

formate

Bukarest ca. 2004

An diversen Schnittflächen von bildender Kunst, elektronischer Musik und Performance formierte sich in der rumänischen Kapitale in den letzten Jahren eine der spannendsten ästhetischen Szenen Südosteuropas. Formate präsentiert ausgewählte Positionen aus diesem Bukarest ca. 2004.

Neben den Arbeiten und Projekten einer szenepolitisch unabhängigen und transkontinental hochvernetzten jungen Generation zeigt formate wichtige Positionen von KünstlerInnen, die noch unter dem Ceausescu-Regime zu arbeiten begannen: Ion Grigorescu, der einer der wichtigsten europäischen konzeptuellen Künstler und Performer der 70er Jahre ist, Calin Dan, Josif Kiraly sowie Dan und Lia Perjovschi, die in den 80er Jahren Bukarest noch vor dem Ende der Diktatur wieder in die Landkarte der internationalen Gegenwartskunst eingetragen haben.

Das Programm moving patterns stellte in einer Audio- und Videostation einen repräsentativen Querschnitt von Sounds und Visuals der Bukarester Elektronikszene vor und präsentierte in lifeeffects Kooperationen mit Musikern aus Wien.

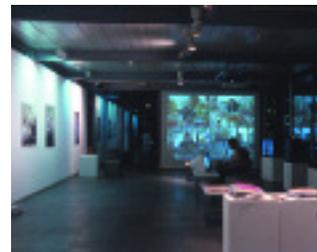
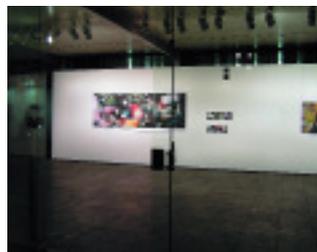
KuratorInnen:
Hedwig Saxenhuber und Georg Schöllhammer
(springerin/bildende Kunst)

moving patterns:
Wolfgang Kopper (mica/Musik)
Martina Hochmuth (TQW/Tanz)

in Zusammenarbeit mit:
Vlad Nanca, Stefan Tiron, Lia Perjovschi, Aurora Kiraly und Casa Gontz.
Ausstellungsgestaltung: Stephan Rabeck mit Markus Hiden
Produktion: Kunsthalle Wien
Ein projekt von springerin und mica in Kooperation
mit der Kulturabteilung der Stadt Wien und dem TQW



formate KunsthalleWien, projectspace,
Außenansicht, 2004, Foto: Markus Hiden



formate Ausstellungsansichten,
KunsthalleWien, projectspace,
2004, Fotos: Markus Hiden,
Werner Kaligofsky (rechts unten)

Electoral Meeting

Ion Grigorescu

Text: Ion Grigorescu,

Übersetzung: Martina Hochmuth

Zur Zeit des Sozialismus fanden die Wahlen immer im Frühling statt. Das Erringen eines Abgeordnetenmandats hatte keinerlei Bedeutung, auch die Abgeordneten selbst hatten keinerlei Bedeutung. Das Ganze war lediglich eines der Rituale der Partei. Es begann mit der Versammlung der Gehaltsempfänger – es waren Tausende, ich war unter den Lehrern einer Schule – auf dem Platz vor dem Gebäude des Parteizentralkomitees. Für jede Gruppe sprach der jeweilige Chef der Gewerkschaft – ein doppelter Gehaltsempfänger, er war ja auch Angestellter der Securitate, des rumänischen Geheimdiensts. Er hielt uns bis ans Ende der Versammlung zusammen und lieferte die Slogans, die es jedes Mal, nachdem Ceausescu einen Satz beendet hatte, zu proklamieren galt.

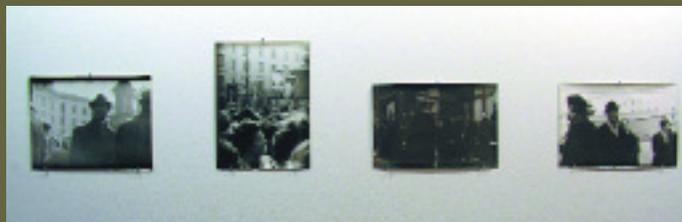
Er, Ceausescu, redete von irgendwo oben von dem Gebäude, man sah ihn jedoch nicht. Dennoch, auch er war nur ein menschliches Wesen. Das einzige, woran ich mich aus seiner Rede erinnere, war eine Überraschung: Er beendete sie mit dem Aufruf: »Singen wir die Internationale« und fragte dann im Flüsterton, ob jemand sich noch an sie erinnere.

Es ist klar, dass er genau wusste, was er wollte – dass die Welt um ihn herum einschlafen möge mit Ausnahme der Mitglieder der Securitate (die Bodyguards von heute).

Warum sollte man schlafen? Das ist die Doktrin des Sozialismus – aufwachen ist gegen seine Absicht.

Ich fühlte, dass es Sinn machte, jetzt Fotos zu machen um eine Basis in diesem Zustand der Betäubung zu finden. Das war 1974. Später konnte man Fotoapparate nicht einmal mehr umgehängt sehen.

Die Serie »Wahlmeeting« (1974) besteht aus 28 Fotos, die während einer der verordneten Wahlkundgebungen in Bukarest aufgenommen wurden. Sie zeigt unredigiert das Verhalten von gewöhnlichen Bürgern und Geheimdienstoffizieren, die sich verdeckt unter die BürgerInnen gemischt haben.

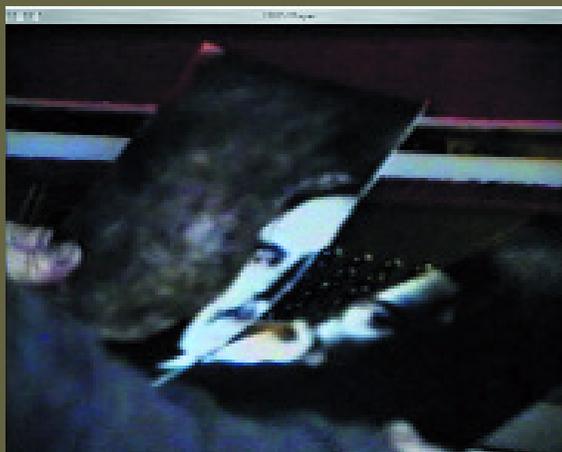


Ion Grigorescu,
geboren 1945,
lebt und arbeitet in Bukarest.

Ion Grigorescu Electoral Meeting,
4 SW-Fotografien im Format 30 x 40 cm
aus einer Serie von 28, 1974,
Courtesy der Künstler



Ion Grigorescu Stills aus dem Video
»Venice Piano«, VHS-PAL, Farbe/Ton,
40 min, 1993, Courtesy der Künstler



Rekonstruktionen

Josif Király

Iosif Kiraly

Reconstructions – Intercity IC 594_2,
2003, Inkjet-Druck, 90 x 270 cm,
Courtesy Galeria Nuoa



Text: Josif Király

In diesem Projekt habe ich mithilfe der Fotografie versucht, verschiedene persönliche Situationen und Erfahrungen, die kürzere oder längere Zeit zurückliegen, in Sektionen einzuteilen. Es ist eine Untersuchung darüber, auf welche Weise ich mich an Personen, Orte und Ereignisse erinnere (und sie vergesse) /.../

»Rekonstruktionen« sind zusammengesetzte poly-perspektivische Bilder, in denen jeder einzelne Schnappschuss die Funktion eines Bytes an Information und Erinnerung hat (der Time Code der Kamera ist eingebledet). Das Faktum, dass diese Schnappschüsse ungefähr vom selben Punkt aus, aber zu verschiedenen Zeitpunkten – nach einigen Minuten, Tagen, Monaten oder Jahren – aufgenommen wurden, verleiht

dem endgültigen Bild eine räumliche Kohärenz bei gleichzeitiger temporaler Diskontinuität.

Wir neigen dazu, uns Erinnerungen wie Schnappschüsse aus einem Familienalbum vorzustellen, die wir – wenn sie ordentlich aufbewahrt wurden – im selben Zustand wiederfinden, in dem sie ursprünglich waren. Jetzt aber wissen wir, dass wir unsere Erinnerungen nicht auf eine Weise aufzeichnen, wie eine Kamera sie aufzeichnen würde. Unser Gedächtnis funktioniert anders. Wir extrahieren die Hauptbestandteile unserer Erfahrungen und verwahren sie. Dann rekonstruieren wir unserer Erfahrungen, statt einfach nur Kopien davon abzurufen. Manchmal fügen wir diesem Prozess der Rekonstruktion Gefühle, Überzeugungen oder sogar Wissen, das wir erst

nach dieser Erfahrung erworben haben, hinzu. Anders gesagt: Wir beeinflussen die Erinnerungen aus unserer Vergangenheit, indem wir ihnen Emotionen oder Wissen zuschreiben, etwas, das wir erst nach dem eigentlichen Ereignis erworben haben. Die Rekonstruktion ist von verschiedenen Faktoren beeinflusst, wie zum Beispiel dem Kontext, in dem sie sich ereignet, dem emotionalen Zustand in jenem Moment, in dem wir uns erinnern und Erfahrungen, die zwischen dem Moment, an dem die Ereignisse stattgefunden haben und jenem Moment, an dem man sie erinnert, gesammelt wurden etc. Manchen Details wird deshalb größere Aufmerksamkeit geschenkt, einige Elemente können mit der Zeit in den Vordergrund treten, während andere unbedeutender werden oder sogar verschwinden

und durch andere Elemente ersetzt werden – durch Elemente aus anderweitigen Vorkommnissen oder auch nur indirekt erlebte Ereignisse wie Informationen aus den Massenmedien oder anderen Quellen, die auf einer unbewussten Ebene für eigene gehalten werden.

Iosif Kiraly,
geboren 1957 in Temeschwar,
lebt und arbeitet in Bukarest.
Seit 1990 Mitglied von subREAL.

Sample City – Wie ich dorthin gekommen bin Calin Dan



Calin Dan, 1955 in Arad geboren, lebt in Amsterdam und Bukarest. Arbeitet unabhängig und seit 1990 auch als Mitglied von SubREAL.

Calin Dan Stills aus dem Video »Sample City«, RO/NL, 2003, DVD, Farbe/Ton, 11.45 mn



Text: Calin Dan

Alles hat mit einer Tür begonnen. Als ich ein Kind, war wurde mir die Geschichte von Palaca¹ erzählt: Seine Brüder bläuten ihm ein: »Zieh die Tür hinter dir zu, wenn du das Haus verlässt!« Er reagierte darauf ad litteram und er fing an, die Tür auf seinem Rücken zu tragen. Ich vermute, dass diese Episode einen semantischen Schock in mir ausgelöst hat, eine subliminale Aufmerksamkeit dafür, dass Sprache die Kapazität besitzt, eine Ambiguität zu produzieren, die unerwartete und schmerzhaft Konsequenzen hat. Dieses Bild wurde zur latenten Komponente meiner affektiven Erinnerung, eine Art Dilemma, das auf seine Lösung wartete. Als ich in Bukarest in mein »erstes« Haus einzog, studierte ich die (bescheidene) Eingangstüre in allen Einzelheiten – und versuchte mir vorzustellen, wie es sein würde, wenn ich sie auf meinem Rücken auf der Lipscani-Straße herumtragen würde (damals – 1982 – war das eine Gegend intensiver urbaner Aktivität). 1994 renovierte ich »mein« zweites Haus und ging dabei soweit, eine völlig nutzlose Türe auf ungefähr ein Jahr lang auf meinem Balkon zu lagern und versuchte, genug Mut zu sammeln, um die oben erwähnte Handlung auszuführen. Glücklicherweise fand das Ereignis nie statt. Ich sage glücklicherweise, weil sonst alles bereits dann und dort seinen Abschluss gefunden hätte. Später entdeckte ich auf meinen Reisen, dass die Architektur mich ständig auf eine fast therapeutische Weise in ihren Bann zog. Die (vage) Wahrnehmung der gebauten Umgebung wurde zu einem ersten Schritt der semantischen Akzeptanz / Assimilation eines Ortes. (Ich verwende den Begriff »Ort« in einem phänomenologischen Sinne – als einen Raum für spirituelle und sinnliche Praktiken). Während ich versuchte herauszufinden, worin die Kausalität meiner besonderen Verbindung zur Architektur bestand, zog ich einige vorläu-

fige Schlüsse, die ich im Folgenden in der Reihenfolge ihrer subjektiven Wichtigkeit aufliste: a) Die Betrachtung von Architektur hat einen latenten und lang anhaltenden Einfluss auf meine spirituelle Formation; b) Die Architektur ist eine Metadisziplin, deren dynamische Kapazität, Evolutionen und Brüche in einem Sozialkörper zu ermitteln noch lange nicht in seinem ganzen Ausmaß anerkannt worden ist; c) Architektur ist durch ein komplexes Set von Faktoren und Ereignissen zur einzigen Metadisziplin geworden, deren Mankos und Limits nicht mehr durch obsoletere Terrains wie bildende Kunst, Musik, Theater, Literatur und Religion kompensiert werden. Von diesem Punkt an war die Verbindung einfach – ich musste mich ohnehin von dieser Tür-Person freimachen – also warum nicht die alte Obsession zur jüngeren Faszination für den gebauten Raum in Bezug setzen? Und warum so nicht die Aufmerksamkeit auf ein Element lenken, das systematisch ignoriert worden ist, wenn man Architektur besichtigt – die genuine Subjektivität des Bewohners, diesem Pfand, dessen Empfindungsorgane durch die Architektur andauernd berichtigt / korrigiert / zivilisiert werden?

Der Text ist ein Auszug aus »Mobility is my only way of being around ...« – ein Interview mit Calin Dan und Judit Angel, in: Idea, arts + society # 17, 2004, S. 56 – 64.
1 Die Figur Palaca ist eine Art rumänischer Till Eulenspiegel

CAA (Contemporary Art Archive) CAA (Center for Art Analysis) Lia Perjovschi



Lia Perjovschi Entwurf der CAA/CAA Zeitung »Frühwarnreport«, eine Dekonstruktion des MNAC National Museum of Contemporary Art. Eröffnet im Parlamentsgebäude auf politische Anordnung (der bis Herbst 2004 dominierenden Partei)



Lia Perjovschi, geboren 1961 in Sibiu, lebt und arbeitet in Bukarest. Gründete gemeinsam mit Dan Perjovschi das CAA/CAA (Contemporary Art Archive and Center for Art Analysis Bucharest)

Eduard Constantin Stills aus einem Video über den Palast des Volkes, 2004, Courtesy der Künstler

Text: Lia Perjovschi

Das CAA ist ein Raum für zeitgenössische Kunst und kritische Haltung; es ist ein Informationszentrum (ein Museum zeitgenössischer Kunst/ Kultur in Ordnern; ein Archiv; ein Ort für alternative Kunsterziehung und ein interdisziplinärer Treffpunkt; ein organischer, flexibler und permanenter Prozess; ein Kontext in Bewegung; eine internationale Datenbank mit Schwerpunkt auf Kunsttheorie, Cultural Studies und kritischer Theorie; eine umfangreiche Sammlung von Dias, Video Tapes, Cds, Katalogen, Büchern, Reviews, Dokumentationen internationaler Kunst- und Kulturereignisse; ein Ort für Dialog, Kommunikation, Ermächtigung und natürliche Beziehungen; ein Ort, an dem Themen aktueller Diskussionen im Kunstfeld und neue Kulturtheorien reflektiert werden; ein Ort, für Themen sozialer und politischer Relevanz der Kunst, der Autonomie und des Kontexts von Kunst und ein Ort für Diskussionen, Vorlesungen, Präsentationen, Workshops, Ausstellungen.

Unter verschiedenen Namen besteht das CAA seit 1985 (Apartment art Oradea) 1987 Experimental Art Studio auf der Bukarester Kunstakademie 1991 Open studio Berthelot 12 Bukarest 1996 Studio as public space Berthelot 12 Bukarest 1 1997 CAA (Contemporary Art Archive) 1999 CAA (Center for Art Analysis) 2000 + Dizzydent program 2002 + Detective (Research in Contemporary Art and Culture, Context)

Gegründet und koordiniert wurde das CAA von Lia in enger Zusammenarbeit mit Dan Perjovschi und seinen Kontakten – einer Öffentlichkeit, die nach einem tieferen Verständnis von zeitgenössischer Kunst sucht. Mitgetragen wird das CAA von der neuen Generation von KünstlerInnen, Kritiker- und TheoretikerInnen. Die vom CAA gratis in Umlauf gebrachten Publikationen sind gleichsam die Ausstellungen der Institution und geben zusätzliche Informationen über aktuelle Inhalte und Debatten.

Im Rahmen des CAA 2004 präsentierte Künstler: Eduard Constantin, »Exhibition spaces in Bucharest«; Cezar Lazarescu, »Erasing« The Palais of the Parliament; Ion Godeanu, »No Exit«.

Feel the Power

Alexandra Croitoru



Text: Mihnea Mircan

Auf den ersten Blick entfaltet Alexandra Croitorus Fotoserie »Untitled« eine auffällige Symmetrie. Ihre Prämissen scheinen offensichtlich zu sein: Macht erscheint zu nächst einmal entweder ausgestattet mit leicht zu entschlüsselnden Attributen. Oder sie trägt die Züge eines berühmten Gesichts – ein Emblem, das bereits »an sich die Nachricht ist«, das für sich beansprucht, »die endgültige Antwort« zu sein und jenen Teil des kollektiven Unbewussten ausleuchtet und sich aneignet, der durch Vorurteile und mediale Wiederholung schon erodiert und gefügig gemacht worden ist. /.../

Macht erscheint effizient, gleichförmig und ungestört in ihren Zielen, von denen das Wichtigste ist, sich selber zu kommunizieren. Aber es ist diese Offensichtlichkeit die irreführt, genauso wie der ruhige Realismus, der sie zu inspirieren scheint. Dort, wo wir Strategeme und perfide Pläne vermutet hatten, treffen wir auf Situationen, in denen der Code perfekt und transparent funktioniert. Alexandra Croitoru verwendet keine Metaphern und darin liegt meiner Meinung nach die Kraft ihrer Bilder: Sie baut eine Bühne, auf der Kräfteverhältnisse nackt präsentiert werden, herausgelöst aus dem Feld der stillschweigenden Komplizenschaft und infolgedessen verwirrt werden. /.../



Die Logik der Doppelportritts ist eine zweifache. Überwältigt von einem unwiderstehlichen Bedürfnis nach Identifikation tritt Croitoru auf die Bühne, um nach ihren sprichwörtlichen Minuten Ruhm zu suchen. Die Berührung und das Spiel der Blicke sollten die Spannung einer Übertragung suggerieren. Hier aber zerstreuen sie die Aufmerksamkeit und entladen unvermeidlich Spuren der Gewalt – den rudimentären Vertrag, auf dem die Macht der Medien basiert und die persönliche Anmut ignoriert. Was wir sehen, scheint ein fehlgeschlagener Versuch zu sein. Die Fotografien

zeigen eine verwundbare Stelle. Sie produzieren ein aktives Objekt der Macht und eine Aktivität, die keine Konfrontation ist, sondern eine Bemühung um Kontamination. Alexandra spricht mit der Macht in einem entspannten und moderaten Tonfall und spricht über Macht mit einer milden und nachsichtigen Ironie.

Alexandra Croitoru Ohne Titel 4, 2004
(Hip Hop Band), Digitaldruck auf
Leinwand, 100 x 85 cm,
Courtesy die Künstlerin

Ohne Titel 5, 2004
(Premierminister Nastase),
Digitaldruck auf Leinwand, 100 x 85 cm,
Courtesy die Künstlerin

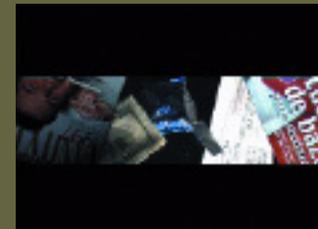
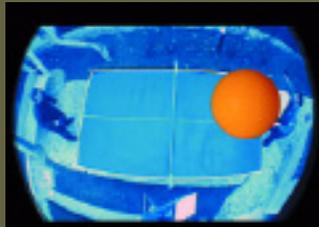
Ohne Titel 2, 2004
(Bodybuilder), Farbphotografie,
Courtesy die Künstlerin



Alexandra Croitoru,
geboren 1975.
lebt und arbeitet in Bukarest.

Mihnea Mircan ist Kurator
am MNAC Bukarest

ro:video:sel Casa Gontz



Casa Gontz,
geboren 1978 in Bukarest,
lebt derzeit in Wien und Barcelona.

videos und visuals aus der bukarester
szene, ausgewählt von casa gontz

von oben links nach rechts:
arnold estefan, endless, 3:00
liviu puzderca, lumina, 3:15
cristina david, ceai, 4:46
cristina david, cucubau, 4:47
cosmin moldovan, hp stonji, 5:33
bogdan marcu, dana's death, 8:53
dilmana iordanova/mihaela kavdanska, histories, 4:00
casa gontz, duo 505, 3:15
bogdan marcu, dana's death, 8:53
liviu puzderca, dream on, 3:26
casa gontz, memo, 4:47
matea branea, omulan, 12:00
bogdan marcu, dorit chrysler, musikvideo, 3:14
catalin rulea, one event..., one soldier..., one beer, 2:02
adi aghenite, sync soap, 3:07

They

Olivia Mihaltianu



Text: Olivia Mihaltianu

Eine Landeübung im Jahre 2001, ein mysteriöser und apokalyptischer Blick in die Zukunft: Das Gefühl, dass sie uns beobachten und dass sie kommen werden. Tatsächlich ist es nur eine Nachtaufnahme eines belebten Boulevards in Bukarest. Sie sind bereits unter uns.

Olivia Mihaltianu,
geboren 1981 in Bukarest,
lebt und arbeitet in Bukarest

Olivia Mihaltianu Still aus dem Video
»They«, 2001, DVD/PAL, 2 min 30 sek,
Farbe/Ton, Courtesy die Künstlerin

Un chien Andalú Ciprian Muresan



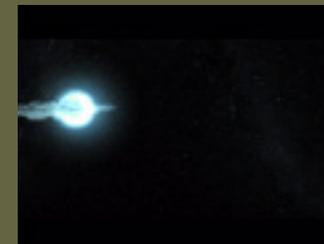
Ciprian Muresan,
1977 geboren in Dej,
lebt und arbeitet in Cluj-Napoca

Text: Cosmin Costinas

Wenn Buñuel Shrek gesehen hätte, hätte er es vielleicht bedauert, diesen Film nicht selbst gemacht zu haben. Wenn Dalí Shrek gesehen hätte, hätte er vielleicht behauptet, dass dieser Film von ihm ist. Dabei sind Fragen der Vaterschaft in diesem Fall wirklich irrelevant. Die handelnden Charaktere verblassen, wenn die Idiosynkrasie der Geste, die ihnen Relevanz verliehen hat, in ritualisierten Wiederholungen verlorengeht. Die wiederholte Geste, der Einzigartigkeit ihres Autors entledigt, erhält einen kulturellen Wert, der entweder zu einem Register des Heiligen gehört – in jenen Gesellschaften, in denen das reproduzierte Bild immer noch die Fähigkeit zu beeindrucken besitzt. Oder sie wird im gegenwärtigen Zeitalter zu einem visuellen Code, dessen komplizierte Verzweigungen stark genug sind, den unvorbereiteten Betrachter zu verblüffen oder aus der Fassung zu bringen. Es ist wahr: Wenn am Beginn des 21. Jahrhunderts eine Figur aus einem Zeichentrickfilm beiläufig Dinge aus einem surrealistischen Manifest-Film, der achtzig Jahre älter als sie selber ist, imitiert, dann muss die Welt, in der wir zur Zeit leben, Probleme mit Identitätsdefinitionen und der mechanischen und irrationalen Reproduktion von Mustern aufweisen.



Ciprian Muresan Still aus der Video-
animation »Un chien Andalú«, 1 min,
Farbe/Ton, 2004, Courtesy der Künstler



Eminem, Adidas etc. Vlad Nanca

Text: Erden Kosova

... Das kleine gesprayte »deteronement« spielt mit der phonetischen Ähnlichkeit der Namen des rumänischen Nationaldichters Eminescu und dem des zeitgenössischen HipHop-Stars Eminem, und illustriert die aktuelle Verwirrung in diesem Land; einem Land, das von der Introversion einer gesellschaftlichen Kollektivität, wie sie für Krisenzeiten typisch ist, und von der Überschwemmung mit global rotierenden Signifikanten des Spektakels, bei dem Ikonen der verschiedenen ideologischen Konstellationen ineinander übergehen, zerrissen ist. /.../ Die gleiche Spannung zwischen zwei Ideologien wird in einer anderen Arbeit zur Sprache gebracht. In ihr geht es um die Schwierigkeit, in der Ceausescu-Ära Fleisch ausfindig zu machen und zu kaufen. Die komplementären Teile der Tiere, die stattdessen gekauft wurden, wurden von der Bevölkerung nach Luxusgütern aus dem Westen benannt. Dünne Hühnerkrallen wurden als »Essbesteck« bezeichnet; Schweinsköpfe als »Computer«, und die fleischlosen Schweinsfüße als »adidas«. Diese ironische Metapher wird von Nanca mittels der drei Streifen der berühmten Marke literal auf Schweinsfüße übertragen ...



Vlad Nanca
geboren 1979
lebt in Bukarest und führt dort u.a.
in seiner Wohnung die Galeria 2020.

Vlad Nanca The Eminemscu Show,
2003, Aerosol auf Leinwand, 30 x 40 cm,
Courtesy 2020, Foto: Nanca

Vlad Nanca Original Adidas, 2003,
Schweinsfüße, Textil, Superkleber,
Porzellan, variable Dimension,
Courtesy 2020, Foto: Nanca

Vlad Nanca Herausgeber, Incepem
Fanzine, No3, limitierte Auflage
von 10 Stück, 2004, Courtesy die
KünstlerInnen, Foto: Nanca



Vlad Nanca »revolution brand«, diverse
Objekte und Logos im Schaukasten der
temporären Galerie von Jetti Renner und
Clemens Novy am Wiener Brunnenmarkt,
Ecke Grundsteingasse, November 2004,
Foto: Nanca

Das »Wand«-Projekt 2002–2004

Ioana Nemes

Text: Ioana Nemes

Kontext

Es ist wichtig, den Kontext, in dem das »Wand«-Projekt entstanden ist, offen darzulegen: Ich lebe sehr beengt gemeinsam mit meiner Familie in einem winzigen Zweizimmerapartment. Weil »mein Zimmer« ein adaptiertes Esszimmer mit drei Türen ist und ich es mit meiner Mutter teile, hatte ich das Gefühl, über keinen Freiraum zu verfügen. Am Anfang war die »Wand« mein privater Sieg – ich hatte jetzt »Privatraum« (meinen eigenen Besitz) und das war hart erkämpft. Es gab zu diesem Zeitpunkt mit einigen Familienmitgliedern Streitigkeiten.

Entstehungsgeschichte

Das »Wand«-Projekt entstand im Jahre 2001 aus der Notwendigkeit heraus, für mich selbst herauszufinden, wie effizient und produktiv ich in meiner Arbeit war. Ich betrachtete die Kunst als ein heikles Terrain mit verschwommenen Grenzen und ich wollte für mich klären, wo mein eigener Platz darin war und wie ich mich weiterentwickeln könnte. (Ich komme aus dem Sport und war bis zu meinem 20. Lebensjahr eine professionelle Handballspielerin. Daher bin ich der Kunst nicht wirklich so sehr verbunden – oder so vertraut mit ihr – und deshalb stelle ich ihre Effizienz in Frage. Bringt die Kunst wirklich etwas Wertvolles für die Öffentlichkeit zustande und so weiter.)

Der konzeptuelle Teil

Die »Wand« ist ein fortlaufendes Projekt, das ich durchführe, um meine Handlungsweisen zu verbessern. Ich verzeichne auf dieser Wand jede Veränderung, die sich ergibt und die Fotografien werden am Ende des Jahres zu Dokumentationszwecken verwendet. Dann ziehe ich normalerweise einen Schlussstrich unter die Aktivitäten des letzten Jahres und analysiere die Situation. Das ist der Zeitpunkt, die Aktivitäten des letzten Jahres Revue passieren zu lassen, Tabellen und Statistiken anzufertigen, um herauszufinden, wie substanziell der Fortschritt gewesen ist, der in diesem Zeitraum zu verzeichnen war.



Der technische Teil

Man kann sich die »Wand« wie einen riesigen Desktop vorstellen (mit einem 2/3 Meter großen Bildschirm, als meinen »daily office assistant«). Er hat Eingangs-Icons, das sind Notizen die auf Zu-erledigende-Projekte hinweisen, die in drei Gruppen unterteilt sind: den Bereich Kunst & Projekte, dann Mode und zuletzt die Voodoo-Sektion, eine Wunschliste mit Zielen und für Objekte, die ich mir in Zukunft leisten können will. Und er hat die Ausgangs-Icons – die erledigten Projekte. Es geht darum, die Eingang-Icons (Ideen, die noch der virtuellen Welt angehören) von der rechten Seite der Wand auf die linke zu bewegen und sie in Ausgangs-Icons zu verwandeln (realisierte Ideen, die zur wirklichen, greifbaren Welt gehören). Aufgrund der unsicheren rumänischen Ökonomie mit ihrem negativen Einfluss auf

den Kunstmarkt und die Kunstschaffenden selber, verbleibt der Großteil des »Wand«-Projektes im Zustand kleiner Icons auf der rechten Seite. Aber glücklicherweise gibt es einige wenige Projekte, die es geschafft haben, auf die linke Seite zu wechseln und Realität geworden sind und der Öffentlichkeit präsentiert wurden.

Tonaufnahmen

Die »Wand« wird von einer Agenda unterstützt: Eine »detaillierte Wand«, auf der Texte, Zeichnungen, Tabellen und kleine fotografische Kontaktabzüge aufbewahrt werden und einem Diktiergerät, auf dem persönliche Impressionen sowie Sound aufgenommen werden. Die Aktivität des Aufnehmens gibt mir die genaue Dimension meiner Position an einem bestimmten Zeitpunkt, sagt mir, wo ich bin und wie sehr



Ioana Nemes,
lebt und arbeitet in Bukarest.

ich mich weiterentwickelt habe und wie weit ich noch kommen könnte. Ich mag es gern, meine Projekte zu selektieren, sie zu arrangieren, ihnen Markierungen zu geben, sie zu klassifizieren und ihnen erste, zweite und dritte Preise zu verleihen. Ich übernehme dabei normalerweise die Rolle der Jury.

Zukunftsansichten

Das »Wand«-Projekt wird sich ständig verbessern, gleichzeitig mit meiner eigenen Entwicklung. Es wird sich auch in Gestalt und Design ändern, wenn eine neue technische Ausrüstung angeschafft werden wird. Aber egal welche Form die »Wand« in Zukunft annehmen wird, sie bleibt ein nützliches Werkzeug für meine Ausgeglichenheit und auch eine vertrauenswürdige Richtschnur meiner Entscheidungen.

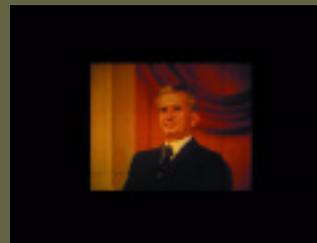
Ioana Nemes First Wall Picture 2002, 2004, 70x100 cm, Digitalprint, Courtesy die Künstlerin

Ioana Nemes The Wall, 2003, Foto, Dimension variabel, Courtesy die Künstlerin

Die Darsteller der unbewussten Geschichte Cristian Pogacean

Text: Cosmin Costinas

Wer ist das Subjekt der Geschichte? Wer sind die HauptdarstellerInnen jener Momente, in denen Geschichte spürbar wird, sichtbar, sogar kontrolliert, durch die Intensität, der sie ihre Präsenz verdankt, jene Präsenz, die das tägliche Leben zum Schicksal werden lässt? Wenn die Antwort auf diese Frage lautet: die Massen, wie wir im Osten es gewohnt waren, diese Frage zu beantworten – was genau bringt nun die Massen dazu, ihre Absichten klar darzulegen, sich auf sie zu einigen und gemeinsam zu handeln, um sie zu erreichen? Gibt es neben den Mitteln der Kommunikation ein kollektives Irrationales, das in einem bestimmten Moment eine gemeinsame Botschaft direkt ins Gewissen jedes einzelnen Mitglieds dieser Masse sendet, um sie zum Handeln anzustiften? Und worin besteht eigentlich die Aufgabe des Individuums in der Geschichte – ob es sich dabei um den herausragenden Anführer oder ein simples Subjekt innerhalb der Masse handelt? Diese Arbeit handelt von diesen Fragen, indem sie eines der finstersten und faszinierendsten Beispiele der Kontrolle und Machtausübung vorführt – eine historische Manipulation mitten im Nachkriegseuropa: das Rumänien Ceausescus. Während einer der völlig größtenwahnsinnigen Feierlichkeiten zum Nationalfeiertag – ein Vorwand für die Selbstfeier des Diktators – zeigen die mit Menschen, die verpflichtet wurden, sich im Stadion zu versammeln, um gloriose Bilder des Präsidenten nachzustellen bevölkerten Tribünen für eine prophetische Sekunde lang das Bild seines Leichnams, kurz nach der Exekution.



Cristian Pogacean Die Darsteller der Unbewussten Geschichte, 2004, Video, 2:50

Was ist Kunst Catalin Rulea

Text (Auszug): Catalin Rulea

Das Projekt »Was ist Kunst«, und »Wozu ist Kunst gut«, wurde im Frühjahr 2004 als urbane Aktion im Zentrum von Bukarest von Catalin Rulea initiiert. Das Publikum wurde durch Poster im Stadtraum aufgefordert, via Internet seine Meinung zu Kunst und zu ihrer Funktion abzugeben. Die Beteiligten nahmen automatisch an einem Gewinnspiel teil, bei denen zwei Hauptpreise (ein Manga und ein Fachwerkhaus) zu gewinnen waren, die auch auf den Plakaten ausgestellt waren. Die Antworten konnten nur über Internet von einer eingeschränkten Zielgruppe abgegeben werden. daher wurde die Frage nicht explizit auf zeitgenössische Kunst ausgerichtet, sondern auf Kunst allgemein. Das Verständnis für zeitgenössische Kunst innerhalb der Zielgruppe der Internetuser ist eher gering.

An der visuellen Umsetzung beteiligten sich folgende KünstlerInnen: Catalin Rulea, Dragos Burlacu, Emanuel Borcescu, Cosmin Gradinaru, Nicoleta Mocanu, Matei Arnautu, Dan Piersinaru, Ana Banica, Dan Acostioei, Nicolae Comanescu, Mihaela Kavdanska, Dan Vezentan.

Das Projekt startete am 12. Mai, einige Wochen vor den studentischen Sommerferien. 2004 war ein Wahljahr und so war die Öffentlichkeit mit Propagandamaterial der politischen Parteien oder der Kandidaten überschwemmt. Neben den Wahlkampfanzeigen ist die kommerzielle

Werbung im Stadtbild von Bukarest sehr präsent. Ich habe mich entschlossen, mein Projekt in Bukarest anzusiedeln, obwohl es für mich auch interessant gewesen wäre, Vergleichswerte zu einer anderen Stadt zu haben, beispielsweise zu Tameschwar. Dort entstand in den 70er und 80er Jahre interessante Avantgardedekunst. Bukarest ist eine 3-Millionen-Metropole, die eine höhere Bildungsdichte aufweist als alle anderen Städte im Land und die Investitionen des Großkapitals sind in der urbanen Struktur unübersehbar. Trotz der Wirtschaftsdynamik in der Metropole sind die Zirkel der zeitgenössischen Kunst noch immer am Rande und institutionell schwach verankert. Ich will mit meinem Projekt im urbanen Raum Anerkennung und Credibility für zeitgenössische Kunst bei den Leuten sammeln, die nicht direkt im Kunstsystem involviert sind. Die Aktion ist speziell an ein jüngeres Publikum gerichtet, da sich die Plakate an jenen Stellen befinden, die Jugendliche stärker frequentieren – Universitäten, Diskotheken und Lokale. Meine Arbeit wirft im Kontext des heutigen Bukarest wichtige Fragen auf, wie: Kann sich Kunst und ihre Rezeption durch Marktmechanismen neu formieren oder sind es noch immer vorwiegend die alten Werte, wie Bildung und Erziehung, die die Grundvoraussetzung für die Wahrnehmung von Kunst bilden?

Catalin Rulea »Was ist Kunst und wofür ist sie gut?«, Plakataktion zur Eröffnung des Museums Moderner Kunst in Palast des Volkes in Bukarest und Buch, 100 Seiten 15 x 21 cm, Bukarest 2004
Courtesy der Künstler, Fotos: roolytoons



Catalin Rulea, (roolytoons) geboren 1979, lebt und arbeitet in Bukarest



Biete künstlerischen Instinkt, Ideen und Haltungen im Austausch für ein Jahr Wohnmöglichkeit, Essen und Geld zum Leben. Künstler Tel. Nr. 004 0742 693 244

Hochtalentierter Künstler bietet ein Notizbuch voll mit Multimedia-Projekten an. Bitte nur professionelle Anfragen. Künstler Tel. Nr. 004 0742 693 244

Was ist Kunst...?

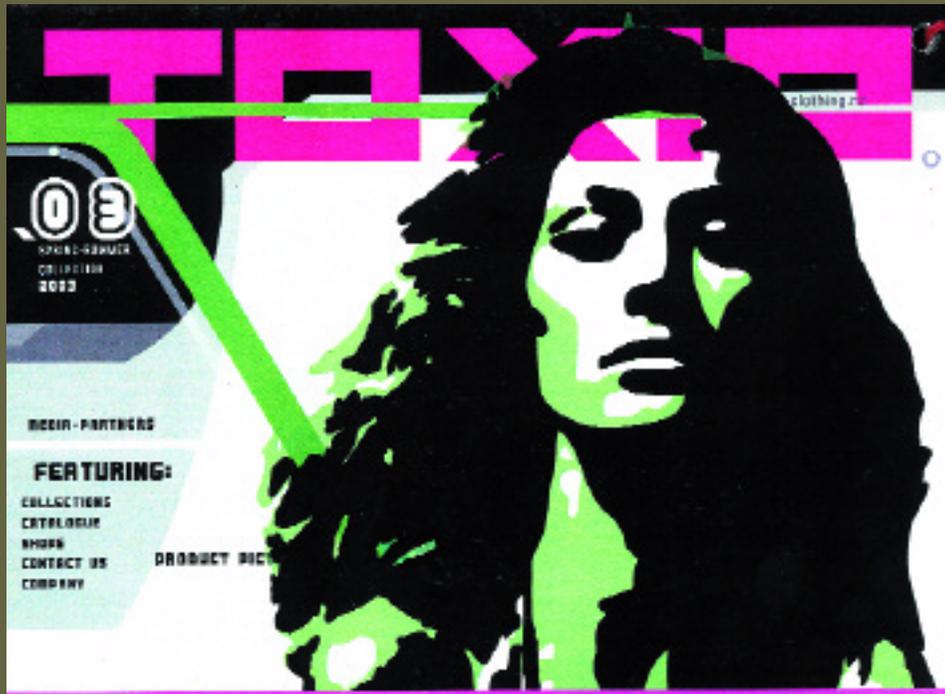
Wenn Sie diese Frage richtig beantworten, sind Sie der glückliche Gewinner einer Stunde Konversation mit dem Künstler...

Was ist Kunst...?

Wenn Sie diese Frage richtig beantworten, können Sie der glückliche Gewinner eines Autos der Marke Mangusta und eines tollen Hauses sein. Die Preise werden während einer Feierstunde übergeben...

Toxic Clothing

Cosmin Gradinaru, Anca Ignatescu



Cosmin Gradinaru und Anca Ignatescu
Motive und Flyer für das Modelabel
»TOXIC-clothing«, www.toxic-clothing.ro,
2004, Courtesy die KünstlerInnen



Text: Cosmin Gradinaru, Anca Ignatescu
Wir sind ein kleines von bildenden KünstlerInnen gegründetes und betriebenes Unternehmen und fungieren unter dem Label »TOXIC-Clothing«. Das Unternehmensmotto von TOXIC-Clothing lautet: »Mode ist eine Haltung, kein Image«. Es ist eine Marke für die neue Generation, und die künstlerischen Prints, die Sie auf unseren Modeprodukten finden, reflektieren einen mentalen Zustand. TOXIC-Clothing produziert keine Massenware, sondern konzentriert sich auf kleine Editionen für Leute, die anders aussehen wollen. TOXIC ist Bukarests beste Adresse, um glamouröse handgefertigte Oberteile, Clubbinghosen, Accessoires und verrückt bedruckte T-Shirts zu finden und ist einer der offiziellen Ausstatter für MTV Rumänien. Wenn Sie an einer neuen Kollaboration interessiert sind, kontaktieren sie uns! www.toxic-clothing.ro.



Toxic sind:
Cosmin Gradinaru,
geboren 1974,
lebt in Bukarest

Anca Ignatescu,
geboren 1974,
lebt in Bukarest

Der Palast Mona Vatamanu, Florin Tudor

Mona Vatamanu and Florin Tudor

Stills aus der Double-Channel
Videoinstallation »The Palace«, 2003/2004,
29 min 26 sek, DVD/PAL, Farbe/Ton,
Courtesy die KünstlerInnen

Text: Mona Vatamanu und Florin Tudor
Stellen Sie sich vor, Sie leben in Rumänien. Wir sind hier aufgewachsen, als unsere Städte Bukarest und Constanta zerstört wurden, um der sozialistischen Utopie Platz zu machen. Danach lebte der Großteil der Rumänen in Städten, die aus Wohnblöcken bestanden. Der Palast wurde von seinem Besitzer unfertig zurückgelassen, er selbst im Jahre 1989 getötet. Die Führungen erzählen seine Geschichte und die Geschichte des Gebäudes und die sozialen Implikationen auf das Leben der Einwohner von Bukarest. Wir wissen nicht genau, was es für uns bedeutet, hier zu filmen. Diana, die Führerin, agierte wie eine Performerin, die eine Rolle zu spielen hat und erinnerte uns an Lara Croft aus Tomb Raider – gleichzeitig berührte ihr Vortrag kaum jenes Drama, das der Palast für diesen Ort hier bedeutet. Wir können die horrible Dimension, in der wir dieses Gebäude wahrnehmen, nicht beschreiben. Vielleicht könnte man sagen: lächerlich, inkohärent, absurd, aggressiv. Die Grenze zwischen legalen Filmaufnahmen innerhalb des Gebäudes und dem illegalen Filmen von Dingen ist sehr schmal, da im Gebäude zur Zeit das Parlament untergebracht ist. Gleichzeitig ist es erlaubt, zu filmen, wenn man eine Gebühr von neun Euro zahlt. Eine andere eigenartige Sache für uns ist, dass sich die EinwohnerInnen von Bukarest kaum das Material vorstellen können, das dort verschwendet worden

ist – solange man nicht wie ein ausländischer Tourist den Palast besucht. Es ist wie in einer Stadt voller sozialistischer Wohnblöcke und es gibt darin einen Palast, der aus sozialistischen Wohnblöcken erbaut worden ist. Wir haben die Aufnahmen wie einen Film gestaltet, um den BetrachterInnen das Gefühl zu geben, selber dort TouristInnen zu sein. Nach dem ersten Film drehten wir einen zweiten mit einem anderen Führer. Es ist nicht überraschend, dass er andere Anekdoten und Stories erzählt als die erste. So zeigen sich die Widersprüche innerhalb der rumänischen Gesellschaft. Unsere Installation, bei der beide Filme gleichzeitig gezeigt werden, soll als Raum fungieren, in dem eine post-traumatische Situation erfahrbar wird.



Mona Vatamanu,
geboren 1968 in Constantja, Rumänien

Florin Tudor,
geboren 1974 in Genf, Schweiz,

leben und arbeiten in Bukarest,
Zusammenarbeit seit 2000

Probleme im Transit

Rumänische KünstlerInnen vor und nach 1989

Text: Ileana Pintilie

In politischer Hinsicht besaß Rumänien nicht nur eine Sonderrolle innerhalb des kommunistischen Blocks, sondern auch eine Diktatur, die zwanzig Jahre lang an der Macht war. Ceausescu, der Mitte der Sechziger an die Spitze der politischen Hierarchie gelangt war, vermittelte zunächst den Eindruck innenpolitischer Entspannung, einer scheinbaren Öffnung gegenüber dem Westen, sowie einer ebenso augenscheinlichen Loslösung von der Sowjetunion. Durch diese geschickten Schachzüge festigte er seine Position und konnte so zu Beginn der Siebziger eine Mini-»Kulturrevolution« einleiten, angeregt durch das Beispiel zweier Länder, die er zutiefst bewunderte: China und Nordkorea.

Diese politischen Umstände verdichteten sich in Rumänien, dessen neuere Geschichte sich von der seiner ebenfalls dem kommunistischen Block angehörenden Nachbarländer bis zu einem gewissem Maß unterscheidet, zu einer speziellen Situation. Das Moment der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Öffnung fand seinen Höhepunkt im berühmten Jahr 1968, das für die europäische Zivilisation gewissermaßen ein Jahr der Umwälzungen darstellte. Dass sich Ceausescu damals offen gegen den Einmarsch in die Tschechoslowakei aussprach, isolierte ihn auch weiterhin vom Rest der kommunistischen Welt, verschaffte ihm jedoch die Sympathien des Westens. Als dann Ende der Achtziger der sanfte Wind der sowjetischen »Perestroika« wehte, verschlechterte sich in Rumänien die politische und soziale Lage blitzartig.

Betrachtet man die rumänische Kunst der kommunistischen Ära, wird eine schizoide Spaltung der künstlerischen Aktivität deutlich. Auf der einen Seite gab es die offizielle Kunst, die eine konservative Bindung an die klassischen Genres (Malerei, Bildhauerei, Grafik etc.) beibehielt und mit triumphierender Miene die »neuen Realitäten« hervorhob, obwohl sie die realistisch-sozialistische Thematik selbst nach und nach aufgab. Auf der anderen Seite gab es die Untergrundkunst, zu der auch eine Reihe künstlerischer Experimente oder Kunstformen gezählt werden

können, die das Resultat einer sehr persönlichen Suche, vielleicht sogar gesellschaftspolitischer Frustrationen war. Letztere konnte für gewöhnlich nicht öffentlich werden, da sie durch die wachsame Zensur systematisch von Ausstellungen ausgeschlossen wurde. Zu den Kunstformen, die von einer kleinen Gruppe von KünstlerInnen verfolgt wurden, gehörten Aktionen, die unter den verschiedensten und ungewöhnlichsten Bedingungen sowie unter dem Druck der Zensur und der staatlichen Kontrolle entstanden: in einem Zimmer, vor einem Spiegel, vor dem Objektiv eines Fotoapparates oder einer Filmkamera, außerhalb der Stadt oder an abgeschiedenen Orten in der Stadt (der Dachterrasse eines Mietshauskomplexes etc.). Wir haben es vorgezogen, die allgemein gängigen Begriffe Happening oder Performance hier bewusst zu vermeiden, da die genannten Kunstformen unter Bedingungen entstanden, die sich von denen im Westen vollkommen unterscheiden, obgleich die Kunst, die sie schließlich hervorbrachten, denen internationaler Bewegungen ähneln mag. Der Begriff Aktion erschien uns angebrachter, um den Verlauf einer Veranstaltung in einem beliebigen Rahmen, mit oder ohne Publikum, zu verdeutlichen. Die ungünstigen politischen Bedingungen begünstigten eine gewisse Verschwiegenheit unter den KünstlerInnen, so dass sich die Art von unkonventionellen visuellen Events, die sich an privaten Orten entwickelten (gelegentlich einfach in einer Wohnung oder einem Atelier), nur wenigen »Eingeweihten« präsentierte, die bestens darüber informiert waren, was in der Kunstwelt wirklich passierte. An diesen privaten Orten wurden Filmvorführungen organisiert und kleine Festivals mit Aktionen oder sogar Ausstellungen abgehalten. Die wenigen öffentlichen Orte, an denen einige dieser Events stattfanden, waren auch keine professionellen Veranstaltungsorte für Kunst (wie die Lobby des Architekturinstituts in Bukarest oder das Deutsche Haus etc.).

Die allgemeine Stimmung in Rumänien wirkte sich symptomatisch auf das Werk einiger KünstlerInnen dieser Periode aus. Zu ihnen gehört auch Paul Neagu, der sein Debüt in jenem

Ileana Pintilie
Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin,
Vortragende an der West Universität,
Fakultät der Schönen Künste in
Temeschwar, Gastprofessur an der
Kunsthochschule in Bergen, Norwegen;
Kuratorin am Kunstmuseum Temeschwar.
Sie ist Mitglied des Herausgeberteams
des Internetmagazins ARTMargins, Los
Sie publizierte »Actionism in Romania
During the Communist Era«, Idea, Cluj,
2000 sowie zahlreiche Artikel in in-
und ausländischen Magazinen und
Katalogen.

Paul Neagu Neagu's Boxes, 1968,
S/W-Foto aus der gleichnamigen
Ausstellung in Hamburg, Courtesy Pintilie



kurzen Moment kreativer Freiheit um 1966/67 hatte. Sein Wunsch, sich von der akademischen Tradition zu lösen, sowie seine Neugier und Wissbegierde resultierten schließlich in einer Reihe neodadaistischer Arbeiten mit dem Titel »Neagu's Boxes«. Diese »Boxen«, kleine Objekte in den verschiedensten Formen, Resultate eines unerschöpflichen Einfallsreichtums, wurden zu Fetisch-Objekten. Sie sprachen den Tastsinn an, den es nach so langer Vernachlässigung durch eine fad gewordene Kunst wieder zu finden galt. Anders als die offizielle Kunst dieser Zeit waren diese Objekte, die eine simple Dreidimensionalität zeigten und an die Komposition und die Dekomposition von Form erinnerten, häufig aus vergänglichen Materialien wie Streichholzschachteln gefertigt oder aus Überbleibseln anderer Objekte improvisiert. Die Kunst, die sie darstellten, trotzte der offiziellen Kunst. Die Objekte gerieten in Umlauf und entwickelten ein Eigenleben mit einem geheimen Inhalt, dessen Bedeutung sich nur »Eingeweihten« erschloss. Wo sie auftauchten, brachten sie hinsichtlich der Form und Intention einen kulturellen Aspekt mit sich, sowie einen Kommunikationsaspekt, der von ihrer soziologischen Valenz zeugte. Ironisch und selbstironisch kommentierten »Neagu's Boxes« den gesellschaftlichen Kontext, der sie hervorgebracht hatte. Sie führten das Element des Spielerischen in die zeitgenössische rumänische Kunst ein, eine gewisse Ungezwungenheit, eine künstlerische Haltung der Ungehemmtheit in einer angespannten kulturellen Umgebung. Gleichzeitig boten die »Boxen« bezeichnenderweise Einblick ins Innere einer geschlossenen Welt, die als Symbol der rumänischen Welt in ihrer Isolierung vom regionalen wie auch internationalen Kontext betrachtet werden konnte. Bedeutsam ist in dieser Hinsicht das Foto, das den Künstler selbst hinter einem solchen Objekt zeigt, so, als befände er sich hinter Gittern: die Betonung eines Zustandes geistiger Gefangenschaft, wie ihn Intellektuelle in diesen Jahren tatsächlich empfanden.

Eine Fortsetzung dieser Entwicklung (1966/67) zeigte sich ein Jahr später in einer Reihe mit dem Titel »Colector de merite«

(»Verdienstsammler«), bestehend aus Zeichnungen und Objekten in derselben neodadaistischen Manier. Fasziniert von der Art und Weise, mit der sich im kommunistischen Rumänien Verdienst durch die Verleihung von Titeln, Auszeichnungen und Verdienstmedaillen »messen« ließ, konzipierte Neagu eine ironische Maschine, die in der Lage sein sollte, die Auswahlkriterien für Verdienst zu sammeln und anzuwenden, sowie die entsprechenden Auszeichnungen willkürlich ausgewählten Passanten zuteil werden zu lassen. 1968 platzierte der Künstler seine »Verdienstsammler« auf einer belebten Hauptstraße in Bukarest, inmitten des Stroms aus Autos und Bussen, wo sie sich unaufhörlich durch den Verkehr bewegten.

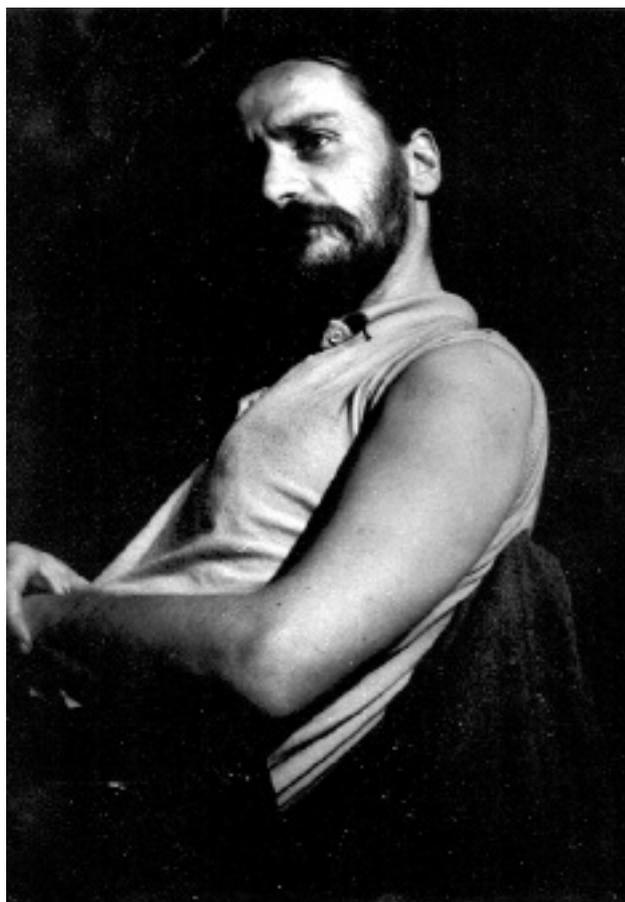
Während sich Paul Neagu vor dem wachsenden Druck der Staatsmacht ins Ausland flüchtete, traten andere KünstlerInnen die Flucht nach innen an. Unter ihnen war Ion Grigorescu, für den sich seine Umwelt symbolisch auf seinen eigenen Körper konzentrierte sowie auf die Grenzen, die diesen vom Außen trennten. Seine Erforschungen des eigenen Körpers mit der Foto- oder Filmkamera machen ihn zum wohl wichtigsten Body Artist Rumäniens. Der von »Neagu's Boxes« ermöglichte Blick ins Innere erfolgt hier als indiskreter Blick in die private Umgebung des Wohnzimmers oder Ateliers, einen Raum, der in einen kontrollierten Raum umgewandelt wird, beobachtet durch eine Linse, die an das Guckloch einer Peepshow erinnert. Durch dieses Loch erkennt man einen kleinen Raum, der von einem Arbeitstisch dominiert wird, auf dem sich der Vergrößerer sowie andere in einem Fotostudio verwendete Objekte befinden. Bei der Aktion mit dem Namen »At Prison« (1978) konzipierte der Künstler ein Häftlingsritual an einem überwachten Ort, verzerrt von einem Weitwinkelobjektiv. Das Ritual spielt sich in seinem eigenen Atelier ab, zwischen der Staffelei und dem Arbeitstisch mit dem Vergrößerer. Er selbst, in einem gestreiften Pyjama, der an eine Sträflingsuniform erinnert, macht Gesten, die an gymnastische Übungen oder einen militärischen Gruß erinnern, oder versucht konfus, in einer gezwungenen, angewiderten Routine-



Ion Grigorescu Im Gefängnis, 1978, S/W-Fotos, Bukarest, Studio des Künstlers, Courtesy Grigorescu

bewegung ein Stück dunkles Brot herunterzuwürgen. Bei dieser Aktion setzt der Künstler seinen Körper als ein Objekt ein, das zum Ziel der Macht geworden ist: der »gelehrige Körper«, über den Michel Foucault schreibt¹, er sei der Körper, der von dieser Macht manipuliert wird. Dieser Körper reagiert auf Befehle, gehorcht ihnen, ist eine Art »Maschinen-Mann«, der eine materialistische Reduzierung der Seele erfährt. An diesem Körper wird eine reale Theorie der Unterwerfung umgesetzt. Der indiscrete Blick in den Lebensraum ist, in Verbindung mit dieser Gefügigkeit des Körpers, der selbst in seinen intimsten Ritualen den unsichtbaren Befehlen der Macht zu gehorchen scheint, eine Metapher für den Alltag in der Diktatur, als sich das Dasein der Bewohner in den »Distrikt-Wohnheimen« mühelos beobachten ließ. In diesen geschlossenen Bereichen mit ihrer erzwungenen Disziplin wurde der »gelehrige Körper« geformt, auf den in jedem Moment seiner Existenz Druck ausgeübt wurde. Das für diese Periode charakteristische Verschwinden der Privatsphäre – für die Diktatur ein wichtiges Stadium bei der Schaffung des »neuen Menschen«, jenes furchtsamen Hybriden, dessen persönliches wie kollektives Gedächtnis ausgelöscht wurde – war eines der häufig wiederkehrenden Themen des Künstlers. Es wiederholt sich in verschiedenen anderen Aktionen vor dem Objektiv. Eine davon ist »Body Art within the House«, in dem der diskret eingeführte Blickwinkel erneut der des Weitwinkelobjektivs ist; das Bild überrascht den Nackten in einem Moment der Intimität, der Entspannung, beobachtet mit »kaltem Blick« und der Objektivität eines Überwachungsmechanismus. In den Fotogrammen kommt das Bild langsam näher und wird in einem Defragmentierungsprozess zunächst als Torso, dann als Büste und schließlich nur als Detail des Gesichts gezeigt. Die fotografische »Aktion« »Superpositions on Black« (1977) gehört mehr oder weniger in dieselbe Kategorie. Sie wurde im engen Raum des Ateliers konzipiert, im Durcheinander von Arbeitstisch, Staffelei, Vergrößerer und zahlreichen, in den Ecken des Raumes verteilten Arbeiten. In diesen Fotos interveniert der Künstler mit Bildern seiner selbst, posiert bekleidet oder nackt und deutet so eine dynamische Entwicklung des Schaffensprozesses an, jedoch innerhalb dieses feststehenden, unveränderlichen Hintergrundes.

Die meisten Aktionen vor der Kamera galten jedoch der Erforschung des »verbotenen Körpers«, der von der rumänischen



Gesellschaft einmütig als Tabuthema betrachtet wurde. Einerseits interessiert sich der Künstler für die präzise Erfassung seines Körpers in einem bestimmten Moment, als Ausdruck der Nacktheit und der absoluten Intimität, häufig in Verbindung mit dem Raum (dem Zimmer), den er mit anthropomorphen Merkmalen versieht. Andererseits experimentiert er mit dem »visuellen Aufzeichnungsmechanismus«, indem er die Kamera in den ungewöhnlichsten Winkeln und Positionen aufstellt und mitunter sogar den Eindruck von Aggression gegenüber dem Bild vermittelt. In »Self-portrait with Mirrors« (1973), einer in mehreren Varianten wiederholten Aktion, setzt Grigorescu zwei bewegliche Spiegel ein und erhält so eine Vervielfachung seiner selbst, die seine Bewegungen verstärkt und dynamischer



Dan Perjovschi Romania, 1993, S/W-Foto einer Aktion auf dem Performance-Festival Zona, Timisoara, Courtesy Dan Perjovschi

Dan Perjovschi Removing Romania, 2003, Farbfotografie, Courtesy Kunsthalle Fridericianum Kassel

Lia Perjovschi I Fight for My Right of Being Different, Foto einer Performance auf dem Festival Zona in Temeschwar, 1993, Courtesy Pintilie



erscheinen lässt. Der Künstler sieht sich als manischen Voyeur auf der Suche nach der Illusion, die das Virtuelle hervorruft, wobei seine Suche eine echte psychische Aufregung erzeugt, eine Ruhelosigkeit, die ihn dazu bringt, einen anderen optischen Rahmen zu suchen und zu schaffen. In »Superpositions« (1973) spielt Grigorescu mit unregelmäßigen, chaotischen Vervielfachungen seines eigenen Körpers. er benutzt dazu Spiegel, aber auch Überblendungen desselben Farbfilmframes. Der Effekt ist Verwirrung, Verdoppelung und die Vervielfachung einer falschen Reflektion, die der Künstler in seiner »visuellen Mechanik« wie erwartet vorfindet. Während das Spiegelbild in der Psychoanalyse (Lacan geht hierauf speziell ein) eine prägende Wirkung für das Selbst hat, vor allem – als psychische Instanz – in den ersten Lebensmonaten, reflektiert der Spiegel (speculum) traditionell die Realität unter einem gewissen illusorischen Aspekt, dem der Lüge und der Falschheit. Die vom lateinischen Begriff »speculum« abgeleitete Spekulation bezeichnet die indirekte, lunare Informationsbeschaffung.

Die Fotografie der 70er Jahre war nur eine der zahlreichen Masken von Odysseus, dem Identifikationshelden Ion Grigorescus. Der Künstler hatte erheblichen Einfluss auf die jüngere Generation rumänischer KünstlerInnen, vor allem nach 1990. Auch wenn diese visuellen Experimente damals nicht sehr bekannt waren – sie werden derzeit wiederentdeckt, jedoch noch nicht in ihrer Gesamtheit –, ist die Bedeutung des Künstlers, der eine neue Vision, eine neue Denkweise in die visuelle Kunst einbrachte, unumstritten.

In Bukarest tat sich eine Gruppe zusammen, die sich gelegentlich in der Privatwohnung von Decebal Scriba traf. Zu dieser Gruppe gehörten Wanda Mihuleac, Dan Mihaltianu und später auch Teodor Graur und I. Király. Aus diesen Treffen entwickelten sich schließlich Aktionen einzelner KünstlerInnen, die von den anderen beobachtet und mit einer Videokamera – zur damaligen Zeit eine Rarität – gefilmt wurden.

Den Wechsel zu einer neuen Herangehensweise – weg von der Performance in der Abgeschiedenheit des Ateliers oder sogar der Wohnung hin zur Performance an öffentlichen Orten – erlebte auch Amalia Perjovschi, eine Künstlerin, die ihr Debüt 1989 hatte. Der Wunsch, sich innerhalb einer rigiden, streng kontrollierten Kunstwelt ausdrücken zu können, ließ sie schließlich einige Aktionen in ihrer Wohnung in der Stadt Oradea ins-

zenieren. So schuf sie 1988 »The Test of Sleep«, eine Körperaktion, in der sie ihren Körper mit Schrift bedeckte. Anschließend fotografierte sie sich selbst als passiven Körper, als eine dem Kameraobjektiv ausgelieferte Oberfläche, nicht nur als Andeutung eines absolut passiven Verhaltens, sondern offensichtlich auch einer Nicht-Kommunikation, die sich auf die weit verbreitete Resignation der RumänInnen gegenüber der Diktatur bezog. Ihre Unzufriedenheit und ihre Revolte gegen den gesamten gesellschaftlichen und politischen Kontext dieser Zeit (1989) kommt in der Performance mit dem Titel »Annulment« zum Ausdruck, die sie ebenfalls in den Räumen ihrer eigenen Wohnung abhielt: Sie ließ sich von Dan Perjovschi, der einzigen anwesenden Person, bandagieren und fesseln. 1991 nahm Lia Perjovschi, diesmal wieder in Temeschwar, mit ihrer Straßenperformance »State without a Title« an einer gleichnamigen Demonstration teil, an der sich mehrere KünstlerInnen beteiligten. Dem Tenor dieser Zeit entsprechend trat Lia Perjovschi auf der Straße mit der Last zweier »Schatten« aus Papier und Tuch auf dem Rücken auf, als ob sie öffentlich Buße leisten würde; einer davon war so groß wie sie und an ihrem Körper befestigt, der andere, wesentlich länger, wurde von ihr den Bürgersteig entlang geschleppt. Der Performance von Lia Perjovschi lag die Idee eines von Gefühlen und Groll belasteten Doubles zugrunde. Für die Künstlerin stellte dies eine visuelle Lösung für die Materialisierung des Konzeptes einer doppelten Persönlichkeit dar.

Als sich die Spontaneität der ersten öffentlichen Performances mit der direkten oder indirekten Beteiligung der Passanten erschöpft hatte, wechselten die KünstlerInnen in die für sie vorgesehenen Räume in Galerien und Museen. Das bereits 1993 in Temeswar stattfindende Performance-Festival Zone bot den KünstlerInnen die Möglichkeit, sich zusammen unter immer besseren und professionelleren Bedingungen in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Vor diesem Hintergrund entwickelte Lia Perjovschi die Performance »I Fight for My Right of Being Different«, bei der sie ihre Unruhe und Fragen auf ein Double überträgt, eine Baumwollpuppe ihrer Größe, die von der Künstlerin mit Gewalt und Liebe überschüttet wird, als Andeutung einer Beziehung aus Machtmissbrauch und serviler, passiver Konformität seitens einer Mehrheit, die mit den Rechten des Einzelnen in einer Demokratie noch nichts anzufangen weiß.

Dan Perjovschi gehört zu den wenigen rumänischen Künstlern, die seit 1990 »international« Karriere gemacht haben und weiterhin in Rumänien leben. In der Performance »Red Apples« kleidete er das Innere seiner eigenen Wohnung mit weißem Papier aus, auf das er genussvoll Kommentare über sein Privatleben mit Lia zeichnete. Das in diese Intimität gezwängte Fernsehgerät, Hauptelement staatlicher Propaganda, wurde auf dieselbe Weise eingewickelt und der Bildschirm dann mit Figuren bemalt.

Nach 1990 machte er seine Haltung mit der Teilnahme an der Ausstellung »State Without a Title« öffentlich. Während sich die anderen KünstlerInnen in den Ausstellungsräumen oder auf der Straße befanden, beschloss Dan Perjovschi, sich in der Pförtnerloge des Kunstmuseums von Temeschwar einzuschließen und den Raum mit Papier auszukleiden. Drei Tage lang bedeckte er dieses Papier mit Zeichnungen und verwandelte es in einer Zeichenperformance von Weiß in Schwarz. Die Zeichnung wurde so zum Bestandteil seines Werks als eine Art Kommentar und Tagebuch. Konzentrierte sich die Aufmerksamkeit des Künstlers zunächst auf sich selbst, richtete sich sein Interesse nach den Jahren 1992/93 auf die anderen um ihn herum und entwickelte einen immer höheren Grad der Ansprache und Allgemeingültigkeit. Auch seine Haltung gegenüber der Performance hat sich geändert: Die Aktionen sind konzeptueller geworden und tendieren dazu, seine Person hinter der Idee aus dem Blickfeld verschwinden zu lassen. So beschloss der Künstler 1993 beim Performance-Festival Zone (Temeschwar), sich den Namen Rumäniens eintätowieren zu lassen, als Hinweis auf eine Obsession, von der er sich lösen wollte. Diese Aktion, die so lange dauern sollte wie das Leben des Künstlers, bezeichnete er als »Anti-Performance«.

Zehn Jahre später beschloss Perjovschi beim Performance-Festival Zone 4, das 1993 beim selben Festival entstandene Tattoo entfernen zu lassen. Das neue Werk mit dem Titel »Removing Romania« war Teil der Balkan-Ausstellung von Renée Block (»In den Schluchten des Balkans«) in der Kunsthalle Fridericianum Kassel (August-November 2003). Es gab drei Lasersitzungen: die erste im September, eine weitere im Oktober und die letzte im November am Ende der Ausstellung. Der operative Eingriff besteht in der Bestrahlung des Tattoos mit einem Laser, bei der jeder schwarze Punkt in Millionen Stücke zerlegt und mit Hilfe von Molekülen durch



die Haut abtransportiert wird. Tatsächlich wird das Tattoo also nicht entfernt, sondern im gesamten Körper verteilt.

Die zweiteilige Performance von Dan Perjovschi, »Romania and Removing Romania«, erscheint als Epilog der Entfaltung des künstlerischen Schaffens nach 1989. Zeigten die KünstlerInnen im ersten Stadium ein außergewöhnliches Engagement, das zwischenzeitlich kulminierte, so verlagerte sich ihr Interesse in den letzten Jahren auf eine andere Problematik, wurde diskreter und enger verknüpft mit den eigenen professionellen Interessen. Dadurch wurde die Auseinandersetzung mit der neuen Umgebung in den Neunzigern sogar noch stärker, und die Möglichkeit, mit der ganzen Welt zu kommunizieren, trug dazu bei, die durch Isolation und Marginalisierung bedingte Frustration zu mildern.

Ion Grigorescu Notes in Vienna,
3 Inkjet-Drucke A4, 2001,
Courtesy der Künstler

¹ Wir verweisen hier auf das Werk von Michel Foucault (1975),
Surveiller et punir. Naissance de la prison. Paris: Gallimard.

Rumänien, frisch gestrichen

Text: Vlad Nanca

Wie die meisten anderen Großstädte der Welt hat Bukarest in den letzten Jahren neben anderen urbanen Verhaltenrepertoires einen Straßenkunst-Boom erlebt. Das Neograffiti oder die urbane Kunst – die Kunst des Plakatierens, des Affichierens und Sprayens mit Hilfe von Schablonen hat auch Bukarest erreicht. Unter all diesen Stilen ist das Schablonensprayen – das Stencil – in Bukarest besonders populär. Alles hat vor einigen Jahren mit den qualitativ superben Arbeiten von AP und Tedi begonnen. Von da an haben viele StraßenkünstlerInnen ihre Sprays in Bukarest gezeigt. Das war nicht immer unbedingt originell: Die Einflüsse von Graffiti-Heroen wie Banksy waren deutlich erkennbar. Es gab aber zwei Arbeiten, die die Haltung zum Schablonensprayen in Bukarest neu definiert haben: Die eine war von Milos Jovanovic mit seinen NiuRomania Sprays und die andere von Igu, Proaspat Vopsit («Rumänien für einen frischen Anstrich!«). Ein jüngerer Trend in Bukarest ist das soziale Graffiti. Ob es um einen Kampf gegen die Pressezensur geht oder gegen Politiker – die StraßenkünstlerInnen bringen es auf den Punkt. Eine Arbeit zeigt die Gesichter der drei Hauptkandidaten des Präsidentschaftswahlkampfes 2004 mit dem Text: »Ihr macht nicht die Zukunft«. Eine eindeutige Botschaft – diese jungen Leute sind hier und sie wollen etwas!



Bilder aus dem Stencil- und Graffiti-Archiv von Vlad Nanca und Stefan Tiron in der Home Gallery 2020, 2003-04, Fotos: Vlad Nanca

Sauve qui peut (Romania)



Text: Superamas

Superamas verbrachten im Mai 2004 eine Woche in Bukarest. »Dort haben wir uns dann entschlossen, den Schauplatz zu nutzen, um uns an Klischees und Vorurteile über Rumänien heranzuwagen. Wir buchten zwei Escort-Girls und filmten zusammen eine bekannte Szene aus Godards ›Sauve qui peut (la vie)‹. Arrogant, westeuropäisch, selbstbewusst – die Hauptfigur kann trotz ihrer finanziellen Macht nicht davor fliehen, hoffnungslos zu wirken. Dieser Film handelt davon, wie eine ganze Nation auf ökonomische Maßstäbe verkürzt wird. Wir widmen ihn Helena, Mirella und Stefan Tiron.«

Eine Koproduktion von TQW, Superamas und springerin im Rahmen der Wientage Bukarest 2004

Superamas Still aus »Sauve qui peut (Romania)«, digitales Video/DVD/Pal, Farbe/Ton, 10 min, 2004, Courtesy Superamas

Superamas, Seit ihrer ersten Arbeit »Building« (1999) macht es sich die Gruppe Superamas zur Aufgabe, Tanz mit Materialien aus anderen Lebensbereichen zu konfrontieren. Superamas verwenden sowohl »unbearbeitete«, oft unspätakuläre Gegebenheiten als auch Readymades, die der Alltagskultur entstammen, und behandeln diese Elemente gleichwertig.

Moving Patterns

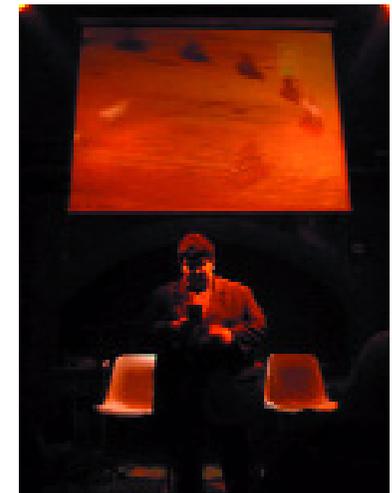
Text: Wolfgang Kopper

Moving patterns, eine Austauschplattform – vorwiegend elektronischer – Musik der Gegenwart, wurde 2003 vom mica/music information center austria ins Leben gerufen und für die im Mai 2004 veranstalteten formate/moving patterns – Wientage in Bukarest adaptiert. Die erfolgreichen ersten Kooperationen zwischen MusikerInnen der beiden Städte ließ die Idee entstehen, eine Vertiefung dieser musikalischen Versuche auch in Wien – als Gegeneinladung – zur Aufführung zu bringen. Im Mittelpunkt stand dabei eine Gruppe von Musikern, die in Bukarest ein durchwegs kommerzielles Musikstudio betreiben, um ihre künstlerische Arbeit zu finanzieren. Das Yamastudio ist eines der relevantesten Studios in Bukarest. Zahlreiche MusikerInnen nutzen das dort vorhandene Equipment, auf dem tagsüber u.a. Werbejingles produziert werden, für die Produktion ihrer Musik. Langjährige Szenemusiker, wie Electric Brother oder Matze und auch junge Künstler, wie die Brüder Hasan und Sultan Nasser, arbeiten in diesen Studios, andere, wie DJ Vasile oder Dan Handrabur, sind dort Gäste. Als Gegenpol zu den schon arrivierten Bukarester MusikerInnen wurden auch KünstlerInnen aus

der jüngeren Generation eingeladen. Gojira, erst 20-jährig, ist eines der Talente, die mit ihrer Sicht auf die Musik in Zukunft noch einiges an Eigenständigkeit in die Bukarester Musikszene einbringen werden. Ion Cotenescu, Mitarbeiter der einzigen Underground-Musiksendung im Bukarester Radio, ist am besten Weg vom User zum Producer.

Neben den in der Soundinstallation der Ausstellung formate präsentierten KünstlerInnen wurde als Erweiterung eine Sonderausgabe von Target-Trash, dem CD-Magazin von Karl Kilian, mit dem Titel »Dracula Land« präsentiert. Diese Ausgabe wurde von Stefan Tiron kompiliert.

Visual Artists wie Daniel Gontz, Mihaela Kavdanska und Mingo konnten an den Überschneidungen zwischen bildender und tönender Kunst live ihre Arbeiten zu den Konzerten präsentieren. Für formate/moving patterns – Bukarest in Wien wurden diese Künstler mit österreichischen KollegInnen aus dem Pop-Elektronik-Bereich, wie B. Fleischmann, Dorit Chrysler, Herbert Weixelbaum oder Albin Janoska, zusammengebracht. Einzelne, überarbeitete Harddisc-Recordings der Konzerte werden demnächst auf Veröffentlichungen in beiden Städten zu hören sein.



moving patterns Liveact mit Gojira und VJ-Projektion, 2005, Rhiz Wien, Foto: Wolfgang Kopper