

INTERMEDIA

4 / 1994



FRANÇAIS DEUTSCH ENGLISH

SOMMAIRE / INHALT / CONTENTS

INTERMEDIA 2 → INTERMEDIA 7 atelier KINEMA-IKON

George SABĂU

INTERMEDIA 8 → INTERMEDIA 3
1 SUR LES INVARIANTS INTERMEDIA
ÜBER INTERMEDIA INVARIANTEN
ABOUT INTERMEDIA INVARIANTS

Caius GROZAV

INTERMEDIA 1 → INTERMEDIA 1
4 → 5 CYBERSPACE 4U

calin man

INTERMEDIA 1 → INTERMEDIA 1
6 → 7 LA SHTAMPILIERE

Judit ANGEL

INTERMEDIA 1 → INTERMEDIA 2
8 → 1 ART UNLIMITED LTD. / G.M.B.H.

Liliana TRANDĂBUR

INTERMEDIA 2 → INTERMEDIA 2
2 → 3 PATAPHYSIQUE ET MÉTAMORPHOSE
2 → 2
4 → 5 KINEMA-IKON, KINETIC - ICONIC EXPERIMENTS

Romulus BUCUR

INTERMEDIA 2 → INTERMEDIA 2
6 → 7 PARLER ET SILENCE
2 → 2
8 → 9 SPEECH AND SILENCE

Peter HÜGEL

INTERMEDIA 3 → INTERMEDIA 3
0 → 1 EIN ANOMISCHER SELBSTMORD

INTERMEDIA

revue trimestrielle / interdisciplinaire
trimestrielle / interdisziplinäre zeitschrift
quarterly / interdisciplinary magazine



éditeurs / herausgeber / editors:
MUSEUM-ARAD & C.A.D.C.

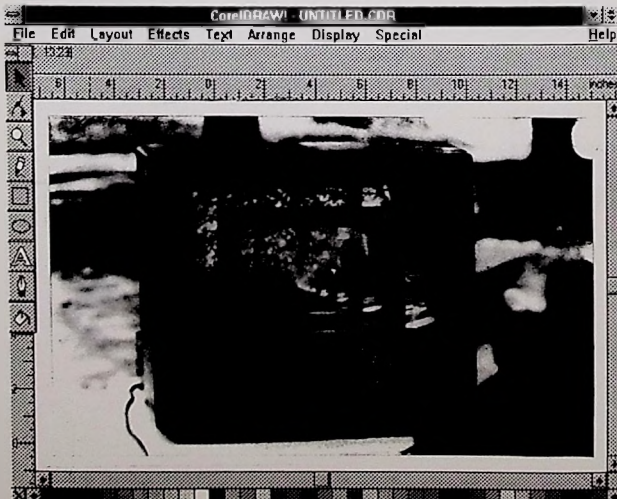
rédaction / redaktion / editorial staff:
George SABĂU
Judit ANGEL
Liliana TRANDĂBUR
Caius GROZAV
Peter HÜGEL
calin man / computerdesign /

address: MUSEUM ARAD
palea ENESCU I
2800 ARAD ROMANIA

photography: Josif Kiraly, Florin Hornoiu,
Caius Grozav, Calin Man

traducteurs: Ligia Holuta, Tereza Popa,
Eva Bucur, Liliana Torchet
cooperateurs: Peter Hügel, Dorothea Palade,
translators: Romulus Bucur, Adriana Iercan

print: POUDIQUE / 300 copies





Les membres de l'ancien Atelier de film expérimental / Kinema-Ikon 1970-1989 / ont aussi organisé des symposiums nationaux interdisciplinaires biennaux, sous le titre générique INTERMEDIA / l'image, l'intervalle, la répétition / . Le groupement s'est restructuré en 1990 comme Atelier d'arts médiatiques /Kinema-Ikon/ dans le cadre de la Section "Arts du spectacle" du Museum Arad. Parallèlement, on a commencé la rédaction et l'édition d'une revue interdisciplinaire, en relation directe avec les nouvelles technologies de communication; théorique en contenu et avant-gardiste en forme: INTERMEDIA

La revue paraît trimestriellement, le dernier numéro, le quatrième - c'est le cas de celui-ci - étant édité plurilingue /en français, en allemand, en anglais/, par le désir explicite de contacter des personnalités et groupements similaires du monde entier - rédactions de revues d'avant-garde, centres culturels et ateliers d'art expérimental dans le domaine du théâtre, de la musique, de la chorégraphie, littérature, cinéma - en mentionnant en premier lieu les arts alternatifs - environnement, installation, happening, performance - et les nouveaux arts médiatiques - film, vidéo, computer.

Die Mitglieder des ehemaligen Experimentalfilm-Ateliers / KINEMA-IKON 1970 - 1989 / haben biennial nationale interdisziplinäre Symposien organisiert unter dem Titel Intermedia / Bild, Intervall, Wiederholung /. Nach dem Jahre 1990 hat sich die Gruppe als Atelier für Medienkünste / KINEMA-IKON / innerhalb der Abteilung Künste der Vorstellung, zum Museum Arad gehörend, umorganisiert. Gleichzeitig begann man mit dem Herausgeben einer interdisziplinären Zeitschrift in direkter Verbindung mit den neuen Kommunikationstechnologien; theoretisch im Inhalt und avantgardistisch in der Form ... INTERMEDIA.

Die Zeitschrift erscheint trimestriell, wobei jede vierte Nummer -vorliegender Fall - dreisprachig herausgegeben wird mit dem ausdrücklichen Vorhaben Kontakte aufzunehmen mit gleichgesinnten Persönlichkeiten und Gruppen aus der ganzen Welt - Redaktionen von Avantgarde-Zeitschriften, Kulturzentren und Ateliers für Experimental-Kunst auf den Gebieten Theater, Musik, Choreographie, Literatur und Film, mit einem besonderen Akzent gesetzt auf alternative Künste - Environment, Installation, Happening, Performance - und auf die neuen Medienkünste - Film, Video, Computer.

INTERMEDIA
1

Members of the former experimental movies workshop KINEMA IKON /1970-1989/ organized too, biennially, national interdisciplinary symposiums under the generic name of INTERMEDIA /devoted to image, interval, repetition/. The group was restructured after 1990 as Mediatic Arts Workshop KINEMA IKON, within the Performance Arts section of the Arad Museum. Simultaneously, it was started the editing and publishing of an interdisciplinary review, in direct relation with the new communications technologies, theoretical in contents, and vanguard as form... INTERMEDIA.

The review appears quarterly, with the specification that issue number four - this one - is published in several languages /French, German, English/ from the explicit wish of contacting personalities and similar groups in the world - vanguard magazines boards, cultural centers and experimental art workshops in the fields of theater, music, choreography, literature and cinema, with a special mention to alternative arts - environment, installation, happening, performance - and the new mediatic arts - film, video, computer



atelier

KINEMA-IKON

Museum Arad-Romania



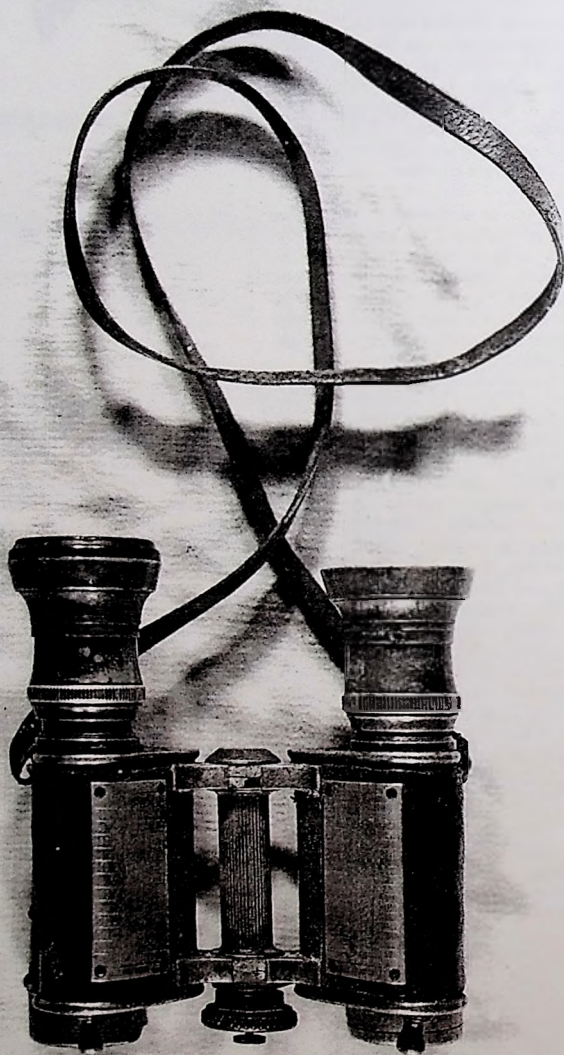
BREF HISTORIQUE

Dans l'intervalle de 1970-1989, un groupement de recherche et de création dans le domaine de l'expériment cinématographique, intitulé Kinema-Ikon, atelier de film expérimental, fonctionnait dans la ville d'Arad /Transylvanie/. Ce groupement a été constitué par des artistes plastiques, architectes, hommes de lettre, musiciens et photographes, qui ont réalisé des films expérimentaux et documentaires. Le même groupement a organisé des symposiums nationaux interdisciplinaires biennaux sous le titre générique INTERMEDIA, où les soit-dits "invariants", fonctionnels dans chaque type de discours artistique /l'image, l'intervalle, la répétition etc./ ont été soumis à une analyse théorique.

Quant aux films expérimentaux, ils ont réfléchi, dans une première étape, les tendances "classiques" de l'expériment cinématographique, c'est-à-dire abstractions dynamiques, interventions directes sur la pellicule, de tentatives au caractère onirique, de collages aux effets spéciaux, documentaires poématique, ciné-vérité etc. À partir des années 80, on a été élaboré un projet théorique /Kinema-Ikon/ fondé sur une autre perspective de la récupération filmique du réel. Le but esthétique, au-delà du "charme discret" de l'expériment - a visé un récepteur bien tempéré, à qui nous voulions révéler des ETATS et des CLIMATS, par un discours iconique direct ou, autrement dit, non-médié - ni par les figures rhétoriques traditionnelles /la métaphore, le symbole etc/ ni par les modes narratifs fondés sur le récit.

Comme principaux traits caractéristiques, nous remarquons le recours à la capacité des fragments iconique significatifs par leur recombinaison dans un autre système de relations - objets, corps, espaces; le recours aux valences de la kinésique de révéler iconiquement des micro-comportements - des gestes, positions et mouvements; le recours aux valences de la proxémique de révéler iconiquement le rôle de la distance entre les interlocuteurs trouvés en différents degrés de proximité - distance intime, interpersonnelle et publique. Dans le plan des composants sensoriels audio-visuels, on a insisté sur l'impact des correspondances perceptives et intellectives basées sur l'effet de la rumeur - objective, quotidienne, linguistique. Enfin, le groupement a pratiqué un art "parallèle" vis-à-vis de l'idéologie officielle, une sorte d'underground culturelle, qui révélait par le film le climat étouffant du système politique totalitaire de Roumanie.

En considérant la totalité de 62 films expérimentaux réalisés par les membres de l'Atelier Kinema-Ikon entre 1970-1989, nous estimons 20 comme "ratés", puis 20 comme quasi-représentatifs. La grille de cette auto-classification tient compte du degré dont on a respecté les éléments du projet théorique, de la "qualité" des inadverances techniques et de la "qualité" des fautes dans la structuration formelle, y compris le recours aux stéréotypes rhétoriques usés. Les 22 films qui restent représentatifs ont été copiés sur la pellicule avec colonne sonore magnétique incorporée /16 mm/ et sur la bande vidéo S.VHS en bénéficiant, en plus, d'une présentation technique et thématique résumative dans l'ordre de projection qui dure presque trois heures.



INTERMEDIA

2



PRESENT ET PERSPECTIVES

A partir de 1990, Kinema-Ikon fonctionne dans le cadre de la Section "Arts du spectacle" du Museum d'Arad, en passant du support filmique au support sur bande vidéo, et devenant ainsi un "atelier d'arts médiatiques" /film, vidéo, computer/ c'est-à-dire: essai de diversifier la recherche sur les arts de l'écran par le recours à la technique vidéo et aux images synthétiques générées par l'ordinateur.

Le même groupement réalise trimestriellement une revue interdisciplinaire intitulée INTERMEDIA, dont le quatrième numéro est pluri-lingue /allemand, anglais, français/. Dans l'avenir, par la restauration de l'Ancien Théâtre /1817/ et de la Maison Hirschi, est prévue la naissance du Centre Culturel Intermedia, doté d'une salle de spectacle multi-fonctionnelle, ayant un capacité de 200 places, où seront mises en scène des pièces de théâtre d'avant-garde, où seront présentés des concerts de musique expérimentale, projetées des oeuvres cinématographiques et vidéographiques - une sorte de cinématèque - où seront aménagés des endroits pour des expositions de photographie, arts plastiques / arts alternatifs: installations, happening, performance/. Le siège de l'Atelier des arts médiatiques sera aussi dans ce Centre, où des oeuvres vidéo-art, mais aussi des films documentaires au spécifique muséal /histoire, ethnographie, sciences naturelles, films d'art etc / seront réalisées. De même, il y aura ici le siège de la revue INTERMEDIA et l'endroit où seront organisés des programmes culturels-artistiques et des symposiums de nature interdisciplinaire, nationaux et internationaux, en collaboration avec des groupements similaires du monde entier, surtout des ateliers de création /workshops/ dans le domaine du théâtre, de la cohégraphie, de la musique, des arts plastiques et de nouvelles techniques médiatiques.

AUTEURS ET FILMOGRAPHIE

La plupart des membres passés par "l'école" de l'Atelier Kinema-Ikon appartiennent à la génération '80 /nés dans les années 50/. Une grande partie d'entre eux sont auteurs de volumes de poésie, prose où critique littéraire, de compositions musicales ou ils sont des artistes plastiques, architectes et photographes avec expositions personnelles ou collectives. Nous allons mentionner le nom, la profession et la filmographie: George Sabău - esthéticien, muséographe, fondateur du groupement. Filmographie: Hypostases simultanées. Découpages. Fragmentarium. # Ioan Galea - plasticien. Filmographie: Etude 1-Détail. Etude 2-Fibonacci. # Viorel Simulov - plasticien. Filmographie: Manuscript. Occulaire. Paysage liquide. # Ovidiu Pecican - prosateur. Filmographie: Signes. Exercice subliminal. # Iosif Stroia - graphicien. Filmographie: Autoportrait. # Valentin Constantin - essayiste, poète. Filmographie: Le rêve entre le vivant et le vide. Début de cohérence. Gros-plan de jour. Trois ébauches. Montage. # Ioan Pleș - plasticien, photographe. Filmographie: Le combat. Vol. Danse. Jeu à l'horizontale. Jeu à la verticale. Pollution. Solarisation. Illuminations. Panta Rhei. Effets printaniers. Émergence. # Alexandru Pecican - plasticien. Filmographie: Fenêtre ouverte sur. Exercice subliminal. # Florin Hornoiu - photographe. Filmographie: Les navelistes. # Romulus Budiu - technicien. Filmographie: La journée de personne. Seul avec la neige. Moteur. # Ioan T. Morar - poète. Filmographie: L'autopsie de l'oubli. # Emanuel Teț - plasticien. Filmographie: Échecs. Guerre et paix. Le dompteur des serpents. La chasse d'oiseaux. Poème dynamique. # Marcela Muntean - graphicien. Filmographie: Pulsions. # Liliana Trandabur-Torchet - philologue. Filmographie: Mise en écran. # Calin Man - Vidéographe: What's Happening Our Young Man? L'histoire câline de man calin. # Demian Șandru - technicien. Filmographie: L'accident. Un condamné à mort s'est évadé. Open flash. Pompei, Hiroshima et moi. La chaise. # Sergiu Onaga - plasticien. Filmographie: En glissant vers le blanc. # Ștefan Neamțu - imprimeur. Filmographie: Ambiant. # Daniel Motz - photographe. Filmographie: Kitsch. # Cristian Jurcă - Dee-Jay. Filmographie: La stéréomanie. # Cristian Ostafi - photographe. Filmographie: Convergence vers l'inutile. # Romulus Bucur - poète, essayiste. Filmographie: Ne tirez pas dans le pianiste. # Viorel Micota - prosateur. Filmographie: Souvenirs d'un paysage. L'utilisation de la nuit. Leonard. # Geo Crișan - plasticien. Filmographie: Phantasie burlesque. # Mona Crișan - épouse. Filmographie: Duetto. # Viorel Marina - musicien. Filmographie: Récital. # Gheorghe Mădălan - technicien. Filmographie: La rêverie de la pierre.

Parmi ceux qui n'ont pas réalisé des films, mais qui ont eu une contribution importante pour la formation et l'existence d'un climat intellectuel qui a donné une note spécifique au groupement, y compris par l'organisation des symposiums Intermedia, nous mentionnons avec respect: Ligla Holuță - poète, Mircea Mihăileș - critique littéraire, Valer Campan - cinéaste, Adrian Ostafi - photographe, Judit Angel - historien d'art, Ionel Vesea - architecte, Rodica Valentin - peintre, Mircea Stănică - ing. son, Ionel Nistor - architecte, Dorel Dărăban - professeur, Lazar Clorțea - technicien, Teodor Caciara - compositeur, Mihai Mucescu - ing. son, Cristian Moiseșcu - professeur /maire..J., Daniel Roman - ing. son, Codruța Onaga - designer, Ilona Mihăileș - professeur., Doru Sava - journaliste, Traian Pleș - imprimeur, Ilie Truț - textier, Eva Bucur - professeur, Roxana Chereches - philologue, Horea Santău - caricaturiste, Ana Herio, Monica Vlad, Lucia Conopan, Liviu Malița, Otilia Adoc, Radu Dragoș, Sanda Roveanu, Ioan Blaj, Elvira Hirschi, Blacky Ogarcin, Mircea Padure, Sorin Ștănciu, Nicolae Farcaș-Frâna, Nelu Cioba - sonorisateur, Caius Grozav - informaticien.

Excuses pour les omissions. La liste complète en septembre 1995, à l'occasion de l'anniversaire de 25 années d'activité, lorsqu'une plaquette spéciale sera éditée.

En présent /dec.1994/ les membres de l'ATELIER KINEMA-IKON et de la rédaction de la revue INTERMEDIA sont les mêmes personnes: George Sabău, Calin Man, Caius Grozav, Judit Angel, Liliana Trandabur et les collaborateurs permanents: Romulus Bucur, Andreea Bencsik, Florin Hornoiu, Bartha Sandor, Ady Ardelean et Peter Hügel.





KURZE GESCHICHTE

Zwischen den Jahren 1970 und 1989 funktionierte in der Stadt Arad (Nordbanat) eine Forschungs- und Schaffensgruppe auf dem Gebiete des Filmexperimentes unter dem Namen KINEMA - IKON. Atelier des Experimentalfilms. Die Gruppe war aus bildenden Künstlern, Architekten, Literaten, Musikern und Fotografen gebildet, welche Experimental - und Dokumentarfilme herstellen. Dieselbe Gruppe organisierte zweimal jährlich Symposien interdisziplinärer Natur unter dem Namen INTERMEDIA. Im Rahmen dieser wurden die sogenannten "Invariablen"- funktionell in jedwelchem künstlerischen Diskurs / Bild, Raum, Wiederholung / - theoretisch analysiert.

Die Experimentalfilme widerspiegeln in der Anfangsetappe "klassische" Tendenzen des Filmexperimentes, beziehungsweise dynamische Abstraktionen, direkte Einmischungen auf dem Filmband, onyrische Versuche, Collagen mit Spezialeffekten, poematische Dokumentarfilme, cine-verite usw. In den 80-er Jahren wurde ein theoretisches Projekt aufgestellt - KINEMA-IKON - gebaut auf eine "andere" Perspektive über die Wiedergewinnung der Relität durch den Film. Der künstlerische Zweck - außer dem "diskreten Zauber" des Experimentes - bezieht sich auf einen gut temperierten Empfänger, welchem wir "Zustände und Milieu" offenbaren wollen durch eine direkte ikonische Rede oder, mit anderen Worten, ohne die traditionellen rhetorischen Figuren (Metapher, Symbol usw.) und auch ohne die Modalitäten der Narration welche auf der Erzählung fußen.

Unter den wichtigsten Merkmalen finden wir den Rückgriff auf die Fähigkeit einiger ikonischer Fragmente einen bezeichnenden filmischen Diskurs zu halten, durch ihre Umkombinierung in ein anderes System von Beziehungen - Gegenstände, Körper, Räume, der Rückgriff auf Valenzen der Kinesis um Mikro-Verhalten ikonisch zu offenbaren - Gesten, Stellungen, Bewegungen, der Rückgriff auf die proxenische Werte um die Rolle der Distanz zwischen den Gesprächspartnern, in verschiedenen Graden der Wahrscheinlichkeit, ikonisch zu offenbaren - die intime interpersonelle und die öffentliche Distanz. Auf dem Niveau der sensoriiellen audio-visuellen Komponenten setzte man auf die Wirkung einiger Wahrnehmungskorrespondenzen, perzeptiver und intellektueller Natur, die auf den Gerauscheffekt bauen - gegenständlich, alltäglich, lingvistisch. Letzlich praktizierte die Gruppe eine "parallele" Kunst gegenüber der offiziellen Ideologie, eine Art kulturelle Untergrundbewegung welche durch Filme das erstickende Klima des totalitären politischen Regimes offenbarte. Das Atelier KINEMA-IKON war die einzige Gruppe in Rumänien die programatisch Experimentalfilme herstellte.

Von den 62 experimentellen Filmen, welche von den Mitgliedern des Ateliers KINEMA-IKON zwischen 1970 und 1989 realisiert wurden, betrachten wir 20 als "ungelungen" und andere 20 als quasi-representativ. Die Kriterien dieser Selbstklassifikation wurden, auf die "Qualität" der technischen Unzulänglichkeiten und auf die "Menge" der Fehler in der formellen Strukturierung, inklusive der Rückgriff auf abgenützte rhetorische Stereotypen. Die 22 Filme welche wir als representativ einschätzen, wurden auf 16 mm- Filmband aufgenommen, einschließlich Tonsäule und auf Videoband (S.VHS). Zusätzlich ist eine resumative technische und thematische Präsentation der Filme in der Reihenfolge ihrer Projektion, die 3 Stunden dauert, vorhanden (siehe weiter unten).



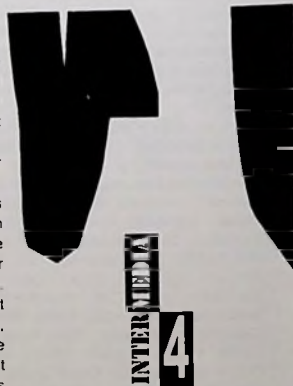
GEGENWART UND PERSPEKTIVEN

Seit dem Jahre 1990 funktioniert das Atelier KINEMA-IKON innerhalb der Abteilung Künste der Vorstellung (Theater - Musik - Film) des Museums Arad. Zur Zeit ist es im Übergang von der Film- zur Video-Technik begriffen und verwandelt sich dementsprechend in ein "Atelier für mediatische Künste" (Film, Video, Computer), beziehungsweise strebt nach der Diversifizierung der Erforschung der Künste des Bildschirms durch den Rückgriff auf die Videotechnik und auf die synthetisch generierten Bilder des Ordinaturs.

Dieselbe Gruppe gibt trimestriell eine interdisziplinäre Zeitschrift heraus, INTERMEDIA, deren vierte Nummer dreisprachig erscheint (deutsch, englisch, französisch).

Für die Zukunft ist die Gründung eines Kulturzentrums INTERMEDIA geplant. Dieses wird seinen Sitz im Gebäude des alten Theaters (1817) und im benachbarten Hirschl Haus haben, nach deren Renovierung. Hier wird es einen multifunktionalen Saal mit 200 Sitzplätzen geben in dem Avantgarde - Stücke inszeniert werden sollen, wo Konzerte experimentaler Musik, Kinemathek-Filme und Video-Filme aufgeführt werden sollen. Es sollen Ausstellungsräume, für Foto-, bildende Künste/alternative Künste - Ausstellungen(Installation, Happening, Performance) eingerichtet werden. Gleichfalls hier wird auch der Sitz des Ateliers für mediatische Künste sein, in dem Arbeiten des Genres Video-Art entstehen sollen, wie auch Dokumentarfilme auf den Gebieten der Geschichte, Archäologie, Ethnografie, Naturkunde, Kunst usw. Auch die Zeitschrift INTERMEDIA wird ihren Sitz hier haben. An demselben Ort sollen auch künstlerische Programme organisiert werden, sowie interdisziplinäre Symposien, nationale und internationale, in Zusammenarbeit mit gleichgesinnten Gruppen aus dem Ausland mit Hinblick auf Organisation von Workshops auf dem Gebiete des Theaters, der Choreographie, Musik, der bildenden Künste und der neuen mediatischen Techniken.

Die Autoren, aber vor allem die Nutznießer dieser Programme werden Schüler, Studenten, überhaupt Jugendliche - Rumänen, Deutsche und anderer Nationalitäten - sein. Besonders hervorzuheben ist die Zusammenarbeit mit dem Kulturkreis BANAT J.A. (Rumänien) bzw. BANAT J.A. v.e. Bonn, West-Ost Kulturwerk und mit dem Kulturamt der Stadt Bonn, welches auch den ersten Kontakt zum Kulturzentrum Brofabrik ermöglicht hat.



Die Mehrheit der Mitglieder welche durch die "Schule" des Ateliers KINEMA-IKON gegangen sind, gehören der Generation der 80-er Jahre an (geboren in den Fünfzigern). Ein Großteil der Mitglieder sind Buchautoren (Gedichte, Prosa, Literaturkritik, Komponistik), bildende Künstler, Architekten und Fotografen mit persönlichen oder Gruppenausstellungen. Im Weiteren führen wir ihren Namen, Beruf und Filmografie an: George Sabau - Ästhetiker, Museograf, Gründer der Gruppe Filmografie: Gleichzeitige Hypostasen; Ausschnitte: Fragmentarium # Ioan Galea - Maler, Filmografie: Studium I - Details, Studium II - Fibonacci # Viorel Simulov - Graphiker Filmografie: Manuskript; Okular; Flussige Landschaft. # Ovidiu Pecican - Schriftsteller. Filmografie: Zeichen. Eine subliminale Übung # Iosif Stroia - Graphiker. Filmografie: Selbstporträt # Valentin Constantin - Essayist, Dichter. Filmografie: Traum zwischen Leben und luftleerem Raum; Anfang von Kohärenz; Groß - Tagesplan; Drei Skizzen; Montage # Ioan Ples - Maler, Fotograf. Filmografie: Der Kampf, Flug, Tanz; Spiel auf der Horizontalen; Spiel auf der Vertikalen; Umweltverschmutzung; Solarisierung, Erleuchtungen; Panta Rhei; Frühlingseffekte, Emergenz # Alexandru Pecican - Graphiker Filmografie: Offenes Fenster Subliminale Übung # Florin Hornoiu - Fotograf. Filmografie: Die Pendler # Romulus Rădui - Techniker. Filmografie: Niemandstag, Alleine mit dem Schnee, Motor # Ioan T. Morar - Dichter. Filmografie: Autopsie des Vergessens # Emanuel Teț - Maler. Filmografie: Schach, Krieg und Frieden, Der Schlangenbandiger; Vogeljagd; Dynamisches Poem # Marcela Muntean - Graphiker. Filmografie: Pulsionen # Liliana Trandabur-Torchet - Philologin, Filmografie: Mise en écran. # Calin Man - Autor. Filmografie: What's Happening Our Young Man - L'histoire câline de Calin Man.

Demian Sandru - Techniker. Filmografie: Der Unfall; Ein zu Tode Verurteilter flieht, Open Flash; Pompeji, Hiroshima und ich, Der Stuhl # Sergiu Onaga - Maler. Filmografie: Gegen Weiß gleitend # Stefan Neamtu - Manager. Filmografie: Ambient # Daniel Motz - Fotograf. Filmografie: Kitsch # Cristian Jurca - Dee-jay. Filmografie: Stereomania # Cristian Ostafi - Fotograf. Filmografie: Konvergenz zum Unnötigen # Romulus Bucur - Dichter, Essayist. Filmografie: Schießt nicht auf den Klavierspieler # Viorel Micola - Schriftsteller. Filmografie: Erinnerungen aus einer Landschaft, Verwendung der Nacht; Leonard # Geo Crișan - Maler. Filmografie: Burleske Fantasie. # Mona Crișan - Ehefrau. Filmografie: Duet # Viorel Marina - Musiker. Filmografie: Rezital. # Gheorghe Maxinan - Techniker. Filmografie: Der Traum des Steines.

Unter denen welche keine Filmautoren sind aber einen besonderen Beitrag zur Bildung und Bewahrung eines intellektuellen Klimages hatten, welches die spezifische Note der Gruppe abgab, einschließlich durch die Organisation von INTERMEDIA - Symposien, erwähnen wir respektvoll folgende: Ligia Holuța - Dichterin, Mircea Mihăieș - Literaturkritiker, Valer Cămpăan - Kineast, Adrian Ostafi - Fotograf, Iudith Angel - Kunsthistoriker, Ionel Vesea - Architekt, Rodica Valentin - Malerin, Mircea Stanica - Toningenieur, Ionel Nistor - Architekt, Dorel Dăraban - Lehrer, Lazar Ciorlea - Techniker, Ghigi Țapoș - Toningenieur, Mihai Frangopol - Fotograf, Teodor Căciora - Komponist, Mihai Mucescu - Toningenieur, Cristian Moisescu - Lehrer (Bürgermeister), Daniel Roman - Toningenieur, Codruța Onaga - Designer, Ilona Mihaieș - Lehrer, Doru Sava - Journalist, Traian Pleș - Buchdrucker, Ilie Truț - Textautor, Eva Bucur - Lehrerin, Roxana Cherecheș - Philologin, Horea Santău - Karikaturist, Ana Herlo, Monica Vlad, Lucia Conopan, Liviu Malita, Otilia Aloc, Radu Dragoș, Sanda Roveanu, Ioan Blaj, Elvira Hirsch, Blacky Oglincin, Mircea Pădure, Sorin Stanciu, Nicolae Farcaș-Frîna, Nelu Ciorba - Tontechniker, Caius Grozav - Informatiker.

Wir entschuldigen uns für eventuelle Weglassungen. Die vollständige Liste wird im September 1995 zum 25. Jahrestag unseres Bestehens in einer Sonderbroschüre erscheinen.

Gegenwärtig / Dezember 1994 / sind die Mitglieder des Ateliers KINEMA-IKON identisch mit jenen der Redaktion der Zeitschrift INTERMEDIA, und zwar: George Sabău, Calin Man, Judit Angel, Caius Grozav, Liliana Trandabur Torchet, Romulus Bucur, Andreea Bencsik, Florin Hornoiu, Sandor Bartha, Ady Ardelean und Peter Hugel.



INTERMEDIA
5



DAS ALTE THEATER AUS ARAD

Wurde von dem Kaufmann Jacob Hirschl 1817 gebaut. In demselben Jahr fand auch die Premiere mit dem Stück "Aschenbrodel", aufgeführt von einem deutschen Theaterensemble unter der Leitung des "Theater-Enterpreneurs" Johann Christoph Kunz, statt. Bis zur 48-er Revolution wurden die meisten Spielzeiten von deutschen Ensembles besetzt, bis zum Bau des neuen Theaters /1874/ war das Repertoire ausgeglichen, es wurde in deutscher, ungarischer und rumänischer Sprache gespielt. Durch die Restaurierung des "Alten Theaters" und des "Hirschl Hauses" ist die Einrichtung eines Intermedia Kulturzentrums, unter der Agide des Museums Arad, vorgesehen.

atelier KINEMA-IKON



A SHORT HISTORY

Between 1970 and 1989 it functioned in the city of Arad (Transylvania) a group devoted to research and creation in the field of cinematographic experiment, known under the name of «KINEMA IKON» experimental cinema workshop. The group consisted of visual artists, architects, writers, musicians and photographers which made experimental and documentary movies. It organized too, biennially, national interdisciplinary symposiums, under the generic name of «INTERMEDIA», where so-called 'invariants', functional in any artistic discourse (image, interval, repetition) were submitted to theoretical analysis.

As regards experimental movies, they reflected in a first stage 'classical' tendencies of cinematographic experiment, that is, dynamic abstractions, direct interventions on film, oniric attempts, poetic documentaries, cine-vérité, etc. In the eighties a theoretical project, «KINEMA IKON» was elaborated, founded on a 'different' outlook of filmic recovery of reality. The esthetic purpose - beyond the 'discreet charm', of the experiment, aimed at a well-tempered audience to which we meant to reveal STATES AND CLIMATES, by means of a direct iconic discourse, in other words, not mediated neither by traditional rhetorical figures (metaphor, symbol, etc.) nor by narrative modes based on story.

Among its main characteristics, one can note: resort to the capacity of iconic fragments of sustaining a significant screen discourse, by their recombining into a different system of relationships - things, bodies, spaces; resort to kinesics' valences of iconically revealing micro-behaviour - gestures, positions, movements, resort to proxemics' valences of iconically revealing the part played by distance between interlocutors in various degrees of proximity - intimate, interpersonal and public distance. At the level of sensorial, audio-visual components, it was insisted on the impact of perceptive and intellectual correspondences based on the effect of noise - objectual, everyday, linguistic.

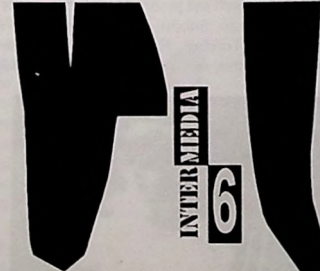
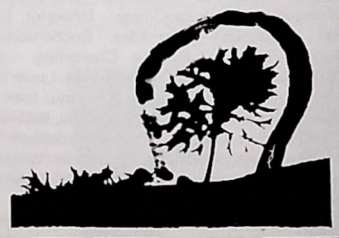
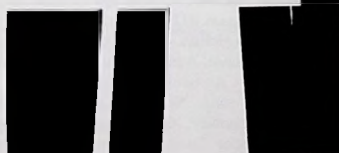
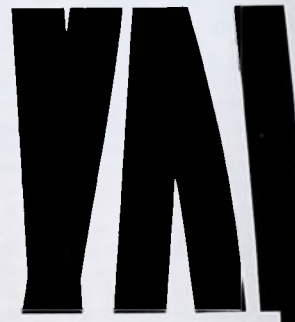
Finally, the group practiced a 'parallel' art towards official ideology, a sort of cultural underground, revealing, by its films, the suffocating climate of the totalitarian political system of Romania. Out of the total of 62 experimental films made by the members of «KINEMA IKON» workshop between 1970 and 1989, we consider 20 as 'failed', and 20 as 'quasi-representative'. The grid of this self classifying is founded upon the degree in which elements of the theoretical project are respected, the 'quality' of technical inadvertencies and the 'quantity' of mistakes in the formal structuring, resort to used rhetorical stereotypes included. The 22 films we consider representative were copied on film with incorporated sound-track (16 mm) and on video tape S.VHS, they also benefit by a summarizing technical and thematical presentation in the projection order (about three hours) - see next page.

PRESENT AND PROSPECTIVES

From 1990 on, «KINEMA IKON» workshop functions within the Performance Arts section of the Arad Museum, being on its course of passing from film to video tape as a medium, and thus transforming into a 'media arts workshop' (film, video, computer), respectively, it tends towards diversifying the research on screen arts by resorting to video techniques and computer-generated synthetic images.

The same group publishes quarterly an interdisciplinary review, named «INTERMEDIA», whose issue number four is sent forth in several languages (French, German, English).

In perspective, by restoring of the Old Theater (1817) and the Hirschl House, it is projected the establishing of the INTERMEDIA CULTURAL CENTER, with a multifunctional performance hall of about 200 places, where vanguard plays will be produced, experimental music concerts will be held, movies and videos, in a cinemathèque system, will be projected, spaces for photographic and visual art/alternative arts - installations, happenings, performances - will be arranged. Also, this will be the seat of MEDIA ARTS WORKSHOP, where works belonging to video-art genre will be made, but also museum documentaries (history, ethnography, natural sciences, arts films, etc.) The seat of «INTERMEDIA» and the place where cultural-artistic programs and symposiums of an interdisciplinary nature, national and international, will be held, with the cooperation of similar groups in the world, and stressing upon workshops in the fields of theater, choreography, music, visual arts and the new mediatic techniques, will be here, too.



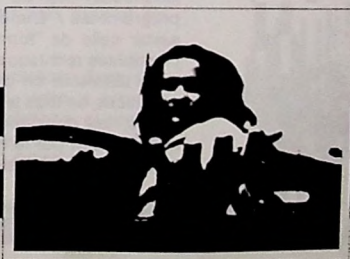
Most of the «KINEMA IKON» workshop 'graduates' belong to the generation of the eighties (born in the 1950's). Many of them are authors of books of poetry, fiction and literary criticism, of musical pieces, artists, architects and photographers with personal or group exhibitions. We will mention name, profession and filmography: George Sabau - esthetician, museologist, founder and animator of the group. Filmography: Simultaneous Hypostases; Cutting Ups; Fragmentarium; # Ioan Galea - artist. Filmography: Study 1 - Details; Study 2 - Fibonacci; # Viorel Simulov - artist. Filmography: Manuscript; Oculary; Liquid Landscape; # Ovidiu Pecican - fiction writer. Filmography: Signs; Subliminal Exercise; # Iosif Stroia - artist. Filmography: Self Portrait; # Valentin Constantin - essayist, poet. Filmography: Dream, Between Void and Alive; A Beginning of Coherence; Day Gros-Plan; Three Sketches; Editing; # Ioan Pleş - artist and photographer. Filmography: The Fight; Dance, Horizontal Game; Vertical Game; Pollution; Solanzation; Illuminations; Panta Rhei; Spring-Coming Effect; Emergence; # Alexandru Pecican - artist. Filmography: Window Open Towards; Subliminal Exercise; # Florin Hornoiu - photographer. Filmography: Commuters; # Romulus Budiu - technician. Filmography: Nobody's Day; Alone with Snow; # Ioan T. Morar - poet. Filmography: Autopsy of Oblivion; Emanuel Teţ - artist. Filmography: Chess; War and Peace, The Serpent Tamer; Bird Hunt, Dynamic Poem; # Marcela Muntean - artist. Filmography: Pulsions; # Liliana Trandabur-Torchet - philologist. Filmography: Mise en écran; # Călin Man - author. Filmography: What's Happening Our Young Man - L'histoire caline de Calin Man

Demian Şandru - technician. Filmography: The Accident; A Sentenced to Death Has Escaped; Open Flash; Pompei, Hiroshima And Me; The Chair; # Sergiu Onaga - artist. Filmography: Sliding towards White; # Ştefan Neamtu - printer. Filmography: Ambient; # Daniel Motz - photographer. Filmography: Kitsch; # Cristian Jurcă - D. J. Filmography: Stereomania; # Cristian Ostafi - photographer. Filmography: Convergence Towards Uselessness; # Romulus Bucur - poet, essayist. Filmography: Don't Shoot at the Piano Player; # Viorel Micota - fiction writer. Filmography: Memories from a Landscape; Usage of the Night; Leonard; # Geo Crişan - artist. Filmography: Burlesque Phantasy; # Mona Crişan - housewife. Filmography: Duet; # Viorel Marina - musician. Filmography: Recital; # Cheorghe Maxinan - technician. Filmography: Stone's Dreaming.

Among those who didn't author films, but had a special contribution in creating and keeping an intellectual climate which gave a specific note to the group, organizing of the «INTERMEDIA» symposiums included, we mention respectfully the following: Ligiă Holuţa - poet, Mircea Mihaieş - literary critic, Valer Cămpan - cineast, Adrian Ostafi - photographer, Judit Angel - art critic, Ionel Vesea - architect, Rodica Valentin - painter, Mircea Stanica - sound engineer, Ionel Nistor - architect, Dorel Daraban - teacher, Lazar Ciortea - movie technician, Ghighi Ţapoş - sound engineer, Mihai Frangopol - photographer, Teodor Caciora - composer, Mihai Mucescu - sound engineer, Cristian Moisescu - teacher (mayor...), Daniel Roman - sound engineer, Codruta Onaga - designer, Ilona Mihaieş - teacher, Doru Sava - journalist, Traian Pleş - printer, Ilie Truţ - text author... , Eva Bucur - teacher, Roxana Cherecheş - philologist, Horea Santau - cartoonist, Ana Herio, Monica Vlad, Lucia Conopan, Liviu Maliţa, Otilia Adoc, Radu Dragoş, Sanda Roveanu, Ioan Blaj, Elvira Hirsch, Blacky Ogîrcin, Mircea Padure, Sorin Stanciu, Nicolae Farcas-Frâna, Nelu Ciorba - sound effects, Caius Grozav - computer specialist.

With thousand excuses for omissions. The complete list in September 1995, on the occasion of our 25th anniversary, when we will publish a special pamphlet...

This moment (December 1994), the members of Kinema-Ikon Workshop and «INTERMEDIA» editorial board are the same: George Sabau, Călin Man, Judit Angel, Caius Grozav, Liliana Trandabur-Torchet and permanent collaborators: Romulus Bucur, Andreea Bencsik, Florin Hornoiu, Săndor Bărtha, Ady Ardelean and Peter Hugel.



frames from K-I film.exp.

1. INTERMEDIA, aux connotations proches de l'interdisciplinarité à laquelle les spécialistes attribuent quatre champs de possibilités: entre des domaines voisins, entre des groupes de problèmes qui dépassent les limites d'une discipline, l'emprunt des méthodes et des concepts d'autres domaines. Le modèle méthodologique de proximité bénéfique est la "théorie des couches de l'oeuvre d'art qui met en évidence les relations entre les méta-invariants tels: le sujet, le thème, la forme, la substance, le contenu, l'expression, la représentation, la narration, le discours etc. A partir des symposiums INTERMEDIA je soutiens avec véhémence l'idée de recourir aux invariants intermedia tels: l'image, l'intervalle, la répétition, le mouvement, la variation, le rythme et l'articulation, pour la bonne raison que ceux-ci ont la capacité pertinente de soumettre à une démarche analytique la structuration et l'articulation de tout type de discours artistique, qu'il soit classique, moderne, d'avant-garde ou postmoderniste.

George SABĂU



SUR



2. L'INTER-MEDIA se rapporte directement aux nouvelles technologies de communication: la photographie, le cinéma, la radio, la télévision, le vidéo, et l'ordinateur, technologies qui ont la compétence de média. Pour être plus exact, la photographie et le cinématographe sont des techniques quasi-médiatique parce que la tradition pratique /de 150 ans et respectivement de 100 ans/ les a suffisamment consolidées pour qu'ils puissent bénéficier d'un appareil théorique spécifique. Des autres trois technologies on obtient par les transformations auctoriales ce que l'on appelle les arts médiatiques: l'art vidéo, la micro-télévision, l'art sur l'ordinateur et tous les mixages possibles de l'installation et de la performance, tout l'ensemble formant ce que l'on considère les modalités d'expression artistique alternatives aux modalités traditionnelles.

LES



3. Au-delà des différences et des ressemblances, il y a un dénominateur commun de tous les arts médiatiques: l'écran en tant que support. A partir de là, la possibilité de les dénommer "arts de l'écran", délimitation correcte par rapport aux arts traditionnels, bénéficiaires à leur tour d'un médium spécifique tels: les mots, la voix, les sons naturels, les sons musicaux, les couleurs, le marbre etc. En ce qui est l'expression des "arts audio-visuels", j'en considère le contenu et manquant de rigueur taxonomique. Pour ne pas créer de confusion je vais recourir au syntagme d'"arts médiatique" relativement aux techniques vidéo, à la télévision et à l'ordinateur seulement, parce que la conversion de ces technologies de communication en moyens d'expression artistique constitue une démarche contemporaine en voie de développement, y comprenant également la constitution d'un appareil théorique approprié. Sous cet aspect ma contribution va se limiter à la mise en évidence de la capacité des invariants intermédia d'être opérationnels aussi dans l'articulation du discours médiatique.

INVARIANTS



4. De la triple conversion du signal de télévision on obtient une image cinétique visible sur un écran, ce qui représente un événement transmis, c'est-à-dire qu'il a lieu la transformation de l'objet en information /hardware → software/. Il est évident dans cette situation que le système global de la télévision constitue le médium et que l'écran a le rôle de support, différant des autres média par les dimensions, le matériel / de la toile du Salon indien jusqu'au tube cinémascope et à l'écran interactif du dernier type d'ordinateur / et surtout par la modalité d'activer l'énergie de radiation / projection lumineuse, flux de photoélectrons, impulsions électroniques commandées par les programmes / L'image cinétique a la même fonction dans tous les arts de l'écran, à savoir celle de "forme et substance de l'expression", les différences surgissant des possibilités techniques et surtout des buts plus ou moins médiatiques. Dans le système de la télévision on a affaire aux informations, aux instructions, aux commentaires, aux narrations de tous les genres, aux jeux, au divertissement transmis soit en direct soit en différé, les deux modalités offrant à l'instance émettrice de grandes possibilités de manipulation par le montage et par le texte; bref, il s'agit d'un canal mass-media avec toutes les conséquences qui découlent de cette condition.

5. La seule hypostase créatrice-artistique de la télévision est la soi-disante "micro-télévision", mais nous passons de la sorte à l'art vidéo par la filière de l'installation, le premier des trois paradigmes du niveau médium: la vidéo-installation, la vidéo-performance et l'art vidéo proprement-dit, le continuateur direct du film expérimental. L'image comme "forme et substance de l'expression" artistique représente la manière commune de transmission de "la forme et de la substance du contenu" à charge perceptible, affective, émotionnelle et intellectuelle, en l'absence totale de l'aspect communicationnel de type mass-media.

Sur les vidéo-installations et les vidéo-performances l'image cinématique peut être enregistrée et retransmise simultanément à l'enregistrement par vidéo-caméras, composantes de l'installation, visant de la sorte la constitution des rapports interactifs dans l'espace expositionnel que l'on a choisi. Le mot avec son rôle informatif et avec sa capacité de manipulation médiatique, trait caractéristique de la "macro-télévision", retrouve sa fonction d'expression primaire, celle de rumeur linguistique, accentuant par des connotations acoustiques l'événement visuel. On fait appel aussi au bruit naturel / héritage de la musique concrète / ou à la musique préparée / héritage de la musique électro-acoustique /.



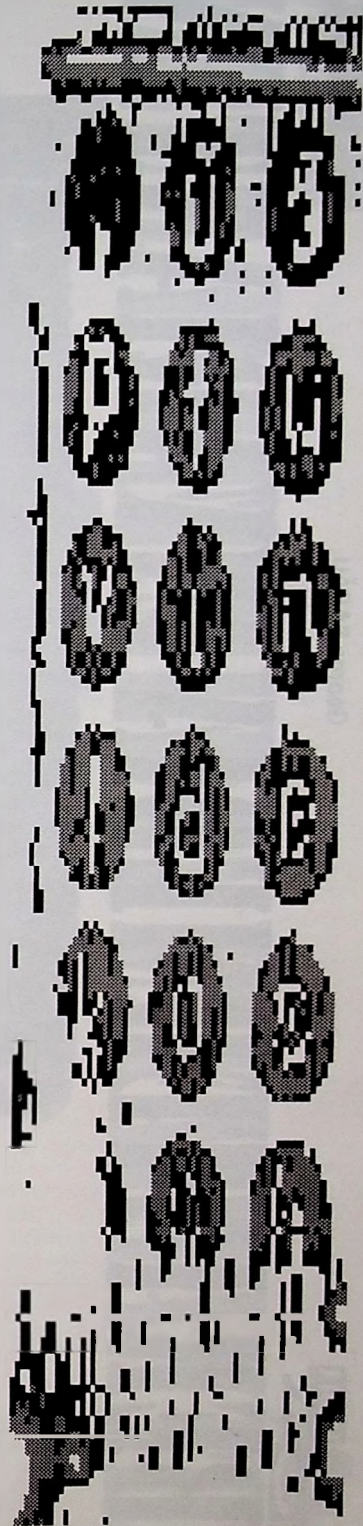
6. Par rapport aux arts traditionnels - y compris la cinématographie - le flux iconographique de type VIDEO-ART bénéficie d'un invariant fondamental qui est la METAMORPHOSE que l'on va retrouver aussi dans l'ART SUR ORDINATEUR à côté d'un invariant tout à fait spécifique, à savoir la GENERATION d'images synthétiques - c'est bien le cas des fractals - implosions et explosions de formes et de couleurs commandées par des programmes à possibilité d'intervention créatrice. L'aspect inédit et complexe des images cinématiques du champs des nouveaux arts médiatiques suppose une réception simultanée d'abord au niveau du cadre, dans une continue métamorphose et modulation de couleur, ensuite au niveau des relations du discours entre les cadres. La synapse des deux niveaux est réalisée par l'intermédiaire des autres invariants ou, en d'autres mots, la métamorphose et la génération des images seront dirigées d'une manière opérationnelle par l'intervention active de l'intervalle, de la répétition, de la variation, du mouvement, du rythme ou de l'articulation, aussi bien au niveau du cadre qu'au niveau syntagmatique du discours. Au deuxième niveau, la DEMARCHE INTERACTIVE peut être obtenue de la sorte: l'auteur structure son oeuvre dans des ensembles de séquences autonomes qu'il agence ensuite dans le but de réaliser une variante à signification primaire; en changeant l'ordre des séquences par des permutations, les spectateurs auront la possibilité de devenir des co-auteurs, obtenant des variations aux sens différents.

En ce qui concerne le premier niveau /cadre/ la métamorphose, tout comme la génération des images, peuvent supporter des variations auctoriales, mais cette fois-ci de la part des spectateurs bien tempérés dans la manipulation du complexe technologique - ordinateur - interface - magnétoscope - table de mixage. Donc les co-auteurs peuvent intervenir sur la métamorphose et la génération du cadre, en modifiant la quantité des répétitions, la durée des intervalles, la vitesse du rythme et surtout la qualité des images conformément à un algorithme programmé de sorte à offrir aux "joueurs" la possibilité du choix d'une structure combinatoire à l'aide de laquelle ils obtiennent des gradients de forme, de couleurs et de mouvement par rapport au modèle initial.

Il y a les mêmes conditions /possibilités pour la dimension sonore.

Ce n'est qu'à partir de là que l'on se pose le problème de la présentation: dans des espaces culturels publics, dans des galeries spécialisées en art vidéo / art sur ordinateur, des expositions temporaires de multimédia, vidéo-installations et vidéo-performances ou par l'intermédiaire des nouvelles technologies de communication telles la radio, le téléphone, la télévision, le télécopieur, la e-mail, CD-ROM, le système Internet etc.

Mais c'est là un autre thème à traiter: de la représentation à la transmission.





George SABÁU

INTERMEDIA

ÜBER INTERMEDIA INVARIANTEN

1 # INTERMEDIA, mit den Mitbezeichnungen nahe dem Interdisziplinären welchem die Fachleute vier Möglichkeitsfelder zuordnen zwischen benachbarten Bereichen, Problemgruppen welche die Grenzen einer Disziplin überschreiten, die Entleerung von Methoden und Konzepten aus anderen Bereichen. Das methodologische Modell von willkommener Proximität ist die "Theorie der Schichten des Kunstwerkes", welche die Verhältnisse zwischen den Meta-Invarianten, Subjekt, Thema, Form, Substanz Inhalt, Ausdruck, Darstellung, Narration, Diskurs usw., offenbart. Seit den Intermedia-Symposien bestehe ich mit ... Heftigkeit auf der Idee des Rückgriffs auf die INTERMEDIA INVARIANTEN - Bild, Intervall, Wiederholung, Bewegung, Variator, Rhythmus und Artikulation - und das, weil diese einfach die passende Fähigkeit haben der analytischen Maßregel die Strukturierung und Artikulierung jedwelchen Typs von künstlerischem Diskurs unterzuordnen, ungeachtet dessen ob er klassisch, modern, avantgardistisch oder postmodern ist.

2 # INTER-MEDIA, unter Bezugnahme auf die neuen Kommunikationstechnologien, Fotografie, Kinematographie, Radio, Fernsehen, Video und Computer, Technologien die auch Zuständigkeit als Media haben. Um genau zu sein, Fotografie und Kinematographie sind semi-mediatische Techniken weil der künstlerische Charakter dem informationellen gegenüber, welcher den neuen Kommunikationstechnologien spezifisch ist, vorherrschend ist. Aus den drei übrigen Technologien, einschließlich ihre Kombinationen, ergeben sich, durch auktorielle Modellierung, das was wir Medienkünste nennen: Video-Art, Micro-Television, Computer-Art und die möglichen Mixturen mit Installation und Performance, alle zusammen werden als künstlerische Ausdrucksweisen betrachtet, alternativ zu den traditionellen.



3 # Abgesehen von Unterschieden und Ähnlichkeiten, gibt es einen gemeinsamen Nenner aller Medienkünste: der Bildschirm als Unterlage. Von hier aus die Möglichkeit sie Künste des Bildschirms zu bezeichnen, eine korrekte Abgrenzung gegenüber den traditionellen Künsten deren spezifische Medien das Wort, die Stimme, die natürlichen Geräusche, Musiknote, Farbe, Marmor usw. sind. Den Inhalt der Formulierung "audio-visuelle Künste" erachte ich als konfus und ohne taxonomische Rigurosität. Um die Sachen nicht durcheinander zu bringen, werde ich zur Formulierung Medienkünste nur in Bezug auf Video-, TV- und Computertechnik greifen, weil die Konversion dieser aus Kommunikationstechniken in künstlerische Ausdrucksweisen ein zeitgenössischer in Entwicklung begriffener Vorgang ist, der auch die Bildung eines angemessenen theoretischen Apparates einschließt. Von diesem Gesichtspunkt aus begrenzt sich mein Beitrag auf die Hervorhebung der Fähigkeit der Intermedia Invarianten in der Gliederung des mediatischen Diskurses wirksam zu sein.

4 # Durch die dreifache Konversion des TV-Signals wird ein kinetisches, auf dem Bildschirm sichtliches Bild erzeugt, welches ein übertragenes Ereignis darstellt, es geschieht also "die Umwandlung des Objektes zu Information" /Hardware - Software/. In der gegebenen Situation ist es klar, daß das globale System des TV das Medium darstellt, der Bildschirm hat die Rolle einer Unterlage die sich von den anderen Media durch ihre Größe, Material /von der Leinwand des indischen Salons zur Bildröhre und dem taktilen Bildschirm des letzten Computertyps/, aber vor allem durch die Aktivierungsweise der Radiationsenergie /Lichtprojektion, Fotoelektronenfluß, elektronische Impulse von Programmen angeordnet/ unterscheidet. Das kinetische Bild hat dieselben Funktionen in allen Künsten des Bildschirms und zwar die als "Form und Substanz des Ausdrucks" wobei sich die Unterschiede aus den technischen Möglichkeiten und vor allem aus den mehr oder weniger mediatischen Zwecken ergeben. Im TV-System handelt es sich um Informationen, Unterweisungen, Kommentare, Narrationen aller Arten, Spiele und Unterhaltung, sowohl durch aufgezeichnete Übertragungen als auch durch Live-Sendungen, wobei beide Modalitäten der sendenden Instanz große Manipulationsmöglichkeiten bieten, durch Montage und Text; kurz und gut, es ist die Rede von einem Mass-Media-Kanal mit allen Konsequenzen die sich aus dieser Bedingung ergeben.

5 # Die einzige künstlerisch-kreative Hypostase des TV ist die sogenannte "Micro-Television" aber hiermit gehen wir schon zur Video-Art über, mittels der Installation, die erste der drei Paradigmen des neuen Mediums: Video-Installation, Video-Performance und Video-Art /der rechtmäßige Nachfolger des experimentellen Films/ Das Bild als "Form und Substanz des künstlerischen Ausdrucks" stellt die gemeinsame Übertragungsweise "der Form und Substanz des Inhaltes" dar, mit der perzeptiven, affektiven, emotionalen und intellektiven Ladung, in totaler Abwesenheit des kommunikationellen Aspektes vom Typ Mass-Media. Bei Video-Installationen und Video-Performance kann das kinetische Bild aufgenommen und wiedergegeben werden gemäß eines künstlerischen Programmes oder kann simultan mit der Aufnahme der Videokameras, Teil der Installation, gesendet werden wobei die Herstellung von interaktiven Verhältnissen in einem ausgewählten Ausstellungsraum verfolgt wird. Das Wort, mit seiner informativen Rolle und mit seiner Fähigkeit zur mediatischen Manipulation, charakteristisch dem "Makro-TV", findet seine expressive Funktion wieder, jene als sprachliches Geräusch, wobei das visuelle Ereignis anhand der akustischen Mitbezeichnungen unterstrichen wird. Es wird außerdem zum natürlichen Geräusch gegriffen /Erbe der konkreten Musik/ oder zur präparierten Musik /Erbe der elektro-akustischen Musik/.

6 # Im Vergleich zu den traditionellen Künsten - einschließlich Kinematographie - erfreut sich der ikonographische Fluß vom Typ Video-Art eines grundlegenden Invarianten und zwar der METAMORPHOSE welche wir auch in der Computer-Art wiederfinden nebst einem absolut spezifischen Invarianten bzw. der Generierung von synthetischen Bildern - Fraktale, Farb- und Formimplosionen und -explosionen - durch Programme mit Möglichkeiten kreativer Eingriffe bestellt.

Der außergewöhnliche und komplexe Aspekt der kinetischen Bilder auf dem Gebiete der neuen Medienkünste vermutet einen simultanen Empfang auf dem Niveau der einzelnen Bilder und weiterhin auf dem Niveau der diskursiven Verhältnisse zwischen den einzelnen Bildern. Die Synapse der beiden Niveaus wird mittels der andern Invarianten erreicht oder, anderes gesagt, die Metamorphose und die Bildgenerierung werden operationell gelenkt durch den aktiven Eingriff des Intervalls, der Wiederholung, der Variation, der Bewegung, des Rhythmus und der Artikulation, sowohl auf dem Niveau des einzelnen Bildes als auch auf dem des syntagmatischen Diskurses. Auf dem zweiten Niveau kann die interaktive Maßregel folgendermaßen erhalten werden: der Autor gliedert sein Werk in autonome, sequenzielle Teile welche er zu einer Variante mit primärer Bedeutung artikuliert, durch die Umänderung der Reihenfolge der Sequenzen, anhand der Permutation, werden die Zuschauer die Möglichkeit haben Ko-Autoren zu werden in dem sie Varianten mit unterschiedlichen Bedeutungen erzielen.

Bezüglich des ersten Niveaus/das Einzelbild/ kann sowohl die Metamorphose als auch die Bildgenerierung auktorielle Variationen erfahren aber dieses mal von wohl temperierten Zuschauern welche den technologischen Kontext zu handhaben vermögen - Computer - Interface - Videorecorder und Mischpult. Also die Ko-Autoren können in die Metamorphose und in die Bildgenerierung eingreifen indem sie die Quantität der Wiederholungen, die Dauer der Intervalle, die Rhythmierungsgeschwindigkeit und vor allem die Qualität der Bilder verändern gemäß eines Algorithmus der so programmiert ist, daß er den "Spielern" die Möglichkeit der Wahl einer kombinatorischen Struktur bietet anhand derer sie formelle, chromatische und Bewegungsgradienten erhalten können. Dieselben Bedingungen/Möglichkeiten bieten sich auch für die Tondimension.

Erst von jetzt an stellt sich das Problem der Präsentation, in öffentlichen Kulturräumlichkeiten, spezialisiert auf Video/Computer-Art, zeitweilige Multimedia-Ausstellungen, Video-Installationen und Video-Performance oder mittels der neuen Kommunikationstechnologien wie z.B. Radio, Telefon, TV, Fax, E-Mail, CD-ROM, Internet-System usw. Dieses ist jedoch ein anderes Thema: von der Repräsentierung zur Übertragung (Transmission).

ÜBER INTERMEDIA INVARIANTEN

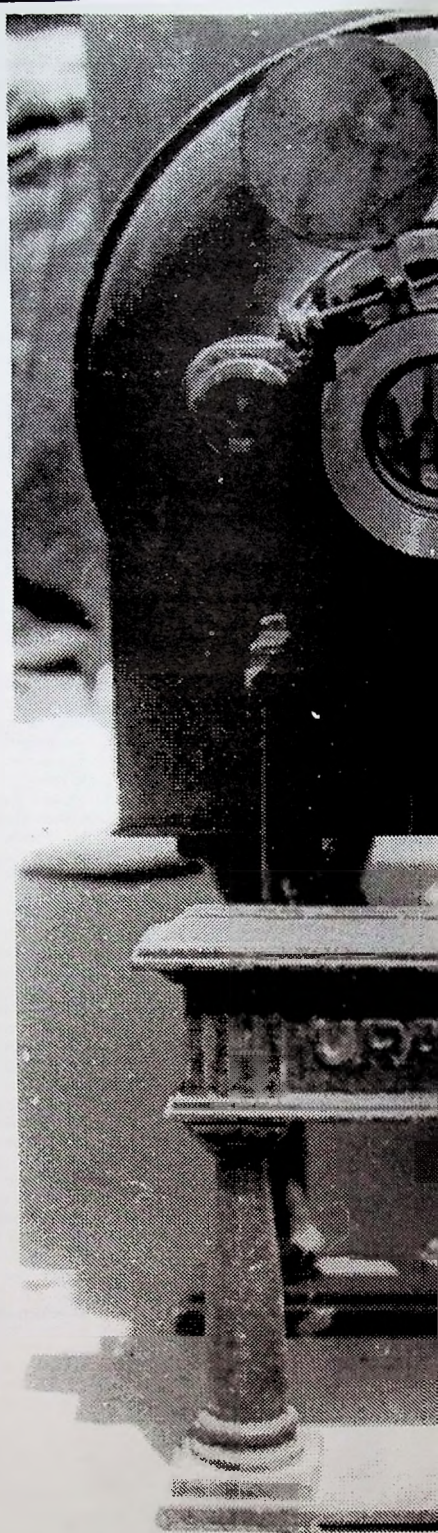


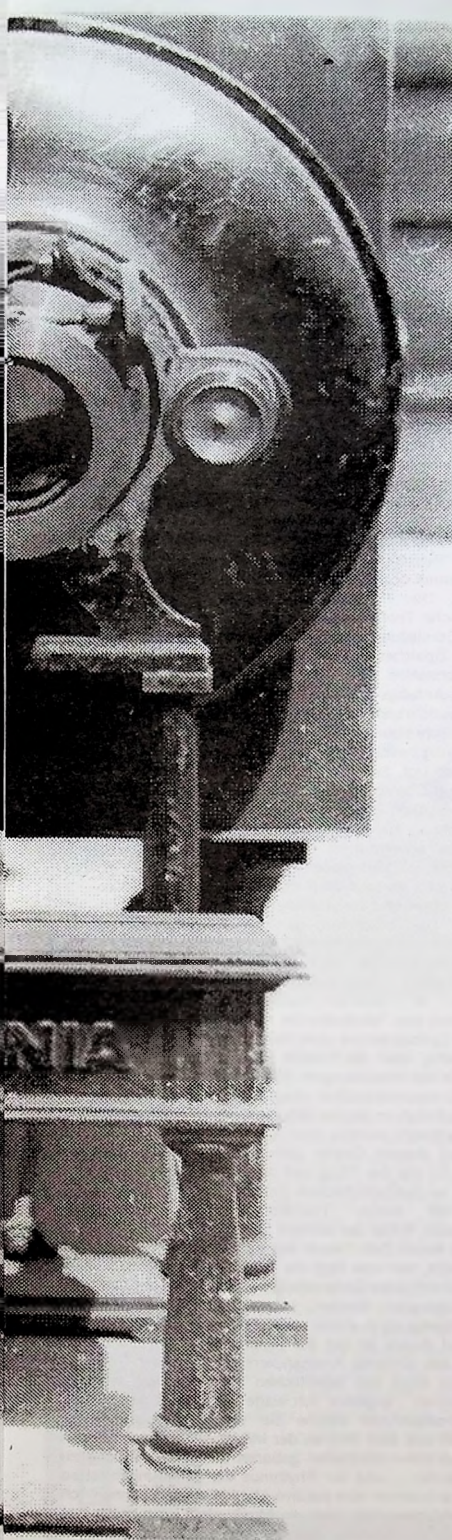
1 — **Intermedia**, with connotations pointing closely to interdisciplinary, & to which experts allot four fields of possibilities: among neighboring domains, groups of problems exceeding the limits of one discipline, the borrowing of methods and concepts from other fields. The methodological pattern of most beneficial proximity is the «theory of the art-work's layers», which emphasizes the connections among meta-invariants like topic, theme, form, substance, contents, expression, representation, story, discourse, etc. From Intermedia symposiums on, I have been... vehemently supporting the idea of resorting to **Intermedia Invariants** like image, interval, repetition, movement, variations, rhythm and articulation, simply because all these have a pertinent ability to subject the organizing and articulating of any type of artistic discourse, either classical or modern, vanguard or postmodern, to analytical approach.

2 — **Inter-media**, with reference to the new communication technologies: photography, movie pictures, television, video and computer, technologies which also possess the competence of the media. To be accurate, photography and movie pictures are semi-mediatic, because the practical tradition (150 and, respectively, 100 years) consolidated themselves strongly enough to benefit by their own theoretical apparatus. From the three remaining technologies (including combinations among them) it follows, by means of auctorial modeling, what we call mediatic arts: video art, micro-television, computer art, and the possible mixtures with installation and performance, and, all together, they are considered as alternatives to the traditional ways of artistic expression.

3 — Beyond differences and similarities, there is a common denominator to all mediatic arts: screen as a medium. Hence the possibility of calling them arts of the screen, a correct delimitation from the traditional arts, in their turn benefiting from a specific background like words, voice, natural sounds, musical sounds, colors, marble etc. As regards the content of the «audio-video arts» formula, I consider it vague and lacking in taxonomic rigor. In order not to mix up things, I'll use the mediatic art syntagm only with reference to video, television and computer techniques, because their conversion from communication technologies into artistic ways of expression constitutes a developing contemporary step, including also the setting up of an adequate theoretical apparatus. In this respect, my contribution will limit itself to pointing out the capacity of the intermedia invariants to be equally effective in the articulation of the mediatic discourse.

4 — The triple conversion of the television signal produces a kinetic image, visible on a screen, representing a broadcast event, that is, it takes place «the transformation of the object into information» (Hardware → Software). In this case, it is clear that the global system of television represents the background, the screen plays the part of the support, differentiating itself from the other media by size, material (from the linen in the Indian Hall to the kinescope and tactile screen of the latest computer-type), but especially by the modality of activating radiating energy (luminous projection, photoelectronic flux, program-driven electronic impulses). The kinetic image has the same function in all of the screen arts, namely, that of «the form and substance of the expression», differences following from the technical possibilities, and particularly from the more or less mediatic goals. In the television system we deal with information, tutorials, comments, narratives of all kinds, games and amusement, by recorded or live broadcasts, both ways offering the broadcasting authority large possibilities of maneuver by means of image editing and text; in short, it is about a mass-media channel with all the consequences that follow from this state.





5 — The only creative-artistic aspect of television is the so-called «micro-television» but, with this, by means of the equipment channel, we move to the video art, the first of the three paradigms of the new medium: video equipment, video performance and video art proper, the legitimate successor of the experimental film. The image as artistic «form and substance of expression» represents the common way of conveying «the form and substance of the content» loaded perceptively, affectively, emotionally and intellectually, against the total lack of the aspect-type of mass-media communication. In video equipment and video performance, the kinetic image can be recorded and rebroadcast according to an artistic program, or can be broadcast simultaneously with its receiving by means of video cameras, parts of the equipment, with the aim the setting up some interactive connection within a distinct exhibitional framework. Word, with its informative capacity and its capacity of mediatic handling, characteristic to macro-television, rediscovers its own primary expressive function, that of linguistic confused murmur, emphasizing the visual event with acoustic connotations. It is also resorted to natural noise/legacy of the concrete music or to prepared music/legacy of electro-acoustic music.

6 — As compared to traditional arts — including cinematography — the video-art iconographic flux type profits by an essential invariant that is **metamorphosis**, which will be also found in **computer-art**, together with an absolutely specific invariant respectively **generating synthetic images** — the case of fractals, implosions and explosions of forms and colors achieved by programs having creative intervention possibilities. The original and complex aspect of the kinetic images in the field of the new mediatic arts implies a simultaneous receiving at the frame level, in an endless metamorphosis and color modulation, then at the discursive relationship level among frames. The contact of the two levels is done with the help of the other invariants, or, in other words, the metamorphosis and the generating of images will be directed by the active intervention of the interval, repetition, variation, movement, rhythm and articulation, both at the frame level and at the second level, the **interactive step**, can be obtained this way: the author structures his work in autonomous sequential units which he articulates with a view to achieving a variant with primary significance; by changing — through permutation — the sequence order, the audience will have the possibility of becoming co-authors, getting variations with different meanings. As regards the first level (frame), both metamorphosis and image-generating can tolerate auctorial variations, but, this time, by an auditory expert in operating the technological complex — computer-interface-video recorder and mixer. Thus the co-authors may intervene in the metamorphosis and engendering in the frame, modifying the quantity of the repetitions, the length of intervals, the speed of the rhythm and most of all the quality of the images according to a programmed algorithm in such a way that could offer the «players» the choice of a combining structure by means of which formal, chromatic and motion gradients to the genuine model obtain.

The same conditions/possibilities go for the sound dimension, too.

Only from this point on we can raise the problem of the modality of presentation: in public cultural spaces, in specialized galleries for video/computer-art, multimedia temporary exhibitions, video-equipment and video-performances, or by the agency of the new communication technologies like radio, telephone, television, fax, e-mail, CD-ROM, the Internet system, etc. But this is already another theme: from representation to broadcasting.

INTERMEDIA

INVARIANTS

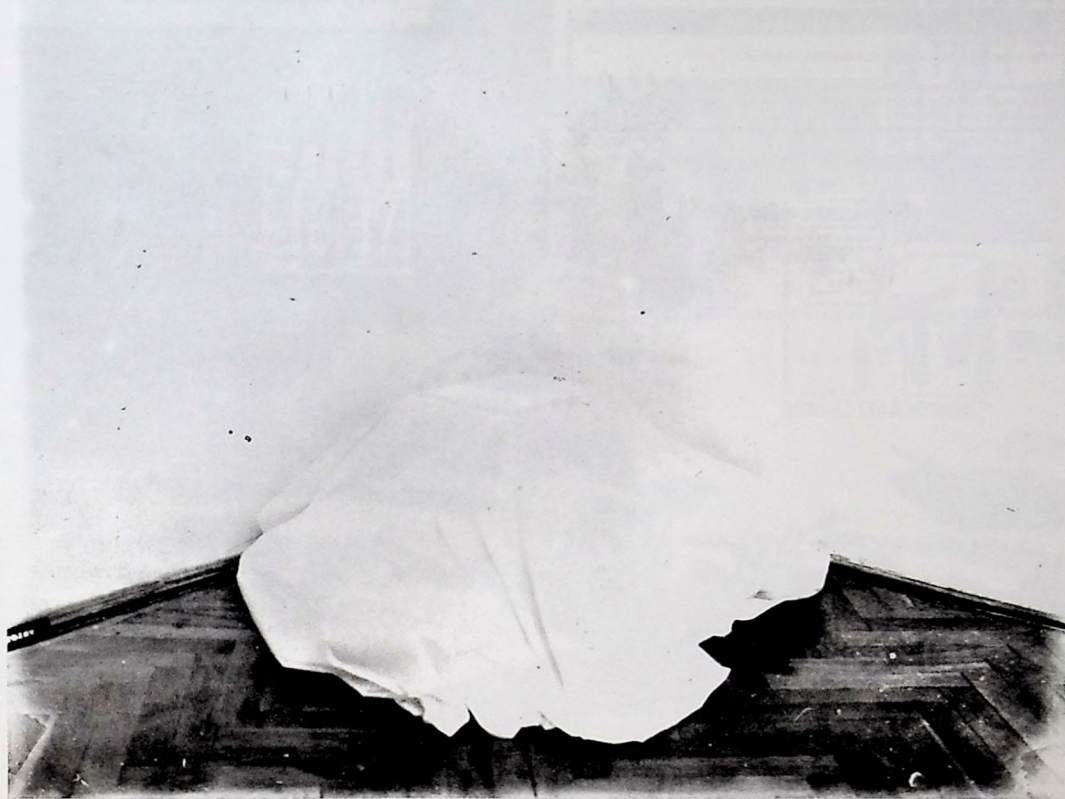
GYRTER SPACE 4

INTERMEDIA
1
4

Die Technologien mit den tiefgreifendsten Folgen in unserer Existenz sind jene die verschwinden ... die mit dem Alltag, den wir für gewöhnlich ignorieren, verschmelzen. In dem wir auf ein Verkehrszeichen blicken, nehmen wir Information auf, in Abwesenheit eines bewußten Leseaktes, gleichfalls werden wir wahrscheinlich immer eine perfekte und perfekt angebrachte Türklinke ignorieren (anderes jedoch wenn diese zu hoch, zu tief, klein, kalt usw. ist...). Gleichzeitig wie man sich auf es bezieht, als "Kompilation", "schweigende Dimension", "visuelle Invarianten", "Horizont" oder "Periphäre", handelt es sich eigentlich um ein und dasselbe Phänomen des unumgänglichen Eingriffes des Neuen in unsre Existenz. Das Schreiben war höchstwahrscheinlich die erste informatische Technologie. Sie bot uns die Möglichkeit der symbolischen Darstellung des Gesprochenen und erlaubte somit die langzeitige Speicherung, die Manipulation und befreite vor allem die Information von den Grenzen des individuellen Gedächtnisses. Anfangs war es eine Minorität von Schreibern die alles über die wunderbare Neuheit kannten - die Unterlage, Tinte, Feder und das Schreiben selbst. Heutzutage ist auch eine banale Bonbonverpackung beschriftet und das wundert niemanden mehr, aber dafür waren ugf. zwei Jahrtausende nötig. Blicken wir z.B. auf die Erfindung Gutenbergs - in der ersten Phase erschien die Möglichkeit zu drucken - in der zweiten wird die Neuheit benutzt, es wird gedruckt ... zu diesem Zeitpunkt generiert die Neuheit neue Strukturen, unvermutete, die vor ihrem Erscheinen nicht existieren konnten ... Von diesem Augenblick an gibt es keinen Rückweg mehr und es folgt bloß der Epilog - die Auflösung im alltäglichen Amalgam und somit können auch wir beruhigt über sie hinwegblicken. Die Maschine genannt Computer hat eine Geschichte von kaum einem halben Jahrhundert - es leben noch berühmte Wissenschaftler die ihm bei seiner Erfindung keine Zukunft voraussahen ... eine komplizierte Erfindung, versteckt in Spezialräumen in welchen bloß eine Minorität von Superspezialisten das "elektronische Gehirn" beherrschten. Von außerhalb des Spezialraumes spekulierte die Antizipation die neue Technologie saftig, aber die Realität ließ sich nicht unterkriegen und überflügelte die Vorstellungen. Es kann nicht mehr von einer Minorität der Computerbenutzer gesprochen werden wenn man daran denkt, daß bloß im letzten Jahrzehnt über 50 Millionen PCs auf die Welt gebracht wurden, man kann allerdings von ein paar Aristokraten auf diesem Gebiet sprechen, aber das ändert die Essenz nicht. So wie der Pflug und die Tiere die ihn zogen den Unterhalt des landwirtschaftlichen Zeitalters darstellten und die Maschinen mit ihrem Treibstoff das Ferment der Industrierevolution, öffnet die savante Sandzusammenstellung die Pforte zu einer neuen Zeit ... einer Ara der Information. Ob wir es wollen oder nicht, vor uns liegt die Perspektive eines "globalen Dorfes" in welchem jedes Ende oder jede Information der Welt von wo immer zugänglich werden, wir entdecken und erlassen Gesetze der Bewegung in einem neuen Raum, der "kybernetische Raum" ... und dieses ist nur der Anfang. Erlauben sie mir zu glauben, daß das einfache Aneinanderreihen von Text, Ton und Animation noch nicht den eigentlichen Sinn von dem was wir Multimedia nennen, ergeben. Ich wage keine Voraussagungen über die Konsequenzen welche die virtuelle Realität, diese ehrgeizige Welt aus dem Inneren der Maschine, mit sich bringen wird, jedoch all diese Neuheiten gebären Minoritäten welche zu Mehrheiten werden ... und der Rhythmus der Änderungen ist so allert, daß wir schwerlich eine positive Attitüde wahrnehmen können. Ich kann nur darauf hinweisen, daß die Musik nicht im Inneren des Klaviers steckt - sie entsteht irgendwo viel weiter, als Verlangen zu kommunizieren, das Klavier hilft in der Zone wo die menschliche Stimme hilflos wird ... und der Computer ist das großartigste jemals erfundene Klavier.

ALLmost

noTHING



we are living in a dramatically changing world, in which new technologies redefine even place and time, sometimes in a confusing way - it is true that every time the ability to create or/and understand information was enhanced, it led to dramatic changes in civilization, but now they say we are entering a new era... so we thought to offer some fragments of an alternative image about the roots of the new world as FLASH BACKS FROM THE INFO AGE

The beginning or The MAGIC gesture

Let's pretend this world is an apple... and not any apple, but the one received once upon a time as a present from Eve. The OLD MAN got very angry, but allow me to believe it was not basically because of the intimate relations that followed... we were chased out of His Garden because our place was no longer there - that perfect balance between His creations was no longer possible, now when we were not anymore able to operate directly with the exterior world... but, in our arrogance, same as He, we needed a soft mental image to operate on (it was the tree of knowledge, after all...). The Real World was tough... and all our later efforts, oriented on artistic, scientific even religious field, aimed the improving of this image - much more later, we named the flow of elements needed for building this image INFORMATION. We were send to toil on earth and the OBJECT became no longer an alternative, but a necessary interface between us and the world. A new object focused communication facility had to be invented - we where able to produce sounds and this seemed ideal for the purpose, so we created our LANGUAGE. Now look into your own palm - you will see a complicated system of lines - let's pretend that's just like on an unfolded paper, folding generated them. For grabbing things and working a single transversal line would be sufficient - apes have it (called the simian line) - but it's presence in human palm is sign of severe mental handicap. How could we brake this single line... straighten your index and fold the other fingers - the lines will naturally follow... and then turn your hand... You will discover the gesture that once upon a time glued a name to everything. You may laugh, but before you do so, go in The Sixteen Chapel and look above your heads...

text & installation - caius grozav

LA SCHTAMPILIÈRE

calin man

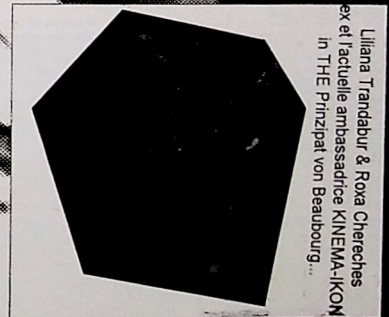
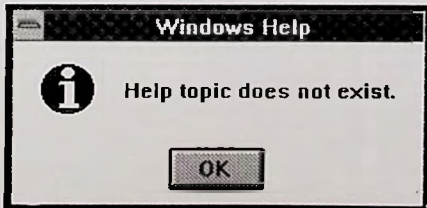
INTERMEDIA 1
6
INTERMEDIA 1
7

la page 24 est le titre d'un vaudeville nouveau, nouveau sur la scène, bien entendu, car depuis des années le manuscrit dormait dans les cartons.....si l'on veut.

catharina villa-rosata, jeune fille du val di noto, avait été à la fois recherchée en mariage par le beau lietenant fabian deodati et le vieux marquis manfredoni. les ducats du marquis n'eurent pas de peine à l'emporter sur les yeux noirs de l'officier.



R WHAT ?



Liliana Trandabur & Roxa Chereches
ex et factuelle ambassadeur KINEMA-IKOM
in THE Prinzipat von Beaubourg ...

Absicht des Kuratorialaktes: In-Diskussion-Setzung des Status der Kunst/des Künstlers in der post-totalitären Gesellschaft, der Funktionsweise des Kreislaufs der Kunsterzeugnisse (Herstellung, Verteilung/Ausstrahlung, Aufnahme). Arbeitsmethode - Schlüsselbegriffe: theoretischer Minimalismus, Prozessualität, Kontextualisierung, Interaktivität, Transgression, Reduktiv-extensive Kuratorialmaßregel die Theorie geht der Ausstellung nicht voraus, die Ausstellung ist nicht eine Beweisführung der Theorie, die Verschiebung des Akzentus von der Theorie, als begrenzter Satz von Ideen, auf den Akt der Problematisierung, das Durchdringen der Grenzen zwischen Kurator/Theoretiker, Künstler und Empfänger/Bezugssystem, das minimale künstlerische Modell - das Kunstobjekt ohne spezifischen Inhalt, der Sinn des Werkes entsteht aus der Wechselwirkung zwischen Objekt und Kontext, bzw. durch das Zusammentreffen zwischen Werk und Empfänger/Reduzierung der Problematik des Verhältnisses zwischen Kunst und Gesellschaft auf die Formel ART UNLIMITED G m b H, deren Inhalt sich aus den partikulären Lesungsmodalitäten ergibt, bzw. aus der Interpretation dieser Mögliche Lektüren, Wortassoziationen, unbegrenzte Kunst - Gesellschaft mit begrenzter Haltpflicht, Sprachliches Verfahren, das Quasi-Oxymoron - die Stifigur als Abweichung von der Norm/Normalität, das Beiwort "quasi" in Verbindung zu setzen mit einem intermediären sozialen Raum, charakterisiert durch Halbmaße. Die Inkohärenz des Kunstfeldes durch die Strukturlosigkeit der Verhältnisse innerhalb der verschiedenen Instanzen die im Produktionsprozess, in der Ausstrahlung und im Empfang der künstlerischen Werte/Produkte miteingebunden sind. Die Kondition der Kunst zwischen Randbestehen und Gefahr ihrer Instrumentalisierung. Wahrzeichen ART UNLIMITED G m b H - Überlebensform kennzeichnend für die Transitions-gesellschaft, Objektivierungsform der individuellen Freiheit und Initiative durch die Systematisierung der Verhältnisse zwischen Individuum und Sozialkontext (Mechanismus des Angebotes und der Nachfrage, Konkurrenz, individueller Gewinn, Zufriedenstellung der Konsumenten), kunstlensche G m b H - gegründet durch Investition von künstlerischem, unbegrenztem Kapital, fiktive Form von Selbstverwaltung und künstlerischer Autonomie auf der Suche eines Kunstmarktes, Gebiet der Konkurrenz zur Legitimierung und kultureller Konsekration, die medierten Produkte ephemere, alternativ, interaktiv, selbst-reflexiv und zum Reflektieren stimmend. Das expansive Museum, auf seine Eingliederung in ein institutionelles Netz wartend "erfindet" das Museum seine Partner, im gegebenen Fall die kunstlensche G m b H, die Änderung der Konnotation des Museumsraumes, Neudefinierung der Funktionen der Institution vom Lagerraum für Kulturgedächtnis zum Raum künstlerischer Vorgänge und Experimente, von der passiven Rolle der Ausstellung, von der Geschichte bzw. von geschichtlich konsekrativen Werten zu der aktiven Rolle des Auswählens, des Förderns und der Durchsetzung der Kunstwerte. Akzent gesetzt auf die Vermittlerrolle zwischen künstlerischem und sozialem Raum. Künstler in der G m b H ART UNLIMITED die Investition von künstlerischem Kapital als Entscheidungsakt, Selbstreflexion und Kontextualisierung, die Wahl als Stellungsnahme und Widerspiegelung der Art und Weise wie der Künstler seine eigene Rolle versteht und wie er die Wirksamkeit seiner Erzeugnisse einschätzt.

Judith ANGEL

ART UNLIMITED G m b H
AUSSTELLUNG - KUNSTMUSEUM ARAD / 22. SEPTEMBER - 16. OKTOBER 1994

Strategie der "Show" "Cantata/Sex/Super/Star" (Teodor Graur). Experiment-Handlung + persönliche Ausstellung innerhalb des Ausstellungsraumes. Die künstlerische Strategie nutzt die Mechanismen der Publikumsmanipulation subversiv (durch Identifizierung/Entblößung) - Anziehung der Bevölkerung durch eine Reklame die Schlüsselwörter enthält, welche die Obsessionen des Kollektivpsychismus aktivieren (Hoffnungen gebunden an die Hillspiele, Sex, Gewalt, Divertissement) und die Enttäuschung ihrer Erwartungen durch das Zusammentreffen mit dem Kulturrakt - die Installation, zusammengestellt aus Elementen die sich auf die Mythen des Alltagslebens beziehen. Kommentar über die Rendition der Kunst welche die Aufmerksamkeit lockt durch die Verführungsmittel eines falschen Kunstmarktes weckt.

Personalarchiv als sozio-historisches Archiv "Sfnax" (subReal) Objekt-Installation. Arbeit mit doppelter Identität - von außen: überdimensionierter Körper-Schachtel, minimale Form, geschlossen, autoritär, geheimnisvoll und gleichzeitig Reflexion provozierend; von innen: Proviantkammer - Gestell mit leeren, verschlossenen und datierten Einweggläsern. Der Inhalt der Gläser existiert durch Abwesenheit, Erinnerungen, Sequenzen aus dem persönlichen Leben sind eingelagert. Die Individualgeschichte deckt sich mit der kollektiven Geschichte der letzten 45 Jahre materieller Armut, deren einzige "Vorräte" die affektiv-spirituellen Erlebnisse sind.

Das mobile Archiv des Transition-Intervals "Paperland" (Dan Perjovschi) Installation. Die Gesellschaft hängt an Datenbank, die Datenbank multipliziert die Gesellschaft - das Archiv offenbart das Prinzip seiner eigenen Funktionierung, Speicherung, quantitative Akkumulation ohne Respekt für Qualität der Information. Analogie zwischen der minderwertigen Gesellschaft und der Papierwelt - das Gedächtnis, die Werte sind ephemere Ereignisse, Persönlichkeiten von gestern und morgen reiben sich auf einem Rollband aneinander durch eine Anhäufung von Daten - undifferenzierte Erfahrungen. Die Motivationen und Folgen des sozialen Handelns verlieren sich in einem schlafwandlerischen Ablauf, allgegenwärtig bleibt nur der Mechanismus der Produktion und Reproduzierung von Daten.

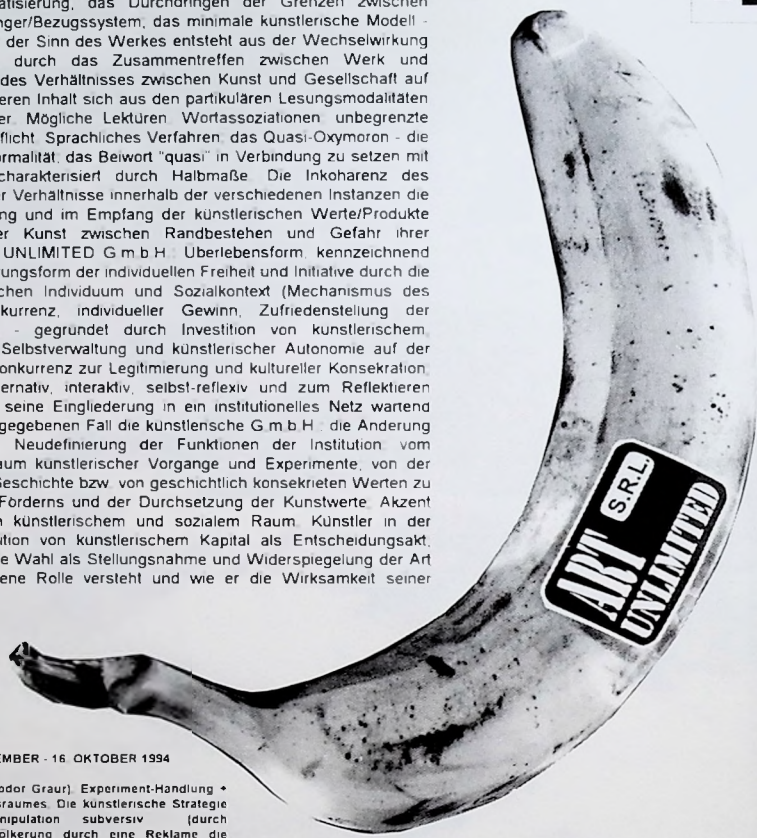
Das rebellische Archiv "UFO im moritrischen Cyberraum" (Calin Man). Installation/Raum-Text. Der Ausstellungsraum ist der Raum des Märchens, des geschriebenen und ständig wieder-geschriebenen Textes, der Fusionsort des Reellen mit dem Imaginären; kein Element ist mit sich selbst identisch, es gibt keine festen Bedeutungen sondern nur mobile, konvertible im rebellischen Spiel der Bedeutungen. Die grotesk-ironische Dimension des Eindringens des außerirdischen Mythos (der Superzivilisation) in den einheimisch-archaischen Raum des moritrischen Kollektivbewusstseins in einem zurückgebliebenen Kontext ist der Status der Avantgarde-Kunst gleich jenem eines außerirdischen Objektes.

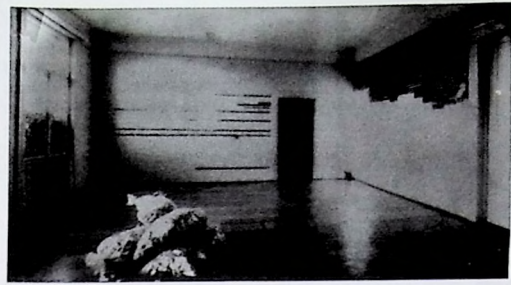
Porträtgalerie "Die letzten Tage Michael Jacksons in Bukarest" (Dan Mihăilănu) Installation. Abriss der rumänischen Gesellschaft im Augenblick ihrer Intersektion mit dem internationalen Trasse der "Dangerous World Tour". Die Michael Jackson - Masken und die Figuren einiger mehr oder weniger wichtigen Persönlichkeiten, ausgeschnitten aus der Lokalpresse des Augenblickes, sind mittels eines elektrischen Stromkreises verbunden, dieser bringt rote Glühbirnen in den Augenhöhlen der Masken zum Leuchten. Die Porträts sind Antiporäts; das künstliche Licht depersonalisiert, die Maske und das Gesicht sind untrennbar. Was eigentlich portraitiert wird ist die abstrakte Kraft des Manipulationsmechanismus, die Maskengesichter sind nichts anderes als willenlose Teile ein und derselben Image-Fabrik.

Ich - die anderen "Das visuelle Archiv des Überlebens" (Lia Perjovschi) Multiples. Der Dokument-Polster, Bestandaufnahme von Bildern älterer Performances der Künstlerin aufgedruckt in der Technik der Serigraphie. Abdruck-Polster die Narration der Künstlerin ist körperlich, durch Performance wird der "Text" auf Polster ausgesprochen, fixiert; der Körper ist das Medium der Kommunikation, der Abdruck ist die Kommunikation in Abwesenheit des Körpers, der Verhältnispolster; der Körper trägt das "Ich", die Problematik des Ich und des Ich in Bezug auf die anderen wird durch Performance ausgedrückt und auf Polstern in Sicht gebracht, die Intimität des Polsters zeigt eine persönliche Beziehung an, die Gewöhnlichkeit des Objektes impliziert "die anderen".

Außen - Innen "Atmung" (Sander Bartha) Installation. Arbeit die auf dem Prinzip der Nebeneinanderstellung und Verschmelzung der Polaritäten funktioniert, der Körper des Künstlers und das Fenster als Grenzen zwischen dem Innen und dem Außen; das Atmen (visualisiert auf dem Monitor) und der Luftaustausch durch das offene Fenster, der Austausch von Information, von Impulsen. Das Bild der Realität umrahmt vom Monitor (elektronische Malerei) und die Realität als Bild, vom Fenster umrahmt (lebendes Bild). Das Bild des Lebens und das Leben als Bild. Der Raum der Kunst im Museum und der Wirklichkeitsraum von draußen, das Logische und das Zufällige greifen ineinander.

Die Geste des Kurators, "Vorwärts-rückwärts" (Judith Angel). Installation im Dienstbüro. Die Arbeit reflektiert, über die Beziehung zwischen Museumskurator und seinem Arbeitsmaterial, das Musealarbiv. Das Archiv legitimiert die Arbeit des Museografen ist aber gleichzeitig eine Last. Die Umkehrung dieser Situation weist auf eine laxere Beziehung, das Spiel ersetzt die Arbeit, Kreativität die Routine, die Zelle der Dienstpflichten verwandelt sich in einen Raum der Inneren Freiheit.



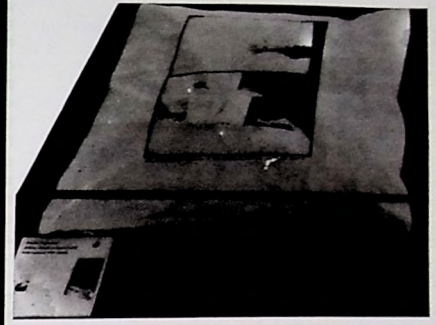


dan perjovschi

dan mihaitianu



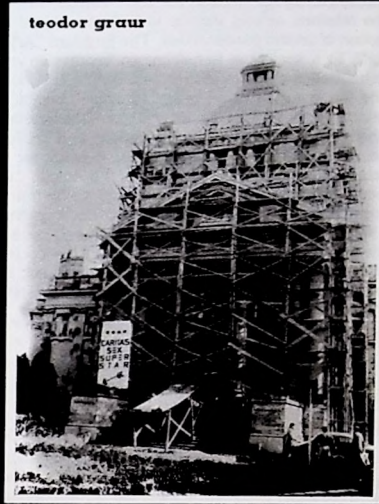
lia perjovschi



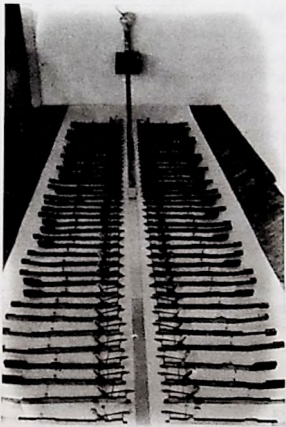
roxana trestoreanu



teodor graur



onisim colta



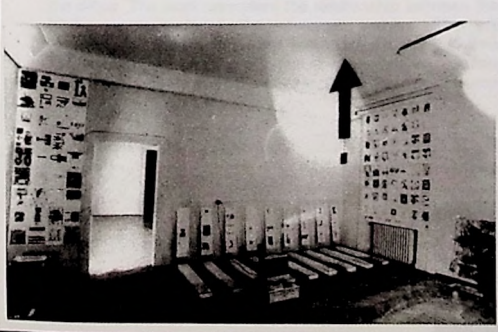
Judit angel



rudolf kocsis

INTERMEDIA 19

calin man



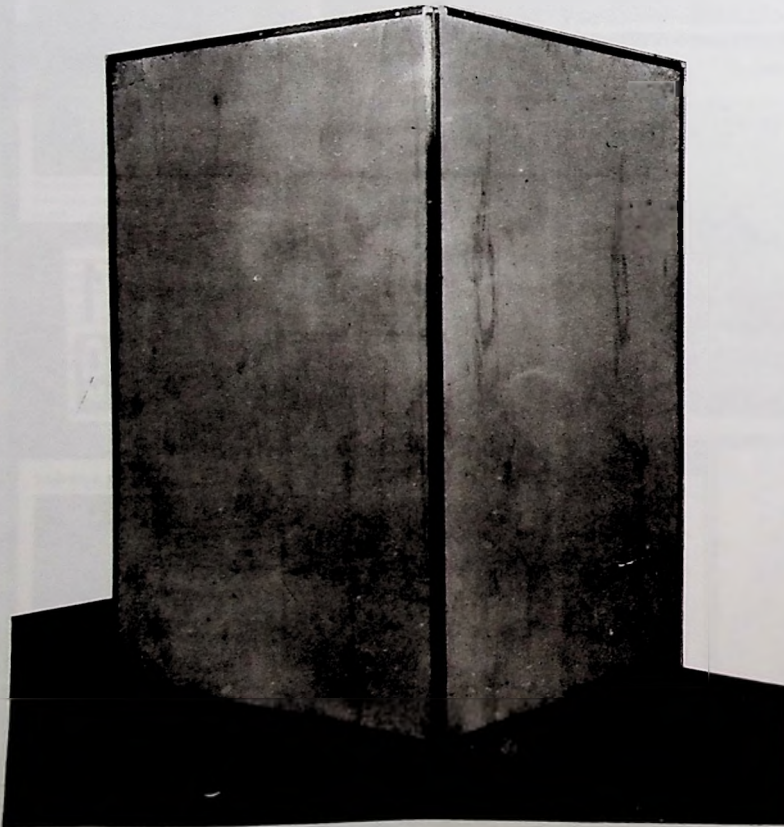
ujvarossy laszlo



bartha sandor



CURATORIAL INTENTIONS: debating the status of art/ artist in post-totalitarian society, the way of functioning of the art product circuit /production, distribution, reception/. **Basic concept to work with:** theoretical minimalism, processuality, contextualization, interactivity, transgression. **Reductive - extensive curatorial approach:** the theory does not precede the exhibition, the latter is not a demonstration of the theory; shifting the stress from theory as a finite set of ideas to problematization; transgressing the limits curator/theoretician/artist/receiver. **Reference point:** the Minimal artwork - the art object deprived of a specific content; the meaning of the work is being created through the interaction between object and context, that is, by way of the encounter between work and receiver; the matter of art-society connection is reduced to the formula "Art Unlimited Ltd.", whose content is being created by specific ways of reading, respectively, interpreting them. **Possible ways of reading. Association of words:** unlimited art - society with limited responsibility. Linguistic operation: the "quasi"-oxymoron - the figure of speech as deviation from the norm/normality; the adjective "quasi" possible to be associated to an intermediate social space, characterized by half- measures. The incoherence of the artistic field in the absence of structuration of the relations among various instances involved in the process of production, distribution and reception of artistic goods/values. **The emblem "Art Unlimited LTD" - Co. LTD:** a form of survival specific to a society in transition; an expression of individual freedom and initiative through the systematization of the relationships between individual and social context; **Artistic Co. LTD:** set up by the the investing of an unlimited artistic capital; a fictitious form of self-financing and artistic autonomy in search of an art market; Characteristics of the products on display: ephemerality, alternativeness, interaction, self-reflection and challenge to reflection. **Expanding Museum:** waiting to be integrated within an institutional network for the circulation of artistic values, the museum "invents" its partners as in the case of the Artistic Co. LTD; the changing of the connotations of the museum space, the redefining of the Institution from a store of cultural memory to a museum as a space of artistic processes and experiments, from the passive role of presenting history to an active one in the process of selecting, promoting and consecrating artistic values; the museum seen as a connector between the artistic space and the social one. The artists in "Art Unlimited LTD": the investing of artistic capital seen as a decisional act; self-reflection and contextualization; association which reflects the way in which the artists understand their role and the way they evaluate the efficiency of their products.



The strategy of the show: CARITAS/SEX/SUPER/STAR (Teodor Graur). Action - experiment and personal exhibition within the exhibitional ensemble. The artistic strategy exploits subversively (through identification / exposure) the mechanism of manipulating the public: by advertising through key-words meant to activate the obsessions of the collective psyche and by confronting people with the cultural act. Commentary on the marginality of art, which draws the attention only by resorting to the means of seduction of a false cultural market.

Personal archive as social-historical archive: SPHINX (subREAL). Object - Installation. A work with a double identity - seen from the outside: a overdimensioned body-case, a minimalist, authoritarian and yet, mysterious form which challenges to reflection; in the interior - a pantry for food supplies shelves with empty jars, labeled and having dates inscribed on them. The content of the jars is present by absence memories, moments of personal life are stored. Individual history is mixed with the collective one representing the history of 45 years of material poverty, whose unique "supplies" are the emotional-spiritual experiences.

The moving archive of the interval: PAPERLAND (Dan Perjovschi) - Installation. As society feeds the data bank, the data bank multiplies society - the archive displays the principle of its functioning, that is: storing, quantitative accumulation, regardless of the quality of information.

The cheap society is seen as analogous with the Paperland - memory and value are ephemeral; yesterday's and tomorrow's events and personalities succeed each other within a mass of undifferentiated data and experiences. Motivations and consequences of social action are lost in a somnambulistic development; omnipresent remains only the mechanism of producing and reproducing data.

The rebellious archive: UFO'S IN THE MIORITICAL CYBERSPACE (calin man) - Installation. Space as a text. The exhibition-space becomes the space of the story, of the written and continually re-written text, a space of encounter and fusion of the real with the imaginary; no element is identical with itself, there are no fixed significances, only changing ones in the rebellious play of the signifiers. The grotesque-ironical dimension of the intrusion of the extraterrestrial myth (that of supercivilization) in the native space and in the depths of collective awareness. In an underdeveloped context the status of avant-garde art is similar to that of the extraterrestrial object.

The gallery of portraits: THE LAST DAYS OF MICHAEL JACKSON IN BUCHAREST (Dan Mihălițanu) - Installation. Sketch of the Romanian society at the moment of its crossing the international route of the "Dangerous World Tour". The Michael Jackson masks and figures of more or less important personalities, cut out from the local newspapers are interconnected by an electric circuit of bulbs, which replace the eyes of each person. The portraits are anti-portraits, the artificial light alienates, mask and face become inseparable. What is portrayed here is the abstract power of manipulation; the mask-like faces are pieces deprived of identity, products of the same image-producing mechanism.

I and the Others. THE VISUAL ARCHIVE OF SURVIVAL (Lia Perjovschi). Multiples. **The pillow as a document** - inventories images taken from the artist's performances, printed by means of serigraphy. **The pillow as a trace** - the artist's narrative is corporeal, the body is the "medium" of communication; performance is the utterance of the text, the trace is communication without the body. **The pillow as a means of relationing** - the artist's concern in self-identification and otherness is expressed by performance and is displayed on the pillow; the intimacy of the pillow indicates a personal relationship, the commonness of the object implies the "others" as well.

Interior - Exterior. BREATHING (Sándor Bartha) Installation. The work functions on the principle of juxtaposition and fusion of polarities. The artist's body as well as the window are seen as limits between interior and exterior, the act of breathing is represented on a screen and it is enacted

by an open window, both viewed as an exchange inside-outside. The image of reality framed by the monitor (an electronic painting) and reality as an image framed by the window (a living picture). Life as image and image as life. The space of art in the museum and the outside space, the logical and the fortuitous are interchangeable.

The curator's gesture. FORWARD-BACKWARDS (Judit Angel) - Installation in the office. The work considers the relationship between the museum curator and his/her work material, the museum archive. The archive legitimates the museologist's work being at the same time a burden. The reversal of this situation: the swinging inventories suggest a more relaxed relationship; play substitutes work, creativeness replaces routine, the cell of work responsibilities is turned into the space of inner freedom.



PATAPHYSIQUE ET MÉTAMORPHOSE LUDIQUE

OU LES VARIATIONS DE L'ESPRIT

Liliana TRANDABUR

Motto: "A generally recognized and applied rule or custom does to be aesthetically justified, but to my point of view logic and aesthetics cannot be in conflict with another. Perhaps there is something in my logical reasoning if so then I am anxious for someone to set me right" (M.C. Escher, 1965)



1. PATA-DÉLIMITATION

L'article présent propose une hypothèse de lecture de la Pataphysique d'Alfred Jarry, théorie ludique de création qui a continué pas seulement une école, une "direction" de renouvellement artistique du xx-ième siècle, mais aussi une manière continue d'interrogation ironique sur les significations des vérités acquises. Dans ce sens, la Pataphysique définie par son créateur comme "la science des solutions imaginaires qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité." (1), s'avère être la machinisation de ce qui semblait au-delà des lois physique de l'univers sensible, de la matérialité du monde: la création par l'imagination. En fait, la pataphysique exposée par Jarry comme théorie dans "Gestes et opinions du docteur Faustroll, Pataphysicien", en 1899, mais publiée seulement en 1911, formule in nuce ce que les courants d'avant-garde de notre siècle vont métamorphoser dans leurs arts poétiques: expression machinique de la vie et de la création. L'oeuvre est conçue comme représentation fragmentaire, produit de "recyclage", réalisé dans la majorité des cas par le collage d'éléments disparates, voire même contradictoires. Tous ces principes artistiques ont imposé l'artifice et la simulation comme attitudes fondamentales d'une étique esthétique ludique qui ont induit un autre "ordre des choses": l'ordre virtuel des exceptions. Autrement dit une permanente métamorphose dans des personnifications soit de virtualité onirique-hallucinatoire (chez le surréalistes), soit machinique-dynamique (chez les futuristes), soit de synthèse géométrique (chez les cubistes), soit abstraite (chez les abstractionnistes), ou de "potentialité" appliquée dans des matrices de création chez les artistes des groupes Oulipo, OuPenPo, OuMuPo (2)

2. PATA-ARGUMENTATION

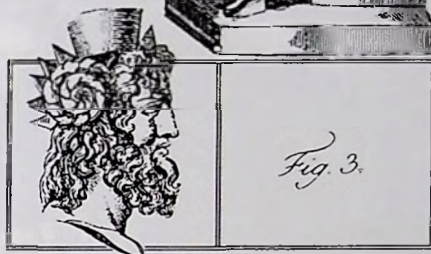
Jarry justifie la fondation de la Pataphysique par l'exemple de l'"épiphénomène" qui constitue l'objet central d'étude du pataphysicien: "l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général." (3) Comme science des exceptions, la pataphysique propose une logique de la prolifération presque aberrante des solutions, en fait des visions d'un monde atomisé, dépourvu d'une cohérence interne visible. Variante possible d'un univers "ouvert", métamorphosable à l'infini, la Pataphysique offre une vision d'au-delà de la face cachée des choses. Par exemple dans le paragraphe "Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant unité de non-densité." (4), le vide s'insinue ainsi dans la définition même de la Pataphysique, comme une présence qui remplace le Sens absent, signe de la perte de foi dans un principe métaphysique. L'altérité du monde (5) s'impose dans la conscience artistique par la vision hallucinante de la machine dont le moteur remplace l'homme et imprime à la vie le rythme saccadé de la combustion dirigée. Le "Surmâle" de Jarry est le premier modèle littéraire de la confrontation de l'homme avec la machine, ou tout s'énonce à partir de la prémisse de leur commune nature machinisée et où se rencontrent l'amour et le corps, la musculature et la libido sous le signe commun de la technique (Tekhné). Le siècle allait poursuivre et approfondir cette spéculation par d'autres recherches et pratiques comme celles de Marcel Duchamp, Francis Picabia, Maurits Cornelis Escher ou d'un expérimentateur solitaire comme Raymond Roussel. De cette façon se produira la brèche qui va transformer l'idée d'homme et les arts de notre siècle en textes-machines, d'une radicale altérité. Arthur Gough, un des personnges principaux du roman "Le Surmâle" va énoncer la loi de la "machinisation" de l'avenir: "(...) en ce temps où le métal et la mécanique sont tout-puissants, il faut bien que l'homme, pour survivre, devienne plus fort que les machines, comme il a été plus fort que les fauves... Simple adaptation au milieu... mais cet homme-là est le premier de l'avenir." (6) Tout est passé par la machine, décomposé en parties complètes, déconstruit comme dans un voyage vers le point initial de la Genèse. Le temps aussi, fond déployé des événements, subit un traitement machinisé et défini de façon relativiste. Ainsi, la durée est "la transformation d'une succession en une réversion. C'est-à-dire: le devenir d'une mémoire." (7)

L'entière oeuvre de Jarry répète à chaque articulation de sa continuité le premier geste qui a ouvert l'infini des métamorphoses, redoublant ou dédoublant tout thème, personnage, situation. Au-delà des premiers calculs sur l'infini et la limite (avec la conclusion que "Dieu est le point tangent de zéro et d'infini"), au-delà des spéculations sur les diverses solutions machinistes de la "quadrature érotique", on découvre le fondement de la construction machiniste qui sert de modèle à l'anthropologie esquissée par Jarry et de l'entière organisation narrative de son oeuvre: le moteur commun est le dédoublement par l'équivalence des contraires (paradoxe fondamental de la Pataphysique). L'intuition du dédoublement de la conscience d'Arthur Rimbaud dans la formule "Je est un autre" peut être dans ce sens considéré comme l'énonciation du mouvement centrifuge qui va détruire la cohérence métaphysique du Moi par rapport au monde de l'artiste moderne. Suite à la perte de l'équilibre entre la conscience artistique et le monde vont s'imposer les principales dominantes de l'art moderne: l'artifice, la simulation et l'ironie auto-référentielle.



Pour Jarry aucune situation existentielle, aucun état de l'être non exclué, pas de contraire et son oeuvre même en entier est une exemplification de la coexistence des contraires, du rapport force active - force passive, auteur - lecteur. Sa perspective ludique témoigne pas seulement du goût de la désobéissance, mais aussi, paradoxalement, d'une discipline implacable à laquelle il se pliait. Ce qui distingue la nouvelle discipline, dont les principes sont implicites dans tous ses écrits, est la théorie de la beauté monstrueuse. Dans un article destiné à la revue "Ymagier" il affirme nommer "monstre" l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants. "le centaure, la chimère se définissent ainsi pour qui ne comprend. J'appelle monstre toute originale, inépuisable beauté" (8). Le refus de supprimer une contradiction en logique ou une faute d'accorde brutale en musique est horrible pour la sensibilité ordinaire, mais c'est justement en telles conditions que Jarry et les artistes modernes qui ont suivi trouvent leur inspiration. Les mots de "monstruosité" et de "beauté horrible" recouvrent le sentiment mêlé de répulsion et de fascination que suscitent ses écrits en annonçant la "beauté convulsive" d'André Breton. La théorie du "monstre" se définit comme une manifestation d'infinis possibles, formulant une vraie poétique des associations libres, fondée sur une combinatoire du collage. La signification artistique naît d'un jeu des accumulations et des distorsions des images, réalisé en même mesure par l'auteur et le lecteur ou par le spectateur. avant d'écrire, lire n'importe quoi. Expliquons-nous un cerveau vraiment original fonctionne exactement comme l'estomac de l'autruche: tout lui est bon. (...) Qu'on ne confonde point ce phénomène avec la faculté d'assimilation qui est d'autre nature. Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme: mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux. Mis en présence de l'insurpassable - du chef d'oeuvre - il ne se produit pas imitation, mais transposition: tout le mécanisme d'association des idée de l'oeuvre (...) sert d'entraîneur (9)

POMPAGGIE

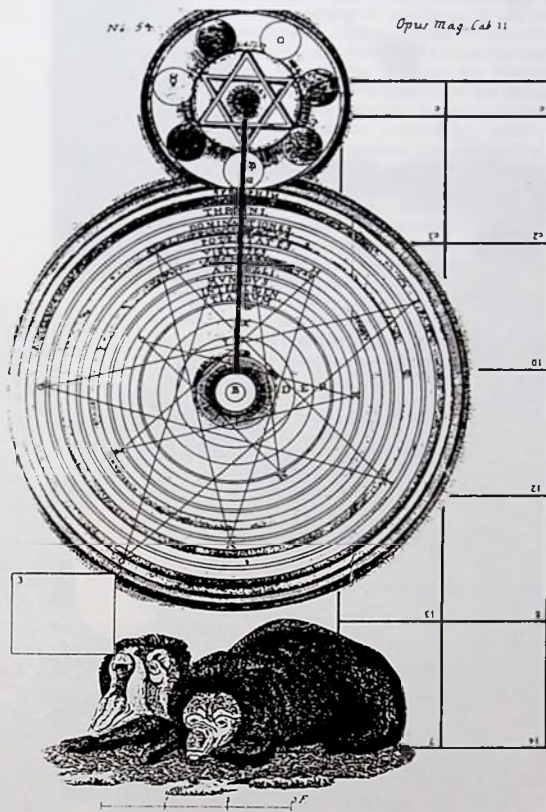


3 PATA-OUVERTURES

Une des possible conclusions (dans la mesure où on peut donner des conclusions à la Pataphysique, qui nie toute "fermeture") est que Jarry dépasse la satire par le culte de l'imagination propre à la modernité, son oeuvre peut être définie comme subversive par la manière d'ériger la culture en dérision, car son "contre-culture" l'approche de l'esprit déconstructeur de l'avant-garde. En même temps Jarry unit l'esprit de la Renaissance et de Rabelais du grotesque baroque, l'esprit frondeur de Tzara de Breton, Artaud, Queneau et Ionesco. En fait, Jarry dépasse l'esprit burlesque pour construire l'image du monde en tant que farce sinistre.

Et pour compléter notre essai de présentation de cette admirable science de création et de pensée, nous nous permettons d'énumérer quelques unes des métamorphoses de la Pataphysique dans les chaires fondamentales du Collège de Pataphysique de France: Pataphysique Générale et Dialectique des Science Inutiles, Pataphysique Appliquée. Blablabla et Matéologie, Vélocipédologie, Ocupodonomie et Sidérodromanie, Photosofistique, Cinématographie et Onirotique, Crocodilologie, Pompagogie, Pomponisme et Zozologie, Lyricopathologie et Clinique de Rhétoriconose, Travaux Pratiques de Sciences Morales et Politiques et d'Alrocités Comparées, Travaux Pratiques de Machine à Décerveler. (10) La liste n'est pas limitative. Le cumul ou le fractionnement des chaires peuvent être autorisés par le Vice-Curateur.

CROCODILOLOGIE



4 PATA - RENVOIS

1. voir Alfred Jarry, "Oeuvres Complètes", Editions Gallimard, Collection Pléiade, tome I, 1972, pp.668-669 # 2. Le groupe OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) a été formé en 1960 comme une sous-commission du Collège de Pataphysique et il est composé de François La Lonnais, Georges Perec, Raymond Queneau, Italo Calvino, Jacques Roubaud, Paul Braffort, Noël Arnaud, Jean Lescure etc. Ultérieurement se sont formés les groupes OuLiPoPo (Atelier de Musique Potentielle) # 3. voir Alfred Jarry, Op.cit. pp.668-669 # 4. Ibidem, p.669 # 5. On comprend par "allenté" le concept philosophique défini par contraste avec celui d'"identité", signifiant dans notre cas la desacralisation de l'univers et de la création artistique mais qui provoque aussi une réaction compensatoire de mystification. Cette mystification se métamorphose dans l'oeuvre de Jarry dans la symbolique héraldique, dans les renvois aux mythologies antiques, dans les diverses machines "humanisées" ou fantaisistes. L'"allenté du monde" signifie la disparition de la cohérence et de l'équilibre cosmique ou, plutôt la disparition du Sens cosmique, du Centre, qui ne peuvent plus être perçus. # 6. voir Alfred Jarry, "Oeuvres Complètes", Edition Gallimard, Collection Pléiade, tome II, 1987, p.269 # 7. voir Alfred Jarry, Op.cit. tome I, p.743 # 8. Ibidem, p.972 # 9. voir Alfred Jarry, Op.cit. tome II, p.393-394 # 10. Informations recueillies des publications du Collège de Pataphysique de France, dont faisant partie, parmi d'autres, Marcel Duchamp, Boris Vian, Eugène Ionesco, Raymond Queneau, Georges Perec, M.C. Escher.

ZOZOLOGIE

KINEMA=IKON: EXPERIMENTS

KINETIC=ICONIC



Ø

UNCONSCIOUS PATAPHYSICS

INTERMEDIA 2
4

Incited by the paradoxical theme proposed by the Art Museum of Arad - «ART UNLIMITED S. R. L.» - we took advantage of the occasion to proceed to a «self-definition, after the complex reality in which we live, (...) questioning at the same time the relevance degree of the individual choice within the context of the general situation», following the invitation published in the last two numbers of our review. The hypothesis from which we start is that the Kinema-Ikon group practiced an unconscious pataphysics, from the first years of his formation (under the name of Studio 16) until today when he is trying new ways of visual expression like installations, video-art or computer-art.

From the argumentation of this reading hypothesis of the marks and signs realized by our group (which is a perpetual state of renewed dissolution), we will resume the definition of Pataphysics given by its creator Alfred Jarry. «Science of the imaginary solutions which accords symbolically to the forms the properties of the objects described by their virtuality».

From the first forms of existence, which were the experimental films, Kinema-Ikon proposed imaginary solutions to research of virtualities, «Properties of objects, relations between them and/or frames of mind by cultivating a permanent state of experiment.» In this direction we can quote the «22 representative films» and the «20 quasi-representative.» Within these productions, the «cinematic recuperation of the real» constitutes in our opinion a pataphysic way of creation, where reality is perceived in an aesthetic-ironic and self-ironic way, and the bookish (the aesthetic quotation) is equivalent to spontaneity, which approaches from our group to fundamental paradox of all the pataphysical groups: the equivalence of contraries.

In the «Theoretical Project of Kinema-Ikon» it is stated that audio-visual discourse on the group emphasizes the revealing of «reactions, states and affective attitudes and/or a relations climate (environment, persons, objects, spaces, movements, etc.)»

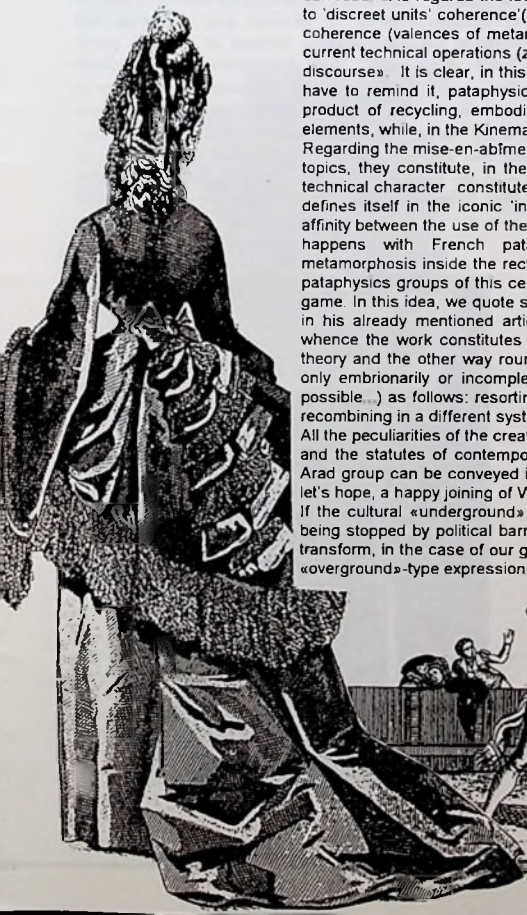
We can recognize in this theoretical Project the use of virtualities in describing the objects' properties and especially the affective attitudes, the relationships between environment, persons, objects, movements. The same article asserts that the group «use insistently the mediation of invariants such as: the fullness of the kinematic image (complex iconic utterance), interval, variation repetition, recurrence, metamorphosis, juxtaposition, which, being also semiotic operation, bring, from the receiver's point of view, a semiotic perception of the iconic discourse.»

We can but notice the preciousness of the theoretical language, which gets us closer to the self-definitions and self-theorizing of the pataphysics groups, where self-irony and self-pastiche constitute the main rhetorical figure. To be stressed, nevertheless, that, in the case of our group, only filmic & (typo)-graphic experiments have a self-ironic and self-mocking character, while the theoretical Project maintains all the seriousness of a semiotic-iconic project. The pataphysic note is, in this case, unconscious. Proceeding nevertheless with the text analysis of the quoted project, we can read: «As regards the level of frames succession, three tendencies can be remarked: resorting to 'discreet units' coherence (valences of the more or less autonomous fragment), 'topological units' coherence (valences of metamorphosis within the frame) (...) Here is included too the treatment of current technical operations (zoom, traveling, film developing, re-filming, etc.) as subjects of a screen discourse.» It is clear, in this case, the connection with pataphysic spirit's machinism, because, we have to remind it, pataphysic poetics defines artistic work as a fragmentary representation, as a product of recycling, embodied in most of the cases by pasting disparate or even contradictory elements, while, in the Kinema-Ikon Project, metamorphosis is nothing but a result of recycling.

Regarding the mise-en-abîme techniques, such as presenting of experimental creation operations as topics, they constitute, in the case of all pataphysic works, a predilect thematic area. The work's technical character constitutes a fundamental theme, and, in the case of the Kinema-Ikon group, it defines itself in the iconic 'invariants' already enumerated. We cannot help noticing the essential affinity between the use of these invariants and the investigation of potentiality by creation matrix, as happens with French pataphysical groups OuLiPo, OuPeinPo, OuMuPo. Permanent metamorphosis inside the recycling of fragments, imposed, in our group, as in the case of all other pataphysics groups of this century, artifice and simulation as basic attitudes of an esthetics of the game. In this idea, we quote some defining particularities of the group, as given by Gheorghe Săbău in his already mentioned article: «1 - It is accepted a theoretical general project (Kinema-Ikon), whence the work constitutes itself as a verifying of individual hypotheses; practice emerges from theory and the other way round. (...) 2 - Insistence upon the characteristics having been achieved only embryonarily or incompletely. 4 - Last, but not least, original attempts (to the extent this is possible...) as follows: resorting to the capacity of recognizable iconic fragments of sustaining - by recombining in a different system of relationships - a significant screen discourse.»

All the peculiarities of the creative functioning of the group can be easily recognized in the programs and the statutes of contemporary pataphysical groups. In fact, the whole 'iconic relevance' of the Arad group can be conveyed into pataphysic relevance (up to now, unconscious), which will allow, let's hope, a happy joining of Western experimental tendencies and Romanian ones.

If the cultural «underground» aspect prevailing until 1990 was determined by cultural information being stopped by political barriers, we cannot but hope that the last few years' cultural opening will transform, in the case of our group, into a conscious pataphysic language, and in a way out, into an «overground»-type expression.



PARLER ET SILENCE

Romulus BUCUR

Le début abrupt, catégorique, de *Daode jing* («Le Tao, qu'on tente de saisir n'est pas le Tao lui-même.»)¹ renvoie vers l'état confus du monde, qui précède la création (ou bien celui d'après l'achèvement d'un cycle évolutif). L'on a rapproché cet état à celui du vide (avec son corollaire, le plein), ce qui suggérerait, en transgressant les plans, et peut être même justifierait, le rapprochement du couple parler/silence.

Équivaler, même approximativement, les deux couples, tout en précisant qu'il ne s'agit pas d'une opposition absolue (blanc/noir, par exemple), mais d'une sorte de complémentarité et réversibilité, c'est bien possible – chacun des termes contenant l'autre, parfaitement apte à le remplacer, de la même façon que le *yin* s'oppose au *yang* dans le si bien connu diagramme *taiji*.

À propos de la langue, la linguistique nous enseigne depuis longtemps qu'il existe (ou, plutôt, nous décrivons) deux plans, celui du signifiant et du signifié, celui de l'expression et du contenu, du son et du sens.



En passant à l'aspect écrit de la langue, condition fondamentale de la littérature, la situation se complique par le fait que l'on n'a pas affaire à une équivalence parfaite, terme par terme, au message oral.

Il existe de convaincantes démonstrations de François Cheng, concernant les relations entre vide et plein, poursuivies dans des domaines bien définis (la poésie de la dynastie Tang et la peinture de Shi Tao), ce qui peut suggérer l'idée d'extrapoler, d'essayer de prouver le fait que ce qui est mis en cause n'est pas le matériel spécifique, chinois mais un principe général de la poésie.

Toute tentative de ce type implique du moins deux questions: **comment?** et **pourquoi?** Nous essayerons ne nous en occuper, sommairement, tour à tour.

À la différence du chinois classique, la langue roumaine n'est pas monosyllabique, ne permettant pas des procédés comme la suppression des mots ainsi nommés vides (pronoms personnels, prépositions, conjonctions etc.), ayant comme résultat immédiat le plongeon dans l'ambiguïté, ou celui de la substitution d'un mot plein (par exemple, un verbe) par un mot vide, au but d'insinuer le vide dans le plein (une autre variante de l'ambiguïté).

¹ Lao-Tseu, *Tao-té king*, trad. du chinois par Liou Kia-Hway, Gallimard/NRF, 1967, p. 33.

Bien que la traduction roumaine que j'ai utilisée serve mes buts, voilà que je dois recourir à d'autres, cités par Étienne dans sa préface, comme celles de Stanislas Julien («La voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la voie éternelle») - p. 14, ou de Houang Kia-tcheng et Pierre Leyris («La voie qui peut s'énoncer/n'est pas la Voie pour toujours») - p. 15

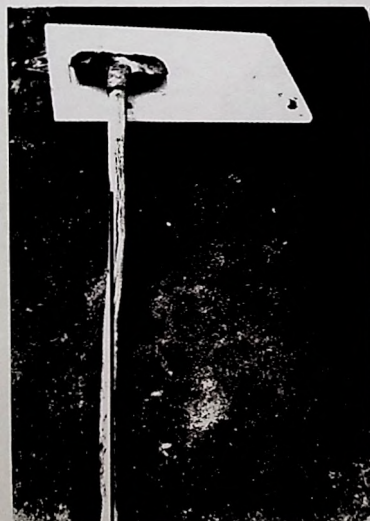
² *Chaleur terrible*. Les exemples de la version en roumain, destinés aux familiers de la littérature roumaine, n'ont pas été remplacés; cette traduction, comme celles qui suivent, a pour but de palier cette insuffisance.

INTERMEDIA
2
6
FAX

to: 0101010101010101 exhibition
SOROS CENTER
FOR CONTEMPORARY ARTS
bucharest

phone: (401)3112192
fax: (401)3112193

Normalement, le vide et le plein se manifestent au niveau de chacun d'eux, en engrenant tout un réseau de correspondances: le faisceau des sens d'un mot devient un sens unique, déterminé contextuellement, lorsque ce mot fait partie d'un énoncé; au cas des clichés linguistiques, nous constatons un (quasi-)vide sémantique, de même que lorsque l'on évite, systématiquement, la référence (à une échelle qui va de l'élimination de tout renvoi au référent, comme dans le cas de Caragiale, dans *Căldură mare*², et jusqu'à l'anéantissement des contacts avec le plan de l'expression, chez Ion Barbu, dans son bien connu «cir-li-lai»). Au niveau de l'expression, il y a les pauses, tant 'naturelles' (entre mots, entre énoncés), que 'culturelles' (par l'élimination intentionnée des certains mots ou énoncés). En plus, la longueur des pauses, variable, peut être manipulée selon l'intention du locuteur.



date: 02.11.1994
number of pages: 2

INTERMEDIA 2
7

from: INTERMEDIA

RANDEVUUL

phone: (057)216499
fax: (057)216499



Mais si l'élément cible est l'ambiguïté, elle peut être recrée, par des moyens spécifiques de chaque langue, à des niveaux divers: le premier serait celui de la phonétique (e. g., *tentative de-a suprima (nepedepisit) aerul dintre cuvinte*,¹ de Șerban Foarță, ou bien l'apocope, pratiquée par Cezar Ivănescu: «Sărutu-ți ochii și gura/Poate de-acum în șapte a-»². À partir du niveau morphologique, on a deux situations distinctes possibles: la suppression de certaines particules («somnul, vameș vieții»³) ou détournement de leur sens (fréquent chez Nichita Stănescu – un petit exemple: «dacă mi-e aur și mămăne aur»⁴ – *toamna de cuvinte*⁵ – emploi 'illégal' de la forme de pluriel). Pour la syntaxe, on peut mentionner l'usage distorsionné qu'en fait un Arghiezi; un autre type d'insinuation de l'ambiguïté dans la syntaxe vient du déplacement des pauses entre les mots, en employant des enjambements combinés à l'élimination des signes de ponctuation: «fusesse lăcătuș/toată viața scrisese/poczii condusesse un cenaclu muncitorese»⁶ (Romulus Bucur, *o Muncă Folositoare*⁷). Le plus susceptible à être affecté par de pareilles interventions, le lexique est l'élément où le vide est à son aise, tout premièrement par des mots inexistantes ailleurs que dans le vocabulaire de certains poètes tels Ion Barbu, déjà cité, Nina Cassian avec sa langue spargue, jusqu'à Ion Gheorghe, Nichita Stănescu, Cezar Baltag.

Qui plus est, les niveaux 'culturels' de la langue (rythme, rime), par les contraintes qu'ils imposent, peuvent agir sur les niveaux 'naturels', en déterminant de nouvelles structures du vide et du plein.

Ce passage en revue, si sommaire qu'il soit, du domaine de ce qui pourrait constituer l'objet (au moins) d'une rhétorique et d'une prosodie, n'a aucune rôle que celui de poser la question «quel serait le but de tout cet effort, à même de bouleverser la structure naturelle de la langue?»

La poésie, en vertu de son véhicule, le langage, maintient un fragile équilibre entre ses deux voisins, la musique et la peinture, sujets de l'oreille, respectivement de l'œil, équilibre marqué à travers le temps par la préférence tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre. Comparée à elles, lui manquant le vide sémantique initial, dans lequel la raison doit trouver sa place parmi les fulgurations de l'intuition, en structurant des taches de couleur ou bien des séquences sonores, elle doit offrir une image quasi surgissant du même vide.

Et s'il est vrai que toute poésie authentique a sa source dans une expérience absolue, alors cette expérience, dans sa plénitude (ou bien dans son absolu?) est intransmissible. Et, malgré le conseil (bien catégorique) du philosophe («Sur ce dont on ne peut pas parler, on doit se taire»⁸), la poésie, en tant que forme de la liberté, doit essayer de transgresser cette limite, tout en ayant l'air de ne pas le taire; elle doit parler en gardant en même temps l'apparence de se taire et se taire tout en gardant l'apparence de parler. Ou bien, comme le disait, d'une si belle façon, Ion Pillat: «Nu vorbele, tăcerea dă cântecului glas.»⁹



¹ des tentatives de suppression (impune) de l'air qui sépare les mots

² «Des baisers sur tes yeux et ta bouche/peut-être d'ici sept a»

³ «le sommeil, donateur de la vie»

⁴ «si j'ai or et mange des ors», par analogie avec j'ai faim

⁵ *l'ann des mots*

⁶ «il avait été serrurier/pendant toute sa vie il avait écrit/les poèmes il avait conduit un cénacle des ouvriers»

⁷ *un Travail Utile*

⁸ C'est embarrassant, mais j'avais à traduire en français la traduction roumaine de Wittgenstein... Le lecteur est prié de se rapporter à une version française.

⁹ «Non les paroles, mais le silence donne voix à la chanson»



INTERMEDIA

2
8

FAX

date: 02.11.1994
number of pages: 2to: 0101010101010101 exhibition
SOROS CENTER
FOR CONTEMPORARY ARTS
bucharestphone: (401)3112192
fax: (401)3112193

from: INTERMEDIA

RANDEVUUL

phone: (057)216499
fax: (057)216499

SPEECH AND SILENCE

Romulus BUCUR



The abrupt, categorical, beginning of *Daode jing* («Dao, which can be expressed by words, is not the true Dao.»)¹ sends towards the undifferentiated state of the world, that of before Creation (or after concluding an evolutive cycle). This state was compared to void (with its corollary, fullness), which, transgressing planes, could suggest, maybe even justify, its comparison to the speech/silence pair.

Equivalating, even approximately, the two pairs, is possible, with the precision, nevertheless, that we aren't dealing with an absolute opposition (such as the **black/white** one), but with a sort of complementarity and reversibility – each term contains the other and is able to take its place, the way **yin** opposes **yang** in the well-known **taïji** diagram.

Getting to language, linguistics teaches us for quite along time that there exist (more correctly, there are described) two plans, of the signifier and of the signified, of expression and contents, of sound and meaning.

Normally, void and fullness manifest at the level of each of them, putting a whole network of correspondences into movement: the bunch of meanings of a word becomes a unique meaning, contextually determined, when the word is part of a sentence; in the case of linguistic clichés, we face a semantic (quasi-)void, as well as in the case of systematically avoiding of the reference (on a scale going from eliminating any referring to the designatum, as does Caragiale, in *Căldură mare*², to severing of the connections with the expression plane, at Ion Barbu, in his well-known «cir-li-lai»). At the expression level we have pauses, both the 'natural' ones (between words, between sentences), and the 'cultural' ones (by intentionally eliminating words or sentences). Besides, the length of the pauses, variable, can be manipulated according to the speaker's will.

Getting to the written aspect of language, the fundamental condition of literature, the situation becomes more complicated by the fact we are not dealing with a perfect, term by term, equivalence of the oral message.

There are the convincing demonstrations of François Cheng concerning the **void/fullness** relationship, followed in well defined areas (Tang poetry and Shi Tao's painting), which can suggest the idea of extrapolating, of attempt to prove that not the specific, Chinese, material, is in cause, but a general principle of poetry.

Any attempt of this kind poses at least two questions, **how?** and **why?**; we'll try to answer, in turns, briefly, to each of them.

In contradistinction to classical Chinese, Romanian is not monosyllabic and does not allow devices such as suppressing the so-called void words (personal pronouns, prepositions, conjunctions etc.), with the immediate result of plunging into ambiguity, or that of substituting of a full word (for instance, of a verb) a void one, aiming at insinuating of voidness into fullness (another variant of ambiguity).

But if the element we have in view is ambiguity, this can be recreated, with means specific to each languages, at various levels; the first of them is that of phonetics (e. g., *tentative de-a suprima (nepcdepsit) aerul dintre cuvinte*³, by Șerban Foață, or apocope, practiced by Cezar Ivănescu: «Sărutu-ți ochii și gura/Poate de-acum în șapte a-»⁴). From the morphological level on, we meet two possible distinct situations: suppressing of some particles («somnul, vaneș vietii»⁵) or detouring their meaning (frequent at Nichita Stănescu; a short example: «dacă mi-e aur și mănănc auri»⁶ (*foamea de cuvinte*⁷); the

¹ I had to translate into English the Romanian translation of Lao-zi (or Lao tseu, if you like). The reader is asked to refer to any good translation of it.

² *Terrible Heat*, the title of a story by Caragiale. This essay was initially intended for a Romanian audience, so that the examples supposed a certain familiarity with Romanian literature. The following translations (of quotations and titles) have mainly an informative purpose.

³ *attempts to suppress (unpunished) the air between words*

⁴ «Let me kiss your eyes and lips/Maybe from now in seven yea-».

⁵ «sleep customs officer to life»; in Romanian, the distinction between genitive and dativ is marked by an article.

⁶ «if I am gold and eat gold»; I am gold, here, being used in a structure equivalent to 'I am hungry'.

INTERMEDIA 2
9 FAX

date: 02.11.1994
number of pages: 2

to: 0101010101010101 exhibition
SOROS CENTER
FOR CONTEMPORARY ARTS
bucharest

phone: (401)3112192
fax: (401)3112193



from: INTERMEDIA

RANDEVUUL

phone: (057)216499
fax: (057)216499

FAX

date: 02.11.1994
number of pages: 2

INTERMEDIA 2
9

to: 0101010101010101 exhibition
SOROS CENTER
FOR CONTEMPORARY ARTS
bucharest

phone: (401)3112192
fax: (401)3112193

from: INTERMEDIA

RANDEVUUL

phone: (057)216499
fax: (057)216499

'illegal' use of the plural form). As for syntax, we could mention, for instance, Argehezi's distorted use of it; another type of insinuating ambiguity in syntax comes from manipulating the pauses between words, by using engambements, combined with eliminating the punctuation marks: «fusesec lăcătuș/toată viața scrisese/poezii condusese un cenaclu muncitoresc»⁸ (Romulus Bucur, *o Muncă Folositoare*)⁹. In vocabulary, the most susceptible of being affected by such interventions, void is at home, in the first place by words existing nowhere else but in the vocabulary of poets going from, say, Ion Barbu, already quoted, to Nina Cassian's spargue language, passing through Ion Gheorghie, Nichita Stănescu, Cezar Baltag.

Besides these, 'cultural' levels of language (rhythm, rhyme), by the constraints they exercise, can act upon the 'natural' ones, determining new restructurings of void and fullness.

This extremely brief inspection of the domain of what could be the object of (at least) a rhetoric and a prosody, has no other purpose but that of putting the question «Why all this deployment of forces, which turn upside down the natural structure of language?»

Poetry, by virtue of its vehicle, language, is performing a delicate rope-walking between its two neighbours, music and painting, subjects of the ear, respectively of the eye. A feat marked along time by the preference showed sometimes to the one, sometimes to the other. Compared to them, lacking the initial semantic void, where reason has to make place between intuition's fulgurations, structuring spots of colour or sequences of sounds, she has to give an image like springing from the same void.

And if it's true that any authentic poetry originates in an absolute experience, then that experience, in its plenitude (or its absolute) is intransmissible. And, against the philosopher's direction (equally categorical) («About what can not be spoken, it should be kept silence»)¹⁰, poetry, as a form of liberty, should try to trespass this limit, having the air it doesn't, to speak keeping the appearance of silence and to remain silent keeping the appearance of speech. Or, as beautifully put it Ion Pillat: «Nu vorbele, tăcerea dă cîntecului glas»¹¹



⁷ hunger for words.

⁸ «he had been a locksmith/all his life had written/poems had lead a workers' writing circle».

⁹ a Useful Work.

¹⁰

As with Lao-zi, I had to translate into English the Romanian translation of Wittgenstein's *Tractatus*... The reader is, again, requested to check with an English edition of it.

¹¹ «'tis not the words, but silence, that gives voice to the tune».

Angaben zum Vater des Ehegatten

SIEBENBÜRGER SACHSEN

- SZARX (ung.), sass (rum.); im XII. Jh. in Transylvanien kolonisierte deutsche Volksgemeinschaft; Herkunftsgebiete: Flandern (flandrenas), Rhein-Mosel Gebiet (teulonic, saxonen); sie selbst nannten sich Sachsen; erbauten sieben wichtige Städteburgen (= Siebenbürgen) und übliche Kirchenburgen auf dem Königsboden; während des Mittelalters und Anfang der Moderne, eine der drei privilegierten, führenden Nationen Siebenbürgens (nebst ungarischer Aristokratie und Szeklern); geschlossene, streng organisierte, ethnische Gemeinschaft tüchtiger Handwerker, Bauern und Händler; sehr uraldionagebunden, protestantischen Glaubens (evangelisch-luthersch); wichtigste Städte: Hermannstadt, Kronstadt, Bistritz, Schäßburg, Mediasch, Mühlabach, Broos; Ende des XX. Jh. nach Deutschland ausgewandert.

EIN ANOMISCHER SELBSTMORD

Peter HÜGEL

Die grassierende Frage lautet: Weshalb diese fluchtartige Auswanderung? Die kreisende Antwort dazu: Weil es in Rumänien schlecht geht und in Deutschland gut! Also, *ubi bene, ibi patria*. Auf gehobenerem Niveau spricht man von ökonomisch motivierter Emigration, von der Beendigung einer historischen Aufgabe, von der Heimkehr. Geht man daran diese Antworten zu zerlegen, um sie auf ihre Haltbarkeit zu prüfen, so stellt man letzten Endes fest, daß sowohl die Fragestellung als auch die verbreiteten Antworten eher umweben als klarlegen, wenn sie nicht grundfalsch sind.

Man spricht von der *Beendigung einer historischen Mission*. Erachtet man den Zeitpunkt zu dem die galoppante Auflösung der Gemeinschaft eintrat, so müßte man glatt behaupten, daß die „vielseitig entwickelte sozialistische Gesellschaftsordnung“ das Endziel des acht Jahrhunderte langen Schaffens der siebenbürger Sachsen war - ein Nonsens. Blickt man weit in die Vergangenheit zurück, so könnte man behaupten, daß die von Geza II. (1141 - 1162), König von Ungarn, erwogenen Gründe zur Kolonisation, die historische Mission der Sachsen darstellen - Verteidigung Siebenbürgens und die Hebung des wirtschaftlichen Niveaus dieser Gegend. Diese Mission kann schon im XIV. Jh. als beendet erklärt werden, da, einerseits, das Zivilisationsniveau der siebenbürgisch-sächsischen Städte einen europäischen, relativ hohen Standart erreicht hatte, und, andererseits, der „Auftraggeber“ nicht mehr existierte (1301 erlosch die Arpader Dynastie). Sollte man die Verteidigungsmission als maßgebend betrachten, so hätte diese nach der habsburgischen Besetzung (Ende des XVII. Jh.) enden können. Setzt man auf die ständige Erneuerung dieser Mission, auf die Rolle als „zuverlässige Bürger“ so ließe sich diese über die ungarische, österreichische, österreichisch-ungarische, rumänische und sogar kommunistische Herrschaft bis in die Zukunft verlängern, mit dem Hiatus der ersten Nachkriegsjahre. So gesehen verliert die Motivation bezüglich der Beendigung einer geschichtlichen Mission ihren Halt.

Heute von der „*Heimkehr*“ nach Deutschland zu sprechen, nach 25 in Siebenbürgen lebenden Sachsen-Generationen, ist ein glatte Übertreibung. Nach dem Siebenbürgen jahrhundertlang als „süße Heimat“ besungen wurde, sollte die Heimat plötzlich anderswo sein. Es liegt auf der Hand, daß die Motivation „Heimkehr“ bei Seite gelassen werden muß.

Es ist schon viel richtiger die Motivation der „abgeschlossenen historischen Mission“ und der „Heimkehr“ als kaschierende Varianten einer tieferen Begründung anzusehen. Diese könnte die am meisten verbreitete Motivation beinhalten: in Rumänien ist *das Leben so schwierig* geworden, daß nur noch die Emigration als Lösung erwogen werden kann. Tatsache, das kommunistische Regime hat das Leben zusehends in saueres Überleben verwandelt - aber nicht nur für die Sachsen. War diese jedoch die erste und schwierigste Situation welche die Gemeinschaft zu überwinden hatte? Blickt man auf die Dunkelseite der Geschichte, so läßt sich eine beeindruckende Chronik der Heimsuchungen aufstellen. Schon 1241 wurde die Gemeinschaft von den Tataren dezimiert (in Hermannstadt

gab es bloß 100 Überlebende), es folgten 150 Jahre periodischer Türkeneinfälle (XV. - XVII. Jh.), die Machtkämpfe des XVII. Jh., die habsburgische Besetzung (1699), der blutige Kuruzenaufstand (1703 - 1711), die truben Ereignisse um die 48-er Revolution und letzten Endes die beiden Weltkriege. Es waren über 50 Pestepidemien zwischen den Jahren 1371 - 1828. Der „scharze Tod“ trat mindestens einmal pro Jahrzehnt auf und forderte seine Opfer: 1533 - in Hermannstadt 3200 Tote oder 1718 im Burzenland über 25.000 Tote. Es waren katastrophale Hungersnöte (1535, 1608), verheerende Unwetter (z.B. Überschwemmungen - 1526, 1649, 1671, 1771), Erdbeben (40 im XVI. Jh., 38 im XVII. und 30 im XVIII.). Es war die Magyarisierungspolitik (Ende des XIX. und Anfang des XX. Jh.) und die Romanisierungspolitik der Zwischenkriegszeit. Es waren die Deportationen (Rußland) in den ersten Nachkriegsjahren. Es war die Enteignung (Nationalisierung) - 1948.

Wie reagierte die Gemeinschaft auf diese Heimsuchungen? Um feindliche Überfälle zu überstehen baute man Burgen, bewaffnete sich, holte gelehrte Büchsenmeister aus Wien und Nürnberg heran (der Hermannstadt wirkende Conrad Haas erfand dabei sogar das Prinzip der mehrstufigen Rakete - 1529), kaufte den Frieden (im Jahre 1658 zahlte die Weißenburger den türkischen Belagerer ein Lösegeld von 100.000 Talern) und letzten Endes kämpfte man, alleine oder an der Seite von Verbündeten (z.B. 1479 in der Schlacht auf dem Brofeld, neben Broos, gegen die Türken).

Um dem „schwarzen Tod“ zu entgehen flüchtete man aus der Stadt, kehrte aber, sobald die Epidemie abgeflaut war, wieder zurück oder man hoffte auf die Wirksamkeit von „Wunderheilmitteln“. Man organisierte mit peinlicher Genauigkeit Sanitäter- und Leichendienst, bildete Sanitätskordons und legte letzten Endes neue Friedhöfe an.

Gegen die Entnationalisierungspolitik protestierte man auf legalem Wege und zog gleichzeitig die Bande der Gemeinschaft noch enger zusammen. Selbst nach den Deportationen kehrten die meisten der Überlebenden in ihre Heimatorte zurück und gingen an die Sisypusarbeit des Wiederaufbaus.

Es liegt somit auf der Hand, daß die Interpretation der Auswanderung als Reaktion auf einfach schwierige Zeiten nicht zufriedenstellend ist.

Um an den Kern der Sache zu gelangen benötigt es einer Maieutik. Dabei sollte man sich gleichzeitig vor Augen halten, daß der Glaube an eine einzige Ursache der wohl am meisten verbreitete und harrückigste Irrtum im Nachdenken der Menschen über ihr soziales Leben ist (es ist erstaunlich welche Anstrengungen Menschen oft unternehmen um sich das Denken zu ersparen). Die generische Schlüsselfrage lautet: Was hielt die Gemeinschaft der Sachsen acht Jahrhunderte in Siebenbürgen zusammen? Um die Tiefe der geschlagenen Wurzeln zu erfassen, muß man weit in die Geschichte zurückgreifen. Die Auswanderung aus deutschen Landen um die Zeit des Friedrich I. Barbarossa (1152 - 1190) ist als extreme Reaktion der Verzweiflung auf die

Angaben zum Vater des Ehegatten

Bestätigung der Behörde
über vorgelegte Unterlagen

9.3	Pflege des deutschen Volkstums (Nachweise bitte beifügen)	<input type="checkbox"/> Nein <input type="checkbox"/> Ja, wodurch und wann?
	Anschriften von Zeugen	
10	Familienstand	
10.1	Ort der Eheschließung	
10.2	Eventuelle frühere Ehe	
11	Jetzige Anschrift im Herkunftsland	

Unsicherheit und die Prekarität der Lebensverhältnisse in der alten Heimat zu sehen. Die Versprechen der ungarischen Krone ergaben sich da als rettende Alternative. Für die Einwanderer in Siebenbürgen stand dieser Neuanfang unter dem Zeichen der letzten Chance. Das Privilegium einen „Staat im Staat“ gründen zu können, *ab initio* einen höheren Status zu haben als in der alten Heimat, aber auch als die Nachbarn in der neuen Heimat, ergab eine genügend starke Motivation alles darauf zu setzen sein Glück auf Erden in Siebenbürgen aufzubauen. Daß die Privilegien einen der Hauptgründe des Verbleibens darstellen beweist schon die Tatsache, daß die Gemeinschaft kurze Zeit nach ihrer Einwanderung kategorisch darauf bestand ihren Status rechtsmäßig verfaßt zu wissen (*Goldene Bulle des Andreas II. - 1224*). Die Gemeinschaft entwickelte sich zu einer positiven Deviantengruppe innerhalb einer primären Gesellschaft. Ihre klare Identität ergab sich aus ihrer gemeinsamen und vor allem, für siebenbürgische Verhältnisse, *anderen* Abstammung (weder rumänisch noch ungarisch) und Sprache, ihren Verhaltensmustern, Religion (vor allem nach dem Übergang zum Lutheranismus), aus ihrem privilegierten sozialen Status zugeschriebener Natur. Eigenum und Wohlstand liegen diesen als selbstverständliche Voraussetzungen zu Grunde. Das „Anderessein“ wurde durch die Institutionalisierung der eigenen Verhaltensmuster, durch die streng geschlossenen Strukturen in einen wahren Kultus verwandelt. Der Schritt vom konservativen Individualismus zum erstarrten ethnozentrismus war dementsprechend leicht zu tun. Hier liegt auch die Antwort zur Frage wieso es nicht zur Assimilation kam.

Die „Attentate“ auf die Identität der Gemeinschaft (welche auf mittelalterlichen Mentalitäten fußt) begannen mit der Moderne. Trotz der österreichischen und ungarischen Angriffe gelang es der Gemeinschaft ihre innere Ordnung bis zum ersten Weltkrieg fast intakt zu wahren. Die Modernisierung der wirtschaftlichen Basis bildete, paradoxal, die Grundlage des Fortbestehens verkalkter Mentalitäten und innerer sozialer Strukturen welche für *in-groups* weiterhin konjunktiv und für *out-groups* disjunktiv blieben. Die Naziperiode und der zweite Weltkrieg brachten extreme Statusänderungen mit sich, von ultraprivilegiert zur totalen Blamage - eine Behandlung die den Organismus der Gemeinschaft in Agonie versetzte. Deportation, Enteignung (Nationalisierung) und die kommunistische Einebnung führten zum Scheitern. Ohne Elite (wirtschaftlich, politisch, kulturell), mit verpflichtenden, fremden Verhaltensmustern, mit kommunistischer Propaganda statt Kultur, mit umgekrempelten Traditionen, mit dem Kreuzzug des Atheismus gegen die Kirche, mit dem bedrückenden Schuldgefühl der Kriegserfahrung verwandelte sich die Gemeinschaft in ein Geisterschiff. Ihre Scheinexistenz während der fast 50 Jahre kommunistischen Regimes wäre eine „Dehkatess“ für eine psycho-soziologische Studie. Der Unterschied zwischen den offiziellen Normen und den eigenen, minimalen, Verhaltensmustern führten zu einer dramatischen Spaltung der Persönlichkeit. Die Nachkriegsgeneration wächst, aus der Perspektive der Gemeinschaft, in einem Zustand der Anomie auf. Die zugeschriebene Schuld (für die Naozioption der Eltern) wird als ungerecht und herabwertend empfunden. Der zugeschriebene Status eines Denkmalhüters wirkt nicht bindend. Sobald das kommunistische Regime ein vorteilhaftes Geschäft in der Auswanderung der Rumänien-Deutschen sieht, öffnet sich die rettende Pforte für den Einzelnen. Die Auflösung der Gemeinschaft kann somit als eine Kurzschlußreaktion interpretiert werden, oder, im Sinne Durkheims, als *anomischer Selbstmord*** welcher einer schizophänen Existenz das Ende setzt

* Es ist bezeichnend, daß im Duden z.B. die *SIEBENBÜRGER SACHSEN* erst gar nicht erwähnt werden, weder unter dem Schlagwort *SACHSEN*, noch separat.

** Die *Durkheimsche Anomie* ist definiert 1. *ihrer Entstehung nach* als eine allzu schnelle, meist negative oder „regressive“ Entwicklungsänderung und 2. *dem Zustand nach* als durch Wertorientierungsverlust bedingte ausweglose Kollision von Handlungsvollzügen.

LEKTÜRE

- E. Gollner, *Siebenbürgische Städte im Mittelalter*, Bukarest, 1971.
Idem, *Anno dazumal*, Bukarest, 1969.
E. Sigerius, *Vom alten Hermannstadt*, I-II, Hermannstadt, 1922-1928
Idem, *Chronik der Stadt Hermannstadt*, Hermannstadt, 1930
G.D.Teutsch, Fr.Teutsch, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen*, Hermannstadt, 1930
Fr.Teutsch, *Aus der Vergangenheit des sächsischen Bürgers*, Hermannstadt, 1877
- * * *

- J.F. Fichter, *Grundbegriffe der Soziologie*, Wien-New York, 1970
E. Durkheim, *Der Selbstmord*, Neuwied und Berlin, 1973
C. G. Jung, *Gesammelte Werke*, X, Solothurn, 1971/74, 440-443



NOMADIC is the subREAL explanatory for META.

META - is the subREAL explanatory for the Romanian contribution in the Sao Paulo Biennial 1994. EPB 94 is the place and time where/when META - (an installation) and NOMADIC (a book) have been for the first time accessible to the public. META is a 400 sq.m puzzle of photographs about a city, with holes that can be filled with similar photographs about ANY city. NOMADIC is the helper for those who get lost in the maze.

Calin Dam - text+concept
Dorel Gaina, Teodor Graur, Ion Grigorescu,
Radu Igazsag, Joasi Kiraly, Calin Man -
photography+concept.

FAX

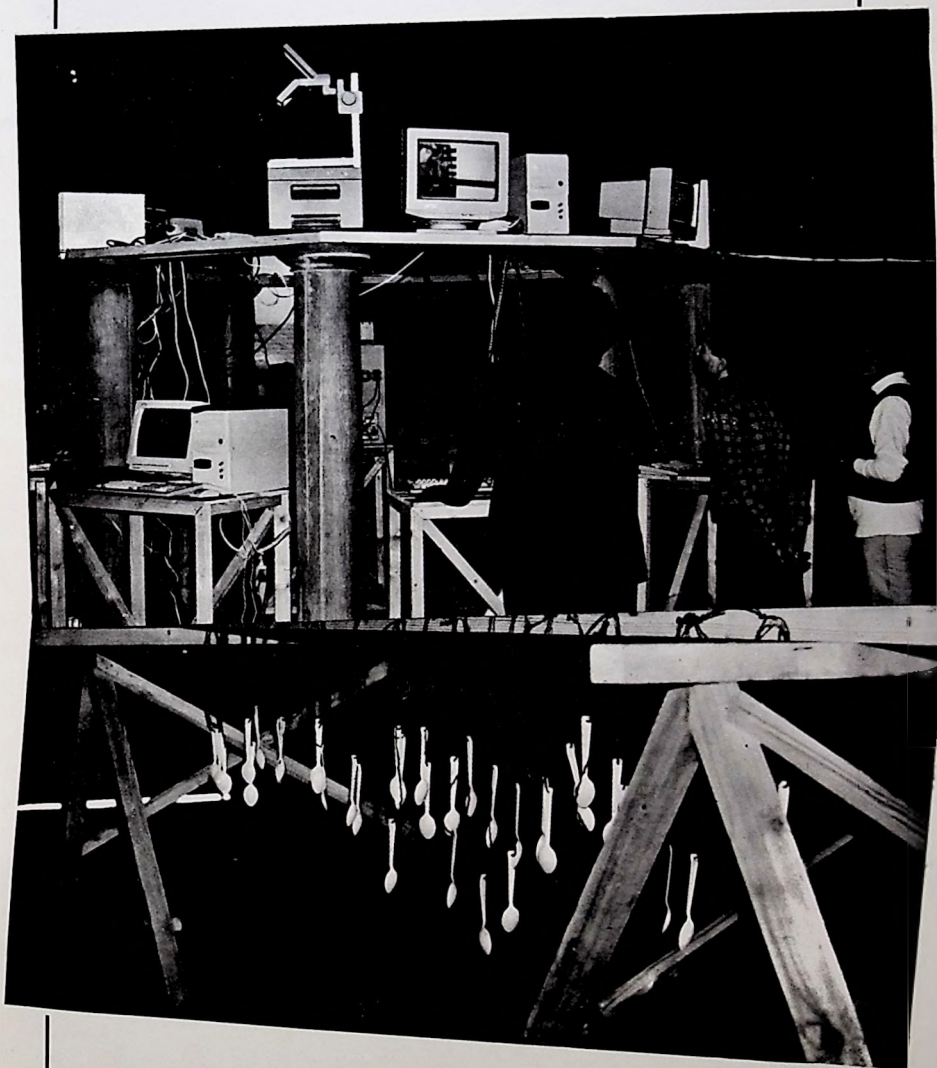
date: 02.11.1994
number of pages: 1

to: 0101010101010101 exhibition
SOROS CENTER
FOR CONTEMPORARY ARTS
bucharest

from: INTERMEDIA
RANDEVUUL

computer art
e-mail
photo
video

Intermedia magazine
bundeswehr weste
nutella
200 plastic bags



010

101

010

101

010

101

010

101



Handwritten text in a cursive script, likely a signature or a short message, located in the upper left corner of the image.

Printed text, possibly a title or a short headline, located in the upper middle section of the image.

Large, stylized text, possibly a brand name or a large headline, located in the middle left section of the image.