

BROT UND ROSEN

Tevž Logar
im Gespräch mit
Jasmina Cibic

56

BREAD AND ROSES

Tevž Logar
in Conversation with
Jasmina Cibic

57

This Machine Builds Nations,
Ausstellungsansicht / installation view,
BALTIC Gateshead, 2018

TL: Betrachte ich Konzept und Struktur der Ausstellung *Most Favoured Nation*, so muss ich sagen, dass diese gar nicht aktueller sein könnte. Nicht nur aufgrund der neuen Ausprägungen des Faschismus um uns herum, sondern auch wegen des Umsichgreifens der Pandemie und der Art und Weise, wie diese von den verschiedenen Staaten kontrolliert wird. Abgesehen davon waren – nachdem du ja in London lebst – sowohl dein Leben als auch deine Arbeit vom Brexit beeinflusst. Hatten diese neuen Umstände – sowohl konzeptuell als auch praktisch – Auswirkungen auf deine Arbeitsweise?

JG: Die der Entstehung von Ausstellungen innewohnende Logik wurde völlig auf den Kopf gestellt. Der Zugang zu Archiven, Darbietungen von Sänger_innen in einem geschlossenen Raum, Düfte, die Ausstellungsräume erfüllen, sind nur einige der Ausstellungselemente, die über Nacht zu Hochrisikofaktoren wurden. Wir alle verbrachten eine lange Zeit in unseren Ateliers, um über unsere Arbeiten nachzudenken und darüber, wie wir unsere wesentlichen konzeptuellen Anliegen in jenen Medien und mittels der Methoden ausdrücken können, die immer noch realisierbar sind. Ausgangspunkt für die zentrale Idee meiner Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg war ein Hinterfragen der neu entstandenen Identitätspolitik von im Kulturbereich Tätigen und Kulturproduzent_innen in Europa. Viele Institutionen begannen ihre Programme und ihr Publikum anzuzweifeln – Inhalte zu vereinfachen und eine Auswahl zu treffen, bei der die Finanzierung garantiert war. Und wenn man wie ich aus einem Teil Europas kommt, der ohnehin niemals irgendwelche Ventile für Soft Power entwickelt hat, schürt die von Einzelstaaten betriebene Nationalisierung der Kulturpräsentation Ängste hinsichtlich all des transnationalen Kulturkapitals, das wir seit Jahrzehnten gemeinsam geschaffen haben.

TL: Während des Austauschs mit Marijana Schneider, der Kuratorin der Ausstellung in Salzburg, sind wir beide darin übereingekommen, dass deine Arbeiten bereits seit mehr als einem Jahrzehnt sehr aktuelle Fragen zur Geopolitik thematisieren. Wir haben jedoch beide beschlossen, dass sich dieses Interview nicht direkt mit dieser speziellen



Abb. / Fig. 19:
Jasmina Cibic und / and Tevž Logar,
Slowenischer Pavillon /
Slovenian Pavilion,
55th Venice Biennale, 2013

TL: When I look at the concept and the structure of the exhibition *Most Favoured Nation* I must say that they could not be more topical. Not just because of new forms of fascism that are around us but also because of the evolution of the pandemic and how it has been controlled by individual states. Aside from that, being based in London, your life and work were also affected by Brexit. Did these new conditions influence your practice, conceptually and practically?

JG: How we make exhibitions has completely flipped its inherent logic. The access of archives, staging singers within an enclosed space, scents inhabiting exhibition spaces—to just name a few of the exhibition elements that turned into high-risk strategies overnight. We have all had a lot of time in our studios to rethink our work and how we can express our core conceptual concerns in media and ways that are still feasible.

The central idea for my exhibition at the

Museum der Moderne Salzburg emerged from questioning the newly arisen identity politics of cultural workers and producers within Europe. Many institutions began to second guess their programs and their audiences—simplifying content and making selections that came with guaranteed funding. And coming from a part of Europe which never developed any soft power outlets anyway, the nationalization of individual states' cultural presentation is stoking fears regarding all the shared transnational cultural capital that we have been creating together for decades.

TL: During the exchange with Marijana Schneider, the curator of the exhibition in Salzburg, we both agreed that your work has already been tackling very topical questions in relation to geopolitics for more than a decade. However, we both decided that this interview shouldn't deal too directly with this particular exhibition but rather reflect how these interests of yours started and evolved into a very established artistic practice. I have followed your work from its beginnings; we also share a long history of collaboration and exchange. Without a doubt I think that the project *For our Economy and Culture* (2013; fig. 19) represents a special turning point within your practice.¹ Not just because it was developed for the Slovenian Pavilion in Venice but also in terms of your conceptual interests and formal development. Would you agree with that?

JG: My practice has developed within a specific set of geopolitical relations occurring within the post-Yugoslav space and by observing how the dissolved debris of its cultural capital has been recuperated by the cultural systems of

Ausstellung befassen sollte, sondern vielmehr damit, was dein Interesse entfacht und wie sich daraus eine tatsächlich etablierte künstlerische Praxis entwickelt hat. Ich habe deine Arbeiten von Anbeginn an verfolgt, und uns verbindet zudem eine lange Geschichte der Zusammenarbeit und des Austauschs. Ich bin zweifelsohne der Ansicht, dass das Projekt *For Our Economy and Culture* (2013; Abb. 19) einen Wendepunkt innerhalb deines Œuvres markiert.¹ Nicht nur, weil es für den Slowenischen Pavillon in Venedig realisiert wurde, sondern auch was deine konzeptuellen Interessen und deine formale Entwicklung betrifft. Würdest du mir da zustimmen?

JG: Meine Arbeitsweise hat sich in einem spezifischen Rahmen geopolitischer Beziehungen innerhalb des post-jugoslawischen Raumes ausgeformt, und durch die Beobachtung, wie Überreste seines Kulturkapitals von den Machtsystemen der Kultur zurückgewonnen wurden. Es wurde bereits genug gesagt zu den Mängeln der früheren Kunstsysteme des Ostens (wobei mich auch weiterhin der geopolitische Exotismus in Erstaunen versetzt, der nicht-westlichem Kulturschaffen immer noch attestiert wird), und zwar von den Gatekeepern von Kunst und Kultur selbst. Die Arbeit mit toten Nationalstaaten und fehlgeschlagenen ideologischen Projekten ähnelt in vielerlei Hinsicht der Arbeit mit toten Künstler_innen – man kann sämtliche Elemente ihres Schaffens ganz einfach erfassen und untersuchen. Schon bald nach meinem Studium wurde das Verhältnis zwischen der nationalen und der

Abb. / Fig. 20:

For Our Economy and Culture, Eröffnungssperformance mit der Kunstsammlung des Nationalrats der Republik Slowenien / inaugural performance with the art collection of the National Assembly of the Republic of Slovenia, 55th Venice Biennale, 2013



power. Enough had been said about the lack of the former East's art systems—but what has continued to amaze me is the geopolitical exoticism that continues to be prescribed to non-Western cultural production—by the very gatekeepers of art and culture. Working with dead nation states and failed ideological projects, is in many ways similar to working with dead artists—one can easily encompass and study all of the elements of their oeuvre. Soon after my studies, the relationship between national and ideological (re)purposing of art and culture—as scenographic, identity forming apparatuses—became an obsession of mine. The more research I conducted into the contemporary echo of historical examples, the more I became aware of exponentially growing universality, and this was an unnerving discovery. Working with the past tells us so much about the current relationship between culture and political power and how we, as cultural workers, are embedded within this equation. Are we mere producers, illustrators or set builders of yet another attempt of a system of power, or can we develop real agency in the exchange with our audiences? The Venice Biennale project was indeed my first attempt at enacting a double game of national representation. The presentation involved working only with extremely obscure local histories—as I created a pavilion of successful and unsuccessful icons of Slovenian national representation through time. These ranged from endemic cave beetles named after Adolf Hitler to the art collection hanging on the back walls of politicians' offices in the Slovene National Assembly, which we managed to borrow and hang over a repeated pattern of illustrations of the beetle (figs. 20, 21).

Abb. / Fig. 21:

For Our Economy and Culture, Slowenischer Pavillon / Slovenian Pavilion, 55th Venice Biennale, 2013



ideologischen Umfunktionierung von Kunst und Kultur – zu szenografischen, identitätsbildenden Apparaturen – zu einer Art persönlicher Obsession. Die Arbeit mit der Vergangenheit erzählt uns so viel über den aktuellen Zustand der Beziehung zwischen Kultur und politischer Macht und darüber, wie wir – die im Kulturbereich Tätigen – in diese Gleichung eingebettet sind. Sind wir bloße Produzent_innen, Illustrator_innen oder Bühnenbildner_innen des nächsten Versuchs eines Machtsystems, oder können wir im Austausch mit unserem Publikum echte Handlungsmacht entfalten? Das Projekt bei der Biennale von Venedig war tatsächlich mein erster Versuch, ein doppeltes Spiel nationaler Repräsentation zu inszenieren. Die Präsentation umfasste ausschließlich das Arbeiten mit extrem obskurer lokaler Geschichte. Dafür stattete ich den Pavillon mit erfolgreichen und gescheiterten Ikonen aus, die über die Jahre hinweg der nationalen slowenischen Selbstdarstellung gedient hatten. Diese reichten von endemischen, nach Adolf Hitler benannten Höhlenkäfern bis hin zur Kunstsammlung, die hinter den Rücken von Politiker_innen in deren Büros im slowenischen Nationalrat hängen: Wir konnten sie ausleihen, um sie vor einer Wandtapete mit einer Endlosserie von Illustrationen der Käfer zu platzieren (Abb. 20, 21). Das Paradoxe an der Geschichte liegt darin, dass dieses Projekt aufgrund des politischen Wechsels in unserer slowenischen Regierung heute gar nicht mehr realisierbar wäre. Wir ahnten nicht, dass die Hitler-Käfer an unsere Wände zurückkehren würden.

TL: Das war ja eine eher kleine Fallstudie im Vergleich zu den komplexeren Projekten, mit denen du dich jetzt befasst. Aber trotzdem denke ich, dass es eine gute Einführung in deine Arbeitsstrategie war, besonders im Hinblick darauf, wie du das Scheitern der Ideologien offenlegst. Im Grunde genommen thematisieren deine Projekte die Universalität des Scheiterns von ideologischen Mechanismen. Was sagen die vielen Jahre deiner internationalen Archivrecherchen über die aktuelle Identitätskrise Europas aus?

JC: Betrachte ich meine vergangenen Projekte und die Recherchen dafür, dann wird mir klar, wie deutlich sich die Fallstudien hinsichtlich des Einsatzes von Kultur als Werkzeug für ideologische Inszenierungen voneinander unterscheiden. Doch bei diesen territorial und bisweilen sogar ideologisch motivierten historischen Beispielen finden sich auch einige Gemeinsamkeiten. Diese Untersuchungen mündeten in die Erkundung der aktuellen Identitätskrise Europas. Was mich wirklich beunruhigt hat, ist die Art und Weise, wie die Ungleichheit von Schutz und Förderung jener individuellen Sphären von Kulturkapital, die den Gleichklang im heutigen Europa ausmachen, zum Scheitern unserer Visualisierung eines gemeinsamen Projekts der Solidarität beigetragen hat. Und gleichzeitig beobachten wir die fortwährenden – wenn nicht sogar sich beschleunigenden – Säuberungen in Kulturinstitutionen in ganz Osteuropa, bei denen so viele Museumsdirektor_innen aufgrund neuer populistischer Regierungen ihres Amtes enthoben werden; das sollte wirklich ein Weckruf für den gesamten Kultursektor in ganz Europa sein. Meine beiden letzten Einzelausstellungen, die in zwei der führenden und renommiertesten zeitgenössischen Kunstmuseen in Polen und Slowenien stattfanden, gehörten zu den letzten in der Amtszeit

The paradox of this story is that today this project would not have been possible due to the political turn of our government in Slovenia. Little did we know that the Hitler beetles would be back on our actual walls.

TL: Let's say that this was a small case study in relation to more complex projects you are involved in now. But nevertheless, I believe it introduced your strategy of work very well, especially in the sense of how you expose the failure of ideologies. Basically, your projects speak about the universality of failure of ideological mechanisms. What do the many years of your international archive research say about the current identity crisis of Europe?

JC: Looking back at my past projects and their research I can quite clearly differentiate the case studies of employment of culture as a tool for ideology's scene setting. But some fundamentals are shared across these territorially and sometimes even ideologically contrived historical examples. This last period of research leads into the current identity crises of Europe. What has really perturbed me is how the disparity of protection and promotion of individual cultural capital spheres, that make up the unison of contemporary Europe, has aided the failure of our visualization of a united project of solidarity. The witnessing of a continued, if not accelerated, purge in cultural institutions across Eastern Europe, with so many museum directors being removed in light of a rise in right-wing populist governments should really be a wakeup call for the entire European cultural sector. My most recent solo exhibitions, in two of the most respected contemporary art museums in Poland and Slovenia, were among the last productions presented by the directors in place at the time.² And I have also lost out on a museum show in the UK due to reprogramming post Brexit that needed to "suit local and national interest." Given the focus of my practice this wording could not be more absurd.

TL: Yes, what is happening through these authoritarian culture wars is absurd. Do you think this marks an era of politically correct production? Although we need to be aware of the limited reach of so-called socially and politically engaged practices and exhibition programs. Nevertheless, I still believe this kind of production plays a very important role in terms of education, reflection on what is happening around us and the production of critical thought. How do you see this role of engaged practices and programs, and do you think authoritarian culture wars are wars against critical thought?

JC: A serious problem arises when we, cultural workers and producers, begin encountering not only external censorship, in the form of cultural programming and selection based on our practices but also start imposing self-censorship. When we start second guessing things like funding agendas—and with this—effectively political agendas. The other problem is the dumbing down of audiences. The right-leaning populist turn is ignoring the intelligence of our spectatorship. It is not only color and design that can be appreciated by the public, but all manner of deeper fundamental questions that so many artists pour forth. Art is life, and nobody prescribes only a specific "sector" of life experience to their citizens, right? I fully subscribe to the old suffragette

der jeweiligen Direktor_innen.² Zudem verpasste ich die Chance auf eine Museumsausstellung in Großbritannien aufgrund einer Neuprogrammierung nach dem Brexit, die auf „lokale und nationale Interessen“ abgestimmt sein sollte. Angesichts des Schwerpunkts meiner Arbeiten hätte diese Formulierung absurder nicht sein können.

TL: Ja, es ist tatsächlich absurd, was durch diese autoritären Kulturkriege geschieht. Denkst du, dass das den Auftakt einer Ära der politisch korrekten Produktion markiert? Obwohl wir uns der beschränkten Reichweite sogenannter sozial und politisch engagierter Arbeitsweisen und Ausstellungsprogramme bewusst sein müssen. Dennoch glaube ich immer noch, dass diese Art der Produktion eine äußerst bedeutende Rolle spielt, was Bildung, Nachdenken über das, was rund um uns passiert, und das Hervorbringen kritischer Gedanken anbelangt. Wie siehst du diese Rolle engagierter künstlerischer Praktiken und Programme, und bist du der Ansicht, dass autoritäre Kulturkriege Kriege gegen das kritische Denken sind?

JG: Ein ernsthaftes Problem gibt es dann, wenn wir Kulturarbeiter_innen und -produzent_innen nicht mehr nur mit externer Zensur in Form von kultureller Programmierung und Selektion konfrontiert sind, die sich auf unsere Arbeitsweise auswirkt, sondern auch anfangen, uns der Selbstzensur zu unterwerfen. Wenn wir anfangen, Dinge anzuzweifeln wie etwa Finanzierungsprogramme – und damit im Grunde genommen auch politische Programme. Das andere Problem ist die „Verdummung“ des Publikums. Die populistische Wende hat angefangen, die Intelligenz unseres Publikums zu ignorieren. Es sind nicht nur Farbe und Gestaltung, die das Publikum zu schätzen weiß, sondern alle Arten tieferer, grundlegender Fragen, wie sie so viele Künstler_innen thematisieren. Kunst ist Leben, und niemand schreibt seinen Bürger_innen nur einen bestimmten „Sektor“ an Lebenserfahrung vor, oder? Ich halte es da ganz mit dem alten Suffragetten-Slogan „Bread and Roses“.³ Die Frage, die ich nicht zu beantworten wage, ist die, welche Art von Rosen die Menschen brauchen. Und wenn ein Regierungsorgan beschließt, sich zum Obergärtner aufzuschwingen und jegliche Möglichkeit der Abstufung aussondert, dann haben wir ein ernstes Problem.

TL: Deine Antwort fasst die Situation, mit der sich viele unserer Kolleg_innen auf ihrem beruflichen Weg konfrontiert sehen, sehr gut zusammen. Die Situation wird sich mit dem Aufstieg des Rechtspopulismus und der zwangsweisen Auferlegung von Nationalismen verschärfen. An dieser Stelle würde ich gerne zu deinem Gedanken „Kunst ist Leben“ zurückkehren. Wenn ich über deine Arbeiten oder über deine Position als slowenische Künstlerin in Großbritannien nachdenke, dann ist das unmöglich, ohne eine Verbindungslinie zu Soft Power, Ideologie und Kulturpolitik zu ziehen. Wie siehst du das Verhältnis zwischen deinem persönlichen Leben und deiner beruflichen Situation? Ist deine persönliche Erfahrung etwas, das dich dazu gebracht hat, in den Archiven zu graben, Arbeiten zu erschaffen, die Gründe benennen, weshalb du tatsächlich keinem dieser Länder zugehörig bist?

slogan of “Bread and Roses.”³ The question that I would not dare to answer is just what kind of roses do people need? And if a governing body decides to become the head gardener and weeds out all possibility of nuance of choice, then we have a serious problem.

This Machine Builds Nations, Ausstellungsansicht / installation view, BALTIC Gateshead, 2018



JG: Im Nachgang des Brexit ist die potenziell neue wechselseitige Befruchtung des öffentlichen Bewusstseins buchstäblich im Laufe einiger Monate verschwunden. So viele europäische Kreative haben das Land sehr plötzlich verlassen, und die Kulturinstitutionen selbst haben – wie bereits erwähnt – begonnen, ihre Programme umzuschreiben. Ob der Grund dafür vorauseilender Gehorsam gegenüber dem Publikum oder den Förderrichtlinien ist, sei dahingestellt. Einer der Direktoren eines führenden englischen Kunstmuseums hat öffentlich gesagt, dass sie „als Hüter einer nationalen Sammlung“ die Pflicht hätten, diese Sammlung für ihr neues Publikum, das aufgrund der Pandemie 75 Prozent weniger internationale Besucher_innen umfasste, neu auszurichten. Natürlich würden wir – die Kulturarbeiter_innen und -produzent_innen – ohne unser Publikum nicht existieren, und es ist wichtig, Kommunikationskanäle zu unterschiedlichen Publikumsgruppen zu eröffnen. Aber wir können wohl kaum erwarten, dass sie alle ein Werk genauso interpretieren wie die Künstler_innen, die Kurator_innen oder die Institution. Darin liegt ja gerade die grundlegende Schönheit von Kultur, dass sie viele verschiedene Lesarten des gleichen poetischen Angebots befördert. Schlussendlich ist das die einzige Methode, durch die unsere Arbeitsweise und das Kulturkapital weiter wachsen können. Worauf werden zukünftige Generationen sonst bauen? Wir brauchen Vielschichtigkeit in unserem kulturellen Schaffen, um unser Publikum auf die äußerst komplexen Zeiten vorzubereiten, die vor uns liegen.

TL: Ich halte es für wichtig, über die Bedingungen der künstlerischen Produktion zu sprechen. Besonders wenn wir den soziopolitischen Kontext und die Kulturpolitik berücksichtigen. Wer wie ich aus dem ehemaligen Jugoslawien kommt und die dortige Entwicklung der Kunstpraxis in den 1990er-Jahren kennt, dem ist klar, dass der turbulente soziopolitische Kontext einen erheblichen Einfluss auf das Kunstschaffen ausübt. Sei es nun auf inhaltlicher oder formaler Ebene. Ich möchte keinen Vergleich ziehen zu den 1990er-Jahren in Ex-Jugoslawien, aber ich denke immer noch, dass deine Projekte oft unter recht ähnlichen Umständen entstehen. Du hast keine kommerzielle Galerie, die deine Projekte unterstützt. Wie siehst du diese Beziehung zwischen deiner künstlerischen Praxis und den Produktionsbedingungen?

JG: Seit meinem Studium in Venedig haben meine Kolleg_innen und ich hauptsächlich Kunstwerke und Projekte geschaffen, die darauf zielten, die Grenzen dessen zu überschreiten, was die (kontextuellen) sozialen Umstände als Raum für und von Kunst betrachteten. Vielleicht haben wir die Rückkehr der Kunst ins Leben wirklich verschlafen. Das war im Wesentlichen der Grund dafür, weshalb ich dieses Forschungsfeld gewählt habe. Ich glaube nicht, dass wir jemals daran gedacht haben, dass ein Kunstwerk ohne die Einbindung des Publikums abgeschlossen ist, es sollte vor allem performativer Art sein oder zumindest einen angeregten Austausch beinhalten. Wir haben auch – vielleicht unbewusst – permanent die Autorität infrage gestellt, die entschied, wer das Recht hat, seine oder ihre Handlungsmacht als Künstler oder Künstlerin auszuüben. Vielleicht ist das eine Art von historischem

TL: This answer of yours very well encompasses the situation that many of our colleagues encounter on their professional paths. It is just going to get worse with the rise of right-wing populism and the imposing of nationalisms. At this point I would like to return to your thought “Art is life.” It is impossible to think about your work or about your position as a Slovenian artist in the UK, without drawing a connection to soft power, ideology and cultural politics. How do you see this relation between your personal life and professional position? Is your personal experience something that led you to dig into the archives, create works that define reasons why you actually don’t belong to either of those countries?

JG: Post Brexit, a potentially new cross fertilization of the public imaginary has vanished literally over a few months. So many European creatives have left the country very suddenly and, as I already mentioned, cultural institutions themselves have begun rewriting programs. Whether this is due to second guessing audiences or funding options, I will leave it here. One of the directors of a leading London arts museum has publicly said that “as custodians of a national collection” they have a duty to reframe this collection for their new public which has, due to the pandemic, lost 75 percent of its international spectatorship. Of course, we, the cultural workers and producers, do not exist without our audience and it is important to open channels of communication with diverse spectatorship. But we can hardly expect they will all have the same reading of the work as the artist, the curator, or the institution. That is exactly the fundamental beauty of culture facilitating, multiple readings of the same poetic proposition. At the end of the day this is the only way our practices can grow and cultural capital can continue to develop. What will future generations build upon otherwise? We need complexity in our cultural production, to make our audience ready for the very complex times ahead.

TL: I think it is important to speak about the conditions of artistic production. Especially if we take into consideration the sociopolitical context and cultural politics. Coming from former Yugoslavia, being aware of the development of art practices in the nineties, it is clear that the turbulent sociopolitical context heavily affected the artistic production. Be it on the level of content or form. I don’t want to make a comparison to the nineties in former Yugoslavia, but I still believe your projects are often created in very particular conditions. You don’t have a commercial gallery to support your projects. How do you see this relation between your artistic practice and conditions of production?

JG: Ever since my studies in Venice my peers and I have mainly created artworks and projects that attempted to cross the boundaries of what the (contextual) social conditions considered to be the space for and of the arts. Perhaps we really missed the return of art to life. That was fundamentally what made me choose this field of inquiry. I do not think we ever thought of an artwork as completed without the engagement of an audience, either through performance or an activated exchange. We also, perhaps subconsciously, continuously challenged the authority that decided on

Schluckauf, ein Überbleibsel unserer sozialistischen Vergangenheit, das als soziale Mobilität par excellence verwirklicht wurde. Als wir dann mit dem Klassensystem der Kunstwelt konfrontiert wurden, spielten wir schlicht nicht nach dessen Regeln. Das war natürlich mit zahlreichen Herausforderungen verbunden: kein Kunstmarkt, keine kommerzielle Vertretung, keine Sammler_innen. Unser neuer geopolitischer Raum wurde eben erst neu definiert und mit Chaos assoziiert, worauf wir mit unseren jungen künstlerischen Positionen als kreativer Erwiderung reagierten. Wir erlebten neue Schengen-Zonen, neue Migrationsbeschränkungen und neue Fälle von innereuropäischem Kolonialismus, die wir als Sämlinge erkannten. Doch gleichzeitig bargen diese Zeit und dieser Ort das Potenzial, die Codes der Produktion selbst neu zu schreiben, indem neue Beziehungen und neue Methoden der Forschung miteinander verschränkt wurden. Wir begannen auf eine Art und Weise zu arbeiten, als gäbe es ein voll funktionsfähiges Produktionssystem, selbst wenn es sich dabei nur um eine reine Erfindung unserer Fantasie handelte.

TL: Ich weiß, dass sich deine Arbeit oft von einem Projekt zum nächsten entwickelt und dass du stets die aktuellen soziopolitischen Gegebenheiten berücksichtigt. Was können wir für das Jahr 2022 von dir erwarten, nicht im Sinn eines spezifischen Projekts, sondern mehr im Sinn des Nachdenkens über deine Arbeit und der Benennung deiner neuen Interessen?

JC: Die Universalität der Pandemie hat uns viel stärker realisieren lassen, dass es autoritäre Strukturen gibt, die zuvor nicht so eindeutig erkennbar waren. Jetzt haben wir deren Fundamente tatsächlich freigelegt, und die sind in vielen Ländern politisch extrem düster. Heute haben wir eine klarere Sichtweise auf den Mangel an Solidarität und gegenseitiger Unterstützung. Dennoch bedienen wir uns solcher Infrastrukturen, die immer noch auf nationalen Finanzierungssystemen gründen und extrem abhängig von den politischen Nuancen jedes Landes sind. Meine gesamte Arbeitsweise ist auf der direkten Auseinandersetzung mit – nationalen und übernationalen – Kontrollsystemen aufgebaut; in meinen zukünftigen Projekten werde ich also weiterhin versuchen, die Machtvertikalen aufzuspüren, die es darauf angelegt haben, unser zukünftiges Kulturkapital zu verwalten. Ich hoffe, auch weiterhin neue institutionelle Partner zu finden, die bereit sind, ihre eigene Vergangenheit und Zukunft und ihre Rolle bei der Schaffung eines engagierten sozialen Diskurses infrage zu stellen. Nach wie vor werde ich Medien und Methoden miteinander verknüpfen. Und ich werde mich besonders auf meine filmische Praxis fokussieren, indem ich Arbeiten gestalte, die aus historischen Readymades aus Skripts, Schauplätzen und Charakteren zusammengesetzt sind. Dies ist eine Recherchemethode, aus der umfängliche Werkgruppen hervorgehen. Ich würde sie sogar als Organismen bezeichnen, die Jahre des Forschens beanspruchen und zur Bildung neuer widerstandsfähiger Teams von Mitstreiter_innen führen, die die grundlegenden Anliegen des Projekts teilen. Ich arbeite an einem neuen Film, der tatsächlich durch die Beschäftigung mit der Ausstellung in Salzburg inspiriert wurde. Jetzt muss ich diesen durch die Produktionsbedingungen in

who has the right to enact their agency as an artist. Maybe this is a kind of historical hiccup we inherited from our socialist past, when social mobility was effectuated par excellence. So, when we were confronted with the class system of the art world, we simply did not play by its rules. This of course came with many challenges: no art market, no commercial representation, no collectors. Our new geopolitical space was just being redefined and was associated with turbulence, to which we reacted with creative responses reflecting our young artistic positions. We experienced new Schengen zones, new migration conditions and new cases of inner-European colonialism, which we recognized emerging around us. But simultaneously, this time and space came with potential to rewrite the codes of production themselves by crossing new relations and new modes of enquiry. We began working as if there were a fully functional production system, even if it was just a mere figment of our imagination.

TL: I know your practice often evolves from one project to another and that you always take into consideration the current sociopolitical situation. What can we expect from you in 2022, not in the sense of specific projects but more in the sense of reflection of your work and identifying your new interests?

JC: The universality of the pandemic has brought us closer to the realization of the existence of authoritarian structures that were not so clearly illustrated before. Now the fundamentals have been laid bare, and they are politically very dire in many countries. Today we do have a clearer view of the lack of solidarity and mutual support as we inhabit infrastructures that are still based

Am Set von / On the set of *Nada: Act III – The Exhibition*, Espace Niemeyer, Paris, 2019



Pandemiezeiten steuern und so tief wie möglich in die aktuelle Zuspitzung und Instrumentalisierung von Kultur vordringen – dabei näherte ich mich dem Thema der Darstellung (trans)nationaler Identität in der Kunst in einer Zeit an, in der die Nation ihre zentrale Stellung als politische Kategorie eingebüßt hat und sich gleichzeitig ihres Fortbestands in einem Anstieg von Rechtspopulismus vergewissert. Auf diese Reise freue ich mich sehr.

Das schriftliche Interview wurde von Oktober bis Dezember 2021 durchgeführt.

¹ Slowenischer Pavillon, 55. Biennale von Venedig, IT (1.6.–24.11.2013); Künstlerin: Jasmina Cibic, Kommissär: Blaž Peršin, Direktor Museum and Galleries of Ljubljana; Assistenz-Kommissarin: Marija Skočir, Museum and Galleries of Ljubljana; Kurator: Tevž Logar; kuratorischer Assistent: Vladimir Vidmar, Škuc Gallery; Beraterin für Architektur: Mateja Šetina; Beraterin für bildende Künste: Manca Bajec.

² *The Foundation of Endeavour*, Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, SI (1.9.2020–8.2.2021), Direktorin: Zdenka Badovinac; *The Palace*, Museum Sztuki Łódź, PL (21.5.–28.8.2021), Direktor: Jarosław Suchan; siehe Dorian Batycka, „Right-wing Takeover of Poland’s Museums Continues as Museum of Art in Łódź is Latest Cultural Institution Facing Change of Leadership“, in: *The Art Newspaper*, 9.12.2021, <https://www.theartnewspaper.com/2021/12/09/right-wing-takeover-of-polands-museums-continues-as-museum-of-art-in-lodz-is-latest-cultural-institution-facing-change-of-leadership>;

com/2021/12/09/right-wing-takeover-of-polands-museums-continues-as-museum-of-art-in-lodz-is-latest-cultural-institution-facing-change-of-leadership; „Zdenka Badovinac Fired from Moderna Galerija by New Slovenian Government“, in: *artforum*, online, 28.12.2020, <https://www.artforum.com/news/zdenka-badovinac-fired-from-moderna-galerija-by-new-slovenian-government-84762> (beide: 18.1.2022).

³ „Bread and Roses“ ist ein politischer Slogan, der aus einer Rede von Helen M. Todd (1870–1953) stammt, einer amerikanischen Suffragette und Arbeitsrechtsaktivistin. Die Redewendung wird auch regelmäßig in Zusammenhang mit dem Textilstreik in Lawrence, Massachusetts, gebracht, der zwischen Januar und März 1912 stattfand.

on national funding systems and ultra-dependent on the political nuances of each country. My entire practice has been built around direct engagement with systems of control—national and supra national—so my future projects will continue to try and map these power verticals that attempt to curate our future cultural capital. I hope to continue finding new institutional partners who are willing to question their own past and future and their roles in the creation of an engaged social discourse. In my future I will continue crossing media and methodologies. I will focus especially on my film practice that creates moving image works assembled from historical ready-mades taken from scripts, locations, and characters. This is a research practice that gives birth to large bodies of work. I would say even organisms, that include years of research, and build new resilient teams of collaborators that share the project’s core conceptual concerns. I am working on a new film that has in fact been inspired by the research for the Salzburg show. Now, I need to try to navigate it through the pandemic’s conditions of production and reach as deep into the current sharpening and instrumentalization of culture as I can—approaching the topic of representation of (trans)national identity in the arts at a time when the nation has lost its centrality as a political category and reasserted its persistence in a surge of right-wing populisms. I am very much looking forward to this journey.

The written interview was conducted from October to December 2021.

¹ Slovenian Pavilion at the 55th Venice Biennale (June 1, 2013–November 24, 2013); Artist: Jasmina Cibic; Commissioner: Blaž Peršin, Director of Museum and Galleries of Ljubljana; Assistant Commissioner: Marija Skočir, Museum and Galleries of Ljubljana; Curator: Tevž Logar; Curator’s Assistant: Vladimir Vidmar, Škuc Gallery; Architecture Consultant: Mateja Šetina; Visual Arts Consultant: Manca Bajec.

² *The Foundation of Endeavour*, Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, SI (September 1, 2020 – February 8, 2021), director: Zdenka Badovinac. *The Palace*, Museum Sztuki Łódź, PL (May 21 – August 28, 2021), director: Jarosław Suchan. See: Dorian Batycka, „Right-wing takeover of Poland’s museums continues as Museum of Art in Łódź is latest cultural institution facing change of leadership“, in *The Art Newspaper*,

December 9, 2021, <https://www.theartnewspaper.com/2021/12/09/right-wing-takeover-of-polands-museums-continues-as-museum-of-art-in-lodz-is-latest-cultural-institution-facing-change-of-leadership> and „Zdenka Badovinac fired from Moderna Galerija by new Slovenian government“, in *artforum*, online, December 28, 2020, <https://www.artforum.com/news/zdenka-badovinac-fired-from-moderna-galerija-by-new-slovenian-government-84762> (both accessed January 18, 2022).

³ „Bread and Roses“ is a political slogan which originates from a speech given by Helen M. Todd (1870–1953), American suffragist, and worker’s rights activist. The phrase is also regularly linked with the textile strike in Lawrence, Massachusetts, which was held between January and March 1912.