

# On Difference #3

## Raumpolitiken / Politics of Space

Über die Enteignung und Wiederaneignung sozialer, politischer und kultureller Handlungsräume  
On the Expropriation and Re-appropriation of Social, Political, and Cultural Spaces of Action

Herausgeber / Editors  
Iris Dressler, Hans D. Christ



## On Difference #3

- 12 Vorwort  
13 Preface  
Iris Dressler, Hans D. Christ
- 18 On Difference: Raumpolitiken.  
Über die Enteignung und Wiederaneignung  
sozialer, politischer und kultureller  
Handlungsräume
- 27 On Difference: Politics of Space.  
On the Expropriation and Re-appropriation of  
Social, Political, and Cultural Spaces of Action  
Iris Dressler

## Passagen / Passages

- 39 Differenzierungsindustrie.  
Ein paar Gedanken über neue Handelswege  
der Weltkunst und die Transparenz lokaler  
Modernen
- 51 Industry of Difference.  
A Few Thoughts on New Channels of  
Distribution for World Art and the  
Transparency of Local Modernisms  
**Hedwig Saxenhuber und / and Georg  
Schöllhammer**
- 69 Überlegungen zum Differenzfaktor im  
Kunstkontext
- 73 Some Considerations on the Differential Factor  
in the Field of Art  
**Valentín Roma**
- 81 **On Difference #1**
- 82 On Difference #1: Lokale Kontexte –  
Hybride Räume
- 87 On Difference #1: Local Contexts –  
Hybrid Spaces  
Iris Dressler
- 91 >P< ist anders
- 101 >P< is Different  
**Christine Peters**
- 113 **Foyer  
Piazza**
- 114 Werke / Works
- 131 Archiving Romanian Stencils
- 134 Archiving Romanian Stencils  
**Ștefan Tiron und / and Vlad Nancă**

141 **Medienontologie**  
**Media Ontology**

142 Medienontologie – Eine Kartierung der Sozial-  
und Kunstgeschichte von Novi Sad

146 Media Ontology – Mapping of Social and Art  
History of Novi Sad  
Zoran Pantelić und / and Kristian Lukić

150 Werke / Works

169 **Distanz im Übergang**  
**Distance in Transition**

170 Distanz im Übergang

172 Distance in Transition  
Ciprian Mureşan

174 Werke / Works

197 **Detektiv – Haus des Volkes**  
**Detective – House of the People**

198 Erst war es ein Gerücht, dann war es zu spät

201 First It Was a Rumor, Then It Was Too Late  
Dan Perjovschi

204 Werke / Works

215 Erinnerung, Widerstand, Rekonstruktion

221 Remembrance, Resistance, Reconstruction  
Kristine Stiles

243 **Sunset Cinema**

244 Sunset Cinema

248 Sunset Cinema  
Nasrin Tabatabai und / and Babak Afrassiabi

250 Werke / Works

265 **Momentaufnahmen der Arab Image Foundation**  
**Snapshots of the Arab Image Foundation**

266 Momentaufnahmen der Arab Image Foundation

269 Snapshots of the Arab Image Foundation  
Lucien Samaha

272 Werke / Works

- 293 **e-Projekte**  
**e-Projects**
- 294 e-Projekte
- 299 e-Projects  
Daniel García Andújar/Technologies  
To The People
- 304 Werke / Works
- 323 Der Name der geschmähten Stadt
- 329 The Name of the City in Vain  
Álvaro de los Ángeles Rodríguez
- 333 **On Difference #2**
- 334 On Difference #2: Grenzwertig
- 338 On Difference #2: Grenzwertig  
Iris Dressler
- 345 **Middle Corea**
- 346 Middle Corea – Eine Nation, die überall und  
nirgendwo existiert
- 355 Middle Corea – A Nation Existing Nowhere,  
Everywhere  
Nathalie Boseul Shin
- 364 Werke / Works
- 403 **4br**
- 404 4br
- 409 4br  
Ricardo Basbaum
- 414 Werke / Works
- 419 Planeta Capacete
- 420 Planeta Capacete  
Helmut Batista
- 423 EXO experimental org./São Paulo S. A. Archive
- 426 EXO experimental org./São Paulo S.A. Archive  
Ligia Nobre und / and Cécile Zoonens
- 443 Kunst gegen Franchise-Museum
- 444 Art Against the Franchise-Museum  
artesvisuais\_políticas
- 447 Bilbao begehren: Die Krensifizierung des  
Museums und das damit verbundene  
Unbehagen
- 455 Desiring Bilbao: The Krensification of the  
Museum and Its Discontents  
Joseba Zulaika

- 469 Zona Franca: Making Our People Happier  
472 Zona Franca: Making Our People Happier  
Alexandre Vogel
- 479 **Building Sight**
- 480 Building Sight  
483 Building Sight  
Raqs Media Collective
- 486 Werke / Works
- 511 In Aladins Höhle: Digitale Manipulation und die  
Transformation des privaten Bildes im urbanen  
Indien  
519 In Aladdin's Cave: Digital Manipulation and the  
Transmutation of the Private Image in Urban India  
Nancy Adajania
- 531 **It's Up to Us!**
- 532 It's Up to Us!  
536 It's Up to Us!  
Judit Angel
- 540 Werke / Works
- 567 **Re-Definition**
- 568 Re-Definition  
571 Re-Definition  
Alenka Gregorić
- 574 Werke / Works
- 597 **Satellite 003**
- 598 Satellite 003. Die neueste Welle des  
Engagements in der bulgarischen Kunst  
601 Satellite 003. The Newest Wave of Concern in  
Bulgarian Art  
Galia Dimitrova
- 604 Werke / Works
- 628 **INDEX**
- 651 **CHRONOLOGIE / CHRONOLOGY**
- 653 **IMPRESSUM / IMPRINT**



# **Raumpolitiken**

# **Politics of Space**

**On Difference: Raumpolitiken**  
**Über die Enteignung und Wiederaneignung sozialer, politischer**  
**und kultureller Handlungsräume**  
 Iris Dressler

*Beim Nachdenken über Differenz erweisen sich die folgenden Fragen als hilfreich: Welcher Unterschied soll ausgelotet werden, von welchem Standpunkt aus und durch wen? Und: Wer stellt diese Frage eigentlich?* Raqs Media Collective<sup>1</sup>

*Vielmehr geht es um die Durchkreuzung von Dichotomien wie jener von Individuum und Kollektiv, um die offensive Theoretisierung neuer Formen des Gemeinsamen, zugleich Singulären.* Gerald Raunig<sup>2</sup>

*Es gilt, die Verortung der Dinge im Raum durch ein Gespräch zwischen den verschiedenen Kontexten zu verändern.* Ricardo Basbaum<sup>3</sup>

Motivationen, Ansätze, Fragen

Das zweijährige Projekt *On Difference* (2005–2006) war der Versuch, sich auf eine Reihe riskanter Terrains zu begeben – nicht um dabei möglichst heil und heldenhaft davonzukommen, sondern um das Riskante, das immer schon Konfliktuöse auf produktive Weise zu wenden: jenes Schleudern, in das man gerät, wenn es um Differenz und Gemeinsamkeit, das Lokale und Globale, um institutionelle und autonome Handlungsräume, das „Westliche“ und „Nicht-Westliche“, Partizipation und Hierarchie, Kunst und Politik geht – um Dichotomien, die längst infrage gestellt und dennoch wirksam sind, egal von wo aus man spricht. Dilemma über Dilemma, Missverständnisse über Missverständnisse, Widersprüche über Widersprüche: Hier setzte *On Difference* an.

Als offener Prozess und offene Handlungsoption konzipiert, waren dem Projekt weder eine zu beweisende These noch konkrete Ziele vorangestellt, sondern eine Reihe von Erfahrungen, Fragen und Interessen sowie eine Vielzahl von sehr unterschiedlichen – temporären wie langfristigen, neuen wie bereits bestehenden, engeren wie distanzierteren – Beziehungsgeflechten.

Ein wesentliches Motiv bestand darin, im Rahmen von zwei Ausstellungen kollaborative, offene und dezentrale Formen einer kritischen Kunst- und Wissensproduktion gleichermaßen zu reflektieren, involvieren und praktizieren. Wobei das Format Ausstellung hier nicht mehr und nicht weniger als einen von verschiedenen temporären Handlungsräumen abbildete.

Dem dezentralen Aspekt des Projektes ging die sicher nicht neue, aber nach wie vor komplexe Frage voraus, wie und ob sich die Relevanz spezifischer lokaler Kontexte und „Realitäten“ innerhalb globaler Diskurse ins Spiel bringen lässt. So hat die Globalisierung des Kunstbetriebes zwar durchaus dazu geführt, dass die Dominanz künstlerischer Positionen aus Westeuropa und Nordamerika zumindest relativiert wurde, doch bekanntlich geht mit ihr auch die Ignoranz gegenüber der

Diversität lokaler Produktionsverhältnisse einher. Sie fußt im Wesentlichen auf der diskreten Vereinbarung universal gültiger Werte- bzw. Vermarktungskriterien, selbst wenn bzw. gerade indem hier „immer feinere Versionen von ‚anderen‘, ‚fremden‘ Welten und Kulturen“<sup>4</sup> produziert werden. Geht es doch darum, „das ‚Andere‘ [...] in einer globalisierten kulturellen Ökonomie als Selbstbehauptungsgeste gefügig und als Ware konsumierbar zu machen“.<sup>5</sup>

Mit der (bzw. einer gewissen) Fokussierung von *On Difference* auf künstlerische Produktionszusammenhänge in sogenannten nicht westlichen Gesellschaften waren uns die Problematiken, die den Zuweisungen an das „Nicht-Westliche“, die Differenz wie auch an das Lokale innewohnen, bewusst. Wobei die Frage nach dem Differenten nicht auf ein wie auch immer postuliertes Anderssein, sondern vielmehr auf ein Woanders zielte, und dieses Woanders weit über die geopolitischen Kategorien von westlich/nicht westlich hinausführte. Denn es ging nicht nur um die Möglichkeiten und Grenzen des Transfers bzw. der Übersetzung zwischen verschiedenen lokalpolitischen Bezugsfeldern künstlerischer Praktiken, sondern auch zwischen Kunst, Gesellschaft, politischem Handeln oder der Wissensproduktion. Und, nicht zuletzt, auch zwischen der Institution und den autonomen Handlungsräumen der zeitgenössischen Kunst, setzte *On Difference* doch an solchen Produktions- und Kommunikationszusammenhängen an, wie sie seit fast 40 Jahren länger- oder kurzfristiger, parallel wie kreuz und quer zum etablierten Kunstbetrieb entstanden sind und die, trotz ihrer oft prekären Bedingungen, ein veritables – kreatives, intellektuelles wie ökonomisches – Gegengewicht dazu abbilden: schon allein deshalb, weil sie die verbürgten Definitionen von Kreativität, Intellektualität und Ökonomie weitläufig verschoben haben.<sup>6</sup>

Dabei interessierte es uns nicht, ob solche unabhängigen und institutionskritischen Strukturen die Institutionen früher oder später brauchen oder nicht, sondern vielmehr die Tatsache, dass es vor allem umgekehrt ist. Denn die Potenziale der Institution als *spezifischer* Freiraum – das heißt als einer neben anderen und andersartigen Freiräumen – des Denkens und Handelns gilt es unter den Bedingungen einer sich global formierenden Gesellschaft und einer weit reichenden Kommerzialisierung von Kultur nach wie vor (wenn nicht mehr denn je) zu überdenken: Zumal die „Institutional Critic“ Kritik letztendlich institutionalisiert und unter die Kuratel von Diskursinhabern gestellt hat.

Wie lassen sich stattdessen „Open Source“, Vielstimmigkeit, das Multiperspektivische und kollaborative Arbeitsformen auf der Ebene der Institution – und zwar nicht im Sinne des Absorbierens oder Verwaltens, sondern des gegenseitigen Affizierens und des Widerstreits – praktizieren? Welche Formen eines transversalen Zusammenarbeitens, das heißt eines Durchquerens verschiedener, je auf spezifische Weise anderer Handlungs- und Denkräume sind dabei vorstellbar? Und wie lässt sich in diesem Zusammenhang das Lokale im Sinne der Bewegung, des Durchquerens begreifen (und aneignen): zwischen den divergierenden Realitäten eines Standorts und den translokalen Umgebungen des Wissens und Handelns?

Zugleich ist aber auch die Frage zu stellen, welcher Formen der Übersetzung es bedarf, um kulturelle Praktiken, die in vielfältigster Weise außerhalb von Institutionen stattfinden – die eigene Präsentations- und Kommunikationsformate, eigene Öffentlichkeiten geschaffen haben –, als Institution zu repräsentieren: ohne dabei die Übersetzung zur Domäne der Institution zu machen und ohne dabei an den Konstruktionen eines radikalen Außerhalb wie Innerhalb festzuhalten. Stattdessen braucht es „Praxen, die radikale Gesellschaftskritik üben und die sich dennoch nicht in der imaginierten absoluten Distanz zu den Institutionen gefallen; zugleich Praxen, die selbstkritisch sind und sich dennoch nicht krampfhaft klammern an ihre Verstricktheit, ihre Komplizität, ihr Gefangenendasein im Kunstfeld, ihre Fixierung auf [...] ihr eigenes Institution-Sein“.<sup>7</sup>

### Strukturen

Eine wichtige Voraussetzung für das Projekt *On Difference* war dessen Zweiteilung, um über zwei verschiedene Prozesse den Verlauf und die Ergebnisse offener zu halten, als dies nur eine Version erlauben hätte. Dementsprechend waren an der kuratorischen Konzeption der beiden Ausstellungen sowie der Symposien, Filmprogramme und Workshops, die dazu stattfanden, auch jeweils unterschiedliche Akteure beteiligt: eine Gruppe von KünstlerInnen bei *On Difference #1* und eine Gruppe von KuratorInnen bei *On Difference #2* – mit allen Unschärfen, die diese Kategorien zwischen sich und darüber hinaus erlauben. Dennoch ging es uns darum, mit der einen Ausstellung tendenziell die Perspektive der ProduzentInnen und mit der anderen tendenziell die Perspektive der VermittlerInnen ins Spiel zu bringen – um damit zugleich eine simplifizierende Aufteilung entlang geopolitischer Kriterien (Osteuropa/Lateinamerika/Asien ...) zu vermeiden.

In beiden Fällen handelte es sich zudem um Akteure, die auf der Basis lokaler wie internationaler Netzwerke arbeiten und dabei maßgeblich an der Schaffung unabhängiger Strukturen der Kunst- und Wissensproduktion beteiligt sind – „die irgendwann die Notwendigkeit sahen, ein Kollektiv zu gründen [...], um [...] einen ‚neuen Produktionsraum zu produzieren‘“<sup>8</sup>: sei es über selbst verwaltete Ausstellungsorte, Archive, Forschungslabore, Zeitschriften, die Aneignung öffentlicher Räume oder Webforen.

Da *On Difference* definitiv nicht danach strebte, einen vermeintlich lückenlosen oder auch nur ausgewogenen globalen Überblick über die lokalen wie dezentralen Kontexte zeitgenössischer Kunst zu konstruieren, waren derlei Motive, das heißt die Frage nach der Ausgewogenheit nationaler Herkunft, für die Auswahl der KuratorInnen irrelevant.

Da es ebenso wenig darum gehen konnte, Kollaboration der Kollaboration wegen durchzuexerzieren, wurden die KuratorInnen auch nicht darauf verpflichtet, jeweils miteinander eine homogene Ausstellung zu produzieren. Vielmehr wurden sie in beiden Fällen dazu eingeladen, auf der Basis ihrer eigenen, sehr unterschiedlichen Arbeitszusammenhänge eine Ausstellungssektion zu entwickeln, die ein bestimmtes lokal kontextuiertes

Auseinandersetzungsfeld fokussierte. Dies entsprach nicht nur dem multiperspektivischen Ansatz des Projektes, sondern auch dem Interesse, an die Eigendynamiken, inhaltlichen Bezugfelder und spezifischen Kommunikations- wie Produktionsweisen bestehender heterogener Strukturen anzuknüpfen. In diesem Sinne waren alle Beteiligten – wir als Initiatoren und Moderatoren des Projektes, die KuratorInnen der beiden Ausstellungen sowie die von diesen wiederum eingeladenen KünstlerInnen, ArchitektInnen, StadtentwicklerInnen, AktivistInnen, FilmemacherInnen, AutorInnen etc. – Katalysatoren mehrschichtiger und jeweils „woanders“ verankerter Prozesse. So entstanden im Rahmen von *On Difference* zum Beispiel nicht nur neue Produktionen, die für die Ausstellung in Stuttgart konzipiert wurden, sondern auch Sonderausgaben bestehender Magazine und Publikationsreihen, wie etwa von *Pages* (Rotterdam, Teheran), *Mono Magazine* (Valencia), *Sarai.txt* (Neu Delhi) oder *CAA* (Bukarest). Die Gruppe Manamana aus Budapest nahm das Projekt zum Anlass, einen Relaunch ihres Webforums zu produzieren, und in Seoul entstand mit *Middle Corea* ein völlig neues, über *On Difference* hinausgehendes Netzwerk, das sich mit der demilitarisierten Zone zwischen Nord- und Südkorea auseinandersetzt. Die Škuc Gallery in Ljubljana, die Trafó Gallery in Budapest sowie die Medienkunstinstitution InterSpace in Sofia wiederum führten jeweils eigenständige Veranstaltungen im Rahmen von *On Difference #2* durch.

#### (Re)Präsentationsfragen

Die beiden Ausstellungen in Stuttgart bildeten zwei Klammern des Projektes ab, die am stärksten mit den klassisch repräsentativen Bedingungen einer Institution verknüpft waren. Diese institutionellen Voraussetzungen und deren Machtdispositive galt es gleichermaßen ins Spiel zu bringen wie an ihren Grenzen und Durchlässigkeiten auszuloten. So ging es zunächst einmal darum, Kriterien wie Diskurshoheit oder Kontrolle über die Repräsentation als angebliche Messlatten des institutionellen Wettbewerbs radikal infrage zu stellen. Denn ein Projekt wie *On Difference* ist reine Zeitverschwendung, wenn man Einmischung, Widerspruch und Widerstrebendes vermeiden will.

Beide Ausstellungen wurden von Personen entwickelt, die sich in ihrer alltäglichen Praxis intensiv mit der Bedeutung, den Mechanismen und Effekten der Repräsentation auseinandersetzen. So haben sie in der Regel nicht nur das inhaltliche Konzept ihres kuratorischen Beitrags, sondern gemeinsam mit den jeweils Beteiligten auch das Gestaltungskonzept erarbeitet, das wir wiederum in einem engen Kommunikationsprozess auf die Gesamtsituation hin interpretiert haben. Dies war entscheidend, um den vielstimmigen Ansatz des Projektes auch räumlich und ästhetisch zu spiegeln und zugleich das Auseinanderfallen der Ausstellung – jenseits einer Glättung – zu vermeiden.

Ein weiterer entscheidender Aspekt für *On Difference* war es zudem, den institutionellen Kontext nicht auszublenden. Es sollten weder Verwechslungen noch Übergriffe zwischen den in den Ausstellungen agierenden unabhängigen Strukturen und der Institution Kunstverein stattfinden, sondern das jeweils

sehr spezifische „woanders“ deutlich spürbar bleiben. Ein Beispiel hierfür war im Rahmen von *On Difference #2* das von Tamás Kaszás und Viktor Kotun aus Ölfässern und anderen recycelten Materialien gebaute *Museum der Budapester Hausbesetzerszene*, das bis zum angedeuteten Stacheldraht die Anwesenheit von Repräsentation sowie die Abwesenheit von Aktivismus am Ausstellungsort deutlich machte.

Ein im Hinblick auf die Präsentation wesentlicher Unterschied zwischen *On Difference #1* und *On Difference #2* basierte auf der Entscheidung, die beiden Ausstellungen auf zwei verschiedene Raumsegmente hin zu konzipieren. Der Kunstverein ist architektonisch gewissermaßen zweigeteilt. Er besteht zum einen aus dem historischen Komplex des 1913 errichteten und im Zweiten Weltkrieg stark beschädigten Gebäudes und zum anderen aus einem modernen Anbau, der 1961 im Zuge des Wiederaufbaus als „ein nobles Behältnis, ein neutraler Hintergrund für die Kunstwerke“<sup>49</sup> entstand. Beide Segmente, die durch eine flache Glaspassage miteinander verbunden sind, spiegeln auf prägnante Weise unterschiedliche Ideologien der (westlichen) Kunstrezeption wider.

*On Difference #1* fand im 24 Meter hohen und noch in seiner Schlichtheit spektakulären, sakral wirkenden Kuppelsaal sowie in den diesen umgebenden kabinettartigen Galerieräumen statt. *On Difference #2* dagegen wurde für den 35 x 35 Meter großen säulenlosen Neubau, ein veritabler White Cube, sowie für die Glaspassage konzipiert.

Während sich die verschiedenen Ausstellungssektionen bei *On Difference #1* bereits durch die bestehende Architektur deutlich voneinander abgrenzten und dadurch intime wie konzentrierte Situationen zuließen, war die Raumstruktur bei *On Difference #2* offener. Hier wurden die verschiedenen kuratorischen Bereiche zwar auch durch Einbauten, Lichtführung und weitere Parameter definiert, zugleich waren die Übergänge fließender. Die Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Ausstellungssektionen strukturierten sich also das eine Mal entlang eines Parcours, das andere Mal entlang offener und multipler Anschlüsse.

Eine viel diskutierte Herausforderung bei *On Difference #1* war der Kuppelsaal, der sich als mächtigster Raum im Zentrum der Ausstellung befand. Im Wesentlichen galt es hier eine Zentralisierung der verschiedenen Ausstellungsdiskurse zu vermeiden. So organisierten wir den Kuppelsaal schließlich als offen zugängliche „Piazza“. Neben ersten künstlerischen und kuratorischen Setzungen waren hier Recherchematerialien, ein Kopierer, Internetzugänge sowie eine Einführung in die Strukturen und Kontexte der Ausstellung zu finden. Es entstand ein hybrider Ort zwischen Ausstellungs-, Arbeits- und Sozialraum, in dem verschiedene Workshops, darunter auch das Arbeitstreffen für *On Difference #2*, stattfanden. Eine ähnliche Funktion übernahm im Rahmen von *On Difference #2* die Glaspassage.

Die beiden Arbeitstreffen im Vorfeld der Ausstellungen waren jeweils mit öffentlichen Präsentationen der KuratorInnen verknüpft. Überdies wurden lokale Initiativen dazu eingeladen bzw. besucht. Es ging darum, die Entwicklungsprozesse des Projektes nach außen zu öffnen – war das

Prozessuale doch ein wesentlicher Aspekt von *On Difference* – sowie an das lokale Umfeld anzubinden.

#### Passagen

Innerhalb sowie zwischen beiden Ausstellungen ergaben sich eine Reihe inhaltlicher Überschneidungen. Die Auseinandersetzungs- oder besser Konfliktfelder kreisten im Schwerpunkt um urbane Entwicklungen, Machtarchitekturen, politische Ideologien, gesellschaftliche Transformationsprozesse, die Ein- und Ausgrenzungsstrukturen des Kunstbetriebes sowie die Korporatisierung von Kultur. In den verschiedenen kuratorischen Beiträgen wurden diese eher allgemeinen Konfliktfelder vor dem Hintergrund kaum vergleichbarer lokaler Besonderheiten, höchst verschieden strukturierter Arbeitszusammenhänge sowie innerhalb sehr unterschiedlicher Präsentationskonzepte verhandelt. Das heißt, beide Ausstellungen bewegten sich beständig zwischen dem Allgemeinen und Singulären, dem Globalen und Lokalen, dem Übereinstimmenden und Divergierenden. Auch das Motiv der Gegenöffentlichkeiten, das allen kuratorischen Beiträgen zu grunde lag – schon allein deshalb, weil es die alltägliche Praxis aller Beteiligten wesentlich charakterisiert –, artikulierte sich entlang heterogener Bezugfelder, Handlungsweisen und Repräsentationsansätze.

Liest man beide Ausstellungen quer, so ließe sich etwa entlang der kritischen Positionen zu Santiago Calatravas „City of Arts and Sciences“ in Valencia, zu Ceaușescus „Haus des Volkes“ in Bukarest oder zu Thomas Krens' und Jean Nouvels (gescheitertem) Guggenheim Museum in Rio de Janeiro eine Reihe von Analogien beschreiben: im Hinblick auf den ungehemmten Größenwahn der Architekten- und Spekulanzunft oder die politische Instrumentalisierung von Kultur – ob nun in Form inhaltsleerer und zugleich machtvoller Repräsentationskulissen oder als vermeintlicher Garant der Umwegrentabilität. Dan und Lia Perjovschis Kritik am „Haus des Volkes“ bzw. daran, dass sich hier nach dem Parlament auch das erste rumänische Museum für zeitgenössische Kunst (MNAC) niederließ, lässt sich allerdings kaum von ihrem persönlichen Engagement trennen, in Rumänien gemeinsam mit weiteren KünstlerInnen, KuratorInnen und KritikerInnen offene Strukturen für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst *und* mit der politischen Vergangenheit zu schaffen. Denn es sind genau solche Strukturen, wie sie in Rumänien durch die Perjovschis, durch Magazine wie *IDEA* und *Version* oder durch Ausstellungsräume wie Protokoll und H.arta entstanden sind, die das Museum im drittgrößten Gebäude der Welt weder anerkennt noch involviert noch hervorbringt.<sup>10</sup> Die Konflikte, die damit einhergehen, ließen sich anhand unzähliger ähnlicher Situationen rund um den Globus beschreiben. *On Difference* ging es aber nicht darum, allgemeine Tendenzen aufzuzeigen, sondern das Exemplarische differenziert zu betrachten, das heißt entlang subjektiver Perspektiven, entlang des Handelns und der Positionen einzelner Personen und deren Umfelder.

Dem gigantischen Museum stellte Lia Perjovschi ihr „Museum in Ordnern“, das heißt der monolithischen Makro- eine weit verzweigte Mikrostruktur entgegen. Mit dem von ihr seit Ende der 1980er Jahre zusammengetragenen Archivprojekt CAA generiert sie immer wieder andere, höchst subjektive Lesarten der Kontexte und Diskurse zeitgenössischer Kunstpraktiken innerhalb wie außerhalb Rumäniens. Es bildete und bildet zugleich die Matrix kollaborativer Kommunikations- und Produktionsprozesse ab. Ihr Archiv verweist somit auf jene Strukturen, die vom Museum untergraben werden, die aber umgekehrt auch das Museum untergraben: Schafft es doch eine Gegenöffentlichkeit zu jener Diskursmacht, die sich (konkret wie exemplarisch) im „Haus des Volkes“, dem das „Böse“ durch die „Weltoffenheit“ zeitgenössischer Kunst<sup>11</sup> ausgetrieben werden soll, etabliert. Noch im Januar 2007 fand im MNAC eine Konferenz (unter anderem mit Chantal Mouffe und Nicolas Bourriaud) statt<sup>12</sup>, die nach den Potenzialen fragte, gerade an diesem Ort „zeitgenössische Kunst und kreative Kräfte dafür einzusetzen, um ein ehemals totalitäres Symbol in ein demokratisches umzuwandeln“. Mit der Besonderheit, „zugleich Sitz der Regierung zu sein“.<sup>13</sup> Genau hier setzt die Kritik der Perjovschis und anderer an: am Missbrauch der Kunst zur Verdrängung einer unliebsamen Vergangenheit sowie an der direkten Nachbarschaft von Kunst und Regierung. Im Kurzttext zur Konferenz wird des Weiteren gefragt, ob nicht im Falle des MNAC von einem „umgekehrten Bilbao-Effekt“<sup>14</sup> die Rede sein könne. Eine Frage, die verwundert, denn wie Joseba Zulaika es in seinem Beitrag über das Guggenheim Museum Bilbao ausführt<sup>15</sup>, ging es auch hier bereits um Exorzismus: um die Vertreibung des durch die ETA bedingten schlechten Images der Stadt.

Geradezu emblematisch für Dan und Lia Perjovschis Absage an das „Haus des Volkes“ ist eine Fotoarbeit von Cezar Lăzărescu, die sie im Rahmen von *On Difference #1* präsentierten. Mittels Photoshop hat Lăzărescu den Ceaușescu-Palast einfach ausradiert. Auch Petko Dourmana und Kyd Campbell, die an Galia Dimitrovas Ausstellungsbeitrag für *On Difference #2* beteiligt waren, setzten an einem durch die kommunistische Vergangenheit belasteten Monument an: dem Mausoleum des ersten Staatschefs der Volksrepublik Bulgariens, Georgi Dimitrov. Dieses war 1999 in einer veritablen „Nacht-und-Nebel-Aktion“ gesprengt worden, ohne dass eine öffentliche Debatte über den Umgang mit dem Gebäude noch hätte stattfinden können. In direktem Kontrast zu Lăzărescus Auslöschung des „Haus des Volkes“ konnte man in der Arbeit von Dourmana und Campbell den verlorenen physischen Raum des Mausoleums virtuell wiederherstellen. So konträr diese symbolischen Eingriffe in den urbanen Raum auch sind: Beide üben Kritik am Ausschluss der Öffentlichkeit bei Entscheidungen, welche die Öffentlichkeit in hohem Maße betreffen. Als ästhetische Strategie wählen beide das Rückgängigmachen der politischen Setzung.

Ricardo Basbaum nahm die Konflikte um einen Repräsentationsbau kapitalistischer Provenienz zum Anlass, sich mit dem Problem der Übersetzung zwischen aktivistischen Praktiken und der Ausstellungsinstitution auseinanderzusetzen. Zu seiner Sektion (*On Difference #2*) lud er unter anderem die Künstlergruppe *artesisuais\_políticas* ein, die sich aus Protest gegen den

geplanten Bau von Guggenheim Rio gebildet hatte. Mit speziell gestalteten Kostümen, Liedern, Tänzen, Transparenten und Flyern hatte sie den Karneval als Resonanzboden ihrer Kritik genutzt. Auch diese bezog sich im Wesentlichen auf den Umstand, dass die Entscheidung über eine städtebauliche Großinvestition ohne Einbeziehung der lokalen Bevölkerung, geschweige denn der KünstlerInnen getroffen wurde. Das Konzept der Übersetzung ihrer Aktionen im Hinblick auf eine Ausstellung, die nicht nur einen völlig anderen Kontext abbildete, sondern zudem erst stattfand, nachdem der Bau von Guggenheim Rio längst vereitelt worden war, entwickelte Basbaum gemeinsam mit der Künstlergruppe. Die Revision und Analyse der Aktionen waren dabei ebenso relevant wie die Frage nach ihrer (Re)Präsentation im Rahmen von Basbaums „kuratorischer Skulptur“ (Basbaum) – und nach der Rückkopplung dieser Prozesse in das direkte Arbeitsumfeld der Gruppe.

Die Tatsache, dass Guggenheim Rio verhindert werden konnte, wurde übrigens nicht als ein Sieg „von unten“ idealisiert. Zwar hatten die Aktionen von *artesvisuais\_políticas* eine große Öffentlichkeit hergestellt, doch brachten erst die Interventionen eines Politikers das Projekt, für das Jean Nouvelle bereits die passende Landmarke entworfen hatte, zu Fall. Das heißt, für Basbaum ging es hier auch ganz wesentlich um die Frage, inwiefern sich mit künstlerischen Methoden, also von außen, in politische und administrative Systeme eingreifen lässt. Wenn man allerdings bedenkt, dass ein anderes Guggenheim-Projekt namens Guggenheim Bilbao so lange vor der Öffentlichkeit geheim gehalten wurde, bis jeglicher Widerstand hinfällig war<sup>16</sup>, kann die Relevanz der öffentlichen Debatte, die durch *artesvisuais\_políticas* angestoßen wurde, nicht hoch genug eingestuft werden.

Die Aneignung neuer Technologien zur Schaffung von Gegenöffentlichkeiten markierte wiederum den Fluchtpunkt von Daniel García Andújars Ausstellungssektion (*On Difference #1*). Santiago Calatravas großmaßstäbliche „City of Arts and Sciences“ bildete dabei nur ein Element der hier kritisch beleuchteten konservativen Kulturpolitiken der Stadt Valencia ab. Diese ist 2001 zum Beispiel mit einer Biennale angetreten, die kein geringeres Ziel hatte, als die Venedig-Biennale in den Schatten zu stellen, und erschafft sich seit geraumer Zeit als ein Themenpark für Stararchitekten neu. Andújar stellte der Aggressivität, mit der Kultur- und Baubehörden die Kommerzialisierung von Kultur vorantreiben und sich dabei des öffentlichen Raumes bemächtigen, die widerständigen Praktiken verschiedenster lokaler Initiativen entgegen, mit denen er zusammenarbeitet. Die Aktionen bestanden unter anderem darin, in Eröffnungszereemonien und Pressekonferenzen zu intervenieren oder offizielle Marketingwebseiten zu kapern<sup>17</sup>: also immer dort in Erscheinung zu treten und Abläufe zu stören, wo Kulturpolitik Massenmedien zu kontrollieren glaubt. Eine wesentliche Kommunikationsplattform, und dies nicht nur für aktivistische und kulturpolitische Gruppen, ist dabei das Webforum *e-valencia*<sup>18</sup>, eines von zahlreichen e-Projekten, die Andújar auf der Basis seines 1996 gegründeten Unternehmens *Technologies To The People* initiierte. „Open Source“,

verstanden als eine Haltung, Praxis und Methode der kollaborativen Aneignung von Wissen, steht dabei im Zentrum. In diesem Sinne zählt Andújar zu jenen MedienkünstlerInnen bzw. Medienkünstinitiativen, die wie das Raqs Media Collective in Neu Delhi, kuda.org in Novi Sad oder InterSpace in Sofia neue Technologien nicht primär als Werkzeuge zur Schaffung künstlerischer Artefakte begreifen, sondern diese zur Produktion unabhängiger und kritischer Handlungsräume nutzen. Das Produzieren solcher Handlungsräume, das allen Akteuren von *On Difference* zu eigen ist – ob sie nun e-Projekte, Archive oder Zeitschriften betreiben – ist dabei gleichermaßen Bestandteil, Voraussetzung und Resonanzfeld ihrer künstlerischen (kuratorischen, theoretischen, politischen, aktivistischen ...) Praxis.

Diese ersten Streifzüge durch *On Difference* können nicht mehr als einige wenige und lückenhafte Passagen entlang der Dynamiken, Diskurse, Querverweise und Wechselwirkungen wiedergeben, die sich innerhalb des Projektes ereigneten – im Sinne eines vorläufigen Eindrucks, der sich im weiteren Verlauf dieser Publikation noch vertiefen und verrücken soll.

1 Raqs Media Collective, in dieser Publikation.

2 Gerald Raunig, „Instituierende Praxen. Fliehen, Instituieren, Transformieren“, in: *eipcp*, Januar 2006, <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/de>.

3 Ricardo Basbaum, in dieser Publikation.

4 Marius Babias, „Die Kunstbiennalen und die kulturelle Ökonomie des Globalismus. Zur Geschichte und Gegenwart der Kulturideologie“, in: *Kunstforum International*, Band 152, 2000, S. 435.

5 *Ibid.*, S. 434.

6 Dies ist nicht zu verwechseln mit jener Stilisierung des unter prekären Bedingungen lebenden Künstlers zum Idealtypus des neoliberalen Arbeitnehmers. Es geht vielmehr um Formen kollaborativer Produktionszusammenhänge, die sich der Monetisierung von Ideen, Körpern und Leben entziehen – und zwar ohne dass es sich dabei gleich um einen kulturkonservativen „persönlichen Rückzug des Subjekts aus dem Rauschen und dem Gerede der Welt handle“ (Gerald Raunig, a.a.O.).

7 Gerald Raunig, a.a.O.

8 Ricardo Basbaum, in dieser Publikation.

9 Kurt Leipner, „Die Ausstellungsräume des Württembergischen Kunstvereins“, in: *Württembergischer Kunstverein Stuttgart* (Hg.), *150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1827–1977*, Stuttgart 1977, S. 124.

10 Vgl.: Kristine Stiles, in dieser Publikation.

11 Wobei Weltoffenheit hier mit Westgewandtheit ineingesetzt wird. Vgl.: Kristine Stiles, in dieser Publikation.

12 *Regimes of Representation: Art & Politics Beyond the House of People*, Konferenz, MNAC, Bukarest, 11. Januar 2007.

13 „MNAC is one of various attempts to use contemporary art and creative forces to transform a former ‚totalitarian‘ symbol into one for democracy, but it is unique in simultaneously being the seat of government. The central question for the conference is: can art ever ‚take over the central point of power, being a symbol of openness and democracy‘?“, siehe: <http://www.mnac.ro/events%20main.htm>.

14 *Ibid.*

15 Joseba Zulaika, in dieser Publikation.

16 *Ibid.*

17 Siehe: <http://www.e-valencia.org/bienaldealencia>.

18 Siehe: <http://www.e-valencia.org>.

## On Difference: Politics of Space On the Expropriation and Re-appropriation of Social, Political, and Cultural Spaces of Action

Iris Dressler

*When reflecting on difference, it is useful to ask the following question: What difference is to be examined, from what standpoint, and by whom? And, who is asking this question in the first place?*

Raqs Media Collective<sup>1</sup>

*Rather, it is about thwarting dichotomies such as that of the individual and the collective, and it is about the offensive theorisation of new forms of what is common and, at the same time, singular.* Gerald Raunig<sup>2</sup>

*It is a matter of changing the placement of things in space by means of a dialogue between the different contexts.* Ricardo Basbaum<sup>3</sup>

Motivations, Approaches, Questions

The two-year *On Difference* project (2005–2006) was an attempt to venture onto a series of risky grounds – not in order to escape unharmed and heroic, but rather to turn the risk, that which has always been conflictual, in a productive way: the trouble encountered when dealing with difference and commonality, the local and the global, institutional and autonomous action spaces, the “Western” and “non-Western,” participation and hierarchy, art and politics – dichotomies that, while now questioned, are still in effect regardless of wherever you are speaking from. No end of dilemmas, misunderstandings, and contradictions: this was the point of departure for *On Difference*.

Conceived as an open process and open option for action, the project was preceded neither by a theory to be proven nor by specific goals, but rather by a series of experiences, questions, and interests and a host of very different – temporary and long-term, new and existing, closer and more distanced – networks of relationships.

One key motive was to reflect on, involve, and practice collaborative, open, and decentralized forms of critical art and knowledge production in two exhibitions. Here, the exhibition format represented no more and no less than one of different temporary action spaces. The decentralized aspect of the project was preceded by the certainly not new but nevertheless complex question as to how and whether the relevance of specific local contexts and “realities” may be brought into play within global discourses. While the globalization of the art industry certainly has at least put the dominance of artistic positions from Western Europe and North America into perspective, as we know, globalization also entails ignorance of the diversity of local production conditions. It is based essentially on the discreet agreement of universally valid values and marketing criteria, even if – or precisely because – what is produced here are “increasingly refined versions

of ‘other,’ ‘foreign’ worlds and cultures.”<sup>4</sup> Considering that the aim here is to make “the ‘other’ submissive and consumable as a commodity in a gesture of self-assertion in a globalised cultural economy.”<sup>5</sup>

Focusing with *On Difference* (to a certain extent) on artistic production contexts in “non-Western” societies, we were well aware of the problems inherent in allocations to the “non-Western,” to difference and to the local. But the question of difference was addressed not to a “being different,” however it is postulated, but rather to a “being elsewhere,” and this being elsewhere went far beyond the geopolitical categories of Western/non-Western. For the focus was not only on the possibilities and limits of transferring and translating between different local political fields of reference of artistic practices, but also between art, society, political action, or knowledge production. And, not least, also between the institution and the independent action spaces of contemporary art, as *On Difference* after all referred to such production and communication contexts that have been emerging for almost forty years, for longer or shorter terms, parallel to and across the established art industry and that, despite their often precarious conditions, act as a veritable – creative, intellectual, and economical – counterbalance to it: first and foremost because they have, to a great extent, shifted the established definitions of creativity, intellectuality, and economy.<sup>6</sup>

We were not interested in whether or not such independent and institution-critical structures will need the institutions sooner or later but rather in the fact that it is, above all, the other way round. For the potentialities of the institution as a *specific* free space – that is, as one free space among other and different free spaces – of thought and action still (or now more than ever) needs to be rethought under the conditions of a globally forming society and far-reaching commercialization of culture: especially since *Institutional Critique* has ultimately institutionalized criticism and placed it under the guardianship of discourse owners.

Instead, how can “open source,” polyphony, multiperspectivism, and collaborative ways of working be practiced on the level of the institution – and not in the sense of absorption or administration but rather of mutual influence as well as of conflict? What forms of transverse collaboration, i.e. of traversing different – specifically other – spaces of action and thought can we imagine? And how can we apprehend (and appropriate) the local in the sense of movement and traversal in this context: between the divergent realities of a location and the translocal environments of knowledge and action?

At the same time, however, it is essential to ask what forms of translation are required to represent cultural practices, taking place in very different ways outside of institutions – that have created their own formats of presentation and communication, their own public spheres – as an institution: without making translation the domain of the institution and without clinging to the constructions of a radical outsidersness and insidersness. Instead, what we need are “practices that engage in radical social criticism and that nevertheless do not indulge in the imagined absolute distance to the institutions; at the same time, practices that are self-critical but that do not desperately cling to their involvement, their complicity, their captivity in the field of art, their fixation on the institutions and ... their own being-institution.”<sup>7</sup>

## Structures

An important precondition for the *On Difference* project was its division into two parts in order, by means of two processes, to keep the development and results more open than a single version would have allowed. Consequently, the curatorial conception of the two exhibitions and the symposia, film programs, and workshops that accompanied them involved different participants in each case: one group of artists for *On Difference #1* and one group of curators for *On Difference #2* – with all the blurred boundaries that these categories permit between each other and beyond. And yet, as a broad tendency, we wanted to focus on the producer's perspective in the one exhibition and on the educator/communicator's perspective in the other – so as to avoid a simplifying division based on geopolitical criteria (Eastern Europe/Latin America/Asia, etc.).

In both cases, additionally, the participants worked on the basis of local and international networks and have been significantly involved in creating independent structures of art and knowledge production – “who sooner or later saw the necessity of founding a collective ... in order to ... ‘produce a new space of production’”:<sup>8</sup> be it by means of self-managed exhibition venues, archives, research laboratories, magazines, appropriating public spaces, or Web fora.

Because *On Difference* definitely did not aim to construct a supposedly complete or indeed balanced global synopsis of the local and decentralized contexts of contemporary art, such motives, namely the question of a balance of national origin, were irrelevant to the choice of curators. Because the aim could also not be to go through the motions of collaboration for the sake of collaboration, the curators were likewise not obliged to jointly produce a homogeneous exhibition. Rather, in both cases, they were invited to develop an exhibition section on the basis of their own very different work contexts that focused on a certain field of analysis with a local issue. This was in line not only with the multiperspective approach of the project but also with the interest in building on the inherent dynamics, thematic fields of reference, and specific modes of communication and production of existing heterogeneous structures. In this sense, all the participants – we as the initiators and hosts of the project, the curators of both exhibitions, as well as the artists, architects, urban developers, activists, film makers, authors, etc. they invited – were catalysts for multilayered processes that were all anchored “elsewhere.” As a result, *On Difference* gave rise not only to new productions that were conceived for the exhibition in Stuttgart but, for example, also to special issues of existing magazines and series of publications, such as *Pages* (Rotterdam, Tehran), *Mono Magazine* (Valencia), *Sarai.txt* (New Delhi), or *CAA* (Bucharest). The Manamana group from Budapest used the project to produce a relaunch of their Web forum, and *Middle Corea* in Seoul created a totally new network, exceeding *On Difference*, that focused on the demilitarized zone between North and South Korea. The Škuc Gallery in Ljubljana, the Trafó Gallery in Budapest, and the media art institution InterSpace in Sofia, in turn, held independent events within the framework of *On Difference #2*.

### Questions of (Re)Presentation

The two exhibitions in Stuttgart formed two cornerstones of the project that were most intimately linked to the classic representative conditions of an institution. The aim was to bring these institutional conditions and their power dispositives into play and, at the same time, to investigate their boundaries and permeabilities. Thus initially it was essential to question such criteria as discourse sovereignty or control over representation as supposed yardsticks of institutional competition. For a project such as *On Difference* is a total waste of time if you want to avoid intervention, contradictory, and oppositional aspects.

Both exhibitions were developed by people who explore in depth the meaning, mechanisms, and effects of representation in their daily practice. Hence, they usually not only elaborated the thematic concept of their curatorial contribution but also the design concept in cooperation with the respective participants, which we then interpreted with regard to the overall situation in an intensive communication process. This was crucial in order to reflect the polyphonic approach of the project both spatially and aesthetically as well and, at the same time, to keep the exhibition from falling apart – beyond any smoothing.

Another key aspect of *On Difference* was not to mask out the institutional context. The aim was to avoid confusions and encroachments between the independent structures presented and articulated in the exhibitions and the Kunstverein institution, and instead to keep the very specific “elsewhere” clearly tangible. One example of this was the *Museum of Budapest Squatters* built by Tamás Kaszás and Viktor Kotun with oil drums and other recycled materials for *On Difference #2*, visualizing the presence of representation and the absence of activism at the exhibition venue, among other things with the suggested barbed wire.

One fundamental difference between *On Difference #1* and *On Difference #2* with regard to presentation was based on the decision to conceive the two exhibitions for two different space segments. Architecturally, the Kunstverein is effectively divided into two. On the one hand, it consists of the historical complex of the building erected in 1913 and severely damaged in World War II and, on the other hand, of a modern annex built in 1961 in the course of reconstruction as “a noble receptacle, a neutral backdrop for the works of art.”<sup>9</sup> Both segments, connected by a flat glass passage, pithily reflect different ideologies of (Western) art reception.

*On Difference #1* took place in the twenty-four meter high and, despite its plainness, spectacular, ecclesiastical-style domed hall and in the surrounding cabinet-like gallery rooms. *On Difference #2*, in contrast, was conceived for the thirty-five by thirty-five meter columnless new building, a veritable white cube, and for the glass passage.

While the various sections of *On Difference #1* were already clearly divided by the existing architecture and thus permitted both intimate and concentrated situations, the spatial structure of *On Difference #2* was more open. Although the separate curatorial sections were also defined here with the aid of installations, lighting, and other parameters, the transitions were more fluid. The interactions

between the different parts of the exhibition were therefore structured according to a walking route and, on the other hand, on the basis of open, multiple connections.

One much discussed challenge of *On Difference #1* was the domed hall, that, as the most imposing room, was located at the center of the exhibition. The prime aim here was to avoid centralizing the different exhibition discourses. Accordingly, we ultimately organized the domed hall as an open “piazza.” In addition to initial artistic and curatorial placements, this area also included research materials, a copier, Internet access terminals, and an introduction to the structures and contexts of the exhibition. The result was a hybrid place between exhibition, working and social space, in which various workshops, including the working meeting for *On Difference #2*, took place. The glass passage fulfilled a similar function for *On Difference #2*.

Both working meetings held prior to the exhibitions were linked to public presentations by the curators. In addition, we invited and visited several local initiatives. The aim was to open up the project development processes to the outside – remembering that processes were a key aspect of *On Difference* – and to link them up with the local setting.

#### Passages

There evolved a number of thematic intersections within and between the exhibitions. The fields of discussion, or rather conflict, essentially revolved around urban developments, architectures of power, political ideologies, processes of social transformation, the structures of inclusion and exclusion in the art industry, and the corporatization of culture. The various curatorial contributions negotiated these rather general fields of conflict against the backdrop of hardly comparable local specificities, very differently structured working contexts, and within very different presentation concepts. That is, both exhibitions were constantly operating between generality and singularity, global and local, correspondence and divergence. The motif of counter-public spheres that was inherent in all curatorial contributions – for the simple reason that it is a fundamental characteristic of the day-to-day practice of all the participants – was also articulated in relation to heterogeneous fields of reference, modes of action, and approaches to representation.

If we were to crossread both exhibitions, we could describe a number of analogies, for example regarding the critical positions on Santiago Calatrava’s “City of Arts and Sciences” in Valencia, on Ceaușescu’s “House of the People” in Bucharest, or on Thomas Krens’s and Jean Nouvel’s (failed) Guggenheim Museum in Rio de Janeiro: with regard to the unbridled megalomania of the architect’s and speculator’s guild or the political instrumentalization of culture – be it as an empty and, at the same time, powerful representational backdrop or as a supposed guarantor of indirect profitability. Dan and Lia Perjovschi’s criticism of the “House of the People” and of the fact that not only the parliament but also the first Romanian National Museum of Contemporary Art (MNAC) took up residence here can, however, hardly be separated from their personal

commitment to creating open structures for an exploration of contemporary art *and* political history in Romania together with other artists, curators, and critics. For it is precisely such structures, as created by the Perjovschis in Romania, by such magazines as *IDEA* and *Version* or by such exhibition centers as Protokoll and H.arta, that the museum in the world's third-largest building neither recognizes nor involves nor engenders.<sup>10</sup> The concomitant conflicts could be described with the aid of countless similar situations around the globe. Yet *On Difference* did not intend to point out general trends but rather to present a differentiated view of the exemplary, meaning on the basis of subjective perspectives, on the actions and the positions of individuals and their environments.

Lia Perjovschi confronted the gigantic museum with her "Museum in files," that is, the monolithic macrostructure with a widely ramified microstructure. With the aid of the CAA archive project, which she has been putting together since the end of the 1980s, she constantly generates different, highly subjective interpretations of contexts and discourses of contemporary art practices within and outside Romania. It represented and represents the matrix of collaborative communication and production processes. Her archive thus refers to those structures that are undermined by the museum but which, conversely, also undermine the museum: considering that it creates a counter-public sphere to that discourse power that became established (concretely as well as exemplarily) in the "House of the People," to be exorcised of "evil" by the cosmopolitan alignment of contemporary art.<sup>11</sup> In January 2007, a conference was held at the MNAC (with Chantal Mouffe and Nicolas Bourriaud, among others)<sup>12</sup> that discussed the potentialities of the MNAC being "one of various attempts to use contemporary art and creative forces to transform a former 'totalitarian' symbol into one for democracy." With the peculiarity of "simultaneously being the seat of government."<sup>13</sup> This is precisely where the Perjovschis' and others' criticism begins: the abuse of art to suppress an unpleasant past and the direct vicinity of art and government. The short conference text also asks whether, when talking about the MNAC, we might not refer to a "reverse Bilbao effect."<sup>14</sup> An astonishing question. As Joseba Zulaika explains in his contribution on the Guggenheim Museum in Bilbao,<sup>15</sup> this project dealt with exorcism as well: in this case in relation to the city's bad image caused by ETA.

One veritable emblem of Dan and Lia Perjovschi's position regarding the "House of the People" is a photographic work by Cezar Lăzărescu that they presented at *On Difference #1*. The artist simply erased Ceaușescu's Palace with Photoshop. Petko Dourmana and Kyd Campbell, who were involved in Galia Dimitrova's contribution to the *On Difference #2* exhibition, also focused on a monument burdened by the communist past: the mausoleum of the first head of state of the People's Republic of Bulgaria, Georgi Dimitrov. This monument was unceremoniously blown up in 1999 before any public debate could take place regarding how to handle the building. In direct contrast to Lăzărescu's eradication of the "House of the People," it was possible to virtually reconstruct the lost physical space of the mausoleum in Dourmana and Campbell's work. As contrary

as these symbolic interventions in the public space may be, both criticize the exclusion of the public from decisions that impact substantially on the public, both opt for reversing the political placement as their aesthetic strategy.

In the case of Ricardo Basbaum's curatorial contribution (*On Difference #2*), the debate of a representational building of capitalist provenance gave reason to explore the problem of translating activist practices into the exhibition context. Among others, he invited the artist group *artesvisuais\_políticas*, having been formed in protest against the planned building of the Guggenheim Rio. With specially designed costumes, songs, dances, posters, and flyers, they used carnival as a sounding board for their criticism, which was also essentially directed at the fact that the decision concerning a major urban development project was taken without consulting the local population, much less the artists. Basbaum developed, together with the artist group, the concept of translating their actions with regard to an exhibition that not only represented a completely different context but, in addition, didn't take place until long after the Guggenheim Rio building had been thwarted. The revision and analysis of the actions were as much relevant to the project as the discussion of their (re)presentation in the form of Basbaum's "curatorial sculpture" (Basbaum) – and the question as to the feedback of these processes into the group's immediate work setting. Incidentally, the fact that the Guggenheim Rio was foiled was not idealized as a "grassroots" victory. Although *artesvisuais\_políticas*' actions attracted a great deal of publicity, it was only the interventions of a politician that foiled the project, for which Jean Nouvelle had already designed an appropriate landmark. That is, Basbaum was also fundamentally concerned here with the question as to the extent to which it is possible to intervene in political and administrative systems with the aid of artistic means, i.e. from the outside. However, considering that another Guggenheim project called Guggenheim Bilbao was kept secret from the public until all resistance had become void,<sup>16</sup> the relevance of the public debate triggered by *artesvisuais\_políticas* cannot be rated highly enough.

The appropriation of new technologies to create counter-public spheres, in turn, was the vanishing point of Daniel García Andújar's section of the exhibition (*On Difference #1*). Santiago Calatrava's large-scale "City of Arts and Sciences" constituted just one element of the conservative cultural policy pursued by the city of Valencia that was critically examined here. In 2001, for example, Valencia launched a biennial with no less of an aim than to eclipse the *Venice Biennale* and is currently recreating itself as a theme park for star architects. Andújar confronted the aggressiveness with which the cultural and construction authorities spur on the commercialization of culture, taking possession of the public space in the process, with the oppositional practices of a wide range of local initiatives with which he collaborates. The actions consisted, among other things, of intervening in opening ceremonies and press conferences or hijacking official marketing web sites:<sup>17</sup> i.e. making an appearance and disrupting processes wherever cultural politicians think they control the mass media. One important communication platform in this context, not only for activists and

groups involved in cultural policy, is the *e-valencia*<sup>18</sup> Web forum, one of numerous e-projects that Andújar initiated on the basis of his *Technologies To The People* company founded in 1996. “Open Source,” seen as an attitude, practice, and method of collaborative appropriation of knowledge, is the focal aspect. In this sense, Andújar counts among those media artists and media art initiatives who, like the Raqs Media Collective in New Delhi, kuda.org in Novi Sad, or InterSpace in Sofia, regard new technologies not primarily as tools with which to create artistic artifacts but rather use them to produce independent and critical action spaces. The production of such action spaces, a characteristic of all participants in *On Difference* – whether they operate e-projects, archives, or magazines – is equally a component part, condition, and sounding board of their artistic (curatorial, theoretical, political, activist, etc.) practice.

These initial excursions through *On Difference* can only reflect a few fragmentary passages of the dynamics, discourse, cross-references, and interactions that arose within the project – in the sense of a preliminary impression that is intended to deepen and shift in the further course of this publication.

1 Raqs Media Collective, in this publication.

2 Gerald Raunig, “Instituierende Praxen: Fliehen, Instituieren, Transformieren,” *eipcp* (January 2006), <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/de>.

3 Ricardo Basbaum, in this publication.

4 Marius Babias, “Die Kunstbiennalen und die kulturelle Ökonomie des Globalismus: Zur Geschichte und Gegenwart der Kulturideologie,” *Kunstforum International* 152 (2000), p. 435.

5 *Ibid.*, p. 434.

6 Not to be confused with that stylization of the artist living in precarious circumstances as an ideal type of the neoliberal worker. Rather, this concerns forms of collaborative production contexts that elude the monetization of ideas, bodies, and life – without, that is, automatically constituting a culturally conservative “personal withdrawal of the subject from the bustle and talk of the world” (Raunig 2006, see note 2).

7 *Ibid.*

8 Ricardo Basbaum, in this publication.

9 Kurt Leipner, “Die Ausstellungsräume des Württembergischen Kunstvereins,” in *150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1827 – 1977*, exh. cat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Stuttgart, 1977), p. 124.

10 Cf. Kristine Stiles, in this publication.

11 Cosmopolitan alignment being equated here with an alignment to the West. Cf. Kristine Stiles, in this publication.

12 *Regimes of Representation: Art & Politics Beyond the House of People*, conference, MNAC, Bucharest, January 11, 2007.

13 “MNAC is one of various attempts to use contemporary art and creative forces to transform a former ‘totalitarian’ symbol into one for democracy, but it is unique in simultaneously being the seat of government. The central question for the conference is: can art ever ‘take over the central point of power, being a symbol of openness and democracy?’”; cf. <http://www.mnac.ro/events%20main.htm>.

14 *Ibid.*

15 Joseba Zulaika, in this publication.

16 *Ibid.*

17 Cf. <http://www.e-valencia.org/bienaldealencia>.

18 Cf. <http://www.e-valencia.org>.

# On Difference #1

Ausstellung: 21. Mai – 31. Juli 2005

Exhibition: May 21 – July 31, 2005

KokuratorInnen / Co-curators

Daniel García Andújar

[Technologies To The People]

Ciprian Mureşan

[Version Magazine, Cluj]

Zoran Pantelić/Kristian Lukić

[Kuda.org, Novi Sad]

Dan und / and Lia Perjovschi

[Center for Art Analysis, Bukarest / Bucharest]

Lucien Samaha

[Arab Image Foundation, Beirut]

Nasrin Tabatabai/Babak Afrassiabi

[Pages Magazine, Rotterdam]

Ştefan Tiron/Vlad Nancă

[2020.ro, Bukarest / Bucharest]

## *On Difference #1*: Lokale Kontexte – Hybride Räume

Iris Dressler

*On Difference #1* war in hohem Maße mit unserem Einstieg als DirektorInnen des Württembergischen Kunstvereins verschränkt, das heißt mit dem Ausloten der neuen institutionellen wie lokalen Situation einerseits und deren Anbindung an bestehende Netzwerke andererseits. Mit Ștefan Tiron (Bukarest), der im Rahmen von *On Difference #1* ein viermonatiges Stipendium des Instituts für Auslandsbeziehungen (Stuttgart) erhielt, gab es dabei nicht nur einen besonderen Multiplikator hin zu diversen rumänischen, sondern auch zu verschiedenen Stuttgarter Szenen.

Nicht zufällig fiel *On Difference #1* zeitlich mit dem *Theater der Welt*<sup>1</sup> zusammen, das sein Festivalzentrum, verschiedene Veranstaltungen sowie seine „Hafenbar“ in den Kunstverein verlegte. Die temporäre Bar und die für *On Difference #1* in der Kuppel installierte „Piazza“ bildeten dabei die sozialen Räume und Passagen zwischen beiden Projekten ab. Eine weitere Schnittstelle zum Festival stellte überdies der zweitägige, von Christine Peters initiierte Workshop *Performer's Guesthouse* (Akademie Schloss Solitude)<sup>2</sup> her, der ähnliche Fragen wie *On Difference* verhandelte.

Einen ersten Kommentar, quasi das „Vorwort“ zur Ausstellung *On Difference #1*, bildete eine Arbeit des brasilianischen Designer- und Künstlerduos Angela Detanico und Rafael Laín, *The World Justified*. Sie zeigt das Modell einer gerasterten Weltkarte, deren horizontale Linien wie ein Text wahlweise links-, rechtsbündig und zentriert angeordnet werden können. Die gewohnte, meist eurozentristische Sichtweise auf die Welt wird verschoben. Zugleich bleiben die Position des Zugriffs auf Welt sowie die der Einschreibung darin mehrdeutig, auch suspekt.

Der Zugang zur Ausstellung bzw. zur „Piazza“ wurde durch eine Videoprojektion „verstellt“, die auf einem ungewöhnlichen und zugleich für *On Difference* charakteristischen Dialog zwischen den Künstlern Eduard Constantin und Daniel García Andújar basierte. Ausgangspunkt war Constantins Video einer knapp einstündigen Umrundung des „Haus des Volkes“ in Bukarest, die er aus der Hand heraus gefilmt hatte. Davon inspiriert, unternahm Andújar eine Umkreisung der „City of Arts and Sciences“ in Valencia, die er auf ähnliche Weise filmte. Beide Videos wurden parallel nebeneinander projiziert. Die Architekturen bzw. deren Fragmente – denn mehr lässt sich davon aus der Nähe kaum erfassen – schienen dabei beständig aufeinander zuzudriften.

Sowohl das „Haus des Volkes“ als auch die „City of Arts and Sciences“ sind gewaltige Repräsentationsarchitekturen, die den öffentlichen Zugang auf vielerlei Ebenen einschränken, insbesondere durch die physischen wie psychischen Überwältigungsstrategien, mit denen sie operieren. Beide bilden auf aggressive Weise politische Ideologien – wenn auch entgegengesetzte – und zugleich zwei kaum vergleichbare Lokalitäten und Kontexte ab. Als bewusst polemischer Einstieg in die Ausstellung gewählt, kündigten sich hier bereits jene Bewegungen zwischen

dem Allgemeinen und Spezifischen, der Fern- und Nahsicht, dem Differenten und Gemeinsamen an, die charakteristisch für *On Difference* waren.

Auf der Rückwand der Installation befanden sich eine Tafel mit Informationen zum „Haus des Volkes“ und zur „City of Arts and Sciences“ sowie ein kleiner Monitor, der Bildmaterial aus dem Rechercheprozess zur gesamten Ausstellung zeigte: Das heißt, die beiden zunächst auf eine Polemik reduzierten „Fallbeispiele“ der Repräsentationsarchitektur wurden in einem erweiterten und komplexeren Kontext lesbar.

Als erste kuratorische Setzung zeigten Ștefan Tiron und Vlad Nancă im Kuppelsaal eine kommentierte Auswahl von Dokumentationen der vielfältigen rumänischen Stencil-Kulturen. Der behäbigen und großspurigen Sprache der Architektur – vom „Haus des Volkes“ und der „City of Arts and Sciences“ bis hin zum Kuppelsaal – setzten sie das fluktuierende, auf dem Cut-and-paste-Verfahren basierende Medium der Streetart entgegen. Zugleich erzeugten sie eine mehrschichtige und widersprüchliche Erzählung über die Situation der rumänischen Gesellschaft. Auch Stencil-Vorlagen wurden angeboten, inklusive einer kurzen Gebrauchsanweisung sowie des Hinweises auf die Kriminalisierung von Graffiti in Deutschland. Der Mentalität des „Do it yourself“ folgend, hinterließ Dan Perjovschi auf einer schwarzen Wand eine Reihe von Kreidezeichnungen mit der Einladung an das Publikum, diese fortzusetzen. Auf zwei Paletten stapelten sich (zum Mitnehmen) die beiden Poster von Vlad Nancă und Ioan Godeanu: eine weitere Polemik zum „Haus des Volkes“ (Nancă) sowie ein zynischer Kommentar zu den Lippenbekenntnissen an die Solidarität (Godeanu).

Auf dem von Daniel García Andújar und Hans D. Christ speziell entworfenen Mobiliar, das mittlerweile den Kunstverein prägt, fanden sich Zeitschriften, Kataloge und Bücher, ein Drucker, Kopierer sowie Internetzugänge. Durch seine modulare wie mobile Struktur konnte das Mobiliar auch für diverse Workshops umgenutzt werden. Im Kuppelsaal überlagerten sich also eine Reihe von divergierenden Funktionen, Ästhetiken und Formaten, die in ihren Zuweisungen bewusst offen blieben.

Um die Kuppel herum verliefen die sechs Ausstellungssektionen: *Medienontologie* (Zoran Pantelić/Kristian Lukić), *Distanz im Übergang* (Ciprian Mureșan), *Detektiv – Haus des Volkes* (Dan und Lia Perjovschi), *Sunset Cinema* (Nasrin Tabatabai/Babak Afrassiabi), *Momentaufnahmen der Arab Image Foundation* (Lucien Samaha) sowie *e-Projekte* (Daniel García Andújar).

Ciprian Mureșans und Lucien Samahas kuratorische Beiträge schienen auf den ersten Blick am stärksten der klassischen Form der Gruppenausstellung zu folgen, wobei Mureșan eine sehr besondere Relation zwischen den Exponaten und den Texten, die er ihnen zuwies, herstellte. Diese Texte waren keine direkten Erläuterungen zu den jeweiligen Arbeiten, sondern bildeten vielmehr eigene und divergierende Erzählungen ab. Seine Sektion, die sich mit den Transformationsprozessen im nachrevolutionären Rumänien beschäftigte, begann mit Gabriela Vangas und Mircae Cantors Video *Another Senseless Fight*. Es zeigt die beiden KünstlerInnen, wie sie auf kindlich unbeschwerter Weise auf einer Wiese „Duellieren“ spielen, begleitet von Nancy Sinatras sentimentalem Song *Bang, Bang (My Baby Shot Me Down)*. Mureșan konfrontierte diese Arbeit mit einem Text des Kunstkritikers

Cosmin Costinaș über die brutale Beendigung der friedlichen Studentenproteste kurz nach der rumänischen Revolution (die sogenannte Mineriade) – und darüber, wie dieses Ereignis die Euphorie des Aufbruchs einer ganzen Generation nachhaltig brach. Die schockierende Lesart, die dieser Text in Relation zur harmlos scheinenden Videoarbeit generierte, machte die Relativität von Interpretation, von Verstehen überdeutlich. In einer eigenen Arbeit stellt Mureșan Yves Kleins berühmten Sprung aus dem Fenster (*Leap into the void*) nach – allerdings drei Sekunden später. Das Foto, das in einer Straße in Cluj „rekonstruiert“ worden ist, weist nicht zufällig Analogien zu Pressebildern der Toten der Revolution auf, die sich in das kollektive Gedächtnis Rumäniens eingeschrieben haben.

Lucien Samaha zeigte die Arbeiten von sieben Künstlermitgliedern der Arab Image Foundation (Beirut), die auf sehr unterschiedliche Weise Bezug auf die Sammlung der Stiftung, die rund 75.000 Fotografien aus dem arabischen Raum umfasst und bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht, nehmen: in Form künstlerischer Aneignung und Interpretation des historischen Materials, im Sinne der Auseinandersetzung mit Archiven und Sammlungen, aber auch mit institutionellen Strukturen. So stellte Yto Barrada zum Beispiel das von ihr initiierte Projekt der *Cinémathèque de Tangers* vor. Fouad Elkourys Video *Moving Out* kreiste dagegen in einem sehr privaten Kontext um das Problem der Entscheidung zwischen dem Erhalt und Nicht-Erhalt von Dingen, während Akram Zaatar Motive eines arabischen Dokumentarphotografen der 1950er Jahre direkt für seine Videoarbeit verwendete. Samahas Präsentation oszillierte somit zwischen einer Gruppenausstellung, der Aufarbeitung einer historischen Sammlung, die neben künstlerischen Interpretationen auch in Form von Originalen einbezogen wurde, sowie der Frage nach den Strukturen selbstbestimmter Handlungsräume der zeitgenössischen Kunst. Zugleich wurde dabei deutlich, dass weite Bereiche der modernen arabischen Bildtraditionen in der heutigen Rezeption völlig ausgeblendet werden.

Nasrin Tabatabai und Babak Afrassiabi entwickelten gemeinsam mit den Teheraner ArchitektInnen Gelayol Mosaed und Mohammad-Hassan Malekpour eine mehrschichtige Installation, die um die iranische Insel und Freihandelszone Kish kreiste. *Sunset Cinema* umfasste das Architekturmodell eines mobilen Kinos für das auf der Insel gegründete Dokumentarfilmfestival *KIDFF*<sup>3</sup>, verschiedene grafische wie audiovisuelle Arbeiten, die sich mit den widersprüchlichen Phänomenen des Feriendomizils auseinandersetzten, sowie eine Auswahl von Beiträgen iranischer DokumentarfilmemacherInnen. In gewisser Weise entstand dabei eine real-fiktive Rekonstruktion der Insel, die deren real-fiktiven, paradoxen Charakter spiegelte, lässt sich Kish doch als die Fiktion eines „westlich“ orientierten Touristenparadieses beschreiben, das als Testfeld staatlicher Liberalisierungsexperimente herhalten muss und in dem zugleich die Restriktionen der Regierung auf subtile Weise greifen. Zugleich konnte sich hier ein kritisches Dokumentarfilmfestival etablieren, „das bestimmte Narrative des sozialen Bewusstseins in die eskapistische Struktur der Insel“<sup>4</sup> einbringt. Die Grenzverläufe zwischen dem kuratorischen Konzept, der eigenen künstlerischen Praxis, der Kollaboration mit weiteren Akteuren sowie der Dokumentation blieben offen. Diese Verschiebung von Rollen, Positionen und

ästhetischen Formaten manifestierte sich auf unterschiedliche Weise in fast allen kuratorischen Beiträgen von *On Difference*.

Zoran Pantelićs und Kristian Lukićs Auseinandersetzung mit den Anschlüssen zwischen der Neoavangarde der 1970er Jahre und der aktuellen Medienkunst in Ex-Jugoslawien führte sie zur Konzeption eines zweigeteilten Raums. Die eine Hälfte bestand aus einer Tapete bzw. einem komplexen, wandfüllenden Diagramm, das Schlüsselwerke und -aktionen der Neoavangardisten gleichermaßen lokal wie international kontextuierte. In der gegenüberliegenden Raumhälfte wurde eine Reihe von webbasierten Arbeiten in geradezu uniformer Art nebeneinander präsentiert. Auf konsequente Weise verweigerten Pantelić und Lukić den Status des Originalwerks und erprobten stattdessen Formen der „Übersetzung“, handelte es sich doch auf beiden Seiten um performative künstlerische Praktiken, deren originäre Resonanzräume woanders sind bzw. waren und die sich den Verwertungsinstrumentarien eines auf fetischisierbare Artefakte abonnierten Kunstbetriebes bewusst entgegensetzten.

Auch Daniel García Andújar entwickelte das Konzept eines zweigeteilten Raums. Im vorderen Bereich inszenierte er eine Messekoje, die in der gängigen Ästhetik und Sprache der IT-Monopolisten das auf GNU/Linux basierende Betriebssystem *X-Debian* bewarb, einer freien Open-Source-Software also, welche die ökonomischen Strategien der zitierten Soft- und Hardware-Giganten unterwandert. Im hinteren Teil stellte er diverse e-Projekte von *Technologies To The People* vor und zeichnete dabei jene urbanen und kulturpolitischen Konfliktfelder nach, die zu seinem ersten e-Projekt, *e-valencia*, geführt hatten. Für Andújar sind die Schaffung von Gegenöffentlichkeiten, die unzensierte, freie Artikulation sowie eine kollaborative Kunst- und Wissensproduktion direkt mit der Aneignung neuer Technologien verbunden.

Dan und Lia Perjovschis Plädoyer gegen das „Haus des Volkes“ und für die unabhängigen Handlungsräume der zeitgenössischen Kunst – ein in den Raum transformiertes Plädoyer, das „Beweisstücke“ sicherte, „Zeugen der Anklage“ befragte und ein „Protokoll“<sup>5</sup> umfasste – wurde durch Harun Farockis und Andrei Ujicas Video *Videogramme einer Revolution* eingeleitet. Es bildete zugleich das Scharnier und den Kontrapunkt zu Ciprian Mureşans Ausstellungsbereich. Während *Videogramme einer Revolution* eindrucksvoll die Befreiung aus der Diktatur nachzeichnet, zeigte Mureşans Präsentation unter anderem eine Videoarbeit von Ştefan Constantinescu, in der sich einige ehemalige Nachbarn des Künstlers bereits wieder nach den Ceauşescu-Zeiten sehnen.

Neben der Ausstellung umfasste *On Difference #1* ein Symposium, das an der Frage nach den historischen, politischen, sozialen und ökonomischen Implikationen von Architektur, Stadtentwicklung und Kommunikationstechnologien ansetzte. Der – reale wie virtuelle – öffentliche Raum wurde dabei im Spannungsfeld zwischen politischer Repräsentation, Kommerz und den Strukturen von Gegenöffentlichkeiten untersucht.

Kamran Shirdel, der Gründer und Leiter des *Kish International Documentary Film Festival*, kuratierte gemeinsam mit Nasrin Tabatabai und Babak Afrassiabi ein Filmprogramm zum iranischen Dokumentarfilm der 1970er Jahre bis heute.

Daniel García Andújar bot einen Workshop zur Anwendung von Linux und freier Open-Source-Software im Hinblick auf digitale wie analoge Publikationsformate an. Überdies fanden eine Vortagsreihe mit den TeilnehmerInnen des *Performer's Guesthouse* (Theater der Welt) sowie eine Reihe von Sondervorführungen der in der Ausstellung präsenten Filme statt.

1 *Theater der Welt 2005*, Festival, Internationales Theaterinstitut und Staatstheater Stuttgart, Stuttgart, 16. Juni – 10. Juli 2005.

2 „*Performer's Guesthouse*“, Workshop, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, 23.–24. Juni 2005, im Rahmen von *Theater der Welt 2005*. Vgl. dazu Christine Peters, in dieser Publikation.

3 *Kish International Documentary Film Festival*.

4 Nasrin Tabatabai und Babak Afrassiabi, in dieser Publikation.

5 Zu den „Beweisstücken“ zählten in Klarsichttüten verpackte Objekte, Kunstwerke, Postkarten und Publikationen, unter anderem von Ioan Godeanu, Attila Tordai, Mihai Stănescu und Ștefan Constantinescu. Als „Zeugen der Anklage“ wurden Arbeiten der E((o group, von Ion Grigorescu, Cezar Lăzărescu, Nita Mocanu und Dan Perjovschi, Architekturentwürfe von Mirela Brezoi sowie zwei Satellitenbilder aufgeführt. Das „Protokoll“ lag in Form der Zeitung *Detective Draft* von Dan und Lia Perjovschi vor.

## On Difference #1: Local Contexts – Hybrid Spaces

Iris Dressler

*On Difference #1* was very closely connected with our start as directors of the Württembergischer Kunstverein, i.e. with the exploration of the new institutional and local situation, on the one hand, and its link to existing translocal networks, on the other. Ștefan Tiron (Bucharest), who received a four-month scholarship from the Institute for Foreign Cultural Relations (Stuttgart) under *On Difference #1*, was not only a special multiplier with regard to various Romanian scenes, but also different Stuttgart scenes.

It was no coincidence that *On Difference #1* coincided with the *Theater der Welt*,<sup>1</sup> that relocated its festival center, various events, and its “Hafenbar” to the Kunstverein. The temporary bar and the “Piazza” installed in the dome for *On Difference #1* constituted the social rooms and passages between the two projects. Another interface to the festival was the two-day workshop *Performer’s Guesthouse* (Akademie Schloss Solitude),<sup>2</sup> initiated by Christine Peters, which negotiated similar questions as *On Difference*.

A piece by Brazilian design and artist duo Angela Detanico and Rafael Laín, *The World Justified*, formed an initial comment, the “preface,” as it were, for the *On Difference #1* exhibition. It shows the model of a world map rasterized in horizontal lines that can be justified optionally left, right, and center-aligned like a text. It shifts the familiar, usually Eurocentric view of the world. At the same time, the position of access to the world and that of inscription in it remain ambivalent, even suspicious.

Access to the exhibition and the Piazza was “obstructed” by a video projection based on an unusual dialogue between the artists Eduard Constantin and Daniel García Andújar. The starting point was Constantin’s video of an almost one-hour circumnavigation of the “House of the People” in Bucharest, filmed with a handheld camera. Inspired by this, Andújar set out to travel round the “City of Arts and Sciences” in Valencia, filming this journey in a similar way. Both videos were projected parallel to each other. The architectures, or rather their fragments – for you can hardly recognize any more from up close – seemed to be constantly drifting towards each other.

Both the “House of the People” and the “City of Arts and Sciences” are gigantic, representational architectures that restrict public access on several different levels, particularly by means of the physical and psychological overwhelming strategies with which they operate. Both aggressively represent political ideologies – albeit contrary – and, at the same time, two hardly comparable localities and contexts. Chosen as a deliberately polemical lead-in to the exhibition, this announced those movements between the general and the specific, between the view from afar and from up close, between difference and commonality, that were characteristic of *On Difference*.

On the rear wall of the installation there was a fact-board about the “House of the People” and the “City of Arts and Sciences” and a small screen displaying pictures

from the research process for the overall exhibition: that is to say, the two “case studies” of representational architecture, initially reduced to a polemic, became readable in an extended, more complex context.

As a first curatorial placement, Ștefan Tiron and Vlad Nancă presented a commented selection of documentations of the diverse Romanian stencil cultures in the domed hall. They contrasted the ponderous, pompous language of architecture – from the “House of the People” and the “City of Arts and Sciences” to the domed hall – with the fluctuating medium of street art based on the cut-and-paste method. At the same time, they created a multilevel, contradictory narrative on the situation of Romanian society. Some stencils were also provided, including brief instructions for use and a note about the criminalization of graffiti in Germany. Following the “do-it-yourself” mentality, Dan Perjovschi left a series of chalk drawings on a black wall, inviting the public to continue them. The posters by Vlad Nancă and Ioan Godeanu, with another polemic on the “House of the People” (Nancă) and a cynical comment on lip service to solidarity (Godeanu), were stacked on two pallets for visitors to take. On the furniture designed by Daniel García Andújar and Hans D. Christ, that now characterizes the Kunstverein, there were magazines, catalogues and books, a printer, copier, and Internet terminals. Thanks to its modular and mobile structure, it was also possible to convert the furniture for use in various workshops. Thus, a number of divergent functions, aesthetics, and formats overlapped in the domed hall that remain consciously open with regard to their allocations.

The six sections of the exhibition ran around the dome: *Media Ontology* (Zoran Pantelić/Kristian Lukić), *Distance in Transition* (Ciprian Mureșan), *Detective – House of the People* (Dan and Lia Perjovschi), *Sunset Cinema* (Nasrin Tabatabai/Babak Afrassiabi), *Snapshots of the Arab Image Foundation* (Lucien Samaha), and *e-projects* (Daniel García Andújar).

At first glance, Ciprian Mureșan’s and Lucien Samaha’s curatorial contributions appeared to follow the classical form of the group exhibition most closely, with Mureșan creating a very special relation between the exhibits and the texts that he allocated to them. These texts were not direct explanations of the individual works but rather represented stand-alone, divergent narratives. His section dealing with the processes of transformation in post-revolutionary Romania began with Gabriela Vanga and Mircae Cantor’s video *Another Senseless Fight*. It shows the two artists playing a “duel” like carefree children in a field, accompanied by Nancy Sinatra’s sentimental song *Bang, Bang (My Baby Shot Me Down)*. Mureșan confronted this piece with a text by the art critic Cosmin Costinaș on the brutal suppression of the peaceful student protests shortly after the Romanian revolution (the so-called *mineriad*) and how this event profoundly shattered the euphoria of a whole generation. The shocking interpretation that this text generated in relation to the seemingly harmless video work made the relativity of interpretation and understanding only too clear. In a separate work, Mureșan reenacted Yves Klein’s famous *leap into the void* – albeit three seconds later. It is no coincidence that the photo, “reconstructed” in a street in Cluj, bears similarities to press photos of those who died in the revolution, having become ingrained in Romania’s collective memory.

Lucien Samaha presented the works of seven member artists of the Arab Image Foundation (Beirut), who make very different references to the foundation's collection comprising some 75,000 photographs from the Arab world and dating as far back as the nineteenth century: in the form of artistic appropriation and interpretation of the historical material, in the sense of an analysis of archives and collections, but also of institutional structures. Yto Barrada, for example, presented the *Cinémathèque de Tangers* project that she initiated. Fouad Elkoury's video *Moving Out*, in contrast, revolved in a very private context around the problem of deciding to preserve or not to preserve things, while Akram Zaatari used motifs of an Arab documentary photographer from the 1950s directly for his video work. Samaha's presentation thus oscillated between a group exhibition, reviewing a historical collection, that, in addition to artistic interpretations, was also included in the form of originals, and the question as to the structures of self-determined action spaces of contemporary art. At the same time, it became clear that extensive spheres of modern Arab image traditions are totally masked out in current reception.

Together with Tehran architects Gelayol Mosaed and Mohammad-Hassan Malekpour, Nasrin Tabatabai and Babak Afrassiabi developed a multilayered installation focusing on the Iranian island and free-trade zone Kish. *Sunset Cinema* comprised the architectural model of a mobile cinema for the festival of documentary film *KIDFF*<sup>3</sup> founded on the island, various graphical and audiovisual works exploring the contradictory phenomena of this holiday domicile, and a selection of contributions by Iranian documentary filmmakers. In a way, the result was a real-fictitious reconstruction of the island that reflected its real-fictitious, paradoxical character: Kish can, after all, be described as the fiction of a "Western"-oriented tourist paradise, that has to serve as a testing field for state liberalization experiments and where government restrictions take subtle effect. At the same time, it was possible for a critical documentary film festival to become established here "that contributes certain narratives of social awareness to the escapist structure of the island."<sup>4</sup>

The boundaries between the curatorial concept, their own artistic practice, the collaboration with other participants, and the documentation remained open. This shift of roles, positions, and aesthetic formats manifested itself in various ways in almost all curatorial contributions.

Zoran Pantelić and Kristian Lukić's analysis of the links between the neo-avant-garde of the 1970s and current media art in former Yugoslavia led them to conceive a space divided in two. One half consisted of wallpaper and a complex, wall-filling diagram of seminal works and actions of the neo-avant-gardists in the local and international context. A series of Web-based works was presented next to each other in an almost uniform manner in the opposite half of the room. Consistently, Pantelić and Lukić refused the status of the original work, experimenting with forms of "translation" instead: both sides were, after all, performative artistic practices whose original resonant spaces are or were elsewhere and that consciously oppose the instruments of use of an art industry subscribed to fetishizable artifacts.

Daniel García Andújar also developed the concept of a space divided in two. In the front section he staged a trade fair stand that – in the accustomed aesthetic

and language of IT monopolists – promoted the GNU/Linux-based *X-Devian* operating system, free open source software that subverts the economical strategies of the cited software and hardware giants. In the rear section, he presented various e-projects by *Technologies To The People*, tracing those urban, cultural-political fields of conflict that led to his first e-project, *e-valencia*. For Andújar, the creation of counter-public spheres, uncensored, free articulation, and collaborative production of art and knowledge are directly linked to the appropriation of new technologies.

Dan and Lia Perjovschi's appeal against the "House of the People" and for independent action spaces of contemporary art – an appeal transformed into space that secured "pieces of evidence," questioned "witnesses for the prosecution," and comprised a "record"<sup>5</sup> – commenced with Harun Farocki and Andrei Ujica's video *Videograms of a Revolution*. It formed the link and the counterpoint to Ciprian Mureşan's section of the exhibition. While *Videograms of a Revolution* impressively retraces the liberation from dictatorship, Mureşan's presentation also featured a video work by Ştefan Constantinescu, in which several of the artist's former neighbors are already yearning for Ceauşescu times again.

In addition to the exhibition, *On Difference #1* included a symposium that set out to explore questions regarding the historical, political, social, and economical implications of architecture, urban development, and communication technologies. The symposium examined the – real and virtual – public space in the field of tension between political representation, commerce, and the structures of counter-public spheres.

Kamran Shirdel, founder and manager of the *Kish International Documentary Film Festival*, together with Nasrin Tabatabai and Babak Afrassiabi curated a film program on Iranian documentary films from the 1970s to today. Daniel García Andújar hosted a workshop on the application of Linux and free open source software with regard to digital and analogue publication formats. There was also a series of lectures by participants in the *Performer's Guesthouse* (Theater der Welt) and a number of special screenings of the films on show at the exhibition.

1 *Theater der Welt 2005*, festival, International Theatre Institute and Staatstheater Stuttgart, Stuttgart, June 16 – July 10, 2005.

2 *Performer's Guesthouse*, workshop, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, June 23–24, 2005, as part of *Theater der Welt 2005*. Cf. Christine Peters, in this publication.

3 *Kish International Documentary Film Festival*.

4 Nasrin Tabatabai and Babak Afrassiabi, in this publication.

5 The "pieces of evidence" comprised objects, artworks, postcards, and publications packed in clear plastic pockets, including works by Ioan Godeanu, Attila Tordai, Mihai Stănescu, and Ştefan Constantinescu. The "witnesses for the prosecution" included works by the E((o group, Ion Grigorescu, Cezar Lăzărescu, Nita Mocanu, and Dan Perjovschi, architectural designs by Mirela Brezoi, and two satellite pictures. The "record" took the form of the *Detective Draft* newspaper by Dan and Lia Perjovschi.

# On Difference #2

Ausstellung: 18. Februar – 30. April 2006  
Exhibition: February 18 – April 30, 2006

KokuratorInnen / Co-curators

Judit Angel

[Kuratorin / Curator, Budapest]

Ricardo Basbaum

[Künstler / Artist, Rio de Janeiro]

Galia Dimitrova

[InterSpace, Sofia]

Alenka Gregorić

[Škuc Gallery, Ljubljana]

Raqs Media Collective

[Sarai, Neu Delhi / New Delhi]

Nathalie Boseul Shin

[Middle Corea, Seoul]

## On Difference #2: Grenzwertig

Iris Dressler

Die Ausstellung *On Difference #2* umfasste sechs kuratorische Sektionen: *It's Up To Us!* (Judith Angel), *4br* (Ricardo Basbaum), *Satellit 003* (Galia Dimitrova), *Re-Definition* (Alenka Gregorić), *Building Sight* (Raqs Media Collective) und *Middle Corea* (Nathalie Boseul Shin). Ähnlich wie *On Difference #1* wurde auch *On Difference #2* durch eine kritische Befragung von Repräsentationsarchitekturen eingeleitet. Bereits in der Glaspassage, die im Wesentlichen den Kommunikations-, Sozial- und Veranstaltungsraum abbildete, war Petko Dourmanas und Kyd Campbells interaktive Arbeit *Mausoleum* installiert. Sie ermöglichte es den BesucherInnen, mit ihren Mobiltelefonen das gesprengte Mausoleum des ersten Staatschefs der Volksrepublik Bulgarien, Georgi Dimitrow, virtuell zu rekonstruieren. Die Schwelle zur Ausstellung markierte die Videoprojektion *The White House* von Jeon Joon Ho, die eine Zwanzig-Dollar-Note mit dem Motiv des Weißen Hauses zeigt. In der Animation werden die Fenster und Türen des Gebäudes permanent von einer Person übermalt – das heißt wegretuschiert. *The White House* war zugleich Teil der Ausstellungssektion *Middle Corea* von Nathalie Boseul Shin und der von ihr neu gegründeten Arbeitsgruppe, die sich mit der Teilung Koreas beschäftigt. Lässt sich die Videoinstallation zunächst als Kritik an einer aggressiven, globalen „Politik hinter verschlossenen Türen“ interpretieren, bot *Middle Corea* eine andere Lesart an: Die „Retouchierung“ des US-amerikanischen Machtsymbols schlechthin steht auch für das Bedürfnis nach einer koreanischen Identität, deren Zukunft unabhängig vom Einfluss der USA zu erzählen wäre.

Ansetzend am Niemandsland der demilitarisierten Zone zwischen Nord- und Südkorea, entwickelte die Gruppe die erste Episode des utopischen Staates *Middle Corea*: mit „historischen“ Referenzen auf das – zumindest in der Antizipation – „einst“ geteilte Korea, mit einer ephemeren Flagge, dem Modell einer möglichen Bevölkerung und mit einer Armee, die sich selbst in der eigenen Tarnung auflöst. Zwei Roboter aus Baukranelementen bewachten den Eingang zu *Middle Corea* als Repräsentanten eines technokratischen urbanen Prosperierens, das jene austauschbaren Städte generiert, wie sie die Utopisten der Moderne erdachten – und wie sie in *Middle Corea* zur zwiespältigen Frage führten, inwiefern neutrale, ideologiefreie Territorien vorstellbar sind. *Middle Corea* gab sich im Entwurf eines utopischen Staates dem Paradox einer skeptischen „Naivität“ (Shin) hin: einer Naivität, die zugleich die Problematiken der Ideologien von Nationalität und Staat – als unausweichlicher Bezugsrahmen des Denken-Könnens von Gesellschaftsutopien – ins Spiel brachte.

Judith Angel fokussierte in ihrem Ausstellungsbereich die aktivistischen und bürgerrechtlichen Bewegungen in Budapest sowie deren Verschränkungen mit der zeitgenössischen Kunstszene. Sie lud verschiedene Gruppen und Akteure ein, die aus sehr unterschiedlichen Motivationen an der Veränderung ihrer eigenen Situation und Umfelders beteiligt sind – und damit eine gewisse,

historisch bedingte Lethargie gegenüber dem politischen Handeln aufbrechen: die Hausbesetzerszene, eine Bürgerinitiative, die für den Ausbau von Fahrradwegen kämpft, die Künstlergruppe Manamana, die seit 2000 die Auseinandersetzung mit politischen und globalisierungskritischen Diskursen in der ungarischen Kunstszene einfordert, eine KuratorInnengruppe, die sich mit den kulturpolitischen Missständen in Ungarn beschäftigt, sowie eine weitere Künstlergruppe, die Bedingungen von Arbeit untersucht. Jede Gruppe wählte ein Kommunikationsformat, das eng mit dem eigenen Handlungsraum verknüpft ist: Interviews, Dokumentationen, Webprojekte, Poster etc. Mit ihrem *Museum der Budapester Hausbesetzerszene*, das auch verschiedene aktivistische Gruppen aus Stuttgart integrierte, verwiesen Tamás Kaszás und Viktor Kotun zugleich auf die Lücken, die zwischen aktivistischen Strukturen und dem institutionellen Kontext einer Ausstellung aufbrechen.

Ricardo Basbaum arbeitete mit vier Gruppen aus Rio de Janeiro und São Paulo zusammen, die ebenfalls auf verschiedene Weise künstlerische, intellektuelle und aktivistische Praktiken miteinander verknüpfen: als HerausgeberInnen einer Zeitschrift, die jeweils von anderen KünstlerInnen in unterschiedlichen Formaten gestaltet wurde; als BetreiberInnen eines unabhängigen und multidisziplinären Forschungsnetzwerks, das die urbanen Entwicklungen São Paulos untersucht; als Künstlergruppe, die sich aus den Protestaktionen gegen den Bau eines Guggenheim-Museums in Rio de Janeiro herausbildete, und als Veranstalter eines eigendynamisch gewachsenen anarchistischen Kulturereignisses, das über ein Jahr lang wöchentlich stattfand. Für die Ausstellung entwickelte Basbaum das Konzept einer „kuratorischen Skulptur“: ein offenes räumlich-diskursives Modell, das gleichermaßen die Vermittlungsebene wie Reibungsfläche der kommunikativen und kreativen Prozesse darstellte, das heißt, eine enthierarchisierte Form der Zusammenarbeit zwischen dem Kurator und den von ihm eingeladenen Gruppen ermöglichte.

Da die einzelnen Sektionen bei *On Difference #2* aufgrund der vorhandenen Architektur offen gestaltet werden konnten, ergab sich eine Reihe von Überlagerungen zwischen den verschiedenen kuratorischen Setzungen: etwa zwischen der raumgreifenden Dokumentation der Anti-Guggenheim-Kampagnen von *artesisuais\_ políticas*, dem aus Ölfässern und recycelten Materialien gebauten *Museum der Budapester Hausbesetzerszene* und der permanenten Übermalung des Weißen Hauses. So entstanden immer neue und unerwartete Anschlüsse zwischen sich scheinbar ausschließenden Kontexten, Formaten und Ästhetiken.

Das Raqs Media Collective beschäftigte sich entlang indischer Metropolen mit jenen entropischen Situationen, wie sie die rasanten Entwicklungsprozesse von Mega-Citys hervorbringen und in die sich dennoch soziale Handlungsräume einschreiben: sei es durch die jahrelangen Massenproteste gegen den Bau eines Staudamms, sei es durch eine sehr eigenwillige kollektive Poesie, die ihren Artikulationsraum in Taxi-Rikschas gefunden hat und von der Individualität der fluktuierenden Fahrgäste zeugt, oder sei es durch den Erhalt von Sozialräumen innerhalb eines sich ständig verändernden öffentlichen Raumes durch minimale Eingriffe. Das Motiv der permanenten Baustelle (Building Site) diente Raqs dabei als Referenz, um verschobene Sichtweisen auf urbane Lebensräume zu

produzieren (Building Sight). In einem Video bzw. einer Theorie-Performance ging der Urbanist Solomon Benjamin den Potenzialen, die dem Widerstreit zwischen Stadtplanung und den improvisierten Formen des Urbanen innewohnen, nach. Die Kunsthistorikerin Nancy Adajania wiederum brachte eine gleichermaßen kollektive wie individuelle, standardisierte wie spezifische Form der Selbstrepräsentation ins Spiel, die in Südasien mit der Verbreitung von Photoshop und dessen Effekten auf die Produktionsweisen von Straßenfotostudios einhergegangen ist. Jenseits der klassischen Zuweisungen an die Hoch- und Populärkultur untersucht sie die am Computer generierten Bilderzeugnisse, in welche die Imaginationen der Produzenten und Auftraggeber gleichermaßen einfließen und dabei hybride Repräsentationen des Begehrens hervorbringen. Diese Montagen aus Realem und Fiktivem, Eigenem und Fremdem zielen gerade nicht auf täuschend echte Illusionsräume, sondern werden im kollektiv-kreativen Akt der Selbstinszenierung als Möglichkeitsräume erkundet.

Die von Alenka Gregorić kuratierte Ausstellungssektion stellte eine Gruppe von KünstlerInnen aus Ex-Jugoslawien vor, die seit über zehn Jahren nicht mehr, wie zuvor, demselben Staat angehören und die seither unter sehr verschiedenen Bedingungen einschneidender gesellschaftlicher Veränderungen arbeiten: das heißt, konfrontiert mit den Chancen und Risiken eines globalen, neoliberalen Kapitalismus einerseits und den Kriegserfahrungen und deren Folgen andererseits. Die Werke stammten sowohl aus der Zeit vor als auch nach dem Zerfall Jugoslawiens und fokussierten auf sehr unterschiedliche Weise die Verschiebung von Identitätspolitiken. So lud Vladimir Nikolić für seine Videoarbeit *Death Anniversary* eine traditionelle Sängerin aus Montenegro nach Rouen ein, um dort am Grab von Marcel Duchamp ein Klagelied für den Künstler und über dessen Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts zu singen.

Galia Dimitrova ging in ihrem kuratorischen Beitrag der Frage nach, wie bulgarische KünstlerInnen auf die sozio-politischen Prozesse in ihrem Land reagieren. In diesem Kontext wählte sie Arbeiten aus, die sich mit den Auswirkungen eines zunehmenden Neoliberalismus beschäftigen. So geraten beispielsweise die Stadtbewohner immer stärker in ihrer Funktion als Konsumenten ins Blickfeld. Der Stadtraum wird zur Werbefläche umgedeutet, aber auch zu einem Ort der Überwachung und Regulierung. Javor Gardev hat sich dabei auf sehr eigenwillige Weise der Strukturen der Massenmedien bedient. Er konnte die sechs wichtigsten bulgarischen Talkshow-Sender davon überzeugen, ihn als Gast in der Rolle des Majors J. Stefanov einzuladen, um mit ihm über sein Konzept der „Visual Police“ zur Bekämpfung visueller Umweltverschmutzung zu diskutieren. Die Künstlergruppe X-TENDO stellte historisches Filmmaterial von Massenaufmärschen in Sofia der Dokumentation einer Performance gegenüber, welche die Gruppe 2004 in einer zentralen Metrostation der bulgarischen Hauptstadt durchführte. Hierbei imitierten sie die Standards kommunistischer Agitationsformen, wobei ihre Aktionen in der Geschäftigkeit des Consumer-Alltags kaum Beachtung fanden. Ivan Moudovs Video *Teleporting Machine*, das den Künstler zeigt, wie er auf einem Stuhl in Kippelage die Balance zu halten versucht – woran er ebenso scheitert, wie dass es ihm gelingt –

hat dabei einen Übergangsraum zwischen dem Möglichen und Unmöglichen ausgelotet, der nicht nur emblematisch für Dimitrovas Ausstellungsbeitrag war, sondern womöglich für das gesamte *On-Difference*-Projekt.

*On Difference #2* wurde durch Veranstaltungen in der Škuc Gallery (Ljubljana), der Trafó Galerie (Budapest) und im Medienkunstzentrum InterSpace (Sofia) erweitert, die von den jeweiligen Institutionen eigenständig konzipiert wurden. Entlang der Fragestellungen von *On Difference* und speziell des kuratorischen Beitrags von Galia Dimitrova schrieb InterSpace einen Videowettbewerb aus und führte überdies einen Workshop zur Videoproduktion durch. Die Trafó Galerie griff die Frage nach kollaborativen Praktiken auf, die im Rahmen von künstlerischen Produktionen, Vorträgen und Podien ausgelotet wurde. Die Škuc Gallery wiederum veranstaltete einen Workshop (unter anderem mit Ricardo Basbaum), der verschiedene spielerische Situationen einer performativen Annäherung an die Verflechtungen von Kunst und Gesellschaft erprobte.

In Stuttgart fanden neben der Ausstellung eine Vortragsreihe sowie das Symposium „Raumpolitiken“ statt, welche die verschiedenen Aspekte des Projektes vertieften. Es ging um informelle Praktiken der Wiederaneignung und Okkupation öffentlicher Räume sowie um Ansätze der „Sozialen Stadt“. Neben einer Analyse der sich verändernden Situationen in Großstädten und boomenden Metropolen – und der Frage danach, wo und wie sich hier soziale und kulturelle Freiräume organisieren – wurden auch „Nicht-Orte“ am Beispiel von Grenzregionen beleuchtet: als „Freiflächen“, die gleichermaßen ideologisch aufgeladen wie durch ökonomische Machtstrukturen geprägt sind – und die sich zugleich im Sinne offener Handlungsräume interpretieren lassen.

*On Difference #2: Grenzwertig*  
Iris Dressler

The exhibition *On Difference #2* comprised six curatorial sections: *It's Up To Us!* (Judith Angel), *4 br* (Ricardo Basbaum), *Satellit 003* (Galia Dimitrova), *Re-Definition* (Alenka Gregorić), *Building Sight* (Raqs Media Collective), and *Middle Corea* (Nathalie Boseul Shin).

Similar to *On Difference #1*, *On Difference #2* also kicked off with a critical examination of representational architecture. Petko Dourmana and Kyd Campbell's interactive *Mausoleum* work was already installed in the glass passage, which essentially formed the communication, social, and event area. The installation allowed visitors to virtually reconstruct the blown-up mausoleum of the first head of state of the People's Republic of Bulgaria, Georgi Dimitrov, with their mobile phones. The video projection *The White House* by Jeon Joon Ho, that shows a twenty-dollar bill with the White House motif, marked the threshold to the exhibition. In this animation, a person constantly paints over – that is, retouches – the windows and doors of the building.

At the same time, *The White House* was part of the exhibition's *Middle Corea* section by Nathalie Boseul Shin and her newly founded working group dealing with the division of Korea. If the video installation may be interpreted at first as a criticism of an aggressive global "politics behind closed doors," *Middle Corea* offered a very different reading: the "retouching" of the U.S.-American power symbol *per se* also stands for the desire for a Korean identity, whose future would be written independently of U.S. influence.

Starting out from the no-man's-land that is the demilitarized zone between North and South Korea, the group developed the first episode of the utopian state of *Middle Corea*: with "historical" references to the – at least anticipated – "formerly" divided Korea, with an ephemeral flag, the model of a possible population, and with an army that disappears in its own camouflage. Two robots constructed by elements of building cranes guarded the entrance to *Middle Corea* as representatives of a technocratic urban prosperity that gives rise to those interchangeable cities conceived by modernist utopians – and that has led to the ambivalent question in *Middle Corea* as to in which way neutral, ideology-free territories are conceivable. With its draft of a utopian state, *Middle Corea* indulges in the paradox of a skeptical "naivety" (Shin): a naivety which at the same time questions the ideologies of nationality and state – as an inevitable frame of reference for conceiving social utopias.

In her section of the exhibition, Judith Angel focused on activist and civil rights movements in Budapest and their links to the contemporary art scene. She invited different groups and players involved in changing their own situation and environments for very different reasons – and who thus have broken through a certain historical lethargy with regard to political action: the squatting scene, a civic action group fighting for the extension of bicycle paths, the Manamana artist group who have been calling for an examination of political and globalization-critical discourse in the Hungarian art scene since 2000, a group of curators dealing with shortcomings of cultural policy in Hungary, and another group

of artists who investigate the conditions of work. Each group selected a communication format closely linked to their own action space: interviews, documentations, Web projects, posters, etc. With their *Museum of Budapest Squatters*, having also integrated various activist groups from Stuttgart, Tamás Kaszás and Viktor Kotun also highlighted the rifts that open up between activist structures and the institutional context of an exhibition.

Ricardo Basbaum worked with four groups from Rio de Janeiro and São Paulo, who also combine artistic, intellectual, and activist practices in different ways: as publishers of a magazine designed by different artists in different formats; as operators of an independent and multi-discipline research network that examines urban developments in São Paulo; as a group of artists that formed on the basis of protest actions against construction of a Guggenheim museum in Rio de Janeiro; and as organizers of an anarchist cultural event that took place every week for one year, growing as it gathered momentum. Basbaum developed the concept of a “curatorial sculpture” for the exhibition: a spatial and discursive model, that formed likewise the discussion field and friction surface of the creative and communicative processes, allowing a dehierarchized collaboration between the curator and the groups he invited.

Because it was possible to design the individual sections of *On Difference #2* in an open manner thanks to the existing architecture, there were a number of intersections between the various curatorial placements: for example, between the space-dominating documentation of the anti-Guggenheim campaigns of artesvisuais\_políticas, the *Museum of Budapest Squatters* built with oil drums and recycled materials, and the constant overpainting of the White House. This led to ever new and unexpected links between seemingly mutually exclusive contexts, formats, and aesthetics.

By looking at the example of Indian metropolises, the Raqs Media Collective examined those entropic situations caused by the breakneck development processes of megacities, in which social action spaces nevertheless become inscribed: be it as a result of the years of mass protests against the construction of a dam; be it as a result of a very individual collective poetry that was articulated in taxi rickshaws and that testifies to the individuality of the fluctuating passengers; or be it as a result of the preservation of social spaces in a constantly changing public space with the aid of minimal interventions. Raqs used the motif of the permanent “Building Site” as a reference for producing shifted views of urban living spaces (“Building Sight”). In a video and a theory performance, urbanist Solomon Benjamin investigated the potential inherent in the conflict of urban planning and improvised forms of urbanity. Art historian Nancy Adajania, on the other hand, focused on a collective and individual, standardized and specific form of self-representation that was concomitant in South Asia with the spread of Photoshop and its effects on the production modes of street-corner photo studios. Beyond the realm of classical allocations to high culture and pop culture, she examines these photos created on computers that incorporate the imagination of producers and clients alike, giving rise to hybrid representations of desire. These montages of real and fictitious, personal and foreign elements certainly do not intend to create deceptively real spaces of illusion, but are rather explored as potential spaces in a collective, creative act of a self-enactment.

The section of the exhibition curated by Alenka Gregorić presented a group of artists from former Yugoslavia who, for more than ten years have no longer belonged to the

same state – as they did previously – and who, since then, have been working under very different conditions characterized by trenchant social change: i.e. faced with the opportunities and risks of global, neoliberal capitalism, on the one hand, and the experience and consequences of war, on the other. The works came from the time before and after the fall of Yugoslavia and focused on the shift of identity politics in very different ways. For his video work *Death Anniversary* Vladimir Nikolić invited a traditional singer from Montenegro to Rouen to sing at Marcel Duchamp's grave a dirge for the artist and his importance for twentieth-century art.

In her curatorial contribution, Galia Dimitrova looked into the question of how Bulgarian artists react to the sociopolitical processes in their country. In this context, she chose works that deal with the impacts of increasing neoliberalism. For example, city dwellers are increasingly becoming the focus of attention in their role as consumers. The urban space is being reinterpreted as advertising space, but also as a place of surveillance and regulation. Javor Gardev used the structures of the mass media in a very unusual way. He succeeded in convincing six major Bulgarian talk show stations to invite him as a guest in the role of Major J. Stefanov to discuss his concept of a "Visual Police" to combat visual pollution. The X-TENDO artist group contrasted historical film footage of mass rallies in Sofia with the documentation of a performance given by the group in a central Metro station in the Bulgarian capital in 2004. They imitated the standards of communist forms of agitation, although their actions were practically ignored in the hustle and bustle of everyday consumer life. Ivan Moudov's *Teleporting Machine* video, that shows the artist trying to keep his balance on a tilted chair – which he both fails and succeeds in doing – explored a transitional space between the possible and the impossible that was not only emblematic of Dimitrova's exhibition section but quite possibly for the entire *On Difference* project.

*On Difference #2* was extended by events at the Škuc Gallery (Ljubljana), the Trafó Gallery (Budapest), and at the InterSpace Media Art Centre (Sofia), each separately conceived by the respective institutions. On the basis of the questions explored in *On Difference* and specifically the curatorial contribution of Galia Dimitrova, InterSpace advertised a video competition and also held a video production workshop. The Trafó Gallery spotlighted the question of collaborative practices, examining them in detail in artistic productions, lectures, and panel discussions. The Škuc Gallery, in turn, held a workshop (with Ricardo Basbaum among others) that experimented with different playful situations of a performative approach to the interconnections of art and society.

In addition to the exhibition, a series of lectures and the symposium *Politics of Space*, that examined the various aspects of the project in greater depth, were also held in Stuttgart. The focus was on informal practices of reappropriating and occupying public spaces and on possible approaches to the "Social City." In addition to an analysis of the changing situations in major cities and booming metropolises – and the question of where and how social and cultural free spaces are organized in these contexts – the aim was also to examine "non-places" by example of border regions: as "free spaces," that are both ideologically charged and characterized by economic power structures – and that, at the same time, may be interpreted in the sense of open action spaces.