



**İLIANA
FOKIANAKI**

147

Jasmina Cibic : une politique de la représentation contre l'étatisme « sans soin » de l'instant

**Jasmina Cibic: A Politics of Representation
against the 'Care-less' Statism of the Now**



Quand les premières vagues de Covid-19 ont frappé le monde, théoricien·nes et penseur·ses ont été nombreux·ses à porter leur attention sur l'État pour discuter les succès et les échecs de la gestion de la catastrophe planétaire induite par cette pandémie¹. Un constat s'est imposé : au cours des trois dernières décennies, l'État-nation, en tant qu'idée mais aussi en tant que forme, a considérablement évolué par rapport à sa définition de la première moitié du xx^e siècle. La mondialisation et le coup d'accélérateur que celle-ci a donné au capitalisme – ou « turbo-capitalisme », pour reprendre le terme introduit par Edward Luttwak en 1989 – ont modifié de manière substantielle les responsabilités, les capacités, les aspirations et les fonctions des États du monde entier. La pandémie de Covid-19 a malheureusement prouvé qu'ils sont non seulement devenus plus faibles en temps de crise, mais aussi plus négligents. Avec la réduction du caractère social de l'État à partir des années 1990, la privatisation de la santé ou celle d'autres services, il apparaît aujourd'hui tout à fait évident que la prise en charge de 99 % de la population n'est pas, c'est le moins qu'on puisse dire, la priorité absolue du pouvoir. Il semble que nous ayons bouclé la boucle depuis la première décennie du xx^e siècle, lorsqu'en 1918 le monde a été témoin de l'épidémie de grippe dite « espagnole ». À l'époque, tout comme les politiques d'immigration, les politiques de santé publique étaient dominées par le concept racial d'eugénisme. Les élites privilégiées étaient en bonne santé et les travailleur·ses pauvres, considéré·es comme des êtres inférieurs, pouvaient bien, par défaut, être sujet·tes à la maladie. La leçon que les États ont alors tirée de la pandémie est qu'il était non seulement déraisonnable de reprocher à un individu d'avoir attrapé une maladie, mais que, dans l'intérêt général, il était aussi essentiel de le soigner. La grippe espagnole a révolutionné la santé publique. Elle a modifié la façon dont les États envisageaient leur politique sanitaire. De nombreux gouvernements ont alors adopté et mis en œuvre une médecine socialisée, des soins pour tous·tes, dispensés gratuitement par un système de santé public. Un siècle plus tard, les États renoncent aux soins publics gratuits ou sont en train de les réduire, pour leur substituer des services privatisés réservés à ceux et celles qui en ont les moyens.

On ne peut que penser à la lecture faite par Michel Foucault des institutions et des hôpitaux comme rouages du pouvoir et de son ordre, et se demander comment s'est opérée leur transformation depuis la fin des années 1970. Dans la première moitié du xx^e siècle, le pouvoir ne s'illustrait pas seulement par la manière dont l'État pouvait contrôler et discipliner ses citoyen·nes, ou encore conquérir d'autres États, mais aussi par les voies que celui-ci empruntait pour exercer son emprise sans recourir à la force, c'est-à-dire en proposant ce qu'il était en mesure de vous offrir si vous y succombiez. C'est ce que l'on a appelé le « *soft power* », et deux grands axes ont été empruntés pour sa mise en œuvre : la santé et la culture, principaux véhicules de l'ordre et du contrôle². Ce sont ces deux piliers de l'art de gouverner qui ont administré la preuve de la solidité, de la puissance et de la supériorité de l'État-nation, mesure du degré d'avancement d'une nation et d'une civilisation. Ils ont été introduits et imposés au-delà du champ de l'État-nation, par le biais du colonialisme, de l'impérialisme et des manifestations du *soft power* : enseignement de l'hygiène et des modes d'alimentation dans les territoires colonisés de toutes les puissances coloniales, impériales ou de peuplement – du Congo au Dakota du Sud –, suivi par l'introduction

1 Pour un exposé révélateur de l'absence de volonté des États de se préparer à une pandémie, voir « A Pandemic Foretold », par les rédacteurs de la revue *Jacobin*, 18 mai 2020, en ligne, <https://jacobinmag.com/2020/05/a-pandemic-foretold>.

2 Le *soft power* peut être compris comme l'intention et la capacité d'imposer un pouvoir par la persuasion et la coopération, voire par l'endoctrinement, plutôt que par la coercition et la violence. Il consiste à façonner les préférences du public par l'attrait et la séduction, la propagande, la manipulation des grands médias et bien d'autres tactiques qui n'impliquent pas ce que l'on appelle la « violence rapide » (la force directe).



When the first waves of COVID-19 hit the world, many theorists and thinkers turned their attention to the state, discussing the successes and failures in dealing with a global catastrophe on the magnitude of a pandemic.¹ They recognised that over the last three decades, the nation-state as an idea, as well as a form, has shifted substantially from how it was defined in the first half of the 20th century. Globalisation and the acceleration it offered to capitalism, or turbo-capitalism as Edward Luttwak described it already in 1989, has altered substantially the responsibilities, abilities, desires and functions of nation-states the world over. The global pandemic of COVID-19 proved that nation-states have unfortunately become not only weaker in times of crisis, but also careless. With the social character of the state shrinking from the 1990s onwards, health and other services were privatised, and it is quite apparent today that providing for the 99% is not a first priority on the agenda of power—to say the least. It seems that we have come back full circle from the first decades of the 20th century, when in 1918, the world witnessed the influenza pandemic outbreak, known also as the Spanish Flu. At the time, in parallel with immigration policies, public health policies were infested by the racist concept of eugenics. Privileged elites were healthy, while poor workers were considered inferior beings, by default prone to illness. The lesson nation-states took from the pandemic was that it was no longer reasonable to blame an individual for catching the disease, but it was important to treat them for the sake of the general good. The Spanish Flu revolutionised public health. It shifted the way states thought about policy in relation to health, with many governments embracing and implementing socialised medicine, healthcare for all, delivered free through a public healthcare system. A hundred years later, nation-states have abandoned, or are shrinking free public health care, exchanging it for privatised services for those who can afford it.

One cannot help but think of Foucault's reading on institutions and hospitals as cogs of power and discipline, and ponder how they have transformed since the late 1970s. During the first half of the 20th century, demonstrating power was not only how a state could discipline and control its citizens, or conquer other states, but also in the ways it demonstrated power without force: namely by proposing what it could offer if you succumbed to it. This became known as soft power, and there were two primary axes for this manifestation: healthcare and culture, the most prominent vehicles of discipline and control.² It was these two pillars of statecraft that demonstrated the strength, superiority, and power of the nation-state, proof of an advanced nation and civilisation. They were both introduced and enforced outside of the realms of the nation-state, through colonialism, imperialism and soft power manoeuvres: the teaching of hygiene and alimentation in the colonies of all colonial, imperial and settler powers, from the Congo to South Dakota, was followed by the introduction and force-feeding of European culture, design, fashion and art. After the first half of the 20th century and the beginning of the de-colonisation of nations, these tropes of power dominated global politics, and manifested in the form of global exhibitions with national pavilions, political gifts from one foe to the other, demonstrations of unity among stronger nations through art and architectural projects, among others. Architecture played an important role: the edifices that hosted power or demonstrated a higher civilisation came to represent it—up to this very day. It is in looking at the architecture of

1 For an interesting take on the lack of desire by states to prepare for the pandemic, please read, "A Pandemic Foretold", signed by the editors of the journal, *Jacobin*, 18 May 2020. See: <https://jacobinmag.com/2020/05/a-pandemic-foretold>

2 Soft power can be understood as the intention and ability to enforce power through persuasion and cooperation, or at times indoctrination rather than coercion and violence. Soft power involves shaping the preferences of others through appeal and attraction, through propaganda, through manipulation of mainstream media, and many other tactics that do not involve what is known as 'fast violence' (direct force).

et la consommation imposée de la culture, du design, de la mode et des arts européens. Dans la seconde moitié du xx^e siècle, avec le début de la décolonisation, ces tropes du pouvoir ont dominé la politique mondiale et se sont manifestés sous la forme d'expositions internationales faites de pavillons nationaux, de cadeaux politiques entre nations rivales, de démonstrations d'unité entre les plus puissantes d'entre elles par le biais de projets artistiques et architecturaux, etc. L'architecture, en particulier, a joué ici un rôle majeur : les édifices accueillant le pouvoir et devant témoigner d'une civilisation supérieure en sont devenus la représentation, et ce jusqu'à aujourd'hui. C'est donc en observant l'architecture du xx^e siècle que nous pouvons commencer à comprendre la grande pertinence du travail de Jasmina Cibic pour décrypter le *soft power* et créer une généalogie visuelle du pouvoir, de son passé à son présent.

L'exposition monographique de Jasmina Cibic au macLYON intervient après plus d'une décennie de pratique artistique, durant laquelle elle s'est confrontée aux récits historiques et à la manière dont ils influencent l'identité et la construction d'une nation, en mettant l'accent sur les manifestations de ce phénomène à travers l'architecture, les archives et les organismes supra-étatiques, pour ne citer que ces domaines. À la lumière de la guerre menée aujourd'hui par la Russie contre l'Ukraine, l'exposition du macLYON nous offre un message encore plus puissant sur la construction de la nation, la fragilité du pouvoir, la souveraineté et les supra-États tels que l'OTAN, l'UE ou d'autres coalitions – ainsi que sur les formes de pouvoir qu'ils représentent. Mais ce n'est pas la première fois que Jasmina Cibic aborde avec justesse les questions d'actualité.

J'ai découvert son travail à travers l'œuvre conçue pour le pavillon slovène de la Biennale de Venise en 2013, et j'ai vu avec quel brio elle l'a développé depuis. Sa présentation d'alors prenait la forme d'une grande installation immersive dans un palais vénitien, abritée par une construction aux murs recouverts du sol au plafond d'un papier peint noir et blanc à motifs de scarabées servant de toile de fond fascinante pour ses films. Pour *For Our Economy and Culture*, titre de cette installation, Cibic explorait ce qui relevait pour elle de l'évidence dans le contexte de la Biennale : la représentation nationale et le mythe de l'identité nationale. Quel meilleur lieu pour mener une telle enquête que celui de la Biennale de Venise, cadre d'un paradigme essentiel où Cibic elle-même jouait le rôle de « représentante nationale » ? Son installation cinématographique scrutait l'histoire de l'empreinte de

Boutique Airports I, 2016
Performance avec l'unité de cavalerie
de la police nationale slovène

Boutique Airports I, 2016
Performance with the Cavalry Unit of the Slovenian
National Police Force



the 20th century, where we can begin to unfold the significant relevance of the work of Jasmina Cibic in deciphering soft power, and her creation of a visual genealogy that traces the past of power to the power of today.

Jasmina Cibic's solo exhibition for macLYON comes after more than a decade of an artistic practice taking historical narratives head on, investigating how they influence identity and nation-building, and focusing on how this is manifested through architecture, archives, or supra-state bodies. In light of the current war Russia has waged against Ukraine, this exhibition at macLYON has an even more potent message to offer in relation to nation-building, the fragility of power, sovereignty and supra-states, such as NATO, the EU, and other coalitions – and the forms of power they represent. But this is not the first time Cibic's work is on point in addressing current affairs.

I was introduced to Cibic's work through her presentation for the Slovenian Pavilion of the Venice Biennale in 2013, and I have followed the brilliant trajectory her work has developed ever since. Her presentation in a Venice palazzo was a grand-scale, immersive installation in a building covered internally from top to bottom in a black and white tapestry with imprints of a beetle, serving as a compelling backdrop to her films. For her Venice presentation, entitled *For Our Economy and Culture*, Cibic looked for the obvious in the context of the Biennale: national representation and the myth of national identity. What better locus to conduct such an enquiry than the Venice Biennale itself, a pivotal paradigm where Cibic herself performed the 'national representative'. Cibic's film installation looked at the history of Slovenia's footprint as a nation-state and its myth-making tactics from 1930 onwards. From the selection of paintings from the Slovenian National Assembly displayed in the installation in the form of a 'salon', to the tapestry of the beetle *Anophthalmus hitleri*, an insect endemic to Slovenia that took its name from Adolph Hitler and was almost driven to extinction due precisely to that name, the artist considered the formation of national myths and their relationship to the past and the present. She also investigated the role of culture in this, analysed through the two films on view. It seems to be a conscious choice and tactic of the artist to pose questions addressing how power structures are often hidden or revealed through cultural production itself, and what the connections and implications of culture are in forming ideology. Looking back



Dictionary of imaginary places – p.746, May, Karl Friedrich – 12.06.2006 1:15, 2006
Intervention performative à l'aéroport international Jože Pučnik, Slovénie

Dictionary of imaginary places – p.746, May, Karl Friedrich – 12.06.2006 1:15, 2006
Performative intervention at Jože Pučnik International Airport, Slovenia

la Slovénie en tant qu'État-nation et des tactiques de construction des mythes du pays depuis 1930. De la sélection de peintures de l'Assemblée nationale slovène, présentées dans l'installation sous la forme d'un salon artistique, jusqu'au papier peint orné de motifs figurant le scarabée *Anophthalmus hitleri*, une espèce endémique du pays tirant son nom d'Adolf Hitler et qui a failli disparaître à cause de cette dénomination³, l'artiste s'est intéressée à l'élaboration des mythes nationaux et à leur relation avec le passé comme avec le présent. Elle s'est aussi penchée sur le rôle joué par la culture dans ce contexte, analysé dans les deux films présentés. Nous avons affaire, semble-t-il, à un choix conscient, à une tactique de l'artiste pour poser des questions sur la façon dont les structures de pouvoir sont souvent cachées ou révélées par la production culturelle elle-même, et sur les liens et les implications de la culture dans la formation de l'idéologie nationale. Si l'on considère cette réalisation de 2013 et la politique conduite aujourd'hui en Slovénie, pays natal de Cibic, on ne peut s'empêcher de se demander si un tel projet pourrait voir le jour et être mené à bien dans le contexte national actuel.

C'est là le premier élément qu'il faut retenir de la pratique de Cibic. Elle se réapproprie habilement le *modus operandi* du pouvoir pour obtenir une sorte d'effet miroir visant à mettre en évidence la manière astucieuse qu'a ce dernier de se servir du langage visuel pour présenter la réalité qu'il souhaite.

³ Décrite en 1937 par un entomologiste amateur autrichien, qui a dédié sa découverte au dictateur allemand, l'espèce a notamment été victime de l'engouement de collectionneurs néonazis qui la recherchent en raison de son nom.

at the project then, and the politics in Cibic's native Slovenia now, one cannot help but wonder whether such a project could be realised under the current political conditions. This is the first element that one should retain from Cibic's practice. The artist skilfully re-appropriates the *modus operandi* of power, to perform an almost mirroring effect, so as to display the cunning ways through which power uses visual language to present a desired reality. Her medium is histories, not only of politics, but of art and architecture and their time-and-again exploitation by power, so as to serve specific narratives and state goals. Cibic is further interested in fleshing out the collective understandings of reality, as well as the collective in both memory and identity; she utilises the collective by pointing out its relevance and implication in the present. She paints, therefore, a concrete portrait of the politics of representation, through what I name a 'care-full' practice.³ 'Care-full', because it offers a new way for us to understand our place within power systems, which is pivotal in understanding our place in the world, not only as producers and consumers of cultural content, but as citizens who legitimise and perpetuate those power systems. Through her practice, Cibic aims to break the dominant power narratives by offering a backstage view of the way power operates. She does this with care and attention, collecting knowledge and inspiration from archives, scientists, academic theories and hidden or sidelined histories, but also offering new counter-systems of understanding power. In a recent conversation with the artist, she described her early career steps as attempts to create systems, since systems did not really exist—or are yet to exist, some would say—in her and my native region of the Balkans.

³ In a recent text, I consider the ways through which various artistic and curatorial practices enact the politics and ethics of care. For more information, please see: <https://www.e-flux.com/journal/113/359463/the-bureau-of-care-introductory-notes-on-the-care-less-and-care-full/>



I Feel Love, une performance en collaboration avec la fanfare de la police nationale slovène, musée d'Art contemporain Metelkova, 7^e Triennale d'art contemporain en Slovénie, Ljubljana

I Feel Love, a performance in collaboration with the brass band of the Slovene National Police Force, Museum of Contemporary Art Metelkova, 7th Triennial of Contemporary Art in Slovenia, Ljubljana

Her interest in systems of power and how they manifest in contemporary life is abundantly clear in one of her very early works, *Airport Projects* (2007), that took as its point of departure the empty shell of a once pre-vailing architecture, the international Slovenian airport, just prior to its renovation. With an installation and a performance, Cibic brought in audiences literally through the back door of the airport, in the Schengen departure lounge, to witness the performance of a police orchestra playing in a loop as a living *tableau vivant*, together with neon boxes with imagery of imaginary places, constructed in collaboration with a police sketch artist, based on the book, *The Dictionary of Imaginary Places* by Alberto Manguel and Gianni Guadalupi.⁴ The work built on theories of the theatre of the absurd, but when I revisit it now, I would say it is a successful example of a theatre for institutional critique. Turning the airport itself into an artwork, was, in fact, for Cibic, a way of subverting the system, by using the pre-existing formats and symbols of systems of power, instead of bringing in a formal, different aesthetic to decode or deconstruct it. Cibic was then and is still interested in why critically engaged thought is so divorced from these spaces of power, but aims to re-open a dialogue with them anew. This, for me, is the second element that defines her unique practice: her very well thought-out understanding of space and architecture, and the potentiality it carries in becoming a tool for artistic practice. In this sense, most—if not all—of her work is not only conceived for specific locations, but in turn allows itself to be defined and specified by sites.

It is with the film, *The Gift*, that we see a culmination of Jasmina Cibic's continuous examination of cultural production as a tool for power. The exhibition at macLYON, entitled *Stagecraft*, could not have arrived at a more fitting moment. Over these last few years, we have witnessed the rise of a new form of power, which I have named 'narcissistic authoritarian statism', as inspired by the writings of the France-based, Greek-born theorist, Nicos Poulantzas. Poulantzas was writing on authoritarian statism sometime in the late 1970s, as he observed Europe recovering from dictatorships and authoritarian regimes. What led him to think of those democratically elected governments as authoritarian? Poulantzas understood the state as a social relation and a variable—not a passive tool or neutral actor, but a "relationship of forces".⁵ These forces created frictions, which he insisted derived from the class character of the state. He pointed out that by the late 1970s, features of the political order previously considered exceptional and temporary (in times of dictatorship, for example) were becoming increasingly normalised. He termed this process the 'authoritarian statism' of the capitalist state, demonstrated through "state control over every sphere of socioeconomic life, combined with a radical decline of institutions of political democracy and with draconian and multiform curtailment of so-called 'formal liberties'", as he wrote at the end of the 1970s, while witnessing the world market slowly integrating.⁶ The decades between 1970 and 1990 were extremely important for world politics, but also for culture. From the propaganda machines of the United States, through film and visual art, to the Non-Aligned Movement and its cultural manifestations, to the beginnings of 'global capitalist' culture through products, music, painting and various forms of exports of soft power diplomacy through cultural events, culture played a pivotal role in 'passing on the message'. The proof can be found in architectural compounds, buildings and public artworks the world over. These legacies of power structures serve as the main inspiration for Cibic's work, which examines the 20th century nation-building of power through architecture.

⁴ Alberto Manguel and Gianni Guadalupi: *The Dictionary of Imaginary Places*. New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980, 1987, 1999.

⁵ Nicos Poulantzas: *State, Power, Socialism*. Verso, 1978, p. 147.

⁶ Ibid., pp. 203-4.

Le médium de Cibic est l'histoire, non seulement l'histoire politique, mais aussi celle de l'art et de l'architecture, et leur exploitation continue par le pouvoir au profit de récits bien particuliers et des objectifs de l'État. Elle entreprend aussi de disséquer la compréhension collective de la réalité ainsi que le caractère collectif de la mémoire et de l'identité, utilisant ce travail pour souligner leur pertinence et leur implication dans le présent. Cibic brosse ainsi un portrait concret de la politique de représentation, à travers ce que j'appellerais une pratique « *care-ful*⁴ », ou « pleine d'attention », car elle nous offre une nouvelle façon d'appréhender notre place dans les systèmes de pouvoir, ce qui est essentiel pour nous permettre de comprendre celle que nous occupons dans le monde, non seulement en tant que producteur-rices et consommateur-rices de contenus culturels, mais aussi comme citoyen-nes qui les légitiment et les perpétuent. Par sa pratique, Cibic vise à briser les récits du pouvoir dominant en révélant les coulisses de leur fonctionnement. Elle le fait avec soin et attention, en recueillant des connaissances et en puisant son inspiration dans les archives, auprès de chercheur-ses ou dans des théories scientifiques et des récits escamotés ou mis à l'index, mais aussi en proposant de nouveaux « contre-systèmes » de compréhension du pouvoir. Lors d'une récente conversation, elle m'a décrit les premières étapes de sa carrière comme une tentative de créer de tels systèmes, puisque ceux-ci n'existaient pas vraiment – ou pas encore, diraient certain-es – dans sa région natale des Balkans, qui est aussi la mienne.

Son intérêt pour les systèmes de pouvoir et la manière dont ils se manifestent dans la vie contemporaine apparaît très clairement dans *Airport Projects*, une de ses toutes premières réalisations, datée de 2006, initiée dans la coquille vide d'une architecture autrefois dominante, celle de l'aéroport international slovène juste avant sa rénovation. Le projet combinait une installation et une performance. Cibic faisait entrer le public par la porte arrière de l'aéroport dans le hall d'embarquement pour l'espace Schengen.

Les spectateur-rices pouvaient alors assister à la représentation d'un orchestre de policiers jouant en boucle, comme dans un tableau vivant, et observer des écrans en néons avec des représentations de lieux imaginaires, conçus en collaboration avec un dessinateur de la police et inspirés du *Dictionary of Imaginary Places* [Dictionnaire des lieux imaginaires] d'Alberto Manguel et Gianni Guadalupi⁵. L'œuvre s'appuyait sur les théories du théâtre de l'absurde, mais lorsque je la reconsidère aujourd'hui, je dirais qu'il s'agissait d'un exemple réussi

4 Dans un texte récent, j'examine les moyens par lesquels artistes et commissaires d'exposition illustrent la politique et l'éthique du soin à travers diverses pratiques. Pour plus d'informations, voir en ligne www.e-flux.com/journal/113/359463/the-bureau-of-care-introductory-notes-on-the-care-less-and-care-full.

5 Alberto Manguel et Gianni Guadalupi, *The Dictionary of Imaginary Places*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980, 1987, 1999.

Performance inaugurale avec la collection d'art de l'Assemblée nationale de la République de Slovénie, pavillon slovène, 55^e Biennale de Venise, 2013



The Gift is a synopsis of almost a decade of research into historical case-studies and examples of culture, “deployed as a Trojan horse of political and national power”,⁷ as the artist states. It is important that Cibic chooses to look into specific moments of European identity crises—and I am intentionally using the plural here, since the crises are multiple—and re-surface them in a film that addresses the present. As with her earlier work, paradigms of a straightforward, linear genealogy of power, and how it manifests in both past and present, are central. The work is an act of care towards repairing our unwillingness to see how culture is implicated in both perpetuating and altering the idea of the state, the nation, and identity at large. Experiencing a decoding and unveiling of the unseen purposes of culture we witness and produce provides a jolt. And it could not be more essential, when we live in a world where nationalist and racist politicians take power in local and national politics at a rapid pace. In most cases, these politicians are elected, and this recurring pattern of democratically elected authoritarian figures—brought to power with the help of institutions and multinationals—should be examined vis-à-vis the concepts of the state and state power in their current globalised, neoliberal versions. Often through my research, I have come to recognise that we are not facing a new behavioural pattern of the state, but a new form of power altogether.

Cibic seems to question this in *The Gift*. We live in an era when the nation has lost its class features as a cornerstone of power manifestation, “and yet it reasserted itself in a surge of right-wing populism. We live in a moment fully echoed within the featured architectures and the story told in this film”, she writes.⁸ I could not agree

more. For me, this loss of centrality of the nation occurs because the state has separated itself from the idea of the nation-state, and has connected itself even more deeply with the concept of the corporation. New corporate state structures appear the world over. With the global pandemic of COVID-19, this has become increasingly clear.

For this reason, in previous writings I have described this new form of power as ‘narcissistic authoritarian statism’: its profile is visible globally through statesmen, national leaders and their policies, and manifests under the guise of democracy.⁹ It is a neoliberal power structure that merges old components of the nation-state with contemporary forms of corporate transnationalism, and is defined by narcissism. Behind the obvious structure of what we think classically

7 In a personal conversation between Cibic and the author.

8 From correspondence with Cibic. See also Director's Statement about *The Gift*, in this volume.

9 See iLiana Fokianaki: “Narcissistic Authoritarian Statism Part 1”, *e-flux journal* #103. See: <https://www.e-flux.com/journal/103/292692/narcissistic-authoritarian-statism-part-1-the-eso-and-exo-axes-of-contemporary-forms-of-power/>

de théâtre de la critique institutionnelle. En réalité, transformer l'aéroport lui-même en œuvre d'art était pour Cibic une manière de subvertir le système en utilisant les formats et les symboles préexistants, propres aux structures de pouvoir, au lieu d'introduire une esthétique formelle différente pour les décoder et les comprendre. Cibic s'intéressait alors, et s'intéresse toujours, à la raison pour laquelle la pensée critique engagée est à ce point dissociée de ces espaces de pouvoir et vise pourtant à établir un nouveau dialogue avec eux. C'est là, à mon avis, le second élément qui définit sa pratique unique : une compréhension approfondie de l'espace et de l'architecture, et de leur potentialité comme outils de sa pratique artistique. En ce sens, la plupart de ses œuvres, sinon toutes, ne sont pas seulement pensées pour des lieux spécifiques, mais se laissent à leur tour définir et singulariser par ces lieux.

The Gift constitue un point culminant dans l'examen continu de la production culturelle comme outil de pouvoir entrepris par Jasmina Cibic. Il ne pouvait y avoir de moment plus opportun que 2021 pour exposer cette œuvre. Les années précédentes, nous avons en effet assisté à l'émergence d'une nouvelle forme de pouvoir, que j'ai qualifié d'« étatisme autoritaire narcissique » en m'inspirant d'écrits du théoricien français d'origine grecque Nicos Poulantzas. Dans ses textes de la fin des années 1970, Poulantzas a abordé l'étatisme autoritaire en observant l'Europe en train de se remettre des dictatures et des régimes autoritaires. Mais comment a-t-il été conduit à considérer des gouvernements démocratiquement élus comme autoritaires ? Poulantzas comprenait l'État comme relevant d'une relation sociale et comme une variable – pas un instrument passif ou un acteur neutre mais un « rapport de forces⁶ ». Ces forces créent des frictions qui, selon lui, découlent du fait que l'État relève de la classe. Il a souligné qu'à la fin des années 1970 les caractéristiques de l'ordre politique jusqu'alors considérées comme exceptionnelles et temporaires – celles régnant en période de dictature, par exemple – se normalisaient toujours davantage. Il a qualifié ce processus d'« étatisme autoritaire », forme de l'État capitaliste se manifestant par un « accaparement accentué [...] de l'ensemble des domaines de la vie économique-sociale, articulé au déclin décisif des institutions de la démocratie politique et à la restriction draconienne, et multiforme, de ces libertés dites "formelles"⁷ ». Ainsi s'exprime-t-il à la fin des années 1970, alors qu'il assiste à la lente intégration du marché mondial. La période allant des années 1970 aux années 1990 apparaît fondamentale en termes d'évolution de la politique mondiale mais aussi de la culture. Des machines de propagande du cinéma et des arts visuels américains au mouvement des non-alignés et à ses manifestations culturelles en passant par les débuts de la culture « capitaliste globalisée », véhiculée par la musique, la peinture et les divers produits d'exportation de la diplomatie du *soft power* sous forme de différents événements, partout la culture a joué un rôle central dans la « transmission du message ». On en trouve la preuve dans des ensembles architecturaux, des bâtiments et des œuvres d'art publiques du monde entier. Ces productions, héritages des structures de pouvoir, sont la principale source d'inspiration de Cibic, qui, comme nous l'avons vu, examine la construction du pouvoir de la nation au xx^e siècle à travers l'architecture.

The Gift est le résumé de près d'une décennie de recherches sur des études de cas historiques et des éléments culturels « déployés », ainsi que le déclare l'artiste, « tel un cheval de Troie du pouvoir politique et national⁸ ». Il est essentiel que Cibic ait choisi de se pencher sur des moments spécifiques des crises identitaires européennes – j'utilise ici à dessein le pluriel, puisque ces crises sont multiples – pour les faire resurgir dans un film traitant du présent. Comme dans ses travaux plus anciens, les paradigmes d'une généalogie

6 Nicos Poulantzas, *L'État, le Pouvoir, le Socialisme* [1978], Paris, Les Prairies ordinaires, 2013, p. 202.

7 *Ibid.*, p. 287.

8 Conversation de l'autrice avec Jasmina Cibic.



Performance inaugurale avec la collection d'art de l'Assemblée nationale de la République de Slovénie, pavillon slovène, 55^e Biennale de Venise, 2013

Inaugural performance with the art collection of the National Assembly of the Republic of Slovenia, Slovenian Pavilion, 55th Venice Biennale, 2013

composes the state, we can find several other agents of power that constitute it: some seen, some unseen; some official, some unofficial; but all components of a new state formation.

What springs forth is a capitalist-corporate power structure, a new version of the old machine, but this time with more parts. Its differentiation from former power structures is apparent mainly through the use—and abuse—of public relations, social media, web applications and their utilisation as propaganda machines; and typical is its presentation of an unapologetic character in

directe et linéaire du pouvoir ainsi que de son mode de manifestation passé et présent sont ici primordiaux. L'œuvre est un acte tenant du soin, visant à traiter notre réticence à voir la manière dont la culture est impliquée dans la perpétuation comme dans la modification de l'idée d'État, de nation et d'identité en général. C'est un choc d'assister au décodage puis au dévoilement des objectifs invisibles de la culture dont nous sommes témoins et que nous produisons. Et rien ne saurait être plus important, alors que nous vivons dans un monde où le pouvoir politique local comme national est accaparé, à vitesse accélérée, par des politicien·nes nationalistes et racistes. Dans la plupart des cas, ces dernier·ères sont élu·es, et ce modèle récurrent de figures autoritaires démocratiquement élues – portées au pouvoir avec l'aide des institutions et des multinationales – devrait être analysé à l'aune des concepts d'État et de pouvoir étatique dans leurs versions mondialisées et néolibérales actuelles. Au fil de mes recherches, j'ai souvent constaté que nous ne sommes pas confronté·es à un nouveau mode de comportement de l'État, mais bien à une nouvelle forme de pouvoir.

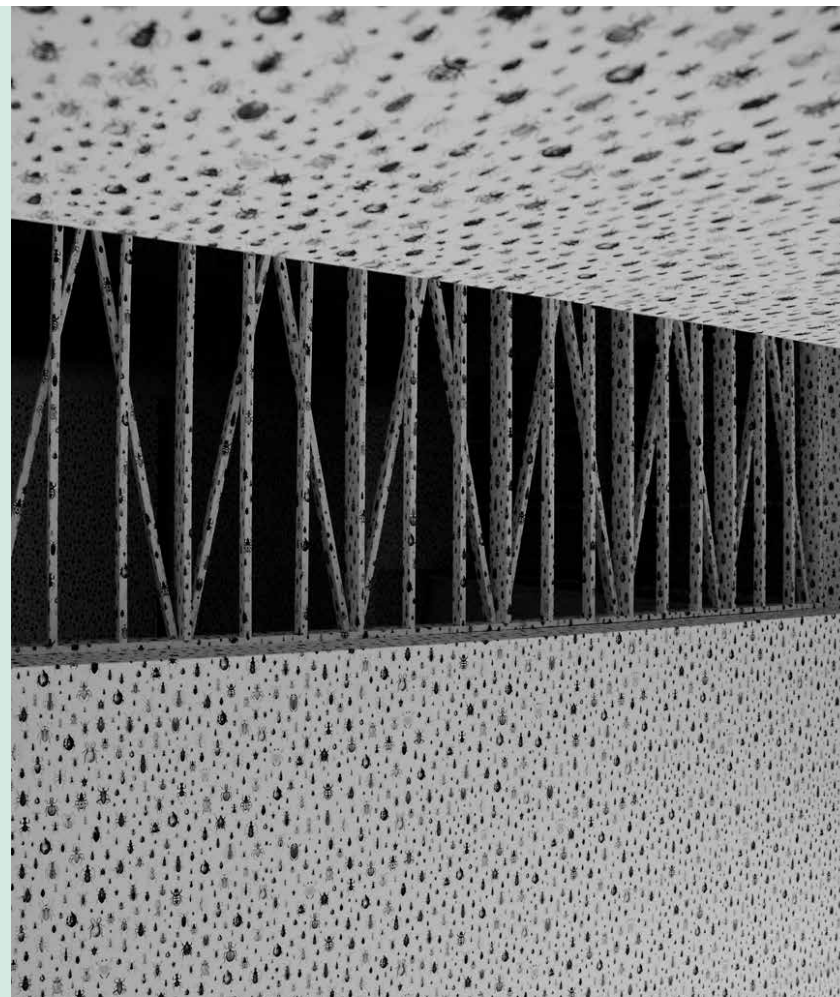
C'est bien ce que Cibic semble questionner dans *The Gift*. Nous vivons à une époque où la nation a perdu ses caractéristiques de classe, pierre angulaire de la manifestation du pouvoir, « et pourtant », comme l'écrit Cibic, « elle s'est réaffirmée à travers une poussée du populisme de droite. Nous vivons un moment qui trouve un écho parfait dans les architectures présentées et dans l'histoire racontée dans ce film⁹ ». Je ne saurais être plus en accord avec elle. Selon moi, cette perte de centralité de la nation se produit parce que l'État s'est éloigné de l'idée d'État-nation pour se lier bien davantage au concept de corporation. De nouvelles structures d'État corporatif apparaissent dans le monde entier. Avec la pandémie de Covid-19, le phénomène est devenu encore plus évident.

Telle est donc la raison qui m'a conduite, dans de précédents textes, à décrire cette nouvelle forme de pouvoir comme un « étatisme autoritaire narcissique », son profil s'incarnant, à l'échelle mondiale, dans des hommes d'État, des dirigeants nationaux et leurs politiques, et se manifestant sous les apparences de la démocratie¹⁰. Il s'agit d'une structure de pouvoir néolibérale qui fusionne les anciennes composantes de l'État-nation avec les formes contemporaines du transnationalisme d'entreprise et se caractérise par le narcissisme. Derrière la structure évidente de ce que, classiquement, nous pensons être l'État, nous pouvons identifier les différents agents de pouvoir qui en sont les constituants : certains visibles, d'autres invisibles, certains officiels, d'autres officieux, mais tous composants d'une nouvelle forme étatique.

Il en ressort une structure de pouvoir d'entreprise capitaliste, une nouvelle version de l'ancienne machine, mais avec davantage de rouages. Elle se différencie principalement des anciennes structures de pouvoir par l'usage – et l'abus – des relations publiques, des médias sociaux et des applications en ligne comme machines de propagande. Elle se caractérise par l'absence de scrupule quand, en plein désastre, la réaction se limite à un haussement d'épaules avant de passer à autre chose. Cette figure s'incarne dans le monde à travers les Trump, Poutine, Duterte et autre Modi. Elle se distingue par une masculinité patriarcale toxique, marquée par l'idée de supériorité et, avant tout, par le narcissisme. Et même si la face négative du néolibéralisme lui confère de nouvelles caractéristiques, il s'agit, à n'en pas douter, d'un profil de pouvoir s'inspirant de figures politiques du passé et de leurs tropes. C'est là que le film de Cibic *The Gift* parvient à mettre en évidence le fil conducteur reliant le pouvoir passé et présent : une idée du cadeau, du don comme forme de manœuvre politique, démonstration de force, construction d'une idée très

9 Correspondance de l'auteur avec Jasmina Cibic. Voir aussi dans cet ouvrage Matthieu Lelièvre, « L'archive en tant que stratégie et méthode chez Jasmina Cibic », p. 43.

10 Voir Iliana Fokianaki, « Narcissistic Authoritarian Statism, Part 1 », *e-flux journal*, n° 103, octobre 2019, en ligne, www.e-flux.com/journal/103/292692/narcissistic-authoritarian-statism-part-1-the-eso-and-exo-axis-of-contemporary-forms-of-power.



The Fruits of Our Land, vue de l'exposition
For Our Economy and Culture,
pavillon slovène,
55^e Biennale de Venise, 2013

The Fruits of Our Land, 2013, exhibition view
For Our Economy and Culture,
Slovenian Pavilion,
55th Venice Biennale, 2013

times of disaster, when it simply shrugs its shoulders and moves on. This phenomenon is manifest in the Trumps, Putins, Dutertes, and Modis of the world. It is defined by a toxic, patriarchal masculinity that is determined by notions of superiority and, essentially, narcissism. Although the ugly face of neoliberalism brings new characteristics, it is surely a profile of power inspired by political figures of the past and their tropes. Here is where Cibic's film, *The Gift*, manages to make evident the silver thread of past and present power: the idea of gifting, as a form of political manoeuvre, a demonstration of force, a construction of a very specific idea of statehood—all tropes of old and new power structures. What is furthermore interesting to me is how subtly and elegantly the work of Jasmina Cibic reveals how we fail to learn from these past power structures and succumb to their charms—culture promoting that, yet again.

With the war unfolding in Ukraine as these lines are being written, in revisiting this line of thinking, one can comprehend the sinister and extreme level this form of power could take. The

précise de l'État, illustrant tous les tropes des anciennes et des nouvelles structures de pouvoir. Ce qui est encore plus intéressant, me semble-t-il, c'est la manière subtile et élégante dont le travail de Jasmina Cibic révèle à quel point nous ne parvenons pas à tirer les leçons de ces structures de pouvoir passées et succombons à leurs charmes – la culture y contribuant, une fois de plus. Avec la guerre qui se déroule en Ukraine à l'heure où j'écris ces lignes, reconsidérer le fil de cette réflexion permet de comprendre le caractère sinistre et extrême que cette forme de pouvoir est susceptible de prendre. La guerre mue par l'autoritarisme narcissique de Poutine est conditionnée par une idée de l'État-nation et de relations de fraternité ou de parenté étroitement liées à des traits d'identité, tels que la langue et la religion, ainsi que par des références à un passé mythifié. La déformation de l'histoire elle-même, comme l'illustrent clairement les discours de Poutine au seuil de la guerre les 22 et 24 février 2022, révèle une des caractéristiques essentielles de ce pouvoir : le recours aux vérités et réalités alternatives. Ce phénomène a été mis en évidence, ces dernières années, par le travail de Cibic : la construction non seulement des nations mais aussi de ce que nous comprenons comme le monde où nous vivons, dans une atmosphère persistante d'autoritarisme.

The Gift ne laisse rien au hasard. Ses personnages sont autant façonnés par l'histoire politique de l'Europe moderne que le sont ses décors. Tout d'abord, l'architecture : le tournage s'est fait dans des lieux qui furent eux-mêmes des cadeaux politiques. Le siège du Parti communiste français d'Oscar Niemeyer à Paris, le Palais des Nations à Genève, le monument du mont Bouzloudja en Bulgarie ou le Palais de la Culture et de la Science à Varsovie sont autant de vestiges de bras de fer entre anciennes puissances, de manifestations de l'excellence et de la supériorité en politique, matérialisées par l'architecture. Pour les besoins du film de Cibic, ils sont réunis pour former un seul lieu : le foyer universel du pouvoir politique et national, avec sa manière d'être à la fois unique et toujours la même, bien que sous des formes, des lieux, des architectures et des décors différents. Même pour qui n'a jamais visité ces intérieurs ou n'en est pas un-e habitué-e, ces espaces semblent familiers : des édifices génériques où domine le vide, des intérieurs au décor démodé chargés d'une lourde histoire.

La piscine du Palais de la Culture et de la Science de Varsovie, cadeau de Staline au peuple polonais, ouvre le film : on y voit trois jeunes filles s'approchant du bassin et de son tremplin. Une quatrième femme invisible, la narratrice, annonce que la nation est brisée et qu'il faut trouver un cadeau parfait afin de la guérir. Ce cadeau, c'est implicite, relève de la culture. Les trois jeunes filles annoncent donc la tenue d'un concours pour le concevoir. Les trois protagonistes masculins – un artiste, un diplomate et un ingénieur – vont être en compétition pour ce cadeau politique ultime. Ils se rencontrent dans le foyer du siège du Parti communiste français, dans un décor à la James Bond, vêtus de costumes que l'artiste a conçus en s'inspirant de documents d'archives sur les inaugurations, les cérémonies et les événements publics de nombreux espaces historiques.

war waged by the narcissistic authoritarianism of Putin is defined by a construction of the idea of the nation-state, of brotherhood and kin relationships closely connected to traits of identity, such as language and religion, and to a mythical recall of the past. By distorting history itself, clear from Putin's speeches of 22 and 24 February 2022 on the brink of war, one of the key characteristics of this power comes forth: alternative truths and realities. This phenomenon is made clear through Cibic's work of these past few years: the construction not only of nations, but also of what we understand as the world we live in, under a constant air of authoritarianism.

The Gift leaves nothing to chance. Its characters are as much shaped by the history of modern European politics as are its backdrops. First comes the architecture: the filming took place in locations that have been political gifts themselves. Oscar Niemeyer's French Communist Party Headquarters in Paris, the Palace of Nations in Geneva, the Buzludzha Monument in Bulgaria, and the Palace of Culture and Science in Warsaw. All remnants of *bras-de-fer* between old powers, all embodiments of political excellence and superiority, formed through architecture.¹⁰ They are blended into one locus for the purposes of the film: the universal home of political and national power, and how—while in various forms, locations, architectures and settings—it is one and the same. Even if one has not physically been to, or does not recognise these specific interiors, these spaces feel familiar: hollowed out generic edifices, old-world imposing interiors, saturated with heavy histories.

The swimming pool of the Palace of Culture and Science in Warsaw, a gift from Stalin to the people of Poland, opens the film: three girls are seen as they approach the swimming pool and its springboard. A fourth female, unseen, and a narrator, announces that the nation is broken, and a perfect gift to heal it must be found. This gift, it is implied, is Culture. The three girls thus announce a competition to search for this gift. The three male protagonists—an Artist, a Diplomat and an Engineer—will be competing for the ultimate political gift. They meet in the foyer of the French Communist Party HQ, in a Bond-esque setting, with costumes that the artist has conceived, taking reference from archival

The Fruits of Our Land, 2013, vue de l'exposition *Fruits of Our Land*, Saw Gallery, Ottawa, 2014

The Fruits of Our Land, 2013, exhibition view, *Fruits of Our Land*, Saw Gallery, Ottawa, 2014



¹⁰ arm-wrestling

En se référant aux images du passé, à la culture pop et à des films de la modernité européenne, les choix esthétiques de Cibic illustrent symboliquement des réflexions idéologiques qui font écho à la théâtralité et aux décors intemporels de ces espaces marqués par les lignes verticales du pouvoir patriarcal. L'artiste compose les paroles et les pensées de ces trois personnages en utilisant le substrat de la politique moderne, en puisant dans la représentation populaire et la connaissance qu'a le public de politiciens célèbres. De Staline à Tito ou Mussolini et de Mitterrand à Thatcher, ce sont tous et toutes des figures devenues des sortes de ready-made historiques d'idées politiques particulières et très diverses.

Les trois hommes rencontrent ensuite les quatre juges du concours, et nous nous retrouvons en présence de quatre femmes qui entendront leurs trois propositions. Ces juges féminins représentent les quatre libertés évoquées par Franklin D. Roosevelt dans son célèbre discours de 1941, prononcé pour réaffirmer les valeurs de la démocratie telles qu'elles étaient alors comprises par les États-Unis et leurs alliés. Pour l'artiste, les concepts eux-mêmes deviennent des personnages. Ils ont un but précis : incarner, par leur performance, une figure anthropomorphe de la manière qu'a le pouvoir de déterminer la culture dont nous sommes témoins et que nous produisons. Dans les conversations que j'ai eues avec elle, Cibic a pointé le rôle d'Eleanor Roosevelt dans l'incorporation de ce passage au célèbre discours de son mari – les quatre libertés ont été ajoutées à la faveur d'une réécriture du texte – et souligné son action d'ambassadrice du *soft power* par le biais de la culture, en particulier de la danse. Voilà que, dans le film, les juges féminins brossent le portrait du cadeau ultime : « Il ne doit pas réduire la dimension humaine, ni manquer d'inspiration, de courage ou de joie de vivre », précisent-elles, tout en exigeant qu'il soit rapide, économique, efficace et résistant à l'usure. « Le style politique est obsolète », affirment-elles. Ces femmes illustrent ainsi non seulement le visage décadent de la politique contemporaine, mais aussi un désir acharné d'œuvre d'art totale. Pour juger le premier concurrent, elles apparaissent dans le décor d'une des grandes salles du siège du Parti communiste français. Le scénario fait écho aux dogmes actuels de ce que Naomi Klein appelle le « capitalisme du désastre¹¹ » et met en lumière mes propres réflexions sur l'incapacité des formes actuelles du pouvoir d'État à échapper au vocabulaire et à la logique des entreprises. Nous avons affaire à un pouvoir sophistiqué : il est politiquement correct, sans cœur, motivé et efficace.

Les trois propositions sont présentées dans leur intégralité aux juges. Toutefois, il me semble que l'identité du vainqueur apparaît d'emblée clairement. Et c'est ici, dans la dernière partie du film, à travers les propositions soumises par les trois concurrents, que Cibic révèle le message central de *The Gift* et, à mon avis, l'essence même du film. Ce n'est pas un bâtiment (proposition de l'ingénieur) ou une idée (proposition du diplomate) qui peuvent contenir les aspirations de la forme contemporaine du pouvoir d'État : c'est uniquement une œuvre d'art (proposition de l'artiste) qui peut devenir le véhicule ultime permettant au pouvoir de s'installer de façon presque inaperçue. La plus comique mais aussi la plus dramatique des trois présentations est celle de l'artiste. « L'art n'est pas fait pour décorer les appartements, c'est une arme contre l'ennemi », affirme-t-il, tout en présentant un spectacle de danse minimaliste. Et il proclame que « la beauté ne se trouve que dans la lutte ». Les juges l'observent d'un air impassible, mais sont visiblement impressionnées. C'est là que l'œuvre vise juste : elle suscite des pensées, des questions et des idées qui nous concernent et s'adressent à ceux et celles d'entre nous qui participent à la production culturelle. Le film pose réellement les grandes questions de l'histoire de la création artistique du siècle dernier : comment l'art assimile-t-il l'idéologie ? Comment la reproduit-il et pourquoi ? Quel rôle joue l'artiste dans ces

11 Voir Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Knopf Canada, 2007, trad. fr. *La Stratégie du choc. Montée d'un capitalisme du désastre*, traduit par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Arles, Actes Sud, 2008.

documentation of the openings, celebrations and public events from many of these historic spaces. Guiding us through mainstream images of the past, pop culture and films of European modernity, Cibic's aesthetic choices symbolically reveal ideological trajectories which point to the timeless theatricality and stagecraft of these spaces, delegated via patriarchal power verticals. The artist constructs the words and thoughts of these three characters by using the fabric of modern politics, tapping into popular representation and the public's understanding of the character of famous politicians. The figures of Stalin, Tito and Mussolini, to Mitterrand and Thatcher, have become historical ready-mades of specific and varied ideas of politics.

The three men are then met by the four judges of the prize, and we are introduced to the four women who will be hearing the three proposals. The judges represent the Four Freedoms of the famous Franklin D. Roosevelt speech from 1941, delivered as a re-confirmation of the values of democracy, as understood by the United States and its Allies at the time. For the artist, concepts become characters. They have a certain purpose, which they embody through their performance—an anthropomorphic character of how power purposes the culture we witness and produce. In conversations with the artist, Cibic has indicated the anecdote about the role of Eleanor Roosevelt in inserting this segment into the famous speech of her husband, with the Four Freedoms being added during a re-write of the speech, and highlights Eleanor's role as a diplomat of soft power through culture, especially dance. The judges paint the portrait of the ultimate Gift: "it should not reduce the human dimension, or lack inspiration, courage or *joie de vivre*", they instruct, while they require it to be fast, economic, efficient and durable to wear and tear. "Political style is obsolete", they declare. The characters describe not only the decaying face of contemporary statecraft, but the ruthless desire for the total work of art. They appear to judge the first competitor against the backdrop of one of the open spaces of the French Communist Party HQ. The script echoes the current dogmas of what Naomi Klein calls 'disaster-capitalism', and truly highlights my thinking on how current formations of state power are unable to escape corporate vocabularies and logic.¹¹ This is a power that is refined: it is politically correct, heartless, driven and efficient.

The three propositions are presented in full to the judges. It seems, however, clear who will win. And here, in the final part of the film, Cibic reveals the core message of *The Gift*, and the essence of the film, in my opinion, laid out through the proposals that are put on the table by the three contestants. It is not a Building (the Engineer's proposition), or an Idea (the Diplomat's proposition) that can encapsulate what the contemporary form of state power desires: it can only be an Artwork (the Artist's proposition) that can become the ultimate vehicle for power to instate itself, almost unnoticed. Possibly the most hilarious but simultaneously tragic of the three presentations, thus, is the artist's. "Art is not made to decorate apartments; it is a weapon against the enemy", he declares, while presenting a minimalist dance performance. "Beauty is found only in struggle", he asserts. The judges regard him poker-faced, but they are clearly impressed. This is where the work lands very close to home: it invokes thoughts, questions and ideas that involve and are directed to those of us who participate in cultural production. The film brings to the fore major questions in the history of art-making of the last century: how does art filter ideology? How does it re-produce it and why? What is the role of the artist in these interactions? And how, at times, are artists unable to understand the hindered capacity of art to ignite direct political change, at best, or fall into the trap of becoming vehicles of powers themselves, at worst? And thus, through *The Gift*, Jasmina Cibic truly manages to lay bare the mechanisms of soft power through the use of culture, by producing a new counter-narrative of soft power.

11 See Naomi Klein: *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Knopf Canada, 2007.



Tear Down and Rebuild, 2015,
photographie de tournage

Tear Down and Rebuild, 2015,
production still

interactions ? Comment les artistes sont parfois, au mieux, incapables de comprendre les capacités limitées de l'art à déclencher directement un changement politique, ou tombent, au pire, dans le piège consistant à devenir eux-mêmes les véhicules de pouvoir ? Ainsi, dans *The Gift*, Jasmina Cibic parvient véritablement à mettre à nu les mécanismes du *soft power* par le biais de la culture, en produisant un nouveau contre-récit.

Ce film est donc un acte performatif illustrant le *soft power* que l'art est lui-même en mesure de sécréter. Les espaces architecturaux fonctionnent comme des capsules temporelles mettant à nu la vieille Europe coloniale et patriarcale ainsi que ses tropes. Ils délivrent leur propre message sur les périodes fructueuses, pacifiques ou dramatiques de l'histoire. Choisie

This film, therefore, is a performative gesture of the soft power art itself can exude. The architectural spaces operate as time-capsules, laying bare the dying old colonial patriarchal Europe and its tropes. They send their own message for successful, peaceful or dreadful periods of history. The aesthetic of old colonial patriarchal Europe that permeates these spaces—decided by the power at play of the era—becomes a cinematic device that dictates how the artist films. The architecture becomes a character that participates silently in Cibic's critique of the appropriation of culture, and ultimately exercises its own power, as well. And while *The Gift* does not end optimistically, it certainly is not a condemnation of the future, but rather a call to consciousness: of knowing the difference between becoming a passive vessel of power, or a re-appropriator of power and generator of counter-powers. Cibic's work asks: how do we perform as cultural producers? Under whose authority? And what forms of relationships and exchanges, or implications, do we have with this authority? Can we usurp it, twist it and transform it into something new through cultural practice? As purposeful is the artist's desire to create a film that brings together different political legacies, tropes, and mannerisms, it is equally decided that all of these inquiries are distilled down to one idea epitomising the grip of power over culture: that of the Gift.

For her presentation at macLYON, Cibic herself performs the gift for her audiences. She carefully leads audiences into her film (slowly into the trap of power, one is tempted to say), as she has done with her previous works through detailed scenography and performative gestures. The setting is inspired by *The Miraculous Mandarin*, the pantomime ballet of Béla Bartók, and its 1958 production by the Yugoslav State, who chose it so as to represent its new profile on Nations Day at the Brussels World Expo sixty-five years ago. Clearly, in this case, as well, the choice is not random. That political period is crucial to how we can understand culture as vehicle-for-power.

The 1958 World Expo was the first of its kind, held in the midst of the Cold War. The US and its Allies, vis-a-vis the USSR and its Allies, presented pavilions, architectural buildings, created an international film poll, and 'performed' much more. The most famous, and most abhorrent presentation, came from the Belgian Pavilion's presentation of the 'Congolese Village', intending to demonstrate their claim to have 'civilised' the 'primitive Africans'.¹² Native Congolese art was rejected for display, as the Ministry claimed it was 'insufficiently Congolese'. Instead, nearly all of the art on display was created by Europeans in a purposefully primitive and imitative style, echoing the 'white-washing' of great powers that has been occurring in art for the last century. Seven hundred individuals from Congo (among them children) were chosen. They were educated urbanites, rudely referred to by Belgians as *évolués*, meaning literally 'evolved', who were, however, made to dress in 'primitive' clothing, while guards blocked them from communicating with the white Belgians who came to observe them. The presentation is branded today by many theorists and scholars as a 'human zoo', and is certainly an overtly racist, bleak moment in Belgian history.

This is exactly why the Expo 58 was such an interesting manifestation of the 'viscerality' of world politics; it marked the beginning of the end of an era of colonisation, and the beginning of a new *force majeure*: the Non-Aligned Movement. Yugoslavia was at the forefront of propagating for the Non-Aligned Movement, an important transnational coalition—against imperialism, colonialism, racism, and all forms of foreign aggression, occupation, interference or hegemony. It was the beginning of a movement that would materialise fully in the 1960s, and would offer a moment in history with great potential that was sadly quashed by the US and

¹² Jean Muteba Rahier: *Research in African Literatures*, Vol. 34, No. 1 (Spring 2003), Indiana University Press, p. 58.

L'AVENIR

par le pouvoir en place à l'époque, l'ancienne esthétique européenne, coloniale et patriarcale, qui imprègne ces espaces se mue en dispositif cinématographique dictant à l'artiste sa manière de filmer. L'architecture devient un personnage contribuant silencieusement à la critique de l'appropriation de la culture pour, en fin de compte, exercer à son tour un pouvoir. Et même si la conclusion de *The Gift* n'est pas optimiste, il ne s'agit certainement pas d'une condamnation de l'avenir, mais plutôt d'un appel à une prise de conscience : savoir faire la différence entre devenir un réceptacle passif du pouvoir ou se réapproprier celui-ci pour générer des contre-pouvoirs. Le travail de Cibic nous interroge. Comment nous comportons-nous en tant que producteur-rices culturell-es ? Sous l'autorité de qui ? Quelles formes de relations, d'échanges ou d'implications entretenons-nous avec cette autorité ? Pouvons-nous l'usurper, l'infléchir et la transformer en quelque chose de nouveau par le biais de la pratique culturelle ? Aussi délibéré que soit le désir de l'artiste de créer un film réunissant différents héritages, tropes et manières politiques, il est bien entendu que toutes ces questions se résument à une idée qui incarne l'emprise du pouvoir sur la culture : celle du don, du cadeau.

Pour sa présentation au macLYON, Cibic interprète elle-même *The Gift* pour son public. Elle invite peu à peu les spectateur-rices à entrer dans son film – ou, serait-on tenté de dire, à pénétrer lentement dans le piège du pouvoir –, comme elle l'a fait dans ses œuvres précédentes, grâce à une scénographie minutieuse et à des gestes performatifs. La mise en scène s'inspire du *Mandarin merveilleux*, le ballet-pantomime de Béla Bartók, et de sa production par l'État yougoslave, qui l'avait choisi pour véhiculer sa nouvelle image soixante-cinq ans plus tôt, lors de la Journée des Nations de l'Exposition universelle de Bruxelles, en 1958. Et bien sûr, dans ce cas également, le choix de Cibic n'est pas fortuit, car cette période politique est cruciale dans notre compréhension de la culture comme véhicule du pouvoir.

L'Exposition universelle de 1958, ou « Expo 58 », a été la première du genre organisée en pleine Guerre froide. Les États-Unis et leurs alliés et, face à eux, l'URSS et ses alliés ont présenté des pavillons, des réalisations architecturales, établi un palmarès international du cinéma et « interprété » bien d'autres productions. La plus célèbre et la plus détestable fut celle du « village congolais » du pavillon belge, censé démontrer que le pays avait su « civiliser » des « Africains primitifs¹² ». Les œuvres d'art d'origine proprement congolaise avaient

¹² Jean Muteba Rahier, *The Ghost of Leopold II. The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition Research in African Literatures*, Indiana University Press, vol. 34, n° 1, printemps 2003, p. 58-84, ici p. 58.

the European North. Expo 58 marked further the abundant use of culture as weapon: a number of ballet productions were produced for the fair, resulting in dance becoming something of a diplomatic weapon. The distribution of power on the world map has changed immensely since then, if one considers the way power is shifting today with the war in Ukraine.

With *The Miraculous Mandarin*, Yugoslavia adopted a modernist vocabulary, which, from architecture to the stage, was intended to define its new ideological path: trans-nationalist and universal. For Cibic, the use of such a reference demonstrates how both culture-making and nation-building find common ground through the construction of a scene, a narrative, and a stage. Cibic's installation operates not only as an introduction to the film, but as a setting of the materiality of the architectures—and ideological constructions—seen in the film. Bartók's ballet is extrapolated in a performative structure with different elements, as an exploded concept, that is on the one hand based on the actual theatrical piece, but on the other gradually prepares the viewer for the film. Its score and lyrics arrive from discussions on national representation

Tear Down and Rebuild, 2015,
photographie de tournage

Tear Down and Rebuild, 2015,
production still



été rejetées, les autorités estimant qu'elles étaient « insuffisamment congolaises ». Au lieu de cela, la quasi-totalité des œuvres exposées avait été créée par des Européens dans un style volontairement primitif et imitatif, faisant écho au « blanchiment » opéré par les grandes puissances à travers l'art depuis le siècle précédent. Sept cents Congolais-es, dont des enfants, avait été choisis-es. Il s'agissait de citoyen-es éduqué-es, qualifié-es de façon blessante d'« évolué-es » par les Belges, à qui l'on fit néanmoins porter des vêtements « primitifs » tandis que des gardes les empêchaient de communiquer avec les Belges blancs venu-es les observer. Cette présentation qualifiée aujourd'hui par de nombreux-ses chercheur-ses et universitaires de « zoo humain » constitue à n'en pas douter un moment raciste et bien sombre de l'histoire belge.

C'est la raison pour laquelle l'Expo 58 a été une manifestation si révélatrice du caractère « viscéral » de la politique mondiale. Elle a marqué le déclin d'une ère de colonisation et le début d'une nouvelle force majeure : le mouvement des non-alignés. La Yougoslavie était à l'avant-garde de ce mouvement, importante coalition internationale contre l'impérialisme, le colonialisme, le racisme et toutes les formes d'agression, d'occupation, d'ingérence ou d'hégémonie étrangères. C'était là le début d'un mouvement qui se matérialiserait pleinement dans les années 1960 et constituerait un moment de l'histoire à l'important potentiel, malheureusement réduit à néant par les États-Unis et les pays européens du Nord. L'Expo 58 a marqué encore davantage l'importance du recours à la culture comme arme : un certain nombre de ballets ont ainsi été produits pour l'occasion, faisant de la danse une sorte d'arme diplomatique. La répartition du pouvoir sur la carte du monde a énormément évolué depuis lors, surtout si l'on considère la façon dont celle-ci change sous nos yeux avec la guerre en Ukraine.

Avec *Le Mandarin merveilleux*, la Yougoslavie a ainsi adopté un vocabulaire moderniste qui, de l'architecture à la scène, était censé définir une nouvelle voie idéologique transnationale et universelle. Pour Cibic, l'utilisation d'une telle référence est censée démontrer comment la fabrication d'une culture et la construction d'une nation trouvent un terrain d'entente à travers la conception d'une scène, d'un récit et d'un lieu de représentation. L'installation de Cibic fonctionne non seulement comme une introduction, mais aussi comme une mise en scène de la matérialité des architectures – et des constructions idéologiques – exposées dans *The Gift*. Ainsi, le ballet de Bartók est transposé dans une structure performative composée de différents éléments, tel un concept éclaté, s'appuyant, d'une part, sur la pantomime elle-même et, de l'autre, préparant peu à peu le-la spectateur-ric(e) au film. Son sujet et ses paroles proviennent également de discussions menées à l'époque sur la représentation nationale. Grâce à cette forme de prologue, Cibic rend les aspects matériels du film plus proches du spectateur grâce au passage par un centre de transformation, la salle obscure dont chaque recoin est illuminé par le pouvoir.

On ne peut manquer de voir comment *The Gift* brosse également le portrait du patriarcat moderne et contemporain. Mais, revêtu de signifiants de la modernité, ce dernier est ici présenté comme progressiste et informé, aventureux mais bien documenté. Cette forme de pouvoir apparaît d'autant plus sinistre à la lumière de la guerre menée actuellement aux périphéries de l'Europe, sans parler des dizaines de conflits qui se déroulent au Yémen, en Éthiopie ou au Myanmar, pour n'en citer que quelques-uns, conflits dans lesquels les puissances occidentales et européennes sont souvent impliquées ou qu'elles ont elles-mêmes orchestrés, démontrant ainsi qu'elles continuent, comme à l'époque coloniale, de se croire autorisées à s'ingérer dans les affaires des autres pays. Le patriarcat continue cependant de se battre pour saisir chaque parcelle de pouvoir à sa portée. Le pouvoir féminin provoque chez lui confusion et frustration, et il est abasourdi par le fait qu'il est désormais jugé par les femmes. Il croit que seuls les hommes peuvent savoir quel serait le meilleur des cadeaux. C'est pourquoi il est toujours aussi



Everything We Do Today Will Look Heroic in the Future, 2018, vue d'exposition, Significant Other, Vienne

Everything We Do Today Will Look Heroic in the Future, 2018, exhibition view, Significant Other, Vienna

of the epoch. Through this first stage of sorts, Cibic brings the material aspects of the film closer to the viewer, leading them through a transformative foyer into the darkened room where power lights up its every corner.

One cannot fail to see how *The Gift* also paints a portrait of modern and contemporary patriarchy. Although dressed with signifiers of modernity, patriarchy here is presented as progressive and informed, bold but knowledgeable. In light of the war waged on the peripheries of Europe—not to mention the dozens of conflicts currently playing out in Yemen, Ethiopia and Myanmar, to name a few—conflicts in which western and European powers are often implicated or even orchestrate, demonstrating that they continue to feel (just as in the colonial era) that they can interfere in the affairs of other countries—this form of power becomes even more bleak. It continues to compete, to grasp every possible thread of power it can attain. It is con-

urgent d'imaginer une autre forme de pouvoir. Cependant, Cibic fait allusion à l'autonomisation des femmes en attribuant le pouvoir de juger à des personnages principaux féminins. La représentation du pouvoir est ici scrupuleusement féminine. Il est impossible de ne pas penser à l'expression populaire – que se passerait-il si les femmes dirigeaient le monde ? – qui s'est illustrée ces dernières années sous forme de mèmes et de hashtags dans les médias sociaux, surtout après le mouvement #metoo : « Le futur est féminin¹³. » Et l'on quitte l'œuvre avec cette pensée : même si les femmes présentées dans le film sont ironiquement plus proches des figures passées du féminisme libéral blanc, elles nous laissent tout de même entrevoir un monde futur, celui d'un avenir intersectionnel, féministe, éco-conscient, échappant à l'enfermement des structures architecturales et idéologiques du « vieux pouvoir » pour produire un discours fonctionnant tel un contre-don. Que peut-on souhaiter d'autre aux États, aux sociétés et aux institutions artistiques, afin que de nouvelles formes de pouvoir émergent, plus transparentes, plus justes et équilibrées, moins narcissiques, moins violentes ? Du moins existe-t-il des artistes comme Jasmina Cibic pour travailler sur les politiques de représentation d'un tel pouvoir à venir. ▽

Athènes, juillet 2022.



Most Favoured Nation, 2022, vue d'exposition, Museum der Moderne, Salzburg

Most Favoured Nation, 2022, exhibition view, Museum der Moderne, Salzburg

fused and frustrated with women's power, simply dumbfounded that it is now judged by women. It believes that only men can know what the best Gift would be. This is why the need to imagine a different form of power is ever so urgent. Cibic meanwhile winks to female empowerment by giving the power of judgement to her female leading characters. The representation of power in her work is very carefully and consciously female. It is impossible not to think of the popular saying, what would happen if women ruled the world, that has manifested in memes and hashtags in social media in recent years, especially since the rise of the #metoo movement: 'the future is female'.¹³ One leaves the work with this thought: although the women presented in the film are closer to past figures of white liberal feminism, conveying the irony of it all, it still makes one envision a world in a future that can be intersectional, feminist, and eco-conscious, escaping the confines of its 'old power' architectural and ideological structures, to produce a discourse that works as a counter-gift. What more could we wish for states, societies and art institutions alike, in order for new forms of power to emerge—more transparent, more just and balanced, less narcissistic, less violent. Fortunately, we have artists like Cibic to work on the politics of representation of such a future of power. ▽

Athens, July 2022.

13 Pour l'origine de ce slogan, voir Katie Mettler, « Hillary Clinton just said it, but "the future is female" began as a 1970s lesbian separatist slogan », *The Washington Post*, 8 février 2017.

13 As to the origin of the catchphrase, see Katie Mettler, "Hillary Clinton just said it, but, 'the future is female' began as a 1970s lesbian separatist slogan", *The Washington Post*, 8 February 2017.