occidentală. Iar odată cu afluxul tot mai mare de emigranți de aici spre Germania de Vest, în cadrul procesului de „repatriere” din anii 1970–80, contactele și relațiile s–au înmulțit. După 1989 — și mai ales după intrarea României în UE — statutul acesta de „cel mai occidental oraș” a devenit mai degrabă un clișeu fără prea multă acoperire în realitate. Senzația mea e că în ultimul deceniu Timișoara trece mai degrabă printr-un proces de provincializare, în comparație cu dinamica evoluției unor alte orașe românești, cum ar fi Clujul sau Oradea. Și cam același lucru se petrece cu clișeuul asociat, cel al unui grad de civilizație (sau de civilitate) superioară al timișorenilor. Orașul e destul de murdar și degradat (eu, personal, nu l-am văzut atât de copleșit de gunoale nici măcar în anii comunismului). Dezvoltarea urbanistică se face haotic. Modelul predominant preferat de administra-ția locală pare a fi cel al unui oraș occidental sau american de anii 1960–70, cu șosele multe și largi, multe betoane, puțini copaci și puține spații comunitare. Poate greșesc, dar mi se pare că azi Timișoara se îndepărtează exact de ceea ce pretinde că ar fi.

SV: Nu putem caracteriza un oraș așa cum am caracte-riza o persoană. Unicitatea lui e dată de un fel aparte de a combina și reconfigura diferențe multiple. De a le face să apară în prim-plan sau să le treacă în umbră. Există o istoricitate în care el se înscrie, nu neapărat lineară și progresivă. Avem impresia, mai ales cei care îl locuim de mulți ani, că e același oraș, când el e deja de multă vreme altul, tot mai rapid diferit de ce era acum 10 sau 5 ani. Suntem atașați de nostalgiile noastre, de modul nostru de a-l locui, înfirmat uneori brutal de realitățile în schim-bare. O etichetă de tipul „mica Vienă”, dincolo de puterea ei de legitimare și de mitul fondator, e, de exemplu, un clișeu care se relativizează puternic de îndată ce cunoști Viena de azi, mai puțin supusă globalizării decât orașul nostru, un oraș foarte bine structurat, funcțional și cu un rezervor cultural de foarte bună calitate. Mi se pare că, după comunism, orașul nostru se dezvoltă haotic, nu prea știe încotro să o ia și nu se decide ce vrea să fie, ce să facă cu ce vine din trecut și cum să se adapteze noilor provocări. E un oraș paradoxal, care combină vo-cația occidentală și aspirația de a fi un mare oraș cu un spirit provincial și conformist, individualismul burhez cu participarea civică, prestigiul dat de tot felul de priorități naționale sau europene cu incapacitatea de a construi noi instituții culturale viabile și coezive. E un contrast între potențialul creator individual și capacitatea de a pune la un loc oamenii în acțiuni cu impact civic mai mare. E un oraș care trăiește într-o anume indecizie, ceea ce nu e neapărat un lucru rău, în care se întâmplă mereu multe

includes both ideas: a model for the locals to relate to and, you could say, aspire to.

There is some truth behind this: from an architectural stand-point, Timișoara was initially designed following the circular Viennese model, with the accompanying rings, although later, especially during communism, urban planning stopped following the initial model in detail—although it didn’t irre-versibly destroy it either. As for being the most occidental city in Romania, the cliché was born during the communist era, when this particular, diverse population mix allowed the western atmosphere to linger. The explanation is simple: in a country with closed borders and little contact with the Western world, people in Timișoara would still keep these connections alive. Many locals had relatives, close friends, acquaintances in Germany, in the US, in Yugoslavia—which was a lot more western and liberal than Romania—even in Hungary, communist though it was. Through these family—and to some extent, communal—connections, the locals managed to be in contact, however feeble this contact was, with the Western world. And starting with the increasingly larger afflux of people emigrating to Western Germany, as part of the “repatriation” process of the ’70s and ’80s, the number of contacts and bonds also grew. After 1989—and especially after Romania entered the EU—the “most occi-dental city” moniker became rather a cliché with little fac-tual backing. I feel that, over the past decade, Timișoara has rather gone through a provincialization process, if we’re to compare it to the dynamic evolution of other Romanian cities such as Cluj or Oradea. And that’s also happening with the associated cliché, the one regarding the city’s superior level of civilization—or civility. The city is pretty dirty and run-down—personally, I have never seen it so overwhelmed by trash, not even during communism. Urban planning is a cha-otic affair. The model predominantly preferred by the local administration seems to be that of an American or Western European city of the ’60s–’70s, with many large roadways, a lot of concrete, few trees and little communal space. I might be wrong, but I think that, these days, Timișoara is moving away from precisely what it claims to be.

SV: You can’t characterize a city as you would a person. Its uniqueness comes from a particular way of combining and reconfiguring layers of differences; of putting them in the spotlight or sending them backstage. The city follows a cer-tain historicity, which is not necessarily linear or progressive. Especially when having lived here for a long time, one may have the impression that it’s the same place though for some time it has been something else. And this happens at an in-creasingly rapid pace, changing faster than it had ten or five years prior. We’re attached to our nostalgia and to our way of inhabiting it which, at times, is refuted brutally by chang-ing realities. A label like “little Vienna”, beyond its legitimizing power and status as founding myth, is an example of a cliché that becomes increasingly relative as you get to know today’s Vienna, which is less exposed to globalization than our city. It is very well structured, functional and a reservoir of high-qual-ity culture. It seems to me that, after the communist era, our city has been developing chaotically; it doesn’t really know where it’s going and cannot decide what it wants to be, what to do with its heritage and how to adapt to new challenges. It is a paradoxical city which combines the western vocation of being a large city with a provincial and conformist spirit, bourgeois individualism with active participation, its prestige obtained through all sorts of national and European initia-tives, incapable of building new viable, cohesive institutions. There’s a difference between individual creative potential and the ability to bring people together for activities with a larger social impact. It’s a city living in a certain type of inde-cisiveness—not necessarily a bad one—in which new things

lucruri, uneori prea multe în același timp, concurându-se stimulator, dar adesea semnificative pentru grupuri re-strânse de oameni. Un oraș care se retrage spre margini căutând în ele liniștea și natura pierdute, cu prețul aglo-merării căilor de acces spre centru, al unui transport care consumă timp, nervi și bani. Altfel, în diverse epoci, orașul a fost pe rând „orașul parcurilor”, „orașul Revoluției”, iar acum aspiră să devină „capitală culturală europeană”. Timișorenii cultivă ideea superiorității lor absolute, care devine supărătoare atunci când se aplică celor de mai curând instalați în oraș. De multe ori, această „privire de sus” e izvorâtă din necunoaștere, din puținătatea experi-ențelor în comun și, desigur, din foarte multe prejudecăți. De aceea, mi se pare că mitul Timișoarei tolerante și des-chise, deși bazat ca orice mit pe un sămbure de adevăr și propunând un principiu de armonizare pozitivă, e de multe ori o frumoasă iluzie. Respectul față de celălalt, față de aspirațiile lui și față de diferențe e tot mai puțin o ati-tudine curentă sau o componentă a politicilor culturale. Desigur suntem în epoca în care totul poate fi falsificat.

ML & AR: Timișoara are o istorie a diversității etnice, lingvistice și religioase. La contactul cu istoriile minorităților de aici, unele din ele sunt mai vizibile decât altele. Ce a rămas pe dinafară, ce subiecte ar merita mai multă atenție?

VN: Timișoara a fost un oraș excepțional al Europei Centrale și de Est, un oraș unde segregarea bazată pe criterii de comunitate nu a existat. Mult timp, nu a fost definit folo-sind criterii etnice, lingvistice sau religioase, ci pe criterii ale identității civic-urbane. După crearea statului etnona-țional, cetățenii Timișoarei și-au dorit să păstreze tradiția cosmopolită și ecumenică a orașului. Din păcate, au ajuns să fie identificați, în statisticile și politicile oficiale ale sta-tului român, în raport cu o așa-numită etnie, un concept cu semnificație fluidă în interiorul unei regiuni de graniță și care depășește granițele, moștenind multiple interferen-țe. Miturile și prejudecățile sunt derivate dintr-o astfel de tipologie de înțelegere a oamenilor, una destul de nocivă. În Timișoara interbelică, câteva ziare și reviste de limbă română și germană au inventat sau rezumat mituri roman-tice, precum și prejudecățile și ideile rasiste des întâlnite în aproape orice regiune europeană a acelei perioade. Acestea nu dominau viața culturală a orașului, ci, sub apa-rența unei culturi istorice și filologice, au devenit vehicule vizibile ale ideologiei vremurilor respective. Un experiment al secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea — vezi Victor Neumann (ed.), *The Banat of Timișoara. A European Melting Pot*, Scala Publishers, Londra, 2019 — Timișoara a fost un oraș de o mare bogăție culturală, definit de ex-presia, *melting pot* [creuzet]. Aceste trăsături au fost tre-cute cu vederea de cultura și intelighenția acelor timpuri, ștearsă din programa oficială, din memoria colectivă, din atenția cetățenilor. În cel mai bun caz, au rămas un punct de referință pentru familiile vorbitoare de mai multe limbi din regiune. Aceste familii mixte au continuat să practice ecumenismul religios, cosmopolitismul și spiritul tolerant al locului. Naționaliștii nu au reușit niciodată să înțeleagă acest segment social, iar moștenirea culturală în coduri multiple era prea complicată pentru ideologii predispuși simplificărilor, generalizărilor și excluderii. În anumite mo-mente ale istoriei ultimului secol, așa-zisele minorități au fost considerate suspecte, o amenințare pentru statul nou, pentru etnonațiune și pentru cultura majorității. De aici și până la răspândirea și adoptarea ideilor șovine, ra-siste și antisemite de către o parte a populației a fost un

happen all the time, sometimes too many at the same time, in simultaneous competition, but often only relevant to a hand-ful of people. A city retreating to the edges, where it seeks lost tranquility and nature, at the price of crowding access to the center, of public transport which costs time, mental stability and money. Otherwise, throughout the years, it was successively known as “the city of parks,” “the city of the Revolution” and now aspires to become “the European capital of culture.” An idea of absolute superiority is being cultivated among the locals, which proves troublesome when applied to people that recently moved here. Oftentimes, this conde-scending view stems from ignorance, of limited shared expe-riences and, of course, of strong prejudice. Thus, it seems to me that the myth of the open and tolerant Timișoara which, like any other myth, is nonetheless grounded in reality, to some extent, and proposes a principle of positive harmony, is oftentimes a beautiful illusion. Respect for the other, for their aspirations and differences, is an attitude or component of cultural policy which is in currently in decline. Of course, we’re living in an era in which everything can be falsified.

ML & AR: Timișoara has a history of ethnic, linguistic, and religious diversity. In the engagement with the histories of minorities here, some narratives are more visible than others. What has been left out, what topics should be given more attention?

VN: Timișoara was an exceptional city in Eastern and Central Europe, a city where segregation based on community cri-teria didn’t exist. For a long time, it had not been defined by ethnic, linguistic or religious criteria, but by civic-urban identity. After the creation of the ethno-national state, the citizens of Timișoara and Banat intended to preserve the cos-mopolitan and ecumenical tradition of the city. Unfortunately, they were identified in the official statistics and policies of the Romanian state according to a so-called ethnicity, a con-cept with a fluid meaning in a border and cross-border region which inherited several disruptions. The myths and prejudi-ces can be traced back to this kind of understanding of the people, one that is quite harmful. During the interwar period in Timișoara, some Romanian and German newspapers and magazines invented or resumed the romantic myths, as well as the prejudices and racist ideas, frequently found in almost all parts of Europe at the time. These didn’t dominate the cul-tural life of the city, but—under the appearance of a historic and philological culture—had been visible conduits of the ideologies of the time. As an experiment of the 18th and 19th centuries (see Victor Neumann [Ed.], *The Banat of Timișoara. A European Melting Pot*, Scala Publishers, London, 2019), Timișoara was a city with great cultural wealth, defined by the phrase “melting pot”. These features were ignored by the Romanian cul-ture and intelligentsia of the time, erased from the official curricula, from the collective memory, and from the gaze of the citizens. At best, they remained a reference for the families which spoke other languages in the region. Mixed families continued to practice the religious ecumenism, cosmopolitanism and the tolerant spirit of the place. The nationalists could never understand this social segment, and the multi-coded cultural legacy was too complicated for the ideologues prone to simplifications, generalizations and exclusions. At certain points in the last century history, the so-called minorities were considered suspect, a threat to the new state, the ethno-nation, and to the culture of the majority. The spreading and reception of chauvinistic, racist and anti-semitic ideas by a part of the population, was just a step away. The emmigration of Germans and

singur pas. Plecarea germanilor și evreilor din Timișoara, Banat și România după Al Doilea Război Mondial a fost rezultatul unei culturi identitare în care așa-numitul *străin din interiorul cetății* (vezi scrierile lui Lucian Boia, istoric contemporan care a folosit acest termen) nu-și mai găsea locul. Codul cultural multiplu al Timișoarei nu a beneficiat de încurajare și continuitate naturală. Până recent, nu a beneficiat nici de interes academic, în sensul unei cercetări fundamentale.

Ar fi de dorit o cercetare a istoriei și culturii orașului, a administrației care a reconstruit cetatea/orașul și a transformat-o într-o așezare a secolului al XVIII-lea, a instituțiilor care au contribuit la coabitarea pașnică, a culturilor și produselor culturale născute și tipărite dincolo de limba română, în germană, maghiară, sârbă, italiană, bulgară, ebraică, idiș. Ar fi important și ca școlile să predea despre scriitorii, artiștii și oamenii de știință locali și regionali importanți, unii dintre ei fiind incluși și recunoscuți de diferite cercuri academice europene. Informațiile despre sinagogi și rabini, despre relațiile și conexiunile dintre evrei și creștini, despre spiritul civic din trecutul Timișoarei au fost uitate sau ignorate. Este important ca scriitura sociologică, istorică, literară și politică să se concentreze pe ideile și tragediile pricinuite de regimul comunist, dar și pe cele fasciste, ale legionarilor, militanți și fundamentaliști care au fost răspândiți pe tot teritoriul Banatului în perioada interbelică. Legile rasiale și discriminarea culturală, lingvistică și religioasă, la fel ca Holocaustul împotriva evreilor și rromilor, trebuie de asemenea cunoscute. Studiarea fenomenelor naționale și locale de extremă dreaptă este doar începutul, motiv pentru care universitățile locale ar trebui să înființeze departamente, institute de cercetare, să-și formeze proprii specialiști care să poată preda o istorie credibilă a tragediilor „secolului extremelor”.

Este adevărat că, după 1989, plasarea multiculturalismului și interculturalismului pe agenda media și pe cea univ­ersitară, alături de menționatul cod cultural multiplu, au generat o anumită emulație și o neașteptată mândrie locală și regională pentru un segment important al populației locale. Cea mai mare atenție ar trebui conferită civismului, formării unei culturi a reflexelor folositoare comunicării și cooperării inter- și multiculturale. Multiplele perspective, interculturalitatea, spiritul civic – toate acestea contribuie depășirii miturilor și prejudecăților. Datorită unei noi viziuni, istoria locală și regională ar fi mai bine cunoscută, creațiile autentice de artă vizuală și muzicală ar fi promovate, moștenirea arhitecturală și istorică a orașului ar fi asumată și, astfel, protejată.

Timișoara, 1900

RPG: În amestecul de etnii, populații și religii de aici era inevitabil ca unele narațiuni să fie predominante, iar altele să rămână mai în umbră. Oraș german la origini (fiindcă așa a fost Timișoara-Cetate în secolul al XVIII-lea), apoi maghiar, pentru scurt timp sârbesc și, în final, românesc, acest spațiu favorizează discursurile întemeietoare și, eventual, justificative ale acestor grupuri etno-lingvistice. Însă Timișoara e un puzzle în care unele desene, mai ample, se văd mai bine decât altele. Aici era nevoie de o muncă de recuperare și reevaluare a memoriilor orașului — muncă în care excelează, cum se știe bine, Smaranda Vultur și echipa ei. Cred, de exemplu, că încă mai sunt lucruri de descoperit și analizat despre contribuția comunității evreiești la constituirea identității orașului. Acum e drept că aceeaș comunitate nu mai e foarte vizibilă — și asta e una din marile pierderi suferite nu doar de Timișoara —, însă vorbim aici de un oraș cu trei sinagogi și o mulțime de alte edificii construite prin râvna unor membri ai săi. Apoi mai sunt micile fragmente de istorie ale unor comunități mai

Jews from Timișoara, Banat and Romania after the World War II was the result of an identity culture in which the so-called “foreigners from within” (see Lucian Boia, a contemporary historian who used this phrase) could no longer find their place. Timișoara's multi-coded culture was discouraged and lost its natural continuity. Until recently, it was also met with academic disinterest, and lacked fundamental research.

It would be desirable to research the history and culture of the city, the administration that rebuilt the citadel/city and transformed it into an 18th century city, the cultural and religious institutions that contributed to the peaceful cohabitation, the cultures and cultural products conceived and printed in German, Hungarian, Serbian, Italian, Bulgarian, Hebrew, and Yiddish, in addition to the Romanian language. It would be also important for schools to teach about the important local and regional writers, artists, and scientists, some of them being included and acknowledged by other European academic milieus. Information about synagogues and rabbis, about relations and connections between Jews and Christians, about the civic spirit of Timișoara in the past which has been forgotten or ignored. It is important that sociological, historical, literary, and political writings focus on the ideas and tragedies inflicted by the communist regime, but also by that of the fascists, the legionnaires, militants, and fundamentalists who spread across all of Banat during the interwar period. The racial laws and cultural, linguistic and religious discrimination, as well as the Holocaust against Jews and Gypsies must be also known. The study of far-right national and local phenomena is only the beginning, which is why local universities should create departments, research institutes, and form their own specialists who could teach a credible history on the tragedies of the “century of extremes”.

Timișoara, 1900

It is true that after 1989, the introduction of multi- and interculturalism into the agenda of media and the university, along with the aforementioned multi-coded culture, provided a certain emulation, as well as an unexpected local and regional pride on behalf of an important segment of the local population. The greatest attention should be offered to the civism, to the formation of a culture of reflexes applicable to inter- and multicultural communication and cooperation. Multiple perspectives, interculturality, civic spirit, all contribute to the overcoming of myths and prejudices. Given a new vision, the local and regional history would be better known, authentic creations of visual and musical art would be promoted, and the architectural and historical heritage of the city would be assumed and, thus, protected.

Timișoara, 1900

RPG: Within this blend of ethnicities, populations, and religions, it's inevitable that some narratives are going to dominate while others will remain at the margins. Starting as a German city—because that's what Timișoara was during the 18th century—then Hungarian, then Serbian for a little while before finally becoming Romanian, this space favors founding discourses and, eventually, justifying certain ethno-linguistic groups. Timișoara, however, is a puzzle in which certain ampler models are more visible than others. This is where the city required efforts in recovering and reevaluating the place's memories, a task in which—as it is well-known—Smaranda Vultur and her team excels. I think that, for example, there still are many things to discover and analyze as concerns the Jewish community's contribution in building the city's identity. It's true that, now, this community is not really visible anymore—and this is one of the largest losses for Timișoara, as well as for others—but we're talking about a city that still has three synagogues and many other buildings constructed through the efforts of the people in this community. Then,

restrânse numeric, dar care își au prestanța și importanța lor: cea bulgărească, cea a croaților carașoveni, cea a aromânilor etc. Să nu uităm nici de comunitatea ȝiganilor (rromilor), care este ea însăși constituită din straturi diverse, în funcție de subgrupurile existente, de regiunea de proveniență — fiindcă, spre deosebire de, să zicem, croații carașoveni, comunitatea rromă e una heteroclită, cu fami­lii sau grupuri de rromi „bănățeni”, localnici, și cu „venituri”. Diferența de percepție e mare. Asta și fiindcă intervine acest termen de „vinitură/venitură”, străin, alogen, care — cu sensul său concret — transcende diferențele de religie, etnie sau limbă.

Timișoara, 1900

„Vinitura” e ne-bănățeanul, cel proaspăt venit aici, neasimilat, nefamiliarizat cu realitățile locului și, ca orice străin în orice comunitate, e văzut ca un potențial pericol. Din acest punct de vedere, extrem de interesante s–ar dovedi niște cercetări asupra comunității moldovenilor sau oltenilor „emigrați” în Banat: primii în anii 1950, ceilalți în ultimele două decenii. Fiindcă moldovenii (grupul masiv de migranți economici din Moldova în perioada amintită) au fost percepuți de localnici vreme îndelungată ca un corp străin, greu asimilabil, iar apelativul „moldovean” a păstrat aici multă vreme o conotație peiorativă puternică. Un fenomen similar se întâmplă azi cu migranții economici originari din Oltenia istorică, al doilea mare val de „vinituri” — și povestea *lor*, din perspectiva *lor*, e încă necunoscută sau vag cunoscută. Și subliniez că e vorba de două grupuri regionale care au în comun totul cu populația majoritară a orașului: limba, religia, originea etnică. Totul, în afară de calitatea de localnic, de timișorean/bănățean — și această lipsă a fost suficientă ca să–i facă „străini”.

Timișoara, 1900

SV: Cred că în raport cu ponderea lor actuală și cu rolul avut în ultimele două secole în dezvoltarea orașului, toate minoritățile sunt bine reprezentate în spațiul public. Mă gândesc aici nu doar la aspectele legate de limbă sau la monografii, ci și la teatre, clădiri istorice, forme de locuire, festivaluri, asociații, inclusiv ale artiștilor și scriitorilor, muzică, film. Mi s–ar părea important să existe ediții bilingve sau trilingve ale lucrărilor despre sau cu minoritari și să nu se repete în această privință segregarea de tip etnoligvistic din perioada interbelică. Accesul rapid și eficient la informația despre Celălalt, diferit etnic, religios sau lingvistic este calea cea mai sigură pentru buna înțelegere și armonizarea diferențelor. Aș semnala faptul că grupurile minoritare nu sunt omogene, că intervin în interiorul lor importante diferențieri între generații, so­ciale, profesionale, care sunt puse în umbră de viziunile omogenizatoare. Domină încă reprezentările de tip etno-național. Nu sunt sigură că a gândi lucrurile în termeni de relație majoritate/minoritate e cea mai bună cale de abordare a diferențelor de orice tip. Lumea e azi mult mai mobilă, populația orașului se schimbă rapid, trăim într-o lume deschisă, cu posibilități de a călători, de a studia sau lucra în alte părți. Se schimbă raporturile familiale, piața muncii, ideile, reprezentările despre limite și frontiere, valorile. Se comunică activ în spațiul virtual, de multe ori anonim, se neglijează raporturile individuale directe, mai ales intergeneraționale. Observ o tendință de enclavizare a societății timișorene destul de puternică. Toate acestea vor schimba perspectiva noastră asupra felului cum definim frontierele care ne despart sau ne unesc. Ele nu mai pot fi azi rigide, deși nevoia de identificare cu un grup constituit ad-hoc sau pe baza unor legitimări de tip istoric, social, profesional, asociativ, rămâne o necesitate și are un rol social structurant. Dacă există o narațiune în suferință, e cea despre românii timișoreni. Narațiunea despre ei, cum spuneți, e în mare deficit de actualizare,

there are the small historical fragments of smaller communities which have their own relevance: the Bulgarians, Krashovani Croats, Aromanians, etc. And let's not forget the gypsy community (the Roma) which, itself, has several strata based on existing subgroups as concerns their origins. Unlike the Krashovani Croats, for example, the Roma community is heteroclitic, with Banat Roma families or groups, the “locals”, and “newcomers”. There's a large difference in perception here, and this is in part due to the fact that this term, “new-comers” [*vinituri*], stranger, allogeneic, by definition transcends religious, ethnic or linguistic differences.

Timișoara, 1900

The newcomer is the non-Banat native, the recently arrived, unassimilated, unacquainted with the local realities and, same as any stranger in any community, is seen as a potential risk. From this point of view, it would be extremely interesting to see research on communities from Moldavia and Oltenia “immigrating” to Banat: the former during the '50s, the latter during the past two decades. Because the group of economic migrants from Moldavia during the mentioned timespan were perceived by the locals for a long time to be alien, hard to assimilate. For a long time, calling someone “Moldavian” held a strong pejorative connotation around here. Something similar is happening now with economic migrants from the historic region of Oltenia, the second large wave of “new-comers”—*their* story, from *their* point of view, is still unknown or only vaguely known. And I should underline the fact that these two groups have everything in common with the city's majority—language, religion and ethnicity—except for being a local, of being a native of Timișoara/Banat, which proved enough to be labeled “stranger”.

Timișoara, 1900

SV: I think that, in weighing the current demographic share and the role they played in the city's development over the past two centuries, all minorities are well-represented in the public arena. I'm talking here not only about aspects of language or research, but also of the theatre, historic buildings, forms of habitation, festivals, associations, also for artists and writers, music, and film. I find it important to have bilingual or trilingual editions of works about, or by, members of minorities, to avoid ethnolinguistic segregation like that of the interwar period. Quick and efficient access to information about the Other, the one that's different from an ethnic, religious or linguistic standpoint, is the surest way to a mutual understanding and harmonization of differences. I should emphasize that minority groups are not homogenous, that there are intergenerational, social, and professional differences within these groups which over-shadow visions of homogenization. Ethno-national representations continue to dominate. I'm not sure that seeing things in a majority-minority relationship is the best approach for differences of all types. Today's world has more mobility, the city's population is rapidly changing and we're living in an open world, with means of traveling, studying or working somewhere else. Family relations are changing, so are job markets, ideas, representations of limits and frontiers, values. Communication in the virtual space is very active, oftentimes anonymous, and direct individual connections are neglected, especially on an intergenerational level. I notice a pretty strong tendency towards enclavisa­tion in Timișoara's society. All these things will change our perspective on the way we define the frontiers which unite us or keep us apart. Today, these can no longer be inflexible, although the need to identify with *ad hoc*-constructed groups, or groups based on historic, social, professional or associative legitimation, remains a necessity and has a formative social role. If there is a narrative in suffering, it's the one about Timișoara's Romanians. Their narrative, as you

componenta regională joacă un rol important în delimitările interioare ale grupului așa-numit majoritar, există un puternic impact omogenizator, venit azi nu din rădăcinile etnice comune, ci din noile norme, mode și valori pe care le îmbrățișează cei tineri, dornici de „a se occidentaliza” mai rapid, de a accede la un nivel de viață mai bun și de a lupta pentru el.

ML & AR: Ce anume din peisajul urban ați recomanda ca fiind în mod deosebit relevant cuiva care vizitează Timișoara pentru prima dată?

VN: Piața Domului (sau Unirii) este locul unde orașul poate fi citit și înțeles cu ușurință. Casele, palatele și în special bisericile (ortodoxă sârbă și romano-catolică) sunt reprezentative pentru identitatea plurală și spiritul tolerant în care s-a născut Timișoara. În timpul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, Piața Unirii era *corsoul* orașului, locul de întâlnire al locuitorilor, spațiul în care civismul modern al orașului a prins formă. Este același loc în care Timișoara de azi și de mâine se reinventează și unde cetățenii află despre diversitate. Aș recomanda vizitatorului să meargă la reprezentații ale teatrelor din oraș, cel german, cel maghiar și cel român. Aceste instituții poartă mai departe codul cultural specific al Timișoarei și dovedesc supraviețuirea multilingvismului, proiectând o posibilă imagine a Europei de mâine. Apoi, Muzeul de Artă și cel al Revoluției din 1989 au o importanță specială, ambele având expoziții permanente și temporare de mare interes. Filarmonica și Opera, precum și multele inițiative independente din oraș conduse de tineri artiști nu sunt cu nimic mai puțin importante pentru a înțelege pulsul cultural al orașului și pentru a descoperi gusturile și orientările oamenilor.

RPG: Zona centrală, zona istorică a fostei cetăți e, zic eu, un spațiu ce merită străbătut înainte de orice altceva: Bastionul, străzile pietonale din jurul piețelor centrale, frumusețile arhitectonice care mai renovate, care dărăpănate, sunt cele de la care poate porni explorarea Timișoarei. Piața Unirii, cu cele două biserici reper, Domul Catolic și, în colțul opus, biserica ortodoxă sârbă (iar ceva mai încolo, sinagoga din Cetate). Piața Libertății, cu Primăria Veche. Monumentele Ciumei. Piața Operei (Revoluției), cu teatrul renovat și fațada lui hibridă. Palatele din zona centrală, până spre Poșta Mare. Sunt destule de văzut aici. Și nu e un traseu turistic banal — pentru cineva care vine pentru prima oară în oraș e exact ce trebuie. Mai apoi aș merge prin cartierele vechi, unele lăsate în paragină, dar de o frumusețe fanată cuceritoare: Fabric (și, neapărat, sinagoga din Fabric), Elisabetin, Iosefin... turnul de apă din Iosefin e un reper și el. Mehala e unul din cartierele care mai păstrează farmecul de mahala (în sensul etimologic al cuvântului) al periferiei — care azi nu mai e tocmai periferie. Aș face și o plimbare pe malul canalului Bega, de la podul Decebal până hăt departe, spre Solventul — sau o plimbare cu *vaporetto*, pe același traseu. Iar dacă aș avea timp din belșug, aș explora curțile interioare ale caselor vechi — în măsura în care sunt accesibile: liniștea și atmosfera vetustă de acolo, ca de anii 1930 sau 1970, sunt o desfătare.

Adevărul e că, pe măsură ce stai mai mult în oraș și îl cunoști mai bine, descoperi alte și alte lucruri: frumoase, interesante, liniștitoare, dătătoare de nostalgie. Depinde ce cauți — se găsește câte ceva pentru fiecare.

put it, is in serious need of an update; the regional component plays an important role in delimiting the so-called majority group, there is a strong homogenizing impact which, today, comes not from common ethnic roots, but from the new norms, trends and values embraced by young people, willing to more rapidly “westernize,” to unlock a higher level of living, and fighting to achieve it.

ML & AR: For someone who visits Timișoara for the first time, what would you point out as particularly significant in the urban landscape?

VN: **From the Dome Square or Union Square the city can be easily read and understood. The houses, the palaces and especially the churches—Serbian Orthodox and Roman-Catholic—are representative for the plural identity and tolerant spirit in which Timișoara was conceived. During the 18th and 19th centuries, the Union Square was the “corso” of the city, the meeting place of the citizens, the space where the civic conscience of the modern town took shape. It is the same place where the Timișoara of today and tomorrow reinvents itself, and where citizens learn about diversity. I would advise visitors to attend performances at the German, Hungarian, and Romanian theaters in the city. These institutions carry the specific cultural code of Timișoara and they demonstrate the survival of multilingualism, projecting a possible image of the Europe of tomorrow. Then, the Timișoara Art Museum and the Museum of the 1989 Revolution have a special importance, both housing truly interesting temporary and permanent exhibitions. The Philharmonic, the Opera and many independent initiatives in the city carried on by young artists are no less central to feeling the cultural pulse of the city and discovering people's taste and sensibility.**

RPG: **The central area, the historic area of the former citadel, I would say, is worth exploring before anything else: the bastion, the pedestrian promenades surrounding the central squares, the architectural gems—some more renovated, some less—can serve as a starting point for exploring Timișoara. Union Square [*Piața Unirii*], with its two landmark churches, the Catholic Dome, the Serbian-orthodox church in the opposite corner and, a bit farther away, the citadel's synagogue. Liberty Square [*Piața Libertății*], with its old City Hall. The Monuments of the Plague. The Opera Square—Revolution Square [*Piața Operei—Revoluției*], with the renovated theater and its hybrid façade. The palaces in the city center, all the way to the Main Post Office [*Poșta Mare*]. And it's not a banal touristic route; for a first visit, it's exactly what the doctor ordered. I would then visit the historic neighborhoods, some in decay, but their fading has a captivating beauty: Fabric—and the Fabric synagogue is a must—, the Elisabetin and Iosefin districts... the Iosefin water tower is, itself, a landmark. Mehala is one of the neighborhoods still keeping its *mahala* [outskirts slum] charm—in the word's etymological sense—although it is no longer at the periphery. I'd also have a walk along the Bega canal bank, from the Decebal Bridge all the way toward the Solventul factory site—or follow the same route on a *vaporetto*. And if I had time to spare, I'd explore the interior yards of old houses—as much as they are accessible. The tranquil and dated atmosphere of these yards, as if you're in the '30s or '70s, is a delight.**

The truth is, the longer you are here and the better you know the city, the more you discover new things: beautiful, interesting, soothing, nostalgia-boosting things. Depends on what you're looking for. There's something for everyone.

SV: Centrul vechi austriac al orașului, adică Piața Unirii și străzile adiacente cu clădiri din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea și apoi centrul de după 1900 din Piața Victoriei între Operă și Catedrală (azi spații pietonale). Dicasterialul, actualul Tribunal. Ce a rămas din zidul de apărare al cetății (Bastionul) în forma reamenajată azi. Arterele ce unesc centrul (cartierul Cetate) de cartierele Iosefin, Fabric și Elisabetin. Piața Traian. Canalul Bega cu faleza și podurile care îl traversează, cu parcurile care îl mărginesc pe tot parcursul din oraș. Exista un bun echilibru între spațiul locuit. Dintre realizările recente aș semna noul Centru de Afaceri și Iulius Mall.

SV: The city's old Austrian center, namely Union Square and the adjacent streets with buildings from the 18th and 19th centuries, then the post-1900 center of Victory Square, between the Opera and the Cathedral (today, pedestrian promenades). The Dicasterial Palace which now serves as a courthouse. What's left of the city's fortification walls (the Bastion) in their present, refurbished form. The main roads linking the center (the Cetate District) to the Iosefin, Fabric, and Elisabetin districts. Traian Square. The Bega canal, with its banks and bridges, with the parks alongside it throughout the whole city. There's a good balance with the inhabited space. For more recent undertakings, I'd mention the new Business Center and Iulius Mall.

VOCI DESPRE TIMIȘOARA

BALAMUC (B)
MARIUS CORNEA (MC)
VICTOR POPOVICI (VP)
VICTOR DRAGOȘ (VD)
LILIANA MERCIOIU POPA (LMP)
AHMET ÖĞÜT (AÖ)
APOLONIJA ŠUŠTERŠIĆ (AŠ)
DANA SARMEȘ (DS)
MIHAELA TILINCĂ (MT)
ROXANA PĂTRULESCU (RP)

Artiști, arhitecți, actori culturali activi în Timișoara au fost invitați de către curatori să-și descrie, într-un dialog electronic, relația lor cu orașul.

Maria Lind & Anca Rujoiu: Privind din interior sau din exterior, care sunt particularitățile Timișoarei care ți-au atras atenția?

Roxana Pătrulescu: Ca locuitor al acestui oraș nu ai cum să nu fii fascinat de istoria sa urbanistică, respectiv de ultimii 300 de ani de existență. Timișoara de astăzi este rezultatul unei dezvoltări începute de habsburgi odată cu reconstruirea fortificațiilor orașului și retrasarea tramei stradale interioare acestora, după demolarea construcțiilor existente, ceea ce a făcut ca urmele celor aproape două secole de ocupație turcească să fie insesizabile în arhitectura și urbanismul orașului. Acest mod de operare caracteristic administrației austriece, adevărat instrument de instaurare a ordinii și de supunere în provinciile imperiale, împreună cu procesul de colonizare, prin stabilirea în teritoriu a multiple etnii și confesiuni, au determinat identitatea culturală a orașului, care continuă să reflecte poziția central europeană a acestuia.

Specificitățile Timișoarei, care îmi captivează în mod recurent atenția, constau în: existența râurilor Bega și Timiș, mai apoi a Canalului Bega care traversează și împarte orașul în două zone distincte; în modul în care s-au dezvoltat cartierul central Cetate împreună cu nucleele sale complementare, suburbiile Fabric, Elisabetin, Iosefin și Mehala; în felul în care a apărut și s-a dezvoltat zona *nonedificandi* din jurul cetății, cu vilele sale urbane, antiteza caselor istorice de raport, și înșiruirea de parcuri, apărute după defortificarea orașului la finele secolului al XIX-lea.

Nu se poate să nu observi cum acest trecut istoric a făcut ca orașul să beneficieze de un amalgam de forme stilistice, de la baroc, la arhitectura de început de secol XX și

VOICES ON TIMIȘOARA

BALAMUC (B)
MARIUS CORNEA (MC)
VICTOR POPOVICI (VP)
VICTOR DRAGOȘ (VD)
LILIANA MERCIOIU POPA (LMP)
AHMET ÖĞÜT (AÖ)
APOLONIJA ŠUŠTERŠIĆ (AŠ)
DANA SARMEȘ (DS)
MIHAELA TILINCĂ (MT)
ROXANA PĂTRULESCU (RP)

Artists, architects, cultural professionals from Timișoara were invited by the curators to share their thoughts on Timișoara through an exchange via e-mail.

Maria Lind & Anca Rujoiu: From an insider or outsider perspective, what are the specificities of Timișoara that drew your attention?

Roxana Pătrulescu: As an inhabitant of this city, it is impossible not to be fascinated by its urban history, especially over the last 300 years. The Timișoara of today is the result of an expansion initiated by the Habsburgs. They rebuilt the city's defenses and retraced the main inner streets after demolishing the existing buildings, which made the traces of almost two centuries of Turkish occupation unnoticeable to the architecture and zoning of the city. This operating scheme characteristic to the Austrian administration, a true instrument of restoring order and subservience in the imperial provinces, together with the colonization process which involved the settlementment of multiple ethnic groups and people of different religious beliefs in the area, have determined the cultural identity of the city. And this continues to point to its central-European status.

Timișoara's specificities, which repeatedly drew my attention, are: the existence of the rivers Bega and Timiș, then of the Bega Channel which crosses and divides the city in two distinct areas; the way the Cetate central district developed along with its expanded core, the suburbs of Fabric, Elisabetin, Iosefin, and Mehala; the growth and development of the *non aedificandi* area from the fortress' surroundings with its urban villas, the antithesis of the houses for historical profiteering; and the series of parks which appeared after the de-fortification of the city at the end of the 19th century.

It's impossible not to notice how this historical past has allowed the city to benefit from an amalgamation of stylistic shapes, from baroque, early 20 century architecture and the

stilul neoromânesc, atât de studiat și puternic promovat dinspre centrul administrativ al țării, până la modernism.

Dan Bunea & Victor Popovici: Binecunoscutele sloganuri prin care este descrisă Timișoara (orașul florilor, orașul multietnic, orașul premierelor etc.), chiar dacă sunt adevărate în esența lor, s-au demonetizat prin folosirea repetitivă și superficială. Dincolo de aceste sloganuri există un oraș fascinant, ascuns, cu o istorie, cultură și arhitectură care așteaptă să fie descoperite, la o privire mai atentă.

Dana Sarmăș: M-am născut la Cluj, m-am format la Timișoara, am făcut bani la București și am revenit acasă, să îmbătrânesc aici, în Timișoara. În familia mea sunt bănățeni, ardeleni, sârbi, maghiari, evrei, greci, tătari și nemți. Eu, ca individ, am ceva din toți. Cum am plecat de tânără din oraș și am revenit bătrână acasă, atașamentul meu față de oraș era zero, de ceva ani, nu mulți, 3-4, încep să redescopăr Timișoara. Am cafeneaua mea favorită din cetate, am traseul meu de plimbări, de *loisir*. Timișoara mi se pare „în viteză”, se construiește prea repede, haotic și cu megalomanie, se dărmă la fel de repede, orașul se sufocă. Orașul riscă să-și piardă specificul, acela de oraș mare de provincie habsburgic. În anii 1986–89, Timișoara avea reputația New Yorkului!!! La fel cum se spune și azi, America e America și NY e altceva. Cu Timișoara idem, adică România e România și Timișoara e Timișoara. Era ceva wow, ceva vestic rău, cu parfum de modern, inovație, libertate, clasă! Ce-i lipsește Timișoarei azi? Cred că lipsesc timișorenii, brutarii nemți, croitoresele unguroaice, comerțul evreiesc, piețarii bulgari și sârbi, bănățenii făloși.

Mihaela Tilincă: M-am născut în 1961 în Timișoara și, cu excepția unei experiențe europene de trei ani în Stuttgart între 2014 și 2017, locuiesc de atunci în acest oraș. Relația mea cu orașul s-a schimbat în timp și odată cu vârsta și cu modul de a privi lucrurile.

CARTIERE ISTORICE. În copilărie și adolescență, modul în care am înțeles orașul a avut de-a face aproape în întregime cu experiența cartierului meu, istoricul Elisabetin. Locuind pe aceeași stradă – alcătuită din case vechi, câteva blocuri comuniste, același parc, aceeași piață a țăranilor (demult dispărută), școala și sala de clasă – cu copiii muncitorilor, funcționarilor, liderilor comuniști de partid, intelectualilor, sau oamenilor care au pierdut totul din cauza noului regim (prin acele istorisiri pe care le-am învățat mai târziu, prea târziu), toți am crescut și ne-am jucat împreună, auzind, înțelegând și vorbind română, maghiară, germană și sârbă, în timp ce în clasa mea eram mereu împreună cu slovaci, evrei, rromi sau bulgari. Simțeam că suntem egali și, deopotrivă, trăiam simultan diferențele și multiculturalismul, tot timpul. Țesătura din acele cartiere era încă densă, simțeam că aparținem și ne păsa, ne știam și ne ajutam unii pe alții. Cartierele istorice au început să moară încet și pe tăcute în ultimii 30 de ani și, împreună cu ele, orașul își pierde spiritul și istoria.

SPIRIT REȚINUT, ORIENTARE LĂUNTRICĂ. Fiind tânără, învățătoare, academician și manager al unui Centru Cultural, încercând să canalizez programe și oportunități educaționale, culturale sau de mediere înspre *locul meu, orașul meu*, am fost deseori uimită și frustrată să văd ceea ce eu interpretam a fi o lipsă de entuziasm, de pasiune, de interes

Neo-Romanian architecture—so often studied and championed by the country's administrative center—to modernism.

Dan Bunea & Victor Popovici: The well-known slogans through which Timișoara has been described (the city of flowers, the multi-ethnic city, the city of opening nights, etc.), although true in essence, have lost their value through repetitive and superficial use. Beyond these slogans, there is a fascinating hidden city, with a history, culture, and architecture awaiting the discovery of a closer look.

Dana Sarmăș: I was born in Cluj, I studied in Timișoara, made money in Bucharest, and then I came home to grow old here, in Timișoara. In my family, there are people from Banat, from Ardeal, Serbians, Hungarians, Jews, Greeks, Tatars, and Germans. I have something from all of them in me. As I left the city in my youth and came home in my old age, my attachment to the city is mixed. For some years—not many, 3 or 4—I have begun rediscovering Timișoara. I have my own favorite coffee shop at the fortress, I have my own walking trails, in my free time. Timișoara seems to me to be in “overdrive”, buildings are developed too fast, too chaotic, too megalomaniacal, and they crumble just as quickly. The city is suffocating and it risks losing its specificities, that of a grand provincial city of Habsburg origin. Throughout 1986–89, Timișoara had a reputation like that of New York!!!! Just as we say today, America is America, but NY is something different. This goes for Timișoara too, as in: Romania is Romania and Timișoara is Timișoara. It was wow, something very very western, with a modern scent, innovation, liberty, class! What is Timișoara lacking today? I think it lacks the people of Timișoara, the German bakers, the Hungarian seamstresses, the Jewish commerce, the Bulgarian and Serbian market salesmen, the pompous people of Banat.

Mihaela Tilincă: I was born in Timișoara in 1961 and, with the exception of a three-year European experience in Stuttgart between 2014 and 2017, I have been living in the city. My relationship with the city has changed over time and throughout my ages and perspectives.

HISTORIC NEIGHBORHOODS. As a child and teenager, the way I made sense of the city was almost entirely through the experience of my neighborhood, the historic Elisabetin. On the same street comprised of old houses, a couple of communist blocks of flats, the same park, the same peasants' market (long since gone), the school and the classroom, with the children of workers, clerks, communist party leaders, intellectuals, or people who lost everything because of the new regime (though those stories I learned later, too late), we all grew up and played together, hearing, understanding and speaking Romanian, Hungarian, German, and Serbian, while, in my class, I was always with Slovaks, Jews, Roma or Bulgarians. We felt we were all equal and the same, we experienced difference and multiculturalism at the same time, at all times. The fabric in those neighborhoods was still dense, we felt we belonged and we cared, we knew each other and we supported each other. The historic neighborhoods have been silently and slowly dying over the past 30 years and, with them, the city is losing its spirit and history.

RESTRAINED SPIRIT, INWARD ORIENTATION. As a young woman, teacher, academic, and manager of a Cultural Centre, trying to channel educational, cultural or mediation programs and opportunities towards *my place, my city*, I have often been amazed and frustrated to see what I interpreted to be a lack of enthusiasm, lack of passion, lack of interest and,

și, uneori, de acțiune. O expoziție sau o ofertă educațională incredibilă ce ar putea să facă publicul general sau profesioniștii din Iași sau Cluj entuziaști sau dornici de a se implica într-o asemenea experiență (Bucureștiul este capitală, deci se aplică reguli diferite), ar lăsa rece audiența, artiștii și instituțiile culturale de aici. I-am comunicat cândva aceeaștă frustrare unuia dintre îndrăgiții colegi și intelectuali din domeniul academic și din oraș, Mircea Mihăieș. Răspunsul lui avea logică și m-a pus pe gânduri – *oamenii de aici, în Banat, când au cămara plină și grădina curată, nu se mai deranjează cu ce e afară în stradă*. Ați observat satele și casele tradiționale din câmpia Banatului? Casele sunt construite ca niște fortărețe, o latură către stradă, ziduri înalte de cărămidă în jurul curții. Oamenii se mândresc și sunt chiar pasionați să-ți spună povestea lor dacă ești invitat înăuntru, dar din stradă nu dau nici un semn de dialog sau de acțiune. La oraș este aceeași rutină, cred – te plimbi pe străzi, nu este nimic special la prima vedere. Explorează „grădinile” – galeriile, atelierele, studiourile, punctele centrale – și vei găsi povești, pasiune, acțiune, vise.

OAMENII SĂI. Deja adult și plecată în străinătate (concediul european de trei ani a fost o binecuvântare) doar pentru a mă apropia de viața mea, de rădăcinile mele și de propria conjunctură, am reușit să fac aceeași distincție realizată de un personaj al autorului rus Mihail Șişkin: *patria mamă și regimul sunt două lucruri diferite*. Am crezut că n-am mai iubit Timișoara în deceniile ce au urmat evenimentelor din ‘89, am crezut că orașul a devenit indiferent pentru mine în anii 1990. În 2017, când m-am întors în Timișoara, am știut. Orașul nu este o administrație sau alta. Orașul suntem noi. Orașul este istoria lui și istoria noastră interconectate. Orașul sunt străzile pe care le iubim. Timișoara mă întristează de multe ori – ca pe mulți dintre noi, cei care trăim aici, am diferite fantezii cu orașul. Când îl văd că îmbătrânește și se ramolește, cu infrastructura rămasă cu decenii în urmă, cu administratori aroganți și fără viziune, de multe ori îmi pierd speranța. Ne dăm seama că orașul suntem noi. Din ce în ce mai mulți dintre noi vedem asta și acționăm.

Victor Dragoș: Timișoara este foarte diversă, provocatoare și cumva paradoxală. Este „orașul primelor experiențe”, dar de multe ori pare că e „orașul experiențelor ultime”.

Victor Dragoș: Timișoara este foarte diversă, provocatoare și cumva paradoxală. Este „orașul primelor experiențe”, dar de multe ori pare că e „orașul experiențelor ultime”.

Balamuc: Timișoara are un ritm (mai) prietenos în timp ce își păstrează liberul acces la orașele cu scene mai active.

Balamuc: Timișoara are un ritm (mai) prietenos în timp ce își păstrează liberul acces la orașele cu scene mai active.

Apolonija Šušteršič: Când am coborât din avion, am fost complet uimită de planeitatea locului. Mi-am amintit clar prima oară când am aterizat în Banat; pământul plat, briza ușoară, orizontul larg. Sentimentul cald și gentil. Ceva familiar, dar fără să știu de ce și de unde. Și la fel sunt și oamenii pe care i-am întâlnit în Timișoara. Ca arhitect, sunt interesată de oameni; cred că ei sfințesc locul.

Apolonija Šušteršič: Când am coborât din avion, am fost complet uimită de planeitatea locului. Mi-am amintit clar prima oară când am aterizat în Banat; pământul plat, briza ușoară, orizontul larg. Sentimentul cald și gentil. Ceva familiar, dar fără să știu de ce și de unde. Și la fel sunt și oamenii pe care i-am întâlnit în Timișoara. Ca arhitect, sunt interesată de oameni; cred că ei sfințesc locul.

Liliana Mercioiu Popa: Locuiesc în Timișoara de aproape 25 de ani, în vecinătatea celui mai vechi areal industrial al acesteia și aş putea spune că atenția mi-a fost acaparată prioritar, din acest motiv, de o anumită „dinamică” a acestui spațiu, sedimentată în timp în *arheologia* orașului. Istoria Timișoarei a fost influențată de puterea industrială deținută cândva, devenind un magnet pentru forța de muncă, lucru ce a contribuit, printre altele, la caracterul ei cosmopolit. Căderea comunismului, perioada de tranziție prelungită, intrarea treptată în inactivitate a ansamblului industrial de

sometimes, a lack of action. An exhibition or an incredible educational offer which would make the general public or professionals in Iași or Cluj enthusiastic and eager to engage in the experience (Bucharest is a capital city, so different rules apply), would leave audiences, artists, and cultural institutions here untouched. I once shared this frustration with one of my respected colleagues and intellectuals in academia and in the city, Mircea Mihăieș. His answer made sense, and gave me food for thought—*people here, in Banat, when they have their pantry full and their yard in order, they don’t bother with what is out there in the street*. Have you noticed the traditional villages and houses from the Banat plain? The houses are built like fortresses, side to the street, high brick walls around the yard. People are proud and even passionate to tell you their histories if you are invited in, but from the street, no sign of action or dialogue. The experience of the city is the same, I believe—walk its streets, nothing special at first sight. Explore the “yards”—the galleries, workshops, studios, hubs—and you will find stories, passion, action, dreams.

ITS PEOPLE. Once an adult and having gone abroad (the three-year European sabbatical was a blessing) only to get closer to my life, my roots and my context, I was able to make the distinction also made by a character by Russian writer Mihail Shishkin—*the motherland and the regime are two different things*. I thought I fell out of love with Timișoara in the decades after the ‘89 events, I thought I grew indifferent to my city in the ‘90s. When I returned to Timișoara in 2017, I knew. The city is not one administration or the other. The city is us. The city is its history and our history interwoven. The city is the streets we love. Timișoara makes me sad many times—like many of us living here, I have different dreams for the city. When I see it getting old and decrepit, infrastructure decades behind, administrators arrogant and without a vision, I lose hope many times. We are learning that the city is us. More and more of us see that and act.

ITS PEOPLE. Once an adult and having gone abroad (the three-year European sabbatical was a blessing) only to get closer to my life, my roots and my context, I was able to make the distinction also made by a character by Russian writer Mihail Shishkin—*the motherland and the regime are two different things*. I thought I fell out of love with Timișoara in the decades after the ‘89 events, I thought I grew indifferent to my city in the ‘90s. When I returned to Timișoara in 2017, I knew. The city is not one administration or the other. The city is us. The city is its history and our history interwoven. The city is the streets we love. Timișoara makes me sad many times—like many of us living here, I have different dreams for the city. When I see it getting old and decrepit, infrastructure decades behind, administrators arrogant and without a vision, I lose hope many times. We are learning that the city is us. More and more of us see that and act.

Victor Dragoș: Timișoara is very diverse, challenging and somehow paradoxal. It is „the city of firsts” but many times it feels like „the city of lasts”.

Victor Dragoș: Timișoara is very diverse, challenging and somehow paradoxal. It is „the city of firsts” but many times it feels like „the city of lasts”.

Balamuc: Timișoara has a friendly(er) rhythm while keeping an easy access to cities with more active scenes.

Balamuc: Timișoara has a friendly(er) rhythm while keeping an easy access to cities with more active scenes.

Apolonija Šušteršič: When I stepped out of the airplane I was absolutely astonished by the flatness of the place. I clearly remember that first time when I landed in Banat; the flat land, the light breeze, wide horizon. Gentle and warm feeling. Something familiar but not knowing why and from where. And so are the people I met in Timișoara. As an architect I'm interested in people; I believe they are the ones who make the place.

Liliana Mercioiu Popa: I’ve been living in Timișoara for almost 25 years, near its oldest industrial area, and I could say my attention was captured primarily, for this reason, by a certain “dynamic” of this space, accumulated over time in the city’s *archeology*. The history of Timișoara was influenced by the industrial power it once owned, becoming a magnet for the workforce which, among other things, contributed to its cosmopolitan character. The fall of communism, the long transitional period, the gradual deactivation of the industrial ensemble of yesteryear, the emergence of property

altădată, apariția investitorilor imobiliari cu propriile interese, vidul legislativ și ulterior aplicarea relaxată a legislației, neglijența administrației publice și lipsa îndelungată a unei politici coerente de dezvoltare, demolarea unor fabrici emblematice pentru oraș și ruinarea unor clădiri de patrimoniu, destabilizarea micilor întreprinderi și a unor ONG-uri odată cu recomercializarea de către proprietari a spațiilor închiriate, stabilizarea inițiativelor cu putere financiară – mallurile și supermarketurile, toate acestea simultan cu eforturile de reconstrucție se regăsesc ca „amprente” în corpul „fizic” al orașului.

Dincolo de acest dialog cu aspectele „vizibile”, ca efect al circumstanțelor istoriei recente asupra orașului, se țin și alte niveluri: cel sesizabil prin intervenția (sau lipsa de intervenție) umană directă în acest areal sau cel nevăzut, dar sesizabil indirect, al relaționărilor interumane.

Dincolo de acest dialog cu aspectele „vizibile”, ca efect al circumstanțelor istoriei recente asupra orașului, se țin și alte niveluri: cel sesizabil prin intervenția (sau lipsa de intervenție) umană directă în acest areal sau cel nevăzut, dar sesizabil indirect, al relaționărilor interumane.

Ahmet Ögüt: În timpul vizitelor mele la fața locului, am făcut diferite tururi ale aceleiași zone, în centrul vechi, dar de fiecare dată cu o perspectivă diferită, datorită ghidului meu; am avut un tur prezentat de un istoric, un altul de un arhitect, altul de un artist, dar și de un scriitor și de un arheolog. Am discutat cu colectivul de artiști Balamuc, istoricul Marius Cornea, un scriitor local, istoricul și jurnalistul Ovidiu Forai și arhitectul Sergiu Sabău, în timpul plimbărilor noastre. Chiar dacă Timișoara poate părea un oraș mic, din punct de vedere istoric a fost un oraș cheie central timp de mulți ani.

Ahmet Ögüt: În timpul vizitelor mele la fața locului, am făcut diferite tururi ale aceleiași zone, în centrul vechi, dar de fiecare dată cu o perspectivă diferită, datorită ghidului meu; am avut un tur prezentat de un istoric, un altul de un arhitect, altul de un artist, dar și de un scriitor și de un arheolog. Am discutat cu colectivul de artiști Balamuc, istoricul Marius Cornea, un scriitor local, istoricul și jurnalistul Ovidiu Forai și arhitectul Sergiu Sabău, în timpul plimbărilor noastre. Chiar dacă Timișoara poate părea un oraș mic, din punct de vedere istoric a fost un oraș cheie central timp de mulți ani.

RP: În Timișoara îmi place să mă pierd în așa-numitele „rezervații” de arhitectură Art Nouveau ale orașului, să analizez geometria arhitecturii de factură modernistă, fie din perioada interbelică sau din cea socialistă.

Ca urmare a formării mele academice, sunt atentă la mediul construit din jurul meu și înțeleg importanța pe care o are postura de proiectant, dar și ce valoroasă poate fi o comunitate informată și activă civic. Din acest motiv, în 2016 am creat alături de alți colegi arhitecți un proiect prin care oferim locuitorilor orașului, deja de 4 ediții, informații despre istoria și arhitectura acestuia sub forma unor tururi ghidate de arhitectură.

Astfel, urmărim să promovăm patrimoniul construit local, să stimulăm interesul și implicarea oamenilor pentru și în modelarea și utilizarea conștientă și asumată a peisajului urban local, deoarece mediul construit este produsul tuturor, fie că vorbim despre cei care sunt în situația de a contribui direct la forma sa sau de cei care îl utilizează zi de zi, și ne aparține în egală măsură. Așa s-a născut Tur de Arhitectură, proiect cultural a cărei echipă se află într-un continuu proces de sondare a mijloacelor de comunicare cu comunitatea locală.

Avem cu toții datoria morală de a fi interesați și de a acționa într-un mod conștient și responsabil, pentru că mediul construit reprezintă oglinda comunității care l-a creat și este un produs material, spațial și cultural care necesită atenția noastră.

DB & VP: Astăzi există o cantitate aproape nelimitată de informații referitoare la istoria urbană a Timișoarei, astfel

investors with their own agendas, the legislative void and the ulterior lax enforcement of the law, the public administration’s negligence and the continued lack of a coherent development policy, the demolishing of some of the city’s key factories and the decay of some historical buildings, the imbalance of small businesses and of some NGOs along with the reselling of rented spaces by the owners, the balancing of the financial power initiatives—malls and supermarkets, all these factors paired with the efforts of reconstruction are seen as the “fingerprints” inside the “physical” body of the city.

Beyond this discourse of “visible” aspects, other qualities are being woven which respond to history’s recent toll on the city, which can be noticed through direct human involvement (or non-involvement) in this area, or the unseen but indirectly noticeable interpersonal interaction.

Beyond this discourse of “visible” aspects, other qualities are being woven which respond to history’s recent toll on the city, which can be noticed through direct human involvement (or non-involvement) in this area, or the unseen but indirectly noticeable interpersonal interaction.

Ahmet Ögüt: During my site visits I took several tours of the same area of the old town but each time with a different perspective of my guide; I had a tour with a historian, another tour with an architect, another tour with an artist, also with a writer, and an archeologist. I had conversations with the artists collective Balamuc, historian Marius Cornea, a local writer, historian and journalist Ovidiu Forai, and architect Sergiu Sabău during our walks. Even though Timișoara may look like a small town, historically it has been a key and central city for many many years.

Ahmet Ögüt: During my site visits I took several tours of the same area of the old town but each time with a different perspective of my guide; I had a tour with a historian, another tour with an architect, another tour with an artist, also with a writer, and an archeologist. I had conversations with the artists collective Balamuc, historian Marius Cornea, a local writer, historian and journalist Ovidiu Forai, and architect Sergiu Sabău during our walks. Even though Timișoara may look like a small town, historically it has been a key and central city for many many years.

ML & AR: How are you engaging with the urban fabric of this place, and why?

ML & AR: How are you engaging with the urban fabric of this place, and why?

RP: In Timișoara, I like to lose myself in the so-called Art Nouveau architectural “reservations” of the city, to analyze the geometry of the modernist architecture, be it from the interwar or socialist era.

Because of my academic background, I pay attention to the environment built around me and I understand the importance of the role of the city planner, but also the value of a well informed and civically engaged community. For this reason, I created in 2016 along with fellow architects, a project through which we’ve provided the city’s citizens, for four editions already, information about the history and architecture of the city by offering guided architecture tours.

In this way, we want to promote the locally-built heritage, to stimulate the interest and engagement of the people for, and in, the shaping and the conscious and committed use of the local urban landscape, because the built environment is everybody’s product, whether we talk about those who are capable of contributing directly to its shape or about those who use it daily, and it belongs to all of us equally. This is how Tur de Arhitectură was born, a cultural project whose team is in a continuous process of feeling out the means of communication with the local community.

We all have a moral duty to be interested and to act in a conscious and responsible way, because the built environment is the mirror of the community which built it. It is a material, spatial and cultural product that needs our attention.

DB & VP: Nowadays, there is an almost unlimited quantity of information on the urban history of Timișoara, so that

că cei interesați pot găsi tot ce doresc să afle. Este doar o chestiune de timp și energie.

Pe lângă Tururile de Arhitectură, care încearcă să răspândească în cadrul publicului larg informații despre istoria urbană a Timișoarei, am fost implicați și în acțiuni concrete de salvare a unor elemente de patrimoniu local aflate în pericol de dispariție: străzile pietruite, Liceul de Arte Plastice, casa Muhle. Sunt elemente fără de care identitatea culturală a Timișoarei ar fi mult mai săracă.

DS: Am început (în 2015) să gândesc proiecte culturale pentru oraș, fiindcă eu cred cu tărie că doar cultura ne mai salvează. Ca istoric de artă, am început să cartografiez și să documentez viața și opera celor mai importanți artiști vizuali locali. Așa s-a născut colecția de artă Point/proiect editorial Contrasens, care în 4 ani însumează 10 titluri de carte de artă. Am inițiat proiecte de dezbatere și dialog, proiecte de formare de profesioniști în cultură, fiindcă îmi doresc să cresc o nouă generație de tineri care să dezvolte acest oraș prin proiecte culturale sustenabile și de impact.

MT: Așa cum am spus, pentru mine, oamenii și comunitatea sunt orașul. Misiunea pe care am luat-o asupra mea este aceea de a contribui la efortul de reparare a materialului social al orașului, de a întări materialul social din care facem acum parte, nu doar în Timișoara, ci în toată țara. Împotriva administrației sau guvernelor iresponsabile și rezistând flutuațiilor iraționale ale piețelor, comunitățile puternice vin cu o a treia soluție. Rețele mai încheigate, prin mici proiecte educaționale și culturale frecvente – așa mă implic eu și în acest fel încerc să contribui la revitalizarea și creșterea orașului.

Așa cum George Monbiot scria în articolul său publicat pe 8 februarie 2017 în *The Guardian*, noi, poporul, „suntem atomizați, la serviciu, acasă, atât practic cât și imaginativ, comunitățile sunt împrăștiate”. El spune mai departe că atunci când noi, poporul, suntem atomizați, ne e frică, devenim agresivi, ne pierdem empatia, ne pierdem încrederea, ignorăm politica și viața comunității. Tot el vorbește și despre modelele politice bazate doar pe prevederile statului care creează dependență, izolare și vulnerabilitatea până la crize economice. România a funcționat pe acest model. Cred că încă se întâmplă așa.

Cum putem acorda mai multă putere poporului? Monbiot consideră că „a treia cale” este aceea de a „crea rețele încheigate: proiecte care proliferează, ce dau naștere la proiecte și idei viitoare care nu au fost proiectate când au început. Ele încep prin dezvoltarea unei culturi participative dense care devine atractivă și relevantă pentru toată lumea și nu doar în principal pentru oamenii activi social cu timp disponibil”. Monbiot citează cercetări despre cum astfel de *rețele încheigate* sunt mai predispușe să se dezvolte, concluzionând că „procesul începe tipic cu proiecte suplă și vii: ele pornesc cu foarte puțini bani și evoluează prin încercare și eșec. Sunt dezvoltate nu de către eroii comunității care lucrează singuri, ci de colaborări între localnici. Aceste proiecte creează oportunități pentru «micro-participare»: oamenii pot să le încerce fără multă implicare de durată.” Când suficiente astfel de proiecte sunt lansate, ele generează o implicare mai profundă, ceea ce duce la apariția afacerilor locale și a încrederii. Tot mai mulți oameni participă în mod consecvent iar comunitățile încep să se coaguleze, declanșând noi activități și întreprinderi care atrag treptat restul populației. Văd proiectul de mediere, *Itinerarii de reCunoaștere*, în cadrul Bienalei Art Encounters 2019 ca fiind un astfel de

everybody interested can find everything they want to know. It is only a matter of time and energy.

In addition to the architecture tours which work to spread information about the urban history of Timișoara to the wider audience, we were involved in real rescue actions of some of the local heritage elements which were in danger of disappearing: the cobbled streets, the Plastic Arts High School, the Muhle house. Without these elements, the cultural identity of Timișoara would be much poorer.

DS: In 2015 I started conceiving cultural projects for the city because I firmly believe that only culture can save us. As an art historian, I started mapping and documenting the life and work of the most important local visual artists. This is how the Point art collection/Contrasens editorial project was born, which in four years has put out ten art book titles. I initiated debate and dialogue projects, educational projects with cultural professionals, because I want to raise a new generation of youths, which should develop this city through sustainable and impactful cultural projects.

MT: As I said, for me, the city is its people, the community. The mission I took for myself is contributing to the effort to repair the social fabric of the city, to tighten the loose social fabric we are part of now, not only in Timișoara, but across the country. Against irresponsible administration or governments and resisting the irrational fluctuating markets, strong communities provide a third solution. Thicker networks through small, regular cultural and educational projects—this is how I engage and how I try to contribute to the revival and growth of the city.

As George Monbiot states in his article of February 8, 2017 in *The Guardian*, we, the people, “are atomized, at work, at home, both practically and imaginatively, communities are scattered.” He further says that when we, the people, are atomized, we are afraid, we become aggressive, we lose empathy, we lose trust, we ignore politics and community life. He also speaks of political models based only on the state provision which creates dependency, isolation and vulnerability to economic crises. Romania has been functioning on this model. I believe it still does.

How can we empower people? Monbiot believes that the “third way” is “creating thick networks: projects that proliferate, spawning further ventures and ideas that weren’t envisaged when they started. They begin to develop a dense participatory culture that becomes attractive and relevant to everyone, rather than mostly to socially active people with time on their hands.” Monbiot quotes research into how such *thick networks* are most likely to develop, concluding that “the process typically begins with projects that are lean and live: they start with very little money, and evolve rapidly through trial and error. They are developed not by community heroes working alone, but by collaborations between local people. These projects create opportunities for ‘micro-participation’: people can dip in and out of them without much commitment.” When enough such projects have been launched, they catalyze a deeper involvement, generating local business and trust. More people are engaging regularly and community begins to gel, triggering new activities and enterprises and which begins to draw in the rest of the population.

I see *Ways of Knowing*, the mediation project around the Art Encounters Biennial 2019, as such a small, lean and live project developed collaboratively, based on experiment and

mic proiect, zvelt și viu, dezvoltat în mod colaborativ, bazat pe experiment și învățare, menit să creeze oportunități de participare și căi de acces mai largi către cultură și prin cultură către viața orașului. Este un proiect realizat de/ pentru/către toți.

VD: Trăiesc în oraș și îi inspir întreaga viață zilnic, atât literal cât și metaforic. Mai mult, lucrez cu oameni din diferite grupuri vulnerabile pe probleme sociale și politice, așa că încerc să fiu cât de conștient și critic pot fi despre oraș.

B: Atelierul nostru se află în centrul vechi, ceea ce ne face în special conștienți și suntem deseori implicați în proiecte care se ocupă de patrimoniul Timișoarei, însă simțim că întreaga comunitate din afara centrului orașului este cea care îi face materialul urban să inspire și să fie vibrant.

AȘ: Nu mă implic în materialul urban, interacționez cu oamenii. Oameni care sunt preocupați de alți oameni care sunt preocupați de propriul oraș, locul în care trăiesc și lucrează. Sunt interesată de împărtășirea experiențelor și de a învăța din situații alături de ei. Chiar cred că această cunoaștere a locului este creată de către oamenii care trăiesc acolo, iar rolul meu este de a facilita un proces în care acea cunoaștere iese la suprafață și devine activată.

LMP: Aș putea spune că sunt implicată prin anumite aspecte ale activității mele artistice.

Într-un anumit sens, aceasta este chiar fundamentată pe observații și comentarii față de contextul imediat, în care trăiesc. Cred că activitatea personală nu ține doar de munca din interiorul atelierului, ci și de aceste reacții și reflecții directe pe marginea existenței colective, din nevoia de a ajunge la un fel de înțelegere a acesteia.

Activitatea mea a debutat, de altfel, cu astfel de comentarii prin intermediul unor documentări fotografice realizate în funcție de anumite trasee prin spațiul urban, prin care încercam să descifrez comportamentul locuitorilor și relațiile de putere ce se țin și devin vizibile în structura acestuia. Menținând aceeași linie a unor parcursurî prin oraș prin *Vestigii II* (2011), am documentat, pe traseul râului Bega (care a generat datorită posibilităților de transport navigabil al mărfurilor, dezvoltarea unui areal industrial chiar de-a lungul lui), foste fabrici pe care le organizam în funcție de aceleași „caracteristici stilistice” – același grad de degradare.

Continui și în prezent să am acest tip de dialog direct, prin intermediul lucrărilor și, totodată, prin inițierea sau implicarea în realizarea unor expoziții colective în astfel de spații, marcate de cursul istoriei.

AÕ: Pentru mine a fost foarte surprinzător să nu văd aproape nici o urmă a perioadei otomane care a durat doar cu un an mai puțin decât stăpânirea romană: 164 de ani. Totodată, este locul unde Revoluția Română a început și care a încheiat, în cele din urmă, 42 de ani de dictatură comunistă în România. Urmele perioadei comuniste sunt mult mai vizibile decât cele ale epocii otomane, dar menținerea lor nu este neapărat plănuită. Sunt interesat de legătura și antagonismul dintre viața de zi cu zi în relație cu urmele momentelor indezirabile din istorie – cu alte cuvinte, urme ale patrimoniului antagonist, nedorit.

learning, meant to create opportunity for participation and wider corridors of access to culture and, through culture, to the life of the city. It is a project of/by/for all.

VD: I live in the city and breathe in its entire life every day, both literally and metaphorically. I work mostly with people from different vulnerable groups on social and political issues so I try to be as aware and critical as I can be about the city.

B: Our studio is located in the old town, which in itself makes us particularly aware, and we're often involved in projects which deal with the heritage of Timișoara, yet we feel that the community outside of the city center is what makes this urban fabric vibrant and inspiring.

AȘ: I'm not engaging with the urban fabric, I'm engaging with the people. People who are concerned with other people who are concerned with their own city, the place they live and work in. I'm interested in sharing experiences and learning from the situation together with them. I do believe that the knowledge of the place is created by people living there, and my role is to facilitate a process in which that knowledge comes to the surface and becomes activated.

LMP: I could say that I am involved in some aspects of my artistic endeavors.

In some way, this is actually built on observation and commentary on the immediate context in which I live. I think that my personal activity is not only about the work inside my studio, but also about these direct reactions and reflections on the edge of the collective existence out of the need of coming to some sort of understanding of it.

My activity started, actually, with this sort of commentary through photographic research which came out of considering certain itineraries through the urban space. Here, I was trying to decipher the behavior of the locals and the power relations which weave and become visible in its structure. Maintaining the same line of some routes through the city in *Vestigii II* (2011), I researched along the Bega river (which generated, because of the possibilities of shipping goods through it, the development of an industrial area just alongside it) former factories which I organized by the same “style features”, the same degree of decay.

Even nowadays, I continue having this type of direct dialogue through the works, by at the same time initiating or involving myself in the making of some collective exhibitions in such spaces which are marked by history.

AÕ: For me it was very surprising to see almost no traces of the Ottoman period which was only one year less than Roman rule: 164 years. It's also the place where the Romanian Revolution started that eventually ended 42 years of Communist rule in Romania. The traces of the communist era are a lot more visible than those of the Ottoman era but they are not necessarily planned to be maintained. I am interested in the connection and antagonism between everyday life in relationship to the traces of undesirable periods in history—in other words, traces of antagonistic, undesired heritage.

ML & AR: Cum vedeți arta în relație cu un oraș ca Timișoara?

RP: E greu de conceput cum un oraș de dimensiunea și importanța Timișoarei nu deține, cu foarte puține excepții cum sunt galeriile comerciale și spațiile de expunere alter-native apărute în ultimii 20 de ani, clădiri special concepute pentru formarea artiștilor vizuali și expunerea lucrărilor lor.

Parcurgând articolul Rodicăi Vârtaciu, „Considerații asupra centrelor de pictură românească din Banat în sec. al XIX-lea”, cuprins în volumul *Tradiție și Postmodernitate. 200 de ani de artă plastică în Banat* reeditat de Direcția Județeană pentru Cultură Timiș în 2012 la Editura Graphite, aflăm că în Banat, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, ctito-riile realizate de către conducerea bisericii și familiile nobi-liare reprezintă singurele manifestări culturale, iar centrele de pictură apar în orașe cu populație românească odată cu secolul al XVIII-lea, când acestea „își pierd aspectul de târguri, dobândind în timp, autonomia economică necesa-ră desfășurării unei vieți citadine moderne, cu organizații de breaslă puternice”, în care erau cuprinși și cei care înființează ateliere – zugravii. La Timișoara, primele ateliere ale „maeștrilor academici”, apar în prima parte a secolului al XIX-lea și funcționează ca școli pregătitoare, care „nu puteau suplini lipsa unei instituții publice de specialitate, beneficiară a unui buget asigurat și a unor programe de predare bine stabilite cu profesori de specialitate”.

Mai mult, Timișoara a avut pentru mult timp un caracter mi-litar și un rol administrativ și comercial, iar viața culturală a orașului s-a dezvoltat cu precădere începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea. Abia după instaurarea administrației ro-mânești, în 28 iulie 1919, Timișoara devine centru universitar prin Decretul semnat de Regele Ferdinand I la 15 noiembrie 1920, moment în care se înființează Școala Politehnică, dar nu și o facultate de studii umaniste, care va apărea abia mai târziu, dar, chiar și atunci, elita societății se forma în univer-sitățile din Viena, Budapesta, Paris sau Stuttgart.

Trebuie să avem în vedere faptul că Timișoara a beneficiat abia foarte târziu de o instituție publică de învățământ ar-tistic, ca urmare a unui lung și, oarecum, anevoios proces care cuprinde, pe lângă inițiative independente: transfera-re a Academiei de Arte Frumoase de la Cluj la Timișoara în perioada 1933–1949, înființarea Facultății de Arte Plastice în cadrul Institutului Pedagogic în perioada 1960–1979 și deschiderea Catedrei de artă plastică, muzică și artă dra-matică în 1990 ca parte integrată a Facultății de Filologie a Universității de Vest. Înființarea separată a Facultății de Artă în 1996 nu a dus la construirea unui spațiu propriu, iar activitatea profesorilor și studenților s-a desfășurat în spații „de împrumut”, ultimul fiind chiar o fostă cazarmă, parte din structura militară a vechiului oraș habsburgic, în care facultatea funcționează și acum.

Clădirea Palatului Culturii (care adăpostește astăzi Teatrul Național Timișoara, Opera Română Timișoara, Teatrul German de Stat și Teatrul Maghiar „Csiky Gergely”) a fost construită în perioada 1872–1875, iar primul cinematograf a apărut la Timișoara în primul deceniu al secolul al XX-lea, acestea fiind și printre puținele clădiri din Timișoara care au fost special proiectate pentru a deservi artele. Chiar Muzeul de Artă al orașului își desfășoară activitatea într-o fostă clădire administrativă de început de secol XVIII, a cărei restaurare a durat mai bine de 25 de ani.

Cu atât mai interesant este faptul că Timișoara ne-a dat, printre altele, grupurile 111, primul grup artistic experimental

ML & AR: How do you see art in relation to a city like Timișoara?

RP: It is hard to imagine how a city of the size and importance of Timișoara does not own—with minor exceptions such as the commercial galleries and alternative exhibition spaces which have emerged in the last 20 years—buildings purpose-ly built for educating visual artists and exhibiting their works.

Reading Rodica Vârtaciu's article, “Considerations on Romanian painting centers in 19th century Banat”, from *Tradition and Postmodernity. 200 years of plastic art in Banat*, republished by the Timiș County Cultural Management in 2012 (Graphite Publishing), we find out that in Banat between the 16th and 17th centuries, the establishment of churches by noble families and heads of the clergy represent the only cultural manifestations, and that painting centers in cities with a Romanian population only appear in the 18th century, when they “lose their marketplace allure, achieving in time the economic autonomy they needed for conducting a modern city life, with powerful guilds”, which also included those who established workshops, house painters. In Timișoara, the first workshops of the “academic masters” appear in the first part of the 19th century and function as training schools which “could not replace the lack of a specialized public institution, one receiving a guar-anteed budget and some well-established teaching courses with specialized teachers.”

Moreover, Timișoara has had a military, administrative and commercial role for a long time, and the cultural life of the city has mostly developed starting with the end of the 19th century. Only after the investment of the Romanian admin-istration on the 28th of July 1919 does Timișoara become an academic center by decree of King Ferdinand I, on the 15th of November 1920, when the Polytechnic School is found-ed. A humanities college would only appear later, but even then, the elites of the society were studying at universities in Vienna, Budapest, Paris, or Stuttgart.

We must take into account that Timișoara has only more re-cently benefited from a public arts education institution, fol-lowing a long and rather arduous process, including, besides private initiatives: the transfer of the Academy of Fine Arts from Cluj to Timișoara in the years 1933–1949, the founding of the Plastic Arts College within the Educational Institute in 1960–1979 and the opening of the Plastic Arts, Music and Dramatic Art Chair in 1990 as an integral part of the Philology College at the West University. The separate founding of the Art College in 1996 did not end up in building a place of its own, and the activity of the professors and students had taken place in “borrowed” spaces, the last of which was actually a former barrack, part of the former Habsburgian military structure in the town, a space which the college oc-cupies up to this day.

The building of the Palace of Culture (which today hosts Timișoara's National Theatre, the city's Romanian Opera house, the German State Theatre and the Csiky Gergely Hungarian Theater) was built between 1872–1875, and the first cinema appeared in Timișoara in the first decade of the 20th century. These are some of the few buildings in Timișoara which were purposefully designed to serve arts. Even the city's Museum of Arts was opened in a former ad-ministrative building from the 17th century, whose resto-ration went on for over 25 years.

This makes it even more interesting that Timișoara brought forward such groups as 111, the first group of experimental

din România, și Sigma, dovadă a faptului că nevoia de exprimare artistică a oamenilor depășește neajunsurile unui regim totalitar opresiv sau cele ale unei administrații păguboase.

În acest context, nu pot decât să fiu curioasă ce ne rezervă viitorul.

DB & VP: Artă este o componentă esențială a identității culturale locale. Receptarea ei de către publicul larg este un proces de durată. Amplasarea unor obiecte de artă moder-nă în spațiul public este privită inițial cu reticență. Obiectele sunt apoi acceptate și în final adoptate drept parte inte-grantă a culturii locale. Un proces mental colectiv normal.

Cei care inițiază demersuri artistice de tip modern în spa-țiul public trebuie să ia în calcul această curbă de învățare, prezintă de altfel și în alte areale geografice, nu doar în Timișoara.

DS: Timișoara își merită pe bune locul de promotor al artelor vizuale. Noi am avut 111, Sigma, Zonele 1,2,3,4, Atelier 35, primele galerii de artă private, oarecum am inovat acest sector. Sigur nu este de ignorat Clujul. Zona vestică a fost totdeauna mai ancorată în Europa decât restul țării. Iar Bucureștiul e capitală, acolo sunt de toate. Literatura s-a arondat la Iași, filmul la Cluj, teatrul la Sibiu, în jurul ma-rilor festivaluri FILIT, TIFF, FITS, AE. Artă contemporană e „scary” pentru neinițiați. Tocmai de aceea, prioritatea numărul unu pentru mine și pentru întreaga mea echipă de la Contrasens este să începem un amplu program de mediere culturală (anul acesta vom avea un episod pilot) pe care să-l dezvoltăm timp de 3–5 ani, începând din școli primare până în cămine de bătrâni. Publicul nu consumă ceea ce nu înțelege, dar asta nu înseamnă că publicul e prost sau că nu e receptiv. Proiectele indepen-dente din zona vizuală sunt ok, trebuie doar să inițiem publicul și să-l fidelizăm.

MT: Împrăștiati. Înlănțuiți. Incapabili încă de a-i găsi rolul de resursă critică ce conectează oamenii față de poveștile lor, viețile lor, orașul lor. Încă pentru elită. Încă fracturat față de public.

Artă este la fel de complexă ca viața. Implicarea față de arte aduce adoptarea practicilor corecte pentru implica-re în viață alături de toate posibilitățile ei – ca cetățean, ca savant, ca profesionist. Mai este mult de lucrat din partea tuturor, artiști, curatori, mediatori, organizații sau instituții, pentru a integra arta în viața orașului și pentru a face din artă o parte a rutinei zilnice a tuturor.

VD: Simt că pe cât sunt mai numeroase problemele unui oraș, cu atât mai multă nevoie are el de artă, și că asigură cu atât mai puțin acces la artă. Timișoara se luptă să își recunoască problemele, dar eu cred că în cele din urmă din ele va reieși artă.

B: În ultima vreme, mulțumită mai multor inițiative priva-te/independente, scena artelor vizuale a devenit mult mai captivantă comparabil cu scena artelor aplicate, chiar și față de cea a artelor performative, rezultatul fiind transfor-marea Timșoarei într-un vas Petri pentru toți cei creativi.

artists in Romania, and Sigma, both proving the people's need for artistic expression which overcomes the shortcomings of an oppressive totalitarian regime, or those of a wasteful administration.

In this context, I can only be curious of what the future has in store for us.

DB & VP: Art is an essential component of the local cultural identity. Its reception from the wider audience is a lengthy process. Placing some modern art objects in the public space is initially met with reticence. The objects are then accepted, and then finally seen as an integral part of the local culture. A normal collective mental process.

Those who initiate modern art ventures in the public space must take this learning curve into account, which exists in other geographical areas too, not only in Timișoara.

DS: Timișoara rightfully deserves its place as a promoter of visual arts. We had 111, Sigma, Zonele 1,2,3,4, Atelier 35, the first private visual arts galleries, we somehow revolutionized this area. Of course, you can't ignore Cluj. The western area was always more in-tune with Europe than the rest of the country. And Bucharest is a capital city, there you can find anything. Literature is stationed in Iași, film in Cluj, theater in Sibiu, around the big festivals like FILIT [International Festival of Literature and Translation Iași], TIFF [Transylvania International Film Festival], FITS [Sibiu International Theatre Festival], AE [Art Encounters]. Contemporary art is “scary” for rookies. That is why the number one priority for me and my whole Contrasens team is to start a thorough cultural mediation project (this year we'll have the pilot) and which we'll develop over the course of three to five years, starting from primary schools to retirement homes. The public does not consume that which it does not understand, but that does not mean that the audience is dumb or unreceptive. Independent projects from the visual areas are ok, we just have to initiate the public and retain it.

MT: Scattered. Restrained. Not yet able to find its role as a critical resource for connecting people to their history, their lives, their city. Still for the elite. Still fractured from the public.

Art is as complex as life. Engaging with art fosters the right practices for engaging with life in all capacities—as a citi-zen, as a scholar, as a professional. There is a lot of work to be done by everybody, artists, curators, mediators, or-ganizations or institutions, to integrate art with the life of the city and to make art part of everybody's daily routines.

VD: I feel that the more problems a city has, the more it needs art, and the less access to art it provides. Timișoara is struggling to acknowledge its issues but I believe some-how art will emerge from them eventually.

B: Lately, thanks to several private/independent initiatives, the visual arts scene got more exciting compared to the ap-plied arts scene, and even that of performing arts, making Timișoara a good Petri dish for all creatives.

MARIUS CORNEA

TIMIȘOARA – OAMENI, LOCURI ȘI POVEȘTI ÎNTR-O EXPOZIȚIE

Textul de mai jos este răspunsul lui Marius Cornea la invitația curatoarelor de a răspunde la anumite întrebări despre Timișoara.

TIMIȘOARA – PEOPLE, PLACES AND STORIES IN AN EXHIBITION

The text below is Marius Cornea's response to the invitation by the curators to answer some questions about Timișoara.

În fiecare dimineată trec pe lângă casa verde din fața Tribunalului din cartierul Cetate, îndreptându-mi pașii către Bastionul Theresia, sediul temporar al Muzeului Național al Banatului, instituția care a păstrat amintirea unor oameni și locuri din Banatul istoric prin intermediul obiectelor achiziționate sau donate odată cu înființarea Societății de Istorie și Arheologie din Banat în anul 1872.

Privesc fațada casei verzi și un zâmbet îmi însoțește gândurile îndreptate către Hermine, ultima descendentă a familiei de nobili evrei Eisenstädter von Busiasch, care a locuit în această casă până în anii 1970 ai secolului trecut, când a făcut schimb de locuință cu femeia care o ajută în casă. Aceasta a aruncat la gunoi actele și albumele de fotografie după plecarea Herminei, care a trăit până la vârsta de 86 ani în curtea unei case modeste din cartierul Iosefin, odată cu ea stingându-se în luna octombrie a anului 1981 ramura din Timișoara a familiei Eisenstädter von Busiasch, cu o importanță bine definită în istoria orașului. Zâmbesc și mă gândesc la romanul *Albumul rusesc. Povestea unei familii aristocratice* publicat de Michael Ignatieff, descendentul unei familii de conți, în care sunt scrise următoarele: „Ceea ce putem ști despre trecut și ceea ce vrem de la el sunt două lucruri total diferite.”

Înnobilat în 1872 de împăratul Franz Josef al Austriei (regele Ferenc József al Ungariei) cu predicatul nobiliar „von Busiasch” (în lb. rom. „de Buziaș”, în lb. magh. „buziási”), membrii acestei familii au format o adevărată dinastie cu un rol extrem de important în economia provinciei bănățene și a relațiilor financiare pe ruta Timișoara–Becicherecul Mare (azi Zrenjanin), Szeged și cele două capitale ale Imperiului austro-ungar: Budapesta și Viena, în acest ultim oraș Simon Eisenstädter von Busiasch înființând compania *Eisenstädter și Fiii* în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Simon și Hermine (născută Guttman) au avut zece copii, șapte băieți și trei fete, toți contribuind prin alianțe matrimoniale la creșterea puterii economice și financiare a familiei. Despre existența galeriei de portrete ale familiei cuprinzând peste 15 picturi au avut cunoștință multe persoane din oraș: prim-rabinul comunității din Timișoara și muzeograful de la Muzeul Național al Banatului, dar și familii de medici și profesori care s-au perindat prin casa verde

I pass the green house facing the Courthouse everyday, in the Cetate neighborhood, as my steps lead me to the Theresia Bastion, the temporary home of the National Museum of Banat, an institution which keeps the historic region's memory of people and places alive with the help of acquisitions and donations dating back to 1872, ever since it was established as Banat's History and Archeology Society.

I gaze at the facade of the green house. A smile comes on as I think of Hermine, the last Eisenstädter von Busiasch descendant, the noble Jewish family who lived in this house until the '70s, when Hermine swapped houses with the woman helping her around the place. Once Hermine left, the woman disposed of documents and family albums as trash, while the last descendant lived to the age of eighty-six in a modest house within the Iosefin quarters. The Timișoara branch of the Eisenstädter von Busiasch family left a distinctive mark on the city. Hermine passed away in October 1981. Again I smile thinking of *The Russian Album*, by Michael Ignatieff, himself a descendant of a family of counts, which includes the following line: “What we can know and what we want from the past are two wholly different things.”

Ennobled in 1872 by Emperor Franz Joseph of Austria (King Ferenc József of Hungary) with the nobiliary predicate “von Busiasch” (“de Buziaș” in Romanian, “buziási” in Hungarian), the family formed a genuine dynasty which played an extremely important role in Banat's economy, as well as in financial relations along the Timișoara–Becicherecul Mare route (today named Zrenjanin), Szeged and the Austro-Hungarian Empire's two capitals, Budapest and Vienna. In the Empire's latter capital, Simon Eisenstädter von Busiasch founded the *Eisenstädter & Sons Company* in the first decades of the 19th century. Simon and Hermine (née Guttman) had ten children, seven boys and three girls, all boosting the family's economic powers through matrimonial alliances. The family's portrait gallery, which encompassed more than fifteen paintings, was known to many in town, including Timișoara's top rabbi and the curators at the National Museum of Banat, but also to the families of doctors and teachers who visited the green house after

AȘ: Arta are multe fețe. Totuși, sunt interesată de arta care se leagă de contextul locului în care este situată, lucru care creează rețele și relații dincolo de economia de piață, și propune sisteme de valori alternative ce ar putea fi uitate sau neglijate. Orașul nu reprezintă doar mediul său fizic, ci există în straturi multiple sau istorii, în prezent și viitor. Pot vedea rolul artei în introducerea de întrebări care ar putea fi ascunse ori greu de răspuns. Totodată, cred că rolul artistului este acela de a aduce aceste întrebări aproape de public, el este cel care poate realiza conexiunile dintre pie-sele dispartate, cel care poate sugera, alături de alții, viitorul posibil.

LMP: Activitatea mea, în relație cu un oraș ca Timișoara, cred că survine în mod natural, uneori spontan și direct, prin reacție la anumite aspecte concrete (la nivel arhitectural sau la nivelul peisajului urban), care îmi dau de gândit și generează o obsesie a comunicării pe marginea lor sau chiar nevoia unei intervenții directe, dar care se adresează publicului în calitate de locuitori și se referă mai mult la coexistență în spațiul comun, social. Cred că astfel de intervenții, chiar dacă pornesc de la aspecte concrete ale locului, nu rămân neapărat justificate doar aici. Ele ar putea să aibă o adresabilitate extinsă și, de altfel, tot ceea ce un artist lucrează, se poate recontextualiza și în alte spații (fie și doar documentar), dacă se pot recrea anumite conexiuni. Poate chiar acest aspect ar putea fi interesant de experimentat – conexiunile și divergențele apărute odată cu relocarea unor lucrări.

Un alt mod de implicare prin artă la Timișoara a fost la nivelul coordonării unor proiecte realizate cu studenții, desfășurate în spațiul public, prin care ne-am propus în primul rând implicarea publicului (unor categorii de public) în procesul realizării lucrărilor, pentru a provoca indirect reflecții și întrebări asupra unor așteptări, participări, rezultate legate de dezvoltarea orașului sau moduri de construcție la nivelul acestuia.

AÖ: Relația dintre prezent și trecut se manifestă pe străzile Timișoarei în straturi, unul peste altul, o epocă acoperind-o pe cealaltă. Întregul oraș otoman există încă sub pavaj. Celelalte epoci sunt parțial ascunse după fațadele clădirilor. Am vrut să aduc în discuție o epocă otomană diferită unde ar fi loc pentru toate tipurile de ideologii pentru o scurtă perioadă. Am făcut o pictură optică tridimensională pe stradă, care, dintr-o anumită perspectivă, pare că îi descrie pe fondatorul Partidului Otoman Socialist (1910–1913), Hüseyin Hilmi Bey, și pe inițiatoarea Societății Otomane pentru Apărarea Drepturilor Femeii, Nuriye Ulviye Civelek, într-o sufragerie otomană. În vreme ce Hilmi Bey a eșuat cu viziunea sa socialistă pentru un viitor al societății otomane, Nuriye Hanım a reușit să aducă schimbări care au făcut posibile dreptul femeilor de a studia în universități și dreptul lor de a lucra în instituții.

AȘ: Art has many faces. However, I'm interested in art which relates to the context of the place in which it is situated, which creates networks and relationships beyond the market economy, and which proposes alternative value systems which might be forgotten or neglected. The city is not only its physical environment but it exists in various layers or history, present and future. I can see the role of art opening up questions which might be hidden or difficult to answer. But I also see the role of the artist as the one who brings these questions to the public, who might connect the loose bits or even create a suggestion together with others about a possible future.

LMP: I believe that my activity, concerning a city like Timișoara, emerges naturally, sometimes spontaneously and directly, as a reaction to certain concrete aspects (at the level of architecture or urban landscape) which make me think and which generates an obsession with communicating about them, or even the need of some direct intervention, one that addresses the public as locals, and is more about social coexistence in the common space. I believe that such interventions, even if they start from concrete aspects of the place, do not remain relevant only here. They could have a more expansive address and, as a matter of fact, everything an artist creates can be re-contextualized in other spaces (even if only as research) if some connections can be recreated. Maybe even this aspect could be interesting to experiment: the connections and divergences which appear with the relocation of some works.

Another way of engaging through art in Timișoara has appeared at the level of coordinating some projects created with students, developed in the public space, through which we wanted to get the audience (some parts of it) involved in the process of making the works. This brought about indirectly challenging reflections and questions on some expectations, implications and results of the city's development, or construction methods at its level.

AÖ: The relation between the present and the past manifests itself in the streets of Timișoara as layers, on top of the other, one era covering another. The entire Ottoman city is still under the pavement. The other eras are partly hidden behind the facades of the buildings. I wanted to bring into discussion a different era, the era of Ottomans where there would be room for all kinds of ideologies for a short period. I have made an illusionistic painting on the street which, from a certain perspective, appears to depict the founder of the Ottoman Socialist Party (1910–1913) Hüseyin Hilmi Bey and the initiator of Ottoman Society for the Defense of Women's Rights Nuriye Ulviye Civelek, in an Ottoman living room. While Hilmi Bey failed with his socialist vision for a future Ottoman society, Nuriye Hanım managed to bring changes which introduced women's right to study at the university and women's right to work at institutions.



Școală austriacă, *Portret de bărbat*, ulei pe pânză, 95 × 77cm, nesemnnat, nedatat, Muzeul Național al Banatului (MNaB), nr. inv. 5
The Austrian school of painting, *Male Portrait*, oil on canvas, 95 × 77cm, unsigned, undated, The National Museum of Banat (NMoB), inv. no. 5

Școală austriacă, *Portret de femeie*, ulei pe pânză, 95 × 77cm, nesemnnat, nedatat, MNaB, nr. inv. 4
The Austrian school of painting, *Female Portrait*, oil on canvas, 95 × 77cm, unsigned, undated, NMoB, inv. no. 4

pentru achiziționarea unor obiecte de artă după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial. O doamnă medic nonagenară își amintește de o vizită în apartamentul baroanelor în anii 1960, dar nu a făcut nicio achiziție pentru că soțul ei, un medic cunoscut în oraș, a considerat că persoanele portretizate erau urâte.

Cele cinci portrete aflate în patrimoniul Muzeului Național al Banatului depun mărturie despre istoria acestei familii în perioada 1830–1840. S-a vorbit în cercul cunoscătorilor în mod special despre cele două portrete de dimensiuni mari (95×77cm) ca fiind atribuite pictorului Karl Brocky, fiul unui peruchier din cetatea Timișoarei, care a studiat la Academia din Viena și a făcut carieră în Marea Britanie, ajungând să picteze portretele reginei Victoria și al prințului consort Albert, alături de numeroase comenzi primite din partea aristocrației britanice. Cele două portrete de dimensiuni mari aparțin școlii vieneze de pictură, fiind databile în jurul anului 1830 și încadrate în rame originale în stil *Biedermeier*, adevărate exemple de măiestrie artistică. Cele două portrete pandant de dimensiuni medii (65×53cm), databile în jurul anului 1840, au aparținut ramurii din Szegeď a familiei Eisenstädter, prin căsătoria Linei cu Ignatz Simon ajungând la Timișoara, în galeria familiei Eisenstädter von Busiasch. Ultimul portret din cele cinci – *Portretul de femeie* (44,5×36,5cm) – este un frumos exemplu de pictură academică vieneză din jurul anului 1840, în ramă *Biedermeier* originală.

După al Doilea Război Mondial trăiau la Timișoara trei descendente ale familiei, surorile Margit, Irene și Hermine, care, ajunse în stare de sărăcie, au înstrăinat bijuteriile și obiectele din casa familiei Eisenstädter von Busiasch. Una dintre cele trei surori a fost angajată fictiv ca pontatoare la *Uzina italo-română de textile din Timișoara* (U.T.T.) cu ajutorul lui Stevan, contabilul-șef, care studiasse trei ani la Școala de Belle-Arte din Cluj până la izbucnirea

World War II to buy art. One doctor, now in her nineties, recalls a visit to the baronesses' place in the '60s, although she did not acquire anything because her husband, himself a well-known doctor, considered that the people portrayed were ugly.

The five portraits which are now owned by the National Museum of Banat serve as a testimony of the family history during 1830–1840. Two of them, large portraits (95×77 cm), have been specifically discussed by connoisseurs as being attributed to Karl Brocky, the son of a Timișoara wigmaker who studied at the Vienna Academy and made a name for himself in the British Isles, getting to paint portraits of Queen Victoria and Prince Consort Albert, in addition to numerous other commissions from the British aristocracy. The two large portraits are faithful to the Viennese painting style, done sometime around 1830 and still in their original *Biedermeier* frames, true examples of artistic craftsmanship. The two medium-sized, pendant portraits (65 × 53cm) are from around 1840 and belonged to the Szegeď branch of the Eisenstädters, who arrived in Timișoara following the marriage of Lina with Ignatz Simon, and thus found their way into the Eisenstädter von Busiasch family collection. The last of the five, *Portrait of a woman* (44,5 × 36,5cm), is a beautiful example of academic Viennese painting circa 1840 and is also framed in its original *Biedermeier* frame.

After the end of World War II, three descendants were still living in Timișoara, sisters Margit, Irene and Hermine. Having fallen into poverty, the three started selling jewelry and other belongings from the Eisenstädter von Busiasch family house. One of the three sisters was fictitiously employed as a clerk at Timișoara's Italian-Romanian Textile Factory (*Uzina italo-română de textile din Timișoara*, or UTT) with help from the chief accountant, Stevan, who had studied three years at



3. Școală maghiară, *Portret de bărbat*, ulei pe pânză, 65 × 53cm, nesemnnat, nedatat, MNaB, nr. inv. 2
The Hungarian school of painting, *Male Portrait*, oil on canvas, 65 × 53cm, unsigned, undated, NMoB, inv. no. 2

4. Școală maghiară, *Portret de femeie*, ulei pe pânză, 65 × 53 cm, nesemnnat, nedatat, MNaB, nr. inv. 1
The Hungarian school of painting, *Female Portrait*, oil on canvas, 65 × 53 cm, unsigned, undated, NMoB, inv. no. 1

5. Școală austriacă, *Portret de femeie*, ulei pe pânză, 44,5 × 36,5cm, nesemnnat, nedatat, MNaB, nr. inv. 3
The Austrian school of painting, *Female Portrait*, oil on canvas, 44,5 × 36,5cm, unsigned, undated, NMoB, inv. no. 4

Credit photo: / **Photo credit:** Milan Șepeșan

războiului. Stevan a făcut închisoare politică (sentință de 5 ani), dus la Canal, pentru că a fost membru fruntaș în conducerea Partidului Social-Democrat „Constantin Titel Petrescu”. Făcea teatru amator și juca fotbal.

În amintirea fiicei lui Stevan un loc aparte îl ocupă vizita în casa celor trei surori Eisenstädter von Busiasch din anii 1950, când fetița de 9 ani le-a perceput pe cele trei baroane ca trăind într-o atmosferă desprinsă din romanul *Marile speranțe* precum Miss Havisham, celebrul personaj creat de Charles Dickens. Fiul unui medic a vizitat la începutul anilor 1970 apartamentul cu holul, bucătăria, salonul mare, unde locuiau baroanele, și o cameră mai mică. În salon dormeau cele trei surori. Acolo erau expuse cele două portrete mari atribuite lui Karl Brocky, iar în camera mică – celelalte trei portrete. Tânărul, acum septuagenar, își amintește de mobilierul din salon: un spălător cu intarsie și o ușă, biblioteca din nuc fără intarsii cu 2 uși și geamuri, alături de o comodă cu intarsii. Baroanele au cerut o butelie de aragaz pentru bibliotecă, dar mama tânărului se opune cedării buteliei în schimbul bibliotecii.

Margit, căsătorită Pfeiffer, a decedat în decembrie 1973 la vârsta de 82 ani, în timp ce Irene, botezată în rit creștin prin căsătoria cu Ludwig Bauer, medic ginecolog, a murit în anul 1975.

După decesul surorilor, Hermine, care fusese căsătorită cu avocatul Rasko, fostul proprietar al Fabricii de mănuși din Timișoara, a vândut în anii 1970 aceste cinci portrete unei familii de medici, fiind ultimele picturi înstrăinate din marea galerie de portrete Eisenstädter von Busiasch. Erau portretele de care cele trei surori au fost atașate în mod special, astfel că aceste cinci picturi Biedermeier au fost vândute ultimele. Familia de medici a păstrat timp de trei generații aceste portrete până în anul 2018, când Muzeul Național al Banatului le-a achiziționat și prezentat publicului în expoziția *Patrimonium 2018*, alături de alte obiecte de artă achiziționate sau donate acestei instituții.

Dacă muzeul este un loc special în care obiectele, poveștile și sentimentele dialoghează unele cu celelalte, iar atmosfera creată de acest dialog – ambientul general al muzeului – este mult mai importantă decât semnificatul individual al fiecărui obiect¹, atunci Muzeul Național al Banatului este depozitarul memoriei și diversității culturale ale orașului și ale provinciei Banat din diverse perioade istorice, fiecare obiect din patrimoniul muzeului devenind o POVESTE despre UNUL DINTRE CEI MULȚI.

the Belle-Arte School in Cluj-Napoca before the war. Stevan went through five years of detention for political activities and was sent to do hard labor on the Danube-Black Sea Canal for his role as a senior member of the “Constantin Titel Petrescu” Social-Democratic Party. He was active in amateur theatre and played football.

In the memory of Stevan's daughter, a visit to the home of the Eisenstädter von Busiasch sisters holds a special place in the '50s. She was nine at the time and saw the three baronesses as living in a scene straight out of *Great Expectations*, like Miss Havisham, Charles Dickens's famous character. The son of a doctor, who visited the place in the early '70s, recalls the hallway, the kitchen, the great salon where the baronesses lived, as well as a smaller room. The three sisters slept in the salon, where the two large portraits attributed to Karl Brocky used to hang, while the smaller room housed the other three. The young man, now in his seventies, he recalls the salon's furniture: a washer with marquetry and a door, a walnut bookcase (no marquetry, two doors and two windows), alongside a marquetry commode. The baronesses proposed a trade between their bookcase and a gas cylinder, but the young man's mother turned it down.

Margit, married Pfeiffer, passed away in December 1973 at eighty-two years old, while Irene, christened through her marriage with Ludwig Bauer, gynecologist, passed away in 1975.

After the death of her sisters, Hermine, who had been married to the lawyer Rasko, the former owner of Timișoara's glove factory, sold the five portraits to a family of doctors. These were the last paintings to leave the large Eisenstädter von Busiasch gallery, the paintings to which the three sisters were most attached, hence the *Biedermeiers* were the last to be traded. The family of doctors held on to the portraits for three generations, until 2018, when they were acquired by the National Museum of Banat and were presented to the public during the *Patrimonium 2018* exhibition, alongside other artworks, both acquired and donated.

If the museum is a special place in which objects, stories and feelings communicate with one another, and the mood stemming from this dialogue—the museum's overarching *ambiance*—is far more important than the individual represented in each separate object,¹ then the Museum of Banat is the depository of the city's and province's memory and cultural diversity across several historic eras, with every object in its collection becoming a STORY about ONE AMONG THE MANY.

1. Orhan Pamuk, „Io, ladro di anime nelle case degli scrittori”, în *La Repubblica*, Roma, 5 aprilie 2014, p. 56

1. Orhan Pamuk, “Io, ladro di anime nelle case degli scrittori” in *La Repubblica*, Rome, April 5, 2014, p. 56.

Voci ale artiștilor

Voices of the artists

GRANIȚE / TRADUCERE

DAN ACOSTIOAEI (DA)
DORA GARCÍA (DG)
HO TZU NYEN (HTN)
JOAR NANGO (JN)
BEHZAD KHOSRAVI NOORI (BKN)
VILMOS KOTER (VK)
ZAC LANGDON-POLE (ZL-P)
MONA VĂȚĂMANU & FLORIN TUDOR (MV & FT)

Artiștii au fost invitați de către curatoare să își împărtășească în scris, într-un dialog electronic, gândurile referitoare la granițe și traducere.

Maria Lind & Anca Rujoiu: Cum sunt tratate și redefinite granițele în lucrările voastre, fie acestea politice, naturale, economice, psihologice sau lingvistice?

Dan Acostioaei: Lucrările mele recente încearcă să descrie și să înțeleagă condiția de *Gastarbeiter* a tatălui meu, în Siria și Iraq, din 1975 până în 1983. Evocarea călătoriilor lui în Orientul Mijlociu în timpul acelei perioade reverberează în migrația către Vest de după 1989 a muncitorilor din Europa de Est și, în special, din România și în valurile recente de refugiați sirieni care cer azil în Europa. Considerând granițele ca fiind unul dintre factorii care generează și identitate, dar și alteritate, sunt fascinat de renașterea naționalismului în contextul statului post-național.

Dora García: Sunt, desigur, la fel de interesată de granițe pe cât ar trebui să fie fiecare cetățean responsabil și sunt foarte atentă la ele: emoția principală pe care o asociez cu granițele este furia. Granița care mă tulbură cel mai mult este granița dintre *noi* și *ei*. Dar alături de aceasta, există o frumoasă poveste despre granițe care m-a urmărit mereu în lucrările mele: povestea biblică despre Șibbolet, sau despre cum cea mai dificilă graniță este una pe care nu o putem vedea. Șibbolet este un cuvânt ebraic care înseamnă „spic” și care a fost folosit, din cauza pronunției dificile, pentru a-i distinge (Cartea Judecătorilor, XII) pe Efraimiți de Galaaditeni. Când primii au încercat să treacă peste râul Iordan, gărzile din tribul lui Galaad le-au cerut să spună „Șibbolet”. Dacă nu puteau să pronunțe sunetul „ș”, aceștia erau executați pe loc. În prezent, un șibolet are un înțeles sociologic, referindu-se la orice cuvânt sau frază care aparține de interiorul grupului și îi poate distinge pe membri de cei din afara grupului.

Ho Tzu Nyen: Lucrarea pe care o expun aici se numește *The Nameless* și este despre un om cunoscut ca Lai Teck. El a fost Secretarul General al Partidului Comunist din Malaysia,

BORDERS / TRANSLATION

DAN ACOSTIOAEI (DA)
DORA GARCÍA (DG)
HO TZU NYEN (HTN)
JOAR NANGO (JN)
BEHZAD KHOSRAVI NOORI (BKN)
VILMOS KOTER (VK)
ZAC LANGDON-POLE (ZL-P)
MONA VĂȚĂMANU & FLORIN TUDOR (MV & FT)

The artists were invited by the curators to share in writing their thoughts on borders and translation through an exchange via email.

Maria Lind & Anca Rujoiu: How are borders, be they political, natural, economical, psychological, or linguistic, addressed and redefined in your work?

Dan Acostioaei: My recent works try to describe and understand my father’s condition of *Gastarbeiter* in Syria and Iraq from 1975 to 1983. Evoking his travels in the Middle East during that period reverberates with the migration of workers from Eastern Europe, and especially from Romania, to the West after 1989, and the recent waves of Syrian refugees seeking asylum in Europe. Considering borders as one of the factors generating both identity and alterity, I am fascinated by the revival of nationalism in the context of the post-national state.

Dora García: I am, of course, interested in borders as every conscious citizen should be, very much aware of them: the main emotion I associate with borders is anger. The border which annoys me the most is the border between *us* and *them*. But next to that, there is a beautiful story about borders which has always haunted my work: the biblical story of Shibboleth, or how the hardest border is the one we cannot see. Shibboleth is a Hebrew word meaning “corn” which was used, because of its difficult pronunciation, to distinguish (Book of Judges, Chapter 12) the Ephraimites from the Gileadites. When the first tried to cross the river Jordan, they were asked by the Gileadite guards to say “Shibboleth”. If they could not pronounce the sound “Sh”, they were executed on the spot. In modern times, a shibboleth has a sociological meaning, referring to any in-group word or phrase that can distinguish members from outsiders.

Ho Tzu Nyen: The work I am showing here is called *The Nameless*, which is about a man known as Lai Teck. He was the Secretary General of the Malayan Communist Party from

din 1939 până în 1947, și se pare că a fost agent triplu, a lucrat pentru Poliția Secretă franceză, britanică și japoneză. Lai Teck este unul dintre cele aproximativ 30 de pse-udonime cunoscute pe care le-a folosit; până în prezent, nu îi cunoaștem numele adevărat, nici nu știm prea multe despre el, în afară de faptul că s-a născut vietnamez.

Ca un bun comunist, el traversează limite naționale și etnice, în timp ce subminează întocmai acest rol prin trădarea sa. A-l urmări pe Lai Teck, a gândi „pe de-a întregul” alături de el, ne aduce la incomfortabile aporii. De exemplu, ce se întâmplă când fiecare graniță este încălcată, inclusiv cea a „binelui” și a „răului”? Acțiunile sale sunt incontestabil deplorabile, dar totuși ne putem gândi la biografia sa ca la o versiune comprimată a istoriei Asiei de Sud-Est din prima jumătate a secolului al XX-lea. Toți stăpânii lui au fost puteri coloniale ce se luptau pentru acea regiune, pe când eu îmi imaginez că, să fii în Vietnamul din acel timp, înseamnă să te confrunți cu întâlnirea unor ideologii multiple cu diferite origini, precum nationalism, comunism, catolicism, budism, confucianism, darwinism spencerian, toate deodată. Corpul trădătorului, așa cum ne spune Eva Horn, este forma umană a unui peisaj politic pierdut în obscuritate și abstracție.

Joar Nango: A fi sámi înseamnă că ești crescut într-un ținut în care granițele naționale sunt într-un fel reprezentative pentru asupritorii noștri și forțele care ne colonizează. Consider că supraviețuirea noastră ca popor autonom a depins, în multe feluri, de capacitatea noastră de a înțece prin istețime și de a negocia cu bariere/structuri de putere precum acestea.

În unele dintre lucrările mele care au de-a face cu trece-rea peste și prin ținuturi, am explorat teme în care provocarea și încălcarea granițelor este parte din investigație. Proiectul *European Everything* a fost în întregime bazat în jurul unei călătorii, traversând continentul european cu mașina de la nord la sud (Tromsø-Atena) și explorând teritoriul ca pe o singură bucată de geografie culturală. Prin adunarea și realizarea unor conexiuni de-a lungul rutei, am creat un spațiu dedicat evenimentelor sociale printr-un colaj improvizat de materiale, oameni și coincidențe întâl-nite pe drum. Mă încântă felul în care forma și caracterul acestui spațiu au devenit, întrucâtva, o manifestare a unei linii care a traversat un ținut.

La proiectul Meahccetrossa/Matatu, pe care l-am reali-zat împreună cu FFB, colectivul meu de arhitectură, am investigat orașele gemene Karigasniemi și Karasjohkka, două orașe sámi aflate la o distanță de doar 15 kilome-tri unul față de celălalt, dar despărțite de granița finlan-dezo-norvegiană. Temelia acestui proiect a fost stabilirea unui sistem informal de taxi ce servea la trecerea fron-tierei timp de două săptămâni. În noaptea vernisajului expoziției, am organizat o petrecere secvențială unde am transportat publicul încolo și încoace între țări, folosind diferența temporală în avantajul nostru. De pe acoperișul unei vechi benzinării Shell, pe care noi am folosit-o ca stație pentru taxi, am dat jos logo-ul Shell înalt de 30 de metri și am utilizat caseta luminoasă colorată ca element ambulant de mobilier pentru petrecere. Semnul de pe acoperiș a fost apoi înlocuit cu un text destul de anar-hist care aborda mișcarea și autonomia din cultura sámi. Pe semn scria: „Eai čuovo mearriduvvon luottaid, eai ge vissis njuolggadusaid” în limba sámi care se traduce prin „Ei nu urmează rute și nici nu se conformează ordinelor de reglementare”.

1939 to 1947, and he turned out to be a triple agent working for the French, British and Japanese Secret Police. Lai Teck is one of his roughly 30 known aliases; even today, we do not know his real name, nor do we know much about him, except that he was Vietnamese by birth.

As a good Communist, he traverses national and ethnic boundaries, while at the same time subverting this very role through his treachery. To follow Lai Teck, to think with him “all the way”, brings us to uncomfortable aporias. For example, what happens when every kind of border is crossed, even that of “good” and “evil”? His actions are un-deniably deplorable, yet we can also think of his biography as a condensed version of Southeast Asian history in the first half of the 20th century. All of his masters were the colonial powers fighting over the region, while I imagine that to be in Vietnam at that moment in time is to encounter the meeting of multiple ideologies of various origins, such as Nationalism, Communism, Catholicism, Buddhism, Confucianism, Spencerian Darwinism, all at once. The body of the Traitor, as Eva Horn tells us, is the human form of a political landscape lost in obscurity and abstraction.

Joar Nango: Being sámi means you are raised in a landscape where the national borders are somehow representative of our oppressors and the forces that colonize us. I think our survival as autonomous people has depended in many ways on our capacity to outsmart and to negotiate power barriers/structures such as these.

In some of my works dealing with movement across and through landscapes I have been exploring themes in which challenging and crossing borders is part of the investigation. The project *European Everything* was all based around a journey crossing the European continent by car from north to south (Tromsø-Athens), exploring the land as one single piece of cultural geography. Through gathering and making connections along the route, I created a social event space in a bricolage of material, people and coincidences I encountered along the way. I like the way the form and character of this space in a sense became a manifestation of a line traced through a landscape.

In the Meahccetrossa/Matatu project I did with my architect collective FFB, we investigated the twin cities Karigasniemi and Karasjohkka, two sámi cities only 15 kilometers apart but divided by the Finnish-Norwegian border. The backbone of the project was the establishment of an informal taxi system serving the border crossing for a period of two weeks. At the opening night of the exhibition we arranged a sequential party where we shuttled the audience back and forth between the countries using the time difference to our own advantage. On the rooftop of an old Shell gas station, which we used as hub for the taxi, we took down the 30-meter-long Shell logo and used the colored lightbox as mobile furniture elements for the party. The rooftop sign was then replaced with a rather anarchist text address-ing movements and autonomy in sámi culture: It read: “Eai čuovo mearriduvvon luottaid, eai ge vissis njuolggadusaid” in sámi language which translate to “They don’t follow routes and they don’t conform to regulated orders”.

Vilmos Koter: Am avut de-a face cu problematizarea comună a granițelor în câteva dintre lucrările mele, dar, în special în-tr-una din ele, am încercat să subliniez problemele crizelor de refugiați create de principalul curentul politic european de a încuraja o stare de panică și de a începe să întărească granițele prin construirea de garduri și bariere, blocând ac-cesul pentru toți cei care au venit cu speranța unei vieți mai bune. Pentru a simula ce înseamnă o graniță pentru noi, aceia care nu ne aflăm într-o situație disperată, am creat o „graniță temporară” pentru a închide una dintre străzi-le din centrul orașului Ljubljana. Am amplasat o structură asemănătoare unui gard, blocând trecerea și punându-i în dificultate pe oamenii care încercau s-o traverseze. Era po-sibil să interacționez și să mut unele segmente ale gardului, pentru a crea o cale deschisă. Însă, ca o putere iresponsa-bilă, interveneam constant și recream granița. Era imposibil să traversezi fără să acționezi sau să te implici. Nimeni nu era mulțumit de faptul că traseul lor era închis sau blocat și că trebuia să depună un efort pentru a-l schimba. Aspectul important pe care urmăream să-l dezvălui este acela că, atunci când suntem puși în fața granițelor fizice și suntem limitați de ele, se creează un conflict, precum și nevoia de a lupta împotriva acestuia. Această reacție este naturală. Cred că ignoranța noastră a creat aceste granițe, precum și inegalitatea, divizarea din lumea ființelor umane. Putem crede că migrarea este o amenințare majoră pentru stilurile noastre de viață, dar limitele dintre națiuni, state, culturi, religii, societăți sau orice altceva sunt cele care separă și ne fac să credem că unele vieți umane valorează mai puțin sau mai mult decât altele.

Zac Langdon-Pole: Ce aparține unde? Această întrebare stă deseori la baza lucrărilor mele și operează pe multiple niveluri în interiorul fiecărui proiect pe care mi-l asum. Uneori este exprimată literalmente prin aducerea laolaltă a unor obiecte și texte specifice care nu s-ar potrivi ne-apărat împreună. Alteori, e o întrebare mai sistematică, în care lucrarea abordează modul în care anumite sisteme de clasificare stau la baza modului în care relaționăm cu lumea.

Cu proiectul despre păsările paradisului pe care îl voi expune la Bienala Art Encounters, am fost interesat de modul în care o lacună în (sau o lipsă de) informație poate fi la rândul ei un proces de formare. Proiectul se învârte în jurul așa-numitor păsări ale paradisului care inițial au fost un mijloc timpuriu de schimb între exploratorii europeni și nativii din Papua Noua Guinee. Aceste păsări au ajuns prima dată în Europa în secolul al XVI-lea ca piei pentru troc și, conform tradițiilor locale papuase de conservare, au fost pregătite cu picioarele extirpate. Lipsite de contextul origi-nal, absența picioarelor a declanșat multe speculații prin-tre naturaliștii europeni ai acelor timpuri, care au dedus că aceste păsări trebuie să se afle constant în zbor, într-un „tărâm al paradisului ceresc” și că ajung pe pământ doar când mor. Timp de peste 200 de ani, această perspectivă asupra păsărilor a fost predominant acceptată ca un fapt în Europa, cu numele de Păsări ale Paradisului, sau Paradisea (Apoda) (pasărea fără de picioare a paradisului) înscrise în multe dintre publicațiile de clasificare a naturii din epoca Iluminismului. Această traducere de peste granițe este un exemplu concret de exoticism sau de „a-l crea pe celălalt”, în modul descris de Peter Mason: exoticul ca un ceva ce nu se află niciodată acasă.

După ce am re-pregătit o pasăre a paradisului deja împă-iată ținând cont de modul în care au fost comercializate inițial, am folosit apoi picioarele retezate ca bază pentru un tapet. Picioarele au fost amplasate direct pe o foaie

Vilmos Koter: I’ve dealt with the general question of bor-ders in some of my works but, in one of them particularly, I tried to highlight the issues of the refugee crises manu-factured by the European political mainstream to encour-age a state of panic and to begin fortifying the borders by building fences and barriers, blocking access to all those who came hoping for a better life. In order to simulate what a border means to us, those who are not in a desperate situation, I’ve created a “Temporary Border” to close one of the streets in Ljubljana’s city center. I placed a fence-like structure blocking the passage and making it difficult for people to cross. It was possible to interact and move some segments of the fence to create an open path. However, as an irresponsible power, I was constantly interfering and recreating the border. It was impossible to cross the street without taking action or getting involved. Nobody was pleased by the fact that their way was closed or blocked and that they needed to make an effort to change it. The important aspect which I aimed to reveal was that when we are faced with physical borders and limited by them, conflict is created as well as the need to struggle against it. This reaction is natural. I think that our ignorance creates these borders, as well as the inequality, the division in the human world. We may believe that migration poses a major threat to our ways of life but the boundaries between na-tions, states, cultures, religions, societies, or you name it, are the ones that separate and make us think that some human lives matter less or more than others.

Zac Langdon-Pole: What belongs where? This question often underpins my work and operates on multiple levels within each project I undertake. Sometimes it is literally ex-pressed by bringing together specific objects or texts which might not usually belong together. Other times it is a more systemic question, with the work addressing how classifi-cation systems underpin how we relate to the world.

With the birds of paradise project I will be exhibiting at the Art Encounters Biennial, I was interested in how a gap in, or lack of, information can itself be a process of formation. The project revolves around the so-called birds of para-dise which were initially an early form of currency between European explorers and Papua New Guineans. These birds first reached Europe in the 16th century as trade skins which had, as part of a local Papuan preservation tradition, been prepared with their feet removed. Devoid of their original context, the absence of feet triggered many speculations by European naturalists at the time, who deduced that these birds must be perpetually in flight, in a “heavenly realm of paradise”, and only reach the Earth upon their death. For nearly 200 years, this perspective on these birds was widely accepted as fact in Europe, with the name Birds of Paradise or Paradisea (Apoda) (the legless bird of paradise) being in-scribed into many of the natural classification publications of the Enlightenment era. This translation across borders is a concrete example of exoticism, or of “making the other”, in the sense described by Peter Mason: the exotic as some-thing which is never at home.

Having previously re-prepared an existing taxidermied bird of paradise according to how they were originally traded, I then used the severed legs themselves as the basis for a wallpaper. The legs were placed directly onto a light

de hârtie fotografică sensibilă la lumină pentru a realiza o fotogramă pe bază de cianotipie, aceeași metodă folosită pentru a realiza schițe pentru planurile clădirilor și pentru cele de inginerie. Fotograma a fost apoi trasată pe un tipar infinit, unde picioarele se rotesc amețitor în sensul și con-trar acelor de ceasornic, în șiruri alternante, undeva între cădere și zbor. Astfel, tapetul pe care l-am creat urmărește trasarea lacunelor și a traducerilor eronate dintre lumi și de peste granițe.

Mona Vătămanu & Florin Tudor: Poate că una dintre lucrările noastre despre ideea granițelor este *Land Distribution*, o instalație compusă dintr-o amplă rețea construită din bandă de casetă VHS și bare de metal. Rezultatul geometric demarchează. Într-un spațiu limi-tat, o serie de incinte pot fi trecute doar pe dedesusubt (banda de VHS este instalată la o înălțime de 1,50 m), aceste limite fiind mai eficiente pentru adulți și mai puțin pentru copii. De obicei, instalația umple încăperea, lăsând cam 40–50 cm între rețea și zidurile spațiului expozițio-nal, astfel că cineva poate să intre în instalație sau să se deplaseze în jurul ei. Le dăm vizitatorilor un indiciu despre ideile din spatele lucrării printr-un mic text, dar încercăm să lăsăm publicul să trăiască și să înțeleagă liber experiența și instalația. Lucrarea a fost instalată într-o varietate de contexte, iar interpretările erau uneori contradictorii, de la o metaforă utopică a libertății și egalității până la sentimente de oprimare, din cauza proporțiilor egale ale fiecărei incinte. Am încercat să formulăm o situație în care putem explora înțelesurile multiple ale pământului, ca monedă de schimb, capital, reformă sau sărăcie, granițe politice sau economice.

The world and the Things precum și *The world and the Debt* sunt alte două lucrări care anticipează o lume aflată dincolo de granițe politice de stat. În cartea sa, *Imagined Communities*, Benedict Anderson explorează un anumit conflict în contextul neocolonial multipolar dintre noțiunile naționaliste de stat și modul în care economiile depășesc în prezent granițele tradiționale, ceea ce probabil va duce la o reformulare completă a înseși ideii de granițe politice.

ML & AR: Joacă traducerea un rol în lucrările voastre? Și, dacă da, cum?	

DA: În limba română, traducere înseamnă interpretarea limbajului. Dacă e să abordez această întrebare în engleză, traducerea are o varietate de înțelesuri precum suprapu-nerea de hărți și teritorii, nu doar cu sens politic și topogra-fic, dar și în cel de a submina vechi hegemonii și stabilirea unora noi; dislocarea, deplasarea și relocarea oamenilor, decodificare, traducere ca suprapunere a relatărilor. Dar toate acestea transmit un profund sentiment al pierderii care este prezent aproape mereu și în lucrările mele.

DG: Cred că traducerea este operațiunea principală în toate lucrările mele. O traducere de la personal la politic, o traducere de la un timp la altul, o traducere de la o cul-tură la alta, o traducere de la gând la limbaj. Am abordat noțiunile de terminologie și jargon (limbaj care *exclude*, doar dacă nu e tradus), de *războaie culturale* și de *pierdut în traducere*. Sau foarte interesantul concept de *faux amis*: în lingvistică, prietenii falși sunt cuvinte în limbi diferite care arată și sună similar, dar diferă semnificativ în înțeles. Noțiunea de neînțelegere este importantă în lucrările mele,

sensitive sheet of photographic paper to make a cyanotype photogram, the same method used to make blueprints for building and engineering plans. The photogram was then mapped into an infinite pattern, where the legs dizzyingly rotate clockwise and counterclockwise on alternating rows, somewhere between falling and flight. In this sense the wallpaper I’ve made is concerned with tracing the gaps and mistranslations between worlds and across borders.

Mona Vătămanu & Florin Tudor: Maybe one of our works on the idea of borders is *Land Distribution*, an instal-lation consisting of a large grid constructed with VHS tape and metal poles. The geometrical result is delin-eating. In a limited space, a series of enclosures may be under-passed (the VHS tape is installed at a height of 1,50 m), these limits being more effective for adults and less for children. Usually the installation fills the room, leaving some 40–50 cm between the grid and the walls of the ex-hibition space, so someone could enter the installation or decide to go around it. We give the visitors a hint of the ideas behind the work in a small text, but we try to let the public freely experience and understand the installation. The work was installed in a variety of contexts and the interpretations were sometimes contradictory, from a utopian metaphor of freedom and equality to feelings of oppression, due to the equal proportions of each enclosure unit. We tried to formulate a situation in which we can explore the multiple meanings of the land as currency, capital, reform or poverty, political or economic borders.

The world and the Things as well as *The world and the Debt* are two other works that anticipate a world beyond political, state borders. In his book *Imagined Communities*, Benedict Anderson explores a certain conflict in the multipolar neo-colonial context between the nationalist notion of state and the way economics currently supersede the traditional bor-ders, which will probably lead to a complete reformulation of the very idea of political borders.

ML & AR: Does translation play a role in your work? and, if yes, how?	

DA: In Romanian, translation means language interpretation. If I am to address this question in English, translation has a variety of meanings such as the overlapping of maps and territories not only in the political, topographic sense, but also in that of undermining old hegemonies and the estab-lishment of new ones; the dislocation, displacement and relocation of people, decodification, translation as overlap-ping narratives. But they all convey a deep sense of loss which is almost always present in my work as well.

DG: I think translation is the main operation in all my work. A translation from the personal to the political, a translation from one time to another, a translation from one culture to another, a translation from thought to language. I have addressed the notions of terminology and jargon (language which excludes, unless it is translated), of *culture wars*, and of *lost in translation*. Or the very interesting concept of *faux amis*: in linguistics, false friends are words in different lan-guages which look or sound similar, but differ significantly in meaning. The notion of misunderstanding is important in my

pentru că este noțiunea de actualizare a formatelor sau terminologiilor care au fost declarate caduce. Pe scurt, traducerea ca fenomen sociologic și cultural.

HTN: Asia de Sud-Est e o regiune care nu a fost vreoda-tă unificată prin limbă, religie sau sisteme politice. Așa că, într-un fel, să iei în considerare regiunea înseamnă să fii conectat într-un proces nesfârșit de traduceri. Dar există, desigur, și o relație interesantă între traducere și trădare. Un text tradus inevitabil „trădează” originalul. Apoi mai este fraza italiană, *Traduttore, traditore*: Traducător, trădător.

În prezent, mă gândesc la cum poate fi extinsă traducerea dincolo de limbajul uman, pentru a se întinde, de exemplu, peste specii. Din perspectiva a ceea ce îi provocăm pla-netei, poate că ar trebui să ne gândim să trădăm umanul.

VK: Datorită educației mele bilingve, limbajele ca sisteme de comunicare au fost mereu importante pentru mine. Când participam la proiectul Caucasus-Balkan Express și călătoream prin patru țări diferite (Armenia, Georgia, Slovenia și România), am creat un mesaj simplu și banal care este adevărat pentru noi toți, despre o nevoie biologi-că esențială: „la sfârșitul zilei, cu toții mergem să dormim”. Apoi am tradus această propoziție în cele cinci limbi cores-punzătoare locurilor pe care urma să le vizitez. În fiecare din aceste locații, foloseam limbi diferite de cea locală. De exemplu: în Cluj, am folosit armeană, slovena și georgiana, iar apoi, în Erevan, am folosit româna, slovena și maghiara. Toate acestea au avut un efect neașteptat asupra oame-nilor deoarece limbile în care textul a apărut pe străzi era nefamiliar pentru majoritatea dintre ei și dificil, ceea ce făcea și mai anevoioasă decodarea înțelesului din spatele mesajului. Înțelegerea sau traducerea unei limbi străine la nivel de bază o face din ce în ce mai ușoară. Dar totuși, când suntem puși în fața a ceva ce nu înțelegem, putem deveni confuzi sau înfricoșați. Limbajul a fost, și încă este, unul dintre instrumentele principale de violență folosite de către statele noastre. Știm că în multe țări există o sin-gură limbă oficială acceptată, deși sunt mai multe grupuri etnice care își împart spațiul, și că le este limitată sau in-terzisă, folosirea propriului lor dialect sau limbii materne. Câtă vreme limbajul este considerat aspectul principal al identității naționale, întotdeauna va discrimina împotriva oamenilor și va fi o sursă de conflict și divizare.

JN: Traducerea este un termen pe care îl împrumutasem deseori pentru multe concepte ca pe o metaforă, dar în ultima vreme a devenit și un important aspect în lucrările mele, într-o manieră mai literală. Prin proiectul *European Everything* pe care l-am început în timp ce avea loc documenta 14, am lucrat în colaborare la o serie de producții site-specific cu meșteșugari tradiționali. O parte din lucrări au fost realizate aici, în România, cu meșteșugari rromi, unul dintre ei fiind căldărarul Lali Gabor din Oradea. Lali este un personaj extrem de carismatic și amabil. El vorbește fluent rromani, română și maghiară, dar nici una dintre limbile pe care le vorbesc eu (engleză, norvegiană, sâmi), iar, astfel, comunicarea a fost o provocare încă din prima zi. Am reușit să comunicăm vorbind babiloniană, cum o numește Lali. Este un concept interesant pe care l-a inventat Lali. Este o combinație între limbajul corpului, gesticulare și repeti-ție intensă a unor cuvinte singulare într-o combinație de spaniolă, germană, engleză sau latină. În mod fascinant, a devenit o unealtă de comunicare ce ne lasă izolați în mintea fiecăruia atunci când lucrăm împreună. În consecință, as-pectul imprevizibilului și al șansei este mai prevalent decât

work, as it is the notion of updating formats or terminologies which have been declared obsolete. In short, translation as a sociological and cultural phenomenon.

HTN: South-East Asia is a region which has never been unified by language, religion or political systems. So in some sense, to think of the region is to be plugged into a process of end-less translations. But there is, of course, also an interesting relationship between translation and treachery. A translated text inevitably “betrays” the original, and then there is the Italian phrase, *Traduttore, traditore*: Translator, traitor.

Today, I think of how translation can be extended beyond human language, to unfold, for example, across species. In view of what we are doing to the planet, perhaps we ought to think about betraying the human.

VK: Due to my bilingual education, languages as systems of communication have always been important to me. When I was taking part in the Caucasus-Balkan Express proj-ect, and I’d been traveling through four different coun-tries (Armenia, Georgia, Slovenia, and Romania), I created a simple and mundane message about a basic biological need that is true for us all: “at the end of the day, we all go to sleep”. Then I translated this sentence into the five languages corresponding to the places I was going to visit. In each of these locations, I was using different languages from the local one. For example: in Cluj, I used Armenian, Slovenian and Georgian and, after that, in Yerevan, I used Romanian, Slovenian, and Hungarian. All this had an unex-pected effect on the people because the languages in which the text appeared on the streets was unfamiliar to most of them and difficult, making it harder to decode the meaning of it. Understanding or translating a foreign language at a basic level makes it easier and easier. But still, when we are faced with something we do not understand, we might get confused and frightened by it. Language was, and still is, one of the main instruments of violence used by our states. We know that in most countries there is only one official language accepted, although there are more ethnic groups sharing the space, and they are limited in, or prohibited from, using their own dialect and native tongue. As long as language is considered the main aspect of national identity it will always discriminate against people and be a source of conflict and division.

JN: Translation is a term I’d often lent to many concepts as a metaphor but, lately, it has also become an import-ant aspect in my work in a more literal sense. Through the project *European Everything* which I initiated during documenta 14, I have been working on a series of collabo-rative site-specific productions with traditional craftsmen. Some of the work has been done here in Romania with Roma craftsmen, one of them being the coppersmith Lali Gabor from Oradea. Lali is an extremely charismatic character and is really good with people. He speaks fluent Romanes, Romanian, and Hungarian, but none of the languages I speak (English, Norwegian, Sámi), so communicating has been a challenge since day one. We have managed to communi-cate through speaking Babylonian, as Lali calls it. It’s an interesting concept which Lali came up with. It is a combi-nation of body language, gesticulation and intense repeti-tion of singular words in a combination of Spanish, German, English, or Latin. In a fascinating way, it has become a tool for communication which leaves us a bit isolated in each other’s minds when we work together. As a consequence, the aspect of unpredictability and chance is a bit more

în mod normal în colaborarea noastră creativă. A generat o legătură interesantă între noi fiindcă această metodă de lucru impune prezența amândurora în moduri diferite. Deși este dificil și destul de frustrant uneori, este de asemenea și ceva ce îmi place foarte foarte mult.

BKN: În practica mea, pun întrebarea „ce se întâmplă cu arta atunci când încalcă granița?”. Și cum se traduce asta în noua amplasare? Rămâne povestea la fel după trecerea graniței? Sau, după cum argumentează Eudora Welty, fie-care poveste ar fi altă poveste dacă și-ar fi luat personajul și intriga și s-ar fi întâmplat altundeva.

Dar cum funcționează traducerea dacă locația are potențialul de a schimba povestea?

Din punctul meu de vedere, și cumva legat de cel al lui Gramsci, traducerea merge dincolo de texte pentru a se concentra pe condițiile sociale și politice la care se referă arta, cu care se înrudește arta și pe care le afectează arta. În proiectul *Professor Balthazar and the Monument to the Invisible Citizen*, actul traducerii implică aducerea performativității sociale în amintirea copilăriei. Monumentul este o piesă centrală, ca un act de traducere liberă.

În această lectură, traducerea este împletită cu noțiunea de frontieră și materialitatea acesteia; frontiera geopolitică, frontiera teritorială și frontiera traducerii culturale. Traducerea devine o unealtă de provocare a identității culturale originale „pure” și „unice” pentru a crea o memorie colectivă, o agregare și o coaliție din trecutul recent, ambele în dimensiunea comunicării și cea a performativității.

În proiectul *Professor Balthazar and the Monument to the Invisible Citizen*, urmăresc să creez întrebări similare prin scoaterea la iveală a unui trecut colectiv; un trecut care ne este aproape și care a fost luat de-a gata. Reinterpretez rolul povestitorului care nu spune neapărat povestea dintr-un tărâm îndepărtat, dar repovestește istoria pe care o știm deja printr-o comună condiție geopolitică.

ZL-P: Joacă un rol. Uneori, lucrările mele au fost direct implicate în traducerea textelor în diferite limbi și contexte sau traducerea unui text dintr-o amintire sau mărturie orală a unei alte persoane. Mai pe larg însă, în lucrările mele, traducerea este deseori un mod de a vedea cum anume este integrat sau înrădăcinat trecutul în prezent. Ce îmi place la traducere este faptul că aceasta constituie o activitate care te umple de smerenie, pentru că întotdeauna este imposibil să păstrezi în întregime „originalul” dat. Ceva se pierde mereu în acest proces, dar în acea pierdere altceva este câștigat. Derrida descrie bine asta când prezintă sarcina traducătorului ca fiind cineva care admite din start că ceva lipsește și apoi încearcă să facă din acea lipsă ceva funcțional.

MV & FT: Acum câțiva ani, am luat sloganul oropsit *Long Live and Thrive Socialism!* și am schimbat cuvântul socialism cu cuvântul capitalism. Varianta în română ar fi *Trăiască și înflorească socialismul!* și *Trăiască și înflorească capitalismul!* Era o formă de abordare a restricțiilor în felul în care operează memoria colectivă (despre ce este adecvat sau inadecvat să îți amintești). Pe măsură ce sloganul a fost tradus în diferite limbi – engleză, arabă, rusă – am observat că traducerea se rafina și își schimba și înțelesul. În majoritatea cazurilor, interpretările erau diferite, ba chiar contradictorii, depinzând de limitele înțelegerii sloganului

prevalent than normal in our creative collaboration. It has generated an interesting bond between us as this working method demands both of us be present in other ways. Even though it is challenging and slightly frustrating at times, it also something that I really really like.

BKN: In my practice, I ask the question “what happens with art when it crosses the border?”. And, how does it translate in the new location? Does the story remain the same after crossing the border? Or, as Eudora Welty argued, every story would be another story if it took up its character and plot and happened somewhere else.

But how does translation work if the location could potentially change the story?

From my point of view, and somehow related to that of Gramsci's, translation goes beyond texts to focus on the social and political conditions to which the art is related and, on which, the art has an impact. In the project *Professor Balthazar and the Monument to the Invisible Citizen*, the act of translating involves bringing social performativity into childhood memory. The monument is a central piece as an act of free translation.

In this reading, translation is intertwined with the notion of the border and its materiality; the geopolitical border, the border on the ground, and the border of cultural translation. Translation becomes a tool to challenge the original “pure” and “unique” cultural identity in order to create a collective memory, an aggregation and coalition from the recent past, both in the dimension of communication and that of performativity.

In the project *Professor Balthazar and the Monument to the Invisible Citizen*, I am aiming to create similar questions by bringing out a collective past; a past which is near to us and has been taken for granted. I reenact the role of story-teller who doesn't necessarily tell the story from a faraway land, but re-tells the story which we already know through a shared geo-political condition.

ZL-P: It does. At times my work has been directly involved in translating texts into different languages and contexts, or translating a text from another person's oral testimony/memory. More broadly in my work though, translation is often a matter of seeing how the past is embedded or rooted in the present. What I like about translation is that it's a very humbling activity because it's always impossible to fully preserve the given “original”. Something is always lost in the process, but in that loss something is also gained. Derrida describes this well when he presents the task of the translator as being one that is all about admitting the lack and then trying to make that lack functional.

MV & FT: Some years ago, we took the forsaken slogan *Long Live and Thrive Socialism!* and changed the word socialism with the word capitalism. Romanian versions would be *Trăiască și înflorească socialismul!* and *Trăiască și înflorească capitalismul!* It was a form of addressing the restraints in the way collective memory operates (on what is appropriate or inappropriate to remember). As the slogan was translated into different languages—English, Arabic, Russian—we noticed the translation was refining and changing the meaning as well. Most of the time, the interpretations were different, even contradictory, depending on the limits of understanding

ce erau dictate de orizonturi și ideologii individuale sau colective. (Din acest punct de vedere, merită menționată aici ipoteza lui Benedict Anderson despre limbaj ca fundament al identității naționale.) Traducerea ca operațiune conceptuală funcționează considerabil în lucrările noastre independent de limbaj. De exemplu, acțiunea *Il mondo nuovo*, care este o referință la pictura lui Giandomenico Tiepolo a avut conotații diferite semnificativ la Innsbruck, în 2004, și la București, în 2016. În ambele cazuri, a existat un grup de oameni care căutau în vid un orizont posibil, la Innsbruck, pe un șantier, și la București, în zona demolată a unei foste fabrici de praf de pușcă și chimicale. În mod corespunzător, punerea în scenă a picturii lui Tiepolo articulează în mod metaforic caracterul istoric și geografic al fiecărui loc.

ML & AR: Unora dintre voi vă este cunoscută Timișoara, altora nu. Cum vă gândiți lucrările voastre în acest context precis, în legătură cu granițele și traducerea?

DA: Am vizitat Timișoara de câteva ori. România are două granițe care sunt și granițe ale Uniunii Europene – una dintre ele este cu Serbia, aproape de Timișoara, și cealaltă se află în partea estică a țării, granița cu fosta Uniune Sovietică, în zilele noastre Republica Moldova și Ucraina, regiunea unde m-am născut. Timișoara este un reper ideologic, căci evenimentele din decembrie 1989 au început în acest oraș. Dar și înainte de asta, granița cu fosta republică Iugoslavă a făcut din acest loc unul dintre pasajele prin care produsele vestice intrau în România socialistă, un loc care a contribuit la producția dorințelor. Astfel, Timișoara are un rol important în construirea identității României post-socialiste, în special în legătură cu anticomunismul și o paradigmă de gândire care plasează Vestul și Estul în opoziție.

DG: Toate lucrările realizate de mine sunt specifice locurilor sau, cel puțin, specifice circumstanțelor. În acest sens, prima vizită într-un asemenea loc, în acest caz Timișoara, dictează complet lucrarea. Am avut o serie de observații foarte importante în timpul primelor zile petrecute în Timișoara și am răspuns acestor observații, încercând să mă negociez pe mine alături de bagajul personal față de aceste noi circumstanțe reprezentate de Timișoara sau România. Două lucruri mi-au atras atenția: diferitele conotații ale cuvântului „comunism” în România/Timișoara, în comparație cu trecutul meu. Asta, pe lângă obsesia cu viitorul în timp ce mă obsedează trecutul și ideea că „trecutul nu este niciodată mort. Nu este nici măcar trecut” (Faulkner). Și acest trecut care nici măcar nu este mort vorbește foarte clar despre violența dintre vecini, despre granițe, exiluri, confruntarea claselor și a dominației.

HTN: Mi-e străină Timișoara, iar lucrarea pe care o împărtășesc, *The Nameless*, este de asemenea adânc cufundată în istoria specifică a regiunii mele. Dar sunt extrem de curios despre modul în care lucrarea se va traduce și cum va rezona aici această poveste a conducătorului comunist, trădător și agent triplu!

VK: Din câte știu eu, de-a lungul secolelor, Timișoara a fost, și încă este, considerată un oraș multicultural și multiethnic. Astăzi, majoritatea românilor trăiesc alături de alte

the slogan which were dictated by individual or collective horizons, ideologies. (From this point of view, Benedict Anderson's hypothesis of language as the basis of national identity is worth mentioning here.) Translation as a conceptual operation extensively functions in our work independently of language. For example, the action *Il mondo nuovo*, which is a reference to Giandomenico Tiepolo's painting, had significantly different connotations in Innsbruck, in 2004, and in Bucharest, in 2016. In both occurrences, there was a group of people looking into the void for a possible horizon, in Innsbruck, at a construction site and, in Bucharest, at the demolished area of a former chemical, gunpowder factory. Appropriately, the enactment of Tiepolo's painting metaphorically speaks to the historic and geographic character of each place.

ML & AR: Some of you are familiar with Timișoara, others not. How are you thinking about your work in this very context, with regards to borders and translation?

DA: I visited Timișoara several times. Romania has two borders which are also the borders of the European Union—one of them is with Serbia, near Timișoara, and the other is in the Eastern part of the country, the border with the former Soviet Union, nowadays the Republic of Moldova and Ukraine, the region where I was born. Timișoara is an ideological landmark as the events in December 1989 began in this city. But even before that, the border with the former Republic of Yugoslavia made this place one of the passages through which Western products entered Socialist Romania, a place which contributed to the production of desire. Therefore Timișoara has an important role in the construction of the post-socialist Romanian identity, especially in relation to anti-communism and a paradigm of thinking which places West and East in opposition.

DG: All the work I do is site-specific, or, at least, circumstance-specific. In this sense, the first visit to a place, in this case, Timișoara, completely dictates the work. I had a series of very important observations during the first days I spent in Timișoara, and I answered to these observations, trying to negotiate me and my personal baggage with this new circumstance which is Timișoara, or Romania. Two things caught my attention: the very different meaning of the word “Communism” in Romania/Timișoara, compared to my own background. This, in addition to the obsession with the future while I am obsessed with the past and the idea that “the past is never dead. It is not even past” (Faulkner). And this past which is not dead speaks very clearly of violence between neighbors, of borders, exiles, the clash of classes and domination.

HTN: I am foreign to Timișoara, and the work that I am sharing, *The Nameless*, is also deeply immersed in the specific history of my region. But I am extremely curious about how the work translates there, and how this story of a Communist leader, traitor and triple agent will resonate there!

VK: As far as I know, over the centuries, Timișoara has been, and still is, considered a multicultural and multi-ethnic city. Today, the majority of Romanians are living together with

naționalități precum germani, unguri, sârbi, rromi, bulgari. Plănuiesc să îmi dezvolt lucrarea în continuare pornind de la un simplu mesaj, tradus în limbile vorbite în această regiune foarte specială, chiar dacă, de data aceasta, intenția mea este să le amestec între ele. Conținutul său ar trebui să fie, din nou, adevărat pentru noi toți, dar ca o utopie. Vreau să pun în prim-plan umanitatea ca întreg, despărțită de frica psihologică de a pierde și de a continua fără o identitate legată de nație, gen, consum sau orice altceva.

JN: E interesant să am în sfârșit șansa de avea o colaborare substanțială cu Lali în România. Am mai lucrat împreună în Norvegia, Suedia, Germania, țări din vestul Europei unde mă simt mai acasă și care îmi sunt mai familiare. De data aceasta lucrăm pe gazonul casei lui, într-un alt context cultural și istoric, unul care mie mi-e mai puțin cunoscut și unde Lali are mai mult control. Sunt interesat să observ modul în care va evolua și cum vor reacționa oamenii față de foarte expresiva noastră ocupare a spațiului public în Timișoara. Metoda noastră de producție a împrumutat multă tehnologie estetică și materială de la arhitectura taberelor nomade, atât în context rroman, cât și Sămi, iar aparența vizuală a proiectului poate fi, pentru mulți oameni din Europa de Vest, nefamiliară și, drept urmare, ușor de „respins”. Această negociere cu privire la prezența noastră și procesul de producție creativă în spațiul public este elementul esențial al proiectului nostru și sunt foarte entuziasmat să mă afund mai adânc în asta în timpul Bienalei Art Encounters din Timișoara.

BKN: Timișoara este un loc surprinzător de relevant pentru proiectul meu. Bazată pe tehnologia televiziunii analoge din timpul anilor 1960 și 1970, oamenii din Timișoara puteau prinde semnalul televiziunii din Iugoslavia; semnalul putea călători mult dincolo de granițe. Pare că o anumită generație își amintește povestea unui om mic. E fascinant să vezi că memoria colectivă din copilărie nu a urmărit dihotomia politică a Războiului Rece; ideea universală a unui om mic în punctul de cotitură a lumii.

ZL-P: Nu am mai fost în România, așa că sunt entuziasmat să am această șansă de a învăța mai mult și de a-mi expune lucrările în Timișoara. Când am o expoziție într-un context nou, există mereu șansa de a ne reevalua munca și de a ne îmbogăți perspectiva. Mai ales că publicul este cel care, până la urmă, completează lucrarea. Dat fiind că îmi voi expune o lucrare care se desfășoară în jurul unei păsări fără picioare care nu aterizează niciodată și este mereu în zbor, sper că aceasta va fi o șansă de a reexamina modul în care proiectăm, realizăm și îi imaginăm pe „ceilalți” și „celelalte lumi”.

other nationalities such as Germans, Hungarians, Serbians, Romani, Bulgarians. I'm planning to further develop my work starting from a simple message, translated into the languages spoken in this very particular region, although this time my intention is to mix them with one another. Its content should be, once again, true for us all, but as a utopia. I want to put humanity as a whole in the center, divided by the psychological fear of losing and going without an identity tied to nation, gender, consumption or any thing else.

JN: It's interesting to finally get the chance to do a substantial collaboration with Lali in Romania. We have previously worked in Norway, Sweden, and Germany, countries in Western Europe where I am more familiar and at home. This time around, we are doing work on his home turf, in another cultural and historical context, in which I am less familiar and Lali is more in control. I am interested to see how that will develop and how people will react to our rather expressive occupation of public space in the city of Timișoara. Our method of production has borrowed a lot of aesthetic and material technology from nomadic camp architecture, both from a Roma and Sami context, and its visual appearance can, to many people in western Europe, appear unfamiliar and, therefore, also easy to “reject”. This negotiation concerning our presence and our process of creative production in public space is a core element in our project, and I am very excited to dive deeper into this during the Art Encounters Biennial in Timișoara.

BKN: Timișoara is a surprisingly relevant location for my project. Based on the analogue television technology during the '60s and '70s, people in Timișoara could receive a TV signal from Yugoslavia; the signal could travel beyond the border. It seems a certain generation remembers the story of a little man. It is fascinating to see that the collective childhood memory did not follow the political dichotomy of the cold war; the universal idea of a little man at the the turning point of the world.

ZL-P: I haven't been to Romania before so I am excited to have the opportunity to learn more and exhibit work in Timișoara. When exhibiting in a new context, there's always the opportunity to re-evaluate one's work and perspective anew. Particularly given that it is, after all, the audience who completes the work. Given I will be exhibiting a work which unfolds around the history of a legless bird which never lands and is perpetually in flight, I hope this will be a chance to re-examine how we project, make and imagine “others” and “other worlds”.

LUCRU DE MÂNĂ

MICHAEL BEUTLER (MB)
ANNE LOW (AL)
CIPRIAN MUREȘAN (CM)
GARY-ROSS PASTRANA (G-RP)
MAŁGORZATA MIRGA-TAS (MM-T)
BELLA RUNE (BR)
IULIA TOMA (IT)

Artiștii au fost invitați de către curatoare să își împărtășească în scris, într-un dialog electronic, gândurile referitoare la lucrul de mână.

Maria Lind & Anca Rujoiu: Ce v-a atras spre materialele și procesele de producție folosite în lucrările dumneavoastră?

Michael Beutler: Munca mea răspunde unor situații. Situații alcătuite din spații determinate de materiale, forme, arhitecturi, folosința și starea lor. Caut soluții care au loc într-un material similar, limbaj procesat într-un mod în care poate fi stabilit un dialog între spațiu, lucrare și context. Probabil că mă simt confortabil lucrând într-o manieră mai meșteșugărească. Procesarea materialelor într-o situație dată înseamnă în același timp să fii acasă și să intri în contact cu o situație necunoscută. Lucrând împreună cu alții și folosindu-ți propriile mâini oferă posibilitatea de a cunoaște alți oameni chiar și atunci când nu vorbești aceeași limbă, dar vorbești o limbă a meșteșugului. Este minunat să fii martor, împreună cu alții, la modul în care lucrurile iau formă în spațiul din fața ta. E plăcut să împărtășești producția și să te ajuți unul cu celălalt atunci când obiectele devin prea mari pentru a fi manevrate de o singură persoană.

Anne Low: Întotdeauna vreau să știu cum sunt făcute lucrurile, cine le-a făcut și în ce condiții. Această dorință conduce cercetarea materială care formează fundația practicii mele sculpturale. Pentru a înțelege cu adevărat un obiect, am nevoie să văd și/sau să locuiesc în metodologia care naște acel obiect. Această dorință și metodă de lucru a mea a apărut prin studiul și practica țesutului manual, o practică ce a satisfăcut dorința mea de a locui și întruchipa o metodologie care a devenit, între timp, atât procesul cât și subiectul a ceea ce fac. E și o practică pe care ființele umane o întreprind de mii de ani, astfel că să stai la gherghef înseamnă și să stai în largul și adâncul fluviu al unei activități umane perpetue. De aceea sunt atrasă de țesături și de istoriile mai extinse ale obiectelor domestice: mă gândesc la ele ca la niște armături funcționale pe care sunt festonate subiectivitatea și inconștientul.

Ciprian Mureșan: Pentru mine, materialele se împart după criterii practice, în funcție de fragilitatea / durabilitatea lor,

WORK OF THE HAND

MICHAEL BEUTLER (MB)
ANNE LOW (AL)
CIPRIAN MUREȘAN (CM)
GARY-ROSS PASTRANA (G-RP)
MAŁGORZATA MIRGA-TAS (MM-T)
BELLA RUNE (BR)
IULIA TOMA (IT)

The artists were invited by the curators to share in writing their thoughts on the work of the hand through an exchange via email.

Maria Lind & Anca Rujoiu: What draws your interest to the materials and processes of making used in your work?

Michael Beutler: My work responds to situations. Situations made of spaces determined by materials, shapes, architecture, their use, their condition. I look for solutions that happen within a similar material, processed language so that a dialogue between space, work and context can be established. I guess I feel comfortable with working in a crafty manner. Processing materials in a given situation is both being at home and getting in touch with an unknown situation. Working together with others with one's own hands offers the possibility of getting to know people without even speaking the same language, but speaking a language of craft. It is very nice to witness together how things take shape in the space in front of you. It is nice to share a production and help each other, when objects become too big to be handled by one person only.

Anne Low: I always want to know how something is made, who made it, and what were the conditions of how they made it. This desire drives the material research that forms the bedrock of my sculptural practice. In order for me to really understand an object, I need to see and/or inhabit the methodology that brings that object into being. This desire and way of working was born for me through the study and practice of hand weaving, a practice that has satiated my desire to inhabit and embody a methodology that has since become both the process and subject of my work. It is also a practice that human beings have engaged in for thousands of years and so to sit at a loom is also to sit within the wide and deep river of a perpetually human activity. This is why I am drawn to cloth and wider histories of domestic objects: I think of them as functional armatures that subjectivity and the unconscious are festooned upon.

Ciprian Mureșan: For me, materials are divided according to practical criteria, depending on there fragility / resistance,

în materiale care sunt intermediare în procesul realizării unei sculpturi și cele permanente. Inspirat de metode tradiționale de turnare în metal unde obiectul în cauză (sculptura) e, la un moment dat, dintr-un material pe care îl pierdem prin proces (cum ar fi ceara sau ghipsul), am ales să folosesc hârtia drept material pentru o sculptură de exterior, ca analogie a acestor metode. În decursul expunerii, hârtia dispare pentru a lăsa loc altui material mai durabil.

Małgorzata Mirga-Tas: Îmi amintesc că pe vremuri experimentam cu materiale, pe când eram la universitate. Atelierul profesorului Sękowski, la care am participat, era deschis explorării creative. Acolo am realizat primele sculpturi din carton, inclusiv lucrarea mea de diplomă, *Caravan*. E un material cu care se poate lucra relativ ușor și e nonalergenic, ceea ce, în cazul meu, e destul de important. Sculpturile mele din carton semănau puțin cu cele în lemn, însă datorită texturii lor, a modului în care puteau utiliza eclerajul și fiindcă erau destul de voluminoase (și totuși nu foarte grele), am avut posibilitatea să le expun în diferite moduri. Cam atunci am început să experimentez și cu colajul.

Acum, combin materialele cu pictura și desenul. De obicei folosesc un strat destul de subțire de vopsea, desenele sunt limitate și lineare, ceea ce le armonizează cu suprafețele care sunt deseori bogat ornamentate. Pentru mine nu contează atât de mult dacă un element al unei picturi este făcut de mână sau imprimat pe material de către o mașină. În cazul textilelor, însă, precizia mașinilor când e vorba de elemente grafice repetate se potrivește lucrărilor mele. N-aș putea obține acel efect lucrând manual. Lucrările mele se aseamănă cu niște obiecte tridimensionale deoarece folosesc, deseori, țesături cu elemente aplicate ce merg dincolo de suprafața plană a picturii. Am început recent să pictez pe paravane. Pentru o lucrare artistică sunt unice ca bază deoarece sunt obiecte funcționale care servesc ca despărțitoare ale spațiului unei încăperi dar, cel mai important, absorb spațiul în care se află mult mai mult decât pânza tradițională, deoarece pot fi orientate în mai multe direcții.

Gary-Ross Pastrana: În majoritatea cazurilor, îmi plac mult obiectele cotidiene, obiecte familiare cunoscute tuturor, lucruri pe care le întâlnim în viața de zi cu zi. Poate fi ceva mic, ca un lacăt, o carte sau obiecte mai mari, precum un pian sau un automobil. Proximitatea joacă un rol vital; favorizez folosirea de lucruri care sunt la îndemână. Desigur, să te afli în locuri și situații diferite extinde ideea a ceea ce este comun și imediat disponibil. O vreme, am lucrat într-un atelier de fabricare în care obiecte aleatorii precum o elice de lemn, diferite copii ale unor scaune de firmă și chiar o limuzină de nunți erau împrăștiate în jur și eram liber să le folosesc. În privința procesului, cred că am o abordare mai exploratorie, fiind destul de deschis la gama de posibilități disponibile. Cred că asta sprijină motivul pentru care preiau uneori lucrări din afara practicii mele, doar pentru a învăța oarecum și a fi expus la lucruri noi pe care, poate, ajung să le folosesc mai târziu în propriile proiecte.

Bella Rune: Ceea ce-mi stârnește interesul e curiozitatea pentru modul în care ființele umane și-au folosit resursele și metodele de formulare a lumii. Toate obiectele produse conțin șiruri complicate de gânduri, transferuri de cunoaștere și structuri de putere. Mundanul, lucrurile pe care le ignorăm sau le luăm de-a gata mă impulsionează și, lucrând cu ele, vreau să le reînvăț și să le scot la iveală magia

into materials which are intermediary in the sculpting process and those which are permanent. Inspired by traditional casting methods in which the object in question (the sculpture) is, at one point, made of a material (such as wax or plaster) which will be lost in the process, I have decided to use paper as an exterior sculpting material, an allusion to those methods. During the exhibition, the paper gives way to another more durable material.

Małgorzata Mirga-Tas: I remember experimenting with materials way back during my time at University. Professor Sękowski's studio class that I attended was open to creative exploration. It was there that I made my first cardboard sculptures, including my thesis: *Caravan*. As a material it is fairly easy to work with, non-allergic—which in my case was quite important. My cardboard sculptures bared slight resemblance to wooden ones, but thanks to their texture, the way they could utilize lighting and because they were quite large—but still not very heavy—I had broad capability to expose them in different ways. Around the same time I started experimenting with collage.

Nowadays in my work, I combine materials with painting and drawing. I usually place the paint quite thinly, the drawing is limited and linear, which makes it harmonize with often richly ornamented fabrics. It doesn't matter that much to me if an element of a painting is hand-painted or printed on a fabric by a machine. But in the case of textiles, I find machine precision with repeating graphic elements suitable to my work. I wouldn't be able to get that effect with hand-painting. My works resemble three-dimensional objects, as I often use fabrics with application reaching beyond the painting's flat surface. Recently I started painting on partition screens. They're unique as a basis for an art piece because they are functional objects that can serve as room dividers, but most importantly, they absorb the space they're in much more than traditional canvas, as they can reach out in different directions.

Gary-Ross Pastrana: In most cases, I'm partial to everyday things, familiar objects that are known to all, things that we encounter throughout our daily lives. It could be something small like a lock, a book, or larger things like a piano or an automobile. Proximity plays a vital role; I favor using things that are close at hand. Of course, being in different places and situations extends the idea of what is common and readily available. For a while, I was working in a fabrication studio where random things like a wooden propeller, various designer chair replicas and even an old bridal limousine were just laying around and free for me to use. With the process, I believe I take a more exploratory approach, quite open to the range of possibilities available. I believe this plays into why I sometimes take on other jobs outside my practice, just to sort of learn and be exposed to new things that, perhaps, I can use later on in my own projects.

Bella Rune: A curiosity in how humans have used resources and methods to formulate the world is what arouses my interest. All stuff that is made contains complicated chains of thoughts, knowledge transference and power structures. The mundane, the stuff we ignore or take for granted trigger me and, by working with it, I want to re-learn it and unearth its inherent magic. In challenging (my) preconceived idea

inerentă. Punând la îndoială (propriile) idei preconcepute despre cum trebuie folosite materialele, simt că sap noi peșteri în propria conștiință, unde există potențialul unor noi gânduri ce pot fi gândite și create.

Iulia Toma: Am ales lucrul cu textilul pentru că a fost întotdeauna considerat o activitate practică de femei, iar aceste abilități de coasere, de a crea din orice material textil la îndemână au fost resurse vitale nu numai pentru ele, dar și pentru familiile lor. Femeile au avut de înfruntat o societate patriarhală care le-a ținut sub control. În cultura vestică, artizanatul era asociat cu feminitatea, iar arta „înaltă” – cu masculinitatea. Există teoreticieni și cercetători care au început să recupereze arta textilă, redefinind condițiile, practicile și obiectele produse, dar destabilizarea binarului patriarhal artă/meșteșug rămâne în continuare o provocare. Abia în anii 1970 lucrările prin acest mediu au fost recunoscute ca artă, atunci când artistele feministe au început să dezbată faptul că lumea artei a fost fondată pe principii și sisteme masculine, singurele considerate adecvate pentru procesul de a face artă. Folosirea textilului de către aceste artiste era un gest de contestare a acestei sentințe, artă versus meșteșug. Textilul rămâne în continuare un mediu situat la umbra artei „majore”.

ML & AR: Care este contextul materialelor și proceselor pe care le folosiți?

MB: Încerc să lucrez cu acele materiale care sunt la îndemână în spațiul expozițional. Dacă există un material tipic pentru care regiunea este cunoscută sau un material cu care n-am avut niciodată ocazia să lucrez, voi încerca să lucrez cu acel material.

Caut orice tip de material brut sau, să zicem, de producție – hârtie, lemn, textile, sârmă, frânghii, carton –, însă și materiale naturale precum paiele, lutul sau bambusul pot fi folosite atâta vreme cât au un fel de calitate constructivă. Folosesc foarte rar obiecte finalizate, cum ar fi scaunele, pe care le transform în altceva.

AL: Istoria artelor decorative este, pentru mine, o enciclopedie a informațiilor despre materiale, iar asta e valabil și pentru obiecte și unelte funcționale făcute de o persoană sau de grupuri mici de persoane. Acea informație despre material mă interesează, precum și idiosincraziile care apar când un obiect e făcut de mână. Analogia pe care o folosesc deseori pentru a descrie acest lucru se referă la țesutul manual: textilele obținute sunt determinate în proporție de 98% de tehnologia folosită. Totuși, în restul de 2% stă subiectivitatea. Două bucăți de material obținute prin aceeași metodă vor prezenta diferențe vizibile dacă sunt țesute de două persoane diferite. Acel mic 2% e totul, este spațiul în care pânza este articulată dincolo de materialitate. Vreau să abordez sculptura folosind aceiași termeni, cu meșteșugul servind un scop dual, atât ca metodă cât și ca subiect.

CM: În contextul bienalei, în realizarea unei sculpturi pentru spațiul public, de exterior, am ales o asociere de materiale cu tehnică mai recentă: rășini combinate cu lemn – material tradițional – și cu un material fragil, hârtia, încercând să fac o combinație în așa fel încât sculptura să fie simultan efemeră și durabilă. Anumite elemente din sculptură

of how materials should be used, I feel I dig new caves in my consciousness where potentially other thoughts can be thought and made.

Iulia Toma: I chose working with textiles because it was always considered a woman's practice. But skills at sewing, or at creating something out of any textile material available, were vital resources not only for them but also their families. Women had to confront a controlling, patriarchal society. In western society, craftsmanship was associated with femininity, and “high” art with masculinity. There are theoreticians and researchers who have begun to revive the textile arts by redefining the conditions, the practices and objects produced, but destabilizing the patriarchal arts/crafts binary continues to be a challenge. Since the '70s, works in this medium were appreciated as art, with feminist artists beginning to argue that the art world was founded on masculine principles and systems, the only adequate affirmations for the process of making art. These artists' use of textiles was an act of defiance to this sentencing, art versus craft. Textiles continue to be a medium in the shadow of “major” art.

ML & AR: What is the context of the materials and processes used in your work?

MB: I try to work with those materials which are easily available in the space of the exhibition. If there is a typical material that a region is known for, or a material that I never had a chance to work with before, I would try to work with that material.

I look for any kind of raw or, let's say, production material—paper, wood, textiles, wire, ropes, string, cardboard—but also natural materials like straw, clay, bamboo could be useful as long as they have some kind of constructive quality. I hardly ever use already finished objects, like chairs, but I transform them to become something else.

AL: The history of decorative arts is, for me, an encyclopedia of material intelligence, the same goes for functional objects and tools that have been made by an individual, or a small group of individuals. It is that material intelligence that interests me, and the idiosyncrasies that arise when an object is made by hand. The analogy I often use to describe this relates to hand weaving; 98% of a woven textile is determined by the technology used to weave it. However, the remaining 2% is where subjectivity lies. In those two pieces of cloth, using identical methods would make a visible difference if woven by two different weavers. That small wedge of 2% is everything, it's where cloth articulates beyond materiality. I want to consider sculpture under these same terms, where skill serves the dual purpose of both method and subject.

CM: In the context of the biennial, making sculptures for the outdoor, public space, I chose a combination of materials and a newer technique: resin mixed with wood (a traditional material) and with a more fragile material, paper, in an attempt to get a combination such that the sculpture would be simultaneously ephemeral and durable. Certain elements

se vor distruge în timp. În contextul unei istorii a unei ne-norociri care s-a abătut asupra oraşului, s-a ridicat o coloană a ciumei la mijlocul secolului al XVIII-lea, în centrul Timişoarei. Se spune că sfinţii reprezentaţi în piatră la baza ei au rolul de protectori veşnici ai oraşului. În dialog cu acest monument, intenţionez să realizez o sculptură amplasată pe termen limitat, într-o zonă periferică (Cartierul Soarelui), care să aibă viaţa ei proprie, să fie fragilă, dar să nu dispară.

MM-T: Aşa cum am menţionat mai devreme, îmi place să-mi combin picturile cu textile. Le caut pe cele cu ornamente, culori şi texturi remarcabile; cel mai mult îmi place să obţin hainele anumitor oameni. Am luat o bună parte din materiale din magazine second-hand, însă cred că am primit în dar şi mai multe, de la familie şi prieteni. Pentru mulţi dintre ei, e o experienţă unică. O piesă vestimentară pe care au purtat-o pe propriul corp şi care i-a însoţit în diferite situaţii ale vieţii primeşte o a doua viaţă în picturile mele. Asemeni sculpturilor în carton, totul are un aspect puternic de reciclare. Trebuie să precizez totuşi că lucrările mele nu sunt ecologice pe de-a-ntregul. În cazul sculpturilor trebuie să folosesc lipici, uneori chiar răşină, dacă e necesar, pentru a trece prin ele.

În 2018 am primit o bursă de la Ministerul Culturii din Polonia, pentru care am realizat o serie de mulaje din obiecte sculpturale. Baza pentru acestea a fost o statuie din lemn pe care o făcusem pentru comemorarea rromilor care au căzut victime regimului nazist în Szczurowa, regiunea Tarnowski, unde era amplasată. A fost distrusă, în mod brutal, în 2016. Făptaşii n-au fost prinşi până acum, însă s-a presupus că a fost un act de ură împotriva comunităţii rromane. Statuia a fost tăiată cu topoare şi macete şi smulsă din pământ, cel mai probabil cu ajutorul unui vehicul mecanic. Pe baza a ceea ce a rămas am făcut mulaje în ceară, săpun şi porţelan. A fost încercarea mea de a reanima şi recrea simbolic imaginea distrusă în ceva nou, iar prin imagine nu mă refer doar la obiectul-sculptură, dar şi la imaginea pe care o înfăţişa: uciderea în masă a unor rromi nevinovaţi, majoritatea fiind copii, şi, după aproape şaptezeci de ani, profanarea obiectului care comemora acest moment.

Următoarea secţiune majoră a preocupărilor mele este activismul în rândul comunităţilor rromane, în mare parte ateliere artistice pentru copii şi tineri. E vorba de mai mult decât de scenele pe care le surprind în picturile mele – sunt şi acele lucruri pe care continui să le observ şi de care îmi dau seama în raport cu rolul şi locul femeilor rome în lume. Timpul trece şi femeile descoperă tot mai multă emancipare şi mai multă conştiinţă de sine, lucru ce le permite să-şi îmbunătăţească viaţa. Le-am dedicat o serie de lucrări, numită *Romani Madonnas* [*Madonele rrome*]. În timpul atelierelor facem deseori, alături de participante, mozaicuri textile colective, din petice. Cred că cea mai notabilă valoare a acestor lucrări, alături de cea estetică, este autenticitatea.

G-RP: De obicei depinde de proiect şi se schimbă şi evoluează în funcţie de ceea ce lucrez. De fapt, simt că e un proces în mişcare; anumite lucrări duc spre noi întrebări, noi direcţii pe care le urmăresc în continuare. În trecut, am folosit lucruri personale, precum bijuterii ale mamei sau dicţionarul meu vechi din şcoală, însă în ultima vreme mai puţin. O constantă a metodei mele de lucru a fost, până acum, acest tip de schimbare materială şi/sau de formă; nu e un lucru pe care-l plănuiesc în mod conştient dar se pare că aşa îmi articulez ideile. Fie extrag un anumit tip de material dintr-un obiect existent pentru ca mai apoi să îl refolosesc

of the sculpture are being destroyed over time. In the context of a history of a city rerouted by ruin, a column to the plague was built in the 18th century in downtown Timişoara. It is said that the saints represented in stone at the base of the column have the role of the city's eternal protectors. In conversation with this monument, I intend to create a sculpture set in a limited period of time, in an area at the margins (Cartierul Soarelui), which will have a life of its own, will be fragile, but will not disappear.

MM-T: As I mentioned previously, I like composing my paintings with textiles. I search for ones with striking colors, ornaments, texture; I enjoy it the most when I can put my hands on certain people's pieces of clothing. I have gotten a lot of my fabrics in thrift shops, but I think I have gotten even more as gifts from my family and friends. For many of them, it is a unique experience. A piece of clothing they used to wear on their bodies, which was with them during a lot of different situations in their lives, gets a second life in my paintings. Just as with my cardboard sculptures, it all has a strong recycling aspect. I need to point out though, that my works are not all ecological. In the case of sculptures, I need to use glue and sometimes even resin to permeate them if that's necessary.

In 2018 I was granted a scholarship from the Polish Ministry of the Culture, for which I made a series of casts from sculptural objects. The basis for this was a wooden statue I had made for the commemoration of Roma victims in the Nazi regime in Szczurowa, in Tarnowski County, where it stood. In 2016 it was brutally destroyed. The perpetrators were never caught, but it was assumed that it was an act of hatred against Roma communities. The statue was slashed with axes, machetes and torn out of the ground probably with a mechanical vehicle. Based on the remains, I made casts in wax, soap and porcelain. It was my attempt to symbolically reanimate and recreate the destroyed image as something new—and by image I do not mean only the sculpture object, but also the image it depicted: the mass murder of innocent Roma people, the majority of which were children, and after almost seventy years, the desecration of the object commemorating it.

The next major area of my work is activism with Roma communities. These are mostly artistic workshops for children and youth. This is about more than just scenes I capture in my paintings—it's also the observations and realizations I continue to make about the role and place of women in the Roma world. As time progresses, women find more emancipation and self-consciousness, which allows them to improve their lives. I dedicated a series of works I made to them, called *Romani Madonnas*. During the workshops, along with the participants, we often make collective patchwork art pieces. I think the most notable value of these works, right next to their aesthetic, is their authenticity.

G-RP: Usually, it's project-specific and it changes and evolves depending on what I'm working on. I actually feel like it's an ongoing process; certain works lead to new questions, new directions that I then pursue in the next ones. In the past, I used some personal things like my mother's jewelry or my old school dictionary but, in recent times, not so much. A constant in my process thus far is this kind of material and/or formal shift; it's not a thing that I consciously plan to employ but, as it turns out, that's how I articulate ideas. Either a kind of material will be extracted from an existing object, then refashioned or remade into

sau să îl transform în altceva, fie construiesc, din alt material, un obiect nou ce se aseamănă cu un altul bine definit.

BR: Materialele, metodele, spaţiul şi oricine l-ar locui, toate acestea reprezintă factori ai alegerilor pe care le fac. Sunt atras de materiale care au o istorie a stringenţei şi lungi ramificări familiare, materiale care au potenţialul de a construi structuri mai mari, cum ar fi frânghia sau firul textil. Mă întorc la textile care au o natură inerent colaborativă, întotdeauna la pândă pentru a găsi un complice de înno-dat, acoperit sau suspendat. Să obţii fibre de la animale sau plante, să le transformi în linii lungi pe care să le complici în suprafeţe simt că e fundamentul gândirii umane. Toată lumea, inclusiv nudiştii, întrebuinţează acest limbaj textil şi sunt conectaţi la acest subconştient textil.

IT: Sunt interesată în primul rând de subiect, nu de materialul textil în sine, de calităţile lui estetice, de plasticitate, de materialitate sau de procesul în sine a lucrului cu acest material. Procesul se subordonează subiectului, materialul devine un instrument prin care construiesc naraţiuni care fac referire la memorie şi identitate, reflectând asupra trecutului şi prezentului, la evenimente sociopolitice locale şi globale.

Unele proiecte pe care le-am realizat fac referire la muncă, la condiţia muncitorului local şi a muncitorului migrant, la munca domestică, la exploatarea prin muncă a femeilor şi copiilor etc. Altele aduc în prim-plan problemele legate de gen, de comunităţi marginalizate sau de sisteme patriarhale pe care le transpun în desen, video, fotografie şi textil, dezvoltând o perspectivă critică şi mai puţin formală. Aleg textile contextualizate temeii şi lucrez în manieră liberă şi conformă fenomenului social din care îmi extrag subiectele.

ML & AR: Ce înseamnă să lucrezi de mână în ziua de azi?

MB: Deşi poate părea un mod demodat de a făuri, nu am niciodată sentimentul că mă întorc în timp când lucrez. Fiecare proiect este un experiment şi o cercetare pentru a găsi o soluţie foarte bine definită, eficientă, simplă şi poate veselă. Multe din tehnologiile pe care le folosesc sunt dezvoltate de mine. Sunt lucruri noi. Iar aplicaţiile în domeniu sunt şi ele, probabil, noi. Există atâtea surprize în procesul manual de producţie care sunt, într-un fel, mult mai deştepte decât rezultatele pe care ar putea să le ofere pentru o sarcină anume. Când lucrezi cu mâinile, serendipitatea îţi este alături, pe unul dintre umeri.

AL: Să lucrez manual mă face să mă simt umană, la fel cum mă face şi să susţin o anumită ordine a cunoaşterii. Ecranele mă alienează şi întotdeauna fac schiţele pregătitoare pe hârtie. Am norocul să lucrez cu artizani care preferă şi ei să lucreze astfel. Sunt nemulţumită de fiecare dată când orice tip de mecanizare digitală e inclus în procesul de fabricare al lucrărilor mele. Totuşi, nu lucrez astfel ca reacţie la condiţiile de viaţă accelerate şi tehnologizate. Este o chestiune de comoditate şi, până la urmă, ţine pur şi simplu de firea mea să fac asta.

G-RP: Mă găsesc în mijlocul lucrurilor, deoarece probabil lucrez la fel de mult singur cât o fac cu sudori, cioplitori în

something else, or a likeness of a particular object is created from another material.

BR: The materials, the methods, the space and whoever inhabits it, are all players in the choices I make. I am drawn to materials with a history of urgency and long lines of knowledge, materials with the potential to build larger structures, like rope and yarn. I return to textile materials which have an inherent collaborative nature, always on the look-out for an accomplice to tie together, to cover or to suspend. To source fibers from animals and plants, turn these into long lines and then complicate these lines into surfaces, this feels like the foundation of human thinking. Everyone, even nudists, speak this textile language and are connected to this textile subconscious.

IT: First and foremost, I'm interested in the subject, not of the textile material, itself, its aesthetic qualities, plasticity, materiality, or of the process of simply working with this material. The process is subordinate to the subject, the material becomes an instrument for constructing narratives in reference to memory and identity, reflecting the past and the present at local and global socio-political events.

Some projects I've done make reference to work, the local worker's conditions and those of the migrant worker, household work, exploring women and children through work, etc. Others focus on problems related to gender, to marginalized communities or to the patriarchal systems which I transpose in drawing, video, photography and textiles, developing a critical perspective rather than a formal one. I chose thematically contextualized textiles and work in a free way which respects the social phenomenon from which my subjects come.

ML & AR: What does it mean to do things by hand in this day and age?

MB: Even though it might seem like it is an old-fashioned way of making things, I never have the feeling I am working back in time. Each project is an experiment and a research project to find a very specific, effective, simple, maybe joyful solution to an idea. Many of the technologies I use, I also develop myself. The things are new. And the way they are applied to the craft is probably also new. There are so many surprises in the manual production process that are in a way so much smarter than the results which a computer might be able to offer for a given task. Serendipity sits on one's shoulder when working with one's hands.

AL: Making things by hand makes me feel like a human, as does upholding a specific order of knowledge. I find screens alienating and always draft fabrication plans on paper. And I am lucky to work with craftpeople who prefer working this way as well. I am always dissatisfied with the results when any digital mechanization enters into the process of fabrication with my work. However, I do not work this way as a reaction to the accelerated and technologized conditions of living. It's a question of ease and, ultimately, it's just my nature to work this way.

G-RP: I find myself in the middle of things as I work perhaps as much on my own as with other people like welders, wood

lemn și alții asemenea. Nu cred că am o apropiere anume față de aspectul sau atingerea unui obiect lucrat manual, e doar ce știu. Pentru că munca e foarte ieftină în țări precum Filipine, e mult mai accesibil, să zicem, să obții un prototip sculptat în lemn decât să îl printezi 3D. În mod curios, cât încă mai lucram în studioul de fabricație și aveam acces la personal și echipamente industriale, mă trezeam făcând lucrări mai mici, folosind bandă izolatoare, puf, săpun, în general chestii non-industriale. Privind înapoi, probabil doar căutam consolare în munca de unul singur, fără să am nevoie de o echipă întreagă, de un spațiu mare, de o tonă de echipament și un buget ridicat pentru a crea ceva. Desigur că acum îmi lipsește, mai ales când trebuie să construiesc ceva.

În sfârșit, am început acum vreun an și jumătate un proiect pe termen lung, în care încerc să construiesc câte un mic colaj în fiecare zi, pe cât posibil. Fac totul eu însumi, de mână, tăind și lipind bucăți de hârtie pe podea sau pe o măsuță din apartamentul nostru. În trecut, făceam colaj pentru a mă ține ocupat între proiecte mai mari, însă acest lucru tinde să capete acum scopul unui exercițiu mai practic, de concentrare. Îmi place cum sfârtecarea unei pagini sau a unei imagini, extrăgând părți ce vor fi folosite pentru a construi altă imagine, chiar oglindește ceea ce fac cu lucrările mele concentrate pe obiect sau concept.

CM: De obicei, refac în desen în creion, de mână, lucrări care au fost reproduse de mașini tipografice ce reproduc, la rândul lor, alte lucrări făcute de mână. Oamenii dau mai multă valoare, poate în mod eronat, lucrului realizat de „mâna artistului”, de atingerea „geniului” creator. Încercând să deconstruiesc această percepție, folosesc lucrul manual în mod excesiv și mecanic, iar prin expunere încerc să îl distrug, să distrug tocmăi această prețiozitate care uneori ne împiedică să vedem clar.

MM-T: E o întrebare care acoperă destul de mult teren. Mi se pare că pe vremuri aveam mult mai puține opțiuni. Acum, în majoritatea sferelor vieții, lucrurile sunt proiectate să fie mai simple cu ajutorul mașinilor, automatizării, a diferitelor dispozitive pe care le folosim sau al sectorului serviciilor. Din păcate, asta ne împinge la a folosi mult mai mult decât avem nevoie, devenim o societate de consumatori. Totuși, dacă alegem asta, putem să facem lucruri singuri și poți vedea că artizanatul este, de fapt, destul de popular acum și, de obicei, prețuit mai mult decât produsele în serie. Desigur, aceste observații se aplică țărilor prospere și cu o situație economică peste un anumit nivel, iar Polonia poate fi trecută pe această listă. În țările vestice, artizanatul este considerat un lux. Avem produse realizate manual: mobilă, haine, mâncare etc. Deținerea și folosirea lor ne face să ne simțim mai aproape de alții și de mediu, pe când, în multe zone ale lumii lovite de sărăcie, să confecționezi lucruri de unul singur este deseori o necesitate a supraviețuirii.

În cazul lumii artistice, povestea e alta, pentru că multe lucruri sunt, în continuare, ca înainte. Artiștii creează aproape totul manual și, cel mai frecvent, singuri. Uneori, când scara la care lucrează este copleșitoare sau avansată din punct de vedere tehnic, au nevoie de ajutor din partea specialiștilor. Proiectele pe care le realizez alături de participanți la ateliere sau alături de familie, cum a fost cazul cu ce am construit pentru expoziția *masters peasants peasants masters*, mă duc înapoi în timp, într-o perioadă în care oamenii se adunau și lucrau împreună la bunuri materiale. Procesul artizanal le servește unora ca terapie, te învață să

carvers, and the like. I don't think I have a specific fondness for the look or feel of a handmade thing, it's just what I know. Because labor is very cheap in countries like the Philippines, it's still more accessible to, say, have a prototype carved in wood than having it 3D-printed. Interestingly, when I was still working in the fabrication studio and had access to personnel and industrial equipment, I found myself making smaller works, things that made use of masking tape, lint, soap, mostly non-industrial stuff. Looking back, perhaps I just sought solace in making things on my own, not needing a whole team, a big space, tons of equipment, and a large budget in order to create something. Of course, now I miss it, especially when I need to get something made.

Lastly, around a year and a half ago, I started this long term project wherein I attempt to construct a small collage every day, whenever possible. I make everything myself by hand, cutting and pasting bits of paper on the floor or on a small table in our apartment. In the past, I made collages to keep myself engaged when I'm between larger projects but now it's taken on a more grounding or focusing exercise purpose. I like how breaking down a page or an image, extracting parts that will be used to build another picture, actually mirror what I do in my object- and concept-driven works.

CM: I usually re-do the works in pencil drawings by hand which were reproduced by printing machines which, themselves, reproduce other hand-made works. People place more value, perhaps mistakenly, on works made by “the artist's hand”, by the touch of the “ingenious” creator. In an effort to deconstruct this perception, I excessively and mechanically use hand work, but I try to destroy it in the exhibition, to destroy this precious treatment which sometimes stops us from seeing clearly.

MM-T: That's quite a broad question. I feel like we used to have much less choice. Nowadays, in most areas of living, things are designed to be easier thanks to machines, automation, different devices we use, or the services sector. Unfortunately, this makes us use much more than we need, we became a society of consumers. Still, if we choose to, we can make things by ourselves, and it can be observed that handicraft is actually quite popular right now, and usually valued more than manufactured items. Naturally, these observations apply to countries with wealth and an economic situation above a certain level, and Poland can be counted among those. In western countries, handicraft is considered a luxury. We value hand-made items: furniture, clothes, food, etc. Having and using those makes us feel closer to other people and the environment, whereas in many poverty-stricken areas of the world, making things by oneself is often a requirement for survival.

In the case of the art world, it is a different story, for most things are still the way they used to be. Artists create almost everything by hand and, most commonly, by themselves. Sometimes, when the scale of work they do is overwhelming or technologically advanced, they require assistance by specialists. Along with workshop participants or my family, I realize that projects—as was the case with my work in the *masters peasants peasants masters* exhibition—bring me back to the times when people would gather and make material goods together. The process of handicraft does serve some people as therapy, it teaches focus, discipline, requires

te concentrezi și să fii disciplinat, are nevoie de timp și să te izolezi de stimuli externi. Și atunci când e o activitate de grup, ajută de multe ori la construirea unor comunități și relații personale.

BR: Orice obiect construit e atins de mâna cuiva, iar atunci când creez sunt conectată cu mâinile ce construiesc în prezent, precum și cu cele care au făcut asta de-a lungul istoriei. Dacă gânditul este un mod de a privi lucrurile, construitul e un altul. În căutarea continuă pentru a desluși cum au gândit oamenii, cum au rezolvat probleme și cum au folosit resursele pe care le aveau la îndemână, mă simt în același timp umilă și energizată de locul meu în istorie. Când construiesc, pot folosi capacitatea fizică și intelectuală a propriului corp, inclusiv a creierului, și pot accesa cunoaștere stocată provenită dintr-o paletă mai largă de experiențe. Există un sens material al umorului care mă gădilă și care nu poate fi plasat pe un raft anume al sistemului lingvistic.

IT: Manualitatea este relevantă astăzi pentru conservarea și îmbunătățirea unor tehnici vechi, tehnici de țesut, tehnici de broderie, vopsiri și imprimări ale materialelor textile etc. Important pentru mine este faptul că pot să ies din zona de producție de tip capitalist, automat, industrial, cu asumarea uneia de tip auctorial care îmi oferă cadrul în care cunoștințele dobândite și experiența de lucru nu pot fi reproduse mecanic. Provocarea față de materialul textil este transpunerea în obiect a unor idei – procesul de căutare, de explorare și materializare a acestor teme, concepte, volume și contexte.

time and cutting yourself off from external stimuli. And when it's a group activity, it often helps to build community and personal relations.

BR: Everything made is touched by someone's hand, and making connects me to the hands which make, both in the present and throughout history. While thinking is one way of thinking, making is another. In the constant quest to unlock or un-pick how humans have been thinking, solving problems and using the resources at hand, I feel both humble and empowered by my place in this history. While making I can use my body's physical intellectual capacity, including my brain, and I can access stored knowledge from a larger assortment of experience. There is a material sense of humor that tickles me and which escapes the shelving systems of language.

IT: Working by hand is relevant today for retaining and enriching old techniques, weaving techniques, embroidery techniques, painting and printing on textile materials, etc. What's important to me is that I can get out of a capitalist, automatic, industrial area of production by taking on one which is authorial, which offers me the framework in which acquired knowledge and work experience cannot be mechanically reproduced. The challenge of textile materials is transposing ideas into an object—the process of scouring, of exploring and the materialization of these themes, concepts, volumes, and contexts.

AUTOORGANIZARE

Artiștii au fost invitați de către curatoare să își împărtășească în scris, într-un dialog electronic, gândurile referitoare la autoorganizare.

LIA PERJOVSCHI (LP)
BALAMUC (B)
CUTRA (C)
ANTON VIDOKLE (AV)
INSTITUTUL PREZENTULUI (IP)
MONOTREMU (M)
PELES EMPIRE (PE)

SELF-ORGANIZATION

The artists were invited by the curators to share in writing their thoughts on self-organization, through an exchange via email.

LIA PERJOVSCHI (LP)
BALAMUC (B)
CUTRA (C)
ANTON VIDOKLE (AV)
INSTITUTUL PREZENTULUI (IP)
MONOTREMU (M)
PELES EMPIRE (PE)

Artiștii au fost invitați de către curatoare să își împărtășească în scris, într-un dialog electronic, gândurile referitoare la autoorganizare.

The artists were invited by the curators to share in writing their thoughts on self-organization, through an exchange via email.

Maria Lind & Anca Rujoiu: Căror probleme stringente și nevoi au răspuns inițiativele voastre de autoorganizare, în contextul local în care au apărut?

Maria Lind & Anca Rujoiu: To what urgencies and needs did your self-organized initiative respond in the local context in which it emerged?

Lia Perjovschi: My urgency/need of having a professional context (I wanted to have someone to verify my ideas with, I did not like what I was seeing around me but did not know what to replace it with...). I was sensing something but did not know what... I started in 1985 with informal meetings at our apartment in Oradea, with professionals in several fields and simple questions: what, why, how? (They were practicing their profession.)

In 1987, I started attending the Bucharest Art Academy where I created an experimental workshop because I was bored with the academic studies on the human figure, proportions, static nature... It seemed an extension of the arts high school... and because I lost six years on entry exams—few places, corrupt system. In 1990 I got a studio on the premises of the Art Academy but, because those were the years of the revolution and of struggles for a democratic society, the studio became a venue for meetings and debates for both Romanians and foreigners—again, professionals in various fields.

After the 1989 Revolution, traveling across Europe beginning with 1990, I realized that we lacked contemporary art institutions... those several decades (1950–1990) were lacking in our/my education and I started making up for that. In Romania, a country collapsed under dictatorship, the self-isolated “black hole” of censorship, those communist years were a sort of coma. We were neither dead nor alive. I did not agree with certain ideas/theories, explanations found in books, my artistic practice provided me with other explanations... So, I sought the right words for my practice... I ended up with a local/national/regional/international database which became a platform for ideas, dialogue, communication, empowerment... I was interested in topics reflecting current artistic debates, new cultural theories concerning the political and social relevance of art, how it changes depending on the context. This is how the CAA/CAA (Contemporary

Analysis), apoi am început să fiu interesată de **cerceta-re interdisciplinară** și m-am ales cu proiectul KM (Muzeul Cunoașterii) în care reciclez alte proiecte, arhiva și diferite colecții.

Suntem într-un timp al lui **prea mult**, în **Postproduction** (Nicolas Bourriaud) – mi se potrivește mă consider **TIj** de la (DJ) **combin texte și imagini din diferite surse, selectez digesturi din diferite teme/subiecte pentru cei care nu au timp sau nu știu cum să-l folosească și pentru ce...**

Balamuc: Prin ceea ce facem, răspundem unei serii de probleme publice într-o manieră vizuală concisă, de obicei în mod prompt, iar în proiectele noastre colaborative aducem împreună artiști vizuali din medii diferite sub ideea mai largă de a desena într-un spațiu studio prietenos, mai domestic.

CUTRA: Sexismului, rasismului, heteronormativității și producției culturale centrate pe masculinitate, lipsei evidente de spațiu pentru fete, femei și persoane queer să își exprime experiențele, gândurile și creativitatea, lipsei unei platforme radicale și abordabile pentru gândire și creație feministă în presa online și offline.

Anton Vidokle: e-flux a început la finalul anilor 1990. Traectoria mișcării sociopolitice mondiale părea cu totul diferită atunci: din anii 1990 încoace, barierele naționale aveau să se dizolve, centrul și periferia să ajungă la același nivel, iar internetul avea să găzduiască schimbul cultural la nivel global. În multe feluri, asta chiar s-a întâmplat, dar s-au întâmplat și altele. Pe măsură ce oamenii și ideile au început să traverseze granițe, banii au făcut același lucru. Confruntat cu o dimensiune planetară greu de controlat, capitalul a devenit un criteriu de reglementare al fluxurilor mai eficient decât legile și națiunile. Brusc, capitalul ajunge forma primară de reprezentare și expresie a comunității globale, iar flerul acestuia pentru flexibilitate și recombinare poate fi chiar interpretat greșit ca având un caracter democratic, autonom sau antiautoritar, fixându-l ca formă nouă de nonguvernare sublimă. Geamănul capitalului, internetul, avea să democratizeze multe resurse și forme de reprezentare rare, la fel de bine cum avea să mascheze controlul la care e supus de către agenții naționale și unele din cele mai mari corporații din istoria omenirii.

e-flux a devenit posibil în mare măsură prin fuziunea acestor factori tehnologici, economici și politici ai ultimelor două decenii, dar și printr-o anumită contopire sau dizolvare productivă a granițelor dintre metodologiile artistice, curatoriale și editoriale, o tendință ce pare să deosebească perioada curentă. Totuși, acestea sunt foarte mult influențate de logica internetului de agregare a conținutului și de un ritm accelerat al achiziției și accesibilității informației și cunoașterii.

Institutul Prezentului: Institutul Prezentului / The Institute of the Present (IP), așa cum și numele o revendică, este dedicat înțelegerii prezentului și formelor sale de manifestare pornind de la cunoașterea și aprofundarea faptelor de istorie recentă, a problemelor definite de câmpul artelor vizuale și performative din România, a activității unor personalități și a unor momente-reper, a apropiierilor dintre zona vizuală, performativă și celelalte științe umane, precum și a necesității de a privi într-un context mai larg evoluțiile locale în relație directă cu tendințe și fenomene desfășurate în plan regional și internațional. Principala nevoie pe care Institutul încearcă să o acopere este aceea a cercetării, interpretării

Art Archive/Center for Art Analysis) was born, and later on I became interested in **interdisciplinary research**, ending up with the KM (Knowledge Museum) project where I recycle other projects, the archive and certain collections.

We’re in the era of **excess**, in **Postproduction** (Nicolas Bourriaud) which suits me well. I see myself as a **TIj**—coming from DJ—**I mix text and images from different sources, select digests on different subjects/themes for those who lack the time, or don’t know how to use it and why...**

Balamuc: In our own practice we respond to an array of public issues in a concise visual manner, usually quite promptly, while in our collaborative projects we bring together visual artists of different backgrounds under the broader notion of drawing, in a friendly, homely studio space.

CUTRA: To the rampant sexism, racism, heteronormativity and male-dominance in cultural production. To the glaring lack of space for girls, women, and queer people to express their experiences, thoughts and creativity. To the absence of a radical and approachable platform for feminist thinking and creation in the online and offline press.

Anton Vidokle: e-flux was started at the end of the ’90s. The trajectory of socio-political movement in the world appeared entirely different then: from the ’90s onward, national boundaries would dissolve, centers and peripheries would level out, and the internet would host worldwide cultural exchange. In many ways, this really did happen, but other things happened as well. As people and ideas began to move across borders, so did money. Faced with an unmanageable planetary scale, capital proved more efficient than laws or nations at regulating these flows. Suddenly, capital rises to become the primary form of representation and expression for the global community, and its flair for flexibility and recombination would even be mistaken for a democratic, autonomous, or anti-authoritarian character, sealing it in as a new form of sublime non-governance. Capital’s partner, the internet, would similarly democratize many scarce resources and forms of representation by masking its control by state agencies and some of the largest corporations in human history.

e-flux became possible largely through the coalescence of these technological, economic and political factors of the past two decades, but also through a certain productive conflation or dissolution of boundaries between artistic, curatorial and editorial methodologies which seem unique to our period. In turn, these are very much influenced by the logic of internet content aggregation and an accelerated pace of acquisition and accessibility of information and knowledge.

Institute of the Present: The Institute of the Present / Institutul Prezentului (IP), as its name suggests, is dedicated to the understanding of the present and its forms of manifestation starting from understanding and diving deeper into the facts of recent history, of the issues defined by the field of visual and performative arts in Romania, by the actions of key figures and moments, by bringing the visual, performative area and other human sciences closer together, and also by the need to see local evolution in a wider context and in direct relation to tendencies and phenomena happening on a regional and international scale. The main need that the Institute seeks to cover is that of

și consemnării istoriilor orale și a narațiunilor personale cu privire la fapte și evenimente, obiecte și situații artistice care au definit istoria artelor vizuale și performative din România începând cu finalul anilor 1960 și până în prezent. În același timp, IP își propune să comunice către cercetători și profesioniștii internaționali (curatori, teoreticieni, artiști, scriitori etc.) aspecte ale istoriei culturale recente din România, existând în momentul de față un acces redus la materiale și documente traduse în limba engleză.

researching, interpreting and recording oral histories and personal narratives of the facts and events, objects, and artistic situations which have defined the history of visual and performative arts in Romania from the end of the '60s to the present moment. At the same time, IP wants to communicate aspects of Romania's recent cultural history to international researchers and professionals—curators, theorists, artists, writers etc.—as today there's little access to works and documents translated into English.

Monotremu: In 2010, when we started the Monotremu duo, we weren't thinking structurally—context-needs-intervention—but were just trying to offer a critical answer to the apathy and inertia surrounding us using various works in public spaces. Once we became parents, however, we felt the need to do more, and that's how Minitremu came around, as an extension of our artistic activity. With Minitremu, we initially tried to translate and appropriate “great art”, we tried to see if it can be removed from its institutional context—museums, galleries, pantheon—and still function in a simplified form, suitable for children. This is how the “toyification” of Constantin Brâncuși happened, as well as the civic ABC with illustrations by Dan Perjovschi. Both were rather personal statements on how we would like to raise our kids, with a footnote on accessing art, a “privilege” you lack if you don't live in a larger city.

Things then took off with Minitremu Art Camp—a contemporary art camp for highschoolers. Adolescence scared us a bit, because initiatives in this area are a bit Spartan—corporate, based on individual performance, slogans and the “personal development” mantra. It’s sort of an in-between space, an intermediate step, a type of anteroom of legal maturity, in which you have all the ingredients to become disoriented, with no notions of your political and social context. Moreover, if you ask any student of any school to give you three names of living artists, you won’t get much because, in general, schools—technical, theoretical or vocational—only register the activity of dead artists which are culturally fossilized. It seems we prepare them for the past, not for the present or future. Museum programs are similar; to which you can add the fact that you can’t touch anything because you might break it. From the beginning, the camp proposed a more direct form of experiencing art by employing a reflexive, interethnic platform based on dialogue between equal partners, common activities and experiences—a sort of “collective development”. Our wish was that, at the end of the camp, the teenage participants would gain a basic critical apparatus and a few contemporary guiding points to help them in life with guidance of invited artists.

Peleș Empire: We initially started as an illegal bar at our home in Frankfurt's red light district. It was a sort of walk-in installation which allowed the mixing of public and private; a concept we found interesting at the time, also in relation to where we lived. From there we did our first installation based on Peleș Castle (a historicist castle copying different iconic architectural styles) and we used a photograph of the princess's bedroom as wallpaper. The castle fit in not only with the area, which had changed a lot over the past century (sex shops and brothels in old, decadent and decaying Gründerzeit houses), but we were also immediately taken by the crude copy-paste spirit of the castle, which we later explored further.

After moving to London in 2005, we explicitly sought out a flat for hosting exhibitions, as there were not many “off-spaces”

găzduiască expoziții, deoarece nu erau multe spații de artist [*off-spaces*] pe vremea aceea. Apoi am schimbat numele în Peles Empire, o trimitere umoristică la absurditatea castelului în sine și la ideea că ne „extindem” și că luăm cu noi o parte din timpul petrecut în Frankfurt – și câțiva dintre artiștii internaționali pe care i-am cunoscut acolo – și că îl împărțăm cu cei din Londra. De-a lungul anilor, funcția de bar a fost mai mult sau mai puțin eliminată și din 2009 ne-am concentrat în principal pe expoziții, în special pe conectarea diferitelor comunități artistice europene și nu numai.

ML & AR: Ce semnificație are autoorganizarea în ziua de azi?

LP: În România suntem cam în același punct (după 30 de ani), nu avem instituții de artă contemporană cu mici excepții... MNAC (plasat greșit în Palatul Parlamentului...), au apărut multe inițiative, sunt tot mai mulți absolvenți, mulți tineri artiști/teoreticieni care au studiat afară și se întorc..., iar în general/planetar sunt strategii de supraviețuire în noul context (în crize de tot felul, schimbări rapide, emancipări...) în **Truth is Concrete – A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics** (Graz, 2012 Steirischer Herbst Festival) este o listă impresionantă de astfel de inițiative.

B: Organizând și întreținând un spațiu independent, ne permitem să punem la cale orice anume ne interesează în mod imediat, indiferent de cât ar fi de critic și fără a fi nevoiți să răspundem vreunei autorități externe ori să așteptăm aprobare sau un context favorabil, individul beneficiind, în același timp, de sprijinul consecvent al grupului.

C: Este atât o necesitate cât și o alegere. Este o necesitate dintr-un punct de vedere marginal, cum poate fi unul feminist sau queer, o perspectivă din care este mult mai greu să accesezi modalități instituționale de a fi sprijinit și reprezentat. Este o alegere deoarece putem să ne asigurăm că începem o conversație nefiltrată, folosind proprii noștri termeni și făcând cât mai puține compromisuri cu putință.

AV: Artistul de astăzi aspiră la libertatea de a lucra așa cum își dorește. Spre deosebire de, să zicem, artiștii de dinaintea Revoluției Franceze, care lucrau pur și simplu pentru a satisface comenzile bisericii și ale aristocrației sau pentru a deservi gustul public și al criticii, artiștii de astăzi înțeleg că nu sunt doar capabili să decidă în ce mod vor să profeseze, ce subiecte sunt importante pentru ei, ce formă ar putea lua și așa mai departe, ci înțeleg și că sunt esențialmente liberi să își urmărească interesele personale sau să răspundă la evenimente stringente din jurul lor. Iar această libertate elementară este înțeleasă ca o condiție de bază a oricărei lucrări artistice, ca stâlp pe care se sprijină conținutul și forma oricărui obiect artistic.

Deși, în termeni practici, e o condiție conceptuală fundamentală, ea generează de obicei frustrări enorme deoarece e extrem de dificil să obții sau să întreții orice tip de independență sau autonomie într-o lume a relațiilor, interdependențelor, diviziunilor și ierarhiilor. Așadar, în calitate de artist, trebuie să muncești constant pentru a putea atinge o astfel de libertate.

at the time. We then changed the name to Peles Empire, a humorous nod to the absurdity of the castle itself and to our idea that we would “expand”, taking some of what we’d done in Frankfurt (and also international artists we met there) with us and share it with people in London. Over the years, the bar element was more or less taken out and, since 2009, we have focused principally on exhibitions, especially those which connect various artistic communities within Europe and beyond.

ML & AR: What is the significance of self-organization in this day and age?

LP: In Romania, we find ourselves pretty much been in the same place after 30 years: no contemporary art institutions, with just a few exceptions... MNAC (The National Museum of Contemporary Art), inadequately placed at the Palace of the Parliament... Many initiatives popped up, there are increasingly more graduates, many young artists/theoreticians who have studied abroad and are now returning... On a general/global scale, there are survival strategies in this new context—within crises of all sorts, rapid changes, emancipations... In ***Truth is Concrete—A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*** (Graz, Steirischer Herbst Festival, 2012), you can find an impressive list of such initiatives.

B: Forming and maintaining an independent space allows us to pursue any particular interest immediately—no matter how critical—without having to answer to an outside authority, to wait for approval or a favorable context, while benefiting from the consistent support which the group offers the individual.

C: It is both a necessity and a choice. It is a necessity from a marginal standpoint—which feminist and queer can be—from where it is much more difficult to access institutional support and representation. It is a choice because we can make sure we start an unfiltered conversation on our own terms and with as little compromise as possible.

AV: An artist today aspires to freely work as they please. Unlike artists, say, before the French Revolution, who worked merely to satisfy a commission from the church or the aristocracy, or to serve public taste and critics, artists today understand that they are not only capable of deciding what kind of practice they want to have, what subject matter is important to them, what form it may take, and so forth, but that they are also fundamentally free to follow their own personal interests or to respond to urgent events in the world around them. And this fundamental freedom is understood as a basic condition of any work of art, as the pillar that the content and form of any artwork rests upon.

While this condition may be a fundamentally conceptual, in practical terms, it usually creates enormous frustration because it's so impossibly difficult to achieve or maintain any type of independence or autonomy in the world of relations, inter-dependencies, divisions and hierarchies. So, as an artist, you have to constantly work towards this freedom.

Într-un fel, e-flux a fost o încercare de două decenii de a crea condiții pentru acest tip de automanagement și autoorganizare a artistului, ca spațiu comun de locuire alături de alți artiști, scriitori, curatori, arhitecți, producători de film, toată lumea care lucrează la e-flux, a cititorii și publicul nostru etc. Nu suntem foarte siguri că asta funcționează întotdeauna și n-am putut rezolva multe din contradicțiile interne și externe, așa că această încercare a fost, în cel mai bun caz, doar parțial reușită.

IP: Autoorganizarea obișnuia să funcționeze mai degrabă ca afirmare puternică a independenței, a libertății de acțiune. A rămas și asta, dar mai puțin, deoarece în ziua de azi a devenit mai degrabă o condiție obligatorie a acțiunii, încorporată în tot ce facem. Fără acest auto-orice, ar putea fi imposibil, pentru indivizi și organizații ca noi, să funcționeze și să facă ceea ce își propun să facă.

M: În alte țări, inițiativele de genul acesta sunt fie critici la instituții sau la un sistem întreg, fie alternative ce se organizează și funcționează autonom. La noi, instituțiile lipsesc și e o nevoie clară de a le suplini cu diverse tipuri de platforme și discursuri, unele de durată, altele mai puțin longevive. E o zonă eterogenă, efervescentă, hipermobilă și flexibilă, în care se pot încerca o mulțime de formate noi, dar e foarte fragilă în același timp, din cauza finanțărilor incerte și puține și din cauza exercițiilor punctuale de PR care, în numele unor instituții economice private de data asta, preiau majoritatea formatelor și, în loc să susțină platformele deja existente, își creează propriile multiplexuri culturale, revendicându-și astfel un teritoriu independent, clădit cu foarte mare efort de la zero.

Resimțim un continuu balans precar între un mod de gândire antreprenorial și un altul bazat pe scriere de proiecte. Suntem undeva între „indicatorii de eficiență” și „cuantificarea impactului cultural”. În același timp sunt și lucruri pozitive, de pildă ne bucură să vedem cum se leagă o solidaritate de breaslă, un fel de efect secundar la presiunea de „profesionalizare” și transformare a artelor în industrii culturale/creative, și contează enorm să poți întâlni oameni care să fie pe aceeași undă cu tine și cu care să poți lucra la un bine comun. Din perspectiva asta, am avut norocul să o întâlnim și pe Veer Renata, directoarea Liceului Vocațional de Artă din Târgu Mureș, o persoană care încearcă să deschidă instituția și să diversifice opțiunile liceului și care a invitat-o pe Laura să predea, moment în care am putut introduce un Opțional de artă contemporană, în prelungirea catedrei de istoria artei. E o ocazie bună să vorbim cu elevii de liceu despre practici și noțiuni actuale, ca o continuare a ceea ce se întâmplă în *art camp*.

PE: Suntem total de acord cu ce s-a mai spus. Independența și abilitatea de a da altcuiva șansa să-și prezinte munca și să susțină artiști fără galerii sau agendă instituțională atașată este cheia a ceea ce facem.

ML & AR: Ce vă definește procesul de lucru?

LP: Curiozitatea, **cercetarea, implicarea socială**, investighez ca un **detectiv** împrumutând din metoda analizei, vreau să înțeleg, caut **sensul** în toate, **idei ascunse, uitate, pierdute**, lucrări, autori relevanți, **selectez**, fac short-cuturi,

In a way, e-flux has been a two-decade-long effort to create the conditions for this type of artists’ self-management or self-organization, as a shared space to inhabit with other artists, writers, curators, architects, filmmakers, anyone working at e-flux—our readers, our audience, etc. We are not really sure if this always works, and we have never been able to resolve many internal and external contradictions, so this attempt has only been partially successful, at best.

IP: Self-organization used to function more like a powerful statement of independence, of the freedom to act. It still does, but more faintly as, nowadays, it became more like a mandatory condition of action embedded in everything we do. Without this self-everything it may be impossible for individuals and organizations like ours to function in, and carry out, what we are invested in doing.

M: In other countries, such initiatives are either a critique of institutions or of entire systems, or an alternative organized and carried out autonomously. In Romania, we lack the institutions and there’s a clear need for alternatives to various types of platforms and discourses, some long-term, others less so. It’s a space which is heterogeneous, effervescent, hyper-mobile and flexible, and you can try all sorts of new formats in it. At the same time, however, it’s also very fragile due to insignificant and unreliable financing, but also due to certain PR exercises which—now in the name of private economic institutions—are taking over most formats. Instead of supporting already existing platforms, they create their own cultural multiplexes, thus claiming as their own an independent territory, carefully constructed from the ground up.

We feel a continuous, precarious balance between an entrepreneurial mindset and one based on writing project proposals. We’re somewhere between “performance indicators” and “quantifying cultural impact”. At the same time, there are advantages. We’re enjoying a growing solidarity within our community—a sort of secondary effect of the pressure to “professionalize” and of the transformation of the arts into cultural/creative industries—and it makes a huge difference to be able to meet people on the same wavelength as you, people with whom you can work toward the common good. From this perspective, we were lucky enough to meet Veer Renata, headmaster of the Arts Vocational High School in Târgu Mureș who’s trying to open up the institution and to diversify its options, and who has invited Laura to teach there. So, we’ve been able to introduce an elective contemporary art course as an extension of the Art History Department there. It’s a good opportunity to talk to highschoolers about current practices and concepts as an extension of what happens at the art camp.

PE: We totally agree with what has been said by the others. Independence and the ability to give someone else the opportunity to present work and support artists without a gallery or institutional agenda attached is key to our practice.

ML & AR: What defines your process of working?

LP: Curiosity, **research, social involvement**, investigating like a **detective**, by which I mean borrowing analysis methods. I want to understand, I look for **meaning** in everything, **hidden, forgotten, lost ideas**, works, relevant authors, **I make**

caut **normalitatea** (acum ca excepție) puțin haotic, dar cu **atitudine critică** în contextul **consumerismului și stagnării intelectuale**...

B: Procesul nostru este bazat pe cercetare, eficient din punctul de vedere al costului și vizibil în special online. Ne străduim să facem desene ușor de citit (cu o notă aparte), care răspund unor probleme sociale/culturale deosebite, având în vedere și că nu găsim întotdeauna o reacție potrivită pentru un eveniment imediat. Pentru proiectele colaborative, începem prin stabilirea unei teme mai largi bazată pe sferile noastre de interes de lungă durată, care apoi permite artiștilor invitați să contribuie cu propria viziune.

C: Nucleul colectivului e format din patru persoane. Lucrăm împreună la fiecare nivel, avem o structură foarte orizontală și antiierarhică. Apoi, colaborăm cu cât de mulți oameni putem la nivel de cine scrie, ilustrează, ne face designul și așa mai departe. Păstrăm o politică de oferire a vizibilității unor oameni care de obicei nu au parte de asta și prioritizăm colaborările cu femeile și persoanele queer, chiar și „în spatele cortinei”.

În esență, procesul nostru de lucru este definit de un feminism etic al grijii și sprijinului la nivel personal și de comunitate, pe care încercăm să-l implementăm de la alegerea subiectelor de discuție la cum răspundem e-mailurilor.

IP: Plasând privirea dinspre Acum, prezentăm nevoia de a *înregistra, învăța și transfera* materiale, concepte, teorii și metodologii artistice brute, fiind conștienți de intenția artistică (*Kunstwollen*) într-o abordare mai fluidă, discutând astfel dincolo de *Realitățile* unei lucrări de artă și circumstanțele sale geografice și istorice specifice, *Poeticile* sale ca răspuns emoțional către un proces de codare și decodare de povești vii, situații spațiale, evenimente. Încercăm, astfel, să contestăm factualizarea și istoricizarea ca unelte comune în restrângerea cercetării asupra unui anume fragment de realitate și/sau istorie. Punem artiștii în centrul efortului nostru, lucrând cu ei pentru iluminarea strategiilor lor (auto)pedagogice, concentrându-ne pe publicarea și mediatizarea întâlnirilor ce servesc ca formate de expunere atât pentru prezentarea lucrărilor, cât și pentru deschiderea laboratorului artiștilor către toți cei interesați.

M: Noi ne-am propus de la început un proces colaborativ bazat pe dialog, negociere și pe juxtapunerea unor experiențe academice și de viață diferite, prin intermediul cărora *autorshipul* devenea ambiguu și ne puteam raporta amândoi la un soi de viziune hibrid și oarecum hilară. Am început să lucrăm direct în spațiul public fiind atrași de felul în care puteam să provocăm strada la o reacție cât de mică pe teme sociale și politice. Spațiul public românesc ne-a influențat tonul vocii, estetica, subiectele, intervențiile noastre fiind făcute prin mijloace și medii minimale, limitate la înnodarea extremelor, sublinierea contrastelor și relevarea unor bucăți de realitate ce sunt de obicei ignorate sau refuzate. Pseudonimul/avatul zoologic de „monotremă” ne-a oferit un cadru semiotic de lucru, o abordare axată pe propriile biografii, cercetarea și teoretizarea părându-ni-se, la momentul acela, neproductivă pentru ce ne propusesem. Într-o oarecare măsură, am încercat să integrăm acest pattern de operare și în *art camp*, unde nu există condiții prestabilite de realizare a atelierelor și nici o tematică clară, totul fiind bazat pe interacțiunea dintre vulnerabilitățile, experiențele și sensibilitățile artiștilor invitați și a adolescenților

selections, I take shortcuts, I seek **normalcy**—now as an exception—a little dizzy but with a **critical attitude** towards **consumerism and intellectual stagnation**...

B: Our process is research-based, cost-effective and mostly visible online. In our practice we strive to make easily readable drawings (with a twist) that answer more particular social/cultural issues, keeping in mind that we don’t always find a suitable reaction to an immediate event. For our collaborative projects we start by establishing a broader theme based on our long-lasting interests, which then allows all invited artists to contribute their own view.

C: At its core, the collective is formed by four people. We work collaboratively at every level in a very horizontal and anti-hierarchical structure. We then bring in as many people as possible in terms of who writes, illustrates, makes design for us and so on. We try to maintain a policy of giving visibility to people who don’t usually have it, and we prioritize collaborations with women and queer people, even in “behind the scenes” roles.

In substance, our working process is defined by a feminist ethic of personal and communal care and support, which we try to implement from the selection of our subjects to be discussed to how we answer emails.

IP: Looking at it from the *Now*, we outline the need to *record, learn and transfer* raw artistic materials, concepts, theories, and methodologies, taking into account the artistic intention (*Kunstwollen*) for a more fluid approach. So, besides the *Realities* of an artwork and its specific geographical and historical circumstances, we discuss its *Poetics* as an emotional response towards a process of encoding and decoding living stories, spatial situations, events. We are therefore attempting to challenge factualization and historicization as the common tools in focusing the research on a specific fragment of reality and/or history. We place artists at the center of our work, collaborating with them to illuminate their (self-) pedagogical strategies, with a focus on publishing and mediating encounters which act as exhibition formats for both displaying work and opening the artists’ laboratory to all those interested.

M: From the start, we set out a collaborative process that’s based on dialogue, negotiation and the juxtaposition of different academic and life experiences. Through this, authorship becomes ambiguous and we can both relate to a sort of hybrid and somewhat comical vision. We started working directly in the public space, being drawn to how we could provoke the passerby to react, no matter how slightly, to social and political topics. The Romanian public space has influenced our tone, aesthetic and topics, our interventions being put together through minimal means and media, limited to tying in the extremes, accentuating contrasts and revealing slices of reality which are usually ignored or rejected. This pseudonym/zoological avatar of the “monotreme” has offered us a semiotic framework as an approach based on our own biographies—research and theorizing seemed, at that starting point, unproductive for what we set out to do. To some extent, we also tried to integrate this operating pattern into the art camp, where there are no prerequisites to structuring the workshops and no clear theme, everything being based on the interaction between the vulnerabilities, experiences and sensibilities of the invited artists, and those of the adolescent participants. We believe more

participanți. Credem mai mult în intuiție și chimii personale, în lucrurile ce ne umanizează până la urmă.

PE: Lucrăm în doi, însă, atunci când invităm alți artiști să expună în spațiul nostru, o considerăm o colaborare extinsă. Să expui pe pereții sau în interiorul camerei-instalație existente reprezintă o formă paradoxală de libertate pentru mulți artiști cu care colaborăm, care uneori au conceput lucrări care se raportează la interiorul imprimat, colile A3 de hârtie din care a fost construit, iar alteori l-au ignorat în totalitate. Acest context oferă un teren de muncă care poate n-ar fi fost conceput altfel și pentru că reprezintă opusul clasicului spațiu expozițional „white cube”. Totuși, nu ne considerăm curatori, deoarece artiștii primesc o invitație deschisă de a se raporta la spațiul oricum își doresc. Cu toate acestea, accentul programului nostru curent și imediat următor este în mare măsură axat pe artiști femei, în special mame, care alcătuiesc un grup subreprezentat. Așa cum am menționat, nucleul interesului nostru este aducerea artiștilor și lucrărilor de artă din diferite comunități în spațiul nostru expozițional actual din Berlin (cu spații folosite anterior în Londra, Los Angeles, Cluj și Istanbul) și conferind astfel lucrărilor vizibilitate și generând o experiență într-un cadru al vieții reale.

ML & AR: **Puteți numi și alte inițiative de autoorganizare care vi se par interesante și/sau vă inspiră?**

LP: În ultimii ani este un boom de arhive, inițiative... unele mai adevărate altele doar mimează... de câțiva ani urmăresc Depot Vienna (2000), ROTOR Graz (2003), Stanica Žilina-Záriečie Culture Hub și The New Synagogue, Žilina (2004), Cabaret Voltaire Zürich (2005), Digital Art Lab, Holon (2009), The Switch Gallery (2009), Station Pristina (2010), Paradis Garaj București (2011) (din păcate nu cred că mai funcționează)... dacă e să caut în memorie ce m-a impresionat... acum îmi amintesc de bibliotecile din Sibiu, Oradea, București (unde mergeam să citesc, studiez... în 1995 DIA Center NY, Generali Foundation Viena (2000), MACBA Barcelona (2000), Van Abbemuseum, Eindhoven (2005) (sunt instituții, dar odată au fost inițiative...).

Nu, **nu am avut modele**, mulți ani nici nu am știut ce fac (teoretic) nu m-am gândit... am încercat să găsesc **substitut la ce mi-a lipsit**... am dat și celorlalți ca să am **parteneri de discuții, ca să schimbăm ceva... teoria a venit după**, mai recent, în urma întrebărilor ca acestea pe care mi le puneți acum.

B: Typopassage, Spațiul 2/2, Lapsus, Basca, PlanZero, Ambasada, Auăleu (Timișoara), Raft, Lateral (Cluj), Carol53, Moxa (București), 5020 (Salzburg), Circus 3000, Luis Leu (Karlsruhe).

C: Fără îndoială, Macaz Bar Teatru Coop din București și proiectele afiliate, cum ar fi FCDL (Frontul Comun pentru Dreptul la Locuire), fanzina Dysnomia sau cercul de lecturi feministe. Macaz a fost un catalizator politic, social și de energie comunitară inestimabil pentru inițiativele feministe, queer și de stânga din oraș. Ne impresionează și munca feminist-intersecțională a Giuvlipen, companie de teatru feminist rroman, precum și ODD, spațiu de dialog artistic și teoretic, ambele în București.

in intuition and personal chemistries, in the things that, in the end, make us human.

PE: **We work as a duo but we see inviting other artists to exhibit in our space as an extended collaboration. To exhibit on top of, or within, the existing room installation represents a paradoxical form of freedom for many of the artists with which we collaborate, sometimes making works that deal with the printed interior, the A3 printer paper it was constructed from, or ignoring it all together. This context provides a foundation for work which might not otherwise have been conceived, also because it represents the opposite of the classic “white cube” exhibition space. However, we don’t see ourselves as curators since artists receive an open invitation to deal with the space however they like. Nevertheless, the focus of our current and upcoming program is mostly on female artists and especially mothers as they belong to an under-represented group. As mentioned before, our core interest is to bring artists and artworks from different communities to our current exhibition space in Berlin (having had previous spaces in London, Los Angeles, Cluj, and Istanbul) and therefore making these works visible and experienced in a real life setting.**

ML & AR: Can you mention other self-organized initiatives which you find interesting and/or inspirational?

LP: **In the last few years there’s been a boom of archives, initiatives... some more real, others mimicking... Over the past years I’ve been following Depot Vienna (2000), ROTOR Graz (2003), the Stanica Žilina-Záriečie Culture Hub and The New Synagogue, Žilina (2004), Cabaret Voltaire in Zürich (2005), Digital Art Lab, Holon (2009), The Switch Gallery (2009), Station Pristina (2010), Paradis Garaj Bucharest (2011), the last, unfortunately, I think has shut down. If I am to browse through my memories... I would now say the libraries of Sibiu, Oradea and Bucharest where I’d go to read and study, the Dia Center in NYC in 1995, Generali Foundation Vienna (2000), MACBA Barcelona (2000), Van Abbemuseum in Eindhoven (2005)—these are all institutions, but started out as initiatives.**

No, I did not have models, for many years I wasn’t even aware of what I was doing—theoretically—and hadn’t thought about it... I tried finding a **substitute for what I felt was missing**... I also gave to others so I would have **talking partners; to change something... the theory came afterwards**, more recently, following questions like the ones you’re asking right now.

B: Typopassage, Spațiul 2/2, Lapsus, Basca, PlanZero, Ambasada, Auăleu (Timișoara), Raft, Lateral (Cluj), Carol53, Moxa (Bucharest), 5020 (Salzburg), Circus 3000, Luis Leu (Karlsruhe).

C: **Without any doubt the Macaz Bar-Theatre Cooperative in Bucharest and its affiliated projects such as FCDL (Common Front for Housing Rights), Dysnomia Fanzine or the Feminist reading circle. Macaz has been an invaluable catalyst of political, social and community energy for feminist, queer and leftist initiatives in the city. We are also impressed by the intersectional feminist work of Giuvlipen, a Roma feminist theatre company and by the work of ODD, a space of artistic and theoretical discussion, both based in Bucharest.**

IP: Proiectele de cercetare inițiate de organizații independente, artiști, muzee sau instituții marginale (aflate la „periferie” și nu la „centru”) propun un nou cadru de cunoaștere a practicilor artistice locale și a contextelor de formare, pornind de la o orizontalizare a discursului istoriei, de la o analiză comparativă a bagajului social și cultural local. Proiectele realizate de Institutul Prezentului se înscriu în liniile acestei tendințe regionale/internaționale, propunând o particularizare a propriilor întrebări în context local, rezonând cu inițiative precum: *October XXX/Exhibition-Symposium-Performance* (Openspace, Pancevo, Serbia); *Feminist Takes on Yugoslav Black Wave Film* (Delve, Zagreb); *Parallel Chronologies. An Archive of East European Exhibitions* (tranzit.hu, Budapesta); *Glossary of Common Knowledge* (Moderna Galerija Ljubliana); *Vivid Radical Memory* (Macba, WKV Stuttgart, c3 Budapesta). Institutul are deopotrivă drept reper o serie de proiecte de cercetare și editoriale online sau print precum Rab-Rab Journal Helsinki, mezosfera.org Budapesta, Third Text, Afterall Journal, Oral Histories of Archive of American Art, US, Asia Art Archive.

M: ABC (Art Basic for Children) din Belgia este un prim exemplu care ne vine în minte. Sunt o organizație mare acum, însă începuturile lor au fost nomade și de tip DIY. Întreg centrul e gândit modular – se poate împacheta și încărca în containere în 2-3 zile, în cazul în care li s-ar sista finanțările sediului actual. Pe lângă perimetrele dedicate artelor există zone dedicate permaculturii și o bucătărie bazată pe gastronomia minorităților care trăiesc în Bruxelles acum.

Ne-a impresionat tipul de pedagogie liberă practică de presupune o prezență discretă a educatorului, acesta fiind mai degrabă un asistent al copiilor într-un proces de învățare care se îndeplinește obligatoriu prin joc și scufundare într-o mare de informații noi și disponibile fără restricții.

Din spațiul românesc, Ágnes-Evelin Kispál, Attila Kispál și Barnabás Vetró (Magma Contemporary Medium din Sfântu Gherghe), împreună cu Bartha József (Arteast/B5 Studio din Târgu Mureș), au fost primii oameni care ne-au luat în considerare ca artiști și cu care colaborăm constant de mai mulți ani de zile la realizarea de expoziții, ateliere și alte evenimente de artă.

Alte inițiative cu care am intrat în contact direct și care ne-au impresionat sunt platformele create de Alexandra Croitoru, Magda Radu și Ștefan Sava (Salonul de Proiecte), Raluca Voinea (Grădina Tranzit București), Lia Perjovschi (Muzeul Cunoașterii), Attila Tordai, Szilárd Miklós și Dénes Miklósi (Protokoll/Ș.P.A.C.), Cristina Curcan și Lucian Indrei (Lateral Artspace Cluj), Cristina Bogdan (ODD), Radu Leșevschi (P.U.N.C.H.), Lorand Maxim (Focus Atelier / Reciproca Cluj). Lista e mai lungă, din fericire, dar în contrast cu subfinanțarea și condiționările din zona artelor.

PE: N-am dori neapărat să scoatem în evidență o inițiativă anume, însă la modul general apreciem vastul peisaj al spațiilor și grupurilor autoorganizate din Berlin. Chiar dacă orașul este și el într-o perpetuă schimbare, simțim că, în comparație cu alte capitale (sau cu ce am văzut noi în Londra), în Berlin e încă posibil să operezi și să experimentezi folosind concepte și idei diferite.

IP: Research projects initiated by independent organizations, by marginal artists, museums or institutions—situated at the periphery, as opposed to the center—are proposing a new knowledge framework for local artistic practices and for shaping contexts which starts from a leveling of historic discourse, from a comparative analysis of the local social and cultural baggage. The projects initiated by Institute of the Present subscribe to these regional/international tendencies, proposing a particularity of one’s own questions in a local context which resonate with initiatives such as: *October XXX/Exhibition-Symposium-Performance* (Openspace, Pancevo); *Feminist Takes on Yugoslav Black Wave Film* (Delve, Zagreb); *Parallel Chronologies. An Archive of East European Exhibitions* (tranzit.hu, Budapest); *Glossary of Common Knowledge* (Moderna Galerija, Ljubliana); *Vivid Radical Memory* (Macba, WKV Stuttgart, c3, Budapest). We also hold several online or printed research and editorial projects as reference points, such as Rab-Rab Journal Helsinki, mezosfera.org Budapest, Third Text, Afterall Journal, Oral Histories of the Archive of American Art, US, Asia Art Archive.

M: ABC (Art Basic for Children) from Belgium is the first example which comes to mind. They’re a large organization at this point, but their beginnings were nomadic and DIY. The whole center is modularity throughout: it can be packed and loaded into containers in two or three days in case financing for the current premises runs out. Apart from spaces dedicated to the arts, there are areas for permaculture and a kitchen based on the gastronomy of minorities currently living in Brussels.

We were impressed by the type of open pedagogy they practice, involving the delicate presence of an educator, who’s rather the children’s assistant in a learning process which necessarily takes place through play and through waves of new information available without restrictions.

In the Romanian space, Ágnes-Evelin Kispál, Attila Kispál and Barnabás Vetró (Magma Contemporary Medium, Sfântu Gheorghe), together with Bartha József (Arteast/B5 Studio, Târgu Mureș), were the first to recognize us as artists and with whom we’ve been constantly collaborating for some years, putting together exhibitions, workshops and other arts-related events.

Other initiatives we’ve had direct contact with, and have been impressed by, are the platforms created by Alexandra Croitoru, Magda Radu, and Ștefan Sava (Salonul de Proiecte), Raluca Voinea (Tranzit Garden Bucharest), Lia Perjovschi (Knowledge Museum), Attila Tordai, Szilárd Miklós and Dénes Miklósi (Protokoll/Ș.P.A.C.), Cristina Curcan and Lucian Indrei (Lateral Artspace, Cluj), Cristina Bogdan (ODD), Radu Leșevschi (P.U.N.C.H.), Lorand Maxim (Focus Atelier/ Reciproca, Cluj). The list is long, fortunately, which flies in the face of the underfunding and conditioning of the arts.

PE: We would not necessarily want to highlight a particular initiative but generally appreciate the vast landscape of self-organized spaces and groups in Berlin. Even though the city is also ever-changing, it feels like that—compared to other capitals or to what we experienced in London—here it still seems possible to operate and experiment with different concepts and ideas.

7.04.2019

O CONVERSAȚIE CU FLORICA ZAHARIA

FLORICA ZAHARIA (FZ)

O selecție de obiecte din această colecție este prezentată ca parte a proiectului *Collection Show* al lui Céline Condorelli, în cadrul Muzeului Național al Banatului din Timișoara. Artista Anne Low prezintă lucrări noi și vechi la Muzeul Textilelor din Băița, ca parte a bienalei.

Maria Lind & Anca Rujoiu: În 2018, Muzeul Textilelor s-a deschis în Băița. Este un muzeu unic, singurul de acest fel din România și, după cunoștințele noastre, din Europa de Est.¹ Cum a început să se contureze imaginea acestui muzeu?

Florica Zaharia: La început, a fost dragostea pentru textile și dorința de a afla mai multe despre ele. Apoi, colecția s-a extins progresiv și s-a concentrat asupra materialelor și tehnologiilor textile folosite la nivel mondial, cu materialele românești ca exponat central. Cercetarea, conservarea, educarea și împărtășirea colecției într-o instituție culturală au fost urmările firești. Să avem toate resursele noastre într-un muzeu – colecția, biblioteca și o colecție de referință de fibre textile, coloranți și structuri – părea ideal, deoarece acest tip de instituție permite o gamă largă de proiecte pe care suntem interesați să le urmărim. De asemenea, faptul că am dedicat mulți ani ai vieții mele profesionale muncii în muzeu ne-a dat încredere în dezvoltarea Muzeului Textilelor.

ML & AR: Băița este situată pe dealuri, la baza munților Metaliferi. Peisajul este senin atât vara, cât și pe timpul iernii, zona fiind cunoscută istoric pentru activitățile sale miniere. V-ați născut și ați crescut în satul Hărtăgani, la 6,5 kilometri distanță de Băița. Cum vedeți relația dintre acest context rural și Muzeul Textilelor? Cum este modelată instituția de către spațiu?

FZ: Poate că cel mai important patrimoniu textil al României a fost creat în industria textilă a gospodăriilor din zona rurală. Prezența unui muzeu textil dedicat materialelor și tehnologiilor acestui domeniu este un omagiu față de strămoșii noștri care au creat și au perfecționat tehnologiile și frumusețea textilelor folosind resursele imediate. De asemenea, credem în misiunea muzeelor și în impactul pe care acestea îl pot avea prin familiarizarea cu arta a unor grupuri mai mici ale populației. Vizitatorii din afara orașului pot beneficia la rândul lor, deoarece îi aducem mai aproape de mediul în care au fost create multe textile din colecția noastră.

1. <http://www.muzeultextilelor.org/en/home-eng/>

A CONVERSATION WITH FLORICA ZAHARIA

FLORICA ZAHARIA (FZ)

A selection of objects from this collection is shown as part of Céline Condorelli's *Collection Show* at the National Museum of Banat in Timișoara. The artist Anne Low is presenting new and old work at Muzeul Textilelor in Băița, as part of the biennial.

Maria Lind & Anca Rujoiu: In 2018, Muzeul Textilelor opened in Băița. It's a unique museum, the only one of its kind in Romania and, to our knowledge, in Eastern Europe.¹ How did the vision of this museum start to take shape?

Florica Zaharia: At first, it was the love for textiles and the wish to learn more about them. Then, the collection enlarged progressively and became focused on textile materials and technologies used worldwide, with Romanian materials at its core. Researching, preserving, educating, and sharing the collection within a cultural institution were natural developments. Having all our resources in a museum—the collection, the library, and a reference collection of textile fibers, dyes, and structures—seemed ideal, since this type of institution allows for a wide range of projects which we are interested in pursuing. Also, the fact that I devoted many years of my professional life to the museum's work gave us confidence in developing Muzeul Textilelor.

ML & AR: Băița is located up in the hills, at the base of the Metaliferi mountains. The landscape is serene during both summer, and winter, the area is historically known for its mining exploits. You were born and raised in the village of Hărtăgani, 6.5 kilometers away from Băița. How do you see the relation between this rural context and Muzeul Textilelor? How does the place shape the institution?

FZ: Perhaps the most important textile heritage of Romania was created in the home textile industry of this rural area. The presence of a textile museum dedicated to materials and technologies in this area is a homage to our ancestors who created and perfected the technologies and beauty of textiles using the resources immediately available to them. Also, we believe in the mission of museums and the impact that they can have by introducing art to smaller groups of the population. The out-of-town visitors stand to gain as well, since we bring them closer to the environment where many textiles from our collection were created.

1. <http://www.muzeultextilelor.org/en/home-eng/>

ML & AR: Muzeul Textilelor este casa colecției FARZ (Florica, Ana și Romulus Zaharia), dezvoltată în patru decenii împreună cu fiica și cu soțul dvs. Cum a devenit pasiunea pentru textile un interes comun în familie?

FZ: Nu este greu să iubești textilele, deoarece mulți dintre colegii mei de generație și-au trăit copilăria înconjurați de materiale textile și de textile lucrate manual, acestea fiind produse acasă anual de mare parte din ei. Fiecare dintre noi a dezvoltat preferințe pentru tipuri aparte de frumusețe proprii textilelor. Aprecierea valorii lor istorice și artistice este doar un alt pas spre a deveni un colecționar pasionat. Am iubit mereu, alături de soțul meu, artele care erau, și continuă să fie, parte din viața noastră. Și fiica noastră, un copil care a crescut într-un anumit mediu, devine rapid o parte din el.

ML & AR: Care sunt principalele particularități ale colecției? Ce criterii intră în discuție în procesul de achiziție?

FZ: Colecția noastră s-a conturat sistematic, acordând atenție materialelor și tehnologiilor textile folosite în întreaga lume. Textilele din România au fost, și continuă să fie, exponatul său central. În procesul nostru de colecționare, căutăm obiecte care exemplifică o anumită tehnică sau anumite materiale și care facilitează cercetarea textilelor românești în paralel cu cele produse de alte culturi.

ML & AR: Cum a contribuit colecționarea textilelor la extinderea cunoștințelor dumneavoastră atât la nivelul întregii lumi, cât și la nivelul României?

FZ: Colecționarea este un proces continuu și progresiv de învățare, nu numai despre materialele care ne interesează, ci și despre culturile care au produs materialele. Permite o mai bună înțelegere a identității noastre culturale în paralel cu cele din jur și cu cele existente global. Nu mai este posibil să ne considerăm izolați în spațiu și timp. Prin urmare, colecționarea și utilizarea colecției în programul Muzeului este o fereastră veșnic deschisă către lume.

ML & AR: Criticul și filosoful artistic Arthur Danto a remarcat că „industrializarea procesului de țesut a stabilit o barieră cognitivă între majoritatea dintre noi și realitatea țesutului”.² Într-un interviu anterior, ați menționat că procesul de învățare a țesutului de la mama dumneavoastră a fost o experiență formativă. În contextul evoluțiilor tehnologice pe care le-ați și trăit prin munca dumneavoastră în domeniul conservării textilelor, unde vedeți importanța practicii lucrului de mână?

FZ: Industrializarea țesutului a fost o dezvoltare normală la un anumit moment. Nimeni nu putea să prevadă consecințele uriașe pe care industrializarea le-a avut asupra produselor textile manuale și asupra înțelegerii tuturor despre producția de produse textile în gospodării. Astăzi, oamenii au într-adevăr o fascinație pentru tehnologiile textile

2. Citat în Jessica Hemmings, *Warp & Weft: Woven Textiles in Fashion, Art and Interiors* [Textile țesute în modă, artă și interioare] (London: Bloomsbury Publishing Plc, 2012), p. 8. Arthur Danto, *Sheila Hicks: Weaving as Metaphor* [Sheila Hicks: Țesutul ca metaforă] (New Haven și Londra: Yale University Press, 2006), p. 33.

ML & AR: Muzeul Textilelor is the home of the FARZ collection (Florica, Ana and Romulus Zaharia) developed over four decades together with your daughter and husband. How did the passion for textiles become a shared interest in the family?

FZ: It is not difficult to love textiles since many people from my generation spent their childhood surrounded by textile materials and handmade textiles, seeing how they were produced at home annually by many. Each of us developed preferences for a particular kind of beauty brought on by textiles. Appreciating their historic and artistic value is just another step towards becoming a passionate collector. My husband and I always loved the arts which were, and continue to be, part of our life. And our daughter, a child growing up in a particular environment, rapidly became a part of it.

ML & AR: What are the main specificities of the collection? What are the criteria behind the process of acquisition?

FZ: Our collection was formed systematically, paying great attention to textile materials and technologies used around the world. Romanian textiles were, and continue to be, at its core. In our collecting process, we look for objects that relate to a particular technique or to particular materials, and for the ones that facilitate researching Romanian textiles in parallel to those produced by other cultures.

ML & AR: How did collecting textiles inform your knowledge of the wider world, but also of Romania?

FZ: Collecting is a continuous and progressive learning process, not only of the materials that interest us, but also of the cultures that produced the materials. It allows for a better understanding of our cultural identity, in parallel to those of surrounding cultures and to those of others around the world. It is no longer possible to see ourselves secluded in space and time. Therefore, collecting and using the collection in the Museum's program is a permanently open window towards the world.

ML & AR: Art critic and philosopher, Arthur Danto, remarked that “the industrialization of the weaving process has set a cognitive barrier between most of us and the reality of weaving”.² In a previous interview, you mentioned how the process of learning to weave from your mother was a formative experience. In the midst of technological developments that you also experienced through your work in textile conservation, where do you see the importance of the practice of making?

FZ: The industrialization of weaving was a normal development at a particular time. No one could have foreseen the enormous consequences that industrialization would have on handmade textiles and on everyone's understanding of textile production in the home. Today, people do have a fascination with traditional textile technologies, but the real

2. Quoted in Jessica Hemmings, *Warp & Weft: Woven Textiles in Fashion, Art and Interiors* (London: Bloomsbury Publishing Plc, 2012), p. 8. Arthur Danto, *Sheila Hicks: Weaving as Metaphor* (New Haven and London: Yale University Press, 2006), p. 33.

tradiționale, însă, din păcate, înțelegerea reală și adevăratul domeniu experimental ale acestor tehnologii rămân în sfera de interes a unui număr limitat de persoane care sunt în mare parte profesioniști. Desigur, procesul constant de cercetare a acestor tehnologii face parte din viața profesională a conservatorului textil. Împărtășim adesea cunoștințele noastre colegilor și publicului.

ML & AR: Practica conservării textilelor este supusă atât schimbărilor în tehnologie, cât și celor din societate. În cei douăzeci și opt de ani de muncă în Departamentul de Conservare a Textilelor al Muzeului Metropolitan de Artă din New York, care sunt principalele schimbări în acest domeniu pe care le-ați îndeplinit și care sunt cele pe care le-ați încurajat ca șefă a departamentului timp de treisprezece ani?

FZ: Materialele de conservare, standardele de preservare și educația unei generații tinere de profesioniști sunt cele mai frecvente schimbări pe care le vedem în domeniul conservării textilelor. Conservarea textilă, ca profesie, este relativ nouă. Generația predecesorului meu, Nobuko Kajitani (șeful Departamentului de Conservare a Textilelor la The Met între 1973–2003), a avut un rol important în pionieratul practicilor moderne de conservare. În rolul meu ca șefă a Departamentului de Conservare a Textilelor, am avut norocul și oportunitatea să pornesc de la practicile stabilite anterior de Kajitani. În timpul mandatului meu, am căutat să utilizez materiale noi în principal pentru punerea, expunerea și stocarea textilelor, ceea ce a permis rafinarea metodologiilor utilizate anterior. Ulterior, am dezvoltat protocoalele de manipulare, în special pe cele ale textilelor mari în timpul instalărilor. Am susținut întotdeauna cercetarea și publicațiile referitoare la materialele și tehnologiile textile, precum și pe cele privind practicile de conservare. Aceea era perioada în care au evoluat mai multe proiecte colaborative de cercetare și de publicare între diverși profesioniști din domeniul muzeal, integrând conservatori, curatori și oameni de știință de la The Met, dar și de la alte instituții din întreaga lume. Progresul tehnologic a facilitat un nivel ridicat de activitate analitică și o interacțiune mai rapidă și mai eficientă cu alți profesioniști din întreaga lume.

ML & AR: Expoziția inaugurală a muzeului, *Textile – Artă și Necesitate: Piese de vârf din Colecția Muzeului Textilelor* (mai–octombrie 2019), a fost, de asemenea, prima noastră întâlnire cu programul muzeului. Focusul său asupra tehnicilor de producție a creat juxtapoziții neașteptate, atât istorice, cât și geografice. A fost fascinant de văzut, de exemplu, un kimono japonez de mătase, cu o țesătură riguroasă și complexă, în imediata apropiere a unui cojoc românesc din lână împăslită. A fost un statement puternic.

FZ: Colecția noastră reflectă creația oamenilor care au trăit într-un anumit cadru geoclimatic care le-a afectat resursele de materiale din care au fabricat obiecte cu scop estetic și cu scop funcțional specific. Deși există exemple de materiale care contrastează puternic, cum ar fi mătasea fină din Japonia și lâna aspră a țurcanei din Carpați pe care le-ați menționat, tehnologiile folosite pentru transformarea acestor fibre în obiecte care reprezintă fiecare cultură sunt la fel de sofisticate și sunt bazate pe experimentările și cunoștințele multor generații. Pentru mine, niciunul nu este mai prețios decât celălalt, sunt doar diferite.

understanding and experimentation of these technologies, unfortunately, remains with a limited number of people, most of whom are professionals. Of course, the ongoing research of these technologies is part of the textile conservator’s professional life. We often disseminate our knowledge to colleagues and the public.

ML & AR: The practice of textile conservation is subject to changes in technology, but also in society. In twenty-eight years of work in the department of Textile Conservation at the Metropolitan Museum of Art in New York, what are the main changes in this field that you experienced, but also fostered as head of the department for thirteen years?

FZ: Conservation of materials, standards of preservation, and the education of a younger generation of professionals are the most frequent changes we see in textile conservation. Textile conservation, as a profession, is relatively new. The generation of my predecessor, Nobuko Kajitani (head of the Department of Textile Conservation at The Met from 1973–2003) had an important role in pioneering modern conservation practices. In my role as head of the Department of Textile Conservation, I was fortunate to have the chance to build on the practices previously established by Kajitani. During my tenure, we experimented with new materials mostly for textile mounting, preparation for display and for storage, which allowed us to refine previously used methodologies. We further developed handling protocols, in particular for large textiles during installations. I always supported research and publications on textile materials and technologies, as well as those on conservation practices. That was the time when researching collaboration and publication projects evolved between various museum professionals, including conservationists, curators, and scientists from The Met, but also from other worldwide institutions. The technology’s advancement facilitated a high level of analytical work as well as a more rapid and efficient interaction with other professionals around the world.

ML & AR: The inaugural exhibition of the museum *Textiles—Art and Necessity: Highlights of the Muzeul Textilelor Collection* (May–October 2018) was also our first encounter with your museum’s program. Its focus on production techniques created unexpected historical and geographical juxtapositions. It was fascinating to see, for instance, a rigorously- and intricately-woven Japanese silk kimono in the proximity of a felt Romanian winter jacket. It was a strong statement.

FZ: Our collection reflects the creation of people who lived in a particular climate which impacted the resources of materials from which they made both aesthetic, and functional objects with a specific use. Although there are examples of materials that are strongly contrasted like the fine silk of Japan and the coarse Țurcana wool of the Carpathians that you mentioned, the technologies used to transform these fibers into objects that represent each culture are equally sophisticated, and based on many generations’ experiments and knowledge. To me, no one is more precious than the other, they are just different.



1. 2. 3.



4. 5.



6.



7.

1. Muzeul Textilelor. Clădirea A, aflată în prezent în restaurare, Băița, județul Hunedoara, 1857
Muzeul Textilelor. Building A, currently under restoration, Băița, Hunedoara County, 1857

2. Muzeul Textilelor. Clădirea B, Băița, județul Hunedoara, anii 1960
Muzeul Textilelor. Building B, Băița, Hunedoara County, '60s

3. Muzeul Textilelor. Clădirea C, Satul Hărtăgani, județul Hunedoara, 1902
Muzeul Textilelor. Building C, Hărtăgani village, Hunedoara County. 1902

4., 5., 6. Imagini din expoziția inaugurală *Textilele, Artă și Necesitate. Piese de vârf din Colecția Muzeul Textilelor*, 26 mai – 26 octombrie 2018, Muzeul Textilelor, Clădirea B
Views from the inaugural exhibition *Textiles—Art and Necessity. Highlights of the Muzeul Textilelor Collection*, May 26th–October 26th, 2018. Muzeul Textilelor, Building B

7. Imagine din expoziția inaugurală *Matematica Țesutului – Creațiile elevilor din județul Hunedoara*, 26 mai – 26 noiembrie 2018, Muzeul Textilelor, Clădirea B
View from the inaugural exhibition *The Mathematics of Weaving—Work by the Students of Hunedoara County*, May 26th–August 26th, 2018. Muzeul Textilelor, Building B



8.



9. 10. 11.



12.



13.

8. Imagine din expoziția *Alb pe Alb – Tehnici de decorare a Textilelor*, 1 decembrie 2018 – 1 martie 2019, Muzeul Textilelor, Clădirea B
View from the exhibition *White on White—Textile Decoration Techniques*, December 1th, 2018–March 1th, 2019. Muzeul Textilelor, Building B

9., 10., 11. Imagine din expoziția *Apa și Lâna—Cergi și Țoluri Țesute și Împâslite din Regiunile Balcano-Carpatice*, 24 mai – 24 noiembrie 2018, Muzeul Textilelor, Clădirea B
View from the exhibition *Wool and Water—Woven Felted Blankets of Balkan-Carpathian Region*, May 24th–November 24th, 2018. Muzeul Textilelor, Building B

12. Imagine din expoziția permanentă a Muzeului Textilelor, Clădirea C
View from the permanent display at the Muzeul Textilelor, Building C

13. Diverse calități ale fibrelor și firelor de cânepă, Clădirea C
Various qualities of hemp fibers and thread, Muzeul Textilelor, Building C

ML & AR: În expoziția sus-menționată, metoda de expunere a avut o calitate tactilă marcantă. În afară de accesoriile expuse în vitrine, țesăturile și costumele erau prezentate pe piedestaluri deschise, textilele de interior erau atârinate direct pe perete. Nu le puteai atinge, dar puteai să te apropii și să observi cu atenție, de exemplu, fibrele în lumină naturală. Cum împăcați normele de conservare cu interesul dumneavoastră puternic față de materialitatea expusă?

FZ: Deși, conform standardelor de conservare, fiecare textil ar trebui să fie expus într-o vitrină sau într-o casetă, lucrurile stau rareori astfel în expoziții temporare, în special când e vorba despre textile mai mari. Există multe elemente care sunt importante pentru a asigura păstrarea unui obiect expus fără să fie protejat de sticlă. Printre acestea, se numără asigurarea protecției față de peretele din fundal, expunerea pe platforme, controlul condițiilor de mediu și supravegherea vizitatorilor. Deși respectăm experiența vizitatorilor în cadrul expoziției și dorim să-i aducem cât mai aproape de obiect, preservarea colecției este prioritară. Galeria noastră este situată într-o zonă nepoluată, are lumină artificială la o intensitate controlată, iar sursele de lumină naturală sunt indirecte și filtrate. De asemenea, numărul vizitatorilor este relativ scăzut, iar vizitele sunt ghidate aproape exclusiv de personalul profesionist al Muzeului.

ML & AR: Cele trei locații ale Muzeului Textilelor sunt clădiri istorice: un aprozar socialist din anii 1960, o casă datând din 1857, ambele situate în centrul orașului Băița, și o fermă cu structuri multiple, construită la începutul secolului al XX-lea în satul Hărtăgani din apropiere. Acestea au fost achiziționate ca parte a Muzeului Textilelor și au fost restaurate sau sunt în prezent în curs de restaurare minuțioasă. Putem spune că nu colecționați și prezervați doar textile și unelte, ci și clădiri. Aveți grijă în mod egal de arhitectură.

FZ: Cele trei locații foarte diferite ale Muzeului Textilelor reflectă interesul nostru pentru conservarea arhitecturii tradiționale și arată, de asemenea, preocuparea noastră pentru dispariția rapidă a arhitecturii cu semnificație istorică. Da, este o provocare să lucrezi cu aceste spații, fiecare având propriile sale cerințe, dar, în același timp, deoarece acestea fac parte din istoria noastră, este important să le preservăm.

ML & AR: Muzeul Textilelor are un Art Café primitiv, cu scaune confortabile, meniu variat, dar și un spațiu intim de expoziții. Fiecare detaliu este atent gândit. De ce este o cafenea importantă pentru muzeul dumneavoastră?

FZ: Cafeneaua artistică este un loc unde arta poate fi savurată într-o manieră mai relaxată. Designul spațiului și produsele selectate pe care le oferim publicului au fost atent planificate pentru a sprijini acest concept. Este un loc în care obiectele de artă legate de textile pot fi expuse. De asemenea, este un loc ideal pentru a familiariza cu ușurință publicul cu creațiile tinerilor artiști.

ML & AR: In the above-mentioned exhibition, the method of display had a strong tactile quality. Apart from the accessories displayed in vitrines, fabrics as well as costumes were shown on open plinths, interior textiles were hung directly on the wall. You couldn't touch, but you could get close and observe carefully for instance the fibers in natural light. How do you reconcile conservation norms with your strong interest in the materiality on display?

FZ: Although by conservation standards every textile should be displayed in a vitrine or showcase, this is rarely the case in temporary exhibitions, especially for larger textiles. There are many important elements in assuring the preservation of an object which is displayed without glazing. Among these are ensuring protection from the back wall, displaying on platforms, controlling the environmental conditions, and supervising visitors. Although we respect the visitors' experience in the exhibition and wish to bring them as close as possible to the object, the preservation of the collection comes first. Our gallery is located in a non-polluted area, the gallery has artificial light at a controlled intensity, and the sources of natural light are indirect and filtered. Also, the number of visitors is relatively low and the visits are almost always guided by the Museum's professional staff.

ML & AR: The three locations of Muzeul Textilelor are historical buildings: a '60s socialist general store, a house dating back to 1857, both located in Băița's city centre, and a farm house with multiple structures built in the early 20th century in the nearby Hărtăgani village. They were acquired as part of Muzeul Textilelor and were restored or are currently in the process of careful restoration. One could say that you don't only collect and preserve textiles and tools, but buildings as well. You care equally about architecture.

FZ: The three very different locations of Muzeul Textilelor reflect our interest in preserving the traditional architecture as well as they show our concern for the rapid disappearance of historically-significant architecture. Yes, it is challenging to work with these spaces as each has its own requirements, but, at the same time, since they are part of our history, it is important to preserve them.

ML & AR: Muzeul Textilelor has a welcoming Art Café with comfortable seats, a varied menu, but also an intimate exhibition space. Every detail is thought through. Why is a café important to your museum?

FZ: The Art Café is a place where art can be enjoyed in a more relaxed manner. The interior design, and the selected products we offer to the public are carefully planned to support this concept. It is a place where art objects related to textiles can be displayed. Also, it is an ideal place for young artists' creations to be introduced to the public.

Eseuri

Essays

DARIA GHIU

ARTA DE A LUCRA CU ARTĂ: SCENA TIMIȘOREANĂ, 1960–2019

„Bone Rudolf – happening
Timișoara, mai 1991
(în cadrul expoziției <i>Stare fără titlu</i>)
ORA 11. Centrul orașului.
Acțiunea se desfășoară liniar de la Operă la Catedrală.
Artistului i se pune în spate o planșetă de lemn 200×150, pe care o va duce pe tot parcursul.
Artistul este agresat încontinuu de 5 participanți (împins, tras, lovit). Este trântit la pământ, strivit sub greutatea planșetei. Se calcă și se sare pe planșetă, pe trupul prăvălit.
Se înlătură planșeta și se trasează cu creta conturul trupului pe asfalt, în interior e scris numele unui dispărut în revoluție.
Se reia acțiunea.
Vor fi 8–10 căderi, 8–10 siluete umane.
Ajuns în fața Catedralei, pe planșetă e conturat trupul răstignit al artistului și de jur împrejur umbrele celor ce privesc. Planșeta este expusă pe trepte.
ORA 12. Bat clopotele.” ¹

În 1992, artistul Dan Perjovschi debutează în scris în revista *22* cu articolul de mai sus, o fișă de observație care descrie precis un performance semnat de artistul Rudolf Bone, plasat pe un traseu iconic: spațiul traumatic al căderii comunismului în România. În același an, Harun Farocki

THE ART OF WORKING WITH ART: TIMIȘOARA’S ART SCENE, 1960–2019

“Bone Rudolf—happening
Timișoara, May 1991
(part of the <i>Stare fără titlu</i> [<i>State without a title</i>] exhibition)
11 AM. City center.
The action is lined up, from the Opera to the Cathedral.
The artist has a 200×150 cm board on his back, which he will carry throughout.
The artist is incessantly harassed by five participants (pushed, shoved, hit). He’s slammed to the ground, crushed under the weight of the board. The collapsed body gets stepped and jumped on through the board.
The board is removed and the outline of the body on the asphalt is drawn in chalk. The name of a person that perished during the Revolution is written within the outline.
Repeat.
Eight to ten falls, eight to ten outlines.
When arriving in front of the Cathedral, the crucified body of the artist gets outlined, surrounded by the shadows of those watching. The board remains displayed on the steps.
12 PM. Church bells ring.” ¹

In 1992, artist Dan Perjovschi made his writing debut in magazine *22* with the above piece, a medical chart that accurately describes a performance signed by Rudolf Bone, set on its iconic path: the traumatic space of the downfall of communism in Romania. That same year, Harun Farocki and

1. Dan Perjovschi, *20/22. Douăzeci de ani de texte*, ediție îngrijită și cuvânt înainte de Daria Ghiu, București, Editura Cartea Românească, 2010, p. 11.

1. Dan Perjovschi, *20/22. Douăzeci de ani de texte* (*20/22. Twenty years of texts*), foreword and edition supervised by Daria Ghiu, Bucharest, Cartea Românească, 2010, p. 11.

și Andrei Ujică lansează *Videogramele unei revoluții*, un film–eseu al Revoluției române din spatele multipleror fețe și camere, care debutează cu scene filmate la Timișoara.

Un micro–eseu despre scena de artă contemporană din Timișoara nu poate să nu ia ca punct de reper acest moment zero al tranziției către democrație. Un punct care a condus către replieri instituționale, continuități, scoaterea în public a corpului prin performance, istoricizarea unor forme experimentale propriii anilor 1960–80 timișoreni, mai târziu la crearea unor noi instituții de artă, supraviețuirea altora, radicalizarea unor grupuri artistice.

Textul de față se construiește așadar luând ca punct de plecare momentul 1989, pentru a coborî în timp către anii 1960, a reveni apoi în momentul 1990, după aceea în prezent, către viitor, un viitor care poate fi doar intuit. De asemenea, textul s–a născut (și) pe baza unor mărturii absolut necesare, obținute prin amabilitatea unora dintre personajele–cheie ale scenei de artă contemporană timișorene. Am adresat câtevava întrebări – firește, nuanțate în funcție de profilul fiecăruia dintre cei intervievați – prin care am încercat să construiesc o posibilă definiție a scenei de artă contemporană din Timișoara, așa cum arată ea astăzi, în 2019, cu trăsăturile sale pregnante. O întrebare făcea referire la evoluția acesteia în ultimii zece ani și în următorii cinci ani, iar o alta discuta mutațiile ei din 1990 până astăzi, principalele transfigurări, dispariții. În fine, o ultimă întrebare punea problema unui anumit spirit efervescent, propriu experimentului, plasat – paradoxal – în perioada comunistă. Ce mai există astăzi din acest spirit? Sau, altfel spus, cum am putea în câteva cuvinte descrie spiritul contemporan al acestei scene, ce a preluat din moștenirea comunistă?

Le mulțumesc, așadar, celor care au contribuit cu informații extrem de prețioase, iar în rândurile următoare vă veți întâlni cu fragmente din opiniile acestora. În ordine alfabetică, este vorba despre: Alina Cristescu, Sorina Jecza, Iosif Király, Ana Kun, Dan Perjovschi, Ileana Pintilie, Bogdan Rața, Ovidiu Șandor.

1990, „REÎNNODAREA CU TRECUTUL RUPT LA SFÂRȘITUL ANILOR 1970”. ANII 2000

Istoric și critic de artă, curatoare la Muzeul de Artă din Timișoara între anii 1980–2004 și profesor la Facultatea de Arte și Design, Ileana Pintilie scrie în repetate rânduri despre scena timișoreană de artă, dacă este să ne gândim la valoroasele cataloage de artă editate de aceasta și la cărțile pe care le–a scris, precum *Acționismul în România în timpul comunismului* ori lucrarea sa de licență, important studiu asupra școlilor de artă, *Învățământul artistic în Transilvania la începutul secolului XX*. Cu ocazia apariției unui prețios instrument de lucru, albumul intitulat *Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce*², autoarea trasează viața artistului la Timișoara, și, prin intermediul acestor informații, se configurează scena artistică de pe malurile Begăi, începând cu anii 1960. Cu studiile încheiate la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj–Napoca – de unde considera că a învățat doar niște „rețete” plastice, Ștefan Bertalan descinde în 1962 la Timișoara, ca tânăr profesor la Liceul de Artă. Din acest moment începe autotormarea sa, construirea propriei sale metode de lucru, către experiment vizual – „de la arta bidimensiona-

Andrei Ujică launched *Videograms of a Revolution*, a documentary on the Romanian Revolution through a variety of faces and cameras, which opens with scenes shot in Timișoara.

A micro–essay on Timișoara’s contemporary art scene would be remiss to not take this first moment in the transition toward democracy as a reference point. It has led to institutional reshuffling, continuities, getting the body out in the public space through performance, the historicization of an experimental form specific to Timișoara’s ’60s–’80s, on to the creation of new art institutions, the survival of others, the radicalization of certain artistic groups.

Thus, this text is built by taking the 1989 moment as a starting point to travel back to the ’60s, only to return to 1990, then to the present, and to the future, a future which can only be inferred. The essay was (also) born out of a set of absolutely necessary testimonies obtained courtesy of some key figures in the city’s contemporary art scene. I have addressed some questions—of course, nuanced when taking into consideration the profile of each person interviewed—through which I attempted to build a possible definition of the contemporary art scene in Timișoara as it presents itself today, in 2019, with its distinctive traits. One of the questions addressed the scene’s evolution over the past decade and the next five years, while another addressed its transformation from 1990 to the present, its main transfigurations and disappearances. A third raised the question of a certain seething spirit, inherent to experimentation and, paradoxically, set during the communist era. What’s left of this spirit? Or, in other words, how could a few words describe the contemporary spirit of this scene? And what has it picked up from its communist–era heritage?

Therefore, I would like to acknowledge those who have helped by providing extremely valuable information and whose opinions you will find below. In alphabetical order, they are: Alina Cristescu, Sorina Jecza, Iosif Király, Ana Kun, Dan Perjovschi, Ileana Pintilie, Bogdan Rața, Ovidiu Șandor.

1990. “REGAINING THE CONNECTION WITH THE PAST DISRUPTED AT THE END OF THE ’70S”. THE 2000S

Art historian and critic, curator at Timișoara’s Art Museum between 1980 and 2004, and professor at the Faculty of Arts and Design, Ileana Pintilie wrote constantly about the city’s art scene, if just taking into consideration the appreciated art catalogues which she has edited and the books she has written such as *Acționismul în România în timpul comunismului* (*Actionism in Romania During Communism*), or her graduation thesis, an important study on art schools: *Învățământul artistic în Transilvania la începutul secolului XX* (*Artistic Education in Transylvania at the Beginning of the Twentieth Century*). In publishing the album entitled *Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce* (*Ștefan Bertalan. Roads at a Crossing*),² a valuable research instrument, the author traces the artist’s life in Timișoara and, through this, offers an image of the city’s art scene starting with the ’60s. Graduating from the Ion Andreescu Institute of Fine Arts in Cluj–Napoca—where he considered that he only learned some visual “recipes”—Bertalan lands in Timișoara in 1962 as a young teacher at the Arts High School. This marks the starting point of his self–education,

lă spre arta ambientală și spre acțiune”.³ Ileana Pintilie descrie atmosfera de emulație existentă în acel moment la Timișoara, climat în care artistul se integrează imediat, devenind „un animator al mediului local”, alături de Constantin Flondor; un mediu artistic dinamic, cu tineri absolvenți veniți la Timișoara de la Cluj și București, începând cu 1957 (în plin realism socialist și regim dictatorial dur, dar cu institute de artă proaspăt reformate, într–un program de stat foarte clar configurat). Este vorba de nume precum Peter Jecza, Romul Nuțiu, mai târziu Constantin Flondor. O parte devin profesori de specialitate la Liceul de Artă din oraș, alături de Julius Podlipny și alți artiști din perioada interbelică. Devine un mediu al învățării continue, o situație absolut particulară, în care arta depășește granițele mediului său și se deschide către știință și experiment, către interesul pentru Paul Klee și Bauhaus. Alături de Roman Cotoșman, Constantin Flondor și Ștefan Bertalan creează grupul artistic 111, primul grup experimental din România. Vor urma atât expoziții în Capitală, cât și expunerea în mediul internațional (importantul punct de reper oferit de Bienala Constructivistă de la Nürnberg din 1969, de exemplu). În același ani 1969, se naște grupul Sigma, pentru care esențiale devin principiile Școlii de la Bauhaus, alături de cele constructiviste. Timișoara acestor grupuri artistice se definește atât prin cercetare și crearea unei pedagogii, cât și prin experiment continuu și *colaborare* (cu matematicieni; cu diferite instituții din oraș pentru decorarea unor spații interioare sau exterioare etc.). Liceul de Artă din Timișoara se transformă într–o instituție originală și distinctă, care își prezintă succesele, iar în 1978 are loc la Sala Kalinderu din București o ultimă expoziție de amploare a „programului său educațional unic, conceput astfel încât să prezinte o legătură între pedagogie, creație și industrie”.⁴

Făcând saltul către punctul 1990, din perspectiva scenei de artă timișorene, acesta este perceput de Ileana Pintilie drept un moment de excepțională deschidere datorită reînființării Facultății de Arte în cadrul Universității din Timișoara și recrearea unei legături tocmai cu acest trecut rupt la finalul anilor 1970. Deși secție a Muzeului Banatului, muzeul destinat artei preia, la inițiativa Ilenei Pintilie, propria titulatură de *Muzeu de Artă* și devine o instituție cu program și finanțare proprii, încă nu total autonomă.

1990 se transformă tocmai în anul recuperării mișcărilor artistice din anii 1970: așa cum declară Ileana Pintilie, în același an se deschide expoziția retrospectivă *Creație și sincretism european. Mișcarea artistică timișoreană a anilor 1960–70*. Diaspora artistică este invitată să participe: Roman Cotoșman, care vine pentru prima oară la Timișoara după emigrarea sa în 1969, Diet Sayler, Paul Neagu. În anii următori, le vor fi organizate expoziții solo la Muzeul de Artă lui Diet Sayler, în 1993⁵, și lui Roman Cotoșman, în 1997.

Pe lângă această reconectare cu trecutul experimental timișorean, trei ani mai târziu, în 1993, are loc o deschidere inversă: către scena de artă internațională contemporană,

the shaping of his personal method leaning toward visual experimentation: “from two–dimensional art to ambient art and toward action”.³ Ileana Pintilie describes the city’s competitive atmosphere in those days, an environment in which Bertalan blends in immediately, becoming “an animator of the local scene” together with Constantin Flondor; a dynamic artistic environment with young alumni arriving from Cluj–Napoca and Bucharest, beginning in 1957, right in the middle of socialist realism and a tough dictatorial regime, but also having recently reformed art institutes with a clearly outlined state program. We’re talking about figures like Peter Jecza, Romul Nuțiu and, later on, Constantin Flondor. Some become teachers at the local Arts High School, alongside Julius Podlipny and other interwar artists. It becomes an environment of perpetual learning, an absolutely unique case, in which art transcends the borders of its own medium and opens up to science and experimentation, toward interest in Paul Klee and Bauhaus. Flondor and Bertalan, together with Roman Cotoșman, establish the 111 artistic ensemble, Romania’s first experimental group. Exhibitions follow, both in Bucharest and abroad, with the 1969 Nürnberg Constructivist Biennial being an important milestone. The same year brings the establishment of the Sigma group, for which the principles of the Bauhaus School and constructivism prove essential. The Timișoara of these groups is defined through research and the creation of a pedagogy, through perpetual experimentation and *collaboration* (with mathematicians, several local institutions for decorating indoor and outdoor spaces, etc.). The Arts High School of Timișoara becomes a distinctive and original institution that exhibits its breakthroughs. In 1978, at the Kalinderu exhibition hall in Bucharest, a final major exhibition takes place that showcases the “unique educational program, designed to present a link between pedagogy, creation and industry”.⁴

Leaping to 1990 through the lens of the city’s art scene, Ileana Pintilie sees the year as a moment of exceptional openness due to the reestablishment of the Faculty of Arts at the University of Timișoara, regaining the connection with the very past which was disrupted at the end of the ’70s. Although a branch of the National Museum of Banat, an establishment dedicated to art, under the initiative of Ileana Pintilie gains its own name as Timișoara’s Art Museum and becomes an institution with a separate program and financing, yet not completely autonomous.

The 1990 moment proves to be the very year in which the artistic movements of the ’70s were being recovered: as Ileana Pintilie mentions, the same year marks the opening of the *Creație și sincretism european. Mișcarea artistică timișoreană a anilor 1960–’70* (*European Creation and Syncretism. Timișoara’s Art Movement in the 1960s and 70s*) exhibition. The artistic diaspora is invited: Roman Cotoșman, coming back for the first time since emigrating in 1969, Diet Sayler, Paul Neagu. The following years, two of them end up having solo exhibitions at the Art Museum—Sayler in 1993⁵ and Roman Cotoșman in 1997.

Beyond this reconnection with the city’s experimental past, three years later, in 1993, things open in the opposite direction, toward the international contemporary art scene,

3. *Ibid.*, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 43. Am încercat să ofer doar câteva repere absolut succinte asupra acestei atmosfere timișorene, asupra căreia vom reveni, prin lentila artistului Iosif Király, dar și a Sorinei Jecza. Pentru a înțelege întregul fenomen, unul dintre punctele de plecare îl constituie fără îndoială cartea Ilenei Pintilie, pe care am citat-o deja.

5. Este vorba despre expoziția *Colaje murale*, curatoriată de Ileana Pintilie.

2. Ileana Pintilie, Ștefan Bertalan. *Drumuri la răscruce*, antologie critică și îngrijirea ediției de Georg Lecca, Timișoara, Fundația Triade, 2010.

2. Ileana Pintilie, Ștefan Bertalan. *Drumuri la răscruce*, supervision and critical anthology by Georg Lecca, Timișoara, Fundația Triade, 2010.

prin nașterea Festivalului de performance Zona – Europa de Est, inițiat de Ileana Pintilie, având periodicitatea unei trienale, eveniment ce va fi activ până în anul 2002 și care va miza pe o conectare regională, estică, pe o conștiință a spațiului local. Una dintre direcțiile post-1989 în arta românească mizează pe mediul performance-ului și pe posibilitățile corpului, forme deja explorate intens în comunismul românesc, dar având, până în 1990, o dimensiune subversivă.⁶ Festivalul devine o declarație publică de exhibare a corpului, venită și pe fundalul precarității excesive propriie anilor 1990, în care corpul pare cel mai ieftin mediu posibil. Artistul Iosif Király vorbește despre *Zona* ca fiind una dintre instituțiile responsabile cu nașterea unei conștiințe de „zonă balcano-central-est-europeană”.

Referitor la același festival la care va fi prezent, artistul Dan Perjovschi – artist din aceleeași generație cu o figură-reper pentru Timișoara, Sorin Vreme – vede anii 1990 declanșând o anumită dinamică locală tocmai datorită acestei apariții, iar anii 2000 îi privește ca pe unii oarecum morți tocmai odată cu dispariția aceluiasi festival, reînvierea scenei locale având loc cu adevărat abia „în ultimii cinci ani”. Sorina Jecza, personalitate extrem de activă pe scena artistică locală, asupra căreia vom reveni, creatoarea Fundației Interart Triade, leagă înființarea festivalului timișorean de experimentalismul din comunism și declară că acesta „a contribuit la reinventarea unui mijloc artistic de expresie devenit steril prin stereotipurile gândirii comuniste. În anii 1990, acest eveniment a fost printre puținele «instituții» de acest gen din România, fiind apreciat pe larg de un public tânăr în căutarea pozițiilor critice și a dezbaterilor semnificative”.

Dar în aceeași ani 1990, în 1992 mai exact, își face apariția un alt tip de manifestare: festivalul studențesc de artă StudentFest, desfășurat anual și existent și astăzi, în ciuda pierderii unui anumit entuziasm, așa cum declară Pintilie. Despre StudentFestul de atunci se vorbește ca despre un fenomen care atrăgea numeroși tineri artiști contemporani, chiar dacă aceștia studiau în alte centre de artă (București, Iași, Cluj-Napoca).⁷ În paralel, tot la începutul anilor 1990 își face apariția și prima galerie independentă de Uniunea Artiștilor Plastici: Galeria First – în locul unde astăzi se află Galeria Pygmalion –, situată la Casa Artelor.

Plasându-ne tot în spațiul festivalurilor active pe scena locală și care și-au păstrat continuitatea, trebuie notat că la mijlocul anilor 2000, în anul 2005 mai exact, se naște Festivalul Simultan, un eveniment anual dedicat artei media și experimentului artistic, creatorul unei punți de legătură între diferite medii, înființat de artistul Levente Kozma și un grup de artiști, născut ca un „proiect artistic având scopul

in the form of the new Zona—Eastern Europe Performance Festival initiated by Ileana Pintilie. The triennial event would be active until 2002 and would call on regional, eastern connections, on the conscience of the local space. One of the post-1989 directions in Romanian art focuses on the medium of performance and the possibilities offered by the body, forms that have already been intensely explored during the country’s communist era, but had a subversive dimension until 1990.⁶ The festival becomes a strong statement to un-inhibiting the body, as well as to the excessive precariousness of the ’90s, in which the body appears as the most affordable medium available. Iosif Király discusses *Zona* as one of the institutions that helped give birth to a consciousness in the “Balkan-central-eastern-European area”.

Dan Perjovschi—an artist from the same generation as Sorin Vreme, one of Timișoara’s key figures—attributes the initiation of a certain local dynamic during the ’90s precisely to this festival, and looks at the 2000s as somewhat dead years alongside its discontinuation, the resurgence of the local scene taking place only “over the past five years”. Sorina Jecza, the founder of the Interart Triade Foundation and an extremely active figure on the local scene—on whom we will expand later—links the birth of the festival to the experimentalism of the communist period and says that it has “contributed to the reinvention of an artistic means of expression which had grown sterile with the stereotypes of communist thought. In the ’90s, this event was one of Romania’s few such institutions, being widely appreciated by a young audience seeking critical positions and significant debates”.

It was also in the ’90s, in 1992 to be precise, that another type of event started: the yearly art festival for students, StudentFest, which is still around despite the loss of a certain enthusiasm, according to Pintilie. The StudentFest of that time has been described as a phenomenon that attracted many young contemporary artists, even those studying in other artistic hubs (Bucharest, Iași, Cluj-Napoca).⁷ At the same time, the early ’90s were also the years of the first gallery to be unaffiliated with the Visual Artists’ Union: First (in the space where Pygmalion Gallery is located today), at Casa Artelor (House of Arts).

In discussing the festivals of the local scene which remained active, we must note the birth of the Simultan Festival, an annual event dedicated to media art and artistic experimentation, a link between several different media which was established by Levente Kozma alongside a group of other artists, emerging as “an artistic project aiming to create a cultural context of the present in the local scene,

- „Artistul estic trăiește cu o sensibilitate sporită, amplificată de subiectivitatea lui, drama acestei «zone». El poartă ca pe un stigmat mizeria, sărăcia, izolarea poporului din care face parte. Și, într-o lume disperată care strigă deodată, artistul trebuie să-și găsească mijloacele proprii pentru a se face rapid înțeles. Dintre gesturile artei, artistul estic îl alege pe cel mai direct – performance-ul. Acesta fusese în timpul regimurilor comuniste forma sa de a-și manifesta protestul, fiind în general interzis.” Și, adaug eu, greu de „prins”, de cenzurat. Citatul face parte dintr-un *statement* mai amplu, publicat cu ocazia primei ediții a Festivalului de performance. Poate fi consultat aici: https://uapt.ojtimis.ro/membri/ipintilie/performance/zona1.htm.
- „StudentFest a apărut în anul 1992 ca o reacție la cenzura libertății de exprimare, evoluând și devenind un festival internațional studențesc de artă și cultură consacrat, care ajunge în anul 2019 la ediția cu numărul 28. În decursul edițiilor încheiate, festivalul a avut peste 15 000 de participanți și artiști”. Pentru o descriere mai largă a festivalului, consultați http://studentfest.ro/#despre.

de a crea un context cultural al prezentului pe scena locală, încurajând formele noi și inovative de exprimare artistice, în domeniul artei vizuale și sonore”.⁸

Un alt moment important pentru scena de artă locală a anilor 2000 este apariția grupului h.arta, un grup activ, construit în jurul prieteniei și al solidarității, fondat la Timișoara în 2001 de către artistele Maria Crista, Anca Gyemant și Rodica Tache, cunoscut pentru pozițiile sale radicale și critice la adresa societății. Artistele s-au axat de-a lungul timpului pe de-o parte pe organizarea de expoziții, dezbateri și workshop-uri în spațiul (non-profit) h.arta, iar pe altă parte au construit proiecte în afara galeriei și în alte contexte dinafara Timișoarei, cu implicarea și a altor artiști ori studenți. Dintre numeroasele proiecte și publicații ale artistelor, consultabile pe website-ul lor personal, mă opresc asupra unei apariții din 2008, cu ocazia proiectului *Spațiul Public București | Public Art Bucharest 2007*, curatoriat de Marius Babias și Sabine Hentzsch: este vorba despre o carte de artist, apărută la Editura IDEA, Cluj și Walther König, Köln, un jurnal zilnic, obiect pe care cititorul îl poate folosi în viața de zi cu zi timp de un an și care conține imagini și texte care fac referire la evenimente din istoria recentă a României – dar nu cele oficiale, de „manual”, ci acele istorii ale celor excluși, o istorie a marginalului, a nedreptăților și inegalității, dar și a rezistenței, o apariție care sintetizează perfect o parte dintre preocupările artistelor și raportarea lor la societate și la narațiuni dominante.⁹

La nivel instituțional, principala mutație care are loc la Timișoara în anii 2000 este transformarea (în 2006) a Muzeului de Artă într-o instituție independentă – cu aceas-tă ocazie Ileana Pintilie inaugurează o expoziție permanen-tă intitulată *Timișoara – concepte neovangardiste (1960–1970)*, care va fi deschisă în perioada 2006–2015 și care va marca, din nou, această „reînnodare cu trecutul” experimental.

ÎNAPOI ÎN COMUNISM. „PERIOADELE TIMIȘORENE DE TRANZIȚIE”

Întrebat despre trecutul recent comunist al scenei de artă timișorene și despre modul în care l-a trăit, artistul Iosif Király, născut la Timișoara și absolvent al Liceului de Arte Plastice, în contextul programului experimental despre care am scris mai sus (absolvent apoi al Institutului de Arhitectură „Ion Mincu” din București și profesor din 1992 în cadrul Universității Naționale de Arte din București) privește lucrurile mai degrabă din perspectiva istoriografului – artistul care se pune în pielea cercetătorului de istoria artei și care consideră demne de cercetat astăzi câteva momente-cheie. Primul ar fi: „începutul anilor 1960, când o nouă generație de artiști vine la Timișoara și preia puterea, nu fără turbulențe, de la generația anterioară. Ca studiu de caz ar fi coliziunea dintre două personalități foarte puternice și dure: Julius Podlipny și Ștefan Bertalan, cauzată de vederile diametral opuse referitor la direcția pe care școala (liceul) de arte ar trebui să meargă în continuare. Un alt studiu de caz ar face referire la fazele premergătoare și cristalizarea programei experimentale a școlii (liceului) de artă. De asemenea, perioada premergătoare formării gru-pului 111. În același timp, o altă grupare de artiști, cam din

- Pentru mai multe detalii despre festival, consultați https://www.simultan.org/ro/2013/festival.html.
- Deși ne-am fi dorit ca opinia grupului h.arta să fie prezentă în acest eseu, acestea au refuzat categoric participarea. Mai multe informații despre proiectele h.arta se regăsesc pe http://www.hartagroup.ro/.

encouraging new and innovative forms of artistic expression in the fields of visual and sound art”.⁸

Another important moment for the local art scene of the 2000s was the emergence of the group h.arta, an active group built through friendship and solidarity, established in Timișoara in 2001 by Maria Crista, Anca Gyemant and Rodica Tache, renowned for its radical and critical stances on social issues. Throughout the years, the three artists focused on organizing exhibitions, debates and workshops at the (non-profit) h.arta space on the one hand, and on the other, on building projects outside this space and in other contexts outside Timișoara, engaging other artists and students. Of the group’s many projects and publications on display on their website, I will focus on an initiative from 2008, on the occasion of the *Spațiul Public București | Public Art Bucharest 2007* project, curated by Marius Babias and Sabine Hentzsch: an artist’s book published by IDEA, Cluj and Walther König, Köln, a daily diary that the reader can use everyday over the course of a year. The diary contains images and texts that reference events in Romania’s recent history—not official events, however, not “textbook” stories, but the history of the excluded, of the marginal, of injustice and inequality, as well as of resistance. The publication perfectly synthesizes part of what the artists do and how they relate to society and dominant narratives.⁹

Institutionally speaking, the main shift in Timișoara during the 2000s was the Art Museum’s 2006 move to become an independent institution. On this occasion, Ileana Pintilie inaugurated the permanent exhibition entitled *Timișoara – concepte neovangardiste, 1960–1970 (Timișoara. Concepts of the Neo-Avant-garde, 1960–1970)*, which remained on display until 2015 and marked, once again, the “regained connection with the lost past”.

BACK TO COMMUNISM. “TIMIȘOARA’S TRANSITION PERIODS”

Asked about the art scene’s recent communist past in Timișoara and how he lived it, in the context of the above-mentioned experimental program, artist Iosif Király, born in Timișoara and a graduate of the Arts High School, later on an alumnus of the Ion Mincu Architecture Institute in Bucharest and, beginning with 1992, a professor at the Bucharest National University of Arts, sees things rather from a historiographer’s point of view. Today, the artist in the art researcher’s lab coat considers some key moments worthy of a deeper dive. The first, he says, would be “the beginning of the ’60s. When a new generation of artists descends upon Timișoara and assumes power, not without resistance from the prior generation. As a case study, we can look at the clash between two very powerful and firm figures, Julius Podlipny and Ștefan Bertalan, resulting from completely different views on where the arts high school was supposed to go. Another case study would bring up the preliminary phases and the crystallization of the school’s experimental curricula. Also, the period leading to the establishment of the 111 group. Meanwhile, a different group of artists, from about the same generation, lays the foundation of the Faculty of

- For more details about the festival, see: https://www.simultan.org/en/2013/festival.html.
- Although we would have wished to include the opinion of h.arta group as a part of this essay, they categorically refused to participate. More information about h.arta project can be found at http://www.hartagroup.ro/.

aceeași generație, pune bazele Facultății de Arte Plastice (de 3 ani) din cadrul Institutului Pedagogic al Universității din Timișoara. Ar fi interesantă o comparație între cele două instituții: prima, deși de grad inferior (liceu) s–a bucurat de un interes mult mai mare decât facultatea, care era poate mai puțin adecvată momentului artistic internațional și mai aproape de acel *sober modernism* ce domina scena artistică din România în acei ani.”

Un alt reper important în viziunea lui Iosif Király este oferit de anumite transformări care se petrec la nivel artistic și care par, la prima vedere, paradoxale: „tranziția membrilor grupului Sigma de la constructivism trecând prin structuralism (cu influențe din semiotică) și terminând cu ce a urmat după expoziția *Studiu II* din 1981, ce a lansat (cel puțin în Timișoara) ceea ce avea să se numească neo-bizantinism, cu baza în ideologia grupului Prolog. Artiștii Constantin Flondor și Doru Tulcan au aderat și participat frecvent la activitățile grupului Prolog (expoziții, tabere de pictură etc.). Eminența care a stat în spatele proiectului curatorial al expoziției *Studiu II* era de altfel Paul Gherasim. Aderarea la Prolog a fost și o validare a artiștilor de către o parte a elitei artistice bucureștene din acea perioadă, fapt care nu era privit cu mare simpatie de către unii participanți la viața artistică locală.”

În paralel cu aceste dinamici, Iosif Király și Călin Beloescu conduc în Timișoara în anii 1980 o activitate „în totalitate *underground*” de participare la mișcarea internațională *mail-art*. Constantin Flondor (prin care de altfel *mail artul* a intrat în Timișoara în 1981–82, pe filieră est-germană) și Doru Tulcan vor simpatiza cu această zonă, însă „după mijlocul anilor 1980 au practicat-o mai puțin și cu un număr restrâns de parteneri”.¹⁰

„MULTE STARURI DIN EPOCA CEAUȘESCU STRĂLUCEAU DOAR ÎN ACEL SISTEM ÎNCHIS”

O observație valoroasă pe care o punctează artistul Iosif Király oferă o extindere a viziunii, dincolo de scena de artă, către scena culturală bogată a Timișoarei în comunism:

Sunt importante personalitățile de calibru, însă ace-leași personalități au funcționat sau funcționează bine în anumite condiții politice și culturale și pot deveni total inadecvate dacă paradigma se schimbă, cum se întâmplă din timp în timp și cum s-a întâmplat în mod spectaculos după revoluția din 1989. În perioada comunistă existau nu numai artiști, dar și scriitori, revis-te, teatre etc., care păreau că dacă s–ar înlătura cen-zura și «s–ar da drumul la libertate», dacă ar putea să circule și să arate ce fac și ce gândesc «ar sparge munții» și ar revoluționa arta și cultura lumii întregi. Cam după 10 ani, pe la începutul anilor 2000 a devenit evident că multe staruri din epoca Ceaușescu strălu-ceau doar în acel sistem închis, iar când limbajul (atât vizual, cât și literar) a devenit liber, s-a văzut că nu au știut cum să gestioneze acea libertate. Pe de altă parte, poate și modelul/paradigma să fie discutabil(ă), cum tot mai multe voci acuză arta contemporană în

Visual Arts (three-year programme) within the University of Timișoara's Pedagogical Institute. A comparison between the two institutions would be interesting to make: the former, although lower in terms of education (high school), gained so much more interest than the faculty, which was maybe less adequate given the context of where art was internationally and closer to that sober modernism which was dominating the Romanian art scene during those years.”

Another important reference point, according to Király, is defined by certain changes at an artistic level which, at first glance, seem paradoxical: “The transition of the Sigma group members from constructivism to structuralism (with semiotic influences), and finally to the launch—in Timișoara, at least—of what would be called neo-byzan-tinism, based on the ideology of the Prolog group, follow-ing the *Studiu II* exhibition in 1981. Constantin Flondor and Doru Tulcan adhered to, and frequently participated in, the Prolog group's activities (exhibitions, painting camps etc.). Besides, the eminence behind the curatorial project of the *Studiu II* exhibition was none other than Paul Gherasim. Adhering to Prolog was also a validation from some art-ists of that period's Bucharest artistic elite, which wasn't seen particularly kindly by other members of the local arts scene.”

In the meantime, in Timișoara of the 1980s, Iosif Király and Călin Beloescu lead a “completely underground” activity by participating in the international mail-art movement. Constantin Flondor—who, by the way, was the one to in-troduce Timișoara to mail-art in 1981–82, by way of East Germany—and Tulcan sympathized with this area, but ended up “practicing it less and with a smaller number of partners after the mid-80s.”¹⁰

“MANY STARS OF THE CEAUȘESCU ERA ONLY SHONE WITHIN THAT CLOSED SYSTEM”

A valuable observation made by Király offers an extended view, beyond the art world and toward the city’s wider, bur-geoning cultural scene during communism:

There are major high-profile figures, but these figures have worked, or are working, well in certain political and cultural states, and can be made completely inad-equate if the paradigm shifts, which happens from time to time and, after the 1989 revolution, this happened in a spectacular way. During the communist era, there were not only artists, but also writers, magazines, theatres etc. which, in a context without censorship, having ‘free access to freedom’ and being free to disseminate and manifest their actions and beliefs, seemed ready to move mountains and revolutionize arts and culture around the globe. After about a decade, however, in the early 2000s, it became evident that many stars of the Ceaușescu era only shone within that closed system, and when lan-guage—both visual and literary—became free, it was re-vealed that they did not know how to manage that free-dom. On the other hand, the model/paradigm can also be called into question, as more and more voices accuse

10. The mail-art phenomenon and its relationship with communist censorship, together with Iosif Király's collaborative experiments in Timișoara, was one of the subjects analyzed and extensively presented during a retrospective curated by Ruxandra Demetrescu and entitled *Uși închise, plicuri deschise. Iosif Király – lucrări timpurii, 1975–2000 (Closed Doors, Open Envelopes. Iosif Király – Early Works, 1975–2000)*, on display at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest between April 26 and September 30, 2018.

general că este din ce în ce mai mult supusă pieței. Din această perspectivă, sunt mai adecvați acei artiști care au și o valoare de piață mai mare.”

Alături de Sorina Jecza am reconstruit un altfel de tur artistic prin Timișoara comunistă și climatul acesteia, un oraș privit drept un centru experimental al artei contemporane din acele vremuri, un spațiu deschis în ciuda fundalului totalitar:

De fapt, Timișoara a fost cunoscută de două ori drept centru experimental al artei contemporane. Foarte schematic privind lucrurile, două ar fi valorile care au poziționat Timișoara drept epicentru al experimentului novator. În primul rând, în anii 1970 și 1980, Timișoara a devenit unul dintre cele mai dinamice centre ale artelor contemporane românești dedicate artei conceptuale, *land artul* a inclus grupuri precum 111, Sigma și artiști individuali. Sigma a fost înființată de șase artiști, prin-tre care Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan și matematicianul Lucian Codreanu. Conceptul artistic al Sigma a fost determinat de interesele lor în gândirea sistemică, comunicarea vizuală și tehnolo-gia avansată, combinată cu o reinterpretare extinsă a constructivismului începutului secolului XX și o alianță cu conceptualismul și educația radicală. Ca o platformă cuprinzătoare, practica artistică a Sigma a devenit un model influent pentru o gamă variată de practicanți în artă, design și arhitectură.

Evident că aceste momente nu au fost nici întâmplă-toare, nici singulare. Fenomenul Sigma al anilor 1970–1980, ce continua mișcarea grupării 111, s–a putut coa-gula într-un oraș în care atmosfera generală favoriza experimentul și spiritul novator. Diferite cercuri culturale ale orașului susțineau atmosfera de deschidere propice diverselor forme de nonconformism: Cercul de semioti-că de pe lângă Universitatea timișoreană, Cercul de bi-onică susținut de profesorul Pamfil și frecventat de că-tre artiștii ce vor deveni membri Sigma, personalitatea lui Sorin Titel, orientat în practica sa literară spre Noul

contemporary art, in general, that it is increasingly sub-dued by the market. From this perspective, an artist who has a larger market share also becomes more adequate.”

Sorina Jecza rebuilds a different artistic tour of communist Timișoara and its environment, a city seen as a center for the experimental contemporary art of that time, an open space despite the totalitarian backdrop:

Timișoara became, in fact, twice known as a center for experimental contemporary art. Looking at it in broad-er strokes, there were two waves which positioned the city as an epicenter of innovative experimentation. In the '70s and '80s Timișoara first became one of the country's most dynamic hubs for conceptual art, with land art including groups such as 111, Sigma and indi-vidual artists. Sigma was founded by six artists, includ-ing Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan and mathematician Lucian Codreanu. The group's artistic concept was guided by their interest in systemic think-ing, visual communication and advanced technologies, combined with an extended reinterpretation of early 20th century constructivism and an alliance with con-ceptualism and radical education. As an all-encompass-ing platform, Sigma's artistic practice became an influ-ential model for a diverse lineup of arts and design and architecture practitioners.

Evidently, these moments were neither accidental nor singular. The Sigma phenomenon of the '70s and '80s, which came as an extension of the 111 group, was able to coagulate in a city with a general atmosphere which favored experimentation and innovative spirit. Several of Timișoara's cultural circles were upholding this feel-ing of openness which nurtures various forms of non-conformity: the University's semiotics circle; Professor Pamfil's bionics circle, frequented by artists which would become Sigma members; writer Sorin Titel, who was leaning toward the New Novel; and the proximity to

11. Despre Timișoara în ultimele sale decenii comuniste, Iosif Király vorbește pe larg într-un interviu acordat Ralucai Oancea (Nestor), în revista *Arta* online. Iată aici un fragment extrem de concludent despre atmosfera vibrantă a acelor ani: „Cred că Timișoara anilor 1960–80 a fost un loc geometric al mai multor forțe intelectuale vizibile, dar și subterane. Existau tot felul de cercuri care se intersectau, se atingeau și comunicau mai mult sau mai puțin unele cu altele. Eu am glisat din cercul artiștilor maturi, foștii mei profesori sau mentori din grupul Sigma și din școală, într-unul format din câțiva colegi din Atelier 35 plus un grup de arhitecți foarte talentați, dinamici și informați cu privire la tot ce se întâmplă în lume pe domeniul lor, colegi de la Institutul de proiectări. Din cercul nostru făceau parte și câțiva muzicieni care cântau muzică contemporană experimentală (după partitură) dar în același timp aveau un apetit foarte mare pentru improvizație și acțiuni sincretice, combinând multiple medii artistice. Pe lângă acestea, în perioada mail art devenisem și o celulă dintr-un organism internațional care pulsa trimițându-mi și absorbind de la mine zilnic multe mesaje, multe creații. În afara cercurilor pe care le frecventam eu, mai erau desigur, după cum menționezi, și acela al scriitorilor de limba germană pe care însă nu i-am cunoscut atunci (cu toate că aveam legături cu alți scriitori destul de cunoscuți înainte și după 1989). Pe unii membri ai grupului scriitorilor germani i-am întâlnit totuși în anii 1990 la Berlin. Mai era o mișcare foarte interesantă de teatru experimental la Casa studenților, un club și poate și altele. Până spre sfârșitul anilor 1970 (când au emigrat spectaculos și ilegal) era grupul rock Phoenix, o instituție în sine, ce polariza în jur o întreagă lume, în care din păcate nu am putut pătrunde din cauza vârstei...”. Citiți întregul interviu aici: https://revistaarta.ro/ro/usi-inchise-plicuri-deschise/.

11. About the Timișoara of its last communist decades, Iosif Király talks extensively with Raluca Oancea (Nestor) in an online interview for *Arta* magazine. Here is a particularly conclusive excerpt from that interview, about the vibrant atmosphere of those years: “I think that, in the '60s, '70s and '80s, Timișoara was a geometric place of several visible intellectual forces, but also some which were underground. There were all sorts of circles which would intersect, touch and communicate, more or less, with each other. I slid from a circle of mature artists, my former teachers or mentors from the Sigma group and from school, to one formed by colleagues from Atelier 35 with a group of very talented, dynamic architects well-informed on everything going on in their field around the world and among their colleagues from the design institute. Our group also had a couple of musicians doing contemporary, experimental music (scored compositions), but also had a great appetite for improvisation and syncretic happenings, combining multiple artistic media. On top of this, during the mail-art period, I also became a cell of an international organism that was pulsating, sending to me, and absorbing from me, many messages, many creations on a daily basis. Outside the circles I used to hang around in, there were also, of course, as you mention, those of German-speaking writers which I did not meet back then (although I did have ties with other, pretty well-known writers both prior to, and after, 1989). I got to meet some of the writers from the German circle in Berlin during the '90s. There was also a very interesting experimental theater movement at the student center, a movie club and possibly others. Up until the end of the '70s—when they emigrated in a spectacular and illegal fashion—there was also Phoenix, the rock ensemble, an institution in itself, polarizing a whole world around itself, which I unfortunately did not have access to due to my age...” The whole interview, in Romanian, can be consulted here: https://revistaarta.ro/ro/usi-inchise-plicuri-deschise/.

Roman, apropierea de către Livius Ciocârlie – pentru a aminti doar câteva repere din zona literaturii. Mișcarea muzicală ce a început să capete personalitate, prin contribuția grupului Phoenix, a jazzului sau a creațiilor de muzică contemporană ale lui Remus Georgescu.

Și pentru domeniul vizual încercările experimentale au fost mult mai diverse, chiar dacă nu au avut aceeași pregnanță și coeziune pe care forța unui grup a putut-o impune. Expozițiile organizate de Filiala Uniunii Artiștilor Plastici în anii 1970–74, în spațiul iugoslav sau la Modena, ce puneau în relație arta cu ambientul, aduceau în prim-plan reflecția asupra modificării primatului bidimensionalității în pictură. Artiști ca Romul Nuțiu, Gabriel Popa sau Gabriel Kazinczy «spărgeau» cadrul ramei, pictând obiecte tridimensionale, pe când Luca Adalbert testa limitele monumentalității, iar Ciprian Radovan încerca imersiunea în psihedelic, prin forța cromaticii.”

ÎNAPOI ÎN PREZENT (I). LEGĂTURILE CU TRECUTUL. „INGREDIENTELE EXISTĂ”

Ce din acest spirit dinamic în comunism se păstrează în prezent? Sorina Jecza leagă, așa cum am văzut, apariția Festivalului Zona la începutul anilor 1990 de acel climat de efervescență în dictatură și, mai departe, observă o conexiune clară între aceste premise deja existente și prezentul scenei de artă. O scenă „reîncadrată”, prin apariția Bienalei Art Encounters, inițiată în 2015, un eveniment care, pentru o tânără generație de istorici de artă, a însemnat conectarea cu scena de artă locală, orașul luat la pas, cunoașterea lui pe diferite paliere: de la Muzeul de Artă, care a reprezentat pentru ambele ediții (2015 și 2017) un spațiu de expunere, până la spații alternative precum Balamuc ori TamTam sau galerii de artă – Helios, Calina, Jecza Gallery, Calpe Gallery, Galeria Mansarda a Facultății de Arte și Design. Pe lângă acestea, Bienala, în buna tradiție a acestor forme de artă care își construiește propria hartă urbană acolo unde se instalează, a condus la deschiderea pentru public și a unor spații non-artistice precum Cazarma U, Sinagoga Cetate, City Business Centre, Casa cu lei, Biblioteca Academiei Române, Uzina de apă Urseni. Sau prezența unor expoziții în interiorul Muzeului de Transport Public „Corneliu Miklosi”, la Cantina Colegiului Tehnic „Ion Mincu”, precum și în interiorul Memorialului Revoluției din Timișoara (printre exponate), una dintre instituțiile cele mai vizitate la nivel local (alături de un alt fenomen local ca număr de vizitatori, Muzeul Consumatorului Comunist).¹²

Întrebat despre scena de artă locală și potențiale punți de legătură cu perioada comunistă, Ovidiu Șandor, om de afaceri, colecționar de artă și creatorul în 2015 al Fundației Art Encounters, instituție culturală independentă, privește atmosfera artistică locală începând cu anii 2011–2012, când ia contact cu aceasta, și declară că: „perioada de glorie din anii 1970 apusese deja (probabil în declinul general al societății în anii 1980). [...] Scena de artă părea cvasiinvizibilă și trăia mai mult din amintirea numelor anilor 1970. Percepția mea este că și la nivelul Facultății de Arte era mai mult vorba de o pictură și o sculptură încă tipică anilor comuniști, cu puține și rare încercări de ieșire din acea situație. Clujul era deja foarte vizibil, mai ales prin Fabrica de Pensule, dar la Timișoara nu am perceput vreo preocupare

12. Pentru mai multe informații despre activitatea Fundației Art Encounters, precum și detalii despre primele două ediții, consultați atât cataloagele apărute cu ocazia Bienalei în 2015 și 2017, cât și <https://www.artencounters.ro/>.

Livius Ciocârlie, to name just a couple of literary points of reference. The musical movement started taking shape with the help of the band Phoenix, jazz music, and Remus Georgescu's contemporary musical creations.

Experimental attempts in the visual arts were also much more diverse, even if less striking or cohesive than the force imposed by a group. Exhibitions organized by the local chapter of the Visual Artists' Union between 1970–74 in the former Yugoslav space or in Modena were linking art to its environment, and bringing to the fore reflections on changing the primacy of bidimensionality in painting. Artists such as Romul Nuțiu, Gabriel Popa or Gabriel Kazinczy were ‘breaking’ out of the frame, painting three-dimensional objects, while Luca Adalbert was testing the limits of monumentality and Ciprian Radovan was trying out the immersion into the psychedelic through the force of color.”

BACK TO THE PRESENT (I). LINKS TO THE PAST. “THE INGREDIENTS ARE THERE”

Out of this dynamic spirit, *what* does the present keep? As seen, Sorina Jecza links the emergence of the *Zona* festival in the early '90s to that effervescent climate during the dictatorship and, later on, observes a clear connection between these pre-existing elements and the art scene's present moment—a scene being reinstated through the emergence of the Art Encounters Biennial. Initiated in 2015, this event, for a young generation of art critics, made a connection to the local scene, walking through the city and getting to know it on different levels: from the Art Museum, which acted as an exhibition venue for both prior editions (2015 and 2017), to alternative spaces such as Balamuc or TamTam, and the galleries Helios, Calina, Jecza Gallery, Calpe Gallery, and the Faculty of Arts and Design's Mansarda Gallery. Apart from these, the Biennial, in the good tradition of an art form which builds its own urban map in the place it occupies, led to the opening of non-artistic spaces to the public, such as Cazarma U (the Wien Barracks), the Cetate Synagogue, City Business Centre, Casa cu Lei, the library of the Romanian Academy and the Urseni Water Plant. On top of this, there were exhibitions within the Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation, at the Ion Mincu Technical College's cantina, as well as within Timișoara's Revolution Memorial, one of the most visited institutions of the exhibition spaces by locals, along with another local phenomenon in terms of visitors, the Museum of the Communist Consumer.¹²

Asked about the local art scene and about potential bridges connecting it to the communist era, businessman Ovidiu Șandor, an art collector and the creator of the Art Encounters Foundation—an independent cultural institution—four years ago, took a look at the local art environment starting with 2011–12, when he came in contact with it, and said: “The golden days of the '70s were already gone, probably due to the general decline of society in the '80s. [...] The local art scene was quasi-invisible and lived largely through the memory of figures of the 70s. My take is that, also at the level of the Faculty of Arts, it was still more focused on painting and sculpture, typical for the communist era. Attempts to evade this were few and rare. Cluj-Napoca already had a lot of exposure, especially through the Paintbrush Factory, but,

12. For more information about the Art Encounters Foundation's activities, such as details about the first two editions, take a look at the catalogs published for the Biennial in 2015 and 2017, but also <https://www.artencounters.ro/>.

legată de găsierea unor noi căi de exprimare sau de vizibilizare a ceea ce se întâmpla aici. În același timp se poate ca aceasta să fi fost percepția mea, nefiind încă foarte implicat în scenă la acel moment”.

Dan Perjovschi compară scena actuală cu cea de acum zece ani și consideră că orașul a crescut mult în acest interval de timp: „un oraș dinamic (în ultimii ani probabil cel mai dinamic pe arte vizuale...). Pe lângă Simultan, festivalul video cel mai vechi, sau Galeria Jecza și Fundația Triade (cea mai veche), a apărut Fundația Art Encounters și Bienala, care au deșteptat orașul... Mai nou, Galeria Calina s-a transformat în Kunsthalle Bega și prima expoziție a fost ambițioasă. Dacă-mi permiți, pot spune că această competiție dintre milionarii pasionați de artă contemporană este pozitivă pentru arta contemporană.” Privind Timișoara la nivel instituțional, Perjovschi vorbește despre prezența tuturor la nivel instituțional: „Timișoara are toate tipurile de instituții: de stat (Muzeul de artă), private (Art Encounters, Calina), alternative (TamTam), critice (grupul h.arta), non-profit (Simultan și, mai nou, Asociația Contrasens), *artist run spaces* (Balamuc), precum și veșnica Uniune a Artiștilor Plastici [...]. De asemenea, există un liceu de artă și Facultatea de Arte (felicitări școlii și Bienalei că au deschis un spațiu pentru întâlnirile lunare Art Encounters¹³). Ingredientele există. Să vedem ce se întâmplă pentru că deocamdată văd liniile de fractură (Capitala culturală vs capitală culturală alternativă; Muzeu vs restul scenei etc).”

Dacă despre Calina și Balamuc vom vorbi în rândurile următoare, iar despre Muzeul de Artă, Art Encounters și Simultan, am făcut-o deja succint, trebuie să spunem că TamTam a funcționat ca o organizație non-profit, „un spațiu deschis atât teoreticienilor, cât și practicienilor din cele mai diferite domenii [...], multifuncțional, în mare parte a timpului fiind atelier personal, cu posibilitatea de a se transforma, pe perioade determinate într-o platformă deschisă, servind tuturor celor ce doresc să-și extindă posibilitățile și aria de interes pentru propria practică, producând cunoaștere într-o formă de critică constructivă și practică discursivă”¹⁴. În fine, Asociația Culturală Contrasens a fost înființată în 2015, cu scopul de a promova arta și cultura ca „spațiu critic fundamental pentru dezvoltarea comunităților și a cetățenilor”, un organism care își propune să educe consumatorii de cultură, spre înțelegerea fenomenului cultural contemporan.¹⁵

ÎNAPOI ÎN PREZENT (II). „POATE S-A VORBIT PEA MULT DESPRE TRECUT”

„Anul 2019. Câteva indicii duc la concluzia că Timișoara este, de fapt, pe punctul de a-și regăsi centralitatea ca platformă pentru scenele artistice și culturale”, declară optimist Sorina Jecza, cea care, așa cum scriam mai sus, conduce Fundația Interart Triade, o instituție care „urmărește

13. Cea de-a treia ediție a Bienalei Art Encounters a debutat cu mult înainte de expoziția propriu-zisă, mai precis la începutul anului 2019. Curatoarele Maria Lind și Anca Rujoiu au abordat ingenios bienala ca o instituție cu un program continuu, timp de un an de zile, care include alături de expoziție și alte componente la fel de importante: *Dialogurile Bienalei* – o serie de prezentări la Facultatea de Arte, dar și în alte spații; *Serile Ambasada, Ateliere, Lecturi colective*.
14. Informații despre TamTam am găsit pe pagina lor de facebook: <https://www.facebook.com/SpatiuTamTam/>.
15. Mai multe informații se regăsesc pe <https://www.accontrasens.ro/>.

in Timișoara, I did not feel there was any attention given to finding new ways of expression or exposure for what was happening here. At the same time, it may have only been my perception as, at that point, I wasn't yet very involved in the scene.”

Dan Perjovschi compares today's scene with the one from ten years ago, and says that the city has grown a lot in the meantime: “A dynamic city—in the past few years, probably the most dynamic when it comes to visual arts... Apart from Simultan, the oldest video festival, or the Jecza Gallery and Triade Foundation, also the oldest, there's the Art Encounters Foundation and the Biennial, which woke the city from its slumber... More recently, the Calina gallery became Kunsthalle Bega and the first exhibition was an ambitious one. If I may, I'll say that this competition between art-loving millionaires is a good thing for contemporary art.” Looking at Timișoara at an institutional level, he says that the city has it all: “It has state institutions (the Art Museum), private (Art Encounters, Calina), alternative (TamTam), critical (the h.arta group), non-profit (Simultan and, more recently, the Contrasens Association), artist-run spaces (Balamuc), as well as the perennial Visual Artists' Union [...]. You also have an arts high school and an arts faculty—my congratulations to the school and the Biennial for opening a space for the monthly Biennial Talks.¹³ The ingredients are there. Let's see what happens because, for now, I see fracture lines—Cultural capital vs. alternative cultural capital; the Museum vs the rest of the scene etc.”

While we will address Calina and Balamuc later on and we've already briefly covered the Art Museum, Art Encounters and Simultan, we must mention that *TamTam* functioned as an NGO, “a space open to both theoreticians and practitioners coming from very diverse fields [...], multifunctional, most of the time acting as a personal studio, it has the ability to morph, during pre-determined periods, into an open platform, serving all those wanting to put their potential and interests on display for the benefit of their own practice, producing knowledge in the form of constructive criticism and discursive practice.”¹⁴

Lastly, the Contrasens Cultural Association was established in 2015, aiming to promote art and culture as “a fundamental critical space for the development of communities and citizens”, an organism which seeks to educate consumers of culture to understand the contemporary cultural phenomenon.¹⁵

BACK TO THE PRESENT (II). “MAYBE THERE'S BEEN TOO MUCH TALK ABOUT THE PAST”

“The year 2019. Some clues would suggest that Timișoara is actually on the verge of rediscovering its centrality as a platform for artistic and cultural scenes”, Sorina Jecza optimistically declares. As mentioned above, Jecza runs the Interart Triade Foundation, an institution which “is seek-

13. The third edition of the Art Encounters Biennial debuted long before the exhibition, itself, at the beginning of 2019. Curators Maria Lind and Anca Rujoiu were wise to approach the biennial as an institution with a running program, for a whole year, also including, alongside exhibitions and other equally important components, *The Biennial Talks (Dialogurile Bienalei)*, a series of meetings at the Faculty of Arts, as well as similar events in other spaces: *The Ambasada Gatherings (Serile Ambasada), Workshops (Ateliere), Collective Readings (Lecturi colective)*.
14. I was able to find information on *TamTam* on the space's Facebook page: <https://www.facebook.com/SpatiuTamTam/>.
15. For more information, see the Association's website: <https://www.accontrasens.ro/>.

animarea unui spațiu cultural la interferența dintre artele vizuale și alte forme de exprimare artistică”, axat pe diferite proiecte specifice: sculptura, un program de „restituiri” culturale (expoziții, cataloage, documentare), altul dedicat tinerilor artiști, cât și unul editorial (editare de albume, cărți de artă, monografii de autor.¹⁶ Pe lângă Fundație, ia naștere, în 2010 Jecza Gallery, condusă de fiul Sorinei Jecza, Andrei.

Creatoarea în anul 2007 a Galeriei Calina – un spațiu de artă cu mai multe programe active (de la expoziții la prezentări, debateri, seminare), Alina Cristescu vorbește despre o scenă de artă aflată astăzi în centrul atenției, „o atenție venită firesc, deși întârziat”. Interesată de artiștii tineri și nevoile lor, practici curatoriale și construirea unui program coerent, alături de implicarea comunității, Alina Cristescu trece după 11 ani de la un spațiu relativ mic, situat în centrul orașului, la unul amplu, intitulat Kunsthalle Bega, proiect al Fundației Calina, inițiat alături de Liviana Dan și Bogdan Rața. „Transferul a venit organic, natural. [...] O abordare liberă, transparentă, pregătirea unor noi generații de artiști, *statement* declarat al primei expoziții din Kunsthalle Bega, *Seeing Time*.¹⁷ Motivele sunt, din orice direcție privesc, artiștii.”

Dacă privești, în schimb, Timișoara, prin ochii unuia dintre profesorii Facultății de Arte, artistul Bogdan Rața, observi că:

Scena de artă din Timișoara este tonică și *fresh*. Sunt mulți artiști tineri și avem studenți preocupați de fenomenul artistic contemporan, mai mulți ca niciodată. Facultatea de Arte și Design este fără doar și poate izvorul acestei efervescențe, dar au apărut instituții, spații noi și proiecte curatoriale (Biblioteca Pavilion în interiorul facultății, Bienala Art Encounters, Kunsthalle Bega, Draft¹⁸, Lapsus Art Space¹⁹), de care scena locală, dar și cea națională, aveau atâta nevoie. Ce cred eu că definește însă arta din Timișoara acum este reala preocupare pentru prezent, dar mai ales pentru viitor. Poate s-a vorbit prea mult despre trecut sau poate istoria recentă a fost folosită excesiv în justificarea unor demersuri. Suntem în momentul în care scena artistică tânără se redefinește și o face cu sinceritate și claritate.

ÎNAPOI ÎN PREZENT (III). „SĂ FIE «CA LA BALAMUC»... FĂRĂ SĂ NE ÎMPIEDICĂM ÎN DEFINIȚII”

Pe artista Ana Kun o descoperi la Balamuc, împărțind un spațiu productiv în centrul Timișoarei, cu alte două personalități artistice extrem de diferite: Livia Coloji și Răzvan Cornici. Până să descrie atmosfera din acest atelier pe care ei îl împart în centrul orașului, artista face o micro-analiză a câtorva dintre spațiile de artă active acum în oraș:

- Despre activitatea Fundației se regăsesc informații pe https://triade.ro/.
- Curatoriată de Liviana Dan, expoziția *Seeing Time* a inaugurat noul spațiu de artă, pe data de 12 aprilie 2019.
- Programul curatorial Draft desfășurat în spațiul Bibliotecii Pavilion prezintă proiecte artistice în stadiu de idee, proiecte parțial realizate sau eșantioane replicabile la scară mai mare.
- Lapsus Art Space este un spațiu independent condus de artiști ce trăiesc și lucrează în Timișoara. „Inițiat din necesitatea artiștilor emergenți pentru un forum de discuții și expunere, Lapsus e o acțiune curatorială ce are ca scop (re)descoperirea artiștilor tineri ai scenei locale. Fondatorii spațiului sunt Alexandru Boca și Cătălin Bătrănu, artiști interdisciplinari interesați de estetică și concept, subconștient, tehnologie, natură și temporalități multiple în expresia artistică actuală”, conform https://www.modernism.ro/2018/05/18/lapsus-art-space-timisoara-deschide-expozitia-zestre-installation-by-andreea-medar/.

ing to animate a cultural space at the intersection of visual arts and other forms of expression”, focused on several specific projects: sculpture, a program of cultural “restitutions” (exhibitions, catalogues, documentaries), another one dedicated to young artists, as well as an editorial scope (publishing albums, art books, author monographs).¹⁶ Alongside the Foundation, the Jecza Gallery, established in 2010, is run by Sorina’s son, Andrei.

Alina Cristescu, who established the Calina gallery in 2007—an art space with many active programs, from exhibitions to lectures, debates, and seminars—speaks of an art scene which is, today, the center of attention, “a natural, yet overdue attention”. Interested in young artists and their needs, curating practices and building a coherent program, together with the involvement of the community, Cristescu continues her work after eleven years in a relatively small space, situated in the city center, now in one that is large, dubbed Kunsthalle Bega: a Calina Foundation project initiated together with Liviana Dan and Bogdan Rața. “The transfer came organically, it was natural. [...] A free and transparent approach, the training of a new generation of artists, the outspoken statement of Kunsthalle Bega’s first exhibition, *Seeing Time*. The reasons, no matter what point of view I take, are the artists.”¹⁷

If you look at it through the eyes of a professor from the Faculty of Arts, the artist Bogdan Rața, you will see that:

Timișoara’s art scene is tonic and fresh. There are many young artists and we have students who are interested in the contemporary art world more than ever, in fact. The Faculty of Arts and Design is undeniably the spring of this effervescence, but there are other institutions as well, new spaces and curatorial projects—the Pavilion Library within the faculty, the Art Encounters Biennial, Kunsthalle Bega, Draft,¹⁸ Lapsus Art Space¹⁹—which were acutely needed locally, but also nationally. What I really think defines art in Timișoara now is a real interest in the present, and even more in the future. Maybe there’s been too much talk about the past, and maybe recent history has been used excessively for justifying some approaches. Right now, the young artistic scene is redefining itself, doing it with sincerity and clarity.

BACK TO THE PRESENT (III). “TO BE ‘AS IF IN A MADHOUSE’... AVOIDING THE ROADBLOCK OF DEFINITIONS”

You’ll find artist Ana Kun at Balamuc (Romanian for *mad-house, bedlam, but also disorder or hubbub*), sharing a productive space in the center of Timișoara with two other extremely different artistic personalities: Livia Coloji and Răzvan Cornici. Prior to describing the feel of the studio which the three share, Kun ventures a micro-analysis of several other local art spaces:

- For more information, see the Foundation’s website: https://triade.ro/.
- Curated by Liviana Dan, the *Seeing Time* exhibition inaugurated the new art space on April 12, 2019.
- The Draft curatorial program takes place in the Pavilion Library space and showcases art project ideas, works-in-progress or samples that can be replicated at a larger scale.
- Lapsus Art Space is an independent space run by artists who live and work in Timișoara. “Initiated due to emergent artists’ need for a forum of discussions and exposure, Lapsus is a curatorial action which aims to (re)discover young local artists. The space was founded by Alexandru Boca and Cătălin Bătrănu, interdisciplinary artists interested in aesthetics and concept, the subconscious, technology, nature, and multiple temporalities in today’s artistic expression”, according to: https://www.modernism.ro/2018/05/18/lapsus-art-space-timisoara-deschide-expozitia-zestre-installation-by-andreea-medar/.

Anul trecut au apărut două spații independente cu vizibilitate aici, Lapsus și Spațiul 2/2²⁰, ceea ce face ca scena aceasta să fie mai proaspătă, după ce au trecut câțiva ani de la închiderea TamTamului, când arta contemporană a fost polarizată de două galerii, una în centru și una la periferie. Bienala/fundație și mai noua Kunsthalle, pornesc de la aceiași doi poli, dar la scară mare. Ah, mai e și Muzeul de Artă, care din păcate nu mai e atât de experimental pe cât era înainte să iasă din renovare (mă refer în special la festivalurile de performance din anii 1990, dar nu numai). Dar sunt și o groază de acțiuni, mai puțin periodice, cum ar fi Muzeul Ordinii Interioare²¹, care organizează rar, în funcție de semănăturile din sera unde e poziționat. Sunt evenimente care au pierdut periodicitatea din cauza precarității, ca *Spații în așteptare*²² și Simultan. Impresia mea e că totul e nou și proaspăt, că lumea asta freamătă și continuă să facă, facă, facă, atât independentii, cât și instituțiile.

THE FUTURE OF TIMIȘOARA’S ART SCENE. “YOU CAN SEE AND FEEL A NEW ENERGY”

Întrebată cum se simte ca artist în Timișoara actuală, cum își găsește locul acolo un artist atipic, revoltat, Ana Kun vorbește despre necesitatea de a-și crea singură acest perimetru: „Îmi găsesc locul pentru că mi-am făcut loc, la Balamuc, în principal, acolo e casa mea, Timișoara mea, să zicem, un atelier unde putem lucra împreună și separat, dar unde putem și aduce comunitatea împreună, de aici și de aiurea. Să fie «ca la balamuc» e important – e loc pentru tot ce ne interesează, fără să ne împiedicăm în definiții, o fi artă / n-o fi artă. Mi se pare că e tipic să fii un artist revoltat așa cum e tipic să fii un om revoltat. Cred că eu sunt în curs de radicalizare, ca să fac o jumătate de glumă.”

VIITORUL SCENEI DE ARTĂ DIN TIMIȘOARA. „SE VEDE ȘI SE SIMTE O ENERGIE NOUĂ”

Despre viitorul scenei de artă timișorene, Dan Perjovschi declară: „Cred că în cinci ani competiția miliardarilor va schimba fața Timișoarei. Dacă ar exista burse și ateliere locale, orașul s-ar umple de artiști. Așa, e cam scump și încă nu are tracțiunea Clujului de acum zece ani. Dar se vede și se simte o energie nouă. Și o ambiție. Capitala culturală poate să potențeze ambiția asta sau s-o spectacularizeze. Dacă școala de artă s-ar deschide mai tare și ar invita profesori internaționali. Dacă orașul ar investi mai

Last year, two new independent art spaces have started to become visible, Lapsus and 2/2 Space,²⁰ which brings a freshness to this scene a few years after the closure of TamTam, when contemporary art was polarized by two galleries, one in the center and one at the periphery. The Biennial/Foundation and, more recently, the Kunsthalle, start from the same two poles, but on a large scale. Oh, and there’s also the Art Museum, which is unfortunately less experimental than it used to be before the renovation—I’m specifically referring to the performance festivals during the ’90s, among others. But there’s also a full plate of activities that are less frequent, like the Museum of Internal Order (Muzeul Ordinii Interioare),²¹ which organizes events less frequently, depending on the crops in the greenhouse which houses it. There are events which have lost their regularity due to financial insecurity, such as *Spații în așteptare (Waiting Spaces)*²² and Simultan. My impression is that everything is new and fresh, that this bustling world keeps making, making, making stuff, both the independents and the institutions.

Asked about how she feels as an artist in Timișoara today,

how she manages to find her space as an atypical, rebellious artist, Ana Kun talks about the need to create this space on her own: “I find my own place because I had to make room for myself at Balamuc. That’s really where my home is—let’s call it my Timișoara, a studio where we can work together or alone, but where we can also bring the community in, the local one or from wherever. It’s important to be ‘like you’re in a madhouse [*balamuc*],’ there’s room for everything we’re interested in, avoiding the roadblock of definitions—is this art, is this not art. I think it’s normal to be a rebellious artist just as it’s normal to be a rebellious person. To put it in half-joking terms, I think I’m on my way toward radicalization.”

THE FUTURE OF TIMIȘOARA’S ART SCENE. “YOU CAN SEE AND FEEL A NEW ENERGY”

Regarding the city’s artistic future, Dan Perjovschi says: “I think that the competition between billionaires will change the face of Timișoara over the next five years. If there are scholarships and local workshops, the city will be full of artists. As is, it’s pretty expensive and does not yet have the boost Cluj-Napoca had a decade ago... But you can see and feel a new energy. And an ambition. The title of European Capital of Culture can fuel this ambition, or it could turn it into a show. If the art school was more open and invited inter-

20. „2/2 este un spațiu independent creat de un grup de prieteni care împărtășesc un interes comun în artă, filozofie, știință, educație și science-fiction. [...] 2/2 este un loc deschis, prietenos și incluziv care țintește spre identificarea problemelor cu care ne confruntăm în societatea contemporană, pentru a crea dialog și alternative pe teme precum sustenabilitatea mediului, sistemele economice alternative, incluziunea culturală, distopiile contemporane și altele”, conform https://www.facebook.com/Spatiul.212/.

21. MOI, Muzeul Ordinii Interioare, „este într-un provizorat perpetuu, supus loviturilor, omniscent și aleator. Accelerator de imagini mișcate. [...] În MOI se pot simula emoții estetice. MOI nu face achiziții-conservă artă; îți arată unde găsești artă în câmpul tău vizual; te face conștient; îți deschide ochii; te sensibilizează câteva secunde. Tranziția nu dispare niciodată, doar sistemele sociale, economice, politice se schimbă.” Fragment dintr-o descriere mult mai amplă regăsită pe https://www.facebook.com/MOI-muzeul-ordinii-interioare-501818119833745/.

22. *Spații în așteptare*, „platformă pentru diferite proiecte de artă care aduc în discuție spațiul public și transformările sale în istoria recentă”. Mai multe informații despre acest proiect transdisciplinar am regăsit pe https://waiting-spaces.simultan.org/.

mult în arte vizuale, atunci Timișoara ar avea șanse bune să devină o putere regională (Serbia, Ungaria).”, în timp ce Ovidiu Șandor consideră că „nu suntem la o activitate care să reflecte în mod real potențialul orașului”.

Într-un eseu dedicat scenelor de artă din România, pe care l-am semnat în acest an într-un catalog editat de Mucem – *Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée* (Marseille)²³, construiam o analiză compara-tivă între orașele principale de artă din România: București, Cluj-Napoca, Timișoara și Iași. Dacă Bucureștiul este unul al multiplelor scene fragmentate, iar rupturile sunt vizibile, în ciuda anumitor solidarități pe care le văd tot mai vizibile în ultima vreme între spații de artă, grație (și deopotrivă din cauza) precarității financiare generalizate, Clujul s-a dezvoltat mult mai unitar, mizând pe forța comunității și atrăgând scena internațională prin gesturile și forța sa, dar, în perioada din urmă, s-a dovedit și acesta un model oarecum utopic și care nu poate supraviețui pe termen lung, fisurile fiind acum vizibile. Iașul, după o perioadă de glorie marcată în principal de Bienala internațională de artă *Periferic* (dispărută în 2008), a intrat într-un con de umbră, dar în perioada recentă dă semne de reactivare, prin prezența câtorva spații de artă, private ori conectate la Facultatea de Arte [Vizuale și Design].

La Timișoara, situația scenei de artă a părut mereu una cu un statut unic, datorită și modernității sale urbane timpurii, deschiderii pe care nu o regăseai la un asemenea nivel în restul țării în comunism, dar și mitologizării postcomuniste care circula în jurul acestui experimentalism care a dominat orașul în anii 1960–70. Acum zece ani, scena locală părea că se sprijină doar pe niște legende, dovedindu-se altfel des-tul de incoerentă. Odată cu apariția unei bienale și a unui spațiu de artă de mai mari dimensiuni, cu putere financiară mare, atmosfera s-a schimbat evident și are potențial să crească, deși privind de la distanță și intrând în contact cu membrii activi ai scenei (și mă refer aici și la spațiile alter-native), rupturile sunt prezente, iar finanțările sunt precare pentru mulți „actori” care construiesc această scenă. Sunt câteva nuclee puternice, alte câteva nuclee fragile disper-sate în oraș și multiple interese destul de diverse. O bienală, în schimb, are puterea să coaguleze anumite dinamici, în speranța că aceste unități nou-apărute nu intră într-un con de umbră odată ce o ediție de bienală s-a încheiat. Este o scenă care se dezvoltă mai degrabă dinspre întreprin-zător, instituție și piață către artist și care are datoria să își concentreze atenția pe artist și pe emergent, fenomen care mi se va părea tot mai prezent, odată ce se va simți că școala de artă și spațiile de artă alternative vor avea cu adevărat o putere locală.

national professors... If the city invested more in the visual arts, then Timișoara would have a good chance of becoming a regional power (think Serbia, Hungary).” Meanwhile, Ovidiu Șandor believes that “the level of activity we’re at is yet to really reflect the city’s potential.”

In an essay dedicated to Romanian art scenes which I wrote this year for a catalogue published by Mucem (Marseille’s Museum of European and Mediterranean Civilizations),²³ I drew a comparative analysis between Romania’s main art cities: Bucharest, Cluj-Napoca, Timișoara, and Iași. While Bucharest is a city of multiple fragmented scenes, and the ruptures are visible in spite of certain increasingly visible solidarities between art spaces nurtured, but also caused by, general financial uncertainty, Cluj developed in a more cohesive manner, betting on the power of community and luring the international scene through its movement and force, although lately this model has also proven to be somewhat utopic and unable to survive in the long run, as cracks are already visible. After a run of glory days mainly marked by the *Periferic* international art biennial (discon-tinued in 2008), Iași dropped out of the spotlight, but has recently shown signs of reactivation through the presence of several art spaces, either private or connected to the Faculty of Visual Arts and Design.

Timișoara’s art scene always seemed to hold a special status, in part due to its early urban modernity, to the open-ness which, during communism, you couldn’t find anywhere else in the country, but also due to the post-communist my-thologizing of the experimentalism which used to dominate the city over the sixth and seventh decades of the last cen-tury. Ten years ago, the local scene seemed to rely solely on legends of days past, hence proving itself somewhat in-coherent. With the emergence of a biennial and of a larger art space with strong financial support, the environment has clearly changed and has room to grow further. Nonetheless, looking from a distance and getting in contact with active members of the scene—and I’m including alternative spac-es here as well—you can see ruptures while, at the same time, there’s little financing going around for many of the players building this scene. The city has a few strong pillars, several more fragile hubs scattered across the city, as well as a number of pretty diverse agendas. A biennial, howev-er, has the required power to coagulate certain dynamics, hoping that these newly formed units will not slide out of the spotlight once an edition is over. It’s a scene that is actually developing from the position of the entrepreneur, the institu-tion, and the market, and moving toward the artist. Its duty is to focus attention on the artist and on the emergent, a phenomenon which will be increasingly present once we feel that the art school and alternative art spaces are holding genuine local power.

BORIS BUDEN

CÂND EȘTI STUDENT LA ARTE ÎN SKOPJE... DESPRE ARTĂ ȘI LIMBAJ ÎN ERA EXTINCȚIEI

Așa-numita IAE, adică „Engleza Internațională a Artei” [*International Art English*], e un termen conceput pentru o nouă limbă apărută în lumea internațională a artei. Cei care au descoperit-o și i-au dat numele, Alix Rule și David Levine, descriu acest nou limbaj ca având „totul de-a face cu engleza”, dar „nefiind, în mod categoric, engleză”.¹ În același timp, cei doi o denunță ca fiind cauza unei duble alienări.² În primul rând, în termeni lingvistici, *International Art English* prezintă o deviație degenerativă de la engle-za standard, propriu-zisă, pervertită de influențe străine până în punctul în care nu mai poate numi lucruri în mod corect, exprima gânduri clare și oferi o comunicare preci-să. În al doilea rând, sunând bizar și fiind greu de înțeles, această „limbă a lumii artei” alienează și „cititorul de rând”, „non-profesioniștii” și „publicul mai larg și pe cel local” de lumea artei contemporane însăși, care astăzi se bazează tot mai mult pe acest limbaj. În concluziile criticii IAE, Rule și Levine speculează posibila implozie a acestui limbaj și prevăd o întoarcere a lumii globalizate a artei sau, mai pre-cis, a elitei sale, la vechiul standard al „englezei conversa-ționale intelectuale”.³

Eseul despre IAE, publicat în 2012 în *Triple Canopy*, a stâr-nit reacții puternice, atât pozitive cât și negative, în care au fost abordate multe aspecte ale practicilor lingvistice din lumea globală a artei, dar în același timp și aspecte sociale, politice și culturale.⁴ În rândurile de mai jos, mă voi alătura conversației care abordează acest subiect din perspectiva transformărilor istorice și sociale mai ample ce au creat realitatea lingvistică în care această formațiune lingvistică bizară, numită IAE, a apărut. Și voi face asta

WHEN AN ART STUDENT IN SKOPJE ... ON ART AND LANGUAGE IN THE AGE OF EXTINCTION

The notion of the so-called IAE, “International Art English”, was coined as the name for a new language that has emerged in the international art world. Those who discovered and baptized it, Alix Rule and Davide Levine, describe this new language as having “everything to do with English” but being “emphatically not English”.¹ At the same time, they denounce it as having caused a double alienation.² First, in linguistic terms, “International Art English” presents a degenerative deviation from the proper, standard English, perverted by foreign influences to the point in which it is unable to correctly name things, to express clear thoughts and provide an accurate communication. Secondly, sounding strange, and being difficult to understand, this new “language of the art world” also alienates the “common readers”, “non-professionals” and “broader and local audiences” from contemporary art, itself, which today increasingly relies on this language. Concluding their critique of IAE, Rule and Levine speculate about its possible implosion and forecast that the globalized art world, or more precisely, its elite, will sooner or later return to the good old standard language, “conventional highbrow English”.³

The essay on “International Art English”, published 2012 in Triple Canopy, sparked strong reactions, both positive and negative, in which many aspects of the linguistic and, at the same time, social, political and cultural practices of the global art scene were tackled.⁴ In what follows, I will join this discussion addressing the topic from the perspective of wider historical and social transformations that have created the linguistic reality in which this weird language formation named IAE has emerged. And I will do so while identifying with a figure that Rule and Levine created to

23. Este vorba despre „Scena de artă românească sau «cât de mult poți prinde în piuneze)”, eseu apărut cu ocazia expoziției de artă românească *Persona* (curator Diana Marincu), deschisă între 5.04–23.06.2019 la MUCEM cu ocazia Sezonului franco-român.

23. The essay, entitled „Scena de artă românească sau «cât de mult poți prinde în piuneze)”, was published on the occasion of the *Persona. Works by Romanian artists* exhibition (curator: Diana Marincu), at Mucem on April 5 – June 6, as part of the France-Romania Season.

1. Alix Rule, David Levine, Mariam Ghani, Alexander Provan, *International Art English*, Triple Canopy, noiembrie 2018, p. 8, <https://www.canopypcanopypcanopy.com/contents/international-art-english-ebook> (accesat în iunie 2019).
2. Vezi Boris Buden, „There Are No More Ports For Flying Dutchman. On the Populism of the IAE Critique” [Nu mai sunt porturi pentru olandezul zburător. Despre populismul criticii IAE], <https://newalphabetschool.hkw.de/buden-translating/> (accesat în iunie 2019).
3. *Ibid.*, 34f.
4. Vezi „A Bibliography of International Art English”, *ibid.*, pp. 76–78.

1. *International Art English* by Alix Rule and David Levine, with Mariam Ghani and Alexander Provan, Published by Triple Canopy, November 2018, p. 8. <https://www.canopypcanopypcanopy.com/contents/international-art-english-ebook>. (accessed in June 2019)
2. See Boris Buden, “There Are No More Ports For Flying Dutchman. On the Populism of the IAE Critique”, <https://newalphabetschool.hkw.de/buden-translating/> (accessed in June 2019).
3. *Ibid.*, 34f.
4. See “A Bibliography of International Art English”, *ibid.* 76–78.

identificându-mă cu o figură pe care Rule și Levine au creat-o pentru a reprezenta o perspectivă locală asupra sistemului artistic global și practicilor sale lingvistice. Formulând principala ipoteză la începutul eseului, ei scriu: „Putem să presupunem, în mod rezonabil, că majoritatea comunicării despre artă în ziua de azi implică oameni care împărtășesc o limbă maternă: artiști și practicieni, jurnaliști locali și cititori. Când o studentă la Arte din Skopje își anunță poziția de absolvire, însă, e probabil să folosească IAE în invitațiile trimise pe email. Pentru că, hei, nu știi niciodată.”⁵

„Nu știi niciodată” – această expresie e o aluzie evidentă la ceva neașteptat ce s-ar putea întâmpla, deși șansele să se întâmple sunt foarte mici. Așadar, ce așteaptă efectiv această studentă – care cel mai probabil e pe cale să își încheie studiile la nivel de licență sau masterat și acum pregătește o expoziție pentru a-și prezenta munca artistică – când anunță evenimentul în engleză? Să atragă un vorbitor de engleză al elitei locale, un membru al corului diplomatic, un reprezentat al unui business internațional interesat de artă ori un curator sau artist de renume internațional care ar putea fi în oraș atunci și ar putea veni? Șansele de reușită sunt într-adevăr foarte mici, la fel cum este și orașul însuși: capitala Macedoniei de Nord, unde locuiește cam un sfert din populația totală, de două milioane, a țării. Miza este, în mod clar, accesarea unui alt public țintit de invitație, și anume o populație anonimă a lumii artistice globale, vorbitoare de engleză, care își are reședința pe internet. În mod evident, studenta își dorește să facă parte din această lume și știe foarte bine că engleza este precondiția de bază pentru a intra în lumea de azi a artei. Îi este atât de evident încât probabil nici măcar nu s-a gândit deloc la motivul scrierii anunțului în engleză. A făcut asta nu pentru că „hei, nu știi niciodată”, ci pentru că, dimpotrivă, „știi deja totul”. Relațiile de putere, chiar deghizate în niște valori culturale sublime – printre care limba este una din cele mai valoroase –, sunt mult mai evidente majorității oamenilor decât tindem să credem, în special celor ce se întâmplă să se afle de partea greșită. Cei de pe cealaltă parte sunt mai degrabă orbi în fața puterii pe care o dețin, confundând-o de obicei cu o calitate innăscută sau pe care au dobândit-o prin muncă. Mai mult, ei presupun că cei fără putere nu au dobândit-o. Cu alte cuvinte, văd condițiile în care alții trăiesc și lucrează doar ca oglindire a ceea ce fac ei. Acest lucru se aplică în totalitate condițiilor lingvistice în care arta contemporană este astăzi produsă, reprodușă, studiată și discutată. Autorii eseului despre International Art English „presupuneau în mod rezonabil”, în citatul de mai sus, „că majoritatea comunicării despre artă în ziua de azi implică oameni care împărtășesc o limbă maternă”.⁶ Cu alte cuvinte, presupun că discursul artistic este propagat astăzi, în mare măsură, în comunități lingvistice cu limite bine definite, în spații sociale și culturale încadrate de limbi naționale, o definire mult mai adecvată pentru ceea ce ei numesc „limbă maternă”. Logica lor este, de fapt, foarte simplă: limba noastră maternă este engleza, așa că vorbim despre artă în engleză. Așadar, de ce și studenta din Skopje vorbește despre artă în engleză? De ce nu își folosește limba maternă pentru asta?

5. *Ibid.*, p. 11.

6. *Ibid.*

7. Ceea ce, în acest caz, ar putea fi macedoneană, albaneză sau o altă limbă, minoritară în țară. Diversitatea lingvistică a Macedoniei reflectă diversitatea etnică bogată a țării. Macedoneana e vorbită de peste 1,3 milioane de oameni. Albaneza de aproximativ jumătate de milion. Dar mai există și turca (70 000), rromani (în jur de 40 000) și alte limbi slavice din sud, ca sârba sau bosniaca.

represent a local perspective on the global art system and its linguistic practice. Formulating their major hypothesis at the beginning of the essay, they write: “We can reasonably assume that most communication about art today still involves people who share a first language: artists and fabricators, local journalists and readers. But when an art student in Skopje announces her thesis show, chances are she’ll email out the invite in IAE. Because, hey—you never know.”⁵

“You never know”—the phrase obviously hints at something unexpected that might happen, although the chances of this happening are very slight. So, what does this art student in Skopje—who is most likely about to finish her art or MFA studies and is now preparing a show to publicly present her artistic work—actually expect of announcing this event in English? To attract someone from the local English-speaking elite, a member of the diplomatic chorus, a representative of international business interested in art or an internationally renowned curator or artist who might happen to be in the city at the time and attend the show? The chances of succeeding in this goal are indeed very small, as is the city, itself: the capital of North Macedonia, where around one fourth of country’s total population of two million people live. What’s at stake is, clearly, accessing another audience that the invitation in English actually targets, an anonymous population of the English-speaking art world that resides in cyberspace. The student obviously wants to be part of it and knows very well that English is the basic prerequisite for entering the art world today. This is so self-evident to her that she probably hasn’t had any thoughts about why she should write the announcement in English. She did so not because “hey—you never know”, but because, on the contrary, “you already know everything”. Power relations, even if disguised in some sublime cultural values—of which language is one of the most precious—are much more obvious to most people than we tend to believe, especially to those who happen to find themselves on the wrong side. Those on the other side are rather blind for the power they possess, mistaking it usually for a quality they were born with or have earned through their hard work. They assume, moreover, that those without power have not earned it. In other words, they only see the conditions in which other people live and work in the mirror of their own. This fully applies to the linguistic conditions in which contemporary art is made, reproduced, studied and talked about today. The authors of the essay on International Art English, as quoted above, “reasonably assume that most communication about art today still involves people who share a first language”.⁶ In other words, they assume that the discourse on art today mostly takes place within a concretely enclosed linguistic community, within a social and cultural space framed by a national language, which is more adequate name for what they call “first language”. Their logic is, in fact, very simple: our first language is English, so we speak about art in English. Why then does this art student in Skopje also speak about art in English? Why doesn’t she speak about it in her own first language?

5. *Ibid.*, 11.

6. *Ibid.*

7. Which in this concrete situation, might be Macedonian, Albanian or some of the other minority languages in Macedonia. Linguistic diversity of the country reflects its rich ethnic diversity. Macedonian is spoken by over 1,3 million people, Albanian some half million. But there is also Turkish (70,000), Romani (around 40,000) and other South Slavic languages like Serbian or Bosnian.

Această logică evocă, în mod jenant, faimoasa replică cu să-mănânce-cozonac, atribuită Mariei Antoaneta care, fiind informată că oamenii sufereau în timpul foametei din cauza lipsei pâinii, se zice că ar fi sugerat brișele ca substitut. Ceea ce a reușit Maria Antoaneta acum mai bine de două secole, cu disprețul ei cinic pentru realitatea în care oamenii trăiau, repetă astăzi criticii IAE. Proiectează o alegere care aparține puținilor privilegiați asupra condiției tuturor: „Să vorbească în limba maternă.” Dar când vorbim despre arta contemporană și, în mod mai general, despre chestiuni educative, culturale, economice și politice ale lumii globale de azi, întrebarea este: chiar are de ales studenta la Arte din Skopje?

PIERIM... ÎN TIMP CE VORBIM

Extincția speciilor este o realitate notorie. Insecte, cimpanzei, urangutani și un număr tot mai mare de specii de plante fie au dispărut, fie riscă să dispară. Cauza este binecunoscută: încălzirea globală provocată de omenire. Analizele criminalistice ale corpului victimei, natura, au dezvăluit deja nu doar dimensiunile oribile ale acestei crime, dar au furnizat și destule indicii despre făptași, și totuși crima continuă. Mai mult, extincția speciilor a trecut dincolo de natură și afectează, tot mai mult, viața socială și culturală.

De exemplu, se discută mult acum despre extincția limbilor. Unii spun că se evaporă în fața ochilor noștri la fel de dramatic ca speciile naturale. Ai în față date statistice incredibil de precise.

Estimările indică existența a șase, șapte mii de limbi la nivel global în acest moment. Unii chiar se încumetă să dea o cifră exactă: 7 111.⁸ Aceeași sursă susține că aproximativ o cincime din ele sunt acum în pericol. Alte surse sunt mai pesimiste și estimează că aproape jumătate din limbile vorbite astăzi sunt în pericol de dispariție.⁹ Recent, CNN a mers chiar mai departe, prezentând o scară precisă a limbilor în pericol: 592 de limbi sunt „vulnerabile”, 640 sunt „categoric în pericol”, 537 sunt „în pericol grav”, 577 sunt „în pericol critic” și 228 sunt deja considerate „disparute”.¹⁰

Aceste numere sunt fascinante. Chiar mai fascinantă, sau am putea spune ciudată, este imaginea lingvistică a lumii pe care o exprimă. Seamănă cu un fond de limbi din care cineva poate extrage un inventar precis. Problema vine, în mod evident, din ideea că limbile pot fi numărate așa cum se numără merele. Afirmatia venită dintr-o sursă autoritară care susține că în acest moment sunt, cu exactitate, 7 111 limbi vorbite în lume poate crea impresia că autorii nu posedă criterii clare și definitive pentru a le diferenția. Dar le posedă. Delimitarea unei limbi nu este deloc bazată

- „How many languages are there in the world?” [Câte limbi există în lume?], <https://www.ethnologue.com/guides/how-many-languages> (accesat în iunie 2019).
- „World’s Languages Dying Off Rapidly” [Limbile lumii mor în ritm rapid] de John Noble Wilford, *New York Times*, 18 septembrie 2007, <https://www.nytimes.com/2007/09/18/world/18cnd-language.html> (accesat în iunie 2019).
- James Griffiths, „Welsh and Hawaiian were saved from extinction. Other languages might not be so lucky” [Galeza și hawaiana au fost salvate de la extincție. S-ar putea ca alte limbi să nu aibă același noroc], CNN, 11 aprilie 2019, <https://edition.cnn.com/2019/04/09/asia/endangered-languages-welsh-hawaiian-cantonese-intl/index.html> (accessat în iunie 2019).

This logic evokes in an embarrassing way that famous let-them-eat-cake phrase, ascribed to Marie Antoinette who, upon being informed that people during the famine were suffering from bread shortages, allegedly suggested to let them eat brioche. What she, in her cynical disdain of the reality in which people live, did more than two centuries ago, the critics of IAE are repeating today. They project a choice, which is the privilege of the few, into the living conditions of all: “Let them speak their first language.” But when it comes to contemporary art and, more generally, to the educational, cultural, economic and political issues in the global world today, the question is, do they—does this art student in Skopje—really have a choice?

WE ARE EXTINCTING ... WHILE WE SPEAK

The extinction of species is a notorious reality today. Insects, cheetahs, orangutans, and an increasing number of plant species have already gone extinct or are in danger of dying out. The cause is well known: global warming, caused by humans. The forensic analyses of the body of the victim, nature, have so far not only revealed the horrific dimensions of this crime, but also provided sufficient evidence about the perpetrators, yet the crime is still ongoing. Moreover, the extinction of species has gone beyond nature and is increasingly affecting the realm of social and cultural life.

So, for example, there is much talk nowadays about the extinction of languages. Some say that they are vanishing before our eyes no less dramatically than the natural species. One is even confronted with amazingly precise statistical data.

So, it is commonly estimated that there are between six and seven thousand languages in the world today. Some dare to give the exact number: 7,111.⁸ The same source asserts that roughly a fifth of them are now endangered. Other sources are more pessimistic and estimate the number of languages in danger of extinction to be nearly half of all that are spoken today.⁹ Recently, CNN went even further providing a precise scale of the languages in danger: 592 languages are „vulnerable“, 640 are „definitely endangered“, 537 are „severely endangered“, 577 are “critically endangered” and finally, 228 are deemed already “extinct”.¹⁰

These numbers are fascinating. Even more fascinating, or shall we rather say, weird, is the linguistic picture of the world they convey. It resembles a stock of languages from which one can make a precise inventory. The problem is clearly in the idea that languages are countable like apples. The authoritative claim that there are precisely 7,111 languages spoken in the world today might create the impression that its authors possess clear and definitive criteria for differentiating among them. But they do not. What can be counted as a language is in no way based on some purely linguistic criteria but, rather, on particular historical and

- „How many languages are there in the world?” <https://www.ethnologue.com/guides/how-many-languages> (accessed in June 2019).
- World’s Languages Dying Off Rapidly”, by John Noble Wilford, *New York times*, Sept. 18, 2007. <https://www.nytimes.com/2007/09/18/world/18cnd-language.html>. (accessed in June 2019).
- “Welsh and Hawaiian were saved from extinction. Other languages might not be so lucky” by James Griffiths, CNN, <https://edition.cnn.com/2019/04/09/asia/endangered-languages-welsh-hawaiian-cantonese-intl/index.html>. (accessed in June 2019).

pe criterii pur lingvistice oarecare ci, mai degrabă, pe anu-mite circumstanțe istorice și sociale și pe decizii politice total contingente. De fapt, întrebarea „câte limbi există?” este greșită sau, mai degrabă, este o prezentare populară – ca să nu spunem populistă – a praxisului nostru lingvistic. Adevărul e că nu există niciun răspuns științific la aceas-tă întrebare. Totuși, dacă e să traducem asta în discursul lingvisticii, conștienți de limitele disciplinei, întrebarea s-ar transforma imediat într-una politică ce, în loc să numere limbi, adresează problema diferențierii în praxisul lingvistic: cine, cum și urmând ce interese trasează granițele dintre limbi? Acest lucru îi era deja perfect limpede lui Ferdinand de Saussure, pentru care atât subdivizarea limbilor în di-alecte cât și hotarele care se presupune că separă două limbi sunt teme convenționale, adică o chestiune a deci-ziilor arbitrare.¹¹ Și totuși, în ciuda tuturor acesteia, persis-tăm în descrierea condiției lingvistice a lumii de astăzi ca grup de aproximativ șapte mii de limbi. De ce? Pentru că se aliniază imaginii geopolitice dominante a lumii, adică un grup de state-națiuni și popoarele, societățile, culturile lor? Ambele imagini, ambele grupuri, într-adevăr, garantează într-o anumită măsură comensurabilitatea experiențelor noastre sociale, politice, culturale și lingvistice. Oferă o anu-mită unitate comună de măsură și ne permit să comparăm direct limbile între ele. „Eu am societatea mea, națiunea, statul, istoria și cultura – arta mea! – și, desigur, limba mea, așa că și tu trebuie să ai toate acestea.” Funcționează cu adevărat, însă, aceste echivalențe? Dacă așa-zisa limbă maternă a mea e una din cele 840 de limbi despre care se spune că sunt vorbite în Papua Noua Guinee, putem com-para în vreun fel praxisul meu lingvistic și toate experien-țele sociale, politice și culturale asociate cu cele ale unei persoane care vorbește franceza, spaniola sau germana?

Nu este, așadar, pur și simplu corect să reproșezi studentei la Arte din Skopje că nu vorbește despre artă în „limba sa maternă”. Un astfel de reproș dezvăluie o lipsă alarmantă de conștientizare a realităților lingvistice din lumea globalizată în care oamenii creează artă și vorbesc despre ea astăzi sau, mai exact, a uriașelor transformări ale acestei realități care au loc chiar acum. În contextul acestor transformări, noțiu-nea de „limbă maternă” a fost redusă la funcția sa ideologi-că. În loc să ofere o măsură comună pentru o comparație la nivel global a experiențelor noastre lingvistice, maschează de fapt noi forme de inegalitate, nedreptate și contradic-ții care răsar din colapsul ordinii internaționale actuale și a edificiului ei conceptual, în care vorbim despre limbi și artă sperând să găsim un teren stabil pe care să ne poziționăm. Acest teren stabil, însă, nu mai există.

Nu există absolut nicio echivalență între o persoană vorbind despre artă în engleză ca limbă maternă și studenta la Arte din Skopje care face același lucru în limba sa maternă care e, să zicem, macedoneana.¹² Diferența nu provine doar din dimensiuni. Desigur, o comunitate foarte mică a celor care vorbesc macedoneana nu poate fi comparată în ni-ciun mod cu comunitatea vorbitoare de engleză. Pe lân-gă asta, macedoneana este o limbă foarte nouă. Ca limbă națională standardizată și de sine stătătoare, există doar de la finalul celui de-al Doilea Război Mondial. Totuși, ceea ce separă cu adevărat aceste două limbi, comunitățile lor lingvistice și experiențele lor pe care le articulează în lume și în artă, este modul în care ele se schimbă astăzi și, drept consecință, perspectivele de viitor legate de dezvoltare. Am putea presupune în mod rezonabil că macedoneana

social circumstances and on entirely contingent political decisions. In fact, the very question “how many languages?” is wrong, or rather, it is a popular–not to say populist–presentation of our linguistic praxis. The fact is that there is no scientific answer to this question. However, if translated into the discourse of linguistics, aware of its disciplinary limits, this question would immediately turn into a political one which, instead of counting languages, addresses the problem of differentiation of our linguistic praxis: who, how and in whose interest draws the boundaries between languages? This was already perfectly clear to de Saussure, for whom both the subdivision of languages into their dialects and the boundary supposed to separate two languages are conventional issues, that is, a matter of arbitrary decision.¹¹ All that notwithstanding, we persistently depict the linguistic condition of today’s global world as a cluster consisting of some 7,000 languages. Why? Because it conforms to the dominant geopolitical picture of the world, a cluster of nation states and their respective peoples, societies, cultures, etc.? Both pictures, both clusters, indeed, guarantee, to a certain extent, the commensurability of our social, political, cultural, and linguistic experiences. They provide a common measurement and allow us to directly compare with each other: “I have my society, my nation, my state, my history, my culture–my art!–and, of course, my language, so you too must have all of these.” But do these equivalences really work? If my so-called first language is one of those 840 languages allegedly spoken in Papua New Guinea, is my linguistic praxis, and all the social, political and cultural experiences that go with it, in any way comparable to the linguistic praxis and related experiences of a person who speaks French, Spanish or German?

It is, therefore, not simply unfair to reproach the art student in Skopje for not speaking about art in her “first language”. Such a reproach reveals an alarming lack of awareness about the linguistic reality of the global world in which people make art and talk about it today, or, more precisely, about the huge transformations of this reality that are going on right now. In the context of these transformations, the notion of “first language” has been reduced to its ideological function. Instead of providing a common measure for a global comparison of our linguistic experiences, it actually masks new forms of inequality, injustice and contradictions which emerge from the collapse of the existing international order and its conceptual edifice, within which we talk about language and art hoping to find solid ground to stand on. But there is no longer such solid ground.

There is no equivalent whatsoever between a person speaking about art in his or her first language, which is English, and the art student in Skopje doing the same in her first language, which is, say, Macedonian.¹² The difference does not lay solely in dimensions. Clearly, a very small community of those who speak Macedonian is in no way comparable to the English language community. Besides that, Macedonian is a very young language. As a standardized national language of its own, it exists only since the end of WWII. What, however, truly separates these two languages, their respective linguistic communities and the experiences of the world–and art–they articulate in their languages, is the way they are changing today and, as a consequence, the different prospects of their future development. Macedonian, we might reasonably assume, is already on the list of endangered languages,

este deja pe lista limbilor pe cale de dispariție, deși nu știm exact la ce nivel. Este doar „vulnerabilă” sau este deja „ca-tegoric”, „grav” sau chiar „critic” în pericol? În plus, există o altă listă de „limbi în pericol” în care mace-doneana nu este de fapt inclusă, dar care ne spune chiar mai multe despre adevărata sa poziție în ansamblul lingvis-tic global: lista celor 21 de limbi „în pericol de extincție digi-tală”.¹³ În studiul „Limbile în societatea informațională euro-peană”, un grup de mai bine de 200 de experți de top din domeniul tehnologiei limbajului au testat nivelul de susținere prin tehnologie al limbajului pentru 30 dintre cele aproxima-tiv 80 de limbi europene. Concluzia lor: susținerea pentru 21 din cele 30 de limbi studiate este „nonexistentă” sau în cel mai bun caz „slabă”. Dacă vorbim de viitor, peisajul e și mai necrutător. Experții prevăd că e improbabil ca majoritatea limbilor europene să supraviețuiască în era digitală.

Așa cum am menționat, macedoneana nu a fost inclusă în studiu și nici albaneza. Având însă în vedere că decalajul din-tre limbile „mari” și cele „mici” continuă să crească, lucru dezvăluit de acest studiu, atât macedoneana cât și albane-za, ambele având șanse mari să fie „limba maternă” a stu-dentei la Arte din Skopje, vor fi cel mai probabil printre prime-le care să sucombe virajului digital al praxisului lingvistic. Este inutil să mai menționăm că singura limbă pentru care studiul a descoperit un „sprijin digital bun” este engleza.

Să revenim la întrebarea noastră: oare chiar are de ales studenta la Arte din Skopje? Scriind în engleză despre arta sa, se luptă literalmente pentru a supraviețui ca ar-tist. Pentru a adapta puțin acel faimos dicton al lui Mladen Stilinović, putem spune că un artist care nu vorbește limba engleză nu va supraviețui ca artist.

Totuși, lucrurile se pot complica și mai tare.

DISCURSUL VERNACULAR AL CAPITALULUI

Până acum, am descris situația actuală în care arta și lim-bajul se contopesc din perspectiva unui dezechilibru de putere relativ clar și predictibil. La vârf sau, dacă doriți, în centru, stă o limbă mare, puternică și influentă, adică engleza, care trage toate celelalte limbi în vortexul său, înghițindu-le tot mai mult pe cele mai mici și mai slabe. Tehnologia digitală pare să grăbească și mai tare proce-sul. Lupta pentru supraviețuire a multor limbi – cum ar fi în cazul nostru macedoneana sau albaneza – se poate să fie deja decisă. Sunt sortite pieirii. Dar dacă există și un alt proces, unul care merge în direcția exact opusă?

În 2013, cu puțin timp înainte de a vizita India pentru lansarea *Mission Impossible 4*, Tom Cruise a publicat un tweet în hindusă care se încheia cu: „Anil Kapoor chattano MI4”.¹⁴ Fanii săi indieni au avut nevoie de ceva timp pentru a înțelege ce a vrut de fapt să zică, și anume că Anil Kapoor, colegul său, care e un actor indian faimos, „rupe” [rocks] în film. Desigur că la mijloc a fost o traducere greșită, dar nu

although we do not know precisely to which degree. Is it only “vulnerable“, or is it already “definitely“, “severely” or even “critically” endangered?

In addition, there is also another list of “endangered languages” from which Macedonian is, in fact, absent, but which, however, tells even more about its true position in the global assembly of languages: the list of 21 European languages “in danger of digital extinction”.¹³ In the study “Europe’s Languages in the Digital Age”, a group of more than 200 of Europe’s leading Language Technology experts tested the level of support through language technology for 30 of the approximately 80 European languages. Their conclusion: digital support for 21 of the 30 languages investigated is “non-existent” or “weak” at best. When it comes to the future, the picture gets even more grim. The experts foresee that most European languages are unlikely to survive in the digital age.

Macedonian, as said before, was not included in the study, nor was Albanian. But, having in mind that, as the study reveals, the gap between “big” and “small” languages continues to widen, both the most likely “first languages” of the art student in Skopje, Macedonian and Albanian, will be almost certainly among the first to succumb to the digital turn in the linguistic praxis. Needless to say, the only language for which the study could verify a “good digital support” is English.

Let’s come back to our question: does this art student in Skopje really have a choice? Writing in English about the art she makes, she literally struggles for survival as artist. To slightly adapt Mladen Stilinović’s famous dictum, we might say that an artist who cannot speak English won’t survive as an artist.

Still, however, things can get even more complicated.

CAPITAL’S VERNACULAR ADDRESS

So far, we have depicted the current situation in which art and language conflate from the perspective of a relatively clear and predictable imbalance of power. On the top, or, if you like, in the center, there is one big, strong, powerful language, English, which pulls all other languages into its vortex increasingly swallowing the smallest and the weakest among them. Digital technology seems to only speed up this process. The struggle for the survival of many small languages–like, in our case, Macedonian or Albanian–may already be settled. They are doomed to extinction. But what if there is another process–going exactly in the opposite direction?

In 2013, shortly before his visit to India for the release of *Mission Impossible 4*, Tom Cruise tweeted in Hindi a message that ended with: “Anil Kapoor chattano MI4”.¹⁴ His Indian fans needed little time to figure out what he really meant–that his colleague, a famous Indian actor, “rocks” in the film. Of course, there was a mistranslation, but one for which no humans could be blamed. Namely, Cruise used automated

11. Vezi Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1997 [1916], p. 279.

12. Cum am mai menționat, ar putea fi și albaneza sau altă limbă „maternă” vorbită în țară.

11. See Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1997 [1916], 279.

12. As said before, it could be also Albanian or yet another “first” language spoken in the country.

una pentru care putem da vina pe o ființă umană. Cruise a folosit traducerea automatizată pentru a converti *tweetul* în hindusă. Algoritmul a făcut traducerea *verbum pro verbo*, adică a lucrat literal, traducând în mod automat expresiile greșit. Putem spune că algoritmul a interpretat traducerea ca pe o comunicare, când ea este de fapt interpretare.

Dar de ce a fost nevoie ca Tom Cruise să se bazeze pe o traducere mecanică, riscând o greșeală stupidă? De ce nu a lăsat pur și simplu *tweetul* în engleză? Evident, trebuie că a fost sfătuit de echipa sa de marketing să folosească re-țeaua de socializare Twitter în hindusă pentru a ajunge la un public cât mai larg posibil. De fapt, acest trend era unul nou în India la modul general, unde companii digitale globale ca Twitter, Facebook și Google s–au adresat inițial doar publicului vorbitor de engleză. Microsoft, de exemplu, a considerat hindusa, în primă fază, sistem de scriere complex [*complex script*]. Totuși, începând cu mijlocul anilor 2000, hindu-sa apare din ce în ce mai frecvent pe platforme digitale.

Nu e un secret că forța ce conduce acest viraj lingvistic este interesul dat de profit: „Ca piață, India nu poate fi penetrată decât dacă rezolvi chestiunea limbii.”¹⁵ Așadar, ca un brand să poată prospera pe piața indiană, fie că vorbim de spații rurale sau urbane, este esențial să atragi și să angrenezi „publicul într–un mediu în care e confortabil și cu care e asociat social. [...] Pentru a comunica cu ei în mod eficient online, pentru a te asigura că publicul face asocieri cu brandul și că mesajul este înțeles, brandurile trebuie să folosească un mediu vernacular.”¹⁶

Aici, termenul „vernacular” se referă, desigur, în principal la o pletoră de limbi indiene. Sunt 22 de limbi majore scrise în 13 scrieri diferite și aproape douăzeci de mii de dialecte în țară. În același timp, cu peste 460 de milioane de utilizatori de internet, un număr așteptat să ajungă până la 635,8 milioane până în 2021, India este cea de–a doua piață online din lume.¹⁷ În 2012, așa-numitul „Raport vernacular” [*Vernacular Report*] eliberat în acel an de *The Internet and Mobile Association of India* (IAMAI) dezvăluia că un număr semnificativ de utilizatori accesau conținut în limbile lor regionale.¹⁸ Raportul dezvăluia și că oamenii din zonele rurale erau mai înclinați să acceseze internetul în limbile lor regionale. Mai exact, 64 la sută din utilizatorii de internet din zona rurală preferă să folosească internetul într–o limbă vernaculară. În cazul utilizatorilor urbani, un total de 25 de procente accesează sau navighează pe internet în limbi locale. Această tendință continuă până astăzi. Acum, se estimează că nouă din zece utilizatori vor folosi internetul într–o limbă vernaculară în următorii cinci ani.

Totuși, noțiunea de „vernacular” este aplicată astăzi în India dincolo de domeniul limbilor. De exemplu, domină discursul dezvoltării economice a țării, lucru ce și–a găsit expresia în formulări cum ar fi „conținut vernacular”, „start–upuri vernaculare”, „piețe vernaculare”, „public vernacular”, „planificare vernaculară”, „oportunități vernaculare”, „soluții vernaculare”, „*appuri* vernaculare” etc.

translation to convert his tweet to Hindi. However, the machine did it *verbum pro verbo*, in other words, it did the so-called literal translation, which automatically mistranslates idioms. One might say that the machine mistook translation for communication, while, instead, it is an interpretation.

But why did Tom Cruise have to rely on digital translations, risking that he make himself look silly? Why didn't he simply tweet in English? Obviously, he must have been advised by his marketing managers to use the social networking site Twitter in Hindi so as to reach as wide an audience as possible. In fact, this was generally a new trend in India, where global digital companies like Twitter, Facebook, and Google initially addressed only an English-speaking audience. Microsoft, for instance, originally referred to Hindi as a complex script. However, since the mid 2000's Hindi appears more and more frequently on digital platforms.

It is no secret that the driving force behind this linguistic turn is the interest of profit: “India, as a market, can be penetrated into only if the language is addressed.”¹⁵ So, for brands to flourish on the Indian market, whether in rural or urban spaces, it is essential to attract and engage “with the audience in a medium that they are comfortable and socially associated with. (...) To communicate to them effectively online, to ensure brand recall, and to ensure that the message is understood, brands will have to use a vernacular medium.”¹⁶

When it comes to the notion of “vernacular”, it refers, of course, primarily to a plethora of Indian languages. There are 22 major languages written in 13 different scripts and almost 20,000 dialects in the country. At the same time, with over 460 million internet users, a number projected to go up to 635.8 million by 2021, India is the second largest online market in the world.¹⁷ Back in 2012 the so-called “Vernacular Report” released that year by *The Internet and Mobile Association of India* (IAMAI) revealed that a significant number of users access content in their local language.¹⁸ The report also revealed that people in rural areas are more keen to access the internet in their regional language. Concretely, 64 percent of the rural internet users prefer using the internet in their vernacular language. In the case of urban users, a total of 25 percent access or browse the internet in local languages. This trend has continued until today. Now it is estimated that nine out of every ten new users over the next five years will use the internet in a vernacular language.

However, the notion of “vernacular” is applied in today's India far beyond the domain of language. For instance, it dominates the discourse on economic development of the country, something which has found its expression in phrases like: “vernacular content”, “vernacular startups”, “vernacular market”, “vernacular audience”, “vernacular planning”, “vernacular opportunities”, “vernacular solutions”, “vernacular apps”, etc.

„Vernacular.ai”, de exemplu, este numele unei platforme multilingve de inteligență artificială pentru afaceri. Cofondatorul și directorul general executiv al aceste–ia vede viitorul companiei dincolo de granițele Indiei: „Viziunea noastră este să devenim un motor vernacular pentru limbile native ale lumii.”¹⁹

General vorbind, penetrarea masivă a internetului în rândul publicului nevorbitor de engleză care are loc în India astăzi este de o importanță enormă pentru economie. Se crede că următoarea fază de creștere urmează să vină exclusiv prin acest spațiu vernacular. Cu cât internetul se infiltrează mai adânc, cu atât proporția utilizatorilor care știu engleza scade. În termeni generali, publicul țintă al unor branduri cheie din India este cel vernacular. Limba este văzută și ca având un rol crucial pentru branduri care vor să pătrundă „în mintea consumatorului la un nivel mai intuitiv”.²⁰ Acest lucru este adevărat în special pentru rețelele de socializare. Acestea țintesc acum în mod special publicul vernacular și îl înțeleg ca fiind începutul unei ere cu totul noi.

Privind din această perspectivă, ceea ce numim aici „spa-țiu vernacular” poate fi înțeles în mod principal în termeni ai unui tărâm noncapitalist sau precapitalist. Folosind media digitală, capitalul colonizează acest tărâm și îl încorporează în producerea relațiilor capitalismului global. De fapt, am putea numi acest proces folosind numele său corect și binecunoscut: acumularea primitivă de capital. Acționează în forma discursului vernacular prin metode ale tehnologiei digitale și rezultă în comodificarea praxisului lingvistic cu toate consecințele sale cognitive, culturale și sociale. Miza este o îngrădire digitală a bunului comun lingvistic ce rezidă în domeniul vernacular.

DIN FERICIRE, E PREA TÂRZIU

Întrebarea acum este dacă acest viraj către praxisul lingvistic vernacular – depărtându-ne de engleză ca limbă dominantă a mediei digitale la nivel mondial –, așa cum poate fi observată în India, se aplică în cazul studentei noastre la Arte din Skopje. Ar putea avea o influență asupra modului în care folosește limbile și, mai important, poate să afecteze soarta „limbii sale materne”, care acum se confruntă aproape sigur cu dispariția? Având în vedere infiltra-re capitalului în spațiul vernacular al Indiei despre care am discutat, un astfel de viraj poate avea loc doar când capitalul recunoaște, în „limba maternă” deja re-vernacu-larizată la scară largă a studentei la Arte, o modalitate a discursului vernacular de a permite comodificarea unor aspecte ale vieții care–i erau până acum inaccesibile. În practică, studenta la Arte din Skopje ar putea fi motivată să se întoarcă la „limba maternă” când vorbește și scrie despre artă doar dacă arta însăși ori, mai precis, sistemul global al artei cu cele mai puternice instituții și media ale sale – deja profund încâlcite în interesele capitalului – vor recunoaște în el un potențial „public–produs” [*audience commodity*], adresând asta ca atare. Doar în acest caz va fi motivată să găsească sens în a scrie anunțul despre expoziția sa în „limba maternă”.

Dar ce este „publicul–produs”, de fapt? Răspunsul a fost oferit acum mai multe decenii de Dallas W. Smythe, teoretician marxist și critic al economiei politice a comunicațiilor.²¹

19. Vezi <https://vernacular.ai/> (accesat în iunie 2019).

20. „Giving the Social Media Campaigns a Linguistic Twist” [Când dai campaniilor de social media un unghi lingvistic], *ibid.*

21. În eseuul său publicat deja în 1977: „Communications: Blindspot of

“Vernacular.ai”, for instance, is the name of a multi-lingual artificial intelligence platform for businesses. Its Co-founder and CEO sees the future of the company beyond the borders of India: “Our vision is to become a vernacular engine for the world’s native languages.”¹⁹

Generally speaking, the massive penetration of the internet throughout non-English speaking audiences taking place in India today is of huge importance for the economy. It is believed that the next phase of growth would come only through the vernacular space. The deeper the internet penetrates, the lower the proportion of users who know English. In general terms, the core audience for key brands in India is the vernacular audience. Language is seen playing a crucial role also in terms of brands penetrating the “consumer’s mind space at a more intuitive level”.²⁰ This is especially true of social media. They now specifically target the vernacular audience and understand it as the beginning of a completely new era.

Looking from this perspective, what is here called “vernacular space” can primarily be understood in terms of a non- or pre-capitalist realm. Using digital media, capital colonizes this realm and incorporates it into the production relations of global capitalism. In fact, we might call this process by its well-known proper name: the primitive accumulation of capital. It proceeds in the form of the vernacular address by means of digital technology and results in the commodification of the linguistic praxis with all its cognitive, cultural and social consequences. At stake is a digital enclosure of the linguistic commons residing in the vernacular domain.

LUCKILY, IT IS TOO LATE

The question is now whether this turn to the vernacular linguistic praxis–and away from English as the globally dominant language of digital media–as it is observed in India, applies to the case of our art student in Skopje. Could it have an influence on the way she uses languages and, even more importantly, could it affect the fate of her “first language” which presently faces almost certain extinction? Having in mind the previously discussed penetration of capital into the vernacular space in India, such a turn can occur only if capital recognizes, in the art student’s already widely re-vernacularized “first language”, a means for its vernacular address, which enables the commodification of the so-far inaccessible areas of life. In practice, the art student in Skopje might be motivated to return to the “first language” when speaking and writing about art only if this art itself, or more precisely, the global art system with its most powerful institutions and media–already deeply entangled in the interests of capital–will recognize in her a potential “audience commodity”, and address her as such. Only in this case would she feel motivated and find it meaningful to write the announcement for her show in her “first language”.

But what is an “audience commodity”, in fact? The answer was given many decades ago by a Marxist theorist and critic of the political economy of communications, Dallas

Pentru el, publicul este o formă a comunicării ca marfă, produsă în masă și sprijinită de agenții publicitari în mo-nopolul capitalist. Pe scurt, publicul este produs, vândut, distribuit, cumpărat și consumat; are un preț, motiv pentru care poate fi considerat un produs. Smythe demonstrează modul în care publicitarii cumpără publicul și cum este determinat prețul, scoțând în evidență și inegalitatea din sistemul curent, în care publicul plătește, dar publicitarii nu. În același timp, el argumentează că publicul „produce”. „Producția” acestuia, însă, e redusă la consumerism fără niciun conținut semnificativ.

Dacă sistemul de artă global și capitalul de care este legat în mod intrinsec vor adresa vreodată publicul vernacular care vorbește macedoneană, albaneză sau altă limbă, minoritară, a Macedoniei de Nord pentru a-l transforma în public–produs, rămâne o întrebare deschisă. Când vor-bim de limbi și de capacitățile lor culturale și discursive, mărimea contează. Limbile menționate mai sus nu doar că au un număr relativ mic de vorbitori, dar și publicul de artă local și, la modul mai general, publicul cultural local – dacă e să le comparăm de exemplu cu cele germa-ne, franceze sau italiene – sunt aproape neglijabile. Chiar dacă dezvoltarea tehnologiei digitale ar face adresarea acestor audiențe vernaculare în limbile lor respective o chestiune simplă și ușoară, foarte puțini ar fi cei ce ar considera că merită efortul. Totuși, expresia pe care Rule și Levine o folosesc în mod înșelător pentru a explica de ce studenta din Skopje scrie în engleză în loc de „limba sa maternă” are într-un final sens în acest context. „Hei, nu știi niciodată.”

În timp ce e perfect rezonabil să punem la îndoială că o mână de mici limbi balcanice și publicul lor de artă și cul-tură vor atrage interesul capitalismului global și principalele centre de putere din lumea artei, pe de altă parte nu mai este la fel de rezonabil să așteptăm ca publicul vernacular din Balcani și din lume să ajungă să considere învățarea și vorbirea limbii engleze, ca *lingua franca* a lumii artei, drept singura alternativă la provincialismul lor vernacular.

Unii teoreticieni ai limbii argumentează, de exemplu, că dominanța englezei la nivelul lumii globalizate a atins deja apogeul iar acum se îndreaptă spre un declin de neoprit. Conform lui Nicholas Ostler, engleza urmează astăzi soar-ta latinei, la un moment dat *lingua franca* pentru majo-ritatea Europei și care, acum câteva secole, și-a pierdut dominanța de care se bucurase vreme de aproape două mii de ani.²² Ostler scoate în evidență ceea ce el numeș-te un punct slab în profilul oricărei limbi globale: elitismul său. Astăzi, elitismul incontestabil al limbii engleze, care conduce toate discursurile înalte ale economiei globa-le, politicii, științei și culturii, nu mai e un semn de pute-re ci, dimpotrivă, un simptom al declinului ce urmează. Întrebarea este, totuși, ce va înlocui engleza ca limbă mondială? Nu va exista o singură opțiune, argumentează Ostler: „Lumea nu se deplasează spre monolingvism en-glez, ci către un viitor mai multilingvistic, divers și probabil imposibil de calculat.”²³

W. Smythe.²⁴ For him, the audience is the commodity form of mass–produced, advertiser–supported communications in monopoly capitalism. In short, the audience is produced, sold, distributed, purchased and consumed; it has a price, which is why it can be considered a commodity. Smythe demonstrates how advertisers buy the audience and how price is determined, pointing also at the inequality of the current system in which the audience pays and advertisers don’t. At the same time, he also argues that the audience “works”. Its work, however, is reduced to consumerism without having any meaningful content.

Whether the global art system and the capital intrinsically tied to it will ever address the vernacular audience speaking Macedonian, Albanian or some other of the minority languages of Northern Macedonia, so as to turn it into an audience commodity, is an open question. When it comes to languages and their cultural and discursive capacities, size matters. The above–mentioned languages have not only a relatively small number of speakers, but also their local art and, more generally, cultural audiences–when compared with those of German, French or Italian for instance–are almost negligible. Even if the development of digital technology would make it simple and easy to address these vernacular audiences in their respective languages, hardly anyone would find it worth the effort. However, the phrase that Rule and Levine misleadingly use to explain why the art student in Skopje writes in English instead of in her “first language”, can finally make sense here. “Hey–you never know”.

While it is perfectly reasonable to doubt that the few small Balkan languages and their art and cultural audiences are going to attract the interest of global capitalism and the leading power centers of the art world, it is, on the other hand, no longer so reasonable to expect that the vernacular audiences of the Balkans and the world are going to find learning and speaking English, as the lingua franca of global art, culture and everything else, to be the only alternative to their vernacular parochialism.

Some language theorists argue, for instance, that the dominance of the English language in the global world has already reached its peak and is now in an unstoppable decline. According to Nicholas Ostler, English follows today the fate of Latin, once the lingua franca for most of Europe, which, centuries ago, lost the dominance it had enjoyed for almost two thousand years.²² Ostler points to what he calls a weak point in the profile of every global language–its elitism. Today, the indisputable elitism of the English language which rules all higher discourses in the global economy, politics, science and culture is no longer a sign of its power but, rather, a symptom of its coming decline. The question is, however, what will replace English as the global language? It won’t be any single language, as Ostler argues: “[T]he world is moving not to English monolingualism, but to a much more multilingual, diverse, and potentially incalculable future.”²³

21. In his essay published already 1977: “Communications: Blindspot of Western Marxism”, *Canadian Journal of Political and Social Theory/ Revue Canadienne de théorie et politique sociale*, Vol. 1, No.3 (Fall/ Automne 1977), 1–27. I thank Baruch Gottlieb for giving me a hint to the Smythe’s essay.

22. Nicholas Ostler, *The Last Lingua Franca. The Rise and Fall of World Languages*, London, New York: Penguin, 2011, ix.

23. *Ibid.*

Exact acest viitor imprevizibil al praxisului lingvistic global (adică modul în care se schimbă astăzi) este, cum am mai spus, lucrul ce separă cu adevărat limbile pe care le vorbim. În acest viitor, ele vor avea sorți dramatic diferite, indiferent cât de comparabile sau interschimbabile le prezentăm că ar fi astăzi. Și totuși, există un concept ce unește, în mod paradoxal, toate aceste limbi și diferitele lor viitoruri, mai mult, conectându-le viitorul și trecutul. L-am menționat deja: ideea de „vernacular”.²⁴ În sens lingvistic, se referă la ceva „nativ”, practici lingvistice noncodificate sau nonstandardizate. În termeni practici, limba vernaculară este învățată „acasă”, adică înafara formelor instituționalizate de dobândire și învățare a lim-bilor, o limbă mai degrabă vorbită decât scrisă. În termeni istorici, se referă la limbile folosite în general de oamenii obișnuiți în discursurile „inferioare” ale vieții de zi cu zi înainte de a fi „înălțate” – de gramatici codificate și de dicționare – la nivelul de astăzi al limbilor naționale stan-dardizate.

Conceptul de „vernacular” este esențial dacă dorim să înțelegem transformările structurale de adâncime ale pra-xisului nostru lingvistic, transformări care au loc astăzi la scară globală – transformări ale căror înțeles și semnifi-cație depășesc cu mult viziunile alarmiste ieftine legate de extincția inexorabilă a limbilor noastre. În loc să moară pur și simplu ca speciile naturale, limbile trec prin schim-bări pline de consecințe pe termen lung legate de funcții, statut social, înțelesuri politice, abilități cognitive și cultu-rale, valoare economică etc. Se poate spune că aceste schimbări, care sunt cauzate în mod economic și politic de globalizarea capitalistă și, în termeni tehnici, conduse de digitalizare, au adus colapsul ordinii globale multilingvis-tice. Miza este o tipologie specifică istoriei de reprezentare a praxisului lingvistic, bazată pe egalitatea abstractă și comensurabilitatea generală a limbilor, care sunt înțelese în mod clar ca entități unitare ce pot fi distinse între ele, fiecare atașată unui teritoriu închis și cu o comunitate lingvistică proprie, adică fixată într-o societate-națiune anume, cu instituțiile sale politice, istoria sa și cultura sa unică. Această ordine lingvistică globală e cea care moa-re astăzi și nu doar elementele sale lingvistice individuale, limbile bine delimitate ale lumii.

În contextul mai larg, global al acestor transformări, mul-te din limbile lumii – nu neapărat cele mai mici sau mai firave – trec prin așa-numitul proces de re-vernacula-rizare. Iată un caz: unii au argumentat că germana, de exemplu, suferă astăzi de un anumit tip de regresie spre un vernacular neomedieval ca rezultat al marginalizării de către engleză ca *lingua franca* a lumii globalizate. Pe pro-priul teritoriu, chiar în Germania, este tot mai suprimată de engleză la nivelul celor mai importante discursuri din sferele economiei, politicii, științei și culturii, fiind forțată să se retragă pe tărâmul vieții cotidiene și a discursu-rilor inferioare.²⁵ Dacă asta se întâmplă cu germana, cu siguranță una din puținele limbi mai puternice ale lumii – atât în termeni de prestigiu cultural, cât și ca impor-tanță politico-economică – putem să ne imaginăm ni-velul de re-vernacularizare care afectează astăzi „limba maternă” a studentei noastre la Arte din Skopje. Dincolo de spațiile sale limitate ale politicii, tradițiilor și culturii naționale locale și, desigur ale vieții de zi cu zi, aceas-

24. Vine de la latinul *vernaculus* („nativ”, „domestic”, „indigen”) cu sensul a ceva zămislit în casă, crescut în casă, produs în casă. Este derivat din *vernus* și *verna*, adică un sclav sau o sclavă născut în casă, nu în afara ei.

25. Vezi Jürgen Trabant, *Globalesisch oder was? Ein Plädoyer für Europas Sprachen*, München, Verlag C.H. Beck, 2014.

It is precisely this unforeseeable future of the global linguistic praxis, i.e., its way of changing today which, as we said before, truly separates the languages we speak. In this future, they will meet dramatically different fates, regardless of how comparable and exchangeable we present them to be today. There is nevertheless a concept that paradoxically unites all these languages in their–however different–future and, moreover, connects this future with their past. We have already mentioned it – the notion of “vernacular”.²⁴ In a linguistic sense this relates to “native”, non-codified, or non–standardized forms of linguistic practices. In practical terms, a vernacular or vernacular language is a language that is learned “at home”, i.e., outside of the institutionalized forms of acquiring and learning languages, a language which is spoken rather than written. Historically, it refers to the languages that were generally used by common people in the “lower” discourses of everyday life before being “elevated”–by codified grammars and dictionaries–to the level of today’s standardized, national languages.

The concept of “vernacular” is essential if we want to understand the deep structural transformations of our linguistic praxis which are taking place today on a global scale–transformations whose meaning and significance greatly surpass the cheap alarmist visions of our languages going inexorably extinct. Instead of simply dying off like natural species, the languages undergo far-reaching changes in their function, social status, political meaning, cognitive and cultural abilities, economic value etc. These changes which are economically and politically caused by capitalist globalization and, in technological terms, driven by digitalization, could be said to have brought the order of global multilingualism to its collapse. At stake is a historically-specific representation of linguistic praxis based on an abstract equality and general commensurability of languages which are understood as clearly distinguishable unified unities, each attached to an enclosed territory and a particular linguistic community, i.e., embedded in a particular nation–society, its political institutions, its specific history and its unique culture. It is this global linguistic order which is dying off today and not only its single linguistic elements, the world’s particular languages.

In the broader, global context of these transformations, many of the world’s languages–not necessarily the smallest and the weakest ones–go through the process of so-called re-vernacularization. To give an example: some have argued that German, for instance, is suffering today a sort of regression into a neo-medieval vernacular as a result of being marginalized by English as the *lingua franca* of the global world. On its own premises, in Germany, itself, it is increasingly suppressed by English from all the most important discourses in the spheres of economy, politics, science and culture, and forced to retreat to the realms of everyday life and lower discourses.²⁵ If this is happening to German, for sure one of the few stronger world languages–both in terms of its cultural prestige and politico-economic importance–one can only imagine the scale of re-vernacularization affecting the “first language” of our art student in Skopje today. Beyond its extremely limited spaces of local politics, traditional, national culture, and, of course, everyday life, this language is almost completely

tă limbă este aproape complet scoasă din uz în știință, economie, politică transnațională, învățământ superior și producție culturală și artistică avansată. „Limba maternă” a studentei la Arte este, de fapt, un nou vernacular, bun pentru a invita la expoziție familia și vecinii, dar nu și un public cultural – nici măcar pe cel din Skopje.

Pe de altă parte, totuși, engleza ei, IAE-ul stigmatizat de Rule și Levine ca malformație lingvistică a englezei standard adecvate, este tot o formă de vernacularizare sau, mai exact, o engleză neovernacularizată – o engleză ce „a luat-o pe arătură”, rupându-se de constrângerile sale de codificare standard impuse de instituțiile culturale și educaționale ale statului și de autoritatea supremă a valorilor sale sublime.²⁶ Da, studenta la Arte din Skopje chiar a alienat engleza standard adecvată, mai mult, a deturnat-o și acum poluează limba engleză cu sintaxa sa de limbă slavică de sud sau de albaneză, molestand-o cu calcurile sale brutaliste, traduceri grosolane ale unor împrumuturi dintr-un lexic extrem de hibridizat al așa-numitei teorii internaționale, plin de urme de neșters din latină, germană, franceză și alte câteva tradiții cognitive și culturale. Dar cine o va opri? O poliție a englezei-standard-adecvate, condusă de escadroane de elită ale redactorilor profesioniști „vorbitori nativi”? Din fericire, e prea târziu pentru asta.

POPULIST VS VERNACULAR

Pentru Ivan Illich, renumit critic al societății moderne industriale și al ideologiei sale de creștere continuă, dependența de o limbă maternă învățată oficial – așa-numita primă limbă – este și paradigma de care se lovesc toate celelalte dependențe umane în era producerii de bunuri de consum și a nevoilor și formelor de viață pe care le creează și reproduce.²⁷ A început spre finalul secolului al XV-lea în Spania, primul stat european ce a dezvoltat o gramatică formală, care era condiția de bază principală pentru educatorii profesioniști care predau limba maternă.²⁸ Codificarea praxisului lingvistic vernacular, sponsorizată de stat, a implicat, în același timp, o mai largă îngrădire a sferei vernaculare în viața socială. De fapt, a urmat îngrădirii instituționale a spiritualității umane, deja realizată de biserica Romano-Catolică ce, în secolul al IX-lea a început să impună sufletelor oamenilor slujbele pastorale ale preoțimii profesioniste. A durat câteva sute de ani – până în secolul al XIII-lea, mai exact – ca această transformare să se finalizeze. Totuși, pentru Illich, care vede originile istorice și ideologice ale modernității în îngrădirea domeniului public vernacular, limba, sau mai precis spațiul îngrădit al vernacularului, joacă un rol crucial în acest proces. Pentru a înțelege de ce și pentru a stăpâni cu totul sensul pe care el îl conferă conceptului de vernacular, trebuie să vedem în mod clar linia de demarcație dintre limba maternă și vernacular – o linie pe care el o trage în alt loc decât o fac lingviștii atunci când fac distincția dintre limba înaltă a elitelor și uzul lingvistic al claselor inferioare, limbi regionale separate între limbi superregionale, excluse din codul corector, sau dintre limba celor literați și cea a analfabeților. Fiecare din aceste limbi, cum accentuează Illich, poate fi predată formal, dar – și acesta este punctul crucial – „studiul contrafăcut al vernacularului

out of use in the realms of science, economy, transnational politics, higher education or advanced cultural and artistic production. The art student’s “first language” is, in fact, a new vernacular, good enough to invite to her exhibition the family members and neighbors, but not an art audience–not even the one in the city of Skopje.

On the other side, however, her English, the IAE, stigmatized by Rule and Levine as a linguistic malformation of a proper, standard English, is also a form of a vernacularized, or more precisely, neo-vernacularized English—an English language which “went wild”, breaking out from the constraints of its standard codification imposed by the cultural and educational institutions of the state, and from the supreme authority of their sublime values.²⁶ Yes, indeed the art student from Skopje has really alienated the proper standard English, moreover, she has hijacked it and is now polluting the English language with her South Slavic or Albanian syntax, molesting it with her brutalist calques, crude loan translations from a highly hybridized lexis of the so-called international theory, full of inererasable traces of Latin, German, French or some other cognitive and cultural tradition. But who will stop her? A proper-English-language police headed by the elite squadrons of the professional “native-speaker” copy-editors? Luckily, it is too late.

POPULIST VS. VERNACULAR

For Ivan Illych, renowned critic of modern industrial society and its ideology of constant growth, the dependence on an officially-taught mother tongue–the so-called “first language”–is the paradigm with which all other dependencies humans are afflicted in an age of commodity production and the needs and forms of life it creates and reproduces.²⁷ It began in the late 15th century in Spain, which was the first European state to develop a formal grammar which was the major prerequisite for professional educators to teach the mother tongue.²⁸ The state sponsored codification of the vernacular linguistic praxis implied, at the same time, a much broader enclosure of the vernacular sphere in social life. In fact, it has followed the institutional enclosure of human spirituality already accomplished by the Roman Catholic Church which, in the 9th century, started to impose the pastoral services of professional priests onto the souls of the people. It took several centuries–until the 13th century, to be exact–for this transformation to be completed. Yet for Illich, who saw the historical and ideological origins of modernity in the enclosure of the vernacular domains, the language or, more precisely, the linguistic enclosure of the vernaculars plays a crucial role in this process. To understand why, and to fully grasp the meaning he ascribes to the concept of vernacular, we must clearly see the demarcation line between the taught mother tongue and the vernacular—a line he draws in a different place than linguists when they distinguish the high language of an elite from the language usage of the lower classes, separate regional languages from superregional languages, excluded from corrected code, or the language of the literate from that of the illiterate. Each of these languages, as Illych stresses, can be formally taught, but—and here is his crucial point–“the taught counterfeit

apare ca produs de consum și este ceva cu totul nou”.²⁹ Comodificarea praxisului lingvistic face diferența aici. În acest sens, putem până la urmă să înțelegem cum folosește Illich termenul „vernacular” – pentru a defini „activități ale oamenilor atunci când nu sunt motivați de gânduri comerciale”; pentru a denota „acțiuni autonome, care nu au legături cu piața, prin care oamenii satisfac nevoi cotidiene – acțiuni care prin propria lor natură adevărată scapă de controlul birocratic, satisfăcând nevoi cărora, în chiar mijlocul acestui proces, le dau o formă anume”.³⁰

Această îngrădire a domeniului public vernacular, care nu s-a oprit de când a început acum o mie de ani, chiar se intensifică astăzi. Cazul Indiei, discutat mai sus, este un exemplu izbitor al acestor noi îngrădiri. De data aceasta, însă, nu e biserica Romano-Catolică și preoții săi profesioniști, ci mogulii târâmului digital, care penetrează și colonizează spațiul vernacularului, transformând tot ce găsesec acolo într-un bun de consum.

Totuși, ar fi greșit să vedem acest proces exclusiv din unghiul său economic, ca un simplu episod al expansiunii capitaliste fără sfârșit sau, mai precis, doar ca un nou stagiu al acumulării primitive de capital. În ziua de azi și la scară globală, este egalat de îngrădiri politice și ideologice similare ale domeniilor vernacularului. Trebuie doar să ne gândim la creșterea forțelor politice neoconservatoare și de dreapta din Europa, din Statele Unite și de pe tot globul. Ei sunt cei care ținesc strategic – și, până acum, cu mult succes – publicul vernacular de astăzi, revendicându-și valorile vieților și lumilor lor: viața tradițională de familie, sistem de sănătate noninstituțional³¹, dreptul familiilor de a-și crește și educa copiii înafara instituțiilor de stat, dreptul la intimitate monolingvistică într-o anumită comunitate lingvistică, dreptul la propriile istorii și amintiri locale etc. Miza este forma populistă a discursului vernacular, în care dreapta politică revendică astăzi protecția completă a valorilor vernaculare – și totuși nu, așa cum își dorea Illich, împotriva îngrădirii capitaliste, ci mai degrabă în numele acesteia. Dreapta nu face nimic pentru a preveni transformarea publicului vernacular căruia se adresează în bunuri de consum. Dimpotrivă, se folosește de comodificarea domeniilor vernaculare, facilitată astăzi de tehnologiile digitale, pentru a transforma audiența vernaculară în propria sa forță politică.³² În modul populist al discursului său vernacular, dreapta se și concentrează tot mai mult pe transformări lingvistice ca cele descrise aici drept re-vernacularizări ale limbilor naționale. Promite să protejeze lumea intimă a limbii materne a unei populații mici de catastrofa extincției, fie în contextul unificării cu o singură *lingua franca*, fie în cel al unei disoluții totale într-o eterogenitate lingvistică haotică. Acesta este sensul în care dreapta politică de astăzi se opune globalizării: în numele valorilor vernaculare pe care le-a îngrădit politic și pe care și le-a apropiat ideologic. Și totuși, făcând asta, nu își pune niciodată problema comodificării lor.

Pentru Ivan Illich, recuperarea domeniilor vernaculare publice e o necesitate urgentă pentru toți cei care susțin viziunea unei societăți viitoare mai bune, în care „un mod vernacular de a fi, de a face, de a produce [...] se poate extinde, din nou, în toate aspectele vieții”.³³ Astăzi, poate fi privit ca terenul de luptă epocal în care stânga trebuie să

of the vernacular comes as a commodity and is something entirely new”.²⁹ It is the commodification of the linguistic praxis which makes the difference here. In this sense, we can eventually understand what Illych uses the word “vernacular” for–to designate “activities of people when they are not motivated by thoughts of exchange”; to denote “autonomous, non-market related actions through which people satisfy everyday needs–the actions that by their own true nature escape bureaucratic control, satisfying needs to which, in the very process, they give specific shape.”³⁰

The enclosure of the vernacular domains which hasn’t stopped ever since it began a thousand years ago, is even intensifying today. The case of India we discussed here is a striking example of the new enclosures. This time, however, it is not the Roman Catholic Church and its professional priests, but the moguls of the digital realm who penetrate and colonize the spaces of the vernacular transforming everything they find there into commodities.

Yet it would be wrong to see this process only from its economic side, as merely an episode of the never-ending capitalist expansion or, more precisely, as just another stage of the primitive accumulation of capital. On the global scale today, it is paralleled by similar political and ideological enclosures of the vernacular domains. We only need to think of the rise of neoconservative and right-wing political forces in Europe, in the United States and across the globe. They are those who strategically–and so far very successfully–target vernacular audiences today claiming the values of their life-worlds: traditional family life, non-institutionalized health-care,³¹ the right of the families to raise and educate their children outside of state institutions, the right to monolingual intimacy within a particular linguistic community, the right to one’s own local histories and memories, etc. At stake is the populist form of the vernacular address in which the political right claims full protection of vernacular values today–yet not, as Illych wanted, from the capitalist enclosure, but rather in the name of it. The Right does nothing to prevent the vernacular audiences it addresses from transforming into commodities. On the contrary, it makes use of the commodification of the vernacular domains facilitated, nowadays, by digital technology to turn the vernacular audience into its own political force.³² In the populist mode of its vernacular address, the Right also increasingly focuses on the linguistic transformations such as those described here as the re-vernacularization of national languages. It promises to protect the intimate world of a nation’s mother tongue from the catastrophe of its extinction, either in terms of unification into a single lingua franca, or in the sense of a total dissolution into a chaotic linguistic heterogeneity. It is in this sense that today’s political right opposes globalization: in the name of the vernacular values it has politically enclosed and ideologically appropriated. Yet in doing so, it never questions their commodification.

For Ivan Illych, the recovery of vernacular domains was an urgent necessity for all those who maintain the vision of a better future society in which “a vernacular mode of being, doing and making (...) might again expand in all aspects of life.”³³ This might be seen today as the epochal battleground on which the Left has yet to stand up for its cause to reclaim

26. Vezi Boris Buden, „There Are No More Ports For Flying Dutchman” [Nu mai sunt porturi pentru olandezul zburător], *Ibid.*

27. Ivan Illich, *Shadow Work*, Londra și New York, Marion Boyars, 1981, p. 63.

28. Illich este perfect conștient de dublul sens al termenului „limbă maternă”. Miza nu este doar prima limbă învățată de copil, ci și cea „decisă de autoritățile statului ca fiind prima sa limbă”. *Ibid.*

26. See Boris Buden, “There Are No More Ports For Flying Dutchman”, *Ibid.*

27. Ivan Illich, *Shadow Work*, London, New York: Marion Boyars, 1981, 63.

28. Illich is fully aware of the double meaning of “mother tongue”. At stake is not only the first language learned by the child, but also the language “which the authorities of the state have decided ought to be one’s first language.” *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 69.

30. *Ibid.*, pp. 57–58.

31. Principala preocupare a așa-zisei mișcări pentru antivaccinare.

32. Famosul caz Cambridge Analytica este cel mai bun exemplu. Îngrădite digital – și astfel comodificate – audiențele vernaculare sunt tranzacționate și investite în campanii electorale.

33. *Ibid.*, p. 58.

se ridice pentru a-și apăra cauza de revendicare a adevăratelor valori vernaculare, recuperându-le atât din interiorul îngrădirilor capitaliste cât și de la dreapta politică. Trebuie să învețe să se adreseze lumilor vernaculare în propriile lor limbi, acum contrafăcute cu succes de dreapta populistă.

Arta contemporană pare să se confrunte astăzi cu o provocare similară. Și ea trebuie să învețe să se adreseze celor ca studenta de la Arte din Skopje, în limbile propriilor lor valori și preocupări vernaculare, nu să-i includă în procesul de comodificare capitalistă în constantă expansiune, ci să împărtășească cu ei o viziune a unui viitor global mai bun.³⁴

Acest lucru este cu atât mai urgent acum când elitele culturale, educaționale și politice de pe scena globală, legitimați sau nu profesional și democratic, nu mai pot să-și ascundă inabilitatea de a conduce lumea. Indiferent care este limba pe care o vorbesc, ea devine din ce în ce mai străină de realitatea trăită astăzi de cei mai mulți dintre oameni.

the genuine vernacular values from both the capitalist enclosures and the political right. It must learn to address the vernacular worlds in their own languages, now successfully counterfeited by the populist Right.

Contemporary art seems to be facing a similar challenge today. It too must learn to address those like our art student in Skopje in the languages of their vernacular values and concerns, not to include them in the ever-expanding process of capitalist commodification, but to share with them the vision of a better global future.³⁴

This is even more urgent now when the cultural, educational and political elites of the global world, professionally and democratically legitimized or not, can no longer hide their inability to rule the world. No matter which language they speak, it is becoming increasingly foreign to the reality in which most people live today.

ANDREA PHILLIPS

PRODUȚIA CRITICĂ SAU INTELIGENȚA TEHNICITĂȚII COLECTIVE

„Atitudinea intelectuală care se face simțită în numele fascismului *ar trebui* să dispară. Intelectualul care se opune fascismului, încrezător în propriile puteri miraculoase, va dispărea *cu siguranță*.”¹

În fibra unei structuri ca bienala, precum și în muzeele și galeriile de artă contemporană, există o gamă de „seturi de valori” puse în funcțiune. Când spun seturi de valori, mă refer la o conglomerare sau încrengătură de convingeri, ambiții estetice, limitări politice, imperative financiare, oportunități, rețele sociale, structuri de finanțare, dorințe personale și relații instituționale viciate de gen sau rasă. Sunt artiști ale căror lucrări sunt făcute pentru a fi prezentate în galerii, lucrări bazate pe obiect, film sau imagine. Sunt și artiști ale căror lucrări sunt extrem de efemere, bazate pe schimburi cu cei prezenți sau absenți, loiale unui spațiu îndepărtat care este tradus pentru noi „aici”. Lucrăm împreună, iar diferențele dintre noi sunt deseori înțelese prost, mai ales diferențele bazate pe relația noastră cu valoarea financiară și cu cea simbolică. Fibra unei structuri ca bienala cuprinde artiști care sunt reprezentați de galerii, care trăiesc și lucrează pentru un procent anume din vânzări, pe care-l primesc de la galeristul lor atunci când acesta le vinde lucrările. Există și artiști care trăiesc și lucrează în interiorul a ceea ce este adesea denumit politicos „carieră de portofoliu”, uneori primind comenzi, fiind expuși, dar și predând, lucrând la operele altora sau gestionându-le, muncind într-un bar etc. Există galeriști care trăiesc în rețele sociale și financiare complexe, jucând pe toate planurile economiei din lumea artei, încercând să susțină un grup de artiști pe care îi reprezintă pentru a putea, la rândul lor, să se susțină. Lucrează în mediul public și/sau privat, în baruri, în școli, în magazine. Există curatori care lucrează independent, în interiorul și în afara instituțiilor, încercând să dezvolte proiecte complexe cu ajutorul unui set fragil de colaboratori care apar și dispar. Există curatori care lucrează pentru instituții publice încercând să atragă tot mai multe fonduri din mediul privat. Există și oameni care conduc muzee și galerii private, dar ale căror producții favorizează de-privatizarea, precum și viceversa.

1. Walter Benjamin, „The Author as Producer” [Autorul ca producător] în *Walter Benjamin: Selected Writings, vol. 2, part 2, 1931-1934*, Cambridge, SUA, Harvard University Press, 1999, p. 780.

CRITICAL PRODUCTION OR THE INTELLIGENCE OF COLLECTIVE TECHNICALITY

“The intellectual attitude which makes itself felt in the name of fascism *should* disappear. The intellectual who opposes fascism by trusting to his own miraculous power *will* disappear.”¹

Across a structure like a biennial, as well as in contemporary art museums and galleries, there is a range of “value sets” in operation. By value sets, I mean a conglomeration or entanglement of beliefs, aesthetic ambitions, political constraints, financial imperatives, opportunities, social networks, funding structures, gendered and racialized institutional relationships and personal desires. There will be some artists whose work is made to be shown in galleries and is object-, film- or image-based. There will be some artists whose work is highly ephemeral, based on exchanges with those present and absent, committed to a place far away, translated for us “here”. We work together, and the differences between us are often misunderstood—especially the differences founded on our relationship with financial and symbolic value. Across a structure like a biennial there are some artists who are represented by galleries, who live and make work on the percentage of sales they receive when their work is sold by their gallerist. There are artists who live and work with what is often politely termed a “portfolio career”, sometimes being commissioned, being shown, and also teaching, making and administrating the work of other artists, working in a bar, etc. There are gallerists who live in complex financial and social networks, working at all ends of the art economy, trying to support a group of artists they have contracted in order to, in turn, support themselves. They are also working in the public and/or private sector, in bars, in schools, in retail. There are curators who work independently, in and out of institutions, trying to develop complex projects with a fragile set of collaborations which fall in and out of place. There are curators who work for public institutions increasingly laboring to fundraise from the private sector. There are also people who run private museums and galleries but whose productions favor de-privatization, and vice versa.

1. Walter Benjamin, “The Author as Producer” in *Walter Benjamin: Selected Writings Vol 2, Part 2 1931-1934* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999), p. 780.

34. Este posibil ca Susan Buck-Morrs să fi avut în minte un tip similar de discurs vernacular când a scris că sarcina avangardei artistice de acum „este definită mai puțin de dobândirea recunoașterii globale în lumile artistice proliferante și mai mult de poziționarea sub limitele radarului ca subaltern conectat global în *underground* care servește nu facțiunilor care se războiesc, ci multitudinii de civili prinși în bătaia focului încrucișat”. Susan Buck-Morss, *Thinking Past Terror*, Londra și New York, Verso, 2003, p. X.

34. Susan Buck-Morss might have in mind a similar sort of vernacular address when she wrote that the task of an artistic avant-garde today “is defined less by achieving global recognition within the proliferating artworlds, than by positioning itself below the radar as a subaltern, globally connected underground that serves, not the warring factions, but those civilian multitudes who are caught in the crossfire.” Susan Buck-Morss, *Thinking Past Terror*, London, New York: Verso 2003, X.

Termenul „autoorganizare” e întrebuițat cu o anumită frecvență în discursul și practicile artistice și curatoriale. Se referă la grupuri din domeniul cultural care își asumă să activeze autonom față de acele infrastructuri instituționale cu preconcepții (deși astfel de grupuri ajung, deseori, să lucreze chiar cu aceste instituții). Istoria dezvoltării artistice din lumea anglo-europeană a secolului al XX-lea este profund modelată de astfel de modalități alternative de producție, de la suprealism via situaționiști la *Art Workers's Coalition* și *ruangrupa*. Dacă, odinioară, să lucrezi în „exteriorul” unei infrastructuri era un act de sfidare și/sau disperare, acum – tocmai datorită condițiilor descrise mai sus, prevalența portofoliului, munca precară și ambiguitatea delimitării „exteriorului” în sine, într-o reconfigurare sistematică a finanțărilor publice și private – termenul „auto-organizare” se poate referi la o multitudine de procese și practici de management. Autoorganizarea este, așadar, pe de o parte, o formă de convingere utopică și, pe de alta, un compromis născut din condiții dure de producție, în special cele care nu recunosc o condiție prealabilă în munca de tip colectiv. „Seturile de valori” pe care le avem sunt mixte – sunt eterogene, contradictorii și deseori ostile politic unele cu altele în ideea în care putem valoriza alteritatea organizațională, însă procesele noastre de conducere și strategii de strângere de fonduri implică munca alături de oameni ale căror seturi de valori favorizează normalizarea. Trăim un (și într-un) compromis deseori deranjant, uneori violent intelectual, dar și productiv pe alocuri.

Compromisul este adesea camuflat în interiorul producției artistice, deși rețelele de actori care duc o expoziție până la capăt lucrează în mod constant cu o serie de compromisuri – un material este prea scump, un corp opune rezistență, un spațiu nu trece de controalele de siguranță și sănătate, un ego e prea fragil. Regimurile de putere care produc sau exacerbează scenarii ale compromisului sunt prea des oarbe în fața producției. Și asta fără a mai vorbi de compromisul în creștere al finanțării, cel care bântuie toate bienalele și producțiile culturale mari: de unde vin banii și cum pot fi aceștia acceptați într-un mod care să fe-nească destinatarul de sursa ilicită sau indigestă din punct de vedere politic.² Totuși, înainte ca ușile sale „să fie deschise publicului”³, o bienală necesită o matrice complexă de seturi de abilități adunate sub semnul unei singularități. Această matrice este aproape întotdeauna ascunsă în spatele convenției afective a puterii miraculoase a artistului. Producerea de miracole servește de multă vreme ideologiei capitaliste.⁴ În termeni marxști, poate fi înțeles ca mecanism soporific de control exercitat prin oprimarea

The term “self-organization” has a currency in artistic and curatorial discourse and practice. It is used to refer to groups of cultural workers who take it upon themselves to work autonomously from preconceived institutional infrastructures (although such groups may work frequently in collaboration with them). Histories of Anglo-European artistic development in the 20th century are profoundly shaped by such alternative modalities of production—from Surrealism via the Situationists to the Art Workers Coalition and ruangrupa. Where, once, to work on the “outside” of an infrastructure was an act of defiance and/or desperation, now—precisely due to the conditions described above, the prevalence of portfolio, precarious working and the ambiguity of locating the “outside” itself, in a systematic reworking of public and private finance—the term “self-organization” might refer to a multitude of management processes and practices. Self-organization is thus, on the one hand, a form of utopian belief and, on the other, a compromise born of the harsh conditions of production, particularly those which do not recognise collective labor as a prerequisite. Our “value sets” are mixed—they are heterogeneous, contradictory and often politically hostile to each other in the sense that we might value organizational alterity but our governance processes and our fundraising strategies mean working with people whose value sets favor normalization. We live in, and on, often unsettling, sometimes intellectually violent but sometimes productive, compromise.

Compromise is often disguised within artistic production, even though the network of actors who bring an exhibition to its conclusion consistently work with compromise—a material is too expensive, a body is resistant, a site does not pass requisite health and safety checks, an ego is too fragile. The regimes of power that produce or exacerbate scenarios of compromise are too often blind to the scene of production. And this never mind the exacerbating compromise of funding that haunts all biennials and large-scale cultural productions; where the money comes from, and how it can be accepted in ways that mitigate the receiver from the illicit or politically antipathetic source.² Yet, before its “doors are opened to the public”,³ a biennial necessitates a complex matrix of skill-sets which are bound together under a rubric of singularity. This matrix is almost always hidden behind the affective convention of the artist’s miraculous power. The production of miracles has long served the ideology of capitalism.⁴ In Marxian terms, it can be understood as the soporific mechanism of control exercised through the oppression of collective will in the name of individualized

dorinței colective în numele profitului individualizat, determinantul și rezultatul valorii de schimb. În economia artei, miracolul este redat în mod spectaculos. Dacă ești, asemeni mie, loial descentralizării și transversalizării muncii în artă, precum și recunoașterii inteligenței în toate aspectele muncii care compun procesul ce duce la o operă de artă singulară, atunci e necesar să cântărești munca ce produce acest miracol.

Este un truism să spui că valoarea fiscală și afectivă, precum și reputația unei opere, sunt aduse de munca a multe mâini și că, în multe cercuri critice artei, se recunoaște că distribuirea compensativă (fiscală și de reputație) este radical inegală.⁵ Totuși, inteligența acestor multiple auctorialități fie nu mai este, fie încă nu a ajuns să fie recunoscută ca paradigmă generală în educația artistică, în instituțiile de artă și în finanțări. Structura regimului artistic contemporan, în formula sa economică actuală, nu își poate permite să dezvăluie astfel de multiple auctorialități. În timp ce un număr în creștere de artiști recunosc în mod generos seturi de abilități colaborative, atât intelectuale cât și practice, mulți nu fac asta, păstrând astfel stabilitatea conceptului de autonomie a producției. Această stabilitate este menținută și prin formatele de vizibilitate din interiorul regimului și atribuțiile de valoare care sunt atente la acest aspect care le și modelează. Una este să creditezi cu generozitate ajutorul altora în conceperea sau asamblarea unei opere de artă, alta e să te asiguri că distribuiriile reale de valoare care există și se acumulează (fiscale, de reputație) cedează în fața egalității dintre seturile de abilități care sunt aduse să conceptualizeze, să producă, să plaseze și să managerieze un exponat. Generozitatea nu corespunde asigurării egalității.

Să avem în vedere un mod alternativ de înțelegere a producției culturale, un mod bazat pe *egalitatea de valoare între inteligențe*.⁶ Să ne imaginăm, mai exact, producția unei opere de artă pentru o bienală. Deși mulți au încercat asta, este dificil să extragi producția artistică din modul normativ de livrare din interiorul acestei forme extrem de presurizate care provine, în mod explicit, din relații între colonialități ale ideii de națiune și nașterea pieței de artă modernă. O bienală, însă, are nevoie de o echipă mare de producție formată din persoane care colaborează, unii locali, alții de la distanță, cu toții deținând abilități definite. Aceste abilități variază de la cei implicați în crearea artei la cei care o administrează, manageriază, mediatizează, produc, găzduiesc și finanțează. Ce s-ar întâmpla dacă am recunoaște că toți din acest grup larg de actori dețin inteligențe egale?

În *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* [*Pictură și experiență în Italia secolului al XV-lea*], Michael Baxandall descrie în detaliu acordurile contractuale și economice între comanditarii operelor de artă și cei care primeau aceste comenzi prin analiza unor scrisori precum corespondența purtată de Federico Gonzaca cu ducele de Milan, datate 1480 (Federico făcea parte din familia marchizilor Gonzaga de Mantova, familie care l-a angajat pe pictorul Andrea Mantegna din 1460 și până în anul morții sale, 1506).

- Vezi Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londra, Pluto Press, 2010.
- Deși printr-un filtru diferit, dar înrudit, Jacques Rancière cere recunoașterea egalității inteligențelor în narațiunea sa despre Joseph Jacotot, revoluționar-devenit-pedagog al secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, care a pus la cale o situație în care elevii învățau să citească o carte într-o limbă pe care n-o cunoșteau alături de un profesor care nu vorbea limba lor. Vezi Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford, SUA, Stanford University Press, 1991.

profit, the determinant and outcome of exchange value. In the artistic economy, the miracle is rendered spectacular. If one is committed to the decentralization and transversalization of art labor, and the recognition of the intelligence of all aspects of the labor which make up the production of the singular artwork, as I am, then it is necessary to assess the labor which makes the miracle.

It is a truism to say that an artwork’s fiscal, reputational and affective value is brought about through the work of many hands and, in many art-critical circles, it is recognised that compensational (fiscal and reputational) distribution is radically uneven.⁵ The intelligence of these multiple authorships is, however, either no longer or as yet unrecognised as a general paradigm in the context of art education, art institutions and funding. The structure of the contemporary artistic regime, in its current economic formulation, cannot afford to disclose such multiple authorships. Whilst a growing number of artists are generous in attributing collaborative skill sets, both intellectual and practical, many are not and thus retain the stability of the concept of the autonomy of production. This stability is also maintained through the formats of visibility within the regime and the value attributions that are attentive to and shaped by it. It is one thing to credit the help of others in the making or assemblage of an artwork with the generosity of attribution, but it is another to ensure the real distributions of value that have and are accruing (fiscal, reputational) concede to the equality of the knowledges that are sought to bear on the conceptualisation, making, placing and managing of an exhibit. Generosity does not correspond with the production of equality.

Let us look at an alternative mode of understanding cultural production that is based on *the equality of value of intelligences*.⁶ In particular, let us imagine the production of an artwork for a biennial. Although many have tried, it is difficult to extract artistic production from its normative mode of delivery within this exceptionally pressurized form which explicitly emanates from relations between colonialities of nationhood and the birth of the modern art market. But a biennial requires a large team of collaborative producers, some local, some at a distance, all with a variety of named skills. Those skills range from those which are involved in making art to those involved in administering, managing, publicizing, producing, hosting and paying for it. What would transpire if we recognized this large group of actors as equipped with equal intelligences?

In *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Michael Baxandall describes in detail the contractual and economic arrangements between commissioner and commissioned laborer through the analysis of letters such as the correspondence between Federico Gonzaga and the Duke of Milan in 1480 (Federico was part of the Gonzaga Marquises de Mantua who employed Mantegna from 1460 until he died in 1506). The short extract not only describes the contractual yet comfortable servitude of the, by this

- Deși nu face obiectul acestui acestui eseu, actuala răspândire a dezbaterilor și opoziției față de sursele de finanțare ale mediului cultural are potențialul de a redesena în mod radical mijloacele de producție așa cum sunt acestea acceptate și considerate acceptabile acum. Proteste recente, retrageri ale unor donatori importanți și demisii în rândul angajaților unor instituții ca Tate din Marea Britanie, Serpentine Gallery din Londra sau Bienala Whitney din New York, alături de dispute de lungă durată din jurul bienalelor de la Veneția și Istanbul, sugerează că viitoarea hartă a industriei artistice și a instituțiilor sale va trebui retrasată în mod semnificativ.
- Economia spectaculară din spatele acestei idei – anume că ceva este închis până în momentul deschiderii – e o presuposiție a temporalității artistice a expunerii. În termeni standard pentru o bienală, un curator sau un grup de curatori lucrează în secret pentru a aduna artiști în jurul unui concept central care este dezvăluit întâi presei ca listă a celor aleși, abia apoi publicului, care vizitează bienala anticipând aspectele cunoscute și necunoscute acelei liste. Conform analizei din acest eseu, dezvăluirea listei de aleși este strâns legată de „miraculoasa” economie fiscală a artei contemporane.
- Vezi Isabelle Stengers, *Capitalist Sorcery, Breaking the Spell*, Basingstoke/New York, Palgrave MacMillan, 2004.

- Whilst not the subject of this essay, the current spread of debate and opposition to sources of funding in the cultural milieu has the potential to radically redraw the means of production as they are currently accepted and deemed acceptable. Recent protests and significant donor withdrawals and staff resignations in venues such as Tate UK, The Serpentine Gallery, London, the Whitney Biennial, NYC, aligning with historically continued disputes such as those related to the Venice and Istanbul Biennials, suggest that a future map of the arts industry and its institutions will need to be significantly redrawn.
- The spectacular economy of such an idea—that something is closed until it is opened—is a fundamental presupposition of the artistic temporality of display. In standard biennial terms, a curator or group of curators works secretly to gather artists around a central concept that is then revealed, firstly to the press as a list of the selected, and secondly, to the public, who come in anticipation of the known and unknown aspects of that list. As will be analysed, this list-reveal has everything to do with the “miraculous” fiscal economy of contemporary art.
- See Isabelle Stengers, *Capitalist Sorcery, Breaking the Spell* (Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan, 2004).

Scurtul citat nu doar că descrie servitutea contractuală dar totuși confortabilă a artistului deja renumit în acel moment, dar și regula obișnuită de contractare a abilităților și avantajului reputației unui artizan deja profund respectat:

 	
Am primit modelul trimis de tine și l-am îndemnat pe Andrea Mantegna să-l transforme într-o formă finală. Spune că este mai degrabă munca unui ilustrator de carte decât a lui deoarece nu este obișnuit să picteze personaje mici. S-ar descurca mult mai bine cu o Madonă sau ceva, înaltă de un picior sau un picior și jumătate, să zicem, dacă ești dispus. ⁷	

În studiul său care analizează contractele perioadei Quattrocento, Baxandall scoate în evidență fluxul și refluxul întrebărilor despre valoare în procesul ducal și mercantil prin care se comandau operele, cu un accent în crește-re pus pe rolul abilității în detrimentul calității materialului, care avea un rol central înainte (cum ar fi, de exemplu, calitatea și cantitatea de albastru ultramarin ce urma să fie folosit). Descriind modul de „schimbare a orientării expunerii” ca rezultat al modificării moravurilor religioase și sociale spre finalul secolului al XV-lea, acesta spune:

 	
O distincție între valoarea materialelor prețioase pe de o parte și valoarea muncii iscusite cu materialele pe de alta e în acest moment mai degrabă decisivă pentru argument. E o distincție care nu ne este străină, ne este într-adevăr pe deplin comprehensibilă, deși nu este în mod normal centrală pentru înțelegerea noastră a unui tablou. În Renașterea timpurie, însă, era centrală. Dihotomia calității materialului și calității muncii era cel mai consecvent și recurent motiv în discuțiile despre pictură și sculptură, iar asta era valabil atât când discuția era una ascetică, deplângând desfătarea publică provocată de artă, ori una afirmativă, în texte de teoria artei. ⁸	

Acest pragmatism cu privire la livrarea operei este, desigur, o problemă încă actuală în producția artistică, în ciuda creșterii îngâmfării programelor masterale de arte frumoase din educația occidentală, care pun accentul pe munca individuală de atelier conectată direct la dealeri și la valoarea fiscală a producției artistice.⁹ Istețimea răspunsului lui Mantegna, însă, la cererea de angajare a muncii sale, în care îi spune maestrului său că nu se pricepe la desenat personaje mici (fie că e adevărat, fie că e o încercare de a evita un proiect de care nu vrea să se ocupe, sau nu vrea maestrul său să se ocupe), permite o raționalizare pornită de la nivelul podelei atelierului de lucru, cum ar veni. În pofida regularității cu care abilitățile altora au fost închiriate pentru producerea de opere de artă de-a lungul modernității și pâna la structurile de atelier-fabrică din ziua de azi, un astfel de pragmatism trebuie repudiat în arta contemporană pentru a nu tulbura desfășurarea proceselor de evaluare. Și totuși, această muncă, acest know-how formează setul de legături dintre o idee și stabilirea, negocierea și culminarea sa productivă. Dacă în procedura standard a industriei artistice cei care depun această muncă sunt deseori făcuți invizibili pentru a men-

point, renowned artist, but also the regular policy of contracting the skills and reputational advantage an already highly respected artisan:

 	
I received the design you sent and urged Andrea Mantegna to turn it into a finished form. He says it is more a book illuminator’s job than his, because he is not used to painting little figures. He would do much better a Madonna or something, a foot or a foot and half long, say, if you are willing. ⁷	

In his analysis of Quattrocento contracts, Baxandall draws attention to the ebb and flow of questions about value in the Ducal and mercantile commissioning process, with an increasing emphasis of the role of skill over the previously prominent role of material quality (such as the grade and quantity of ultramarine to be used). Describing how the “orientation of display shifted” as a result of changing religious and social mores towards the end of the 15th century, he says:

 	
A distinction between the value of precious material on the one hand and the value of skilful working of materials on the other is now rather critical to the argument. It is a distinction that is not alien to us, is indeed fully comprehensible, though it is not usually central to our own thinking about pictures. In the early Renaissance, however, it was the centre. The dichotomy between quality of material and quality of skill was the most consistently and prominently recurring motif in everybody’s discussion of painting and sculpture, and this is true whether the discussion is ascetic, deploring public enjoyment of works of art, or affirmative, as in texts of art theory. ⁸	

This pragmatism regarding the delivery of work is, of course, a still quotidian matter in the production of artistic work, despite the rise of the conceit of the MFA in Western art education with its attendant focus on individual studio practice connected directly to dealerships and the fiscal value of artistic production.⁹ But the adroitness of Mantegna’s recorded response to a request for his labor to be hired out, whereby he tells his Master that he is not good at drawing little figures (whether this be the truth or his attempt to evade a commission he does not want—or is not wanted by his Master), affords a rationality that comes from the industry floor, as it were. Despite the regularity of leasing the skills of others for the production of artworks throughout modernity and into today’s studio-factory set-ups, such pragmatism must be disavowed in contemporary art in order not to disturb the valuation processes at work. Yet this labor, this know-how, forms the set of bridges between an idea and its productive establishment, negotiation and culmination. Whilst in standardized artistic industry procedure, the workers of this labour are often made invisible in order to maintain value-function, in other forms, other socialities and other modes of building relations

- As quoted in Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* [second edition] (Oxford: OUP, 1988), p.12.
- Michael Baxandall, *ibid.*, pp. 15-16.
- See Andrea Phillips, “Devaluation”, *PARSE Vol 1 no 2 The Value of Contemporary Art* (Gothenburg: University of Gothenburg 2015).

ține funcția valorii, în alte forme, în alte organizări sociale și alte moduri de construire a relațiilor dintre producție și conceptualizare, acești muncitori sunt pivoții sau ceea ce Keller Easterling ar putea numi mecanisme cu clichet.¹⁰ Sunt deseori numiți tehnicieni, producători, administratori, manageri, asistenți. Procesul de producție este mașinal și implică mulți actori, doar o parte din ei fiind vizibili, în ciuda respectului (sau, dimpotrivă, în ciuda lipsei de respect a) curatorilor și finanțatorilor. Procesul implică multe abilități.

Gândirea vestică se bate cu această relație dintre know-howul tehnic și stabilitatea cunoașterii de la începuturile sale documentate. Diferența se bazează de obicei pe distincții între ideea de *tekhnê* (a face, a produce, abilitate) și *epistêmê* (cunoaștere). În timp ce diferența dintre aceste tipuri de acțiuni a fost fondată și scufundată prin dezvoltarea diviziunii muncii, este interesant de notat că Platon, cel puțin, înțelegea *tekhnê* ca o varietate de tipuri de meșteșug care au fost mai mult sau mai puțin asociate, poate în mod curios, cu producția artistică așa cum s-a dezvoltat aceasta la finalul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, devenind o industrie conceptuală cu locații multiple (*multi-sited*): „medicina, echitația, vânătoarea, creșterea vitelor, agricultura, calculul, geometria, strategia militară, pilotarea unui vas, condusul carului de luptă, îndemânarea politică, profețitul, muzica, cântatul la liră, cântatul la fluiet, pictura, sculptura, construcția de case, construcția de nave, dulgheritul, țesutul, olăritul, fierăritul și gătitul”.¹¹ Cum demonstrează și natura schimbătoare a relațiilor dintre calitatea materialului și calitatea meșteșugului în studiul lui Baxandall despre secolul al XV-lea, cea mai simplă iterație a diferenței dintre producerea de cunoaștere și practică nu a fost niciodată stabilă, mai ales în concepțiile despre practică însăși. Și totuși, în contextul organizării de expoziții, divizarea modurilor de producție (subdiviziuni ale *tekhnê*) devine înșelătoare, la fel cum lupetele pentru producția cunoașterii devin emblematice.

Termenul „tehnicitate” are greutate în special în tradițiile care provin din fenomenologie în secolul al XX-lea și la începutul secolului al XXI-lea, când, în idiomurile sale mai colocviale, este deseori folosit cu referire la relațiile dintre om și tehnologie. Folosită de Martin Heidegger, Gilbert Simondon și Karl Schmitt pentru a marca distincțiile dintre sferele religiei, esteticii și tehnologiei în viața premodernității (așa cum a fost ea imaginată), tehnologia, mai ales pentru Heidegger, nu reprezintă simplele unelte cu care sunt produse obiecte – pentru el, ciocanul și nicovala, pentru noi, CAD și algoritmii –, ci maniera prin care lucrurile sunt fie „lăsate să existe” sau „aduse în față” într-un proces în care capitalul natural este fundamental exploatabil pentru capitalul uman.¹² Mai recent, Bernard Stiegler a întreprins o analiză extinsă a „tehnicității originare” fondate în traiectorii filosofice umaniste precum „oscilând între doi poli”. În introducerea primului său volum din seria *Technics and Time* [*Tehnici și timp*], Stiegler spune:

- Vezi Andrea Phillips, „In conversation with Keller Easterling” în (coord.) O'Neill, Steel, Wilson, *How do Institutions Think?*, Cambridge, USA, MIT, 2017.
- Vezi https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne/ [accesat pe 20 iulie 2019]. Trebuie notat că deși arta contemporană implică multe dintre activitățile de pe această listă (medicină, echitație, agricultură etc.), vorbim despre un singur autor numit sau un subset de colaboratori, în cel mai bun caz, care produc „miracolul” în momentul dezvăluirii acestuia.
- Vezi Martin Heidegger, *A Question Concerning Technology and Other Essays*, New York, Garland, 1977.

between making and conceptualizing, these workers are the pivots, or what Keller Easterling might call ratchets.¹⁰ They are often called technicians, producers, administrators, managers, assistants. The process of production is machinic and involves many actors, only a few of whom are visible, despite the respect (or, conversely, despite the disrespect) given by the curators and funders. Many skills are at work.

Western thought has battled with the relationship between technical know-how and the stability of knowledge since its documented inception. The difference is usually founded on distinctions between the idea of *tekhnê* (doing, making, skill) and *epistêmê* (knowledge). Whilst the difference between these threads of practice has both founded and been foundered throughout the development of labor divisions, it is interesting to note that at least Plato understood *tekhnê* as a variety of modes of crafting which have, perhaps interestingly, been more or less associated with artistic production as it has developed, in the late 20th and early 21st centuries, into a multi-sited conceptual industry: “medicine, horsemanship, huntsmanship, oxherding, farming, calculation, geometry, generalship, piloting a ship, chariot-driving, political craft, prophecy, music, lyre-playing, flute-playing, painting, sculpture, housebuilding, ship-building, carpentry, weaving, pottery, smithing, and cookery”.¹¹ As is demonstrated by the shifting nature of relations between the quality of material and the quality of skill in Baxandall’s 15th century scholarship, the plainest iteration of the difference between the production of knowledge and practice has never been stable, especially within conceptions of practice itself. Yet, in the context of exhibition-making, the divide between modes of making (subdivisions of *tekhnê*) become apparent, just as struggles for knowledge production become emblematic.

The term technicity is loaded particularly in traditions emanating from phenomenology in the 20th and early-21st century where, in its more colloquial idiom, it is often used to refer to human-technology relations. Used by Martin Heidegger, Gilbert Simondon and Karl Schmitt to make distinctions between the religious, aesthetic and technological spheres of pre-modern life (as imagined), technology, especially for Heidegger, was not simply the tools from which things are made—for him, the hammer and anvil, for us, CAD and the algorithm—but the manner by which things are either “let be” or “called forth” in a process in which natural capital is fundamentally exploitable for human capital.¹² More recently, Bernard Stiegler has undertaken extensive analysis of the “originary technicity” founded in such humanistic philosophical trajectories as “oscillat[ing] between two poles”. In the introduction to the first volume of his *Technics and Time* book series, Stiegler says:

La începutul istoriei sale, filosofia separă *tekhné* de *epistēmē*, o distincție care nu fusese încă făcută în epoca homerică. Separația este determinată de un context politic, unul în care filosoful acuză sofistul de instrumentalizare a *logosului* ca retorică și logografie, adică atât ca instrument de putere cât și ca o renunțare la cunoaștere.... În moștenirea acestui conflict – în care filosoficul *epistēmē* este propus împotriva sofisticului *tekhné*, toată cunoașterea tehnică fiind astfel devalorizată – este concepută esența entităților tehnice la modul general.¹³

Contrastul acesta dintre cunoașterea expertă (nu *doxa*, nu *know-how*ul) și *teknê* (meșteșugul) formează în lumea vestică baza ordinii lucrurilor; pozițiilor, obiectelor, subiectivităților, puterilor, politicilor. Așa cum Stiegler se străduie să accentueze, această divizare stă în pragul clivajului modernității occidentale dintre producția obiectivă și articularea subiectivă sau afectivă.

Această dezbatere despre tehnicitate ne permite să extindem limitele tehnicii (ceea ce e cum se dorește), dar și cere o reclamare a tehnicii dinspre un tip de meșteșug (cel heideggerian, bazat pe esențializarea mâinii) spre unul social-colaborativ. Între reificarea filosofică a *tekhne* și pragmatismul săvârșirii lucrului folosind diverse unelte, doresc să semnaliez o cale alternativă, în care oamenii care coproduc o operă de artă nu sunt nici absorbiți în romanticismul meșteșugului și nici retrogradați în măruntăciunile muncii nerostite a producției (și a condițiilor de muncă pe care o astfel de retrogradare le implică). Un mod de a gândi acest lucru este să ne întoarcem la Mantegna și la personajele care se manifestă în descrierea schimburilor contractuale găsite în arhive de Baxandall. Cine este în încăperea cu artistul, maestrul său și contractorul aspirant? Un dulgher, un arhitect, constructori, asistenții tuturor acestora, un economist, un cumpărător, un teolog etc? Cum am putea numi conversația, schimbul acesta extins? Un mod ar fi să îi spunem proces tehnico-administrativ și managerial al echivalențelor, care este ușor de recunoscut, însă nu adresat ca întrebare *politică* în producția curatorială contemporană. O serie de artiști se adună (virtual sau fizic), fiecare făcând parte din proces. Privind retrospectiv, putem să citim scena cu Mantegna ca pe un echilibru între actori: artistul este un angajat care are (prin propriile cuvinte) abilități limitate; maestrul negociază, la fel cum face și contractorul (deși, așa cum relevă Baxandall, poziția lui Mantegna ca artist cu un venit regulat din partea proprietarilor și chiriașilor muncii sale îl fac neobișnuit în context istoric: pe de o parte având o formă de siguranță, pe de altă parte fiind ucenic). Evident, asta contrazice sărăcia violentă a relațiilor de putere din nordul Italiei în secolul al XV-lea, însă și sustine ideea artistului ca individ într-o producție nodală.

Adeseori, în arta contemporană, colaborarea capătă un aer fantezist, este fetişizată şi răstălmăcită. În producerea lucrărilor de artă, colaborarea are loc în mod constant, însă nu este numită astfel. Cum poate munca de management şi organizare să producă valoare nejustificată, cum ar putea o investigaţie angajată a producţiei – a organizării – să ajute la proliferarea şi expansiunea modurilor în care putem să ne recunoaştem unii pe alţii, să comunicăm, să finanţăm şi să lucrăm împreună?

At the beginning of its history philosophy separates *tekhnê* from *epistêmê*, a distinction that had not yet been made in Homeric times. The separation is determined by a political context, one in which the philosopher accuses the Sophist of instrumentalizing the *logos* as rhetoric and logography, that is, as both an instrument of power and a renunciation of knowledge... It is in the inheritance of this conflict—in which the philosophical *epistêmê* is pitched against the sophistic *tekhnê*, whereby all technical knowledge is devalued—that the essence of technical entities in general is conceived.¹³

This contrast between expert knowledge (not *doxa*; not know-how) and *tekhnê* (crafting) forms the basis of a western order of things; positions, objects, subjectivities, powers, politics. As Stiegler is at pains to stress, this division stands at the threshold of occidental modernity's cleaving of objective production and subjective, or affective, articulation.

This debate about technicity allows us to expand the bounds of the technical (which is as intended) but it also demands the reclaiming of the technical from one kind of crafting (the Heideggerian kind, based on the essentialism of the hand) to the social-collaborative. Between the philosophical reification of *technê* and the pragmatics of getting things done using a variety of tools, I want to steer an alternative path, wherein the people who co-produce a work of art are neither absorbed into a romanticism of crafting nor relegated to the underbelly of the unspoken labor of production (and the labor conditions which such a relegation entails). One way of thinking about this is to return to Mantegna and the characters that are manifest in Baxandall's description of the contractual exchanges he finds in the archives. Who is in the room with the artist, his master, and the aspirant contractor? A carpenter, an architect, builders, assistants to all the above, an economist, a buyer, a theologian, etc.? How might we name the conversation or extended exchange? One way would be to name it a techno-administrative and managerial process of equivalences which is easily recognizable but not addressed as a *political* question in contemporary curatorial production. A number of actors are (virtually or physically) gathered, each with a part in the process. With the benefit of hindsight, we might read into the Mantegna scene an equanimity between actors: the artist is a hired hand who has (in his own words) limited skills; the master is negotiating, as is the contractor (although, as Baxandall points out, Mantegna's position as an artist with a regular wage from the owners and lenders of his labor makes him unusual in historical context: on the one hand with security and, on the other, indentured). Clearly, this belies the violent poverty of power relations in 15th century northern Italy, but it also asserts the idea of the artist as one individual in a nodal production.

So often in contemporary art, collaboration is fantasized, fetishized and misconstrued. Collaboration in art production takes place on a constant basis but is not named as such. How does the work of managing and organising produce unaccounted value, and how could a committed investigation of production—of organization—help to proliferate and expand the ways in which we might recognise each other, communicate, fund and work together?

Este recunoscut ca doctrină faptul că munca menționată – tehnică, administrativă, managerială, de suport, economică, domestică – nu constituie un factor de creștere directă a valorii în arta contemporană, că formele fiscale și de reputație ale valorii care stabilesc circulația puterii și ierarhia în interiorul artei contemporane nu pot, în mod fundamental, să recunoască o astfel de muncă fără a distruge chiar infrastructura care susține și perpetuează formele primare de valoare așa cum se leagă acestea și performează substructural. Este recunoscut ca doctrină și faptul că aceste tipuri de muncă sunt necesare pentru creșterea valorii și că, în astfel de mecanisme, vârfurile de formare a valorii primesc o identitate singulară mai degrabă decât una comună. Și totuși, pasivitatea (auto)impusă a acestei conglomerări este cea care menține blocajul politic.

Walter Benjamin a înțeles și a descris asta ca decizie politică din partea autorului-artist în eseuul său din 1934 intitulat *Autorul ca producător*. Pentru a face distincția dintre activitatea unui scriitor (în acest caz) „tendentios” și a unui „revoluționar”, Benjamin face trimitere la un citat din Louis Aragon: „Intellectualul revoluționar pare, în primul rând, un trădător al propriei sale clase”, iar Benjamin adaugă: „În cazul scriitorului, această trădare este formată din conduita care-l transformă dintr-un furnizor al aparatului productiv într-un inginer care vede situația ca o sarcină de adaptare a acestui aparat pentru scopurile revoluției proletare.”¹⁴

Dintr-un furnizor al aparatului productiv într-un inginer: îl putem înțelege pe Mantegna, lucrând, în perioada de apogeu de la începutul secolului modernismului, ca inginer, deși cu toate acestea, era pe punctul de a deveni un furnizor (să reținem schimbarea descrisă de Baxandall, de la valoarea tabloului la valoarea semnăturii autorului). Nimic, însă, nu este atât de clar aranjat dialectic. Există, în interiorul paradigmei furnizor-inginer/artist-manager tehnic, resorturi ceva mai complexe, care implică nu doar întrebări simple despre recunoașterea muncii colective, ci și modulile prin care atribuirea pozițiilor subiectului în interiorul unui astfel de model păstrează o „poziționalitate” socială *per se*. În *State Work*, volum publicat în 2002, Stefano Harney spune: „Nicio poziție anume a subiectului nu poate fi obținută la muncitorul care lucrează producând poziții și echivalențe ale subiectului.”¹⁵

În această frază ageră, scrisă nu în contextul artei ci în cel al administrării guvernamentale a infrastructurii pentru diversitate (în cazul de față e vorba de Secretariatul Antirasism din Ontario, unde autorul lucra), Harney descrie un mecanism care ar putea fi aplicat și muncii artistice: dacă lucrezi *pentru* un artist, susții poziția subiectului artistului și a discursului său cultural, nu pe a ta; deoarece, chiar datorită acțiunii de declanșare a muncii, nu poți avea o poziție proprie. După cum spune și Benjamin: „...cu cât este astfel [scriitorul] mai informat despre propria poziție în procesul de producție, cu atât mai puțin se va gândi să revendice calități «spirituale».”¹⁶

Aici, am putea înlocui termenul „spiritual” cu „creativ”, „unic” sau „inspirat”.

Ceea ce cunoaștem ca lume a artei este un microcosmos cu multe moduri de management și organizare contemporană. Dispune de ierarhii și centre de putere, instigă la

It is accepted doctrine that the labor mentioned—technical, administrative, managerial, supportive, economic, domestic—does not constitute direct value accrual within contemporary art; that the reputational and fiscal forms of value which establish circulations of power and hierarchy within contemporary art cannot constitutionally recognize such labor without destroying the very infrastructure which supports and perpetuates primary forms of value as they adhere and perform sub-structurally. It is also accepted doctrine that such labor is necessary to the accrual of value and that, within such a mechanism, the peaks of value formation are named as a singularity rather than a common. Yet it is the persistent (self) imposed passivity of this conglomeration which remains a political blockage.

Walter Benjamin understood and described this as a political decision on the part of the author-artist in his 1934 essay, *The Author as Producer*. In making distinct the activity of a “tendentious” (in this case) writer, and one who is “revolutionary”, Benjamin calls on Louis Aragon’s statement: “the revolutionary intellectual appears first and foremost as the betrayer of his class of origin”, to which Benjamin adds: “In the case of the writer, this betrayal consists in conduct that transforms him from a supplier of the productive apparatus into an engineer who sees it as his task to adapt this apparatus to the purposes of the proletarian revolution.”¹⁴

From a supplier of the productive apparatus into an engineer: one might understand Mantegna, working at the height of the incipient century of modernism, an engineer but, nevertheless, on the verge of becoming a supplier (recount the shift Baxandall describes from the value of the paint to the value of the author's signature). But nothing is so clearly dialectically arranged. Within the supplier-engineer/artist-technical manager paradigms, there is something more complex at work involving not simply questions of the recognition of collective labor, but the modes through which the assignment of subject positions within such a framework retain a social positionality *per se*. In his 2002 book, *State Work*, Stefano Harney says, "No certain subject position can obtain in the worker who works by producing subject positions and equivalences."¹⁵

In this astute sentence, written not in the context of art but in the context of the governmental administration of infrastructures for diversity (in this case at the Ontario Antiracism Secretariat where he worked), Harney describes a mechanism that could also be applied to art work: if you are working “for” an artist, you support the subject position of the artist and their cultural speech, not your own; for in your very actioning of labor, you cannot have your own position. As Benjamin says, “...the more exactly [the writer] is thus informed about his position in the process of production, the less it will occur to him to lay claim to ‘spiritual’ qualities.”¹⁶

Here we might supplant the term “spiritual” with “creative”, “unique” or “inspired”.

What we know as the artworld is a microcosm of many modes of contemporary management and organization. It has hierarchies and power clusters, it instigates competition and

13. Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 2.

13. Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus* (1998: Stanford: Stanford University Press), p. 2.

14. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 780.

15. Stefano Harney, *State Work: Public Administration and Mass Intellectuality*, Durham, SUA, Duke University Press, 2002, p. 176.

16. Walter Benjamin, *op. cit.*

14. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 780.

15. Stefano Harney, *State Work: Public Administration and Mass Intellectuality* (Durham: Duke UP 2002), p. 176.

16. Walter Benjamin, *op. cit.*

competiție și egocentrism, precum și la îndoieli debilitante și autocritică. Produce plăceri profunde, voioase și intelectuale, are un sistem comercial secret, adună oameni inteligenți, sofisticati, atenți și ambițioși, produce prieteni, produce animozități spectaculoase, dă naștere unor loialități și trădări zguduitoare. Are o rețea internațională de oameni și locuri, iar această rețea crește. „Lumea” artei este, în structura sa prezentă, neapărat avară și spoliatoare: are nevoie să se hrănească cu noi teritorii, imagini și oameni pentru a supraviețui. Este propulsată înainte prin camuflarea individualității – creație, expresie, spiritualitate, devenire miraculoasă – reprimând forța psihică și pragmatică a producției. Această suprimare are o coadă lungă, demonstrată într-un final de o altă probă scoasă la iveală de Michael Baxandall, de data aceasta despre pictorul Renașterii timpurii Piero della Francesca (născut Benedetto):

self-absorption as well as crippling doubt and self-criticism. It produces deep, joyful and intellectual pleasure, it produces objects and subjects of vast financial and symbolic value, it has a trading system which is undisclosed, it gathers intelligent, sophisticated, careful and ambitious people, it produces friendships, it produces spectacular animosities, it produces loyalties and shattering betrayals. It has an international network of people and places, and this network grows. The art “world” is necessarily avaricious and predatory in its current structure: it needs to feed on new territories, images and people to survive. It is propelled forward by the camouflage of individuality—creation, expression, spirituality, miraculous becoming—suppressing the psychic and pragmatic force of production for all its might. This suppression has a long tail, demonstrated finally by another piece of evidence unearthed by Michael Baxandall, this time concerning the early renaissance painter Piero della Francesca (born Benedetto):

11 iunie 1445: Pietro di Luca, stareț, ... [și alți șapte], din partea și în numele Frăției și Membrilor S. Maria della Misericordia, i-au încredințat lui Piero di Benedetto, pictor, făurirea și pictarea unui tablou în oratoriul și biserica numitei Frății, având aceeași formă ca tabloul care se află acum acolo, cu toate materialele pentru acestea și toate costurile și cheltuielile pentru săvârșirea, pregătirea completă, precum și montarea picturii și înălțarea în numitul oratoriu: cu toate imaginile, personajele și ornamentele pomenite și stabilite de acord cu numitul stareț și consilier sau cu succesorii acestora în slujbă, precum și cu ceilalți numiți trimiși ai Frăției; să fie poleit cu aur fin și pictat cu culori de calitate, în special cu albastru ultramarin: cu condiția ca numitul Piero să se învoiască să repare orice defect pe care tabloul l-ar putea suferi sau arăta cu trecerea timpului din vina materialului sau al lui Piero însuși, vreme de până-n zece ani. Pentru toate acestea, s-au învoit să plătească 150 de florini la o rată de cinci lire și cinci bani de florin. Iar ei s-au învoit să-i plătească acum la cerere cincizeci de florini, iar diferența la terminarea lucrării. Iar numitul Piero a garantat că va picta, decora și asambla numitul tablou la aceeași lungime, lățime și înălțime ca ale actualului tablou prezent acolo și că-l va livra asamblat complet și pus în poziție în următorii trei ani; și că *niciun alt pictor nu va pune mâna pe pensulă în afară de Piero însuși*.¹⁷

11 June 1445: Pietro di Luca, Prior, ... [and seven others] in the behalf and name of the Fraternity and Members of S. Maria della Misericordia have committed to Piero di Benedetto, painter, the making and painting of a panel in the oratory and church of the said Fraternity, of the same form as the panel which is there now, with all the material for it and all the costs and expenses of the complete furnishing and preparation of its painting assembly and erection in the said oratory: with those images figures and ornaments stated and agreed with the abovesaid Prior and advisor or their successors in office and with the other abovesaid officers of the Fraternity; to be gilded with fine gold and coloured with fine colours, and specially with ultramarine blue: with this condition that the said Piero shall be bound to make good any defect the said panel shall develop or show with the passing of time through failure of material or of Piero himself, up to a limit of ten years. For all this they have agreed to pay 150 florins at the rate of five lire five soldi the florin. Of which they have undertaken to give him on demand fifty florins now and the balance when the panel is finished; And the said Piero has undertaken to make paint decorate and assemble the said panel in the same breadth height and shape as the wooden panel there at present, and to deliver it complete assembled and set in place within the next three years; and that *no painter may put his hand to the brush other than Piero himself*.¹⁷

17. Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 20. Italice conform fragmentului original.

17. Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 20. Italics original.

Colaboratori și autori

Contributors and Authors

PLATFORMA DE PUBLICAȚII INDEPENDENTE / INDEPENDENT PUBLISHING PLATFORM

1. CĂRȚI DE ARTIST / ARTIST BOOKS

TATIANA FIODOROVA

Tatiana Fiodorova, artistă și profesoară, este născută și crescută în Moldova sovietică, însă anii săi de formare ca artist s-au suprapus cu începutul anilor 2000, o perioadă de tranziție dificilă pentru Republica Moldova, asociată cu dezvoltarea unei economii de piață și a unor noi valori. Identitatea sovietică pierdută și formarea unei noi, ca femeie a Moldovei ce se confruntă cu probleme sociale, politice și economice, sunt puncte centrale ale cercetării sale artistice. Studiarea „sovieticului”, mai ales în spațiul postsovietic, este unul dintre subiectele centrale abordate de către artistă. Cărțile de artist constituie unul din modurile sale predilecte de exprimare. Publicații din ultimii șapte ani: *În căutarea corpului social al artistului sovietic* (2012), *Pașaport sovietic* (2017), *Fabrica Steaua Roșie* (2014), *Basarabia și locuitorii săi* (2016), *Cum am supraviețuit* (2018), *Silk Propaganda* (2018), *În căutarea corpului industriei textile* (2018).

Moldovan artist and educator Tatiana Fiodorova was born and raised in Soviet Moldavia, but her formation as an artist fell on the 2000s—a difficult transition period for the Republic of Moldova associated with the development of a market economy and new values. The lost Soviet identity and the formation of a new identity for a Moldovan woman who is facing social, political and economic problems are in the focus of her artistic research. The study of “Soviet” especially in the post-Soviet space is one of the main topics for the artist. The artist's books are one of her most prevalent means of expression. Last seven years publications: *In search of the social body of Soviet artist* (2012), *Soviet Passport* (2014), *Factory Steaua Roșie* (2014), *Bessarabia and Inhabitants* (2016), *Only I know how we survived* (2018), *Silk Propaganda* (2018), *In search of the body of the Textile Industry* (2018).

NICOLETA MOISE

Nicoleta Moise (n. 1989, București) lucrează ca artist vizual. A absolvit în 2013 Universitatea Națională de Arte (departamentul foto-video). Practica ei este interdisciplinară și combină adesea artele vizuale cu artele performative, dar nu exclusiv. Ca punct de plecare în proiectele sale, Nicoleta Moise folosește imagini de arhivă, munca de cercetare și cea de teren. A publicat până acum două cărți de artist: *Nu sînt deplin fericit decît aici, în țara mea* (2016) și *Nu-mi place numai marea, dar și muntele* (2014), ambele fiind publicații centrate pe corpul femeii în diferite contexte sociopolitice. Este una dintre cofondatoarele primei reviste feministe pop-radicală din România, *CUTRA*.

Nicoleta Moise (b. 1989, Bucharest) works as a visual artist researcher. In 2013, she graduated from the The National University of Arts in Bucharest (photo-video department). Her practice is interdisciplinary and often combines photography, video and performance. She departs from archival images, studies and field research. So far, she has published two artist books, *I am Not Entirely Happy Unless I am Here, In My Country* (2016) and *Not only the seaside, but I like the mountains too!* (2014), both of them revolving around the female body in different socio-cultural contexts. She is one of the co-founders of *CUTRA*—the first pop-radical feminist magazine in Romania.

2. LECTURI COLECTIVE / COLLECTIVE READINGS

ANA BILBAO

Ana Bilbao este conferențiar al catedrei de artă modernă și contemporană din cadrul Universității din York. Studiile ei de cercetare analizează istoria expozițiilor și a instituțiilor de artă, precum și arta contemporană a statelor din Sudul Global, așa-zisa Lume a Treia. Înainte de a se alătura Universității din York, a fost editor al *Afterall Journal* și cercetător asociat al Centrului de Cercetare Afterall din cadrul școlii Central Saint Martins, Universitatea de Arte din Londra. În 2017 a obținut o bursă de studiu în cadrul departamentului de istorie al Universității Catolice din Leuven, Belgia. Ana a lucrat în diverse domenii ale sferei culturale, printre care educație artistică, curatoriatic și târguri de artă. Această sesiune s-a concentrat pe lectura textului „Around the Tree: Notes on Gülsün Karamustafa's Jail Experience and its Resonances with Argentinian Cultural Production” de cercetătoarea argentiniană Ana Longoni. Textul, publicat în numărul 47 al revistei *Afterall*, a oferit o perspectivă transculturală specială ce a fost explorată, analizată și contextualizată în timpul acestei sesiuni. Construind în jurul ideilor de sisterhood și solidaritate, scopul acestei lecturi colective a fost de a reflecta asupra gesturilor de sprijin împărtășite, în mijlocul terorii, în două locații geografice diferite. Sesiunea a fost precedată de o proiecție și un interviu cu artista Gülsün Karamustafa.

Ana Bilbao is a Lecturer in Modern and Contemporary Art at the University of York. Her research explores histories of exhibition-making and art institutions, as well as contemporary art from the Global South. Prior to joining the University of York, she was editor of *Afterall Journal* and research fellow at Afterall Research Centre at Central Saint Martins, University of the Arts London. In 2017 she was a Visiting Scholar in the Art History Department at KU Leuven, Belgium. Ana has worked in various areas of the cultural sector, including arts education, curating, and art fairs. This session was focused on the reading of the text “Around the Tree: Notes on Gülsün Karamustafa's Jail Experience and its Resonances with Argentinian Cultural Production”, by Argentinian scholar Ana Longoni. The text, published in issue 47 of *Afterall* journal, offered a distinctive cross-cultural perspective that was explored, analyzed and contextualized during the session. Drawing

on ideas of sisterhood and solidarity, the aim of this collective reading was to reflect on shared gestures of support in the midst of terror in two different geographical locations. The session will be preceded by a screening and Q&A with the artist Gülsün Karamustafa.

CUTRA

Colectiva CUTRA s-a format în aprilie 2018 la București și și-a dorit încă de la început crearea unei platforme editoriale care să abordeze diverse tematici dintr–o perspectivă feminist–queer–intersecțională. De la înființare a realizat primul număr tipărit al revistei *CUTRA*, lansat pe 1 decembrie 2018, iar în prezent derulează proiectul www.cutra.ro, o platformă editorială online, activă din 18 mai 2019. Colectiva CUTRA are patru membre: Alice Venir, Cristian Nanculescu, Lavinia Ionescu, Nicoleta Moise, ale căror backgrounduri profesionale diferite sunt legate de interesul comun asupra cercetării și creării unui climat sociocultural și editorial incluziv. Colectiva CUTRA este queer și antifascistă. E documentată, intuitivă și sensibilă. Este pop și este radicală, este imperfectă și neliniștită. Sesiunea de lectură colectivă propusă și găzduită de membrii colectivei CUTRA s-a bazat pe poemul–eseu „Unde te doare (când îmi povestești de sport)” scris de Jasmina Al-Qaisi pentru primul număr tipărit al revistei *CUTRA*. „Este un text despre plăcere, suferință și sport. Despre corpurile noastre complexe, atletice și fragile, în mișcare și leneșe. Are un pic de Audre Lorde, Paul Preciado și Nina Cassian, un pic de Tinder, masturbare și depresie. Un exercițiu despre sensibilitate, prietenie, durere, un dialog pe mai multe voci, unele cunoscute, altele nu. «Aceasta este o poezie cum este reverul meu la tenis de masă: Învățat în pauzele altora pe drumul către loviturile lor perfecte».” (Cutra)

The CUTRA collective was formed in April 2018 in Bucharest, and from the beginning they sought to create an editorial platform which would approach diverse topics from a feminist–queer–intersectional point of view. Since its founding, it completed its first print edition of the *CUTRA* magazine, launched on December 1, 2018, and is currently rolling out the www.cutra.ro project, an online editorial platform, active since May 18, 2019. The CUTRA collective has four members: Alice Venir, Cristian Nanculescu, Lavinia Ionescu, and Nicoleta Moise, whose various professional backgrounds are linked to the common interest in examining and creating an inclusive socio–cultural and editorial climate. The CUTRA collective is queer and antifascist. It’s well–read, intuitive and sensitive. It’s pop and it’s radical, it’s imperfect and restless. The collective reading session proposed and hosted by members of the CUTRA collective was based on the essay–poem “Where It Hurts (When You Talk about Sports)” written by Jasmina Al-Qaisi for the first print edition of the *CUTRA* magazine. “It’s a text about pleasure, suffering and sports. About our complex bodies, athletic and fragile, in movement and idle. It’s got a bit of Audre Lorde, Paul Preciado and Nina Cassian, a little Tinder, masturbation and depression. An exercise in sensitivity, friendship, pain, a dialogue with several voices, some familiar, others not. ‘It’s a poem like my backhander in ping–pong: learned during dead time, on the way to a perfect strike’.” (Cutra)

ADRIANA GHEORGHE

Cu un instinct ireverențios pentru hibridizările dintre teorie și practică și un simț al indeterminării ca forță politică și poetică în relație cu varii contexte (conceptuale, fizice, umane), Adriana Gheorghe a lucrat în ultimii zece ani transdisciplinar, dedicându–se cercetării performativității, reformulate continuu, ca practică artistică și de viață. Relația umanului cu limbajul și reprezentarea devine astfel un exercițiu performativ de imaginare constantă, iar noțiunea de subiectivitate e regândită neidentitar în termeni de conștiință și potențialitate nelimitată. Adriana Gheorghe și–a prezentat lucrările la Salonul de Proiecte, Tranzit, ZKM Karlsruhe, ICR Berlin, MNAC București, Brut Viena, Akademie Solitude, TanzFaktur Köln, KuLe Berlin, PACT, CNDB, PAF St. Erme, Atelier 35, ODD București. În ultimii cinci ani, a colaborat constant, invizibil și implicit cu Alina Popa, alimentând o practică cu potențial infinit și transgresie poetică și reală.

„Distanța, disocierea, dinamica contraintuitivă, paradoxul și alte strategii de dinamizare/nuanțare a producției de sens stabil – toate sunt indicii pentru tipul de aproximări agreeate în definirea performativității. Performativitatea ca frecvență a percepției care invită, de ambele părți ale receptării, la conștientizarea potențialului nesfârșit (al umanului) de a se imagina. Performativitatea ca panică intermedială, tulburând un format prestabil (poate arăta ca o lectură colectivă, dar nu va fi neapărat; poate fi anunțată ca orice altceva, dar va fi fix o lectură colectivă). Vom citi fragmente dintr–un text teoretic al Bojanei Cvejic, poate și alte lucruri «riscante».” (Adriana Gheorghe)

Using her irreverent instinct for hybridizations of theory and praxis and a keen sense for indeterminacy as a poetic and political force that crosses conceptual, physical and human boundaries, for the last ten years, Adriana Gheorghe has been working across disciplines, focusing on an exploration of performativity that is continuously reshaped, enacted and embodied in her [practice of] art and life. Thus, she submits the human relationship with language and representation to a performative exercise of constant reimagining, while seeking to rephrase subjectivity in terms of consciousness and endless potential, rather than identity. She has presented her work at Salonul de Proiecte, Tranzit, ZKM Karlsruhe, ICR Berlin, MNAC Bucharest, Brut Viena, Akademie Solitude, TanzFaktur Köln, Kunsthaus Kule, PACT, PAF St. Erme, Atelier 35, ODD Bucharest. With Alina Popa she has been constantly, invisibly & implicitly collaborating for the last five years, feeding a practice of endless potentiality and poetic and real transgression. “Any distances, counterintuitive dynamics, dissociation, possibility for simultaneity or paradox, for abstract or oblique space and, none the least, for endless potentiality, in the production of meaning, is connected to my understanding of the concept of performativity. Performativity, as the frequency of perception where both sides of performing share a transformative awareness of constant imagining/becoming human until there are no two sides of performing. Collective reading is a good format for this. Performativity as intermedial panic, as the virus that unsettles and opens any given format (it may look like a reading, but...; it may not look like a reading but...). We will read fragments from a theoretical text on performativity by Bojana Cvejic and maybe other things, too, while I will share my practice in relation to language and the focus on the ‘how’.” (Adriana Gheorghe)

DELIA GRIGORE

Delia Grigore este membră a comunității romilor, născută în Galați, România, în anul 1972. Activează în mișcarea rromilor de 23 de ani și este președinta Centrului Rromilor „Amare Rromentza”. Are un doctorat în arte vizuale – specializarea etnografie–etnologie, titlul acordat, în anul 2004, de Academia Română – Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”. Predă literatură și cultură rromani de mai bine de 20 de ani – este lector șef de lucrări la Universitatea din București, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Secția de Limbă și Literatură Rromani. Delia Grigore este și poetă, primele sale 10 poeme în limba rromani fiind publicate în volumul colectiv *Babel.ro. Tineri poeți minoritari*, în anul 2000, la Editura Status din Miercurea Ciuc. Una din temele predilecte ale literaturii rromani este identitatea etnică rromă în confruntare cu propriile dileme provenite din arhetipurile autoidentificării și stereotipurile hetero–identificării. Întrebări de tipul: „Ce înseamnă să fii rrom?”, „De ce sunt rrom?”, „Cine sunt rromii”, „Ce este Rromanipen–ul” frământă mintea și sufletul scriitorului rrom de pe toate continentele. Imaginea de sine etnică a rromilor, zbătându–se între stima și stigma de sine, se construiește în relația cu o alteritate marcată, deseori, de un rasism visceral, direct, dur, ușor de sesizat, dar și de un rasism subtil, indirect, subliminal, dificil de perceput. Literatura rromani nu putea rămâne insensibilă la acest fenomen, așadar l–a preluat și l–a preschimbat într–una din temele sale fundamentale. Atelierul „Lecturi colective din literatura rromani” și–a propus să poposească în spațiul generos, dar contorsionat al acesteia teme a literaturii romani.

Delia Grigore is a member of the Romani community, born in Galați, Romania, in 1972. She is an activist of the Roma movement for around 23 years and the president of the Roma Centre „Amare Rromentza”. She holds a PhD. in visual arts—specialization ethnography–ethnology, title awarded, in 2004, by the Romanian Academy—Institute of Ethnography and Folklore „Constantin Brăiloiu”. She is a teacher of Romani literature and culture for more than 20 years—a senior reader at the University of Bucharest, Faculty of Foreign Languages and Literatures, Romani Language and Literature Section. She is also a poet, her first 10 poems in Romani language being published in the collective volume *Babel.ro. Tineri poeți minoritari* [*Babel.ro. Minority Young Poets*], in the year 2000, by Status Publishing House, in Miercurea Ciuc. One of the main themes of Romani literature is the ethnic Roma identity facing its own dilemmas stemming from auto–identification archetypes and hetero–identification stereotypes. Questions such as what does it mean to be Romani? Why am I Roma? Who are the Romani? What is the Rromanipen? are fretted over by Roma writers around the globe. The ethnic self–image of the Roma, struggling between self–respect and self–stigma, is often built in relation with an alterity that is often marked by racism that is visceral, direct, rough and easy to spot, but also by one that can be subtle, indirect, subliminal, hard to perceive. The Romani literature could not remain insensitive to this phenomenon, taking it over and turning it into one of its main themes. This session aimed to visit the generous, yet contorted space of this Romani literary theme.

RADU PAVEL GHEO

Radu Pavel Gheo (n. 1969, Oravița) este prozator și eseist. Absolvent al Facultății de Litere la Universitatea de Vest din Timișoara, a lucrat ca profesor, redactor radio și redactor de revistă în Iași și Timișoara. În 2001 emigrează în Statele Unite, dar revine în România după un an. În Statele Unite lucrează ca vânzător la un fast–food, la un magazin alimentar și la o librărie Barnes & Noble, iar experiența sa americană este relatată în priză directă în volumul *Adio, adio, patria mea cu î din i, cu â din a*, apărut la Editura Polirom în trei ediții succesive. Printre volumele publicate se numără: *DEX–ul și sexul* (Polirom, 2005; 2016), *Numele mierlei* (Polirom, 2008), *Noapte bună, copii!* (Polirom, 2010; 2017). Lectura colectivă s–a bazat pe o selecție de texte ficționale și eseistice de Herta Müller și Radu Pavel Gheo, oferind o perspectivă încrucișată asupra identităților locale și globale, a granițelor și străinătății, a ceea ce ne unește și ne desparte. „Ne mișcăm în cercuri concentrice, de la Timișoara și Banat spre exterior, iar granițele nu sînt doar politice, ci și mentale. Le vedem așa cum sunt percepute și cum ne fac ele să–i percepem pe ceilalți, fie că e vorba de Timișoara și Germania Hertei Müller sau de România personajelor lui Gheo. Inevitabil, istoria este și ea prezentă, căci ea marchează granițele și identitățile, dar și percepția asupra lor – și tot istoria modelează destinele oamenilor prinși între ele.” (Radu Pavel Gheo)

Radu Pavel Gheo (b. 1969, Oravița) is a prose writer and essayist. Graduate of the Faculty of Letters at the West University of Timișoara, he worked as a professor, radio editor and magazine editor in Iași and Timișoara. In 2001 he emigrated to the United States, but returned to Romania after one year. In the United States he worked as a fast–food seller, at a grocery store and at a Barnes & Noble bookstore, and his American experience is lively reported in the volume *Farewell, goodbye, my home country with î from i, with â from a*, published at the Polirom Publishing House in three successive editions. Selected volumes he has published so far: *DEX and sex* (Polirom, 2005; 2016), *The Name of the Blackbird* (Polirom, 2008), *Good night, children!* (Polirom, 2010; 2017). The collective lecture was based on a selection of fictional and essay texts by Herta Müller and Radu Pavel Gheo, offering a cross–cultural perspective on local and global identities, on borders and foreignness, on what unites us and divides us. “We move in concentric circles, from Timișoara and Banat to the outside, and the borders are not only political but also mental. We see them as they are perceived and how they make us to perceive others, whether it’s the Timișoara and Germany of Herta Müller or Romania of Gheo’s characters. Inevitably, history is also present, for it marks borders and their identities and the perception upon them – and history also shapes the destinies of the people caught between them.” (Radu Pavel Gheo)

TIMEA JUNGHAU

Timea Junghaus este istoric de artă și curatoare de artă contemporană. Este director executiv al Institutul de Artă și Cultură Rromă din Berlin, fondat în 2017 de Consiliul Europei, Fundațiile Pentru o Societate Deschisă și Alliance for the European Roma Institute. A fost cercetător asociat al Working Group for Critical Theories al Institutului de Istoria Artei din cadrul Academiei Ungare de Științe (2010–2017). A studiat și publicat multe lucrări despre conjuncțiile artei moderne și contemporane cu teoria critică, cu un accent special pe probleme de diferență culturală, colonialism și reprezentare a minorităților. Ca recunoaștere a activității sale curatoriale, Junghaus a primit, în 2008, Premiul Cultural European Kairos decernat de Fundația Alfred Toepfer. Munca ei curatorială include componenta rromă a expoziției *Hidden Holocaust* de la Kunsthalle Budapesta (2004), *Paradise Lost* – primul pavilion rrom în cadrul celei de–a cincezei și doua Bienală de Artă Contemporană de la Veneția (2007), Arhiva și Conferința Academică a Hip–hopului Rrom (2010), Bătrânii Rromi și Intervenție Publică pentru Memorialul Nefinalizat al Siniților și Rromilor Uciși sub Regimul Național–Socialist în cadrul celei de–a șaptea Bienale de la Berlin (2012), *(Re–)Conceptualizarea Rezistenței Rome* – expoziție și program educativ în Hellerau, Dresda (2015) și la Institutul Goethe din Praga (2016). Este curatoarea secțiunii de arte vizuale a RomArchive Initiative, Fundația Germană Federală de Cultură – Kulturstiftung Des Bundes (2016–2018). Junghaus a fost director–fondator al Gallery8 – Spațiu De Artă Contemporană Rromă, aflat în „cartierul rrom” al Budapestei (2013–2017). RECLAIMING: THE CAMP AND THE AVANT–GARDE. Împreună cu membri ai comunității rome din România și alături de public, au fost consultate fragmente din eseu *Reclaiming: The Camp and the Avant–Garde* al autoarei feministe rrome Ethel Brooks, care a servit drept bază pentru o discuție despre contribuțiile rromilor în lumea artei. Cititorii au putut observa mișcările, modificările și tendințele imaginării taberei, precum și procesele de reapropriere, revendicare și recunoaștere.

Timea Junghaus is an art historian and contemporary art curator. She is currently the executive director of the Berlin–based European Roma Institute for Arts and Culture founded in September, 2017 by the Council of Europe, the Open Society Foundations and the Alliance for the European Roma Institute. Previously, Junghaus was Research Fellow of the Working Group for Critical Theories at the Institute for Art History, Hungarian Academy of Sciences (2010–2017). She has researched and published extensively on the conjunctions of modern and contemporary art with critical theory, with particular reference to issues of cultural difference, colonialism, and minority representation. In recognition of her curatorial activities Junghaus received the Kairos—European Cultural Price from the Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., in 2008. Her curatorial works include the Roma component of the Hidden Holocaust–exhibition in the Budapest Kunsthalle (2004), *Paradise Lost—the First Roma Pavilion at the 52nd Venice Contemporary Art Biennale* (2007), the Archive and Scholarly Conference on Roma Hiphop (2010), The Romani Elders and the Public Intervention for the Unfinished Memorial to the Sinti and Roma Murdered Under the National Socialist Regime in the frame of the 7th Berlin Biennale (2012), the *(Re–) Conceptualizing Roma Resistance*—exhibition and education program in Hellerau, Dresden (2015) and the Goethe Institute, Prague (2016). She is the curator of the Visual Art Section for the RomArchive Initiative of the Kulturstiftung Des Bundes, (2016–2018). Junghaus was founding director of Gallery8—Roma Contemporary Art Space in the middle of the “Roma district” of Budapest (2013–2017).

RECLAIMING: THE CAMP AND THE AVANT–GARDE. Together with members of the Romanian Roma community and with the audience, extracts from the essay *Reclaiming: The Camp and the Avant–Garde* by the Roma feminist author Ethel Brooks have been consulted. They served as the basis of the discussion on the Roma contribution to art. The readers contemplated the shifts, changes and tendencies in the imagination of the camp, and on the current processes of re–appropriation, reclaiming and recognition.

LEAH WHITMAN-SALKIN

Leah Whitman-Salkin este editor, iar munca sa se concentrează pe aspectele colaborative ale procesului de editare, materialele sale explorând traducerea, spațiul vizualului și pe cel al cuvântului scris, precum și procesul de aducere în spațiul public a lucrurilor prin publicare. Alături de Simon Battisti a fondat *28 November*, un experiment al spațiului comunitar, dar și al practicilor alternative de distribuție și publicare printr-o librărie și sală de lectură din Tirana, Albania. În 2016, alături de Simon Battisti și Âbâke, a contribuit la curatorierea pavilionului Albanei din cadrul Bienalei de Arhitectură de la Veneția – un proiect editorial despre traducere, muzică și spații emoționale. A fost, până în 2019, editor–adjunct al *Harvard Design Magazine*. A fost și editor al editurii Sternberg Press. Explorând actul ascultării colective ca formă de lectură, în această sesiune găzduită de Leah Whitman–Salkin a avut loc audiția unei selecții de sunete, texte, muzică, zgomote și propriile voci. Ca extensie a Radical Sense, un grup de lectură radical feminist din Tirana, Albania, colectiv cofondat de Whitman–Salkin, această sesiune de lectură/audiție a urmărit sunetul traversând timpuri, spații și corpuri, cu accent pe poezie. Totul cu ajutorul unor texte, al interpretărilor și a muzicii, de la Etel Adnan la June Jordan, de la Layli Long Soldier la Elysia Crampton, mai mult decât atât și de la capăt.

Leah Whitman-Salkin's practice as an editor is focused on the collaborative aspects of editing, with her work exploring translation, the space of the visual and the written, and the process of making things public through publishing. She is the founder, with Simon Battisti, of 28 November, an experiment in making community space, and alternative distribution and publishing practices through a bookshop and reading room in Tirana, Albania. In 2016, along with Simon Battisti and Âbâke, she helped curate the Albanian Pavilion at the Venice Architecture Biennale—an editorial project on translation, music, and emotive spaces. Until 2019, she was the deputy editor of Harvard Design Magazine, and she is the former editor at Sternberg Press. Exploring the act of collective listening as a form of reading, in the session hosted by Leah Whitman-Salkin, we listened to a selection of sounds, texts, music, noise, and our own voices. As an extension from Radical Sense, a radical feminist reading group in Tirana, Albania, co-founded by Whitman-Salkin, this reading/listening session followed sound through times, spaces, and bodies, with a focus on poetry. With texts, interpretations, and music from Etel Adnan to June Jordan, from Layli Long Soldier to Elysia Crampton and beyond, and back again.

3. EDITURI INDEPENDENTE / INDEPENDENT PUBLISHERS

BALAMUC

Balamuc apare în 2014 ca platformă experimentală fără manifest a trei artiști din Timișoara, Livia Coloji, Răzvan Cornici și Ana Kun. De la înființarea sa în 2014, Balamuc generează și găzduiește proiecte personale și colaborative în mod regulat, cu un interes special pentru desen, notație, schiță, așa cum reiese și din proiectul Norma, un fel de caiet de schițe colectiv ce poate fi răsfoit online și offline.

Balamuc started in 2014 as a manifesto-free experimental platform of three artists from Timișoara, Livia Coloji, Răzvan Cornici and Ana Kun. Since its birth in 2014, Balamuc regularly generates and hosts private and collaborative projects, with a special interest in drawing, notation, sketch, as is apparent from Norma, a kind of collective sketchbook which can be browsed online and offline.

CELE MAI FRUMOASE CĂRȚI DIN ROMÂNIA

Cele mai frumoase cărți din România – CMFC – este un proiect cultural dedicat designului de carte, dimensiunii artistice a cărții ca obiect. Proiectul reinstituie designul de carte ca reper în relația cititorului cu cartea. Proiectul a fost inițiat în 2012 de Asociația pentru Performanță și Cultură ca platformă de dezbateri pe tema designului de carte, pentru profesioniștii din lumea editorială în relație cu designerii, graficienii independenți și publicul larg, oferind un cadru de dialog și o perspectivă internațională. Activitatea centrală este concursul național de design de carte, finalizat cu o expoziție itinerantă a celor mai frumoase cărți. Selecția include exemple de bună practică în designul de carte, ilustrație, tipar, finisare și, mai ales, câteva realizări reușite de concept editorial – cărți care îmbină idei, execuție și talent. Jurizarea are o componentă profesională consistentă care constă în dezbateri între membrii juriului. Proiectul organizează conferințe, ateliere, activități de stimulare a lecturii, întâlniri profesionale, participarea cărților realizate de autori, ilustratori, artiști, designeri români la expoziții și târguri de carte sau de design/artă.

The Most Beautiful Books from Romania—CMFC—is an annual cultural project dedicated to book design, to the artistic dimension of the book as an object. The project restores book design as a reference to the reader's relationship to books. The project was initiated in 2012 by the Association for Culture and Performance, with the support of several institutions and organizations in the cultural, artistic, editorial and educational field, as a platform for debate on book design, for the professionals in the publishing world, independent designers, the illustrators and the public, providing a framework for appreciation and an international perspective. The central activity is the national book design competition, which is followed by a series of exhibitions of the most beautiful books. The selection of books includes examples of good practice in finishing, design and layout, but especially several examples of concept—books that gather ideas, production and talent under the same covers. The decision process has a strong professional component, consisting in debates between the members of the jury. The project coordinates conferences, workshops, activities to stimulates reading, proffesional encounters, the participations of the books made by romanian authors, illustrators, artists, designers to exhibitions and book or design/art fairs.

FUNDAȚIA INTERART TRIADE

Fundația Triade este prezentă din anul 2000 pe scena culturală a Timișoarei (fondator: sculptorul Peter Jecza). Obiective: cunoașterea, studierea, promovarea valorilor culturale, medierea artei, prin promovarea educației artistice, dezvoltarea publicului și îmbunătățirea climatului de intercomunicare la nivel social. Experiență relevantă: Parcul Triade de sculptură în spațiul public, recuperarea mișcării timișorene de avangardă (Grupul 111, Grupul Sigma), restituirea valorilor perioadei 1960–89, printr-un program editorial ce numără peste 200 de albume și cărți de artă, dezvoltarea unui program de promovare a artei emergente. Organizarea a peste 200 de expoziții. Rol activ în prezentarea artei românești în străinătate. Coorganizator al Bienalei Art Encounters (2015, 2017).

The Triade Foundation has been present on the cultural scene of Timișoara since the year 2000 (founder: sculptor Peter Jecza). Objectives: knowing, studying, promoting cultural values, mediating art, through the promotion of artistic education, developing an audience and improving the social intercommunication climate. Relevant experience: The public space Triade Sculpture Park, the recovery of the avant-garde movement in Timișoara (the 111 Group, the Sigma Group), the restoration of the values of the 1960-1989 period through a publishing program which numbers over 200 art albums and books, developing a promotion program for emerging art. Organizing over 200 exhibitions. Active role in the presentation of Romanian art abroad. Co-organizer of the Art Encounters Biennial (2015, 2017).

GALERIA POSIBILĂ

Galeria Posibilă, înființată de Matei Câlția în anul 2003, este una dintre primele galerii private din București. Cu timpul, a devenit un spațiu care susține, produce, expune și promovează fotografia. Preocupată de înțelegerea și studiul peisajului, Galeria Posibilă prezintă artiști ale căror lucrări permit deopotrivă discuții specifice artei contemporane și domeniilor conexe. În programul curatorial, aceste discuții sunt generate de interesul artiștilor pentru subiecte precum identitate, transformare și memorie. Astfel, peisajul și natura în fotografie și artă în general sunt subiectele care se regăsesc în majoritatea expozițiilor și publicațiilor realizate. Galeria Posibilă este preocupată de realizarea și susținerea publicațiilor de artă. Își propune să contribuie la dezvoltarea sectorului de carte de artă din România într-un mod natural acordând atenție fiecărei publicații editate. Prin urmare au ales un subiect atins în aproape toate expozițiile și cărțile lor: natura și peisajul în fotografie. În 2011, a apărut *Biblioteca de Galerie*, o platformă de resurse pentru studenți și artiști specializată în teoria peisajului și practici artistice care au ca punct central natura.

Galeria Posibilă was founded by Matei Câlția in 2003, being one of the first private galleries in Bucharest. It developed as a space where photography is supported, produced, exhibited and promoted. Preoccupied with studying and understanding landscape, Galeria Posibilă presents artists whose works enable discussion of contemporary art and related fields. In the curatorial program these discussions are generated by the interest of artists for subjects such as identity, transformation and memory. Galeria Posibilă is also interested in artists' publications as well as in promoting the artists' works through catalogues. They seek to contribute to the development of the art publication sector in Romania in a good and natural way, paying special attention to every book they work on. Hence, they choose a subject they cover in almost all their exhibitions and publications: nature and landscape in photography. In 2011, *Biblioteca de galerie* was developed, as resource space for students and artists specialised in the field of landscape theory and practices related to nature.

IDEA

Editura IDEA a luat naștere în 2001 ca un proiect deopotrivă teoretic și practic: publicarea de texte ca tot atâtea instrumente de reflecție asupra artisticului, socialului și politicului. Echipa editorială a pornit de la un minim de exigențe clare: traducerea riguroasă în limba română a unor scrieri majore din filosofia contemporană și din teoria recentă a artei și, prin aceasta, introducerea fiabilă în dezbaterea intelectuală de la noi a unor interogații exemplare pentru lumea în care trăim. Nu e vorba însă de simplul „import” în română al unor „idei”. Prin opțiunea pentru un anumit tip de scriitură, aceea în care limba se pune la încercare în toate resursele ei logice și expresive, editura și-a propus să împrospăteze, prin chiar actul traducerii ori prin texte originale, idiomul critic (i.e. filosofic) în românește. Cu alte cuvinte, să contribuie la deplasarea și acutizarea capacității de a gândi ceea ce ni se întâmplă, astăzi. Colecții: *PANOPTICON* (coordonator: Ovidiu Țichindeleanu), *BALKON* (coordonator: Timotei Nădășan), *PLURITOPIC* (coordonator: Ovidiu Țichindeleanu), *EXPOZIȚII* (coordonator: Raluca Voinea), *REFRAȚII* (coordonator: Timotei Nădășan), *PUBLIC* (coordonator: Marius Babias), *HETEROPEDAGOGII* (coordonator: Adrian Costache)

IDEA publishing house was established in 2001 as a theoretical and practical project committed to the task of publishing translations and original texts designed to deepen the concerns, practices and points of inspiration explored in the magazine *IDEA arts + society* and in the projects of its collaborators, all while renewing the critical vocabulary in Romanian and bringing to the Romanian public reference works in contemporary debates. Collections: *PANOPTICON* (coordinator: Ovidiu Țichindeleanu), *BALKON* (coordinator: Timotei Nădășan), *PLURITOPIC* (coordinator: Ovidiu Țichindeleanu), *EXPOZIȚII* (coordinator: Raluca Voinea), *REFRAȚII* (coordinator: Timotei Nădășan), *PUBLIC* (coordinator: Marius Babias), *HETEROPEDAGOGII* (coordinator: Adrian Costache)

INSTITUTUL PREZENTULUI (IP) / INSTITUTE OF THE PRESENT (IP)

Institutul Prezentului (IP) este o platformă de cercetare și resurse artistice în domeniul culturii vizuale și performative concepută și lansată de Ștefania Ferchedău și Alina Șerban la București în 2017. Centrat pe artiști și istoriile lor personale, pe experiențe determinate temporal și forme de (auto)arhivare, Institutul examinează diverse practici și situații din trecutul recent pînă în prezent din perspectivă transnațională și transculturală. Direcțiile în care Institutul lucrează includ: platforma de resurse artistice institutulprezentului.ro deschisă profesioniștilor și publicului; un program educațional centrat pe practici (auto) pedagogice și concepte artistice; un program de cercetare dedicat conexiunilor imaginative, subiective și istorice prezente la nivelul procesului artistic și al discursului teoretic care îl însoțește, dar și mobilității conceptelor și teoriilor. Formatele de lucru includ proiecte de cercetare, laboratoare și conferințe, expoziții-document și expoziții-dosar, reconstituiri, editare de publicații tipărite și online. Din 2017, Institutul publică seria Parkour, centrată pe interviuri cu artiști sub forma unor micro-publicații cuprinzînd text și imagine, bilingve în română–engleză. Seria Parkour introduce teme, concepte și momente decisive pentru activitatea unor personalități marcante din domeniul artelor vizuale și performative în România, determinînd realizarea unui corpus de lucrări excepțional. Seria se oprește asupra unui număr restrîns de proiecte și experiențe artistice, utilizînd interviu ca instrument de consemnare nemediată. Formatul de interviu familiarizează cititorul cu situațiile specifice, spațiale și materiale, ale practicii artiștilor în cauză, cu credințele personale și cu procesul continuu de conceptualizare a activității lor. Parkour revizuieste astfel aspecte semnificative ale istoriei culturale recente, readucînd în prim-plan rolul memoriei în surprinderea trăsăturii unui anumit timp artstic, a unei opere de artă, a unei turnuri ideatice. Seria Parkour este editată de Alina Șerban și Ștefania Ferchedău, iar designul edițiilor 2017–2019 este realizat de Radu Manelici.

The Institute of the Present (IP) is a research and an artist resource platform in the field of visual and performing culture conceived and launched by Ștefania Ferchedău and Alina Șerban in 2017, in Bucharest. Centred on artists and their personal accounts, on time-specific encounters and forms of (self) archiving, the Institute looks at various practices and situations from the recent past until today from a transnational and transcultural perspective. The Institute's main lines of activity include: the artist resource platform institutulprezentului.ro open to the professionals and to the general public alike; an educational programme centred on (self-)pedagogic practices and artistic concepts; a research programme dedicated to the imaginative, subjective and historical connections present in the artistic process and its accompanying theoretical

discourse, as well as to the mobility of concepts and theories. The working formats include research projects, laboratories and conferences, specialised exhibitions, reenactments, editing of printed and online publications. Since 2017, the Institute has been publishing the Parkour series, centred on artist interviews in the form of micro–publications containing bilingual text (Romanian and English) and images. The Parkour series introduces themes, concepts and seminal encounters for the activity of outstanding artists in the field of visual and performative arts in Romania, which enabled them to produce an unparalleled body of work. The series looks at a limited array of artistic projects and experiences, through the use of interview as an unmediated recording instrument. The interview–format accommodates the reader with the particular spatial and material conditions of their practice, with the personal beliefs and the ongoing process of conceptualising their work. Parkour thereby distils significant aspects of the recent cultural history, bringing back to the fore the role of memory in capturing the kernel of an artistic time, of an artwork, of a conceptual turn. The Parkour series is edited by Alina Șerban and Ștefania Ferchedău, and the design of 2017–2019 editions is signed by Radu Manelici.

KUDA.ORG

kuda.org (fondat în 2001) este o organizație non–profit axată pe arta critică și experimentală. Activitățile acesteia includ expoziții–acțiuni–intervenții, cercetare și publicații, programe de artiști în rezidență, abordate dintr–o perspectivă discursiv–educațională și desfășurate atât local, cât și internațional, care urmăresc să stabilească noi modele de producție culturală și artistică, bazate pe procesualitate și pe organizarea muncii de creație. În timp, axarea inițială pe tehnologie și artă s–a extins pentru a include un spectru larg de fenomene sociopolitice, incluzând efortul continuu pentru construcția unei societăți civile care să contribuie la transformarea condițiilor socioculturale din comunitățile locale. Programul de publicații al kuda.read (https://www.kuda.org/sr/search?f%5B0%5D=taxonomy_vocabulary_6%3A199) este doar unul dintre programele desfășurate de micul nostru colectiv creat în 2004 și dedicat explorării de noi abordări critice față de nolle medii din cultură și tehnologie și de noi relații sociale, culturale și artistice. Până acum, kuda.read a publicat mai ales lucrări bilingve în sârbă și engleză. Până în 2011, programul de publicații al kuda.org a fost realizat în colaborare cu editurile Futura publikacije (Novi Sad), Revolver (Frankfurt) și Autonomedia (New York). Din 2011, kuda.read a devenit în mod oficial casa de editură a organizației. kuda.read își desfășoară programul editorial pe trei direcții: 1. Neregularitatea asumată și datorată urgenței temelor sau evenimentelor pe care le considerăm importante de tratat într–un context mai larg. De exemplu: nevoia de a aborda unele dintre tendințele generale în arta contemporană și producția culturală, promovarea unor actori culturali locali (în cazurile în care publicația ar fi un mijloc de acțiune cu impact imediat), 2. Crearea de noi tendințe discursive în cadrul producției culturale și artistice locale, 3. Dezvoltarea unei rețele de organizații și inițiative variate cu interese similare. Programul nostru editorial documentează în mare parte proiecte mai ample, dar este și o încercare de „instrumentalizare”, adică de a–l folosi ca pe un mijloc de promovare a proiectelor. Distribuind publicațiile gratuit și folosindu–le ca materiale promoționale, acumulăm astfel o formă de capital social și explorăm alte și noi modele de producție sustenabilă.

kuda.org (founded in 2001) is a non-profit organization focused on experimental and critical art. Its activities include exhibitions–actions–interventions, research and publishing, artist–in–residency, built from a discursive–educational perspective, conducted locally and internationally, and aiming to establish new models of artistic and cultural production, with a focus on the process and organization of creative work. The initial focus on technology and art has expanded over time to a wider spectrum of social–political phenomena, which include continuous work on building a civil society that contributes to changing the socio–cultural conditions in local communities. The kuda.read publishing program (https://www.kuda.org/sr/search?f%5B0%5D=taxonomy_vocabulary_6%3A199) is just one of the programs run by the small collective, started in 2004, and dedicated to the exploration of critical approaches to new media culture and technology, and of new social, cultural and artistic relations. So far, kuda.read has published mostly bilingual work in Serbian and English. Until 2011 the publishing program of kuda.org was realized in cooperation with the publishers Futura publikacije (Novi Sad), Revolver (Frankfurt) and Autonomedia (New York). Since 2011, kuda.read has been officially registered as a publishing body. The kuda.read publishing program unfolds in three directions: 1. It is irregular and its irregularity stems from the urgency of themes or events they find necessary to address in a broader context. For example: the need to address some of the general trends in contemporary art and cultural production, promoting local cultural practitioners (when they consider that publication would be a toll of immediate impact), 2. Creating more discursive trends within local production of arts and culture and 3. Working on networking with different types of organizations and initiatives of similar interests. Their publishing program is partly a matter of documenting bigger projects but also an attempt to “instrumentalize”/use it as a tool to promote projects. By giving away publications for free and also using them as promotional material, they accumulate a form of social capital to be further re–invested and explore further modes of sustainable production.

LIBRĂRIA LA DOUĂ BUFNIȚE

Librăria La Două Bufnițe este o inițiativă independentă a două timișorence, prietene din copilărie, care și-au propus să facă din pasiunea lor comună, cărțile, un business. Construită în jurul cărților de literatură, de științe socioumane, albume de artă și literatură pentru copii, librăria se remarcă prin organizarea de evenimente culturale, prin lansări de carte, dezbateri și întâlniri cu scriitorii contemporani români sau străini, prin seri de film și muzică, prin lectură de povești pentru copii, duminică de duminică, și prin promovarea scriitorilor, artiștilor și artizanilor timișoreni. Deschisă în decembrie 2016, librăria independentă La Două Bufnițe a primit numeroase premii și distincții, printre care Librarul Anului 2017 din partea Festivalului Internațional de Poezie și Muzică de Cameră „Poezia e la Bistrița”, premiul de Regenerare Urbană din partea Asociației Urbaniștilor din România, filiala Timișoara și a devenit membră în European and International Bookseller Federation, o asociație profesională de librari din întreaga lume. Situată în Piața Unirii nr. 11, cu intrare de pe Matei Corvin, librăria independentă La Două Bufnițe vă așteaptă cu cărți și cafele alese, evenimente culturale și ateliere pentru copii.

At Two Owls Bookstore is an independent initiative by two childhood friends from Timișoara who set out to turn their lifelong passion for books into a business. With a broad selection of books focusing on literature, social science, art albums and children's literature, the bookstore is known for organizing cultural events, book launches, debates and meetings with contemporary Romanian or foreign writers, movie evenings and music events, as well as for its weekly Sunday story time workshops for children and for promoting writers, artists and craftsmen working in Timișoara. Open since in December 2016, At Two Owls independent bookstore has received various awards and distinctions, including the 2017 Bookstore of the Year Award by the International Poetry and Chamber Music Festival "Poezia e la Bistrița", the Urban Regeneration Award from the Romanian Urbanists Association Timișoara branch, and became a member of the European and International Bookseller Federation, a worldwide professional association of booksellers. Located at no. 11, Unirii Square (entrance on Matei Corvin Street), At Two Owls independent bookstore welcomes its visitors with selected books, speciality coffee, cultural events, and workshops for children.

PUNCH

PUNCH este o platformă dedicată publicațiilor de artă care operează în București, Timișoara și online. În octombrie 2014, PUNCH și–a demarat activitatea ca librărie specializată în teorie și practici contemporane în artă, arhitectură, design și domenii conexe, iar începând cu 2016 și–a extins activitatea cu propriul program editorial prin care susține proiecte editoriale și le asigură o distribuție

internațională în contexte relevante. În acest sens, PUNCH colaborează cu o rețea internațională de distribuitori specializați și participă regulat la târguri dedicate publicațiilor de artă precum Offprint (Londra), FLAT (Torino), I Never Read (Basel), Miss Read și Friends With Books (Berlin), Printing Plant (Amsterdam), Vienna Art Book Fair etc. PUNCH colaborează și cu instituții sau organizații precum Centrul Național al Dansului București, Galeria Posibilă, Minitremu sau Asociația Culturală Solitude Project, pentru curatorierea și achiziționarea unor selecții speciale de publicații.

PUNCH is an art publishing platform operating in Bucharest, Timișoara and online. In October 2014, PUNCH started as a specialist bookshop focused on theory and contemporary practices in art, architecture, design, and related fields, and since 2016 it expanded with its own publishing program, aiming to support outstanding projects and enable their distribution in relevant international contexts. In this regard, PUNCH collaborates with an international network of specialist distributors and regularly attends art book fairs such as Offprint (London), FLAT (Turin), I Never Read (Basel), Miss Read si Friends With Books (Berlin), Printing Plant (Amsterdam), Vienna Art Book Fair, etc. PUNCH also collaborates on special projects with organizations and institutions such as The National Dance Center Bucharest, Galeria Posibilă, Minitremu and Solitude Project Cultural Association, curating and sourcing bespoke selections of publications.

TIJANA SAVATIĆ & STEVAN VUKOVIĆ

Tijana Savatić este poetă și scrie despre practicile artistice contemporane. Cercetează modalități de a performa și experimenta grafic poezia. Stevan Vuković este un istoric de artă și curator care se concentrează pe cercetarea moștenirii avangardelor în arta recentă și contemporană. Cei doi au lucrat frecvent în medii axate pe practică și workshopuri și colaborează din 2018. Și-au început proiectele comune punând bazele conceptuale și apoi conducând un atelier curatorial de un an pentru studenții la Istoria Artei de la Facultatea de Filosofie din cadrul Universității Belgrad, din care urmează să rezulte, în luna decembrie a acestui an, o serie de proiecte curatoriale individuale ale participanților la workshop, în cadrul scenei independente de artă belgrădene. Pe lângă toate acestea, cei doi conduc în prezent o serie de emisiuni radio pe tema performance–ului poetic și a altor genuri practice de artiști femei, la postul local din Belgrad, www.radioaparat.com, precum și ateliere de cartografiere cognitivă a domeniului artei, cum este cel care urmează să aibă loc în luna noiembrie la Creative Europe Desk Serbia. Proiectul de cartografiere a practicilor de autoeditare în Serbia a pornit ca un studiu de caz, menit să pună la încercare metodologiile implementate în atelierele de cartografiere. SCENA IEȘITĂ DIN CADRU. Proiectul s–a concentrat pe cercetarea, contextualizarea și prezentarea scenei contemporane de publicare în regim propriu (*self–publishing*) din Serbia. Am explorat mijloacele de producție, schimb și distribuție ale cărților de artist și *fanzinelor* în interiorul unor rețele care nu se intersectează de obicei cu instituțiile oficiale de artă, fie publice ori private. De cele mai multe ori, aceste publicații nu au nici ISBN, nici descriere CIP, sunt vândute ocazional sau fac obiectul mai multor schimburi informale. La nivelul conținutului acestor publicații predomină dezbaterile contraculturale. Designul grafic poate varia semnificativ de la o un caz la altul, însă rămâne constantă opoziția față de tendințele dominante, negându–le, ori pur și simplu ironizându–le stilul. Evenimentele la care aceste publicații sunt promovate și distribuite sunt ocazii cu care persoane sau grupuri marginalizate se pot implica într–o astfel de producție. În acest fel, devin producătorii propriilor lor istorii materializate într–un fel prin amprenta tiparului și devenind astfel bune de împărțit cu ceilalți.

Tijana Savatić is a poet and writer on contemporary art practices. She investigates manners of performing and graphically experimenting with poetry. Stevan Vuković is an art historian and curator focused on researching the legacies of avant–gardes in contemporary and recent art. Both of them have frequently worked in workshop–based environments. They have been working collaboratively since 2018. Their joint projects have started with conceptualizing and conducting a year–long curatorial workshop for students of Art History at the Faculty of Philosophy of the Belgrade University, which is yet to result in a series of individual curatorial projects of workshop participants, realized at the Belgrade independent art scene in December 2019. Besides that, they are currently running a series of radio shows on poetic and other genres of performances by women artists on the local internet radio station in Belgrade, www.radioaparat.com and workshops on cognitive mapping of the field of art, such as the one which is to take place in November at Creative Europe Desk Serbia. The project of mapping the self–publishing practices in Serbia is a case study, with the aim of testing the methodology used in mapping workshops. THE SCENE OFF THE SCREEN. The project was focused on the research of the current self–publishing scene in Serbia, its contextualization and presentation. It explored means of production, exchange and distribution of artist books and zines through networks that usually do not intersect with the official art institutions, public or private. They usually do not have CIP or ISBN numbers, and are being sold randomly or exchanged in various non–formal manners. On the level of their content, the countercultural issues dominate. Designs vary in a significant manner, but are mainly developed in opposition to the dominant trends, either by negating them or simply mocking their styles. The events on which they are being promoted and distributed always initiate different marginal or marginalized groups of people to get involved in such production. That way they become producers of their own narratives materialized in some kind of print, to be exchanged with others.

ȘCOALA CURATORIALĂ DE TOAMNĂ

JOANNA WARSZA, coordonator / coordinator

Joanna Warsza este curatoare și scriitoare, expertiza sa acoperind artele vizuale și performative și arhitectura. A fost director artistic al Public Art Munich 2018 și conduce, din 2014, programul curatorial CuratorLab la Universitatea de Arte Konstfack din Stockholm. A fost și coordonatoarea de programe publice a Manifesta 10, Sankt Petersburg, în 2014. În 2013, a fost curatorul pavilionului Georgiei din cadrul Biennalei de la Veneția, iar în 2012 a fost curator asociat al celei de–a șaptea Biennale de la Berlin.

Joanna Warsza is a curator and writer in the fields of visual and performing arts and architecture. She was the artistic director of Public Art Munich 2018 and, since 2014, she has been running the curatorial program CuratorLab at Konstfack University College of Art, Crafts and Design. She also worked as head of Public Programs for Manifesta 10 in St. Petersburg in 2014. In 2013, she was the curator of the Georgian Pavilion at the 55th Venice Biennale, and she was the associate curator of the 7th Berlin Biennale in 2012.

AUTORI / AUTHORS

BORIS BUDEN

Boris Buden, scriitor și critic cultural, locuiește în Berlin. A absolvit studiile doctorale în teorie culturală în cadrul Universității Humboldt din Berlin. A fost, în anii 1990, editor al revistei *Arzkin* din Zagreb. Eseurile și articolele sale acoperă subiecte din filosofie, politică și critică artistică și culturală. A participat la diverse conferințe și proiecte artistice în Europa de Vest și de Est, Asia și Statele Unite, printre care și documenta 11. Buden este colaborator permanent al Institutului European pentru Politici Culturale Progresiste din Viena. Predă teorie culturală la Facultatea de Arte și Design din cadrul Universității Bauhaus din Weimar. Buden este coeditor și autor a mai multor cărți, incluzând *Der Schacht von Babel* (Berlin, 2004), *Zone des Übergangs* (Frankfurt/Main, 2009), *Transition to Nowhere* (Berlin, 2019).

Boris Buden is a writer and cultural critic based in Berlin. He received his PhD in cultural theory from Humboldt University in Berlin. In the '90s he was editor of the magazine *Arkzin* in Zagreb. His essays and articles cover the topics of philosophy, politics, cultural and art criticism. He has participated in various conferences and art projects in Western and Eastern Europe, Asia and USA, including documenta 11. Buden is permanent fellow of European Institute for Progressive Cultural Policies in Vienna. He teaches cultural theory at the Faculty of Art and Design, Bauhaus-Universität Weimar. Buden is co-editor and author of several books, including *Der Schacht von Babel* (Berlin, 2004), *Zone des Übergangs* (Frankfurt/Main, 2009), *Transition to Nowhere* (Berlin, 2019).

MARIUS CORNEA

Este muzeograf la Muzeul Național al Banatului din Timișoara. A studiat istorie, istoria artei și germanistică și a participat la burse de studii în Florența, Veneția, Amsterdam, Amsterdam/Maastricht și Roma. Este specialist în istoria picturii italiene din secolele al XVI-lea – al XVIII-lea. Este autorul catalogului general al colecției de pictură europeană din secolele al XV-lea – al XX-lea din Muzeul de Artă Timișoara (2012).

Marius Cornea is a curator at the Museum of Banat in Timișoara. He has studied history, art history, and Germanic studies and has been awarded scholarships in Florence, Venice, Amsterdam, Amsterdam/Maastricht and Rome. He is a specialist in the history of Italian painting during the 16th to 18th centuries. He is the author of the general catalogue of the Timișoara Art Museum's collection of European paintings of the 15th to 20th centuries (2012).

DARIA GHIU

Daria Ghiu este istoric și critic de artă, jurnalist cultural. Trăiește și lucrează la București. Este doctor în istoria artei al Universității Naționale de Arte din București, cu o teză despre istoria Pavilionului României la Bienala de Artă de la Veneția, coordonată de Prof. Anca Oroveanu și Prof. Beat Wyss. În 2015, a publicat *În acest Pavilion se vede artă. România la Bienala de artă de la Veneția* (Editura IDEA, Cluj). A publicat studii în mai multe cataloage și cărți colective și a editat o carte semnată de Dan Perjovschi. Începând cu 2007, scrie cronici de artă pentru diferite publicații culturale și de artă, locale sau internaționale. La Radio România Cultural semnează numeroase intervenții și interviuri și este, din ianuarie 2017, realizatoarea emisiunii săptămânale *Arte frumoase*. Este redactor al Editurii Casa Radio. Ocazional curatoriază expoziții de artă, cea mai recentă fiind Bienala Alb-negru, la Muzeul de artă din Satu Mare. Din 2016 este lector asociat CESI – Centrul de excelență în Studiul Imaginii, Universitatea București.

Daria Ghiu is an art historian, art critic, and a cultural journalist, based in Bucharest, Romania. She holds a PhD degree from the National University of Arts in Bucharest, with a thesis on the history of the Romanian Pavilion at the Venice Biennale, coordinated by Prof. Anca Oroveanu and Prof. Beat Wyss. In 2015, she published *In this Pavilion One Can See Art. Romania at the Venice Biennale* (IDEA Publishing House, Cluj). She published studies in several catalogues and anthologies and she was the editor of a book written by Dan Perjovschi. Since 2007, she has written art reviews for various local and international art publications. At Radio Romania Cultural she signs numerous interventions and interviews on art; since January 2017 she has been the radio author of *Arte frumoase* [*Fine Arts*] weekly program. She is an editor of Casa Radio Publishing House. Occasionally, she curates art exhibitions, the most recent is the “Black and White” Biennial, at the Art Museum in Satu Mare (October, 2017). Since 2016 she is an associate professor at CESI—Center of Excellence in Image Studies, University of Bucharest.

ANDREA PHILLIPS

Andrea Phillips este profesor-doctor și director al BxNU Research Institute din cadrul Northumbria University & BALTIC Centre for Contemporary Art. Predă și scrie despre construcția economică și socială a valorii publice în contextul artei contemporane, precum și despre manipularea formelor de participare și potențialul de reorganizare al formelor politice, arhitecturale și sociale din interiorul culturii artistice și curatoriale. Lista lucrărilor sale recente include: „Educational Investment: a context for CAMPUS” în (ed. Carolina Rito), *Nottingham Contemporary Journal* (Nottingham, Nottingham Contemporary/eflux, 2019); „Social Dreaming: Learning about curating at Iniva and Santiniketan” în (ed. Choi, Rosenthal, Watson), *Practice International* (Londra/Utrecht, Iniva/CASCO, 2019); „The Imperative for Self-attainment: From Cradle to Grave” în (ed. Choi, van der Heide), *Unlearning* (Utrecht, CASCO, 2018); „Forgetting the Public” în (ed.) Mick Wilson, *Park Lek* (Londra, Black Dog, 2018); „in conversation with Keller Easterling” în (ed.) O'Neill, Steel, Wilson, *How Institutions Think?* (Massachusetts, SUA, MIT, 2017); „Artistic research, publishing and capitalisation” în (ed.) Kaila, Seppä, Slager, *The Futures of Artistic Research* (Helsinki, Universitatea de Arte, 2017); „Where is the 'Former' in Neocoloniality” în *FormerWest: Art and the Contemporary After 1989* (BAK/MIT, 2017); „Making the Public2” în *I Can't Work Like This* (Sternberg, 2017); „In Service: art, value, merit and the making of publics” în *Public Servants* (MIT/New Museum, 2016); „Devaluation” în *PARSE* vol. 1 nr. 2, *The Value of Contemporary Art* (Göteborg, Universitatea din Göteborg, 2015); „Invest in What? How to work together, the Arts Council's Catalyst fund, and art's contemporary economic infrastructure,” *How To Work Together* (Galeria Chisenhale, The Showroom, Studio Voltaire, 2015). *Contemporary Art and the Production of Inequality*, volumul său în pregătire, va aduna discuții despre politicile administrației și managementului public, cu analize recente pe instituții de artă, precum și dezbateri despre valoarea (publică și privată) bazate pe cercetări ale funcțiilor politice ale pieței de artă, dar și pe experiențe personale adunate organizând, făcând lobby și conducând instituții de artă contemporană și de educație artistică, precum și din munca directă cu artiștii.

Dr. Andrea Phillips is BALTIC Professor and Director of BxNU Research Institute, Northumbria University & BALTIC Centre for Contemporary Art. Andrea lectures and writes about the economic and social construction of public value within contemporary art, the manipulation of forms of participation and the potential of forms of political, architectural and social reorganization within artistic and curatorial culture. Recent publications include: “Educational Investment: a context for CAMPUS” in (ed. Carolina Rito), *Nottingham Contemporary Journal* (Nottingham: Nottingham Contemporary/eflux, 2019), “Social Dreaming: Learning about curating at Iniva and Santiniketan” in (eds. Choi, Rosenthal, Watson), *Practice International* (London/Utrecht: Iniva/CASCO, 2019); “The Imperative for Self-attainment: From Cradle to Grave” in (eds. Choi, van der Heide), *Unlearning* (Utrecht: CASCO, 2018); “Forgetting the Public” in (ed.) Mick Wilson, *Park Lek* (London: Black Dog, 2018); “in conversation with Keller Easterling” in (eds.) O'Neill, Steel, Wilson, *How Institutions Think?* (Massachusetts: MIT, 2017); “Artistic research, publishing and capitalisation” in (eds.) Kaila, Seppä, Slager, *The Futures of Artistic Research* (Helsinki: University of the Arts, 2017); “Where is the 'Former' in Neocoloniality” in *FormerWest: Art and the Contemporary After 1989* (BAK/MIT, 2017), “Making the Public2” in *I Can't Work Like This* (Sternberg, 2017), “In Service: art, value, merit and the making of publics” in *Public Servants* (MIT/New Museum, 2016); “Devaluation” in *PARSE* Vol 1 no 2 *The Value of Contemporary Art* (Gothenburg: University of Gothenburg 2015); *Invest in what? How to work together*, the Arts Council's Catalyst Fund and art's contemporary economic infrastructure, *How To Work Together* (Chisenhale Gallery, The Showroom, Studio Voltaire, 2015). Her forthcoming book *Contemporary Art and the Production of Inequality* will bring together discussions on the politics of public administration and management with recent analyses of arts institutions, alongside debates on value (public and private) informed by research into the political functions of the art market and personal experience of organizing, lobbying, and governing contemporary arts institutions, arts education institutions, and working directly with artists.

VICTOR NEUMANN

Victor Neumann este istoric, analist politic și profesor la Universitatea de Vest din Timișoara, specializat în istoria culturală și intelectuală recentă a țărilor din Europa Centrală și de Est, cu accent pe interculturalitate și multiculturalism. Editor al volumului *The Banat of Timișoara. A European Melting Pot*, apărut anul acesta.

Victor Neumann is a historian, political analyst, and professor at the West University in Timișoara, specializing in the recent cultural and intellectual histories of Eastern and Central Europe focusing on interculturalism and multiculturalism. He is the editor of *The Banat of Timișoara, A European Melting Pot*, published this year.

SMARANDA VULTUR

Smaranda Vultur este doctor în filologie și a fost conferențiar la Universitatea de Vest din Timișoara. În cadrul Grupului de antropologie culturală și istorie orală de la Fundația „A Treia Europă”, a conceput și a realizat mai multe proiecte de cercetare în domeniul identităților culturale și memoriei, prin metoda povestirilor autobiografice.

Smaranda Vultur is a professor of philology at the West University of Timișoara where she was also a lecturer. As part of the Cultural Anthropology and Oral History Group at the “A Treia Europă” [The Third Europe] Foundation, she designed and carried out several research projects in the field of cultural identity and memory through autobiographical storytelling.

FLORICA ZAHARIA

Timp de douăzeci și opt de ani, Dr. Florica Zaharia a fost membră a Departamentului de Conservare a Textilelor de la The Metropolitan Museum of Art (The Met), New York, din care, treisprezece ani a condus departamentul, lucrând cu un grup de conservatori de renume mondial. După pensionarea de la The Met în 2016, Dr. Zaharia s-a întors în țara natală, România, și a deschis Muzeul Textilelor cu o colecție pe care a format-o împreună cu familia în decursul ultimelor decenii. În prezent, Dr. Zaharia este Conservator Emerita a The Metropolitan Museum of Art și coproprietar și director al Muzeului Textilelor din Băița, județul Hunedoara.

For twenty-eight years, Dr. Florica Zaharia has been a member of the Department of Textile Conservation at The Metropolitan Museum of Art (The Met), New York, thirteen years as Conservator in Charge of the Department, working with a group of world-renowned textile conservators. After her retirement from The Met in 2016, she returned to her native country, România, and opened Muzeul Textilelor with a collection that she and her family formed during the last few decades. Currently, Dr. Zaharia is a Conservator Emerita of The Metropolitan Museum of Art and the Co-Owner and Director of the Muzeul Textilelor, Băița, Hunedoara County.

MARIA LIND

Maria Lind este curatoare, teoreticiană și profesoară și trăiește la Stockholm și la Berlin. A fost director la Tensta konsthall, Stockholm (2011–2018), director al programului de la Centrul de Studii Curatoriale al Colegiului Universitar Bard (2008–2010) și al Iaspis în Stockholm (2005–2007). Din 2002 până în 2004 a fost directorul instituției Kunstverein München; în 2016 a fost director artistic al celei de-a 11-a ediții a Bienalei Gwangju (Coreea de Sud). Maria Lind este, de asemenea, deținătoarea Premiului Walter Hopps pentru realizări curatoriale, obținut în 2009.

Maria Lind is a curator, writer, and educator based in Stockholm and Berlin. She was the director of Tensta konsthall, Stockholm (2011-18), the director of the graduate program at the Center for Curatorial Studies, Bard College (2008-10), and of Iaspis in Stockholm (2005-07). From 2002 to 2004 she was the director of Kunstverein München; in 2016 she was the artistic director of the 11th Gwangju Biennale. Maria Lind is also the 2009 recipient of the Walter Hopps Award for Curatorial Achievement.

ANCA RUJOIU

Anca Rujoiu este curatoare și editoare și trăiește în Singapore. În calitate de curator de expoziții și apoi de editor-șef (2013–2018), a făcut parte din echipa fondatoare a Centrului de Artă Contemporană din Singapore al NTU. Anca Rujoiu a fost cocurator a proiectului *Collective Fictions*, selectat în cadrul programului *Nouvelles Vagues* (2013) dedicat tinerilor curatori, la Palais de Tokyo. Anca Rujoiu este doctorandă în practici curatoriale la Universitatea Monash, Melbourne.

Anca Rujoiu is a curator and editor based in Singapore. As curator of exhibitions and later head of publications (2013–18), she was a member of the founding team of the NTU Centre for Contemporary Art Singapore. She was co-curator of *Collective Fictions*, one of the selected projects in *Nouvelles Vagues* (2013), a program by Palais de Tokyo dedicated to young curators. She is a PhD candidate in Curatorial Practice at Monash University, Melbourne.

DANA SARMEȘ

Dana Sarmేశ este critic și istoric de artă, curator independent; este licențiată în Istoria și Teoria Artei, are studii de master în Filosofie și este doctorand în domeniul Științe Umaniste / Arte Vizuale în cadrul Universității de Vest Timișoara, cu o cercetare despre artă și politică, artă și protest, arta ca praxis politic. Este membru fondator al Asociației Culturale Contrasens și directorul Editurii Contrasens, editură dedicată cărții de artă. De peste zece de ani dezvoltă proiecte culturale de educație prin cultură, mediere culturală și arte vizuale.

Dana Sarmేశ is an Art Critic and Historian; BA on Art History and Theory, MA in Philosophy and is currently PhD in the field of Human Sciences/ Visual Arts at the West University of Timișoara, making research on art and politics, art and protests, art as a political praxis. Founding member of Contrasens Cultural Association and the director of Contrasens Publishing, publishing house committed to art books. She is coordinating and has been developing projects of education through culture, cultural mediation and visual arts for more than ten years.

MIHAELA TILINCĂ

Mihaela Tilincă (n. 1961) om de educație din Timișoara cu licență în filologie de la UVT și doctorat în lingvistică aplicată la Universitatea Lancaster, implicată de douăzeci de ani în regândirea educației prin și pentru cultură pentru dezvoltare individuală și comunitară.

Mihaela Tilincă (b. 1961) educator from Timișoara having a BA in English from the University of Timișoara and a PhD from the University of Lancaster, involved for twenty years in re-shaping education about and around culture to produce individual and community growth.

ROXANA PĂTRULESCU

Roxana Pătrulescu s-a format ca arhitect în Timișoara, unde a inițiat proiectul cultural *Tur de Arhitectură* cu scopul implicării locuitorilor în problematica patrimoniului arhitectural local.

Roxana Pătrulescu studied architecture in Timișoara, where she initiated the cultural project *Architecture Tour*, with the purpose of involving the community in the debate around the local architectural heritage.

VICTOR DRAGOȘ

Victor Dragoș este artist și lucrează cu precădere în teatru social și politic. Crede în unicitatea și importanța fiecărui om și luptă pentru asta.

Victor Dragoș in an artist whose work mainly focuses on social and political theatre. He believes in the uniqueness and the importance of every individual and fights for it.

BALAMUC

Balamuc este platforma prin care Livia Coloji, Răzvan Cornici și Ana Kun dezvoltă proiecte colaborative, observații desenate pe teme sociale, politice, culturale sau aiurea.

Balamuc (Romanian for loonie bin) is the manifesto-free experimental platform through which Livia Coloji, Răzvan Cornici and Ana Kun develop private and collaborative projects and illustrated observations on social, political, cultural and whatever themes.

VICTOR POPOVICI

A absolvit Facultatea de Arhitectură și Urbanism din Timișoara, ocazie cu care și-a dezvoltat pasiunea pentru istoria, cultura și patrimoniul local.

He has graduated from the Faculty of Architecture and Urban Planning in Timișoara. During his studies he developed a passion for history, culture and local heritage.

Calendarul evenimentelor

Timeline of events

CALENDARUL EVENIMENTELOR

8 NOIEMBRIE 2018, 12:00

Dialogurile Bienalei cu Maria Lind
Mansarda Facultății de Arte și Design, Timișoara

12 DECEMBRIE 2018, 18:00 – 20:00

Masă rotundă cu reprezentanții instituțiilor și actori culturali locali
Mansarda Fundației Art Encounters

13 DECEMBRIE, 2018, 13:00 – 15:00

Dialogurile Bienalei cu Michael Beutler, Ciprian Mureșan,
Peles Empire, STEALTH.unlimited, Mădălina Zaharia
Mansarda Facultății de Arte și Design, Timișoara

22 IANUARIE, 2019, 13:00 – 14:00

Dialogurile Bienalei cu Céline Condorelli, Matts Leiderstam,
Joar Nango, Ahmet Öğüt, Gary Ross Pastrana,
Justin O'Shaughnessy, Mona Vătămanu & Florin Tudor
Mansarda Facultății de Arte și Design, Timișoara

22 IANUARIE, 2019, 19:00 – 21:00

Serile Ambasada

24 IANUARIE, 2019, 18:00 – 20:00

Dialogurile Bienalei cu Gary Ross Pastrana:
Vorbind despre artă și viață în Manila
Spațiul 2/2, Timișoara

1 FEBRUARIE, 2019, 13:00 – 14:00

Dialogurile Bienalei cu Kray Chen și Anca Rujoiu
Mansarda Facultății de Arte și Design, Timișoara

2 FEBRUARIE, 2019, 10:00 – 13:00

Atelier performativ cu Mădălina Zaharia
Doar gândul la asta îți dă dureri de cap
Mansarda Fundației Art Encounters

2 FEBRUARIE, 2019, 18:00 – 20:00

Proiecții de film
Proiecție specială: JoyceDay la Timișoara
La Două Bufnițe

The Joycean Society

Un film de Dora García, 2013, 53 min. (engleză)

13 FEBRUARIE, 2019, 18:00

Dialogurile Bienalei cu Dora García:
Those books were alive, they spoke to me!
La Două Bufnițe

TIMELINE OF EVENTS

NOVEMBER 8, 2018, 12:00

Biennial Talk with Maria Lind
The Attic of the Faculty of Arts and Design, Timișoara

DECEMBER 12, 2018, 18:00 – 20:00

Round Table with local institutions and cultural actors
The Attic of the Art Encounters Foundation

DECEMBER 13, 2018, 13:00 – 15:00

Biennial Talk with Michael Beutler, Ciprian Mureșan,
Peles Empire, STEALTH.unlimited, Mădălina Zaharia
The Attic of the Faculty of Arts and Design, Timișoara

JANUARY 22, 2019, 13:00 – 14:00

Biennial Talk with Céline Condorelli, Matts Leiderstam,
Joar Nango, Ahmet Öğüt, Gary Ross Pastrana,
Justin O'Shaughnessy, Mona Vătămanu & Florin Tudor
The Attic of the Faculty of Arts and Design, Timișoara

JANUARY 22, 2019, 19:00 – 21:00

Ambasada Gathering

JANUARY 24, 2019, 18:00 – 20:00

Biennial Talk with Gary Ross Pastrana:
Talking about Art and Life in Manila
Spațiul 2/2, Timișoara

FEBRUARY 1, 2019, 13:00 – 14:00

Biennial Talk with Kray Chen and Anca Rujoiu
The Attic of the Faculty of Arts and Design, Timișoara

FEBRUARY 2, 2019, 10:00 – 13:00

Workshop with Mădălina Zaharia
The thought of this already has you in pain
The Art Encounters Foundation Attic

FEBRUARY 2, 2019, 18:00 – 20:00

Screening
Special Screening: JoyceDay in Timișoara
La Două Bufnițe

The Joycean Society

A film by Dora García, 2013, 53 min (English)

FEBRUARY 13, 2019, 18:00

Biennial Talk with Dora García:
Those books were alive, they spoke to me!
The Bookstore La Două Bufnițe

19 FEBRUARIE 2019, 12:00 – 13:30

Dialogurile Bienalei cu Anne Low și Florica Zaharia
Mansarda Facultății de Arte și Design, Timișoara

19 FEBRUARIE 2019, 19:00 – 21:00

Serile Ambasada

12 MARTIE 2019, 19:00 – 21:00

Serile Ambasada

13 MARTIE 2019, 10:00 – 12:00

Dialogurile Bienalei cu Apolonija Šušteršič și Dan Acostioaei
Mansarda Facultății de Arte și Design, Timișoara

14 MARTIE 2019, 14:00 – 15:00

Dialogurile Bienalei cu Apolonija Šušteršič
Facultatea de Arhitectură și Urbanism, Timișoara

28–29 MARTIE 2019, 10:00 – 18:00

Ateliere cu Justin O'Shaughnessy: *Producția prin lentilă critică*
Acest atelier a fost o colaborare între Timișoara 2021 – Capitală Culturală Europeană și Fundația Art Encounters

10 APRILIE 2019, 10:00 – 12:00

Dialogurile Bienalei cu Alexandra Croitoru, Maria Lind și Lia Perjovschi
Mansarda Facultății de Arte și Design, Timișoara

10 APRILIE 2019, 14:00 – 16:00

Dialogurile Bienalei cu Michael Beutler și STEALTH.unlimited
Facultatea de Arhitectură și Urbanism, Timișoara

10 APRILIE 2019, 19:00 – 21:00

Serile Ambasada

16 – 17 MAI 2019, 10:00–16:00

Ateliere cu Iulia Toma:
One Thousand and One Mornings

21 MAI 2019, 19:00 – 21:00

Serile Ambasada

22 MAI 2019, 10:00 – 12:00

Dialogurile Bienalei cu Gunilla Klingberg, Vilmos Koter,
Virginia Lupu și Liliana Mercioiu Popa
Mansarda Facultății de Arte și Design, Timișoara

23 MAI 2019, 11:30 – 12:30

Dialogurile Bienalei cu Joar Nango
Facultatea de Arhitectură și Urbanism, Timișoara

11 IUNIE 2019, 10:00 – 12:00

Dialogurile Bienalei cu Monotremu și Bella Rune
Mansarda Facultății de Arte și Design, Timișoara

11 IUNIE 2019, 19:00 – 21:00

Serile Ambasada

28 IUNIE 2019, 16:00 – 18:00

Lecturi colective cu Radu Pavel Gheo
La Două Bufnițe

19 IULIE 2019, 17:00 – 19:00

Lecturi colective cu *Cutra*
Ambasada

20 IULIE 2019, 18:15

Proiecții de film
Želimir Žilnik, *Early Works* (1969) parte din Festivalul Ceau, Cinema!
Teatrul Național „Mihai Eminescu” (Sala 2)

FEBRUARY 19, 2019, 12:00 – 13:30

Biennial Talk with Anne Low and Florica Zaharia
The Attic of the Faculty of Arts and Design Timișoara

FEBRUARY 19, 2019, 19:00 – 21:00

Ambasada Gathering

MARCH 12, 2019, 19:00 – 21:00

Ambasada Gathering

MARCH 13, 2019, 10:00 – 12:00

Biennial Talk with Apolonija Šušteršič and Dan Acostioaei
The Attic of the Faculty of Arts and Design, Timișoara

MARCH 14, 2019, 14:00 – 15:00

Biennial Talk with Apolonija Šušteršič
The Faculty of Architecture and Urban Planning, Timișoara

MARCH 28–29, 2019, 10:00 – 18:00

Workshop with Justin O'Shaughnessy: *Critical production*
This workshop was a collaboration between Timișoara 2021 – European Capital of Culture and Art Encounters Foundation

APRIL 10, 2019, 10:00 – 12:00

Biennial Talk with Alexandra Croitoru, Maria Lind and Lia Perjovschi
The Attic of the Faculty of Arts and Design, Timișoara

APRIL 10, 2019, 14:00 – 16:00

Biennial Talk with Michael Beutler and STEALTH.unlimited
The Faculty of Architecture and Urban Planning, Timișoara

APRIL 10, 2019, 19:00 – 21:00

Ambasada Gathering

16 – 17 MAY, 2019, 10:00–16:00

Workshop with Iulia Toma:
One Thousand and One Mornings

MAY 21, 2019, 19:00 – 21:00

Ambasada Gathering

MAY 22, 2019, 10:00 – 12:00

Biennial Talk with Gunilla Klingberg, Vilmos Koter,
Virginia Lupu and Liliana Mercioiu Popa
The Attic of the Faculty of Arts and Design, Timișoara

MAY 23, 2019, 11:30 – 12:30

Biennial Talk with Joar Nango
The Faculty of Architecture and Urban Planning, Timișoara

JUNE 11, 2019, 10:00 – 12:00

Biennial Talk with Monotremu and Bella Rune
The Attic of the Faculty of Arts and Design, Timișoara

JUNE 11, 2019, 19:00 – 21:00

Ambasada Gathering

JUNE 28, 2019, 16:00 – 18:00

Collective Reading with Radu Pavel Gheo
La Două Bufnițe bookstore

JULY 19, 2019, 17:00 – 19:00

Collective Reading with Cutra
Ambasada

JULY 20, 2019, 18:15

Screening
Želimir Žilnik, *Early Works* (1969) as part of Ceau, Cinema!
The Mihai Eminescu National Theater (Sala 2)

20 IULIE 2019, 22:15

Proiecții de film
Želimir Žilnik, *Logbook_Serbistan* (2015),
sesiune Q&A parte din Festivalul Ceau, Cinema!
Casa Artelor

21 IULIE 2019, 18:00

Proiecții de film
Želimir Žilnik, *Kenedi Goes Back Home* (2004),
parte din Festivalul Ceau, Cinema!
Gottlob, Timiș

3 AUGUST 2019, 11:00 – 12:00

Activare premergătoare deschiderii Expoziției Bienalei
Art Encounters cu Dan Acostioaei
Gara de Nord

6 AUGUST 2019, 18:00

Activare premergătoare deschiderii Expoziției Bienalei
Art Encounters cu Agnieszka Polska
Optilux

7 – 9 AUGUST 2019

Ateliere cu Mona Vătămanu & Florin Tudor
Termeni și condiții
Un atelier cu Mona Vătămanu & Florin Tudor
în colaborare cu Mihai Lukács
Casa Tineretului

16 AUGUST 2019, 16:00 – 18:00

Lecturi colective cu Adriana Gheorghe
La Două Bufnițe

16 AUGUST 2019, 19:30

Activare premergătoare deschiderii Expoziției Bienalei
Art Encounters cu Monotremu
Parcul Botanic

31 AUGUST 2019, 18:00

Activare premergătoare deschiderii Expoziției Bienalei
Art Encounters cu Joar Nango în colaborare cu Lajos Gabor
The European Everything (2017 – în desfășurare)
Instalație și performance în jurul Castelului Huniade din Timișoara

20 – 22 SEPTEMBRIE, 2019**WEEKEND DE DESCHIDERE****Vineri, 20 septembrie**

14:00–16:00 Tur ghidat cu artiștii și curatoarele
Punct de întâlnire: Galeria Calpe,
Bastion Maria Theresia
16:00 –17:00 Deschiderea oficială a bienalei
Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”
17:00 – 19:00 Tur ghidat cu artiștii și curatoarele
Punct de întâlnire: Muzeul de transport public
„Corneliu Miklosi”

Sâmbătă, 21 septembrie

10:00 – 11:30 Tur ghidat cu artiștii și curatoarele
Punct de întâlnire: Bastion Maria Theresia, Corp D
12:00–14:00 Proiecție de film și Q&A: The Otolith Group,
The Third Part of the Third Measure
Sala Mare, Teatrul Național „Mihai Eminescu”,
Timișoara
14:00–17:00 Tur ghidat cu artiștii și curatoarele
Punct de întâlnire: Galeria Helios
14:30–16:30 Tur de arhitectură – Orașul invizibil.
Timișoara culturală

JULY 20, 2019, 22:15

Screening
Želimir Žilnik, *Logbook_Serbistan* (2015),
Q&A session as part of Ceau, Cinema!
House of Arts

JULY 21, 2019, 18:00

Screening
Želimir Žilnik, *Kenedi Goes Back Home* (2004)
as part of Ceau, Cinema!
Gottlob, Timiș

AUGUST 3, 2019, 11:00 – 12:00

Early Activation with
Dan Acostioaei
North Railway station

AUGUST 6, 2019, 18:00

Early Activation with
Agnieszka Polska
Optilux

AUGUST 7 – 9, 2019

Workshop with Mona Vătămanu & Florin Tudor
Terms and Conditions
A workshop by Mona Vătămanu & Florin Tudor
in collaboration with Mihai Lukács
Youth House

AUGUST 16, 2019, 16:00 – 18:00

Collective Reading with Adriana Gheorghe
La Două Bufnițe Bookshop

AUGUST 16, 2019, 19:30

Early Activation with
Monotremu
Botanical Park

AUGUST 31, 2019, 18:00

Early Activation Joar Nango in collaboration with Lajos Gabor
***The European Everything* (2017—ongoing)**
Installation and performance at Hunyade Castle, Timișoara

SEPTEMBER 20 – 22, 2019**OPENING WEEKEND****Friday, September 20**

14:00–16:00 Guided tours by Artists and Curators
Start at Galeria Calpe
Maria Theresia Bastion
16:00 –17:00 Official opening of the Biennial
Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation
17:00 – 19:00 Guided tours by Artists and Curators
Start at Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation

Saturday, September 21

10:00 – 11:30 Guided tours by Artists and Curators
Maria Theresia Bastion, Building D
12:00–14:00 Screening and Q&A: The Otolith Group,
The Third Part of the Third Measure
Sala Mare, Mihai Eminescu National Theatre, Timișoara
14:00–17:00 Guided tours by artists and curators
Helios Gallery
14:30–16:30 Architecture Tour – *The Invisible City,*
by Tur de Arhitectura
Timișoara cultural city

17:00 – 19:30	Vizită cu autocarul la Muzeul Presei "Sever Bocu" din Jimbolia Punct de întâlnire: Casa Tineretului
20:00	Petrecere Grădina Galeriei Jecza și a Fundației Triade
Duminică, 22 septembrie	
8:30 – 17:00	Vizită cu autocarul la Muzeul Textilelor, Băița, Hunedoara Punct de întâlnire: Casa Tineretului
11:00 – 13:00	Picnic Parcul Carmen Sylva și vizită la Muzeul Consumatorului Comunist
13:00 – 14:00	Tur ghidat cu artiștii și curatoarele Punct de întâlnire: Art Encounters Foundation
14:30 – 16:30	Tur de arhitectură: Art Encounters, Timișoara ca reper
17:00 – 18:00	Tur ghidat cu artiștii și curatoarele Punct de întâlnire: Facultatea de Arte și Design, Timișoara
20:00	Petrecere la Aethernativ
Miercuri, 25 septembrie	
18:00-19:30	Afterwork art & drinks* cu Adina Ștefănescu Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”
Joi, 26 septembrie	
18:00-19:30	Artist walk* Începând de la Bastion Maria Theresia, Corp D
18:00-19:30	Natură și ecologie în artă* cu Andreea Săsăran Punct de întâlnire: Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”
Vineri, 27 septembrie	
17:00-18:30	Lecturi colective cu Leah Whitman Salkin Balamuc
18:00 – 19:30	Exerciții: artă și gândire critică* cu Nita Mocanu Casa Tineretului
Sâmbătă, 28 septembrie	
10:00 – 12:00	Tur de arhitectură: Art Encounters, Timișoara ca reper
11:00 – 12:30	Workshop*: Care-i faza cu arta contemporană? Lucru de mână cu Suzana Dan Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”
12:00-14:00	Proiecție de film și Q&A Irina Botea Bucan & Jon Dean, The Cultural Houses Sala Mare, Teatrul Național „Mihai Eminescu”
Duminică, 29 septembrie	
11:00 – 12:30	Workshop*: Care-i faza cu arta contemporană? Lucru de mână cu Suzana Dan Bastion Maria Theresia, Corp D

1 OCTOMBRIE, 2019, 18:00 – 19:00

Introducere în Arta Contemporană* cu Maria Orosan–Telea
Start la Fundația Art Encounters

2 OCTOMBRIE, 2019, 18:00 – 19:00

Afterwork Art & Drinks* cu Adina Ștefănescu
Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”

3 OCTOMBRIE, 2019, 17:00 – 20:00

Proiecție de film și Q&A: Želimir Žilnik
Ambasada

3 OCTOMBRIE, 2019, 18:00 – 19:30

Artist Walk cu Virginia Lupu*
Punct de întâlnire: Bastion Maria Theresia, Corp D

17:00 – 19:30	Bus visit at Sever Bocu Press Museum in Jimbolia
20:00	Drinks
	The garden of Jecza Gallery and Triade Foundation

Sunday, September 22

8:30 – 17:00	Visit to Muzeul Textilelor, Băița, Hunedoara
	Start at The Youth House
11:00 – 13:00	Picnic Carmen Sylva Park followed by Visit at the Museum of the Comunist Consumer
13:00 – 14:00	Guided tours by Artists and Curators
	Start at Art Encounters Foundation
14:30 – 16:30	Architecture Tour: <i>Art Encounters, Timișoara as a landmark</i> by Tur de Arhitectura
17:00 – 18:00	Guided tours by Artists and Curators
	Start at Faculty of Arts and Design, Timișoara
20:00	Drinks
	Aethernativ

Wednesday, September 25

18:00-19:30	Afterwork art & drinks* with Adina Ștefănescu
	Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation

Thursday, September 26

18:00-19:30	Artist walk*
	Start at Maria Theresia Bastion, Building D
18:00-19:30	Nature and ecology in art* with Andreea Săsăran
	Start at Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation

Friday, September 27

17:00-18:30	Collective readings by Leah Whitman Salkin
	Balamuc
18:00 – 19:30	Exercises: art and critical thinking* with Nita Mocanu
	Youth House

Saturday, September 28

10:00 – 12:00	Architecture tour: <i>Art Encounters, Timișoara as a landmark</i>
11:00 – 12:30	Workshop*: What's the deal with contemporary art?
	Handwork with Suzana Dan
	Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation
12:00-14:00	Screening Irina Botea Bucan & Jon Dean, The Cultural Houses, followed by Q&A
	Sala Mare, Mihai Eminescu National Theatre

Sunday, September 29

11:00 – 12:30	Workshop*: What's the deal with contemporary art?
	Handwork with Suzana Dan
	Maria Theresia Bastion, Building D

OCTOBER 1, 2019, 18:00 – 19:00

Introduction to Contemporary Art* with Maria Orosan–Telea
Start at Art Encounters Foundation

OCTOBER 2, 2019, 18:00 – 19:00

Afterwork Art & Drinks* with Adina Ștefănescu
Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation

OCTOBER 3, 2019, 17:00 – 20:00

Screening and Q&A: Želimir Žilnik
Ambasada

OCTOBER 3, 2019, 18:00 – 19:30

Artist Walk with Virginia Lupu*
Start at Maria Theresia Bastion, Building D

3 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Natură și ecologie în artă* cu Andreea Săsăran
Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”

3 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Arta în spațiul public* cu Alexandra–Maria Rigler
Punct de întâlnire: Optilux

4 OCTOMBRIE 2019, 10:00 – 16:00

Atelier cu Želimir Žilnik
Ambasada

5 OCTOMBRIE 2019, 10:00 – 12:00

Tur de Arhitectură: Orașul invizibil. Timișoara culturală

5 OCTOMBRIE 2019, 12:00 – 14:00

Proiecție de film și Q&A: Gülsün Karamustafa, *Unawarded Performances*
Ambasada, Timișoara

5 OCTOMBRIE 2019, 15:00 – 16:30

Lecturi colective cu Ana Bilbao
Ambasada

8 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Introducere în Arta Contemporană* cu Maria Orosan–Telea
Fundația Art Encounters

9 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Afterwork Art & Drinks* cu Adina Ștefănescu
Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”

10 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Artist walk*
Punct de pornire la Bastion Maria Theresia, Corp D

11 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Exerciții: artă și gândire critică* cu Nita Mocanu
Casa Tineretului

12 OCTOMBRIE 2019, 10:00 – 12:00

Tur de Arhitectură: Orașul invizibil. Timișoara culturală

12 OCTOMBRIE 2019, 11:00 – 12:30

Arta în spațiul public* cu Alexandra–Maria Rigler
Punct de întâlnire: Optilux

12 OCTOMBRIE 2019, 11:00 – 12:30

Atelier: Artă în familie. Colectionar*
Bastion Maria Theresia

12 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 20:00

Proiecție de film și Q&A: Chto Delat, *The Excluded: In a Moment of Danger*
Ambasada

15 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Introducere în Arta Contemporană* cu Maria Orosan–Telea
Punct de întâlnire: Fundația Art Encounters

16 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Afterwork Art & Drinks* cu Adina Ștefănescu
Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”

17 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Artist Walk*
Punct de întâlnire: Bastion Maria Theresia, Corp D

17 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Natură și ecologie în artă* cu Andreea Săsăran
Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”

OCTOBER 3, 2019, 18:00 – 19:30

Nature and Ecology in Art* with Andreea Săsăran
Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation

OCTOBER 3, 2019, 18:00 – 19:30

Art in public spaces* with Alexandra–Maria Rigler
Start at Optilux

OCTOBER 4, 2019, 10:00 – 16:00

Workshop with Želimir Žilnik
Ambasada

OCTOBER 5, 2019, 10:00 – 12:00

Tur de Arhitectură: Invisible City – Culture in Timișoara
Ambasada

OCTOBER 5, 2019, 12:00 – 14:00

Screening and Q&A: Gülsün Karamustafa, *Unawarded Performances*
Sala Mare, Mihai Eminescu National Theatre, Timișoara

OCTOBER 5, 2019, 15:00 – 16:30

Collective Reading with Ana Bilbao
Ambasada

OCTOBER 8, 2019, 18:00 – 19:30

Introduction to Contemporary Art* with Maria Orosan–Telea
Art Encounters Foundation

OCTOBER 9, 2019, 18:00 – 19:30

Afterwork Art & Drinks* with Adina Ștefănescu
Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation

OCTOBER 10, 2019, 18:00 – 19:30

Artist walk*
Start at Maria Theresia Bastion, Building D

OCTOBER 11, 2019, 18:00 – 19:30

Exercises: Art and Critical Thinking* with Nita Mocanu
Youth House

OCTOBER 12, 2019, 10:00 – 12:00

Tur de Arhitectură: The Invisible City – Culture in Timișoara

OCTOBER 12, 2019, 11:00 – 12:30

Art in public spaces* with Alexandra–Maria Rigler
Start at Optilux

OCTOBER 12, 2019, 11:00 – 12:30

Workshop: Art in the family. Collector*
Maria Theresia Bastion

OCTOBER 12, 2019, 18:00 – 20:00

Screening and Q&A: Chto Delat, *The Excluded: In a Moment of Danger*
Ambasada

OCTOBER 15, 2019, 18:00 – 19:30

Introduction to Contemporary Art* with Maria Orosan–Telea
Start at Art Encounters Foundation

OCTOBER 16, 2019, 18:00 – 19:30

Afterwork Art & Drinks* with Adina Ștefănescu
Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation

OCTOBER 17, 2019, 18:00 – 19:30

Artist Walk*
Start at Maria Theresia Bastion, Building D

OCTOBER 17, 2019, 18:00 – 19:30

Nature and Ecology in Art* with Andreea Săsăran
Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation

17 OCTOMBRIE, 2019, 18:00 – 19:30

Arta în spațiul public* cu Alexandra-Maria Rigler
Punct de întâlnire: Optilux

17 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Lecturi colective cu Delia Grigore
Aula Magna Bibliotecii Central Universitare „Eugen Teodoran”

18 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Exerciții: artă și gândire critică* cu Nita Mocanu
Casa Tineretului

19 OCTOMBRIE 2019, 12:00 – 14:00

Proiecție de film și Q&A: Metahaven, *The Sprawl*
(*Propaganda about propaganda*)
Sala Mare, Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara

**ȘCOALA CURATORIALĂ DE TOAMNĂ
@ CENTRUL CULTURAL CLUJEAN,
CLUJ-NAPOCA
20 – 23 octombrie**

22 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Lecturi colective cu Timea Junghaus
Ambasada

22 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Introducere în Arta Contemporană* cu Maria Orosan-Telea
Punct de întâlnire: Art Encounters Foundation

23 OCTOMBRIE 2019, 16:00 – 17:00

Cărți de artist: prezentare de Nicoleta Moise
Info Point, Maria Theresia Bastion

23 OCTOMBRIE 2019, 17:00 – 18:00

Lansări PUNCH Books
Info Point, Bastion Maria Theresia

**ȘCOALA CURATORIALĂ DE TOAMNĂ
@ ART ENCOUNTERS,
TIMIȘOARA
23 – 27 octombrie**

**PLATFORMA DE PUBLICAȚII INDEPENDENTE
23 – 26 octombrie**

24 OCTOMBRIE 2019, 11:00 – 13:00

Masă rotundă despre publicații independente și distribuție
Participanți: Matei Câlția (Galeria Posibilă), Oana Doboși și Raluca Selejan (La Două Bufnițe), Sorina Jecza (Interart TRIADE), Radu Leșevschi (PUNCH)
Info Point, Bastion Maria Theresia

24 OCTOMBRIE 2019, 14:00 – 15:00

Prezentare de Ștefania Ferchedău
(Institutul prezentului)
Info Point, Bastion Maria Theresia

24 OCTOMBRIE 2019, 16:00 – 17:00

Prezentare de Tijana Savatic și Stevan Vukovic
Info Point, Bastion Maria Theresia

24 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Artist Walk* cu Mihaela Tilincă
Punct de întâlnire: Bastion Maria Theresia, Corp D

OCTOBER 17, 2019, 18:00 – 19:30

Art in public spaces* with Alexandra-Maria Rigler
Start at Optilux

OCTOBER 17, 2019, 18:00 – 19:30

Collective Reading with Delia Grigore
The Aula Magna of the Central University Library Eugen Teodoran

OCTOBER 18, 2019, 18:00 – 19:30

Exercises: Art and Critical Thinking* with Nita Mocanu
The Youth House

OCTOBER 19, 2019, 12:00 – 14:00

Screening and Q&A: Metahaven, *The Sprawl*
(*Propaganda about propaganda*)
Sala Mare, Mihai Eminescu National Theatre, Timișoara

THE AUTUMN SCHOOL OF CURATING
@CLUJ CULTURAL CENTER,
CLUJ-NAPOCA
October 20 – October 23

OCTOBER 22, 2019, 18:00 – 19:30

Collective Reading with Timea Junghaus
Ambasada

OCTOBER 22, 2019, 18:00 – 19:30

Introduction to Contemporary Art* with Maria Orosan-Telea
Start at Art Encounters Foundation

OCTOBER 23, 2019, 16:00 – 17:00

Artists’ books: Presentation by Nicoleta Moise
Info Point, Maria Theresia Bastion

OCTOBER 23, 2019, 17:00 – 18:00

PUNCH Books launches
Info Point, Maria Theresia Bastion

AUTUMN SCHOOL OF CURATING
@ART ENCOUNTERS FOUNDATION,
TIMIȘOARA
October 23 – October 27

INDEPENDENT PUBLISHING PLATFORM
October 23 – October 26

OCTOBER 24, 2019, 11:00 – 13:00

Panel Discussion on Local Publishing and Distribution
Participants: Matei Câlția (Galeria Posibilă), Oana Doboși and Raluca Selejan (La Două Bufnițe), Sorina Jecza (Interart TRIADE), Radu Leșevschi (PUNCH)
Info Point, Maria Theresia Bastion

OCTOBER 24, 2019, 14:00 – 15:00

Presentation by Ștefania Ferchedău
(The Institute of the Present)
Info Point, Maria Theresia Bastion

OCTOBER 24, 2019, 16:00 – 17:00

Presentation by Tijana Savatic and Stevan Vukovic
Info Point, Maria Theresia Bastion

OCTOBER 24, 2019, 18:00 – 19:30

Artist Walk* with Mihaela Tilincă
Start at Maria Theresia Bastion, Building D

24 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Natură și ecologie în artă* cu Andreea Săsăran
Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”

25 OCTOMBRIE 2019, 11:00 – 12:00

Prezentare de Ovidiu Hrin
Info Point, Bastion Maria Theresia

25 OCTOMBRIE 2019, 12:00 – 13:00

Prezentare de Balamuc
Info Point, Bastion Maria Theresia

25 OCTOMBRIE 2019, 14:00 – 16:00

Tur ghidat cu artiștii și curatoarele
Punct de întâlnire: Muzeul Banatului, Bastion Maria Theresia

25 OCTOMBRIE 2019, 17:00 – 18:00

Prezentare Publicația Bienalei
Info Point, Bastion Maria Theresia

25 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Exerciții: artă și gândire critică* cu Nita Mocanu
Casa Tineretului

26 OCTOMBRIE 2019, 12:00 – 15:00

Atelier*: Care-i faza cu arta contemporană?*

Lucru de mână cu Suzana Dan

Muzeul de transport public „Corneliu Miklosi”

26 OCTOMBRIE 2019, 11:00 – 12:30

Arta în spațiul public* cu Alexandra-Maria Rigler
Punct de întâlnire: Optilux

26 OCTOMBRIE 2019, 10:00 – 13:00

Dialogurile Bienalei cu Maria Lind, Anca Rujoiu, Andrea Phillips, Boris Buden
Mansarda Facultății de Arte și Design, Timișoara

26 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 20:00

Proiecție de film și Q&A: Anton Vidokle:
Immortality for All: A Film Trilogy on Russian Cosmism
Ambasada

26 OCTOMBRIE 2019, 21:30

Petrecerea de închidere al Bienalei Art Encounters 2019
Aethernative

27 OCTOMBRIE, 2019, 10:00 – 12:00

Tur ghidat cu artiștii și curatoarele
Punct de întâlnire: Fundația Art Encounters

27 OCTOMBRIE 2019, 11:00 – 12:30

Ateliere*: Care-i faza cu arta contemporană?*

Teritorii cu Suzana Dan

Bastion Maria Theresia, Corp D

27 OCTOMBRIE 2019, 14:00– 16:00

Tur de Arhitectură by bike: Art Encounters – Timișoara ca reper

27 OCTOMBRIE 2019, 18:00 – 19:30

Zephyr: Forum Theatre
Basca

*Activitățile din programul de mediere *Itinerarii de reCunoaștere* sunt organizate de Asociația Culturală Contrasens.

OCTOBER 24, 2019, 18:00 – 19:30

Nature and Ecology in Art* with Andreea Săsăran
Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation

OCTOBER 25, 2019, 11:00 – 12:00

Presentation by Ovidiu Hrin
Info Point, Maria Theresia Bastion

OCTOBER 25, 2019, 12:00 – 13:00

Presentation by Balamuc
Info Point, Maria Theresia Bastion

OCTOBER 25, 2019, 14:00 – 16:00

Guided tours by Artists and Curators
Start at the National Museum of Banat, Maria Theresia Bastion

OCTOBER 25, 2019, 16:00 – 17:00

Presentation by kuda.org
Info Point, Maria Theresia Bastion

OCTOBER 25, 2019, 18:00 – 19:30

Exercises: Art and Critical Thinking* with Nita Mocanu
The Youth House

OCTOBER 26, 2019, 12:00 – 15:00

Workshop: What's the Deal with Contemporary Art?*
Handwork with Suzana Dan
Corneliu Miklosi Museum of Public Transportation

OCTOBER 26, 2019, 11:00 – 12:30

Art in public spaces* with Alexandra-Maria Rigler
Start at Optilux

OCTOBER 26, 2019, 10:00 – 13:00

Biennial Talk with Maria Lind, Anca Rujoiu, Andrea Phillips, Boris Buden
The attic of the Faculty of Arts and Design, Timișoara

OCTOBER 26, 2019, 18:00 – 20:00

Screening and Q&A: Anton Vidokle:
Immortality for All: A Film Trilogy on Russian Cosmism
Ambasada

OCTOBER 26, 2019, 21:30

Closing Party of the Art Encounters Biennial 2019
Aethernative

OCTOBER 27, 2019, 10:00 – 12:00

Guided tours by artists and curators
Start at Art Encounters Foundation

OCTOBER 27, 2019, 11:00 – 12:30

Workshop: What's the Deal with Contemporary Art?*
Territories with Suzana Dan
Maria Theresia Bastion, Building D

OCTOBER 27, 2019, 14:00– 16:00

Tur de Arhitectură by bike: Art Encounters—Timișoara as a landmark

OCTOBER 27, 2019, 18:00 – 19:30

Zephyr: Forum Theatre
Basca

***The events and activities in the mediation programme *Ways of Knowing / Itinerarii de reCunoaștere* have been developed and produced by Asociația Culturală Contrasens.**

În 1921, ELBA lua ființă în primul oraș iluminat electric din Europa, iar la aproape 100 de ani de la înființare este cel mai important producător de corpuri de iluminat din România.

Succesul ELBA este asigurat de focusul pe inovație, controlul ridicat al calității, fiabilitate și un nivel înalt al serviciilor oferite.

Inovație la fiecare pas

ELBA |  Lighting technology

timisoara2021.ro

CREȘTEM ÎMPREUNĂ

2021

Timișoara 2021
Capitală Europeană a Culturii

Art Encounters
BIENNIAL 2019

2021 E ACUM



MINISTERUL CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE



Proiect cultural finanțat de Ministerul Culturii și Identității Naționale și co-finanțat de Primăria Municipiului Timișoara. Acest proiect face parte din Programul Cultural TM2021 al anului 2019.

This cultural project is funded by the Ministry of Culture and National Identity, co-funded by the City Hall of Timișoara, and is part of the cultural programme TM2021 in 2019.

Copyright © 2019 - ATCEC / Timișoara 2021

unbox  creativity

 **Raiffeisen
BANK**



**Emoție. Creativitate.
Artă Contemporană.**

Ne vedem între **20 septembrie – 27 octombrie 2019**
la Art Encounters să facem **unbox creativity**.

Art Encounters
BIENNIAL 2019

#unboxtomorrow
#tomorrowproof

Technology with vision 



**Creativity brings us the right questions.
Innovation brings us the right solutions.
Therefore, we need art.**

ROMÂNIA



Eveniment
desfășurat sub
Înaltul Patronaj
al Președintelui
României

PREȘEDINTELE
ROMÂNIEI

Organizator:
Organizer:



Co-organizatori:
Co-organizers:



Directia Județeană pentru
Cultură Timiș

TRIADÉ
FOUNDATION



Consiliul Județean Timiș

Parteneri culturali și cofinanțatori:
Cultural partners and co-financers:



MINISTERUL CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE

Proiect cultural finanțat de Ministerul Culturii și
Identității Naționale și cofinanțat de
Primăria Municipiului Timișoara.



CAPITALĂ CULTURALĂ
EUROPEANĂ

Proiect cultural finanțat de Ministerul Culturii și
Identității Naționale și co-finanțat de Primăria
Municipiului Timișoara. Acest proiect face parte
din Programul Cultural TM2021 al anului 2019.

Sponsor principal:
Main sponsor:



**Raiffeisen
BANK**
Banking așa cum trebuie

Partener al programului de mediere:
Mediation program partner:



Partener strategic:
Strategic partner:



Recomandat de:
Recommended by:



Sponsori:
Sponsors:



Cu sprijinul:
Supported by:



Programul nu reprezintă în mod necesar
poziția Administrației Fondului Cultural Național.
AFCN nu este responsabilă de conținutul
programului sau de modul în care rezultatele
programului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime
responsabilitatea beneficiarului finanțării.



Parteneri:
Partners:



Parteneri media:
Media partners:



Revista – ARTA

THE INSTITUTE
MIȘCAREA INDUSTRIILOR CREATIVE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Întâlniri cu arta = Susretanje umetnosti = Maladimata la artasa =
Találkozások a művészettel = Kunstbegegnungen = Art Encounters /
curatori: Maria Lind & Anca Rujoiu. – Timișoara: Art Encounters, 2019
ISBN 978-606-93957-6-9

I. Lind, Maria
II. Rujoiu, Anca

Această publicație este o componentă a Bienalei Art Encounters 2019 din Timișoara, documentând programul curatorial de un an de zile, axat pe ideea artei contemporane ca formă de înțelegere, care, alături de știință, politică, literatură și filosofie, ne ajută să abordăm complexitatea vieții actuale. Pe lângă textele despre lucrările de artă, publicația cuprinde conversații cu participanți din cadrul bienalei și eseuri semnate de Andrea Phillips, Boris Buden și Daria Ghiu, în care se dezvoltă tematicile care străbat bienala. Introducerea curatoarelor Maria Lind și Anca Rujoiu pune în evidență demersul curatorial și „adierile” acestei bienale, aducând în prim-plan diverse preocupări și idei: granițe și traducere, autoorganizare, lucru manual, limitele vizibilității și cele ale invizibilității.

This reader is part of the 2019 Art Encounters Biennial in Timișoara, documenting its year-long programme centered on the idea of contemporary art as a form of understanding which, along with science, politics, literature, and philosophy, helps us tackle the complexity of life today. In addition to texts on the art works, the publication encompasses conversations with the participants, and essays by Andrea Phillips, Boris Buden and Daria Ghiu, elaborating on the thematic of “winds” that blew through the biennial. The introduction by curators Maria Lind and Anca Rujoiu outlines their curatorial approach and the “winds” of this biennial bringing forward different thoughts and ideas: borders and translation, self-organisation, work of the hand, and the limits of visibility and invisibility.

PARTICIPANȚI / PARTICIPANTS

ARTIȘTI / ARTISTS ↓

LAWRENCE ABU HAMDAN
DAN ACOSTIOAIEI
HALİL ALTINDERE
ANCA BENERA & ARNOLD ESTEFAN
MICHAEL BEUTLER
IRINA BOTEA BUCAN & JON DEAN
PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ
FILIPA CÉSAR & LOUIS HENDERSON
KRAY CHEN
CHTO DELAT
COLLECTION COLLECTIVE
CÉLINE CONDORELLI
ALEXANDRA CROITORU
FORENSIC ARCHITECTURE
ASLAN GAISUMOV
DORA GARCÍA
ANE GRAFF
ALMA HEIKKILÄ
SANDI HILAL & ALESSANDRO PETTI
ANE HJORT GUTTU
HO TZU NYEN
GÜLSÜN KARAMUSTafa
BEHZAD KHOSRAVI NOORI
GUNILLA KLINGBERG
VILMOS KOTER
ZAC LANGDON-POLE
MATTS LEIDERSTAM
ANNE LOW
VIRGINIA LUPU
TAUS MAKHACHEVA
LILIANA MERCIOIU POPA
METAHAVEN
ANA MARÍA MILLÁN
MAŁGORZATA MIRGA-TAS
NAEEM MOHAIEMEN
MONOTREMU
TANJA MURAVSKAJA
CIPRIAN MUREȘAN
JOAR NANGO
PINAR ÖĞRENCİ
AHMET ÖĞÜT

THE OTOLITH GROUP
TREVOR PAGLEN
PHILIPPE PARRENO
GARY-ROSS PASTRANA
PELES EMPIRE
LIA PERJOVSCHI
THAO NGUYEN PHAN
AGNIESZKA POLSKA
GHENADIE POPESCU
WALID RAAD
VANDY RATTANA
BELLA RUNE
STEALTH.unlimited
ZHOU TAO
IULIA TOMA
TUR DE ARHITECTURĂ
MONA VĂȚĂMANU & FLORIN TUDOR
ANTON VIDOKLE
HAEGUE YANG
MĂDĂLINA ZAHARIA
ZEPHYR
ŽELIMIR ŽILNIK

PLATFORMA DE PUBLICAȚII
INDEPENDENTE / INDEPENDENT
PUBLISHING PLATFORM ↓

TATIANA FIODOROVA
NICOLETA MOISE
STEVAN VUKOVIĆ & TIJANA SAVATIĆ
BALAMUC
CELE MAI FRUMOASE CĂRȚI DIN
ROMÂNIA
FUNDAȚIA INTERART TRIADE
GALERIA POSIBILĂ
IDEA
INSTITUTUL PREZENTULUI
LA DOUĂ BUFNIȚE
KUDA.ORG
PUNCH

INVITAȚII AI LECTURILOR
COLECTIVE / COLLECTIVE READINGS
GUESTS ↓

ANA BILBAO
CUTRA
ADRIANA GHEORGHE
DELIA GRIGORE
TIMEA JUNGHaus
RADU PAVEL GHEO
LEAH WHITMAN-SALKIN

ESEURI SPECIAL CONCEPTE DE /
COMMISSIONED ESSAYS BY ↓

BORIS BUDEN
DARIA GHIU
ANDREA PHILLIPS

CONVERSAȚII CU /
CONVERSATIONS WITH ↓

MARIUS CORNEA
VICTOR NEUMANN
RADU PAVEL GHEO
SMARANDA VULTUR
FLORICA ZAHARIA

COORDONATOARE DE CURS PENTRU
ȘCOALA CURATORIALĂ DE TOAMNĂ /
COURSE LEADER FOR THE AUTUMN
SCHOOL OF CURATING ↓

JOANNA WARSZA