



JASMINA CIBIC

NADA

KERBER

The artwork is a complex, layered composition. It features a large, light-colored, textured area on the left that resembles a close-up of a plant or a rough surface. This is overlaid with various geometric and organic shapes. A prominent dark, angular shape is in the upper right. Below it, a series of dark, pointed shapes form a fan-like pattern. The bottom right corner contains a series of dark, vertical, pointed shapes. The overall effect is one of depth and texture, with a mix of natural and geometric elements.

JASMINA CIBIC
NADA

KERBER ART



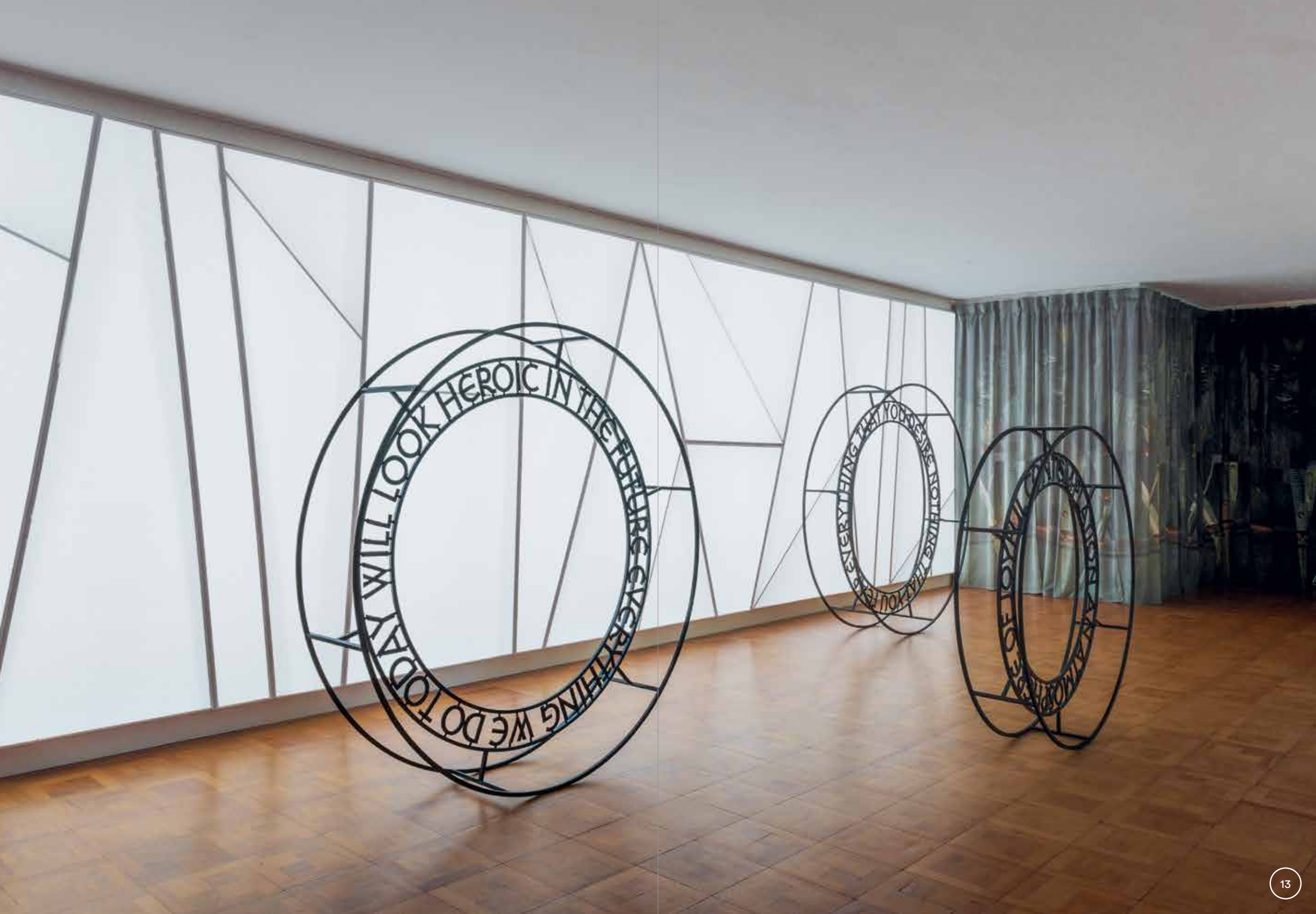




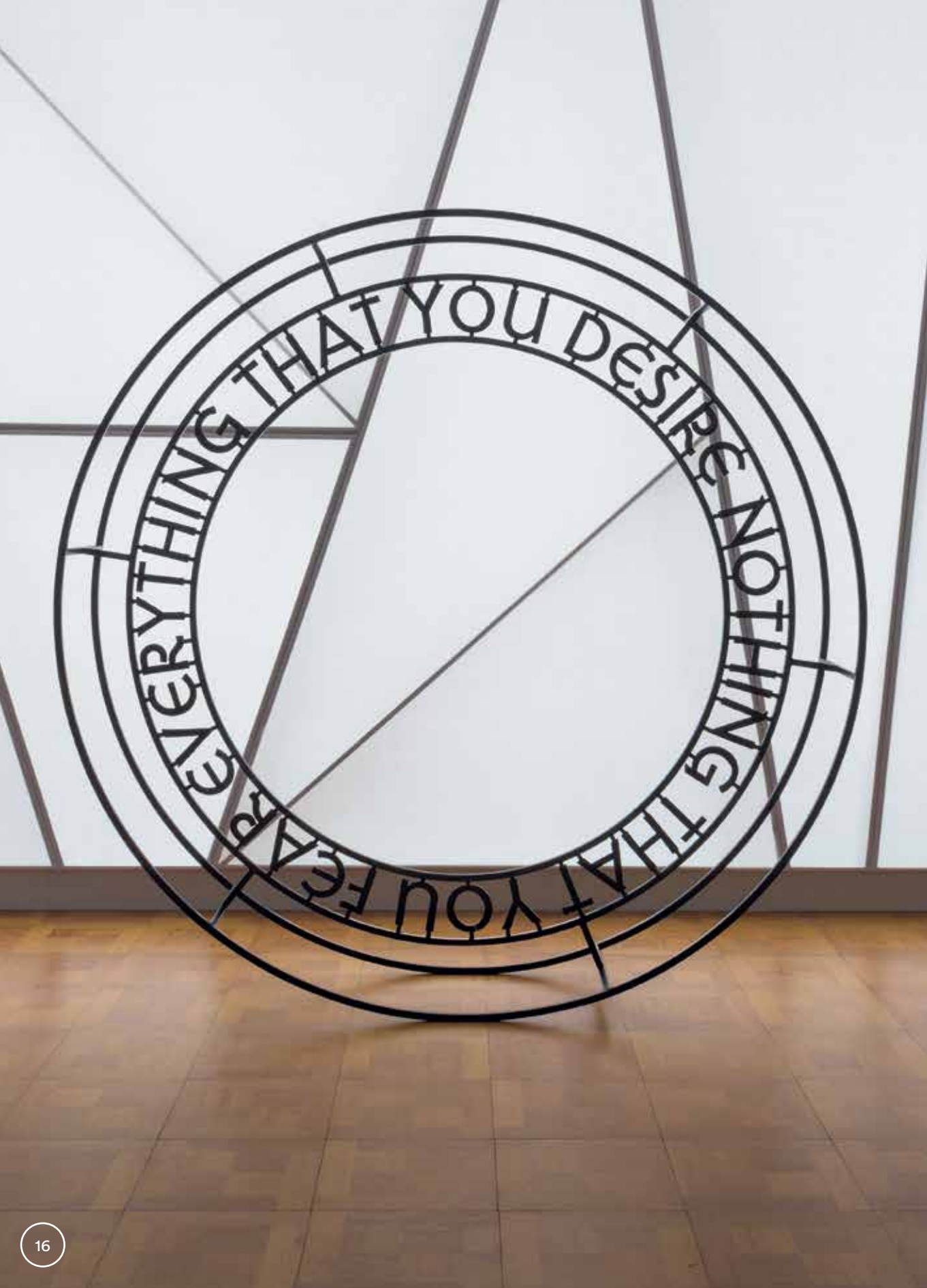












INHALT

CONTENTS

VORWORT KATIA BAUDIN	19	PREFACE KATIA BAUDIN
IN IHREN EIGENEN WORTEN: JASMINA CIBIC IM GESPRACH MIT KATIA BAUDIN UND CONSTANCE ZAWADZKY	25	IN HER OWN WORDS: JASMINA CIBIC IN CONVERSATION WITH KATIA BAUDIN AND CONSTANCE ZAWADZKY
	40	
	NADA: ACT I	
DER ARCHITEKT, HOFFNUNGSTRÄGER DER NATION VLADIMIR KULIĆ	59	ARCHITECT, THE HOPE OF THE NATION VLADIMIR KULIĆ
	68	
	NADA: ACT II	
DIE MATERIALISIERUNG VON NATIONALER IDENTITÄT: DAS SPIEL DER SANFTEN MACHT IN JASMINA CIBIC'S NADA-TRILOGIE ERIKA BALSOM	87	MATERIALIZING NATIONHOOD: THE PLAY OF SOFT POWER IN JASMINA CIBIC'S NADA TRILOGY ERIKA BALSOM
	96	
	NADA: ACT III – THE EXHIBITION	
KÜNSTLERBIOGRAFIE UND BIBLIOGRAFIE	122	ARTIST'S CV AND BIBLIOGRAPHY
WERKLISTE	127	LIST OF EXHIBITED WORKS
IMPRESSUM	132	IMPRINT



Mit der Ausstellung von Jasmina Cibic (* 1979), *The Spirit of Our Needs*, feiern die Kunstmuseen Krefeld gleich mehrere Premieren. Dies ist die erste institutionelle Einzelausstellung in Deutschland, die dieser aufstrebenden slowenischen Künstlerin gewidmet ist. Sie hat im Museum Haus Esters eine ortsspezifische Präsentation erarbeitet, die aus ihrer intensiven Beschäftigung mit dem historischen Kontext der Häuser Lange und Esters, dem Wirken Ludwig Mies van der Rohe und mit Krefeld zur Blütezeit der Seidenproduktion erwachsen ist.

Gleichzeitig dienen die beiden von Mies van der Rohe entworfenen benachbarten Villen und deren Umgebung als Bühne für den dritten Teil ihrer *Nada*-Trilogie, die Stararchitekten der Moderne und ihre Rolle bei der Repräsentation von Nationen thematisiert. Als Ausgangspunkt für *Nada: Act I* fungiert Vjenceslav Richter – Mitglied von *EXAT 51* – und der von ihm entworfene jugoslawische Pavillon der Brüsseler Weltausstellung 1958. Arne Jacobsens Rathaus in Aarhus bildet das Setting für den zweiten *Nada*-Akt. Für *Nada: Act III* haben erstmals die legendären Villen von Mies van der Rohe einen Künstlerfilm inspiriert, der am 1. Oktober 2017 Premiere feierte, ein Monat nach dem Dreh vor Ort. Erstmals ist im Museum Haus Esters die nun abgeschlossene *Nada*-Trilogie zu sehen.

Jasmina Cibics *The Spirit of Our Needs* in Haus Esters und die gleichzeitig in Haus Lange stattfindende Überblicksschau *EXAT 51. Synthese der Künste im Jugoslawien der Nachkriegszeit* sind darüber hinaus die ersten Ausstellungen, die ich als neue Leiterin der Kunstmuseen Krefeld kuratieren durfte. Sie ergänzen sich inhaltlich und führen einen neuen, dynamischen Dialog zwischen den beiden Bauhausvillen ein, den wir bei zukünftigen Ausstellungsprojekten fortführen möchten. Wie in beiden Präsentationen zu spüren ist, entwickeln die

VORWORT

KATIA
BAUDIN

19

PREFACE

KATIA
BAUDIN

With the exhibition of Jasmina Cibic (b. 1979), *The Spirit of Our Needs*, the Kunstmuseen Krefeld are celebrating several premiers. This is the very first institutional solo exhibition in Germany dedicated to this emerging Slovenian artist. She has developed a site-specific project in Museum Haus Esters that has grown out of her deep exploration of the historical context of Haus Lange and Haus Esters, the work of Ludwig Mies van der Rohe, and Krefeld in its silk-manufacturing heyday.

At the same time, the two neighboring villas designed by Mies van der Rohe and their surroundings serve as the setting for the third part of her *Nada* trilogy, which examines star architects of modernism and their role in national representation. Vjenceslav Richter—a member of the *EXAT 51* group—and the Yugoslavian Pavilion he designed for the Brussels 1958 World's Fair serve as the starting point for *Nada: Act I*. Arne Jacobsen's city hall in Aarhus forms the setting for the second *Nada* act. With *Nada: Act III*, the legendary Mies villas in Krefeld have for the first time inspired an artist film, which premiered on October 1, 2017, just a month after being shot on site. The newly completed film trilogy is being shown for the first time in Haus Esters.

Jasmina Cibic's *The Spirit of Our Needs* in Haus Esters and the neighboring survey show *EXAT 51: Synthesis of the Arts in Post-War Yugoslavia* in Haus Lange are also the first exhibitions I have had the privilege of curating since arriving at the helm of the Kunstmuseen Krefeld. They complement each other in terms of content and introduce a new, dynamic dialogue or ping-pong between the

←
Jasmina Cibic,
*Souvenirs and
Treats (Untitled I)*,
2017, Goldfarbe auf
Fotoabzug /
gold paint on
photographic print,
52 × 70 cm

Kunstmuseen Krefeld eine neue Strategie zur Erkundung der Synthese der Künste sowie eines Dialogs zwischen bildender und angewandter Kunst, um die Kluft zwischen Kunst und Alltag zu überbrücken. Damit knüpfen wir an die Ursprünge unseres Hauptstandorts, des Kaiser Wilhelm Museums, und die visionäre Politik von Friedrich Deneken, seines Gründungsdirektors, an.

Wir sehen es auch als unsere Aufgabe, dem Entdeckungsgeist und der Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Praktiken der Ära von Paul Wember – legendärer Nachkriegsdirektor der Kunstmuseen Krefeld – treu zu bleiben, indem wir neben etablierten Künstlern den Blick auf in Deutschland weniger bekannte künstlerische Positionen lenken, die uns wegweisend für die jüngsten Entwicklungen in den Künsten erscheinen. Die Kunstmuseen Krefeld sind stolz, dem deutschen Publikum mit *The Spirit of Our Needs* die verwobene, interdisziplinäre Praxis Jasmina Cibics in dieser besonders ambitionierten und wegweisenden Ausstellung vorstellen zu können.

Der Arbeit von Jasmina Cibic bin ich zum ersten Mal 2013 in Venedig begegnet, als sie den Slowenischen Pavillon in einem abseits des Hauptareals versteckt gelegenen Palazzo bespielte. Ihr Beitrag hat mich noch lange nach meiner Rückkehr nach Deutschland beschäftigt. Mit ihrer mehrschichtigen, allegorischen Sprache und forschungsorientierten Vorgehensweise betrat sie künstlerisches Neuland, indem sie sich mit der Vergangenheit auseinandersetzt und auf ihre noch immer gültige Aktualität verweist. Die raumgreifenden Installationen der Künstlerin – die wie eine Kulisse für ihre Filme fungieren – packen den Betrachter zunächst durch ihre starke visuelle Ästhetik, bevor sie eine tiefere Schicht offenbaren, in der Kultur und Ideologie, kreative Freiheit und Iden-

VORWORT
KATIA BAUDIN

two Bauhaus villas that we plan to pursue in future exhibition projects. As can be sensed in both shows, the Kunstmuseen Krefeld are developing a new policy aimed at exploring the synthesis of the arts, as well as dialogues between the fine and applied arts, approaches which bridge the gap between art and everyday life. In doing so, we are reconnecting with the origins of our main site, the Kaiser Wilhelm Museum, and the visionary policy of Friedrich Deneken, its founding director.

We see it as our responsibility to remain true to the experimental spirit and receptiveness toward emerging practices which characterized the era of Paul Wember—the legendary postwar director of the Kunstmuseen Krefeld—by directing attention not only to established artists, but also to artistic positions that are less known in Germany and seem to us to be pioneering for recent developments in the arts. With *The Spirit of Our Needs*, the Kunstmuseen Krefeld are proud to introduce the German public to the interwoven, interdisciplinary practice of Jasmina Cibic through this particular ambitious and groundbreaking exhibition.

I encountered the work of Jasmina Cibic for the first time in Venice in 2013, when she represented Slovenia in its off-site pavilion located in a palazzo tucked away in the city. Her contribution continued to preoccupy me long after my return to Germany. Her multilayered, allegorical language and research-oriented

tität aneinander reiben. Ihre Arbeiten kreisen unter anderem um das Verhältnis kultureller Produktion und Machtstrukturen sowie um nationale Ideologien und deren Umsetzung in Kunst und Architektur.

Für ihre Ausstellung in Krefeld vertiefte sich Jasmina Cibic in die Geschichte der Häuser Esters und Lange und die der Krefelder Seidenindustrie. Ein Großteil der Arbeiten wurde eigens für diese Ausstellung erarbeitet. Dadurch baut sie auf die lange ortsspezifische Tradition in den Häusern Lange und Esters auf ihre ganz eigene Weise auf. Cibic hat sich von bedeutenden modernen Wandgemälden Heinrich Campendonks und Johan Thorn Prikkers und einer Skulptur Wilhelm Lehmbrucks – alle befinden sich hier in Krefeld – inspirieren lassen und ebenso von Ludwig Mies van der Rohe Entwürfen für deutsche Pavillons und Stände auf Handelsmessen und internationalen Weltausstellungen.

Jasmina Cibics Archivforschungen nach politischen Diskussionen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fließen in ihre Ausstellung und den Film *Nada: Act III – The Exhibition* mit ein. Ihre *Nada*-Trilogie wie auch ihre Krefelder Präsentation als Ganzes thematisieren die Entwicklung nationaler Identitäten und Ideologien sowie die Anwendung von sanften Machtmechanismen („soft power“). Die Auseinandersetzung mit der Tatsache, dass die damaligen Hauptentscheidungsträger und Akteure – ob aus Politik, Wirtschaft, Kultur, Architektur – männlich waren, lässt sie in ihren letzten Film und die Ausstellung auf besonders prägnante Weise einfließen. Wir freuen uns jetzt auf die weiteren Orte, wo die *Nada*-Filme – und vor allem die Krefelder Episode – einem internationalen Publikum vorgeführt und kritisch betrachtet werden, insbesondere im BALTIC Gateshead und DHC/ART in Montreal.

VORWORT
KATIA BAUDIN

approach have taken her into new artistic territory in which she engages with the past while pointing to its still relevant topicality. The immersive installations by the artist—which serve as a backdrop for her films—first grab the viewer with their strong, visual aesthetics before revealing another, deeper layer in which culture and ideology, creative freedom and identity, rub up against each other. Her works revolve, among other things, around the relationship between cultural production and power structures, but also around national ideologies and how they translate into art and architecture.

For her exhibition in Krefeld, Jasmina Cibic delved into the history of Haus Esters and Haus Lange and that of the silk industry in Krefeld. Most of the works were developed specifically for this exhibition. She thus builds on the long, site-specific tradition of Haus Esters and Haus Lange in her very own way. Cibic was inspired by major modernist murals by Heinrich Campendonk and Johan Thorn Prikker, and a Wilhelm Lehmbruck sculpture—all located in Krefeld—as well as by Ludwig Mies van der Rohe's designs for German pavilions and stands at trade fairs and world fairs.

Jasmina Cibic's archival research into political discussions from the first half of the twentieth century have also infiltrated her exhibition and her film *Nada: Act III—The Exhibition*. Her *Nada* trilogy, as well as her Krefeld show as a whole, addresses the development of national identities and ideologies along

Ganz herzlich danken wir an erster Stelle Jasmina Cibic für ihren großen Enthusiasmus, den sie diesem Projekt entgegengebracht hat, sowie für ihr Vertrauen und tiefes Interesse an unserer Institution. Besonders dankbar sind wir dafür, dass sie dem Museum großzügigerweise die Vorhang-Installation "The Spirit of our Needs" geschenkt hat. Ich möchte mich ganz herzlich bei der Heinz und Marianne Ebers-Stiftung für den Ankauf der *Nada*-Trilogie für die Kunstmuseen Krefeld bedanken. Ein ausgesprochen herzlicher Dank gilt auch der Kulturstiftung des Bundes und dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen; ohne ihre großzügige finanzielle Unterstützung hätten Ausstellung und Katalog nicht realisiert werden können. Als städtisches Museum sind wir der Stadt Krefeld besonders für ihre kontinuierliche Unterstützung und Offenheit dankbar. Auch die Unterstützung der SWK Stadtwerke Krefeld AG und der Freunde der Kunstmuseen Krefeld e. V. waren von großer Bedeutung. Ein weiterer Dank geht an Jan Kleinewefers und seine Unternehmen, die Verseidag-Indutex GmbH und die TAG Composites & Carpets GmbH, für ihre freundliche Unterstützung. Danken möchten wir auch der Villa Merländer, dem Theater Krefeld und Mönchengladbach und Christiane Lange sowie ihren Eltern, die Jasmina Cibic ihre Türen geöffnet haben.

Zu guter Letzt stellt auch diese Publikation ein Debüt dar. Sie ist der erste deutschsprachige Katalog, der der Künstlerin gewidmet ist. Der Grafikerin Rafaela Dražić danken wir ganz herzlich für die in Zusammenarbeit mit der Künstlerin entstandene starke Gestaltung, Kim Schwerm für die Unterstützung bei der Koordination und insbesondere dem Kerber Verlag für Produktion und Vertrieb dieser Publikation. Die Autoren Erika Balsom und Vladimir Kulić haben

with the use of soft power. Her analysis of the fact that the key decision-makers and stakeholders at the time were men—whether from politics, economics, culture, or architecture—has made itself into her latest film and exhibition in a particularly incisive way. We now look forward to the further sites at which the *Nada* films—especially the Krefeld episode—will be presented and critically received by an international audience, in particular at BALTIC Gateshead and DHC/ART in Montreal.

We would like to express our heartfelt gratitude first and foremost to Jasmina Cibic for the great enthusiasm which she has brought to this project as well as for her trust and deep interest in our institution. We are particularly grateful to the artist for having generously donated the curtain installation "The Spirit of our Needs" to the museum. I would very much like to thank the Heinz and Marianne Ebers Foundation for having purchased the *Nada* trilogy for the Kunstmuseen Krefeld. Sincere thanks also go to the Kulturstiftung des Bundes (German Federal Cultural Foundation) and to the Ministerium für Kultur und Wissenschaft (Ministry of Culture and Science) of the State of North Rhine-Westphalia; without their generous financial support, it would not have been possible to realize either the exhibition or the catalogue. As a municipal museum, we are especially grateful to the City of Krefeld for its ongoing support and openness. The support of the SWK Stadtwerke Krefeld AG and the Friends of the Kunstmuseen

aufschlussreiche Essays zu Jasmina Cibics Arbeiten und ihren Kontext beige-steuert, auch dafür ein großer Dank. Den Fotografen Volker Döhne und Johannes Post danken wir für die Installationsansichten.

Hier schließt sich ein herzlicher Dank an das gesamte Team der Kunstmuseen Krefeld an, das sich aufgrund der aufwendigen Ausstellungsarchitektur und Dreharbeiten in den Häusern Lange und Esters vor vielfältige Herausforderungen gestellt sah. Mein besonderer Dank gilt vor allem unserer wissenschaftlichen Volontärin, Constanze Zawadzky, die mir bei der Realisierung der Ausstellung assistiert und mit viel Enthusiasmus und Professionalität das Projekt organisiert hat.

Krefeld was also of great importance. Further thanks go to Jan Kleinewefers and his companies, Verseidag-Indutex GmbH and TAG Composites & Carpets GmbH, for their kind support. We would also like to express our gratitude to the Villa Merländer, the Theater Krefeld und Mönchengladbach, and Christiane Lange and her parents, for opening their doors to Jasmina Cibic.

Last but not least, this publication also represents a debut. It is the first German-language catalogue dedicated to Jasmina Cibic. We sincerely thank graphic designer Rafaela Dražić for the strong design she developed in ping-pong with the artist, Kim Schwerm who assisted us with the coordination, and particularly the Kerber Verlag for the production and distribution of this publication. The authors Erika Balsom and Vladimir Kulić contributed insightful essays about Jasmina Cibic's works and their context—many thanks to them as well. Our gratitude also goes to photographers Volker Döhne and Johannes Post for their installation shots.

Finally, I wish to express my deepest gratitude to the entire team of the Kunstmuseen Krefeld, which found itself confronted with diverse challenges due to the complex exhibition architecture and film shoot at Haus Lange and Haus Esters. My special thanks goes above all to our junior curator, Constanze Zawadzky, who assisted me in realizing the exhibition and organized the project with great enthusiasm and professionalism.

IN HER OWN WORDS:
JASMINA CIBIC
IN CONVERSATION WITH
KATIA BAUDIN AND
CONSTANZE ZAWADZKY

IN IHREN EIGENEN WORTEN:
JASMINA CIBIC
IM GESPRÄCH MIT
KATIA BAUDIN UND
CONSTANZE ZAWADZKY

KB:

1951 BEZIEHUNGSWEISE 1981 HABEN HAUS LANGE UND HAUS ESTERS – ZWEI VILLEN, DIE MIES VAN DER ROHE GEGEN ENDE DER 1920ER-JAHRE FÜR DIE BEIDEN LEITER DER DER AKTIENGESellschaft DER SEIDENINDUSTRIE VERSEIDAG VERSEIDAG IN KREFELD SCHUF – IHRE FUNKTION GEÄNDERT UND WURDEN VON PRIVATHÄUSERN ZU ÖFFENTLICHEN MUSEUMSFLÄCHEN, GEFÜHRT VOM KAISER WILHELM MUSEUM, DEM STÄDTISCHEN KUNSTMUSEUM.

SEIT YVES KLEINS RADIKALER AUSSTELLUNG IN HAUS LANGE IM JAHR 1961, IN DEREN RAHMEN ER *LE VIDE* REALISIERTE, EINEN VÖLLIG LEEREN, KOMPLETT WEISSEN RAUM, DER ZU EINER DAUERINSTALLATION WURDE, HABEN DIE HÄUSER GENERATIONEN VON KÜNSTLERN ZUR SCHAFFUNG ORTSSPEZIFISCHER ARBEITEN INSPIRIERT, DIE OFTMALS DEN STATUS UND DIE AUTONOMIE DES KUNSTWERKS INFRAGE STELLTEN. DIE ENTWICKLUNG SPEZIFISCHER KÜNSTLERISCHER PRAXIS SEIT DEN 1960ER-JAHREN LÄSST SICH HIER ZURÜCKVERFOLGEN – IN DIESEM AN DEN ANTIPODEN DES NEUTRALEN WEISSEN, KUBUSFÖRMIGEN GALERIERAUMS ANGESIEDELTEN KONTEXT.

EINE NÄHERE BETRACHTUNG DER AUSSTELLUNGSGESCHICHTE AN DIESEN BEIDEN ORTEN ENTHÜLLT, DASS DIE MEISTEN KÜNSTLER MÄNNLICH WAREN UND AUS NORDAMERIKA ODER WESTEUROPA STAMMTEN, UND VON DER ARCHITEKTONISCHEN UMGEBUNG INSPIRIERT OFT EINEN FORMALISTISCHEN ODER RÄUMLICHEN STANDPUNKT VERTRATEN. ALS NEUE DIREKTORIN DER KUNSTMUSEEN HAT ES MICH INTERESSIERT ZU SEHEN, WIE EINE KÜNSTLERIN WIE SIE – DEREN FORSCHUNGSORIENTIERTE ORTSSPEZIFISCHE KUNSTPRAXIS SICH MIT THEMEN WIE MODERNE, ARCHITEKTUR, REPRÄSENTATION UND IDENTITÄT BEFASST – AUF DIESEN KONTEXT REAGIEREN WÜRDEN, WAS DIESE VILLEN IN IHREN ARBEITEN AUSLÖSEN KÖNNTEN. ICH WAR MIR SICHER, DASS SIE EINEN BISHER NOCH NICHT BEGANGENEN WEG WÄHLEN WÜRDEN.

JC:

Wenn eine Künstlerin eingeladen wird, eine ortsspezifische Intervention innerhalb eines historisch, kulturell und ideologisch aufgeladenen Ortes zu schaffen – wofür die Krefelder Villen ja ein Paradebeispiel liefern – müssen wir die Dynamik des Werkes und den Auftrag selbst unter dem Blickwinkel des Wiederbelebens von kulturellem Kapital und

KB:

RESPECTIVELY SINCE 1955 AND 1981, HAUS LANGE AND HAUS ESTERS—TWO VILLAS BUILT BY LUDWIG MIES VAN DER ROHE IN THE LATE 1920S FOR THE TWO HEADS OF THE KREFELD SILK INDUSTRY HOLDING COMPANY VERSEIDAG—CHANGED THEIR FUNCTION FROM PRIVATE HOMES TO BECOME PUBLIC MUSEUM SPACES RUN BY THE MUNICIPAL ART MUSEUM, THE KAISER WILHELM MUSEUM.

SINCE YVES KLEIN'S RADICAL SHOW IN 1961 AT HAUS LANGE—IN WHICH HE REALIZED *LE VIDE* A COMPLETELY EMPTY, ALL WHITE SPACE WHICH REMAINS PERMANENTLY INSTALLED—THE HOUSES HAVE INSPIRED GENERATIONS OF ARTISTS TO CREATE SITE-SPECIFIC WORKS, WHICH OFTEN QUESTION THE STATUS AND AUTONOMY OF THE ARTWORK. THE DEVELOPMENT OF SITE-SPECIFIC ARTISTIC PRACTICE SINCE THE 1960S CAN BE TRACED HERE, IN THIS CONTEXT SITUATED AT THE ANTIPODES OF THE NEUTRAL, WHITE CUBE GALLERY SPACE.

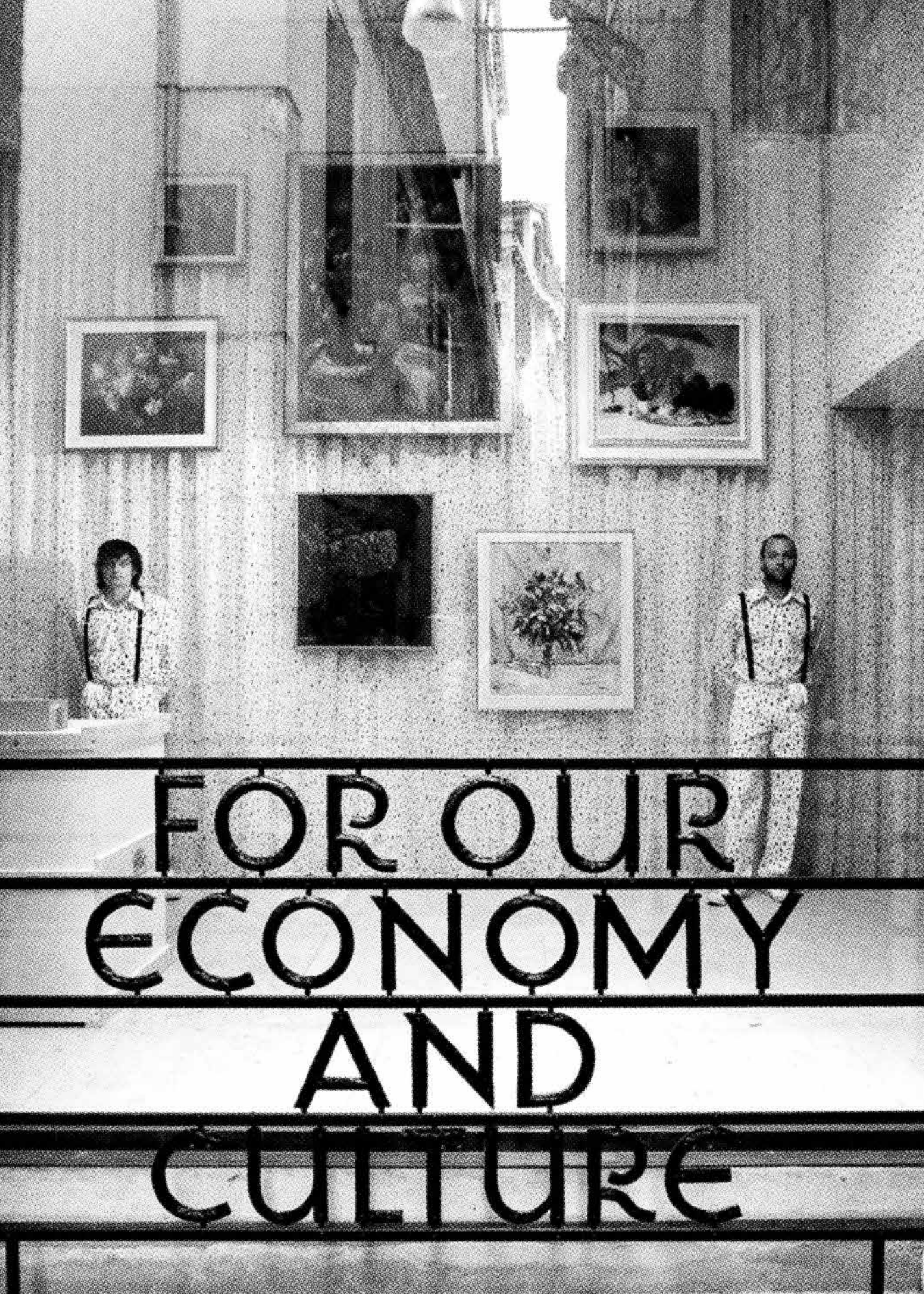
A CLOSER LOOK AT THE EXHIBITION HISTORY IN THESE TWO SITES REVEALS THAT MOST OF THE ARTISTS WERE MALE, FROM NORTH AMERICA OR WESTERN EUROPE, AND INSPIRED BY THE ARCHITECTURAL SETTING OFTEN FROM A FORMALISTIC OR SPATIAL STANCE. AS THE NEW DIRECTOR OF THE KUNSTMUSEEN, I WAS INTERESTED IN SEEING HOW AN ARTIST LIKE YOURSELF—WHOSE RESEARCH-DRIVEN, SITE-SPECIFIC PRACTICE AROUND ISSUES RELATING TO MODERNISM, ARCHITECTURE, REPRESENTATION, AND IDENTITY—WOULD REACT TO THIS CONTEXT, WHAT THESE VILLAS COULD TRIGGER IN YOUR WORK. I WAS SURE THAT YOU WOULD CHOOSE AN UNTRODDEN PATH.

JC:

When an artist is invited to create a site-specific intervention within a historically, culturally, and ideologically loaded site—

←
Jasmina Cibic,
For Our Economy and Culture

Eröffnungs-Performance mit der Kunstsammlung der Nationalversammlung der Republik Slowenien, Slowenischer pavillon bei der 55. Biennale von Venedig, 2013 / inaugural performance with the art collection of the National Assembly of the Republic of Slovenia, Slovenian Pavilion at the 55th Venice Biennale, 2013



gleichzeitig auch dessen Problematisierung lesen. Auch das Konzept von Kapital sollten wir im Hinterkopf behalten, wenn wir uns mit der Bedeutung dieses Standortes befassen, der ja eine reine Illustration des privaten Reichtums der Krefelder Seidenbarone darstellt. Die ursprüngliche Rolle der Residenzen Langes und Esters sollte buchstäblich Sehnsüchte beherbergen, nämlich die Kunstsammlungen der Kunden von Mies van der Rohe und deren Aura. In der Folge symbolisierten diese Gebäude also auch das kulturelle Kapital ihres Architekten – Ludwig Mies van der Rohe. Die bedeutendste symbolische Rolle seines Krefelder Projekts ist vielleicht die des Sinnbilds der Behauptung Deutschlands mittels sanfter Gewalt von Architektur und die Zurschaustellung von Luxusgütern im Rahmen von Weltausstellungen und Handelsmessen – wo die Architektur Mies van der Rohes, zusammen mit der Krefelder Seide, die Vorstellung davon prägte, wie Macht präsentiert und konsumiert werden sollte. Die Häuser wurden als Vitruin für die Präsentation des Status ihrer (männlichen) Auftraggeber und deren Sammlungen von Kunst (vorwiegend männlicher Künstler) konzipiert, und der Architekt selbst bestimmte, dass das Boudoir – der Raum, der der Dame des Hauses vorbehalten war, mit Kakteen und Skulpturen weiblicher Akte ausgestattet werden sollte. Als die Häuser nach dem Zweiten Weltkrieg zu Kunstmuseen wurden, waren es männliche Künstler, die sämtliche in Auftrag gegebene Skulpturen in den Gärten realisierten. Deshalb müssen wir die historische Vergeschlechtlichung dieses Ortes auch vom Blickwinkel der Konstruktion von Sehnsüchten und der patriarchalen Strukturen betrachten, die innerhalb unserer Zeitgenossenschaft immer noch im Spiel sind.

KB:

WAS HABEN HAUS LANGE UND HAUS ESTERS URSPRÜNGLICH FÜR SIE BEDEUTET? WIE HAT SICH DAS WEITERENTWICKELT, ALS SIE NACH KREFELD GEKOMMEN SIND?

JC:

Ich wollte von Anfang an zwei verschiedene Arten kulturellen Kapitals miteinander verbinden. Die erste ist die ausgeprägte Ästhetik einer Nation, die sich der Welt zwischen den beiden Weltkriegen mittels eines neuen ästhetischen Regimes durch Mies van der Rohes Architektur bei internationalen Ausstellungen ankündigte. Das zweite von mir erwähnte Verbindungsglied war das kulturelle Kapital, das durch die deutsche Textilindustrie ge-

of which the Krefeld villas are a paramount example—we must read the dynamic of the work and the commission itself along the lines of re-ignition of cultural capital and at the same time its problematization. The concept of capital is also something we must have in mind when we delve into the meaning of this site as it is a pure illustration of the private wealth of the Krefeld silk barons. The original role of the Lange and Esters residences was literally to house desire—namely, the art collections of Mies's clients and their aura. Subsequently, these buildings went on to symbolize the cultural capital of their architect—Ludwig Mies van der Rohe. Perhaps the most important symbolic role of Mies's Krefeld project is that it became the symbol of the assertion of Germany through the soft power of architecture and the display of luxury products at international World Expositions and trade fairs—where Mies's architecture, along with the Krefeld silk, reinvented the idea of how power was to be displayed and consumed. The houses themselves were created as vitrines for exhibiting their (male) clients' status as well as their art collection (of predominately male artists), and the architect himself designated the boudoir—the room intended for the lady of the house to be populated with cacti and sculptures of female nudes. Once the residences became an art museum after the Second World War, it was again sole male artists who realized all the commissioned sculptural works on their grounds. Therefore, we must read the historical gendering of this site also through the lens of construction of desire and the patriarchal structures still at play within our contemporaneity.

KB:

WHAT DID HAUS LANGE AND HAUS ESTERS MEAN TO YOU, INITIALLY? HOW DID THAT EVOLVE ONCE YOU CAME TO KREFELD?

JC:

From the start I intended to merge two distinct forms of cultural capital. The first one being the bold aesthetic of a nation announcing itself to the world via the new aesthetic regime of Mies's architecture at

schaffen wurde, insbesondere die Seidenindustrie in Krefeld und das elitäre Paar, das dem Konsortium von Seidenfabrikanten vorstand: Hermann Lange und sein Geschäftspartner Josef Esters. Nachdem ich mich eingehender mit den Archiven beschäftigt hatte, beschloss ich, den Schwerpunkt eher auf den Auswahlmechanismus von Stilen zu legen und auf dessen Zensur im Dienste des Kapitals: wie der Auftraggeber – sei es nun der Staat oder der Sammler – die Rahmenbedingungen formte, aber auch die Vision des Architekten, jene Ästhetik mit zu erschaffen, die weiterhin die Nation repräsentieren sollte. Hier entstand der Bezug zur Figur der Mutter Nation als Leitmotiv – und das Ziel, den andernfalls stummen weiblichen Körper mit Wirkungsmacht zu erfüllen, wurde zu einem ganz zentralen Thema des Projekts.

KB:

MEINE ERSTE BEGEGNUNG MIT IHREN ARBEITEN WAR DIE BIENNALE VON Venedig 2013, WO SIE SLOWENIEN VERTRATEN. FÜR MICH WAR DAS EINER DER STÄRKSTEN PAVILLONS IN DIESEM JAHR, DA ER ZUM NACHDENKEN ANREGTE. IHR PROJEKT IN Venedig HAT MICH VOLLKOMMEN FASZINIERT UND ICH MUSS ZUGEBEN AUCH VERFÜHRT. WAS MICH JEDOCH WIRKLICH DAFÜR EINGENOMMEN HAT, WAR DIE TATSACHE, DASS ES NICHT NUR OBERFLÄCHLICH SCHÖN WAR – ES WAR NICHT BLOSS EINE LEERE HÜLLE –, SONDERN DASS MAN, SOBALD MAN AN DER OBERFLÄCHE KRATZTE, AUF EINE TIEFERLIEGENDE EBENE VON KOMPLEXITÄT UND BEDEUTUNG STIESS. WIE WAR ES FÜR SIE, EIN LAND ZU REPRÄSENTIEREN? WIE SIND SIE AN DIE SACHE HERANGEGANGEN?

JC:

Die Idee hinter meinem Projekt für Venedig mit dem Titel *For Our Economy and Culture* war es, mittels gescheiterter und erfolgreicher Ikonen nationaler Repräsentation einen historischen und kulturellen Bogen innerhalb der slowenischen Geschichte zu spannen und ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, eine allumfassende Installation mit diesen bereinigten Ready-mades. Obwohl sie äußerst spezifisch und eng mit Slowenien verbunden waren, zielte ihre Wiederbelebung darauf ab, beim Betrachter universelle Gedanken zu sanfter Gewalt und dem damit verbundenen Unbehagen auszulösen. Innerhalb dieser Installation kombinierte ich repräsentative Staatsarchitektur, einen einheimischen Käfer, der nach Hitler benannt wurde, und Niederschriften politischer Diskussionen zur Wahl der „besten nationalen“ Künstler, die Kunstwerke für die nach dem Zweiten Weltkrieg errichtete slowenische Volksver-

international exhibitions between the two world wars. The second nexus of my address was the cultural capital created via the German textile industry, specifically the silk industry of Krefeld, and the elite duo heading its consortium of silk manufacturers: Hermann Lange and his business partner Josef Esters. After delving deeper into the archives, I decided to rather focus on the selection mechanisms of style, and its censorship in the service of capital. On how the client—whether the state, or the collector—shaped the frame and the architect's vision to co-create the aesthetic that would go on to represent the nation. Here the reference to the figure of Mother Nation as a leitmotif came about—and infusing its otherwise silent female body with agency became a central punctum of the project.

KB:

MY FIRST ENCOUNTER WITH YOUR WORK WAS AT THE VENICE BIENNALE IN 2013, WHERE YOU REPRESENTED SLOVENIA. FOR ME IT WAS ONE OF THE STRONGEST PAVILIONS OF THAT YEAR; IT WAS SO THOUGHT PROVOKING. I WAS TOTALLY FASCINATED AND, I MUST ADMIT, SEDUCED BY YOUR PROJECT IN VENICE. YET WHAT REALLY GOT TO ME WAS THAT IT WAS NOT ONLY BEAUTIFUL ON THE SURFACE—IT WAS NOT JUST AN EMPTY SHELL—WHEN ONE SCRATCHED THE SURFACE, A DEEPER LAYER OF COMPLEXITY AND MEANING WAS REVEALED. WHAT WAS IT LIKE FOR YOU TO REPRESENT A COUNTRY? HOW DID YOU EXPLORE THIS?

JC:

The idea behind my Venice project titled *For Our Economy and Culture* was to carry out a historical and ideological sweep through failed and successful icons of national representation within Slovene history and build a Gesamtkunstwerk, a total installation with these rectified readymades. Despite them being extremely specific and tied to Slovenia, their resuscitation aimed to leave the spectator with a universal thought about soft power and its discontents. Within the installation I combined representative state architecture, an endemic beetle which was named after Hitler, and transcripts of political discussions surrounding

sammlung produzieren sollten. *For Our Economy and Culture* spielte ein doppeltes Spiel, indem die Struktur des Projekts Methoden und Strategien nationaler Repräsentation im Laufe der Zeit nachahmte.

KB:

NATIONALE PAVILLONS SIND EIN IMMER WIEDERKEHRENDER BEZUGSPUNKT IN IHREN ARBEITEN. KÖNNTEN SIE EIN WENIG AUSFÜHRLICHER ERKLÄREN, WELCHE ROLLE DIESES MOTIV IN DER NADA-TRILOGIE SPIELTE?

JC:

In *Nada* richte ich meine Aufmerksamkeit besonders auf die Rolle von Stararchitekten, die ausgewählt wurden, um nationale Autorität zu repräsentieren (entweder mittels temporärer Pavillonstrukturen oder durch permanente staatliche Architektur) – und darauf, wie deren Arbeiten als Aufträge des Kunden, sprich des Staates, funktionierten. Zudem hinterfragen alle drei Teile von *Nada* die Natur staatlicher Aufträge sowie die Zensur durch den Auftraggeber, personifiziert durch die Staatsgewalt. Die gesamte Architektur, auf die ich mich beziehe, wurde in einer Zeit errichtet, als das Finden eines neuen visuellen Ausdrucks für die Zukunft ganz wesentlich für die europäische politische Debatte war – eine beunruhigende Bezugnahme im aktuellen politischen Chaos.

KB:

WÜRDEN SIE HAUS LANGE UND HAUS ESTERS ALS PAVILLONS BETRACHTEN? OBWOHL ES SICH UM PERMANENTE BAUTEN HANDELT, SCHEINT DOCH DIE FRAGE NACH REPRÄSENTATION, IDENTITÄT UND SANFTER GEWALT HIER EBENSO VERWURZELT WIE IN DEN TEMPORÄREN PAVILLONS.

JC:

Die Krefelder Villen haben eine Menge gemeinsam mit der Ausstellungsarchitektur von Pavillons – vielleicht nicht, was ihre Temporalität betrifft, aber im Hinblick auf die ihnen zugeschriebene Bedeutung und mehr noch, was ihren Zweck betrifft. Sie sind gleichzeitig Vitrinen, Podeste und Rahmen – Mies van der Rohe scheint rückblickend also der perfekte, wenn nicht sogar der einzig mögliche Architekt für den Job gewesen zu sein. Nationale Pavillons erfüllen die gleiche Rolle – als architektonische Rahmenstrukturen, die den Wert der sorgfältig ausgewählten Sammlung von Artefakten unterstreichen und verstärken sollen, die ja aufgrund ihres repräsentativen Werts ausgewählt wurden, welcher wiederum die Macht des Auftraggebers untermauert.

the choice of the “best national” artists who went on to produce artworks for the People’s Assembly of Slovenia, newly built after the Second World War. *For Our Economy and Culture* played a double game, where the structure of the project mimicked methods and strategies of national representation through time.

KB:

NATIONAL PAVILIONS ARE A RECURRING POINT OF REFERENCE IN YOUR WORK. COULD YOU EXPOUND UPON WHAT ROLE THIS SUBJECT PLAYED IN THE NADA TRILOGY?

JC:

In *Nada*, I focus specifically on the roles of architects that were chosen to represent national authority (either with temporal pavilion structures or permanent state architecture)—and on how their works functioned as commissions by the client, the state. Furthermore, all three parts of *Nada* question the very nature of state commission and of censorship by the client personified by the state authority. All the architecture I reference was built within a time when finding a new visual expression for the future was central to the European political debate—a perturbing reference in the current political turmoil.

KB:

WOULD YOU CONSIDER HAUS LANGE AND HAUS ESTERS AS PAVILIONS? ALTHOUGH THEY ARE PERMANENT, THE QUESTIONS OF REPRESENTATION, IDENTITY, AND SOFT POWER SEEM AS EMBEDDED IN THESE AS IN THE TEMPORARY PAVILIONS.

JC:

The Krefeld villas have a lot in common with exposition pavilion architecture—perhaps not in their temporality, but in their ascribed meaning and even more in their purpose. They are simultaneously vitrines, pedestals, and frameworks—so Mies seems in retrospect the perfect if not the only possible architect for the job. National pavilions have the same role of becoming architectonic framing devices that need to underline and enhance the value of

KB:

DA MUSS ICH UNWEIGERLICH AN DIE DISKUSSION IN IHREM FILM *NADA: ACT III* DENKEN, ALS DIE DREI PROTAGONISTINNEN DISKUTIEREN, WELCHE KUNSTWERKE IN „DER AUSSTELLUNG“ GEZEIGT WERDEN SOLLTEN, DIE ALSO IHRE NATION IN EINER WELTAUSSTELLUNG AM BESTEN REPRÄSENTIEREN KÖNNTEN – SOWOHL DEN EIGENEN BÜRGERN ALS AUCH DEM REST DER WELT GEGENÜBER. OB WELTAUSSTELLUNGEN ODER KUNSTBIENNALEN, BEIDE SIND VON EINEM ERBITTERTEN WETTBEWERB DER NATIONEN GEKENNZEICHNET, ANGETRIEBEN UNTER ANDEREM VON AUSZEICHNUNGEN FÜR DEN BESTEN PAVILLON, UND SIE BIETEN EINE PLATTFORM, UM IHRE WERTE UND IHRE BESONDERHEITEN ZU TRANSPORTIEREN ...

JC:

Die Tendenz des Kunstmarkts hin zu geopolitischer Exotik künstlerischer Praktiken, die unterschiedlichen ideologischen Räumen entspringen, ist etwas, das der Schaffung von "Außergewöhnlichkeit" und "Distinktion" innewohnt – also den Werten, die jedem Kunstwerk zu eigen und ganz wesentlich dafür sind, dessen Aura zum Leben zu erwecken und zu erhalten. Meine permanenten Studien und die Überarbeitung dieser Konzepte untersuchen, ob es überhaupt möglich ist, den Kunstsektor von seiner geopolitisch-exotischen Anziehungskraft zu entkolonialisieren; sie sind aber auch ein Versuchsfeld für Althusser's Behauptung, dass bildende Kunst Teil des kulturideologischen Staatsapparates ist, dass ihr Betreiben sich durchweg auf die Mechanismen von Ideologie stützt.¹

KB:

ES IST NICHT DAS ERSTE MAL, DASS SIE EINGELADEN WURDEN, IN EINEM EHEMALIGEN PRIVATHAUS AUSZUSTELLEN, DAS VON EINEM ARCHitekten DER MODERNE ERRICHTET WURDE. 2016 HATTEN SIE EINE EINZELAUSSTELLUNG IM EHEMALIGEN HAUS VON VJENCESLAV RICHTER – HEUTE TEIL DES MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MSU) IN ZAGREB. AUFGRUND DIESER AUSSTELLUNG HABEN SIE DEN FILM *NADA: ACT I* REALISIERT UND IHRE UNTERSUCHUNGEN ZU „STARARCHitekten“ DER MODERNE IM ZUSAMMENHANG MIT SANFTER GEWALT BEGONNEN.

¹ Althusser's Ansicht zufolge darf der kulturideologische Staatsapparat (Literatur, bildende Künste, Sport etc.) nicht mit den repressiven Staatsapparaten (Regierung, Verwaltung, Militär, Polizei, Rechtssystem etc.) verwechselt werden: Letztere beruhen hauptsächlich auf der Anwendung von (bisweilen physischer) Gewalt, während die ideologischen Staatsapparate (Kultur, Bildung, Religion etc.) hauptsächlich auf dem Einsatz von Ideologie basieren.

the carefully chosen collection of artifacts selected for their representational value, which would reinforce their clients' power.

KB:

I CAN'T HELP BUT THINK OF THE DISCUSSIONS IN YOUR FILM *NADA: ACT III*, IN WHICH THE THREE PROTAGONISTS DISCUSS WHAT ARTWORKS TO SHOW IN AN EXHIBITION THAT COULD BEST REFLECT AND REPRESENT THEIR NATION TO ITS CITIZENS AND TO THE OUTSIDE WORLD AT A WORLD'S FAIR. WHETHER A WORLD'S FAIR OR ART BIENNIALS, BOTH ARE MARKED BY FIERCE COMPETITION BETWEEN NATIONS, DRIVEN AMONG OTHER THINGS BY AWARDS FOR THE BEST PAVILION, AND BOTH PROVIDE A PLATFORM TO CONVEY THEIR VALUES AND SPECIFICITY ...

JC:

The art market's drive toward geopolitical exoticism of artistic practices that come from different ideological spaces is something implicitly inherent to the very production of *exceptionality* and *difference*—which are the values intrinsic to any artwork, and essential for it to arouse and maintain its aura. My continuation of the research and the reworking of these concepts is an investigation of whether it is possible at all to decolonize the art sector of its geopolitical-exotic pull as well as a testing ground for Althusser's thesis that visual art is part of the cultural-ideological apparatus of the state, that its operation relies consistently on the mechanisms of ideology.¹

KB:

THIS IS NOT THE FIRST TIME THAT YOU HAVE BEEN INVITED TO EXHIBIT IN A FORMER PRIVATE HOME BUILT BY A MODERNIST ARCHITECT. IN 2016, YOU HAD A SOLO SHOW IN THE FORMER

¹ In Althusser's view, the cultural ideological apparatus of the state (literature, visual art, sport, etc.) must not be confused with the state's repressive apparatuses (government, administration, the army, the police, the judicial system, etc.), for the latter rely mainly on the use of force (sometimes physical), while the state's ideological apparatuses (culture, education, religion, etc.) rely primarily on the use of ideology.

JC:

Der erste Teil der *Nada*-Trilogie hat sich mit den Besonderheiten der Weltausstellung in Brüssel 1958 beschäftigt. Es war die erste Expo nach dem Zweiten Weltkrieg, bei der die Länder über genügend zeitliche Kapazitäten verfügten, um entsprechende Mittel aufzubringen und ihre Präsentation zu planen, was aber auch bedeutete, dass Politiker genug Zeit hatten, um sich in die Vorbereitungen einzumischen. Dieses Schicksal ereilte auch den jugoslawischen Pavillon von Richter. Die ursprüngliche Struktur wies eine zentrale Säule auf, an der die gesamte Architektur hängen sollte, entsprechend dem Konzept des Architekten zur Antigravitation. Dieser grundlegende künstlerische Gedankengang wurde vom führenden jugoslawischen Ideologen Edvard Kardelj zensiert, und Richter begann dann aus reiner Boshaftigkeit „antigravitative“ Skulpturen zu schaffen – von denen eine auch vor dem Pavillon aufgestellt wurde. Diese trugen den Titel *Nada* und existierten in drei Versionen – das gab den ursprünglichen Ausschlag für eine Trilogie. Ich spürte den Originalentwurf für den von Richter konzipierten Pavillon auf und erschuf ihn von Neuem, aber als Musikinstrument, auf dem die Violinistin Dejana Sekulić das Motiv aus Béla Bartóks *Der wunderbare Mandarin* zu spielen versucht, das bahnbrechende Musikstück des jugoslawischen Beitrags zu der Veranstaltung. Meine Installation im ehemaligen Haus von Richter – heute ein Teil des Museum of Contemporary Art – war nicht nur ein Vorschlag an das Museum, sich mit einem Architekturmodell auseinanderzusetzen, sondern selbst zu einem zu werden. Hier werden also nationale Repräsentationsästhetik, Architektur und Kulturpropaganda zu Hauptakteuren, die Fragen hervorbringen wie: Wie funktioniert Kunst im Dienste des Staates und wie sind wir alle als Kulturschaffende in dieser Gleichung mit eingeschlossen?

KB:

WELCHE ROLLE SPIELT DIE MODERNE IN IHREN ARBEITEN? WARUM UND WIE UNTERSUCHEN SIE DIE VERBINDUNGEN ZWISCHEN MODERNE UND IDEOLOGIE?

JC:

Es gibt eine fantastische Anekdote von Tito, dem Präsidenten von Ex-Jugoslawien, als er dem Architekten Vinko Glanz, der die Aufgabe hatte, am See Bled in Slowenien ein typisches österreichisch-ungarisches Jagdschloss umzugestalten,

HOME OF VJENCESLAV RICHTER—NOW PART OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MSU) IN ZAGREB. IT IS FOR THIS EXHIBITION THAT YOU REALIZED THE FILM *NADA: ACT I* AND STARTED YOUR INVESTIGATION AROUND ARCHITECTS OF MODERNISM IN RELATION TO SOFT POWER.

JC:

The first part of the *Nada* trilogy worked around the specifics of the 1958 Brussels EXPO. This was the first EXPO after the Second World War for which the countries had enough time to properly raise funds and plan their presentation, which also meant that politicians had enough time to meddle with the preparations. This was also the fate of the Yugoslav Pavilion by Richter. The initial structure bore a central pillar from which the entire architecture was to be suspended, working along the architect's concept of antigravity. This core artistic thought was censored by the leading Yugoslav ideologue Edvard Kardelj, and out of spite Richter began creating “anti-gravitational” sculptures—one of which was also displayed in front of the pavilion. These were titled *Nada* and they existed in three versions—this set the initial idea for a trilogy. I traced the original design for the pavilion as conceived by Richter and recreated it as a musical instrument, on which the violinist Dejana Sekulić attempts to play the theme from Béla Bartók's *The Miraculous Mandarin*—the seminal music piece of the Yugoslav participation at the event. My installation at the former home of Richter—and today a part of the Museum of Contemporary Art—not only proposed that the museum embraces an architectural model, but that it itself becomes one. So here nationally representative aesthetics, architecture, and cultural propaganda become main players, which pour forth questions of how art works in the service of the State and how implicit we are all in this equation as cultural producers.

KB:

WHAT ROLE DOES MODERNISM PLAY IN YOUR WORK? WHY AND HOW DO YOU INVESTIGATE THE LINKS BETWEEN MODERNISM AND IDEOLOGY?

Anweisungen erteilte. Das Schloss sollte Titos Sommerresidenz im Stil der Moderne werden, wo er die Führer der Welt unterhielt. Als es um das Aussehen des bestehenden Satteldachs ging, beschwerte sich Tito bei Glanz angeblich mit den Worten: „Alle europäischen Präsidenten haben Flachdächer.“ Und weg war das Satteldach: Das ehemalige Jagdschloss, das einst dem jugoslawischen König und nachher der Hitlerjugend als Unterhaltungsstätte gedient hatte, wurde nun zu einer Villa im Stil der Moderne, einem „wirklich modernen“ europäischen Präsidenten angemessen. Das ist natürlich nicht das erste Mal in der Geschichte, dass sich die Staatsmacht direkt in Stil und Ästhetik ihrer Darstellung einmischt. Die Verbindung zwischen Architektur und Ideologie ist nicht neu, doch die beginnende Moderne bringt ein erweitertes Konzept von sanfter Gewalt mit sich sowie einen zunehmenden Trend, die Nationalkultur für den nationalen Aufstieg einzusetzen. Politiker haben sanfte Gewalt als Klischee aufgegriffen und kulturelle Akteure haben sie benutzt, um alles Mögliche zu rechtfertigen, von Weltausstellungen über olympische Spiele bis hin zu Kunstbiennalen.

KB:

FÜR ADOLF LOOS GALT ORNAMENT ALS VERBRECHEN – EINE ANSICHT, DIE ZAHLREICHE ARCHITEKTEN DER MODERNE TEILTEN, DARUNTER AUCH MIES VAN DER ROHE. UND DOCH BEDECKTEN SIE DIE WÄNDE VON HAUS ESTERS MIT KUNSTVOLLEN, DEKORATIVEN VORHÄNGEN – UND VERSTECKTEN DAMIT DIE WEISSEN, MAKELLOSEN WÄNDE, DIE DARUNTER LIEGEN. IN ANDEREN PROJEKTEN, WIE IN Venedig ODER IN AARHUS, HABEN SIE WÄNDE MIT TAPETEN BEDECKT ...

JC:

Architektur spielt eine ganz wesentliche Rolle bei der Etablierung von Machtbeziehungen und der Förderung des Identifikationsprozesses. Sie ist niemals neutral. Die erzwungene Verbannung aufgebrachter Oberflächendekoration durch Architekten der Moderne bringt eine sehr präzise Fokussierung auf Oberflächenmaterialien anstelle von aufgebrachten Strukturen mit sich. Marmor und Holz zum Beispiel gewannen plötzlich – mit deren Einsatz durch die „internationale Moderne“ und ihrer Verwendung in der staatlichen Architektur – mit ihren spezifischen territorialen Eigenschaften an Bedeutung. Wir beginnen einen Diskurs über die Verwendung von nationalem Stein, nationalem Holz ... In meinen Arbeiten setze ich Material und Oberflächenbehandlung sowie die Forderungen der

JC:

There is a fantastic anecdote about Tito, the president of former Yugoslavia, when he gave a brief to the architect Vinko Glanz, who had a task of redesigning a typical Austro-Hungarian hunting castle on Lake Bled in Slovenia, which became Tito's modernist summer residency where he entertained world leaders. When debating the look of the existing pitched roof, Tito allegedly complained to Glanz: “All European presidents have flat roofs.” And off went the pitched roof: the former hunting castle, which once entertained the King of Yugoslavia and later the Hitler Jugend, now became a modernist villa fit for a “proper and modern” European president. This is of course not the first time in history that state authority shows direct involvement with style and the aesthetics of its framing. The link between architecture and ideology is nothing new. But the advent of modernity brings about an intensified notion of soft power and an escalating trend of channeling national culture for national promotion; politicians have grabbed soft power as a cliché and cultural operators have used it to justify everything from World Expositions and Olympic Games to art biennials.

KB:

FOR ADOLF LOOS, ORNAMENT IS A CRIME—A POINT OF VIEW SHARED BY MANY MODERNIST ARCHITECTS, INCLUDING MIES VAN DER ROHE. YET YOU COVERED THE WALLS OF HAUS ESTERS WITH ORNATE, DECORATIVE CURTAINS—HIDING THE WHITE, PRISTINE WALLS BENEATH. IN OTHER PROJECTS, LIKE IN VENICE AND AARHUS, YOU COVERED WALLS WITH WALLPAPER ...

JC:

Architecture plays a crucial role in establishing power relations and promoting the processes of identification. It is never neutral. The ban of imposed applied surface decoration by modernist architects does bring along a precise focus on surface materials rather than applied textures. Marble and wood for example—with the expenditure of international modernism and its usage within protocol state architecture—began to gain weight with their specific territorial

Moderne nach (Anti-)Dekoration sehr gezielt ein: In jedem Projekt entwickle ich eine bestimmte Art von „ornamentalem Ausschlag“, der sich über meine Installationen zieht, als Erweiterung der Symbolik des theoretischen *horror vacui* leerer Wände – es zielt darauf ab, die Ideologie hinter dieser Leere zu visualisieren, das störende Element, dass das Wesentliche des Diskurses kaschiert und gleichzeitig dazu beiträgt, Autorität zu etablieren.

KB:

ORNAMENT UND HANDWERK, WIE IN TEXTILDESIGNS, WERDEN TRADITIONELLERWEISE AUCH MIT WEIBLICHEM KUNSTHANDWERK IN VERBINDUNG GEBRACHT. HABEN DERARTIGE THEMEN SIE DAZU INSPIRIERT, ALS KÜNSTLERIN, UND NOCH WEITER GEFASST ALS FEMINISTIN, DARAUF ZURÜCKZUVERWEISEN?

JC:

Der zentrale Gedanke hinter der Entwicklung der *Nada*-Trilogie entstand, als ich 2015 meinen Kurzfilm *Tear Down and Rebuild* im ehemaligen Palast der Föderation in Belgrad drehte. Ein Palast der Moderne, der gerade rechtzeitig für die erste Konferenz der blockfreien Staaten 1961 fertiggestellt wurde, als Jugoslawien seinen dritten Weg verfocht, für den eine spezifische Ästhetik entwickelt werden musste. Das Innere des Palastes ist eng mit Kunstwerken und Design ausgestattet. Betrachtet man die dort aufgestellten Skulpturen, erkennt man, dass es alles weibliche Akte sind, manche von ihnen in explizit erotischen Posen oder Formen. Die Parallele zwischen der patriarchalen Protokollarchitektur, die einen Staat repräsentiert, und der Abwesenheit einer aktiven weiblichen Stimme, die ausschließlich in einer fixen, erotisierenden Form vorhanden ist, hat mich dazu gebracht, tiefer in das Konzept und die Darstellung von Mutter Nation innerhalb des nationalen Diskurses einzutauchen und sowohl die *Nada*-Filme als auch die Installation im Museum Haus Esters mit weiblichen Figuren zu besetzen. Sie agieren als Sprachrohre, durch die komplex recherchierte Abhandlungen zur Natur von Macht, Ästhetik und Staatskunst ausströmen. Sie folgen der zweifelhaften Tradition der allegorischen Weiblichkeit, Abkömmlinge der staatlichen Mutter Nation. Da die Gewissheit über solche großen Zeitalter der Nationenbildung verloren gegangen ist, ersetzen hier das Zurückverfolgen von Spuren und das Archiv den Lärm und die Wut in einem doppelten Spiel.

marking. We embark on a discourse of usage of national stone, national wood . . . In my work, I use the material and surface treatment and its modernist claim of (anti)decoration purposefully: within each project I develop a specific kind of *ornamental rash* that spreads across my installations as an enhancer of the emblematic of the theoretical *horror vacui* of empty walls—it aims to visualize the ideology behind their emptiness, the disruptive element that conceals the essence of the discourse and at the same time helps to establish authority.

KB:

ORNAMENT AND HANDWERK (CRAFT), AS IN TEXTILE DESIGNS, ARE ALSO TRADITIONALLY ASSOCIATED WITH FEMALE ARTS AND CRAFTS. HAVE SUCH ISSUES INSPIRED YOU TO REFER BACK TO THIS, AS A FEMALE ARTIST, AND MORE BROADLY AS A FEMINIST?

JC:

The central thought behind the development of the *Nada* trilogy came about when I was filming my short film *Tear Down and Rebuild* in the former Palace of the Federation in Belgrade in 2015. A modernist palace which was completed just in time for the first Conference of the Non-Aligned in 1961, where Yugoslavia asserted its Third Way, for which a specific aesthetic had to be developed. The interior of the palace is densely populated with artworks and design. If one looks at the sculptures placed within it—one realizes they are all of female nudes, some of them in explicitly erotic poses or form. The parallel between the patriarchal protocol architecture representing a state and the absence of an active female voice, which is solely represented in a fixed, eroticized form, led me to delve further into the concept and representation of Mother Nation within the national discourse and to populate the *Nada* films as well as the installation in Museum Haus Esters with female figures. They act as mouthpieces through which intricately researched tracts on the nature of power, aesthetics, and statecraft pour forth. They follow the dubious tradition of the allegor-

CZ:

IHRE AUSSTELLUNG IM (MUSEUM) HAUS ESTERS TRÄGT DEN TITEL *THE SPIRIT OF OUR NEEDS*. ICH GLAUBE, DIESER SATZ STAMMT AUS EINER POLITISCHEN DEBATTE, DIE SIE IN EINEM DER ARCHIVE FANDEN, DIE SIE FÜR DIE AUSSTELLUNG AUFGESUCHT HABEN. KÖNNEN SIE UNS MEHR ÜBER DIESE DEBATTE BERICHTEN UND DARÜBER, WAS DER TITEL FÜR SIE BEDEUTET UND WESHALB SIE GENAU DIESEN SATZ AUSGEWÄHLT HABEN?

JC:

Ein großer Teil meiner Arbeit befasst sich mit der Zerlegung politischer Rhetorik. In der *Nada*-Trilogie werfe ich einen genaueren Blick auf die Nationenbildung und die Kulturpropaganda, betrachtet durch die Linse des von Karl Kraus geprägten Begriffs „Spielraum“ – mit dem er sich gegen Dekoration in der Sprache und im Design ausspricht. Ähnlich der Art und Weise, wie ich mit Architektur und Design arbeite und mich auf ihre historischen Formen beziehe, arbeite ich auch mit Sprache: Ich sammle politische Phrasen und Rhetorik aus bestimmten Reden und aus dem persönlichen Austausch der Machthaber der Vergangenheit. Der Titel für das Krefelder Projekt, *The Spirit of Our Needs*, stammt aus einem Vortrag des Reichskommissars für die deutschen Abteilungen der Weltausstellung in Barcelona 1929, Georg von Schnitzler. Das war der Mann, der den Pavillon von Mies van der Rohe überwachte und faktisch produzierte. Dieser sollte die demokratischen Werte der neuen Weimarer Republik vertreten, um „dem Geist einer neuen Ära Ausdruck zu verleihen“. Mit diesem Gedanken im Hinterkopf erhielt Mies van der Rohe auch den Auftrag für die Gestaltung der Ausstellung *Deutsche Seide*, womit er dem Gewerbe die Aura des ästhetischen Radikalismus verleihen sollte, eine Assoziation, die sowohl seine Karriere bestimmen als auch seinen Status als „Stararchitekt“ ermöglichen sollte.

CZ:

SIE SCHEINEN MIES VAN DER ROHE ALS EINE ART VON LINSE ZU BETRACHTEN, DURCH DIE SIE DAS KONZEPT VON STAATSKUNST AUSEINANDERNEHMEN.

JC:

Der formale Aspekt der Ausstellung wird von der Spurensuche nach Mies van der Rohes wichtigsten Architektur- und Gestaltungselementen bestimmt, die er akribisch in seiner Architektur für Handelsmessen und Ausstellungen entwickelte. Das

ical female, descendants of stately mother nations. With the certainties of those great ages of nation building gone, the trace and the archive here replace the sound and the fury in a double game.

CZ:

YOUR EXHIBITION AT (MUSEUM) HAUS ESTERS IS TITLED *THE SPIRIT OF OUR NEEDS*. I BELIEVE THIS PHRASE IS TAKEN FROM A POLITICAL DEBATE WHICH YOU FOUND IN ONE OF THE ARCHIVES WHERE YOU DID RESEARCH FOR THE EXHIBITION. CAN YOU TELL US MORE ABOUT THE DEBATE, WHAT THE TITLE MEANS TO YOU, AND WHAT WAS YOUR INTENT IN CHOOSING THIS SPECIFIC PHRASE?

JC:

A large part of my work surrounds fragmentation of political rhetoric. In the *Nada* trilogy, I look specifically at nation building and cultural propaganda through the lens of Karl Kraus's term *Spielraum*—where he argues against decoration in language and design. Similarly to how I work around architecture and design and draw upon their historical forms—I also work with language: I collect political phrases and rhetoric from specific speeches and personal exchanges of the nation builders of the past. The title for the Krefeld project, *The Spirit of Our Needs*, is drawn from an address by the commissioner of the German sections of the 1929 Barcelona EXPO, Georg von Schnitzler. This was the man who was overseeing and in fact producing Mies's German Pavilion, which intended to represent the democratic values of the new Weimar Germany, to give “voice to the spirit of a new era.” It was with this in mind that Mies was commissioned to also design the *Deutsche Seide* (German Silk) exhibition and lend the aura of his aesthetic radicalism to commerce, an association that would arguably go on to define his career and enable his star architect status.

CZ:

YOU SEEM TO DEPART FROM MIES AS A LENS THROUGH WHICH YOU DISSECT THE NOTION OF STATECRAFT.

Projekt greift theatralische Strukturen auf, wobei jeder Raum eines der Schlüsselemente Mies van der Rohe'scher Komponenten aus diesem Kontext seines architektonischen Werks enthält: ein Vorhang, eine Lichtwand, ein weiblicher Akt. Der Vorhang ist ein eindeutiger Bezug auf die Arbeit des Architekten mit Lilly Reich für das Café Samt & Seide in Berlin, wohingegen sich die Lichtwand auf die einzige Lichtquelle im Barcelona-Pavillon der Weltausstellung 1929 bezieht, die Mies van der Rohe wahrscheinlich vom Festspielhaus Hellerau übernommen hatte, wo ein Lichtraum geschaffen wurde, um die Körper der Tänzer als Silhouetten zu zeigen. Das Konzept des weiblichen Aktes bezieht sich auf den einzelnen Akt, den Mies van der Rohe im Barcelona-Pavillon zeigte (*Der Morgen* von Kolbe), sowie in der Werkbund-Ausstellung in Stuttgart 1927 für den Verband der Glasindustrie.

KB:

DER AUFTRAG IST EIN KONSTANTES LEITMOTIV, DAS SICH DURCH IHRE AUSSTELLUNG IN HAUS ESTERS ZIEHT, EIN GEBÄUDE, DAS SELBST EINEN KOMPROMISS ZWISCHEN DEM ARCHITEKTEN UND DEM AUFTRAGGEBER DARSTELLT. IN IHRER AUSSTELLUNG FINDEN SICH ZAHLREICHE HINWEISE AUF AUFTRÄGE: DIE VORHANGENTWÜRFE VERBINDEN BEZÜGE ZU ZWEI MODERNEN WANDBILDAUFTRÄGEN IN KREFELD – EINER (CAMPENDONK) FÜR EIN PRIVATHAUS, DER ANDERE (THORN-PRIKKER) FÜR EIN ÖFFENTLICHES MUSEUM –, DIE LICHTWAND UND DIE VORHÄNGE BEZIEHEN SICH AUF DIE GEWERBEPAVILLONS UND DEN PAVILLON DER WELTAUSSTELLUNG VON MIES VAN DER ROHE, DIE SKULPTUREN ETC. KÖNNTEN SIE DAS NÄHER AUSFÜHREN? WARUM HABEN SIE DIESE BEZÜGE ZU AUFTRÄGEN AUSGEWÄHLT?

JC:

The Spirit of Our Needs verbindet verschiedene Ready-mades, die mit dem Krefeld-Kontext in Verbindung stehen; von Mies van der Rohes architektonischen Strategien, wie sie in seiner staatlich gebilligten Gewerbearchitektur entwickelt wurden, über Wandbilder von in Krefeld ansässigen Künstlern und skulpturalen Arbeiten für die Krefelder Villen von zeitgenössischen Künstlern. Sie alle werden in meinen Projekten in eine Metapher ihrer unterschwellig vorhandenen ursprünglichen Funktion verwandelt: Sie wurden in Auftrag gegeben, um ihrem ideologischen Gerüst neuen Wert zu verleihen.

JC:

The formal aspect of the exhibition is dictated by tracing Mies's main architectural and design elements that he painstakingly developed in his trade-fair and exhibition architecture. The project takes the shape of a theatrical structure, whereby each room hosts one of the key Miesian elements from this context of the architect's oeuvre: a curtain, an illuminated wall, a female nude. The curtain is a clear reference to the architect's work with Lilly Reich for the Café Samt & Seide in Berlin, whereas the illuminated wall references the only source of light in the Barcelona Pavilion at the EXPO 1929. Mies probably drew the latter from the theater design of Hellerau, where an illuminated light box was created in order to present the dancers' bodies as silhouettes. The notion of the female nudes is drawn from Mies's inclusion of a singular nude sculpture in the Barcelona Pavilion (*Der Morgen* [Morning] by Kolbe) as well as in the Werkbund exhibition in Stuttgart in 1927 for the Glass Industry Association.

KB:

THE COMMISSION IS A CONSTANT LEITMOTIF THROUGHOUT YOUR EXHIBITION AT HAUS ESTERS, A BUILDING WHICH ITSELF INCARNATES A COMPROMISE BETWEEN ARCHITECT AND COMMISSIONER. IN YOUR EXHIBITION, YOU INTEGRATE MANY REFERENCES TO COMMISSIONS: THE CURTAIN DESIGNS MERGE REFERENCES TO TWO MODERN MURAL COMMISSIONS IN KREFELD—ONE (CAMPENDONK) FOR A PRIVATE HOME, THE OTHER (THORN PRIKKER) FOR A PUBLIC MUSEUM—WHILE THE LIGHT WALL AND CURTAIN REFERENCE MIES'S TRADE AND WORLD'S FAIR PAVILIONS, THE SCULPTURES, ET CETERA. COULD YOU ELABORATE? WHY DID YOU SELECT THESE REFERENCES TO COMMISSIONS?

JC:

The Spirit of Our Needs merges various readymades relating to the Krefeld context—ranging from Mies's architectural strategies as developed in his state-endorsed fair architecture, murals by Krefeld-based artists, and sculptural works for the Krefeld villas by contemporary artists. Within my project these are all trans-

CZ:

KÖNNEN SIE UNS MEHR ÜBER DIE BEDEUTUNG DES VORHANGS IN DIESER AUSSTELLUNG ERZÄHLEN, DER JA ZUM STÄRKSTEN VISUELLEN UND FORMALEN ELEMENT DES PROJEKTS GEWORDEN IST ...

JC:

Der Vorhang ist der formale Dreh- und Angelpunkt der Ausstellung. Er wird zu einem hautähnlichen Element, das alle Räume überzieht und die Idee von Mies van der Rohe'scher Rahmung der Gartenansblicke noch verstärkt. Er war ein strikter Gegner von Dekoration – sogar der von De Stijl und Bauhaus entwickelten Muster. Er setzte nur Materialien und Farben als einzig akzeptable „Muster“ in seinen Projekten ein. Es ist ihr scheinbar unideologischer Status, den ich hier als Referenz zu Samt und Seide aus den Krefelder Fabriken ansprechen wollte, deren Ziel es ja war, den europäischen Geschmack zu kolonialisieren. Der Vorhang verbindet das Konzept von Mies van der Rohe'scher Rahmung mit anderen Künstlern, die innerhalb des Krefelder Kontextes tätig waren, um auf die ähnliche ideologische Einfärbung von Architekten und der Kunst jener Zeit hinzuweisen. Sein Muster ist eine Collage aus Rekonstruktionen von Wandmalereien, die in Krefeld von Thorn-Prikker (Kaiser Wilhelm Museum) und Campendonk (Villa Merländer) verwirklicht wurden – Wandgemälde, die zu bestimmten Zeitpunkten in der Geschichte aufgrund anderer ideologischer – politischer und ästhetischer – Entscheidungen absichtlich versteckt wurden. Hier wird das, was einst verhüllt wurde, zum Mittel der Verhüllung. Der Vorhang im Ausstellungsbereich verblasst in der Nähe der Fenster immer mehr, ein Hinweis auf die fragile Natur von Archiven und ideologischer Erinnerung.

CZ:

WIE DER TITEL FÜR IHRE AUSSTELLUNG STAMMEN AUCH DIE SÄTZE AUF DEN SKULPTUREN AUS EISERNEN RÄDERN AUS POLITISCHEN DEBATTEN. IHRE KREISFORM SUGGERIERT EINE UNENDLICHE WIEDERHOLUNG PROPAGANDISTISCHER BOTSCHAFTEN, DIE ALS SILHOUETTEN VOR EINER LICHTERFÜLLTEN WAND GEZEIGT WERDEN. WARUM HABEN SIE SIE DORT PLATZIERT?

JC:

Der Eingang zur Ausstellung wird von der von hinten beleuchteten Skulptur beherrscht, die sich auf die Leuchtwand bezieht, die Mies van der Rohe für den Barcelona-Pavillon entworfen hatte, und

formed into a metaphor of the function they were originally subliminally holding in situ: they were commissioned to assign new value to their ideological frame.

CZ:

CAN YOU TELL US MORE ABOUT THE CURTAIN'S MEANING WITHIN THE EXHIBITION—IT BECOMES THE STRONGEST VISUAL AND FORMAL ELEMENT OF THE PROJECT ...

JC:

The curtain is indeed the formal punctum of the exhibition; it becomes a skin-like element that envelops all rooms and enhances the idea behind the Miesian framing of the garden views. Mies was a stark opponent of decoration—even of the patterns developed by De Stijl and Bauhaus. He used materials and colors as the only acceptable “patterns” in his projects. It's the seemingly non-ideological status of these that I wanted to problematize here as a reference to the velvet and silk from the Krefeld mills, which intended to colonize European taste. The curtain merges the notion of Miesian framing devices with other artists working within the Krefeld context in order to point to the similar ideological staining of both architecture and art at that time. Its pattern is a collage of reconstructions from mural artworks realized in Krefeld by Thorn-Prikker (Kaiser Wilhelm Museum) and Campendonk (Villa Merländer)—murals that have at different points of history been purposefully hidden due to different ideological—either political or aesthetic—choices. Here what was once concealed becomes a device for concealing. The curtain in the exhibition space fades in proximity to the windows, referencing the fragile nature of archives and ideological memory.

CZ:

LIKE THE TITLE FOR YOUR EXHIBITION, THE PHRASES THAT MAKE UP THE IRON HOOP SCULPTURES ARE ALSO TAKEN FROM POLITICAL DEBATES. THEIR CIRCULARITY SUGGESTS AN ENDLESS REPETITION OF PROPAGANDISTIC MESSAGES DISPLAYED AS SILHOUETTES IN FRONT OF A LIGHT-FILLED WALL. WHY DID YOU PLACE THEM THERE?

verbindet diese Vorrichtung mit Campendonks Bühnenbildern ebenso wie mit den Bühnenbildern des Festspielhauses Hellerau, die Mies van der Rohe in Barcelona als Inspiration dienten. Durch die Verbindung der einzigen Lichtquelle eines nationalen Pavillons, der als Bühnenbild *par excellence* für ein internationales Publikum aus Aristokratie und Diplomatie diente, mit einer wiedererkennbaren Theaterrequisite, betont die Arbeit die Überbleibsel politischen Spektakels und dessen Taktiken. Davor werden riesige Räder aus Eisen präsentiert. Sie dienen gewissermaßen als Torwächter für die Ausstellung: Sowohl in Material als auch in ihrer Form erinnern sie an eiserne Tor- und Zaunstrukturen von Staatsarchitektur. Jeder trägt eine aphoristische Phrase eines Ideologen, der sich zum Thema ideale Architektur geäußert hat – Worte, die den Filmen und theatralischen Techniken in anderen Bereichen des Ausstellungsraumes den Weg bereiten.

CZ:

VOR DEM VORHANG, DER DEN RAUM EINHÜLLT, SCHWEBEN EINE REIHE VON FOTOGRAFIEN, DIE STARK AN ALLEGORISCHE DARSTELLUNGEN ERINNERN ...

JC:

Mit Blick auf den Skulpturengarten finden sich drei Fotografien der Protagonisten des Films, den ich in den Krefelder Villen gedreht habe, *Nada: Act III – The Exhibition*. Die Künstlerin, die Kuratorin und Germania posieren hier in der zweifelhaften Tradition der allegorischen Weiblichkeit und halten skulpturale Objekte aus Theaterproduktionen bei Weltausstellungen als Musikinstrumente in ihren Armen. Sie spielen die Kunstwerke so wie Politiker die Vorstellung von Mutter Nation bei diesen Anlässen ausspielten. Wie die Wände dahinter sind auch die Frauen selbst vom visuellen Leitmotiv des Ausstellungsvorhangs bedeckt, fast wie eine tätowierte Haut ideologischer Zugehörigkeit. Die zweite fotografische Serie sind Arbeiten auf Kupfer, welche die Charaktere des zweiten Kapitels der *Nada*-Filmtrilogie zeigen. Die Zuhälter, der Architekt und Mutter Nation sind mit erhobenen Fahnen und Armen bei ihrem Tanz der Verführung und der Zerstörung all jener, die im Namen der Nation bauen, dargestellt.

CZ:

SIE SCHEINEN DIE AUFMERKSAMKEIT WIEDER AUF MIES VAN DER ROHES RAHMENDE VORRICHTUNGEN LENKEN ZU WOLLEN – DIE FENSTER ZUM GARTEN – INDEM SIE EINE REIHE VON SKULPTUREN, DIE IN DIESE RICHTUNG BLICKEN, DAVOR PLATZIEREN. SIE REPRÄSENTIEREN WEIBLI-

JC:

The entry to the exhibition is governed by the backlit sculpture referencing the light box Mies designed for the Barcelona pavilion and connects this device with Campendonk's scenographies as well as the stage designs of the theater at Hellerau, which served as Mies's inspiration in Barcelona. By linking the only source of light of a national pavilion designed as a *par excellence* stage set for an international audience of aristocracy and diplomacy to a recognizable theatrical prop, the work emphasizes the detritus of political spectacle and its tactics. In front of it, large ironmongery hoops are displayed. They function almost as gatekeepers to the exhibition: reminiscent in both material and form of the architectural ironwork of gates and fences of state architecture. Each bears an aphoristic phrase drawn from a different ideologue speaking on the subject of ideal architecture—words that set the stage for the films and theatrical devices in other sections of the gallery.

CZ:

FLOATING ON TOP OF THE CURTAIN ENVELOPING THE SPACE, YOU POSIT A SERIES OF PHOTOGRAPHIC WORKS WHICH ARE STRONGLY REMINISCENT OF ALLEGORICAL REPRESENTATIONS ...

JC:

Overlooking the sculpture garden stand three photographs of the protagonists from the film I shot in the Krefeld Villas, *Nada: Act III – The Exhibition*. The Artist, the Curator, and Germania pose here in the dubious tradition of the allegorical female, carrying in their arms sculptural objects drawn from theatrical productions at World Expositions as musical instruments. They play the artworks as the politicians played the idea of Mother Nation at these events. As the walls behind them—the women themselves are also covered by the visual leitmotif of the exhibition curtain, almost as a tattooed skin of ideological belonging. The second photographic series are works on copper that present the characters from the second chapter of the *Nada* trilogy. The Pimps, the Architect, and the Mother Nation here raise

flags and arms as they dance their dance of seduction and destruction of those who construct in the name of the Nation.

CZ:

YOU SEEM TO RETURN TO RAISING ATTENTION TO MIES'S FRAMING DEVICES—THE WINDOWS OVERLOOKING THE GARDEN—AND PLACE A SERIES OF SCULPTURES GAZING TOWARD IT. THESE REPRESENT FEMALE NUDES, FIGURES WHICH IN THEIR ORIGINS WERE THERE TO BEHOLD THE GAZE OF THE OBSERVER THEMSELVES. COULD YOU ELABORATE ON THESE SCULPTURES?

JC:

The nudes I re-created are drawn from specific and politically tainted discourses from the early twentieth century, each a variation on the theme of a female body representing authority. The first work is a sculpture of a woman carrying a bowl of fruit—a recognizable nod to the Land of Plenty. She is traced through scant documentation from the Barcelona 1929 EXPO and relates to Germany's neighboring pavilion—the pavilion of the Kingdom of Yugoslavia, which according to legend was the initial recipient of the Grand Prix at the event; a prize which was according to myth only secondarily awarded to the German Pavilion and Mies. Fact or fiction, the story points to the nature of national competition at play at these events, where art and architecture become mere vehicles for asserting political power and control.

The second work is a study of the two types of architecture Mies was working on in the 1920s in Germany: the residential architecture for art collectors and the pavilion and exhibition design for trade fairs and World Expositions. It is within the latter that Mies kept placing a single female nude sculpture, most prominent in his 1929 Barcelona design with Georg Kolbe's sculpture *Der Morgen*. Researching Mies's designs for the Krefeld villas and the art collection of his client Lange, I decided to draw in one of Lange's female nudes as an emblem of this collaboration. This is the *Torso of the Kneeling Woman* by Wilhelm Lehmbruck, which is in archival photographs shown placed within the boudoir. The conceptual tie of

CHE AKTE, FIGUREN, DIE URSPRÜNGLICH SELBST DEN BLICKEN DES BETRACHTERS AUSGESETZT WAREN. KÖNNEN SIE DIESE SKULPTUREN NÄHER ERLÄUTERN?

JC:

Die Akte, die ich nachgebildet habe, beziehen sich auf spezifische politisch geprägte Diskurse vom Beginn des 20. Jahrhunderts und sind jeweils eine Variation des Motivs eines weiblichen Körpers, der Autorität repräsentiert. Die erste Arbeit ist die Skulptur einer Frau, die eine Schale mit Früchten trägt – eine erkennbare Anspielung auf das Schlaffenland. Sie lässt sich mithilfe spärlicher Informationen bis zur Weltausstellung 1929 in Barcelona zurückverfolgen. Sie hat mit dem Nachbarpavillon Deutschlands zu tun, dem Pavillon des Königreiches Jugoslawien, der Gerüchten zufolge der ursprüngliche Gewinner des Großen Preises bei der Veranstaltung sein sollte; ein Preis, den der deutsche Pavillon und Mies van der Rohe – der Legende zufolge – nur als zweite Wahl erhielten. Ob nun Dichtung oder Wahrheit, die Geschichte verweist auf das Wesen nationalen Wettbewerbs, der bei diesen Ereignissen, bei denen Kunst und Architektur zu bloßen Instrumenten der Geltendmachung politischer Macht und Kontrolle werden, mit im Spiel ist. Die zweite Arbeit ist eine Studie der beiden Architekturtypen, an denen Mies van der Rohe in den 1920er-Jahren in Deutschland arbeitete: Wohnhausarchitektur für Kunstsammler und die Pavillons und Ausstellungsentwürfe für Handelsmessen und Weltausstellungen. In Letztere platzierte er des Öfteren eine einzelne, nackte weibliche Skulptur, am bekanntesten Georg Kolbes Skulptur *Der Morgen* im Barcelona-Pavillon von 1929. Im Zuge der Recherche zu Mies van der Rohes Entwürfen für die Krefelder Villen und die Kunstsammlung seines Auftraggebers Lange beschloss ich, eine von Langes weiblichen Akten als Symbol für diese Zusammenarbeit miteinzubeziehen. Es ist der Torso der *Knienden* von Wilhelm Lehmbruck, der auf Archivfotos inmitten des Zimmers der Dame zu erkennen ist. Das konzeptuelle Band zwischen dem Zimmer der Dame und dem Barcelona-Pavillon entsteht hier mittels einer Reihe von Skulpturen, die zwei skulpturale Repliken der Akte von Kolbe und Lehmbruck miteinander verschmelzen und dem gleichen, was sie verkörpern: eine Nation und Privatkapital, beides dargestellt mittels sexualisierter Begierde.

CZ:

LAUT IHREM DREHBUCH DES DRITTEN KAPITELS VON NADA, DAS SIE IN DEN KREFELDER VILLEN GEDREHT HABEN, BESCHLIESSEN DIE DREI PROTAGONISTINNEN, IN DER AUSSTELLUNG, ÜBER DIE SIE DEN GANZEN FILM ÜBER SO ERBITTERT DISKUTIEREN, GAR NICHTS AUSZUSTELLEN ... WIE SIND SIE AUF DIESEN SCHLUSS GEKOMMEN?

JC:

Das Drehbuch für den Film ist eine Zusammenstellung aus Archivmaterialien, die im Zusammenhang mit Deutschlands Präsentationen bei den Weltausstellungen 1929, 1937 und 1958 sowie deren Vermächtnis stehen. Ich habe im Drehbuch drei Positionen herausgearbeitet: jene der Künstlerin, der Kuratorin und Germanias, die in eine Diskussion über Ästhetik und Stil der Kunstwerke und der Architektur verstrickt sind, welche bei einer nicht näher benannten Veranstaltung von nationalem Interesse gezeigt werden sollen, um für internationale Erfolge zu sorgen. Ihre im Drehbuch festgehaltenen Sätze kombinieren verschiedene ideologische Positionen unterschiedlicher Epochen, die auf den allgemeingültigen Code verweisen, demzufolge Leben und Kunst im Dienste des Staates verschmelzen sollen, um sich auf die Gesellschaft auszuwirken. Als die Protagonistinnen mitten in der Diskussion zu einem Stillstand kommen, bricht das Drehbuch ab und wird von Gedanken durchsetzt, dass das Publikum das Problem sei. Die drei Allegorien schlussfolgern, dass sie, um ihr Ziel zu erreichen, ihr Publikum einfach nur mit Souvenirs und Vergnügungen füttern müssten und nicht mit tatsächlichen Kunstwerken. Innerhalb der aktuellen Situation, die von kultureller Zensur und einer Rückkehr zum Populismus geprägt ist sowie von einer Kultur, die nach dem Motto „Brot und Zirkusspiele“ neu überdacht wird, sind es wohl die eher düsteren Kapitel der Geschichte dieser höchst schwierigen Beziehung von Kunst und Leben, die eine Wiederbelebung zu verdienen scheinen.

the boudoir and the Barcelona pavilion is here made with the series of sculptures that morph two sculptural replicas of the Kolbe and Lehmbruck nudes—equipolating what they represented: a Nation and private capital, both depicted via sexualized desire.

CZ:

IN YOUR FILM SCRIPT FOR THE THIRD CHAPTER OF NADA, WHICH YOU FILMED IN THE KREFELD VILLAS, THE THREE PROTAGONISTS DECIDE NOT TO EXHIBIT ANYTHING AT ALL WITHIN THE EXHIBITION THEY ARE SO FIERCELY DEBATING THROUGHOUT THE FILM . . . HOW DID YOU COME TO THIS CONCLUSION?

JC:

The script for the film is assembled from archives surrounding Germany's presentations at World Expositions in 1929, 1937, and 1958 and their legacy. I devised the script in three positions: the Artist, the Curator, and Germania, who engage in a discussion about the aesthetics and style of the artworks and architecture that should be exhibited at an undisclosed event of national interest in order to ensure international success. Their scripted sentences combine diverse ideological positions through time, pointing to the universal code of merging life and art in service of the state, in order to affect society. As the protagonists seem to come to a standstill within the discussion, the script breaks down and is infused by thoughts that the public is the problem. The three allegories conclude that in order for them to achieve their goal, the public must be fed souvenirs and treats and not actual artworks. Within the current status of cultural censorship and a return to populism, and of culture being reconsidered along the lines of *bread and circuses*, it's history's more sinister accounts of this most awkward relationship of art and life that seems to merit resuscitation.

→
Jasmina Cibic,
For Our Economy and Culture

Eröffnungs-Performance
mit der Kunstsammlung der
Nationalversammlung der Republik
Slowenien, Slowenischer pavillon bei der
55. Biennale von Venedig, 2013 /
inaugural performance with the art
collection of the National Assembly
of the Republic of Slovenia, Slovenian
Pavilion at the 55th Venice Biennale, 2013



NADA: ACT I

EINKANAL-HD-VIDEO, STEREO
10 MINUTEN 56 SEKUNDEN
2016

SINGLE-CHANNEL HD VIDEO, STEREO
10 MINUTES, 56 SECONDS
2016

GESPIELT VON /
PERFORMED BY
Dejana Sekulić

KAMERA /
CINEMATOGRAPHER
Mark Carey

SCHNITT / EDITOR
Vladimir Gojun

PRODUKTIONSLEITUNG /
PRODUCTION MANAGER
Ana Cvitaš

PRODUKTIONSKOORDINIERUNG /
PRODUCTION COORDINATOR
Jasna Jakšić

STAGE MANAGER
Zdenko Zavić

ART DEPARTMENT
**Samo Kralj,
Mateja Šetina**

TISCHLERARBEITEN UND
REQUISITE /
CARPENTER AND PROP MASTER
Andrej Zavodnik

ERSTER KAMERAASSISTENT /
1ST AC
Igor Stilković

ZWEITER KAMERAASSISTENT /
2ND AC
Igor Blažić

SCHÄRFEASSISTENZ /
PHOCUS PULLER
Tomislav Hečimović

CONTINUITY
Karla Folnović

LICHTTECHNIK / SPARKS
Matija Grkčević

OBERBELEUCHTER / GAFFER
Joško Milić

TON / SOUND
Hrvoje Radnić

STANDFOTOGRAF /
STILLS PHOTOGRAPHER
Pete Moss

COLORIST UND
ONLINESCHNITT /
COLORIST AND
ONLINE EDITOR
Sue Giovanni

SOUND DESIGN
Rob Szeliga

FILMMUSIK /
MUSIC COMPOSER
Filip Šijanec

KOSTÜM / SEAMSTRESS
Senka Kovačević

HAIRSTYLIST / HAIR STYLIST
Emina Psarić Čopić

MASKE / MAKEUP
Kasandra Draganić

WISSENSCHAFTLICHE
MITARBEIT /
RESEARCH ASSISTANT
Jelica Jovanović

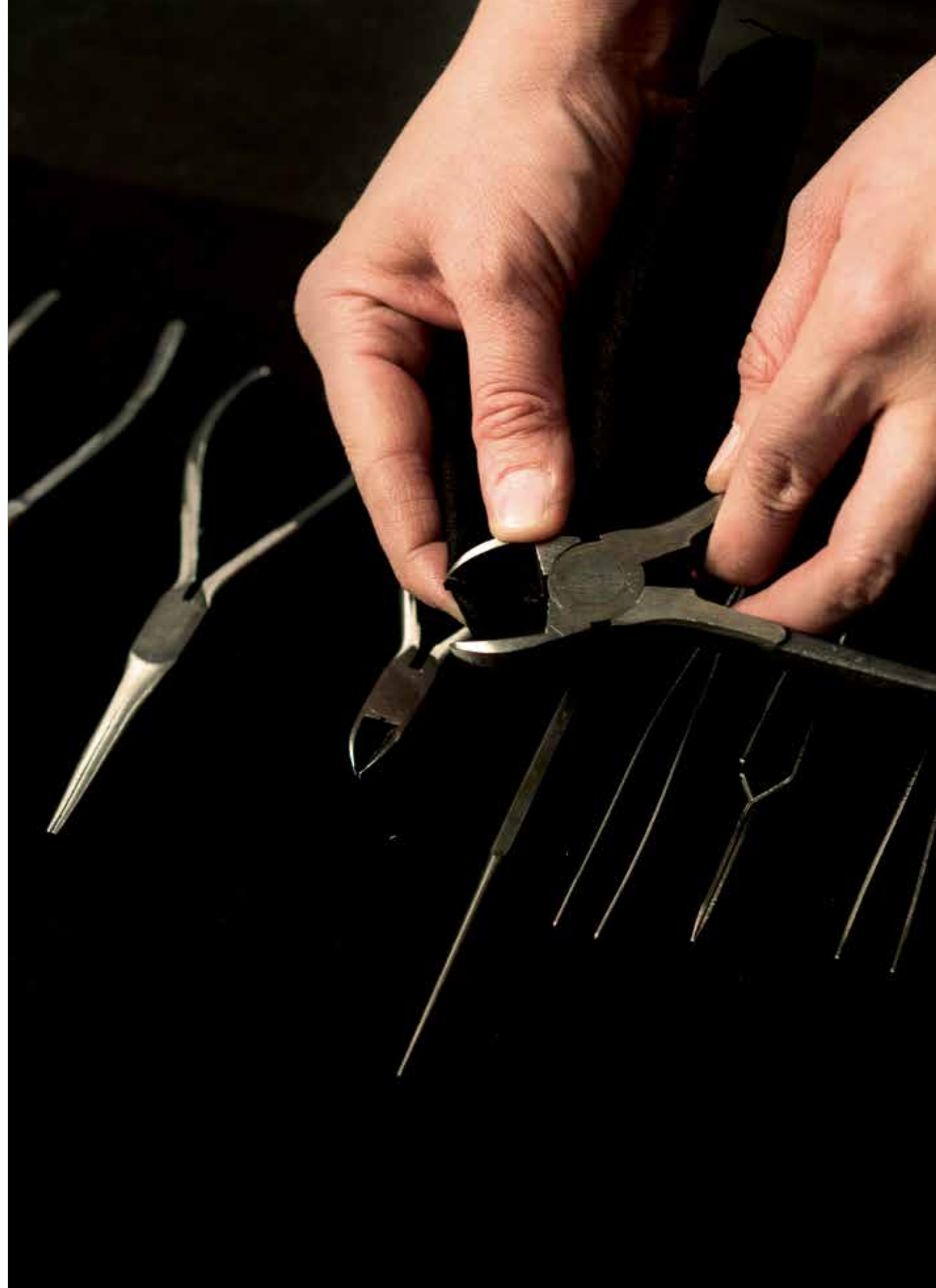
SET-RUNNER / RUNNER
Jakša Baždar

KURATORISCHE BERATER /
HISTORICAL ADVISORS
**Vesna Meštrić,
Vladimir Kulić**

MIT UNTERSTÜTZUNG
DES MUSEUMS FÜR
ZEITGENÖSSISCHE KUNST
(MSU), ZAGREB /
SUPPORTED BY
THE MUSEUM OF
CONTEMPORARY
ART ZAGREB

NADA: ACT I WURDE GEDREHT
IM GORGONA THEATER,
MUSEUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE
KUNST (MSU), ZAGREB /
NADA: ACT II WAS FILMED IN
GORGONA THEATRE, MUSEUM
OF CONTEMPORARY
ART ZAGREB

NADA: ACT I
© 2016 JASMINA CIBIC



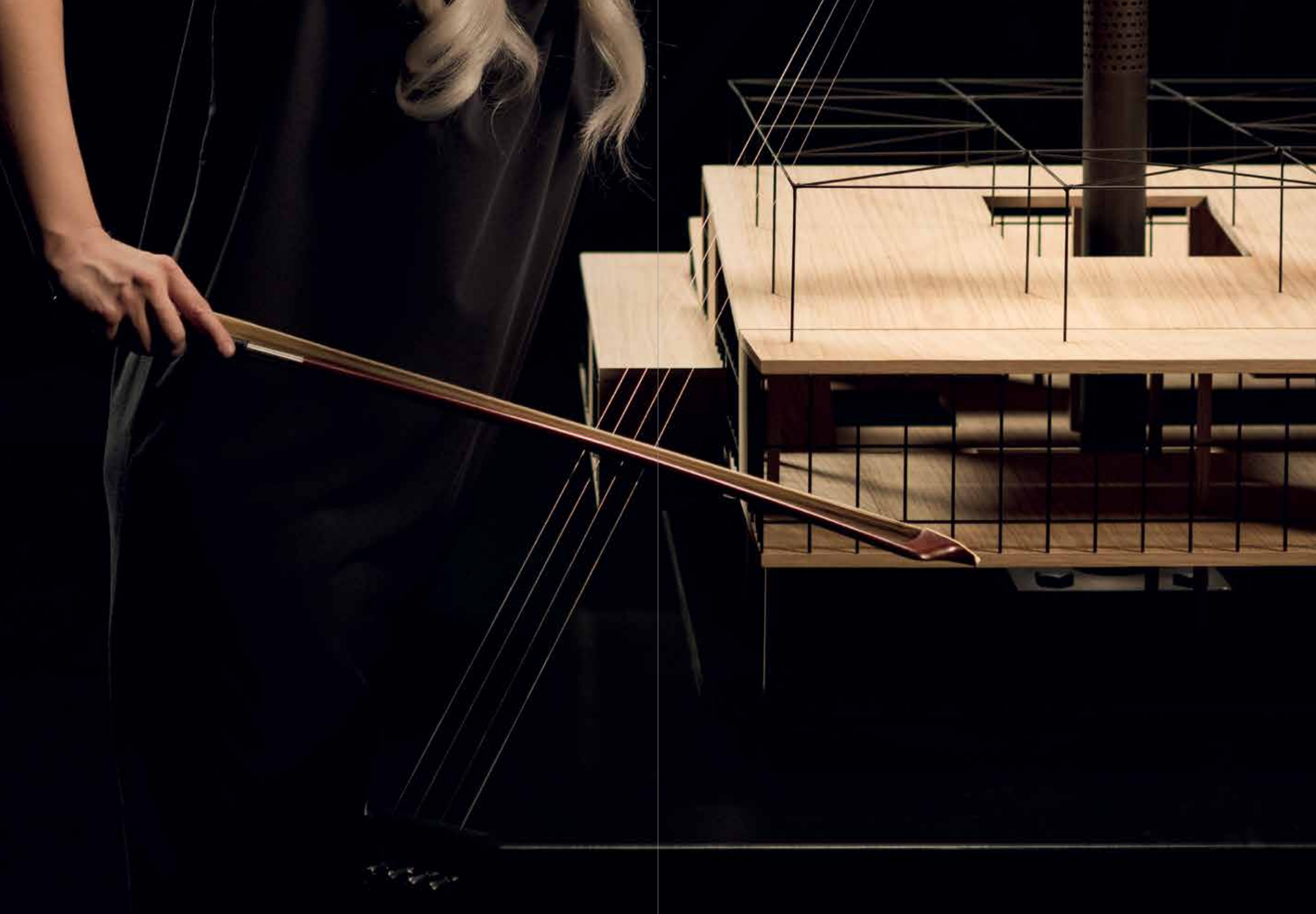






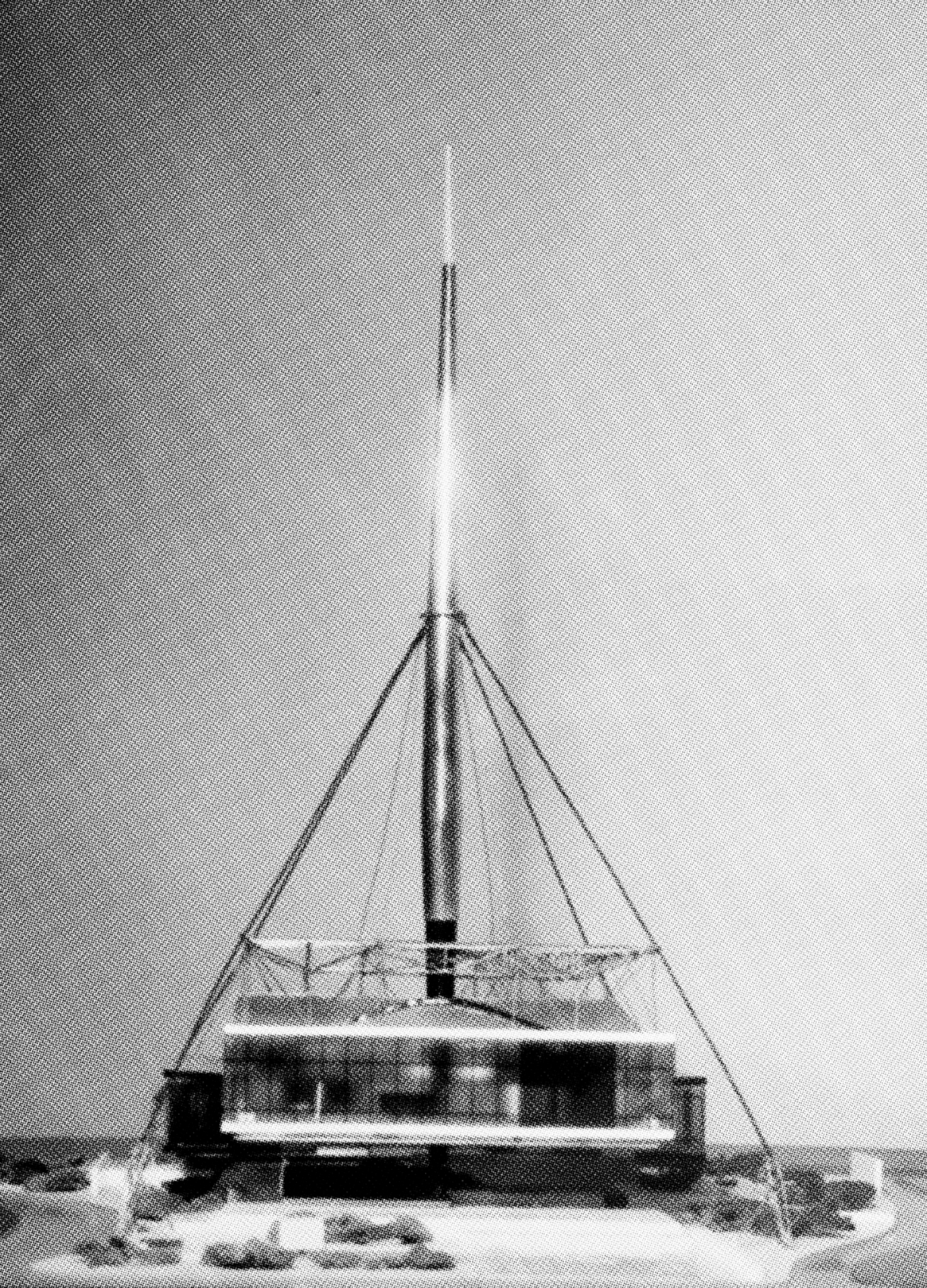












Über Jasmina Cibic's *Nada: Act III* dräut die Präsenz von Ludwig Mies van der Rohe, einem der einflussreichsten Architekten des 20. Jahrhunderts und Designer der eleganten Kulisse des Films, Haus Lange und Haus Esters in Krefeld. Was jedoch noch wichtiger ist – der kunstvolle *Pas de trois* zwischen Architektur, Staat und Nation, der in diesen beiden Häusern inszeniert wurde –, weist unausweichlich auf ein drittes Gebäude hin, nämlich den legendären deutschen Pavillon, den Mies van der Rohe 1929 für die Weltausstellung in Barcelona schuf. Weithin bekannt als Barcelona-Pavillon gehört das Gebäude nicht nur zu den gefeiertsten Ikonen moderner Architektur, sondern ist zudem ein typisches Beispiel für die Auseinandersetzung von Architektur mit nationaler Repräsentation. Der Entwurf stellte die traditionelle Rolle des Architekten bei der Darstellung des bürgerlichen Nationalstaates auf den Kopf. Anstatt einen verschnörkelten Rahmen für andere Objekte zu bilden, wurde das Gebäude selbst zum Ausstellungsstück. Indem Mies van der Rohe die übliche Praxis vermied, Skulpturen oder Malerei zum Übermitteln der Botschaft einzusetzen, verließ er sich auf die Architektur selbst, um ein modernes, demokratisches Deutschland der Weimarer Epoche zu verkörpern, das dialektische Gegenteil des aggressiven deutschen Reiches, das im Großen Krieg geschlagen worden war. Maßvoll und offen, gelassen in seiner Leere, war der Barcelona-Pavillon eine luxuriöse Bühne für die Rituale internationaler Beziehungen und erlaubte eine aufwendige Inszenierung der spanisch-deutschen Freundschaft anlässlich des Ausstellungsbesuches durch den spanischen König. Nach Barcelona war nichts mehr so wie zuvor. Obwohl man den Pavillon schon kurz nach Ende der Ausstellung abbaute, wurde er unmittelbar danach durch das Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie reproduziert, für Jahrzehnte das einzige Medium, um eine der berühmtesten Strukturen des 20. Jahrhunderts zu erleben. Dieses nicht mehr bestehende Gebäude

DER ARCHITEKT, HOFFNUNGSTRÄGER DER NATION

VLADIMIR KULIĆ

59

ARCHITECT, THE HOPE OF THE NATION

VLADIMIR KULIĆ

Vjenceslav Richter, Wettbewerbsmodell zweite Runde, Jugoslawischer Pavillon bei der Expo 58, Brüssel, 1958. Quelle: Foto mit freundlicher Genehmigung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad.

← Vjenceslav Richter, second round competition model, Pavilion of Yugoslavia at Expo 58, Brussels, 1958. Source: Photo courtesy of the Archive of Yugoslavia, Belgrade.

The presence looming over Jasmina Cibic's *Nada: Act III* is that of Ludwig Mies van der Rohe, one of the most influential architects of the twentieth century and the designer of the film's elegant settings, Haus Lange and Haus Esters in Krefeld. More importantly, however, the elaborate *pas de trois* between Architecture, the State, and the Nation staged inside these two houses inescapably alludes to a third building, Mies's legendary Pavilion of Germany built for the 1929 International Exposition in Barcelona. Widely known as the Barcelona Pavilion, the building ranks not only among the most celebrated icons of modern architecture, but also as an exemplary instance of architecture's involvement in national representation. Mies's design turned architecture's traditional role in representing the bourgeois nation-state on its head: rather than an ornate frame for other objects, the building itself became the exhibit. Eschewing the common practice of utilizing sculpture or painting to convey the message, Mies relied on architecture itself to embody a modern, democratic Germany of the Weimar era, the dialectical opposite of the aggressive German empire defeated in the Great War. Restrained and open, serene in its emptiness, the Barcelona Pavilion was a luxurious stage for the rituals of international relations, allowing the elaborate performance of Spanish-German friendship to take place at the occasion of the Spanish King's visit to the exposition. Nothing was the same after Barcelona. Even though the pavilion was dismantled shortly after its closing, it was incessantly reproduced through the medium of black-and-white photography, which for decades was the only means of experiencing one of the most famous struc-

wurde so unablässig beweihräuchert – als Vorläufer eines neuen Raumkonzepts – so unermüdlich interpretiert, theoretisiert und historisiert, dass es mehr als fünfzig Jahre nach dem Verschwinden des Originals schlussendlich als Beinahe-Replik neu errichtet wurde. Der Barcelona-Pavillon verdeutlicht – vielleicht mehr als jedes andere Gebäude davor – die Verstrickungen von Architektur und Massenmedien bis zu jenem Punkt, an dem die beiden sich nahezu nicht mehr unterscheiden lassen.

Architektur als Massenmedium, vom modernen Staat instrumentalisiert, um die scheinbare Gemeinschaft der Nation zu beschwören, das ist das Thema, das allen drei Teilen von *Nada* zugrunde liegt. In *Act I* wird der jugoslawische Pavillon bei der Expo 1958 in Brüssel, entworfen vom kroatischen Architekten Vjenceslav Richter, zu einem höchst ästhetisierten Instrument – wortwörtlich einem Musikinstrument –, gespielt um der Nation willen. In *Act II* nimmt die Dreiecksbeziehung von Architektur, Staat und Nation die Form eines Balletts an, das im Rathaus von Aarhus, entworfen von Arne Jacobsen und Erik Møller, aufgeführt wird, in einem weiteren wunderschönen, unaufdringlichen und fotogenen Raum, der durch und für die Protagonisten des Tanzes errichtet wurde. In *Act III* dozieren Personifizierungen des Dreiecks aus Fleisch und Blut über die effektivsten Strategien nationaler Repräsentation auf internationaler Bühne, während sie durch Mies van der Rohes Häuser in Krefeld streifen. Der Titel des Zyklus ist von Bedeutung: „Nada“ ist der Name von Vjenceslav Richters Frau sowie der slawische Ausdruck für „Hoffnung“, was gleichzeitig auf das Versprechen und die Qualen der Liebesaffäre der Nation mit der Architektur hindeutet.

Tatsächlich fetischisieren Cibics sorgfältig inszenierte Aufnahmen die Architektur und die ihr innewohnende Theatralik ganz bewusst. Die menschlichen Protagonisten des Zyklus, so schön sie auch sind, bleiben entpersonalisierte,

tures of the twentieth century. The inexistent building was so endlessly adulated, so tirelessly interpreted, theorized, and historicized—the harbinger of a new concept of space—that it was ultimately rebuilt as a near facsimile more than fifty years after the original disappeared. Perhaps more than any other building before it, the Barcelona Pavilion exemplified architecture’s entanglement with the mass media to the point where the two become virtually indistinguishable.

Architecture as a mass medium instrumentalized by the modern State in order to conjure the imaginary community of the Nation: this is the theme that underlies all three installments of *Nada*. In *Act I*, the Pavilion of Yugoslavia at Expo 58 in Brussels, designed by the Croatian architect Vjenceslav Richter, becomes a highly aestheticized instrument—literally a musical instrument—played for the sake of the Nation. In *Act II*, the love triangle of Architecture, the State, and the Nation takes the form of a ballet performed inside Arne Jacobsen and Erik Møller’s Aarhus City Hall, another beautifully restrained, irresistibly photogenic space built by and for the three protagonists of the dance. Finally, in *Act III*, flesh-and-blood personifications of the triangle pontificate about the most effective strategies of national representation at the international stage while roaming around Mies’s two houses in Krefeld. The cycle’s title is significant: “Nada” was the name of Vjenceslav Richter’s wife, after whom he named a gravity-defying sculpture exhibited in Brussels, but it is also the Slavic word for “hope,” suggesting the simultaneous promise and the torment of the Nation’s love affair with Architecture.

zweidimensionale Platzhalter, lebendige Abbilder abstrakter Konzepte. Es sind die Gebäude, die in den Filmen gefeiert werden; in ihrer geometrischen Präzision schwelgend, der strukturellen Fülle und den offenen, luftigen Räumen. Die Architektur erwirbt hier ihre eigene Handlungsmacht, wenn sie menschliche Aktionen zu sorgfältig choreografierten Performances rahmt, inszeniert und organisiert. Man kommt nicht umhin sich zu fragen, wer oder was genau in diesen Filmen denn nun präsentiert wird: Sind es die Gebäude, die Menschen oder die abstrakten Konzepte? Oder ist es tatsächlich deren ritualisierte Beziehung? Diese unerschrockene Ästhetisierung durch das Medium des bewegten Bildes ist eine schmerzliche Erinnerung an die seit hundert Jahren bestehende Beziehung zwischen moderner Architektur und Massenmedien, eine Beziehung ohne die, wie Beatriz Colomina behaupten würde, die moderne Architektur gar nicht existieren würde.

Doch gibt es noch etwas anderes, das Cibics drei Schauplätze miteinander verbindet, abgesehen von ihrer Verstrickung mit dem Nationalstaat durch die Massenmedien? Wenn wir es wagen, unter der Oberfläche zu graben, dann entdecken wir vielleicht versteckte Verbindungen, eine Reihe von Hinweisen, die Orte und Zeiten – so unterschiedlich wie das sozialistische Jugoslawien, das Deutschland der Weimarer Republik und das Königreich Dänemark – miteinander verbinden, in einem unsichtbaren Netzwerk architektonischer Referenzen, die das 20. Jahrhundert, den europäischen Kontinent und die verschiedenen dort aktiven Ideologien durchziehen.

Man nehme nur die Proklamationen, die die Figuren in *Nada: Act III* von sich geben. Sie alle sind tatsächlichen historischen Quellen entnommen – Archivaldokumenten und Theaterstücken –, die in Zusammenhang mit den deutschen Pavillons bei drei bahnbrechenden Weltausstellungen des 20. Jahrhunderts ste-

Indeed, Cibic’s carefully staged shots self-consciously fetishize architecture and its inherent theatricality. The cycle’s human protagonists, as beautiful as they are, remain depersonalized, two-dimensional stand-ins, living effigies of abstract concepts; it is the buildings that the films celebrate, reveling in their geometrical rigor, textural richness, and open, airy spaces. Architecture acquires agency of its own here, as it frames, stages, and organizes human actions into carefully choreographed performances. One cannot help but wonder exactly who or what is on display in the films: Is it the buildings, the humans, or the abstract concepts? Or is it actually their ritualistic relationships? This unabashed aestheticization through the medium of moving pictures is a poignant reminder of the century-long relationship between modern architecture and the mass media, a relationship without which, as Beatriz Colomina would argue, modern architecture would not exist at all.

But is there something else that connects Cibic’s three sites beyond their common entanglement with the nation-state via mass media? If we dare to dig beneath the surface, we may start discovering hidden links, a set of references that tie places and times as different as socialist Yugoslavia, Weimar Germany, and the Danish kingdom into an invisible network of architectural references spanning across the twentieth century, the European continent, and the various ideologies at work there.

Take, for example, the proclamations that the characters of *Nada: Act III* spout: they are all drawn from actual historical sources—archival documents

hen: Barcelona 1929, Paris 1937 und Brüssel 1958. Sowohl die Pavillons als auch ihre historischen Umstände unterschieden sich grundlegend voneinander: Mies van der Rohe's karge Struktur der Moderne in Barcelona repräsentierte die Weimarer Republik, Albert Speers pompöses Steingebäude in Paris feierte das Dritte Reich des Nationalsozialismus, wohingegen Egon Eiermanns Ansammlung leichter, offener Pavillons in Brüssel für ein demokratisches Westdeutschland stand, das in die Pax Americana des Nachkriegskonsumismus eingebettet war. Trotz ihrer Unterschiede bezogen sich die drei dennoch aufeinander: Speers Pariser Gebäude war ein bewusster Gegenpunkt zu der „entarteten“ „internationalistischen“ Moderne des Barcelona-Pavillons (den Hitler angeblich als besonders „undeutsch“ ablehnte), während Eiermann diese Moderne aus genau dem Grund wiederaufstehen ließ, um die Erinnerung an die Nazizeit zu begraben (interessanterweise zu der Zeit, als Mies van der Rohe selbst zu Amerikas einflussreichstem Architekten aufstieg). Die Presse feierte das letztgenannte Gebäude aufgrund seiner „Zurückhaltung“, seiner „Eleganz“ und seiner „Präzision“, Begriffe, die genauso gut den Barcelona-Pavillon beschreiben könnten, und erklärten es zum Erbe der Bauhaus-Tradition (Mies van der Rohe war der letzte Direktor der Schule, bevor die Nazis sie 1933 schlossen). Die historische Schleife war komplettiert und zementierte die Verbindung von Moderne und liberaler Demokratie damit scheinbar ein.

Doch die Dinge liegen nicht immer so einfach. Wie sich herausstellte, war Mies van der Rohe mehr als willig gewesen, sich mit den Nazis zu arrangieren, ehe er schließlich einsah, dass der Versuch vergeblich war und in die Vereinigten Staaten emigrierte. Auch Eiermann war für die Nationalsozialisten tätig und entwarf für die Kriegsmaschinerie des Dritten Reiches Industriegebäude im Stil der Moderne. Wenn wir anhand dieser beiden Fälle urteilen, dann ist die

and theatrical plays—relating to the pavilions of Germany at three seminal world fairs of the twentieth century: the 1929 Barcelona, 1937 Paris, and 1958 Brussels International World Expositions. Both the pavilions and their historical circumstances greatly differed from each other: Mies's sparse modernist building in Barcelona represented the Weimar Republic, Albert Speer's pompous stone edifice in Paris celebrated the National Socialist Third Reich, whereas Egon Eiermann's cluster of light, open pavilions in Brussels stood for a democratic West Germany incorporated into the *pax Americana* of postwar consumerism. Despite their differences, the three still referred to each other: Speer's Paris building was a deliberate counterpoint to the “degenerate,” “internationalist” modernism of the Barcelona Pavilion (which Hitler reportedly detested as especially un-German), whereas Eiermann in turn resurrected such modernism precisely in order to bury the memory of Nazism (significantly at the time when Mies himself ascended to the status of America's most influential architect). The press celebrated the latter building for its “restraint,” “elegance,” and “precision,” terms that could just as well describe the Barcelona Pavilion, and proclaimed it an heir to the Bauhaus tradition (Mies was the school's last director before the Nazis closed it in 1933). The historical loop was thus completed, seemingly cementing the link between modernism and liberal democracy.

Except that things are not so simple. As it turns out, not only had Mies been more than willing to reconcile with the Nazis before he finally realized that the effort was futile and emigrated to the United States, but Eiermann actually did



Vjenceslav Richter, Jugoslawischer Pavillon bei der Expo 58, Brüssel 1958. Quelle: Foto mit freundlicher Genehmigung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad.

Vjenceslav Richter, Pavilion of Yugoslavia at Expo 58, Brussels, 1958.
Source: Photo courtesy of the Archive of Yugoslavia, Belgrade.

Ludwig Mies van der Rohe, Deutscher Pavillon der der Expo 1929, Barcelona.
Quelle: Foto mit freundlicher Genehmigung von Berliner Bild Bericht 1929 - Fundació Mies van der Rohe.

Ludwig Mies Van der Rohe, The Pavilion of Germany at EXPO 1929, Barcelona.
Source: Photo courtesy of the Berliner Bild Bericht 1929 – Fundació Mies van der Rohe.



Liebesaffäre zwischen Architektur und Nation nicht nur hoffnungslos durch die bürokratischen „Zuhälter“ des Staates korrumpiert, wie *Nada: Act II* behauptet, sondern auch die Liebenden selbst erscheinen irreparabel unmoralisch promisk.

Wenden wir uns *Nada: Act I* und dem jugoslawischen Pavillon in Brüssel zu, werden die Dinge noch komplizierter. Wie sollen wir die Tatsache interpretieren, dass jene Medien, die die westdeutsche Nachkriegsdemokratie als „elegante“ und „präzise“ bezeichnet hatten, genau die gleichen Worte benutzten, um Vjenceslav Richters Ausstellung eines sozialistischen Staates im Rahmen derselben Weltausstellung zu beschreiben? Und ist es bloß ein Zufall, dass Richter in seinem Entwurf kreuzförmige Stahlstützen einsetzte, ein äußerst spezifisches Detail, das unvermeidlich an die erinnerungswürdigen mit Chrom verkleideten kreuzförmigen Säulen des Barcelona-Pavillons denken lässt? Ganz zu schweigen von der Tatsache, dass Richters karge, dynamische, „fließende“ Räume, ganz wie jene von Mies van der Rohe, auch ohne Ausstellungsexponate nichts von ihrer Ausstrahlung eingebüßt hätten. Und doch hatte die jugoslawische Ausstellung bei der Weltausstellung 1958 nichts mit liberaler Demokratie und der Pax Americana zu tun, dafür sehr viel mit einem radikal reformierten Sozialismus, im Sinne des frühen Marx. Zu diesem Zweck ließ Richter die Sprache der Zwischenkriegsavantgarde wieder auferstehen und bezog sich auf die linksgerichteten Tendenzen von Bauhaus und sowjetischem Konstruktivismus. Seine Vision blieb jedoch nicht unangetastet. Zunächst kamen die Bürokraten, um den ausdrucksvollsten Vorboten der Revolution, den zentralen Mast, von dem der Pavillon hängen sollte, zu streichen. Dann kamen die Journalisten, dieser weitere Kreis von „Zuhältern“, die die Liebe der Nation zur Architektur korrumpierten. Für sie hatte die Avantgarde nichts mit der Revolution zu tun, war sie doch

work for them, designing modernist industrial buildings for the Third Reich's war machine. If we're to judge by these two cases, the love affair between Architecture and the Nation is not only hopelessly corrupted by the State's bureaucratic "pimps," as *Nada: Act II* suggests, but the lovers themselves appear to be immorally promiscuous beyond repair.

If we turn to *Nada: Act I* and the Pavilion of Yugoslavia in Brussels, things get even more complicated. How should we interpret the fact that the media that linked "elegance" and "precision" with West Germany's postwar democracy used those exact words to also describe Vjenceslav Richter's exhibition of a socialist state at the very same fair? And is it just a coincidence that in his design Richter used cruciform steel columns, a highly specific detail that unavoidably brings to mind the memorable chrome-clad cruciform columns of the Barcelona Pavilion? Not to mention that Richter's sparse, dynamic "fluid" spaces, just like Mies's, could have disposed of all the exhibits without losing any of their power. And yet, Yugoslavia's exhibition at Expo 58 had nothing to do with liberal democracy and the *pax Americana* and everything to do with a radical reform of socialism in line with early Marx. Richter revived the language of the interwar avant-garde for that purpose, referencing the leftist inclinations of the Bauhaus and Soviet Constructivism. But his vision would not remain untouched. First came the bureaucrats to scrap the most expressive signifier of the revolution, the central mast from which the pavilion was supposed to hang. And then came the journalists, that other set of "pimps" corrupting the Nation's love for

gewaltsam von den Amerikanern „verschleppt“ worden, die sie ihrer sozialen Ambitionen beraubt hatten, um sie als kulturelle Waffe für den Kalten Krieg aufzumotzen. Die Geopolitik überschattete Richters revolutionären Idealismus und sein Gebäude wurde auf den bloßen Hinweis auf Jugoslawiens Unabhängigkeit vom Sowjetblock reduziert.

Wenden wir uns dem Rathaus von Aarhus zu, scheint es sich hier um einen völlig anderen Fall zu handeln: glücklich unberührt vom geopolitischen Feilschen der Weltausstellungen, wird es zudem mit dem weichen, sinnlicheren Stempel der skandinavischen Moderne assoziiert. Doch unter der Oberfläche bleiben die Verbindungen weiterhin bestehen: wie Mies van der Rohe und Richter waren auch die dänischen Architekten ähnlichem Druck ausgesetzt, das Kollektiv zu repräsentieren, wodurch sie sich schließlich gezwungen sahen, dem langen, horizontalen Gebäude – den Stereotypen entsprechend – einen Glockenturm hinzuzufügen. Außerdem schöpften sie aus der gleichen kalkulierten Spannung zwischen strengen, beinahe spartanischen Formen und dem Zelebrieren üppiger Materialien und Strukturen, die Mies van der Rohe schon in den 1920er-Jahren vorexerziert hatte. Der Mooreichenfußboden des Rathauses, auf dem der wunderbare Mandarin in *Nada: Act II* tot daliegt, weist dieselbe Art von spektakulärer Exotik auf wie Mies van der Rohes legendäre Onyxwand in Barcelona oder die Ebenholztüren in Krefeld. Richter schwelgte in ähnlichen Materialexzessen und pflasterte sein Gebäude in Brüssel mit einem Flickwerk verschiedenfarbigen Marmors aus ganz Jugoslawien, während die Wände mit unterschiedlichen Holzarten getäfelt waren. In jedem Fall war das Ergebnis eine formal schlichte, dennoch unwiderstehlich fotogene Architektur, die sich perfekt für die Medialisierung eignete und schlussendlich auch dazu, die Nation für sich selbst und für andere Nationen zu repräsentieren.

Architecture: for them, the avant-garde had nothing to do with the revolution, kidnapped as it was by the Americans, who stripped it of its social ambitions to be pimped out as a cultural weapon in the Cold War. Geopolitics overshadowed Richter's revolutionary idealism and his building ended up reduced to a mere index of Yugoslavia's independence from the Soviet bloc.

When we turn to the Aarhus City Hall, it may appear as a completely different case: blissfully untouched by the geopolitical haggling of world's fairs, it is also associated with a softer, more sensual brand of Scandinavian modernism. But beneath the surface, connections persist: just like Mies and Richter, the Danish architects bore similar pressures to represent the collective, which ultimately forced them to conform to stereotypes by adding a bell tower to their otherwise long horizontal building. Furthermore, they exploited the same calculated tension between austere, almost Spartan forms and the exultation in luscious materials and textures that Mies pioneered in the 1920s. The City Hall's bog oak floor, on which the Miraculous Mandarin lies dead in *Nada: Act II*, exhibits the same kind of spectacular exoticism as Mies's legendary onyx wall in Barcelona or the ebony doors in Krefeld. Richter indulged in similar material excesses, paving his Brussels building with a patchwork of varied colored marbles from all over Yugoslavia, as well as lining its ceilings with different kinds of wood. In each case, the result was a formally simple but nevertheless irresistibly photogenic architecture, perfectly suited to mediatization and ultimately to representing the Nation to itself and to other nations.

Was uns zu meinem letzten Punkt führt: Wo Nationen sind, dort ist auch Internationalismus. Letzterer ist zutiefst mit der Architekturgeschichte der Moderne verwoben, zumindest seit 1851, als das erste umfassende Spektakel des Internationalismus im Crystal Palace in London inszeniert wurde, diesem unübertroffenen Ahnherrn der Architekturmoderne. Die Verstrickung erreichte ihren Höhepunkt in der Bezeichnung „Internationaler Stil“, der in den 1930er-Jahren geprägt wurde, um die angebliche Universalität der Moderne zu ihrem endgültigen Wesenskern zu erheben. Nicht mehr die Geschichte mit ihrem endlosen Quell an Spezifität sollte der Legitimierung von Architektur dienen; sie wurde durch die Zukunft ersetzt, universell und hoffnungsvoll, jedoch unbestimmt und für jeden zu haben, der mutig genug war, danach zu greifen. Dass der Barcelona-Pavillon einer der wichtigsten Repräsentanten des Internationalen Stils war, mag ironisch anmuten, sollte er doch eine bestimmte Nation unter vielen vertreten. Doch das ist genau jenes Paradoxon, das im Zentrum der unmöglichen Liebesaffäre der Nation mit moderner Architektur steht: sie braucht ihren Liebhaber zur Selbstidentifizierung, für sich selbst und vor den Augen aller anderen, doch alles, was der launische Liebhaber zu bieten hat, ist ein endloser Strom immer neuer Bilder, hoffnungsvoll, doch vage. Die Beziehung kann nie vollzogen werden. Die verschiedenen Zuhälter versuchen vielleicht, den Liebhaber zur Unterwerfung zu zwingen, doch er erhebt sich immer wieder von Neuem, angespornt vom Verlangen der Nation nach Repräsentation. Alles, was beständig bleibt, ist die Hoffnung – Nada – dass der Zauber das nächste Mal wirken wird, dass der formlose Schwarm der Nation schließlich eine Verbindung mit der Architektur eingehen und somit, ein für alle Mal, eine klare Form annehmen wird.

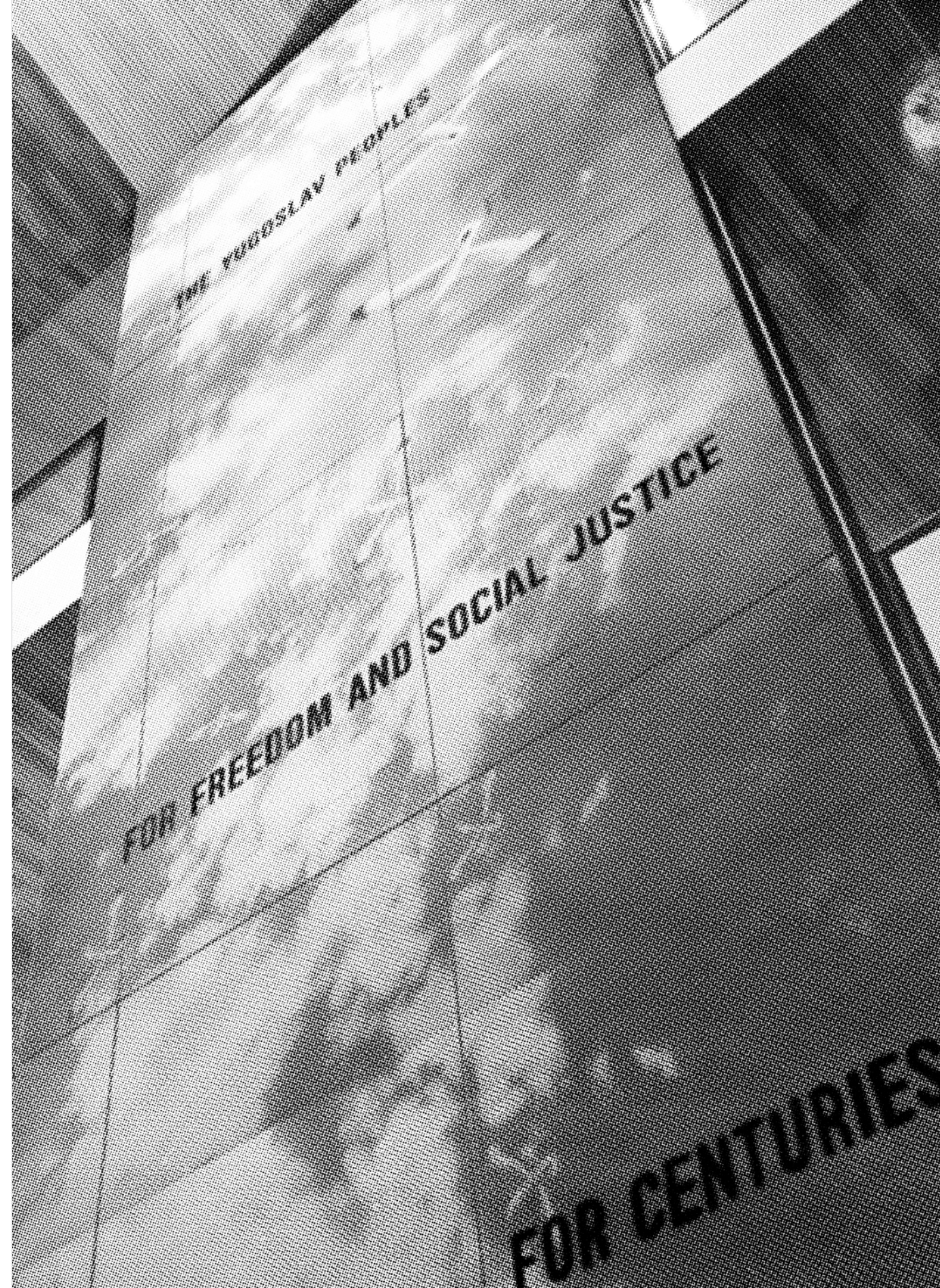
ARCHITEKT. DER HOFFUNGSTRÄGER
DER NATION
VLADIMIR KULIC

ARCHITECT. THE HOPE OF THE NATION
VLADIMIR KULIC

“Das jugoslawische Volk kämpfte über Jahrhunderte für Freiheit und soziale Gerechtigkeit”, Detail der zentralen Ausstellung, Innenbereich des Jugoslawischen pavillons, Internationale Weltausstellung in Brüssel 1958. Quelle: Foto mit freundlicher Genehmigung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad.

→
“The Yugoslav Peoples fought for freedom and social justice for centuries,” detail of the central display, interior of the Yugoslav Pavilion, International World Exhibition in Brussels, 1958. Source: Photo courtesy of the Archive of Yugoslavia, Belgrade.

Which brings us to my last point: where there are nations, there is also internationalism. The latter is deeply entangled with the history of modern architecture, at least since 1851, when the first large-scale spectacle of internationalism was staged in London inside the Crystal Palace, that ultimate progenitor of architectural modernism. The entanglement reached its apex in the moniker of the “International Style,” coined in the early 1930s to elevate modernism’s supposed universality to its ultimate essence. History with its infinite well of specificity was no longer to be the source of architecture’s legitimacy; it was replaced by the future, universal and hopeful, but indefinite and up for grabs by anyone courageous enough to reach for it. That the Barcelona Pavilion was one of the star representatives of the International Style may appear ironic considering that it was meant to represent one particular nation among many others. But that is precisely the paradox at the heart of the Nation’s impossible love affair with modern Architecture: it needs its lover for self-identification, for itself and in front of everyone else, but all that the fickle lover can offer is an endless stream of ever-newer images, hopeful but vague. The relationship can never be truly consummated. The various pimps may try to bully the lover into submission, but he always rises anew, resurrected by the Nation’s need for representation. All that remains permanent is the Hope—Nada—that the next time will be the charm, that the formless swarm of the Nation will finally enter into communion with Architecture and thus acquire a clear shape, once and for all.



NADA: ACT II

EINKANAL-HD-VIDEO, STEREO
13 MINUTEN 01 SEKUNDE
2017

SINGLE-CHANNEL HD VIDEO, STEREO
13 MINUTES 01 SECOND
2017

MUTTER NATION /
MOTHER NATION
Eleanor Perry

MANDARIN
Harry Alexander

ZUHÄLTER / PIMPS
Josh Ben-Tovim,
Ruben Brown,
Anders Duckworth

CHOREOGRAFIE /
CHOREOGRAPHY
Lea Anderson

KAMERA / CINEMATOGRAPHER
Mark Carey

SCHNITT UND COLORIST /
EDITOR AND COLORIST
Sue Giovanni

PRODUKTIONSLEITUNG /
PRODUCTION MANAGER
Manca Bajec

LOCATION PRODUCER
Picturewise

PRODUKTIONSLEITUNG
VOR ORT /
LOCATION PRODUCTION
MANAGER
Siri Nymann

PRODUKTIONSKOORDINATOREN /
PRODUCTION COORDINATORS
Anne Line Bugge,
Bikendi Cadelo,
Haizea Galarreta

REQUISITEN / PROPS
Sami Jalili

ERSTER KAMERAASSISTENT /
1ST AC
Rasmus Molbaek

ZWEITER KAMERAASSISTENT /
2ND AC
Louis Zarzo

DIT
Joel Maudsley

CONTINUITY
Rikke Gulstad

KAMERAFÜHRUNG / GRIP
Rasmus Normann

LICHTTECHNIK / SPARKS
Viktor Cornelius

OBERBELEUCHTER / GAFFER
Jacob Molberg

TON / SOUND
Rodney Wilkins

TONASSISTENZ /
SOUND ASSISTANT
Brigit Olesen

STANDFOTOGRAF /
STILLS PHOTOGRAPHER
Pete Moss

SOUND DESIGN
Rob Szeliga

FILMMUSIK /
MUSIC COMPOSER
Filip Šijanec

KOSTÜME / COSTUMES
basierend auf Dušan
Ristićs Produktion von *Der
wunderbare Mandarin*,
Jugoslawischer Pavillon,
Weltausstellung 1958 /
based on Dušan Ristić's
'Miraculous Mandarin' Pro-
duction, Yugoslav Pavilion,
Expo 1958

KOSTÜMASSISTENZ /
COSTUME ASSISTANTS
Mateja Šetina,
Marika Iguchi

HAIRSTYLING UND MASKE /
HAIR AND MAKEUP
Kate John

ASSISTENZ HAIRSTYLING
UND MASKE /
HAIR AND MAKEUP ASSISTANT
Marlene Bock

WISSENSCHAFTLICHE
MITARBEIT /
RESEARCH ASSISTANTS
Charlotte Clausen,
Ana Cvitaš,
Sami Jalili,
Jelica Jovanović

SET-RUNNER / RUNNERS
Marie Borg Bugge,
Nadia Brand, Cecilie Fast,
Ilaria Giolo, Jevgenia Karg,
Erik Nava, Martin Rune
Møllebjerg Holt, Rina
Vijayasundaram

KURATORISCHER BERATER /
CURATORIAL ADVISOR
Alessandro Vincentelli

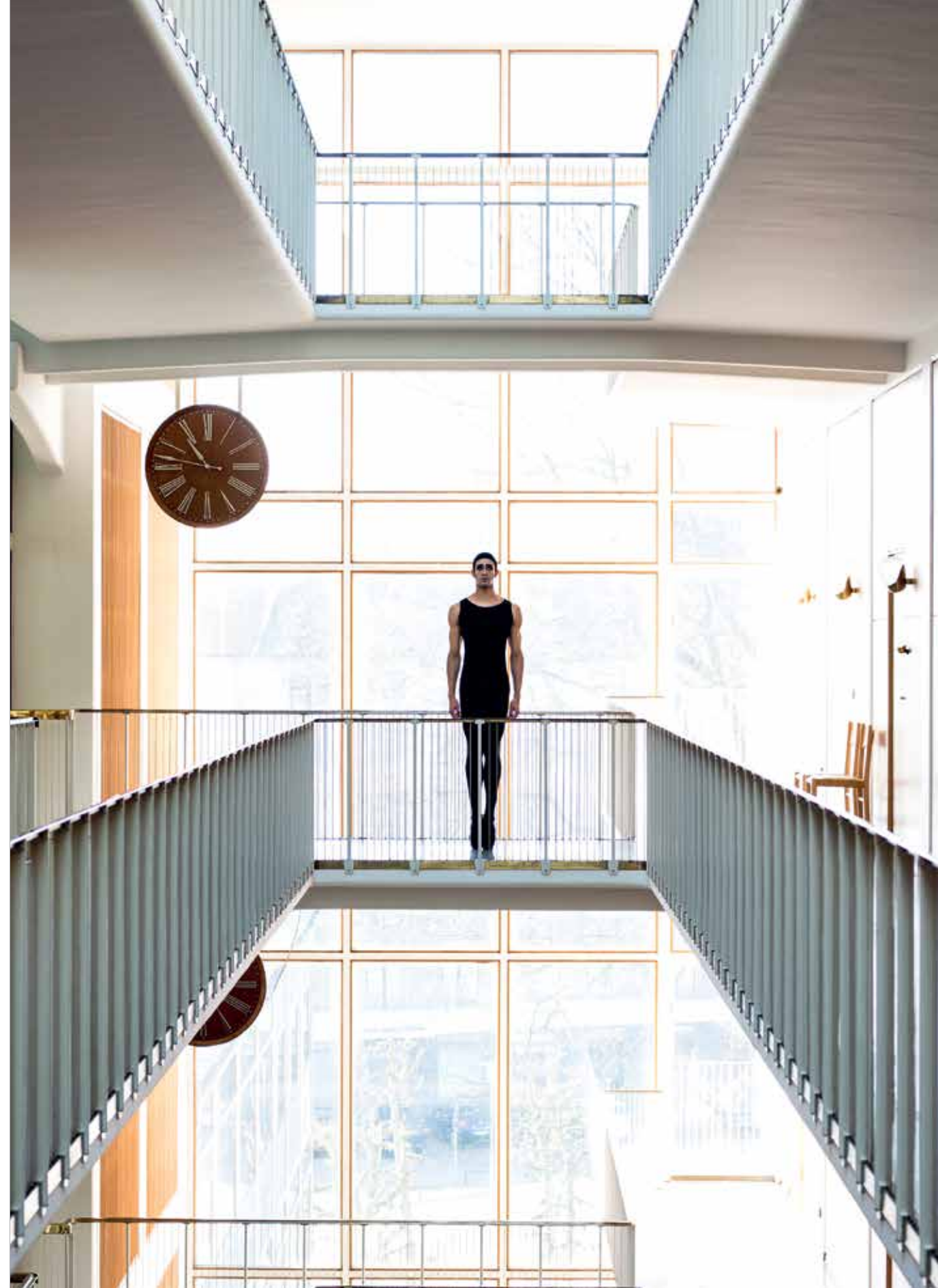
KURATORIN /
COMMISSIONING CURATOR
Juliana Engberg,
Programmdirektion
Aarhus 2017 /
Programme Director Aar-
hus 2017

MITBEAUFTRAGT VON
DER EUROPÄISCHEN
KULTURHAUPTSTADT AARHUS
2017, BALTIC CENTRE FOR
CONTEMPORARY ART,
GATESHEAD /
CO-COMMISSIONED BY
EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE
AARHUS 2017, BALTIC CENTRE
FOR CONTEMPORARY ART,
GATESHEAD

MIT UNTERSTÜTZUNG DES
ARTS COUNCIL ENGLAND,
DER NORTHERN FILMSCHOOL AN
DER LEEDS BECKETT UNIVERSITY
UND DEN WADDINGTON STUDIOS
LONDON /
SUPPORTED BY
ARTS COUNCIL ENGLAND,
NORTHERN FILM SCHOOL
AT LEEDS BECKETT UNIVERSITY
AND WADDINGTON STUDIOS
LONDON

NADA: ACT II WURDE IM
RATHAUS IN AARHUS GEDREHT,
ENTWORFEN VON ARNE
JACOBSEN UND ERIK MØLLER
1937-1941 /
NADA: ACT II WAS FILMED IN THE
AARHUS TOWN HALL, DESIGNED
BY ARNE JACOBSEN AND ERIK
MØLLER 1937-1941

NADA: ACT II
© 2017 JASMINA CIBIC

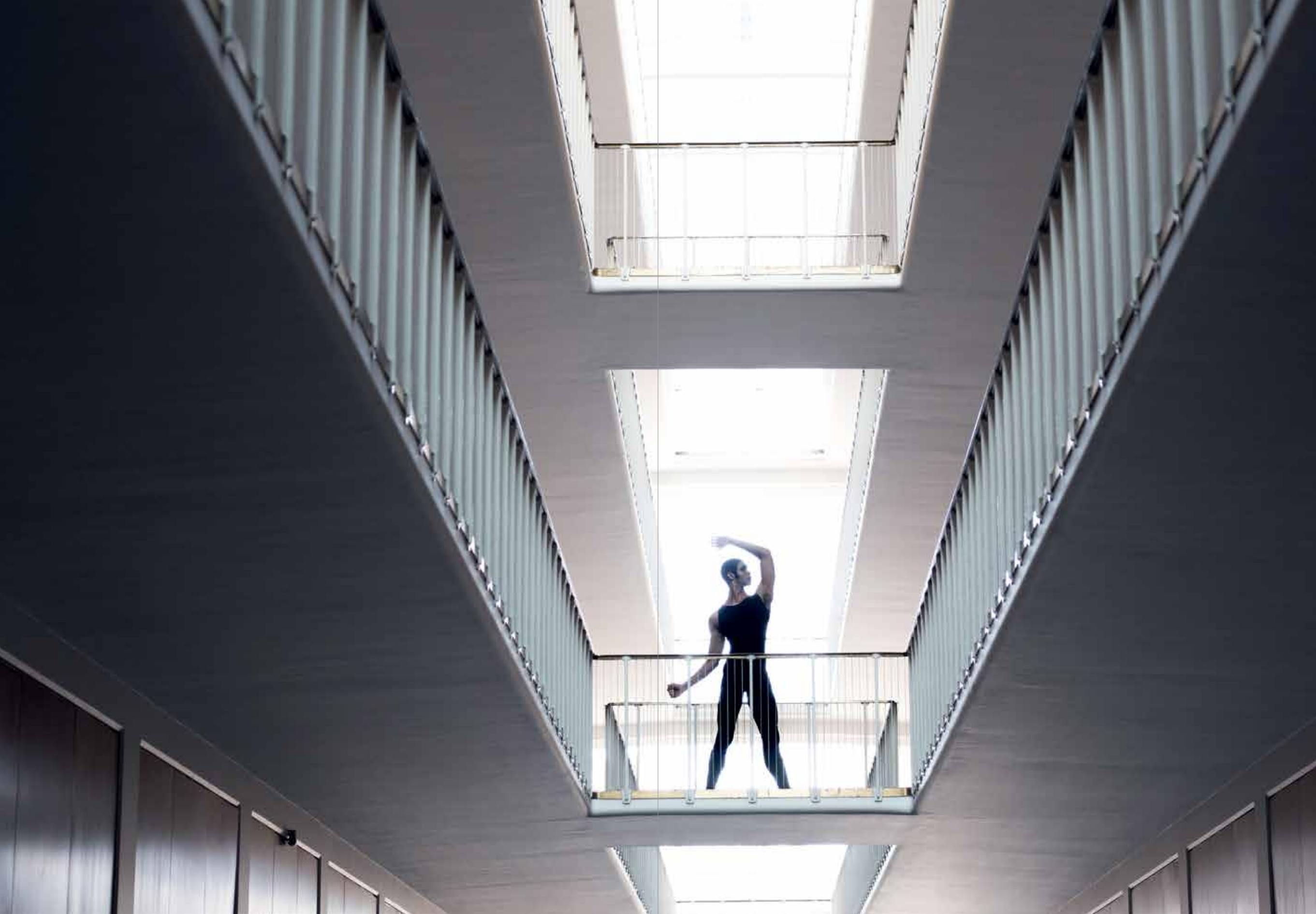




















Britannia, Marianne, Helvetia – wie häufig doch europäische Nationen durch Frauen versinnbildlicht werden! Marina Warner zufolge liegen die Wurzeln dieser Gleichsetzung in der Antike, und zwar bei Athene: Die griechische Göttin der Weisheit und des Krieges sei „die Vorlage für die bewaffneten Jungfrauen, diese unverwundbaren Verkörperungen der Nation“¹. Derartigen Metaphern wohnt jedoch eine grausame Ironie inne, insofern als die weibliche Figur genau für jene Freiheit und Macht stehen soll, die realen Frauen als Mitgliedern des Staatskörpers so lange verwehrt blieb. Bilden Frauen zwar einen Teil der spektakulären Ikonografie der Nation, so können sie dennoch keinen gleichberechtigten Status in deren imaginierter Bürgergemeinschaft erlangen. Die ikonologische und ideologische Macht dieser Geschlechterbilder in den Verkörperungen nationaler Identität beginnt zu bröckeln, wenn man sich ins Gedächtnis ruft, dass hier, wie so oft, Darstellung und Realität verschiedenen unterschiedlichen Logiken folgen. Hebt man die unvermeidbare Inkongruenz zwischen dem Staat als abstraktem Prinzip und dem Staat als einer Reihe gelebter materieller Praktiken hervor, werden diese patriotischen Allegorien in eine kritische Richtung hin umgelenkt. Genau in diesem Zwischenraum setzt Jasmina Cibics *Nada*-Trilogie an.

In dieser Filmarbeit erforscht sie, wie sich politische Macht während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der kulturellen Produktion der jugoslawischen und deutschen Staaten niederschlug. Die *Nada*-Trilogie besteht aus dichten, mehrschichtigen Filmen, die sich mit der rhetorischen Wirkungskraft der Idee „Frau als Nation“ auseinandersetzen und gleichzeitig den weiter reichenden Implikationen der mit dieser Tropus verbundenen Widersprüche nachgehen. Dabei geht es vor allem darum, auf welche Art und Weise das Zusammenspiel von kreativen Projektionen und historischer Realität – von weicher und harter Macht – im Prozess des Aufbaus von Nationen angesiedelt ist. Die Nation ist niemals

DIE MATERIA- LISIERUNG VON NATIONALER IDENTITÄT: DAS SPIEL DER WEICHEN MACHT IN JASMINA CIBICS NADA- TRILOGIE

ERIKA BALSOM

87

¹ Maria Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form* (London: Wiedenfeld and Nicholson, 1985), S. / p. xii.

MATERIALIZING NATIONHOOD: THE PLAY OF SOFT POWER IN JASMINA CIBIC'S NADA TRILOGY

ERIKA BALSOM

Britannia, Marianne, Helvetia: how frequently the European nation is allegorized in the form of a woman. As Marina Warner notes, this practice possesses classical roots, with Athena, Greek goddess of wisdom and war, forming “the pattern for the armed maidens, invulnerable epitomes of the nation.”¹ There is a cruel irony embedded in such tropes, however, given that the female figure comes to stand for the very freedom and authority real women have for so long been denied as members of the body politic. Included in the spectacular iconography of the nation, women are nonetheless excluded from equal status in its imagined community of citizens. The iconological and ideological power of these gendered figures of embodied nationhood begins to fracture when one recalls that here, as so often, image and reality abide by differing logics. Their patriotic allegories are diverted to critical ends when one underlines the inevitable incongruity that exists between the state as an abstract principle and the state as a set of lived, material practices. It is within this interstice that Jasmina Cibic's *Nada* trilogy intervenes.

These moving-image works explore how political power is materialized in the cultural production of the Yugoslav and German states in the first half of the twentieth century. The *Nada* trilogy comprises dense, multilayered films that explicitly confront the rhetorical efficacy of the notion of woman-as-nation while simultaneously probing the broader implications of this trope's contradictions: namely, the manner in which a play of creative projection and historical actuality—soft and hard power—is endemic to the process of nation-building. The

Präsentation des Commonwealth of Nations bei der Internationalen Weltausstellung in Brüssel 1958, Quelle: Foto mit freundlicher Genehmigung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad.

←
Presentation of the Commonwealth of Nations at the International World Exhibition in Brussels, 1958. Source: Photo courtesy of the Archive of Yugoslavia, Belgrade.

einfach nur eine Angelegenheit von Gesetzen und Territorium, sondern vielmehr eine Frage von Bild und Affekt; sie muss unablässig ins Leben gerufen werden, und dabei spielt die kulturelle Produktion eine bedeutende Rolle. Der weibliche Körper, seit jeher ein Ort der Fantasie und des Unbehagens, ist nur eine der Projektionsflächen für Träume von nationaler Stärke und Identität. In Cibic's Arbeit bildet diese Form symbolischer Materialisierung eine eindrucksvolle Konstellation mit einer weiteren entsprechenden Formation: Kunst und Architektur.

In der *Nada*-Trilogie kombiniert Cibic wie bereits in früheren Arbeiten, zum Beispiel in der *Spielraum*-Trilogie *The Nation Loves It, Give Expression to Common Desires* und *Tear Down and Rebuild* (alle 2015), die Auseinandersetzung mit historischen Fakten mit einem Interesse am Fabulieren. Dabei nimmt sie etwas in Angriff, das sie selbst als „Fehlimaginierung“ („misimagining“) der Vergangenheit bezeichnet und das seine transfigurierten Überreste in die Jetztzeit der Gegenwart holt. Durch Archivrecherchen und in Zusammenarbeit mit Experten aus anderen Disziplinen enttarnt die Künstlerin die komplexen Verstrickungen von Geschlecht und Staatswesen mit der Kunst- und Kulturförderung.

Nada: Act I und *Nada: Act II* wenden sich dem Jugoslawien der späten 1950er-Jahre zu, einem Jahrzehnt, in dem der multiethnische sozialistische Staat sich vom Stalinismus der Sowjetunion distanziert hatte und von enormem Wirtschaftswachstum und Modernisierung geprägt war. Fredric Jameson schreibt: „Von allen Künsten steht die Architektur ihrem Wesen nach der Wirtschaft am nächsten. Auftragsvergabe und Grundstückswerte schaffen hier eine direkte Verbindung.“² Aufgrund dieser Nähe macht Jameson den Anbruch der Postmoderne als eine neue kulturelle Dominante aus, die sich zunächst in der Architektur niederschlug, bevor sie sich in anderen Bereichen manifestierte. Übertrüge man Jamesons Analyse, die ja in der Logik des Spätkapitalismus

DIE MATERIALISIERUNG VON NATIONALER
IDENTITÄT: DAS SPIEL DER WEICHEN MACHT IN
JASMINA CIBIC'S NADA-TRILOGIE
ERIKA BALSOM

2 Fredric Jameson,
„Postmoderne – Zur
Logik der Kultur im
Spätkapitalismus“, in:
Andreas Huyssen und
Klaus R. Scherpe (Hg.),
*Postmoderne. Zeichen eines
kulturellen Wandels*, Reinbek
1986, S. 45–102, S. 49.

88

MATERIALIZING NATIONHOOD: THE PLAY OF SOFT
POWER IN JASMINA CIBIC'S NADA TRILOGY
ERIKA BALSOM

nation is never simply a matter of law and territory, but a question of image and affect; it must be ceaselessly called into being, and here cultural production has an important role to play. The female body, ever a site of fantasy and anxiety, is but one screen onto which dreams of national strength and identity are projected. In Cibic's work, this form of symbolic materialization enters into a powerful constellation with a second such formation: art and architecture.

In the *Nada* trilogy, as in previous works such as the *Spielraum Trilogy*—with *The Nation Loves It, Give Expression to Common Desires*, and *Tear Down and Rebuild*, all 2015—Cibic combines an engagement with historical fact and an interest in fabulation, undertaking what she terms a purposeful “misimagining” of the past that brings its transfigured remnants into the now-time of the present. Through archival research and collaboration with practitioners stemming from other disciplines, the artist unfolds the complex entanglements of gender, statehood, and the sponsorship of art and architecture.

Nada: Act I and *Nada: Act II* turn to the Yugoslavia of the late 1950s, a decade during which the multiethnic socialist state had distanced itself from the Stalinism of the Soviet Union, while undergoing tremendous economic growth and modernization. Fredric Jameson has suggested that “Of all the arts, architecture is the closest constitutively to the economic, with which, in the form of commissions and land values, it has a virtually unmediated relationship.”² It is this closeness that allows Jameson to discern the arrival of postmodernism as a new cultural dominant first in architecture, before its presence manifested in

2 Fredric Jameson,
*Postmodernism, or, the
Cultural Logic of Late
Capitalism* (Durham: Duke
University Press, 1991), p. 5.

gründete, vom sozialistischen Paradigma auf das Jugoslawien der 1950er-Jahre, dann bliebe seine Behauptung wahr, dass unter den Künsten vor allem die Architektur eine „direkte Verbindung“ zu einer Art von Macht besessen habe. Die unmittelbare Verbindung bestünde aber nicht zur Wirtschaft an und für sich, als einem Bereich der Privatwirtschaft, sondern vielmehr zu den zentralisierten Machenschaften des Staates. Mehr noch als in der Malerei, der Musik, im Tanz oder im Kino treten in der Architektur – vorrangig in Projekten wie den Weltausstellungspavillons – die Prinzipien und Bestrebungen des Staates zutage, das eigene Selbstbild zu inszenieren.

Daher passt es gut, dass die ersten beide Akte von *Nada* sich auf die Person des kroatischen Architekten Vjenceslav Richter beziehen, genauer gesagt, auf den von ihm entworfenen Pavillon, der 1958 bei der Weltausstellung in Brüssel Jugoslawien repräsentieren sollte. Es war die erste große Weltausstellung, die nach den Zerstörungen und geopolitischen Neuordnungen des Zweiten Weltkrieges stattfand. Cibic bezieht sich mit ihrem Titel auf den Vornamen von Richters Frau, Nada Kareš Richter, die früh als Theaterschauspielerin Karriere machte, bevor sie ihr Leben ausschließlich der Unterstützung der Projekte ihres Mannes widmete. Cibic ist nicht die Erste, die den Namen Nada – der auf Kroatisch „Hoffnung“ bedeutet – für ein Kunstwerk entlehnte. Auch drei von Richter geschaffene Skulpturen waren mit diesem Namen betitelt. Die erste von ihnen war vor dem Pavillon von 1958 aufgestellt.

In *Nada: Act I* bildet Cibic ein Architekturmodell des ursprünglichen Pavillonentwurfs von Richter nach. Dieser Entwurf wurde nie verwirklicht, da der Plan des Architekten, die Struktur an Stahlseilen von einem zentralen Mittelpfeiler herabhängen zu lassen, als undurchführbar galt und vom Komitee, das mit der Beaufsichtigung von Jugoslawiens Beitrag zur Brüsseler Expo beauftragt war, nicht

MATERIALIZING NATIONHOOD: THE PLAY OF SOFT
POWER IN JASMINA CIBIC'S NADA TRILOGY
ERIKA BALSOM

other domains. If Jameson's analysis, grounded as it is in the logic of late capitalism, were to be transposed from the socialist paradigm proper to Yugoslavia in the 1950s, his notion that architecture among all the arts possesses a “virtually unmediated relationship” to a form of power would remain true. Its proximate tie, however, would be not to the economic per se, conceived as the realm of private enterprise, but rather to the centralized machinations of the state. More than in painting, music, dance, or cinema, it is in architecture—and especially in projects such as world fair pavilions—that the principles and aspirations of the state are made manifest, that its self-image is performed.

It is thus fitting that *Nada's* first two acts take up the figure of Croatian architect Vjenceslav Richter, and more specifically, the pavilion he designed to represent Yugoslavia at the 1958 Brussels World Exposition—the first major world exposition to take place following the devastation and geopolitical realignments of World War II. Cibic draws her title from the given name of Richter's wife, Nada Kareš Richter, who enjoyed an early career as a theater actress before devoting her life to supporting her husband's undertakings. She is not the first to borrow Nada's name for an artwork: Croatian for “hope,” it was equally used as a title for three sculptures Richter produced, the first of which was exhibited in front of the 1958 pavilion.

In *Nada: Act I*, Cibic recreates an architectural model of Richter's original design for the pavilion, never built because the architect's plan of suspending the structure from a central mast using steel cables was deemed unfeasible and

89

DIE MATERIALISIERUNG VON NATIONALER
IDENTITÄT: DAS SPIEL DER WEICHEN MACHT IN
JASMINA CIBIC'S NADA-TRILOGIE
ERIKA BALSOM

genehmigt wurde. Dieses nicht realisierte Gebäude wird nun in Cibics Einkanal-Projektion in Form einer zum Musikinstrument umfunktionierten Skulptur verwirklicht. In einer Reihe von Nahaufnahmen sehen wir, wie die Violonistin Dejana Sekulić Drahtsaiten an der zentralen Säule befestigt und justiert, bis sie die gewünschte Spannung aufweisen. Cibics Kamera fängt diese Vorbereitung mit geduldiger Detailtreue ein, dabei verkürzt sie den Mittelpfeiler perspektivisch durch einen bewusst nach unten gerichteten Kameraschwenk. Sekulić kürzt den überschüssigen Draht und fertig ist ihr Instrument. Sie spielt den Pavillon mit Pizzicato-Präzision, wobei die Aufhängeseile als Saiten fungieren, während die Kamera Musikerin und Modell umkreist. Der phallische Vorsprung von Richters visionärer Struktur – von Bürokraten kastriert, doch gemeint als Verkörperung von Jugoslawiens Emporstreben auf einer Weltbühne, die vom Antagonismus zweier Supermächte des Kalten Krieges geprägt war – wird hier wiederhergestellt, verwandelt unter den kunstfertigen Berührungen durch die Frau, die sie überragt.

Sekulić stimmt die Saiten des Architekturmodells so, dass sie jenen einer Geige gleichen, und spielt darauf, Assoziationen an Béla Bartóks *Der wunderbare Mandarin* (1918–1924) hervorruft. Diese Tanzpantomine war für den „Nationaltag“ des jugoslawischen Pavillons ausgewählt worden, eine besondere Gelegenheit, bei der jedes Teilnehmerland eine landestypische Darbietung zeigen sollte. In *Nada: Act I* wird diese Musik, die einst im Inneren des Pavillons erklang, erneut aufgeführt, wenn auch in stark veränderter Form, unter Einsatz der Außenkomponenten des nicht realisierten Modells. Cibic hat keinerlei Interesse an einer historisch getreuen Wiedergabe; weder der Pavillon noch die Ballettmusik erscheinen hier in ihrer ursprünglichen Form. Stattdessen setzt die Künstlerin Bruchstücke aus dem Archiv in einer neuen Anordnung zusammen, die dazu dient, ein unausgesprochenes Konzept des ursprünglichen Vorhabens

met with disapproval from the committee tasked with overseeing Yugoslavia's contribution to the Brussels Expo. This unrealized building finds materialization in Cibic's single-channel projection in the form of a sculpture-turned-musical instrument. In a series of close-ups, we see violinist Dejana Sekulić attaching wire strings to the central column, adjusting them until they reach the desired degree of tautness. Cibic's camera patiently details this preparation, scaling the length of the mast in a deliberate downward pan. Sekulić trims the excess wire and her instrument is ready: she plays the model pavilion with pizzicato precision, its suspension cables figuring as strings, while the camera rotates around the pair. The phallic protrusion of Richter's visionary structure—castrated by bureaucrats, but meant to embody the aspirations of Yugoslavia on a world stage dominated by the antagonism of two Cold War superpowers—is here restored, transformed by the skilled touch of the woman who towers above it.

Sekulić tunes the strings of the architectural model to approximate those of a violin and plays it, evoking the tones of Béla Bartók's *The Miraculous Mandarin* (1918–24). This pantomime ballet was selected for the Yugoslav pavilion's "National Day," a special occasion on which each participating country would stage a characteristic performance. In *Nada: Act I*, this music that once echoed inside the pavilion is re-performed, albeit in a significantly transformed fashion, using the exterior components of the unrealized model. Cibic evinces no interest in fidelity to historical presentation; neither the pavilion nor the ballet's music is rendered here as they actually existed. Rather, the artist refracts shards of the

wortwörtlich umzusetzen: Architektur ist ein Instrument, das heißt ein Werkzeug, mit dem sich die Arbeit an dem Aufbau von Nationen bewerkstelligen lässt. Sekulić bespielt das Gebäude so, wie jugoslawische Politiker mit dem Expo-Pavillon als ein Instrument der Staatskunst „gespielt“ haben. Damit legt sie diese Metapher wörtlich aus, um die Instrumentalisierung von kultureller Produktion für politische Zwecke aufzuzeigen.

Der wunderbare Mandarin basiert auf einer Vorlage von Melchior Lengyel und stellte insofern eine merkwürdige Wahl für den Nationaltag dar, als die Erzählung aufgrund ihrer anzüglichen Handlung einen etwas skandalösen Ruf hatte: Drei Zuhälter nutzen eine Prostituierte aus, um vorübergehende Männer in einen Raum zu locken und sie dort auszurauben. Der titelgebende Mandarin soll das nächste Opfer werden. „Wunderbar“ ist er dank seiner Fähigkeit, Schläge, Erstickungsversuche und Erstechen zu überstehen, ohne dabei umzukommen oder seine Begierde nach der Frau zu verlieren. Schließlich umarmt sie ihn und er stirbt befriedigt. In *Nada: Act II* nimmt Cibic eine Umbesetzung der Rollen von Bartóks Prostituierte, Zuhältern und Mandarin vor, um eine Geschichte zu erzählen, in der es um die Interaktionen zwischen Mutter Nation, ihren Politikern und dem Architekten geht, beziehungsweise sie inszeniert die Geschichte des im Pavillon aufgeführten Balletts, um sich auf die Umstände seiner Konstruktion zu beziehen.

Roland Barthes zufolge besteht die beste Waffe gegen den Mythos in dessen eigener Mythifizierung. Cibic greift diese Forderung auf und schafft in ihrer allegorischen Umgruppierung von Bartóks Ballett, choreografiert von Lea Anderson, einen künstlichen Mythos. In *Nada: Act II* stoßen Bedeutungsträger aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten der Mitte des 20. Jahrhunderts aufeinander; so wird beispielsweise Arne Jacobsens Rathaus in Aarhus, das als Kulisse dient, von Darstellern bevölkert, deren Kostüme auf jenen der Inszenierung von 1958

archive in a new configuration that serves to literalize a tacit proposal of the original undertaking: architecture is an instrument, that is, a tool for effecting the labor of nation-building. Sekulić plays the building like Yugoslav politicians “played” the Expo pavilion as an instrument of statecraft, literalizing this metaphor to disclose the harnessing of cultural production for political ends.

Based on a story by Melchior Lengyel, *The Miraculous Mandarin* constituted a peculiar choice for the National Day given that it possessed something of a scandalous reputation owing to its prurient narrative: three pimps make use of a prostitute to lure passing men into a room with the intention of robbing them. The titular Mandarin arrives, doomed to be the next victim. His “miraculousness” stems from his ability to withstand beating, suffocation, and stabbing without perishing, persisting always in his lust for the woman. Finally, she embraces him and he dies, sated. In *Nada: Act II*, Cibic recasts Bartók's prostitute, pimps, and Mandarin as a story of the interactions between Mother Nation, her politicians, and the Architect, respectively, bringing the story of the ballet performed within the pavilion to bear on the circumstances of its construction.

According to Roland Barthes, the best way to combat myth is to mythify in turn. Cibic takes up this call, creating a second-order myth in her allegorical re-deployment of Bartók's ballet, choreographed by Lea Anderson. In *Nada: Act II*, signifiers of disparate cultural contexts of mid-century modernism confront one another, as the décor of Arne Jacobsen's Aarhus City Hall is inhabited by performers wearing costumes based on those of the 1958 production, created

basieren – die Künstlerin hat sie ausgehend von den wenigen existierenden Foto-dokumente angefertigt.³ Die Tänzer greifen nach geometrisch geformten Requisiten in satten Farben – die ebenfalls auf jenen der Brüsseler Aufführung basieren –, um den Architekten in ihr Drama der Nationenbildung zu ziehen. Während die Politiker von oben zuschauen, erklimmen der Architekt und Mutter Nation das gewundene Treppenhaus in einem Pas de deux, ihre Körper in einer gestellten Umarmung umschlungen, die zum Sturz des Architekten führen wird, wenn er von den Politikern über das Geländer geworfen wird und im darunter gelegenen Foyer landet.

Das Narrativ von *Der wunderbare Mandarin* gründet sich auf der gefährlichen Verlockung des Spektakels, einer Prämisse, die hier als ein Mittel vorgeschlagen wird, um das Steuern von kultureller Produktion durch den Staat zu hinterfragen. Politiker nutzen die Anziehungskraft des Patriotismus – verkörpert durch die Figur der Mutter Nation –, um den Architekten in eine gewalttätige Konfrontation zu verwickeln, die im symbolischen Tod seiner Praktiken enden wird, die sie für ihre Zwecke instrumentalisieren. Durch diese Umformung der Erzählung arbeitet Cibic die Gefährlichkeit von Mutter Nation heraus: Sie ist sowohl Manipulierende (des Architekten) als auch Manipulierte (durch die Politiker). Keine der Rollen enthält auch nur im Geringsten Spuren der tugendhaften Prinzipien, die sie bestrebt ist zu verkörpern.

In *Nada: Act III – The Exhibition* verlässt Cibic das ehemalige Jugoslawien, um sich mit Deutschland zu beschäftigen. Nachdem sie die Praktiken von Richter und Jacobsen hinterfragt hat, wendet sie ihre Aufmerksamkeit einem dritten Architekten der Moderne zu, und zwar einem der renommiertesten: Ludwig Mies van der Rohe. Angesiedelt in den modernistischen Räumlichkeiten der Häuser Esters und Lange – Villen im Bauhausstil, die Mies van der Rohe zwischen 1927 und 1930

DIE MATERIALISIERUNG VON NATIONALER IDENTITÄT: DAS SPIEL DER WEICHEN MACHT IN JASMINA CIBIC'S NADA-TRILOGIE
ERIKA BALSOM

3 Diese Dokumente werden im Archiv des Museums für Theaterkunst in Belgrad aufbewahrt.

by the artist after consulting the scant photographic documents of the performance.³ The dancers turn to geometric props and triangular flags in solid, saturated colors—also based on those from the Brussels performance—to lure the Architect into their drama of nation-building. As the politicians look on from above, the Architect and Mother Nation ascend the curved staircase in a *pas de deux*, their bodies intertwining in a posed embrace that will lead to the Architect's demise, as he is thrown by the politicians over the railing, landing in the foyer below.

The Miraculous Mandarin is a narrative founded in the dangerous lure of spectacle, a premise that is here proposed as a means of thinking through the marshaling of cultural production by the state. Politicians use the pull of patriotism—embodied in the Mother Nation figure—to draw the Architect into a violent confrontation that will result in the symbolic death of his practice as it is instrumentalized for their purposes. Through this recasting of the narrative, Cibic draws out the perniciousness of Mother Nation: she is both manipulator (of the Architect) and manipulated (by the politicians). Neither role contains any trace of the virtuous principles she is intended to embody.

In *Nada Act III: The Exhibition*, Cibic leaves the former Yugoslavia to engage with Germany. After interrogating the practices of Richter and Jacobsen, she turns her attention to a third modernist architect, one of the most renowned: Ludwig Mies van der Rohe. Set in the modernist spaces of Haus Esters and Haus Lange—villas in the Bauhaus style that Mies van der Rohe designed between 1927 and 1930 for the textile manufacturers Josef Esters and Hermann Lange,

3 These documents are located in the archive of the Museum of Theatrical Arts in Belgrade.

für die Textilfabrikanten Josef Esters und Hermann Lange schuf und die heute Teil der Kunstmuseen Krefeld sind –, setzt die Arbeit die in *Nada: Act I* und *Nada: Act II* eingeführten Themen fort und zeigt auf, inwiefern die Problematik der weichen Macht, der Geschlechterbilder in den Repräsentationen und der nationalen Identität innerhalb von unterschiedlichen geopolitischen Kontexten ähnliche Züge aufweist.

Auch hier wird die allegorische Figur der Mutter Nation in einem Kampf zwischen drei Parteien positioniert. *Nada: Act III* inszeniert in den Villen eine Debatte zwischen drei Frauen: der Künstlerin, der Kuratorin und Germania. Als Personifikation der deutschen Nation findet sich die Darstellung von Germania zunächst auf antiken römischen Münzen, noch stärker verknüpft ist sie jedoch mit dem 19. Jahrhundert, wo sie sowohl für die Hoffnung auf eine nationale Einheit als auch für die zunehmende Kriegslüsterheit steht.⁴ Adolf Hitler verwendete ihren Namen zudem für eine geplante neue Hauptstadt, die anstelle eines niedergerissenen Berlins entstehen sollte. Cibic's Germania trägt weder Schwert noch Schild, jene Embleme des Weltreichs, die Darstellungen der Figur für gewöhnlich aufweisen, sondern sitzt aufrecht und poliert ein langes, scherbenartiges Stück Messing – ein wiederverwendetes Requisit aus der Inszenierung von *Der wunderbare Mandarin* in *Nada: Act II*. Hier ist wieder Cibic's Transsubstantiation am Werk. Wie in *Nada: Act I*, wo sie sie den jugoslawischen Pavillon in ein Musikinstrument verwandelt, wird hier Germanias Säbel zu einem ästhetischen Objekt, das auf beeindruckende Art und Weise Signifikanten nationaler Identität, staatlicher Gewalt und Kunst in einem einzigen Motiv verdichtet.

Die drei Frauen sind in ein Gespräch darüber vertieft, welche Richtung eine zukünftige Ausstellung einschlagen soll, die die deutsche Nation repräsentiert. Dabei diskutieren sie darüber, was wohl am passendsten ist, und wägen die Verdienste der Gegenwart, die Rolle der Abstraktion und die erhoffte Beziehung

DIE MATERIALISIERUNG VON NATIONALER IDENTITÄT: DAS SPIEL DER WEICHEN MACHT IN JASMINA CIBIC'S NADA-TRILOGIE
ERIKA BALSOM

4 Patricia Herminghouse und Magda Mueller, „Looking for Germania“, in: dies. (Hg.), *Gender and Germanness: Cultural Productions of Nation*, Oxford 1997, S. 2–6.

which now form part of the Kunstmuseen Krefeld—the work extends the established themes of *Nada I* and *II*, demonstrating how similar questions of soft power, gendered representation, and national identity circulate within a very different geopolitical context.

Once more, the allegorical figure of Mother Nation is positioned within a triangular struggle. *Nada: Act III* stages a debate within the villas between three women: the Artist, the Curator, and Germania. As a personification of the German nation, the image of Germania dates to ancient Roman coinage, but she is most closely associated with the nineteenth century, where she is aligned both with hopes for national unification and an increasing bellicosity;⁴ Adolf Hitler also adopted her name for a projected new capital city to be built atop a razed Berlin. Cibic's Germania carries no sword or shield, those emblems of empire commonly present in depictions of the figure, but instead sits upright, polishing a long, shard-like piece of brass—a prop repurposed from the staging of *The Miraculous Mandarin* in *Nada: Act II*. Cibic's transubstantiation is at work again: just as she transformed the Yugoslav pavilion into a musical instrument in *Nada: Act I*, here she reimagines Germania's sabre as an aesthetic object, powerfully condensing signifiers of national identity, state violence, and art in a single motif.

The three women engage in a conversation about their preferred direction for a future exhibition that will represent the German nation, arguing over what is most appropriate and weighing the merits of the contemporary, the role of abstraction, and the desired relationship to the public. In collaboration with author

4 Patricia Herminghouse and Magda Mueller, „Looking for Germania“, in *Gender and Germanness: Cultural Productions of Nation*, ed. Patricia Herminghouse and Magda Mueller (Oxford: Berghahn Books, 1997), pp. 2–6.

zum Publikum gegeneinander ab. In Zusammenarbeit mit der Autorin Juliet Jacques entwickelte Cibic das Drehbuch in einem Rechercheprozess, wobei sie Archivmaterialien, Auszüge aus Briefen, Mitschriften und Berichten ebenso miteinbezog wie andere Dokumente zu Deutschlands Teilnahme an den Weltausstellungen 1929, 1937 und 1958 – drei sehr unterschiedlichen politischen Momenten – und zu einem Dialog verband, der zwar tief von Geschichtlichkeit geprägt ist, jedoch keinen einzelnen historischen Bezugspunkt aufweist.

Diese Bricolage aus Zitaten entfaltet sich in ruhigem, gemessenem Tempo über eine Reihe sorgfältig komponierter Szenen hinweg, in denen die drei Figuren durch die Villen beziehungsweise über die Grundstücke streifen und während ihrer Diskussionen auf skulpturale Objekte, zum Teil figurative, zum Teil abstrakte, einwirken. Immer wieder erscheint die nackte weibliche Figur als Erinnerung an den traditionellen Status von Frauen als Objekte – statt kreative Subjekte – künstlerischer Darstellung. In einer Szene, in der im Garten hinter dem Haus mehrere gleich gekleidete männliche Künstler Aktzeichnungen von drei posierenden Frauen anfertigen, gibt Cibic diesem Entwurf eine große Bühne. Der weibliche Akt kommt auch in einer Serie kleiner, von der Künstlerin geschaffener Skulpturen vor. Eine davon wird schließlich von Germania zertrümmert, als diese sie in einer ostentativen Demonstration ihrer Verteidigung des Prinzips der Abstraktion aus dem Fenster wirft. Es handelt sich dabei um Miniaturrepliken zweier Werke, die eng mit Mies van der Rohe verbunden sind: Georg Kolbes Skulptur *Morgen* (1929), die in einem Wasserbecken in Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon aufgestellt war, sowie Wilhelm Lehmbrucks *Badende* (1913), die auf Archivfotografien vom privaten, feminisierten Schlafzimmerbereich in Haus Lange zu sehen ist.

Im Kontext von Deutschland ist der Diskurs über die jeweiligen Vorzüge von Gegenständlichkeit und Abstraktion gegenüber der Stärkung nationaler Identität zwischen 1929 und 1958 äußerst aufgeladen. Die Nationalsozialisten betrachteten

Juliet Jacques, Cibic devised this script from a process of archival research, taking excerpts from letters, transcripts, reports, and other documents related to Germany's participation in world expositions in 1929, 1937, and 1958—three very different political moments—and combining them to form a dialogue deeply informed by historicity yet lacking any single historical referent.

With a calm and measured pace, this bricolage of quotations unfolds across a series of carefully composed scenes in which the three figures circulate throughout the villas and their grounds, manipulating sculptural objects, some figurative and others abstract, as they debate. The nude female figure recurs throughout, a reminder of women's historical status as the represented object of artistic production, rather than its creative subject. This scenario is given grand staging in a scene of life drawing set in the back garden, in which a group of identically costumed male artists create compositions based on three posing women. The female nude is also present in a series of small sculptures cast by the Artist, one of which is smashed by Germania, as she throws it out of the window in an ostensible demonstration of her advocacy for abstraction. These are miniature replicas of two works with a close connection to Mies: Georg Kolbe's *Morgen* (Morning, 1929), which was displayed in a water basin within Mies's Barcelona Pavilion, and Wilhelm Lehmbruck's *Badende* (The Bather, 1913), visible in archival photographs of Haus Lange as situated in the private, feminized space of the bedroom.

In the context of Germany between 1929 and 1958, the discourse on the relative merits of figuration and abstraction vis-à-vis the promotion of national

die Kunst der Moderne als „entartet“ und förderten stattdessen einen Neoklassizismus, dem Werke von Künstlern wie Kolbe entsprachen, der während der Nazi-Zeit bedeutende Aufträge erhielt. Cibic erwähnt diesen Kontext nicht explizit und doch schwebt er über *Nada: Act III – The Exhibition* und durchdringt das Werk im Hinblick auf die Frage, inwieweit künstlerische Praxis im Dienste politischer Ideologien mobilisiert werden kann. Cibics Erforschung der reaktionären Nähe zur Gegenständlichkeit an diesem historischen Punkt wird verstärkt durch ihren offensichtlichen Wunsch, die geschlechtliche Logik des weiblichen Aktes durcheinanderzubringen, die dazu neigt – zum Beispiel in der Szene mit dem Aktzeichnen –, die kreative Aktivität des männlichen Künstlers mit dem passiven Spektakel des dem Blick unterworfenen weiblichen Körpers konkurrieren zu lassen.

Durch die detailliert dargestellte Überlappung von Kunst, Geschlecht und Staatsmacht provoziert Cibics *Nada*-Trilogie ein Nachdenken darüber, wie die Beziehung zwischen Kunst und Politik in ihren spezifischen historischen und geografischen Flexionen zu verstehen ist, wobei sie auf die immer noch existierenden Klischees von einer der künstlerischen Produktion der Moderne inhärenten Autonomie anspielt. Aus dem Blickwinkel einer globalen Gegenwart, in der die Nation ihre zentrale Stellung als politische Kategorie verloren hat und gleichzeitig – dank derselben Bewegung – durch eine Welle des rechtsgerichteten Populismus in ihrer Beständigkeit bestätigt wird, erinnert uns Cibic an andere geopolitische Ausrichtungen, andere Momente politischer und ästhetischer Möglichkeiten, in denen die Beziehungen zwischen Kunst, Geschlecht und Staatsmacht anders verstanden wurden, als das heute der Fall ist. Dies ist mit Sicherheit weder als Rückkehr zu einer verlorenen Utopie zu verstehen noch als ein Gedenken an das Scheitern, sondern vielmehr als Abrechnung mit dem komplexen Erbe der Vergangenheit.

identity is highly charged. The National Socialists deemed modernist art “degenerate,” promoting instead a neoclassicism that favored the work of artists such as Kolbe, who received significant commissions during the Nazi period. Cibic does not mention this context outright, yet it hovers over *Nada: Act III – The Exhibition*, informing the work's questioning of how artistic practice may be mobilized in the service of political ideologies. Cibic's probing of the reactionary attachment to figuration in this historical moment is doubled by her palpable desire to trouble the gendered logic of the female nude, which—as is visible in the scene of life drawing—tends to pit the creative activity of the male artist against the passive spectacle of the to-be-looked-at female body.

In detailing the imbrication of art, gender, and state power, Cibic's *Nada* trilogy prompts a consideration of how the relationship between art and politics must be understood in its specific historical and geographical inflections, puncturing still-circulating clichés concerning the inherent autonomy of modernist artistic production. From the vantage point of the global contemporary, in which the nation has at once lost its centrality as a political category and, by the same movement, reasserted its persistence in a surge of right-wing populisms, Cibic reminds us of other geopolitical alignments, other moments of political and aesthetic possibility in which the relationships between art, gender, and state power were understood differently than they are today. This is surely not a return to a lost utopia, nor a commemoration of failure, but a reckoning with the complex inheritances of the past.

Dies ist eine bearbeitete
Version eines Textes,
der 2017 im Auftrag
der Europäischen
Kulturhauptstadt Aarhus
für die Publikation der
"Commissions" entstand;
Commissioning Editor
Juliana Engberg,
Herausgeber Kay Campbell.

This is an edited version
of a text commission by
the European Capital of
Culture Aarhus 2017 for the
"Commissions" publication;
commissioning editor
Juliana Engberg, editor,
Kay Campbell, published by
Aarhus 2017.

NADA: ACT III – THE EXHIBITION

EINKANAL-HD-VIDEO, STEREO
17 MINUTEN 14 SEKUNDEN
2017

SINGLE-CHANNEL HD VIDEO, STEREO
17 MINUTES, 14 SECONDS
2017

DREHBUCH / SCRIPT
Jasmina Cibic und / and
Juliet Jacques

LINE PRODUCER
Eyal Vexler

GERMANIA
Gina Bramhill

DIE KÜNSTLERIN / THE ARTIST
Anna-Louise Plowman

DIE KURATORIN / THE CURATOR
Sarine Sofair

MODELLE / MODELS
Céline Bellut, Saskia
Rudat, Charlotte Virgile

KÜNSTLER / ARTISTS
Felix Amerbacher,
Robert Brambora,
Viktor Brim, Niko Chodor,
Markus Gansel,
Sami Jalili, Erik Mikaia,
Luis Romero,
Lukas Schmidt,
Joe Sracic, Robert Svarc,
Christian Theiss

KAMERA / CINEMATOGRAPHER
Mark Carey

SCHNITT / EDITOR
Lucy Harris

CASTING
Amy Miller

CASTING-EXTRAS
Paula Kamps

PRODUKTIONSLEITUNG /
PRODUCTION MANAGER
Manca Bajec

PRODUKTIONSASSISTENZ /
PRODUCTION ASSISTANT
Christian Theiss

ART DEPARTMENT
Sami Jalili, Mateja Šetina

REQUISITE / SET DRESSER
Arischa Winkens

TISCHLERARBEITEN /
CARPENTER
Andrej Zavodnik

SET-RUNNER ART DEPARTMENT /
ART DEPARTMENT RUNNER
Kim Schwerm

ERSTER KAMERAASSISTENT /
1ST AC
Patrick Sieben

ZWEITER KAMERAASSISTENT /
2ND AC
Raetta Pessa

DIT
Mike Bailey

CONTINUITY
Rozeen Bisharat

KAMERAFÜHRUNG / GRIP
Warwick Hempleman

ASSISTENZ KAMERAFÜHRUNG /
GRIP ASSISTANT
Rossi Handsley

OBERBELEUCHTER / GAFFER
Amedeo Balestrieri

ASSISTENZ OBERBELEUCHTER /
GAFFER ASSISTANT
Yann Hintrethan

TON / SOUND
Micha Arens

ASSISTENZ TON /
BOOM OPERATOR
Michael Kötschau

GARDEROBE / WARDROBE
Marisa Lattmann

MASKENBILDNER /
HAIR AND MAKEUP ARTIST
Jenny Diessner

STANDFOTOGRAF /
STILLS PHOTOGRAPHER
Pete Moss

ASSISTENZ STANDFOTOGRAF /
STILLS PHOTOGRAPHER'S
ASSISTANT
Ben Marvin

COLORIST UND
ONLINESCHNITT /
COLORIST AND ONLINE EDITOR
Bojan Brbora

FILMMUSIK /
MUSIC COMPOSER
Filip Šijanec

SOUND DESIGN
Rob Szeliga

GERÄUSCHEMACHER /
FOLEY ARTIST
Francisco Rizzi

GERÄUSCHAUFNABME /
FOLEY RECORDIST
Martin Gabriel Scaglia
Foley Service By Hxgn

WISSENSCHAFTLICHE
MITARBEIT /
RESEARCH ASSISTANT
Louisa Meyer-Madaus

CATERING
Kulisse Krefeld – Bo Trost

GRIP EQUIPMENT MIT
FREUNDLICHER GENEHMIGUNG
VON / GRIP EQUIPMENT
COURTESY OF
J. I. Fisher Inc

IM AUFTRAG DER
KUNSTMUSEEN KREFELD
ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG
THE SPIRIT OF OUR NEEDS VON
JASMINA CIBIC IM MUSEUM
HAUS ESTERS /
COMMISSIONED BY
KUNSTMUSEEN KREFELD
ON OCCASION OF JASMINA
CIBIC'S EXHIBITION *THE SPIRIT
OF OUR NEEDS* IN MUSEUM
HAUS ESTERS

GEFÖRDERT VON DEN
KUNSTMUSEEN KREFELD,
DER HEINZ UND MARIANNE
EBERS STIFTUNG, DEM ARTS
COUNCIL ENGLAND UND
DEN WADDINGTON STUDIOS
LONDON /
FUNDED BY KUNSTMUSEEN
KREFELD, HEINZ UND
MARIANNE EBERS STIFTUNG,
ARTS COUNCIL ENGLAND,
AND WADDINGTON STUDIOS
LONDON

MIT UNTERSTÜTZUNG DER
NORTHERN FILM SCHOOL,
LEEDS BECKETT UNIVERSITY /
SUPPORTED BY
THE NORTHERN FILM SCHOOL,
LEEDS BECKETT UNIVERSITY

GEDREHT IN HAUS LANGE UND
HAUS ESTERS, ENTWORFEN VON
LUDWIG MIES VAN DER ROHE,
ZWISCHEN 1927 UND 1930 IN
KREFELD UND IM STADTWALD
KREFELD /
FILMED IN HAUS LANGE AND
HAUS ESTERS DESIGNED BY
LUDWIG MIES VAN DER ROHE
BETWEEN 1927-1930 IN KREFELD
AND STADTWALD KREFELD

LUDWIG MIES VAN DER ROHE:
HAUS LANGE HAUS ESTERS
KREFELD © VG BILD-KUNST,
BONN 2017

NADA ACT III: THE EXHIBITION
© 2017 JASMINA CIBIC







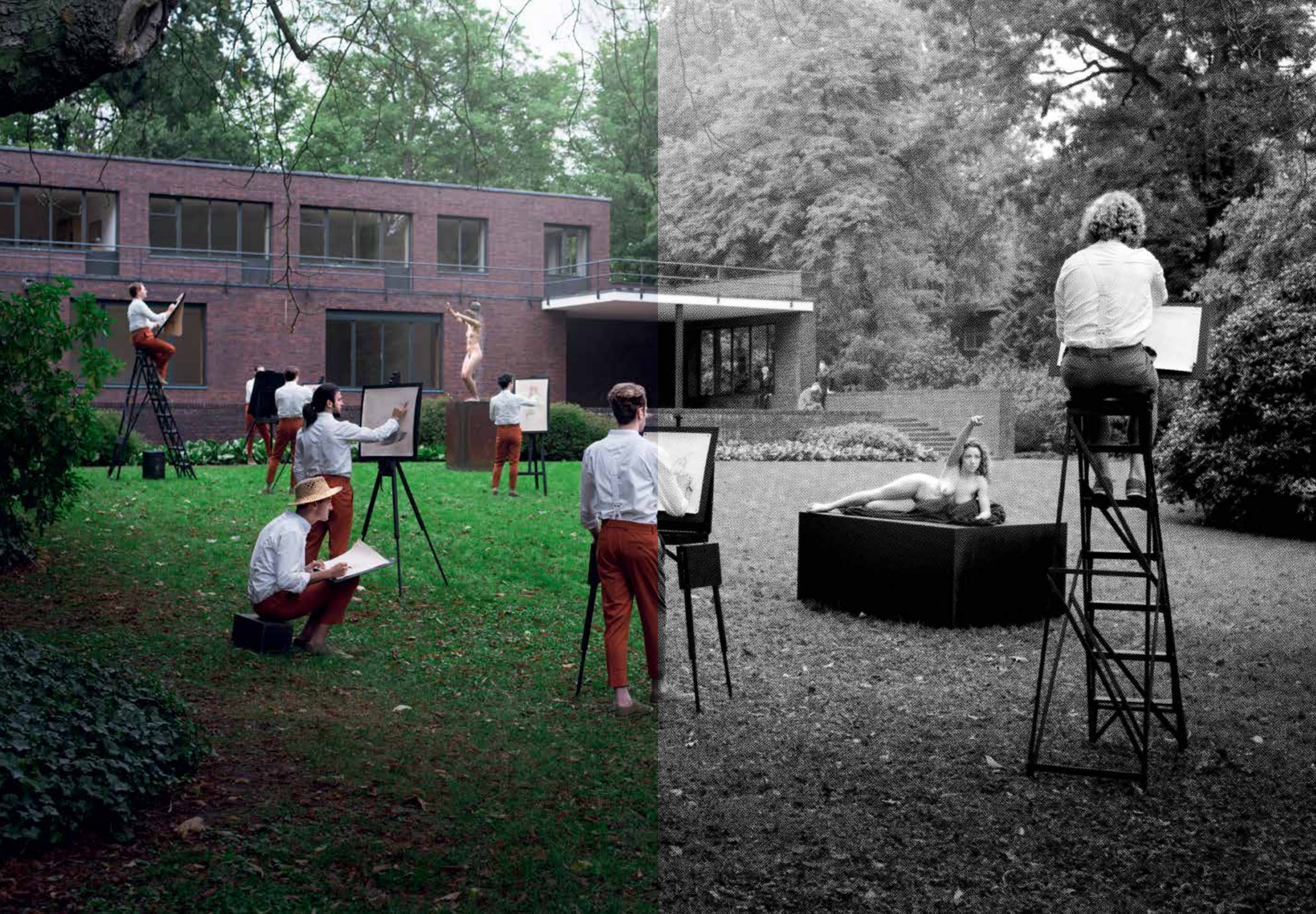














I	DREHBUCH	FILM SCRIPT
I	ÜBERSETZUNG NADA: ACT III – THE EXHIBITION	NADA: ACT III – THE EXHIBITION

KÜNSTLERIN Völker Europas! Schafft euch heilige Besitztümer – baut.
KÜNSTLERIN: MONOLOG
Die große Not, die wir erlebt haben, hat uns gelehrt, das Einfachste als das Wesentlichste zu betrachten und alles Überflüssige wegzulassen.
Alles, was wir in dieser Ausstellung zeigen, ist, ausgehend von unserer Gestaltung, durch Sauberkeit und Strenge charakterisiert. Aber es ist auch von einer erstaunlichen Mystik durchdrungen, die sinnbildlich für alle Leistungen unseres Staates steht.

THE ARTIST People of Europe! Create for yourself sacred possessions—build.
THE ARTIST: MONOLOGUE
The hard distress that we have experienced has taught us to regard the simplest as the most essential and to exclude all things superfluous.
In this exhibition, everything we offer is characterized by cleanliness and austerity carried within the language of our design. But it is also represented by an incredible mysticism that is emblematic of all the achievements of our state.

1. SZENE
KURATORIN Wir sollten endlich darüber sprechen, warum wir hier sind ... Die Ausstellung?
KÜNSTLERIN Glauben Sie, dass wir diesmal etwas erreichen werden?
GERMANIA Wir sollten etwas schaffen, das den Besuchern bewusst macht, dass der Kauf unserer Produkte ihre Interessen fördern kann.
KÜNSTLERIN Unsere Beteiligung muss gediegen, würdevoll und definitiv nicht didaktisch sein.
GERMANIA Alle von uns gewählten Gegenstände müssen zeitgemäß, perfekt ausgeführt, bis zu einem gewissen Grad humorvoll sein ...
KURATORIN Sie müssen eine optische Wirkung entfalten, die einen nachhaltigen Eindruck hinterlässt ...

SCENE 1
THE CURATOR We really should start speaking about why we are here ... The exhibition?
THE ARTIST Do you think we will get anywhere this time?
GERMANIA We need to create something that forces our visitors to realize they can further their own interests by buying our products.
THE ARTIST Our participation must be dignified, worthy, and definitely not didactic.
GERMANIA Each object that we choose must be contemporary, perfectly executed, humorous to some extent ...

GERMANIA

... und einen positiven Bezug zu unserer Heimat.

KÜNSTLERIN

Wie die Dinge jetzt liegen, kann ich nicht sehen,
dass wir etwas Neues bieten.

KURATORIN

Was auch immer wir machen, es muss
zeitgenössisch sein ...

KÜNSTLERIN

... es muss eine bestimmte Botschaft vermitteln.

KURATORIN

Unsere Aufgabe besteht nicht darin,
ihm das zu geben, was er will,
sondern was er niemals geträumt hat zu wollen.

KÜNSTLERIN

Der Betrachter muss alles finden, was er sich von
uns wünscht und nichts, was er fürchtet.

GERMANIA

Unsere derzeitige offizielle Kunstausswahl wird zum
größten Teil vom Hässlichen, Minderwertigen und
von Exzessen beherrscht.

KURATORIN

Vergiss nicht, die Resultate der Meinungsumfragen
sind gut, und deshalb wächst die Unterstützung
für uns.

GERMANIA

Wir wünschen uns einen gesunden Optimismus
und eine enge Verbindung zum Konsumenten.
Unsere Ausstellung sollte reich sein – reich an allem,
was unsere Bürger brauchen, um sich wie zu Hause,
sicher und stolz zu fühlen.

KÜNSTLERIN

Es genügt nicht, die Besucher in einer Atmosphäre
freudiger kontemplativer Betrachtung sich selbst
zu überlassen. Es ist nicht Aufgabe des Künstlers,
Thesen zu beweisen, sondern menschliche Konflikte
zu beleuchten.

KURATORIN

Das spricht die Leute nicht an.

GERMANIA

Was die Leute anspricht ist das Vermächtnis unseres
guten Geschmacks, unserer Präzision und Effizienz.

KÜNSTLERIN

Geschmack ist nicht mit Wert gleichzusetzen!

GERMANIA

Zehn Idioten, die vorgeben, eine Skulptur zu
bewundern, weil der Kunstmarkt behauptet, dass
dieser Künstler Marktwert besitzt,
ist offen gesagt nicht meine Vorstellung von einer
fortschrittlichen Kulturpolitik.

THE CURATOR

They need to have an optical effect,
which creates a long-lasting
impression ...

GERMANIA

... and a positive relationship to
our homeland.

THE ARTIST

As it stands, I don't yet see how we are
presenting anything new.

THE CURATOR

Whatever we do, it must be
contemporary ...

THE ARTIST

... it has to convey an exact message.

THE CURATOR

Our job is not to give him what
he wants, but what he never dreamed
he wanted.

THE ARTIST

The spectator must find everything
he desires from us and nothing that
he fears.

GERMANIA

Our current official art selection is for
the most part a dictatorship of the ugly,
inferior, and of excess.

THE CURATOR

Don't forget, the polls are good, and as
a result our support is growing.

GERMANIA

We want a healthy optimism and
a close connection to the consumer.
The exhibition must be rich—in
everything our citizens need to feel
at home, safe, and proud.

THE ARTIST

It's not enough to leave the visitors in an
atmosphere of joyful contemplation. The
artist's business is not to prove theses
but to shed light upon human conflict.

THE CURATOR

That is not attractive to people.

GERMANIA

What is attractive is the heritage
of our good taste, precision,
and efficiency.

THE ARTIST

Do not equate taste and value!

KURATORIN

Der Staat sollte das Schaffen der Avantgarde
unterstützen, das eine progressive Kraft für
ihn darstellt.

KÜNSTLERIN

Das Empfinden muss ein Stimulus für neue
Errungenschaften sein.

GERMANIA

Und eine daraus folgende diplomatische Waffe.

GERMANIA: MONOLOG

Wir haben die Pflicht,
unser Publikum auf seinen ursprünglichen
Grundlagen wieder aufzubauen;
ihr Leben und ihre Arbeit zu verändern –
damit sie erneut dem allgemeinen Wohl
dienen können.

2. SZENE

KURATORIN

Wenn ich mir vorstelle, ein Besucher der
Ausstellung zu sein ...

KÜNSTLERIN

... dann wird er definitiv nicht genügend Zeit oder
Willenskraft haben, unsere Rätsel zu lösen.
Wir müssen wirklich loskommen von der
üblichen eitlen Selbstgefälligkeit konkurrierender
künstlerischer Innovationen, deren Betrachter
diese bizarre kulturelle Freak-Show mit morbider
Faszination bestaunen sollen!

GERMANIA

Wie es aussieht, wird er elf verschiedene
künstlerische Stile entschlüsseln müssen!

KÜNSTLERIN

Wir sind es, die die Bedingungen für etwas
festlegen, das stattfinden soll.
Innerhalb dieser Grenzen haben die Künstler
die Gelegenheit, sich zu präsentieren.

KURATORIN

Vergiss nicht, dass sich die Kunst nicht nur nach
den Bedürfnissen der Künstler richten sollte;
sie hat auch die Aufgabe, den Betrachter
zu erreichen.

GERMANIA

Oh – Kunst ist nur eine Ausdrucksform.
Eine „schöne“ und zeitgenössische
Veranschaulichung
unseres sozialen und ökonomischen Systems.

GERMANIA

Ten idiots who pretend to admire
a sculpture, simply because the market
tells them that this artist has value, is
not frankly my idea of a progressive
cultural policy.

THE CURATOR

The state should help promote avant-
garde creation that is a force for it.

THE ARTIST

The feeling must be a stimulus to
new achievement.

GERMANIA

And a consequent diplomatic weapon.

GERMANIA: MONOLOGUE

We have the duty to rebuild our audience
on its original foundations; to transform
their lives and work—so they can once
again serve the greater good.

SCENE 2

THE CURATOR

If I imagine myself as a visitor to
the exhibition ...

THE ARTIST

... he will not have enough time or
willpower to solve our riddles. We really
need to get away from the usual vanity
of competing artistic innovation, where
the audience is expected to marvel with
morbid fascination at this bizarre cultural
freak show!

GERMANIA

As it stands, he will need to decipher
eleven different artistic styles!

THE ARTIST

We are the ones that establish the
conditions in which something happens.
Within these boundaries,
the artists have the opportunity to
present themselves.

THE CURATOR

Keep in mind that art should not only
orient toward the needs of the artists; it
also has the task of reaching
the consumer.

KÜNSTLERIN

Ein gemeinsamer künstlerischer Ausdruck ist möglich.

Und er kann bestimmt eine gewisse abstrakte Überzeugungskraft mit sich bringen. Doch könnten wir das kaum als unsere Signatur geltend machen.

Ein derartiges Vorgehen würde nicht unsere Einzigartigkeit repräsentieren. Die Ausstellung muss visuell Millionen von Menschen beeinflussen, die kommen werden, um sie zu sehen. Wir müssen die verschiedenen intellektuellen Fähigkeiten und Interessen der Leute berücksichtigen, ohne sie zu bevormunden.

GERMANIA

Jede Gesellschaft braucht bewusst aufgebaute Eliten – Eliten, die zur allgemeinen Zufriedenheit regieren.

Sie müssen Beispiele liefern für die Qualität des Lebens, das wir führen. Kurz – sie schaffen die Kultur.

KÜNSTLERIN

Wenn es bleibt, wie es ist ... werden die Besucher eintreten, eines der Werke sehen, dann ein anderes ... und ein weiteres ...

aber das hat keinerlei gesellschaftliche Relevanz; es steht nicht für unsere Freiheit oder den Fortschritt.

Es steht für überhaupt nichts. Es ist ein riesiger Unsinn, ein Tribut an den Geist des Nonsens!

KURATORIN

O. k., wie können wir also einen internationalen Erfolg sicherstellen?

KÜNSTLERIN

So wie es steht – etliche Werke sind nicht geschmackvoll.

Wir müssen Stücke meiden, die eine Werbesprache sprechen, als wäre dies eine Modenschau, die Artikel zum Verkauf anbietet.

GERMANIA

Wir brauchen eine strikte Überarbeitung der Kunstwerke ...

KURATORIN: MONOLOG

Niemand wird irgendetwas lernen, während er durch unsere Ausstellung geht. Wir müssen alles vereinfachen. Weniger künstlerische Gestaltungsmittel verwenden.

Säulen einer positiven Zukunft für unseren Staat.

GERMANIA

Oh, art is just an expression. A beautiful and contemporary illustration of our social and economic system.

THE ARTIST

A unified art expression can exist. And it can definitely carry a certain form of abstract persuasion. But we can hardly claim this as our signature. Such a method would not represent our uniqueness. The exhibition must visually influence the millions of people who will come to see it.

We need to take into account the diversity of the intellectual abilities and interests of the people without patronizing them.

GERMANIA

Every society needs deliberately formed elites: ones that govern to everyone's satisfaction. They should provide examples of the quality of life we live. In short, they create the culture.

THE ARTIST

If it stays like this ... the spectator will enter, see one of the works, then another ... and another ... but this has no social significance; it doesn't stand for our freedom and progress. It doesn't stand at all. It's a giant folly, a tribute only to the spirit of nonsense!

THE CURATOR

Okay, so how can we ensure international success?

THE ARTIST

As it stands—several works are not tasteful. We must avoid items that speak more of advertising, as if this were a fashion show that sells things.

GERMANIA

A strict revision of the artworks is needed ...

THE CURATOR: MONOLOGUE

No one will study anything when passing through our exhibition. We need to simplify it all. Use less artistic expression.

Pillars of a positive future for our state.

3. SZENE

KÜNSTLERIN

Nicht nötig, die Nerven zu verlieren ... Letztendlich sind die Leute immer mit der Ausstellung zufrieden. Aber man muss ihnen ein Zeichen geben. Ein starkes Symbol. Das ist es, was wir brauchen.

GERMANIA

Wir können unser Land bestimmt nicht auf diese Weise symbolisieren!

KÜNSTLERIN

Dieses Gebäude – zum Beispiel –, das Wahrzeichen der Ausstellung, wurde aus dem Geist und der Mentalität unserer Nation geboren. Es ist Ausdruck selbstbewusster Gelassenheit und Überzeugung. Es strahlt Kraft und damit Würde aus. Statt Spannung verkörpert es Freude.

GERMANIA

Mit deiner Rede könntest du einen Werbepreis gewinnen. Politik ist aber keine Werbung!

KÜNSTLERIN

Du willst jede Nuancierung über Bord werfen, alle Lehren aus der Vergangenheit verlernen und etwas, das zu etwas Schönerem werden könnte, in einen Ort zur Propagierung deiner Marke verwandeln!

KURATORIN

Ich habe mich mit der Sache beschäftigt und bin zu einer lächerlich einfachen Lösung gelangt. Der ganze Disput – dieser gewaltige Kampf, der mit Maßnahmen und Gegenmaßnahmen ausgefochten wird – bricht zusammen – löst sich auf – ist vorbei! In dieser Ausstellung propagiere ich einen Bruch mit der gesamten Vergangenheit. Leere Wände, mit praktisch nichts, um sie zu bedecken.

GERMANIA

Was meinst du damit?

KURATORIN

Die Massen hinter uns zu lassen.

GERMANIA

Die Massen sind nicht heilig. Sie sind aus Gewalt entstanden. Enteignung hat die Massen geschaffen.

SCENE 3

THE ARTIST

No need to lose our nerve ... In the end, people are always satisfied with the exhibition. But you have to give them a symbol. A strong symbol. That's what we need.

GERMANIA

We surely can't symbolize our country in this way!

THE ARTIST

This building—for example—the emblem of the exhibition, is born from our nation's spirit and mindset. It's an expression of self-confident calmness and stark clarity. It carries power and with it pure dignity. Rather than suspense, it depicts delight.

GERMANIA

Your speech could win an advertising award. But politics is not an advert!

THE ARTIST

You want to strip away all nuance, unlearn all the lessons of the past and transform what could be something beautiful into a place to promote your brand!

THE CURATOR

I have studied the matter and reached a solution of ridiculous simplicity. This whole dispute—this gigantic struggle, waged with measures and countermeasures—collapses—dissolves—it's over! I'm propagating a breach with the whole past. Empty walls with virtually nothing to cover them.

GERMANIA

What do you mean?

THE CURATOR

Leave the masses behind.

GERMANIA

Masses are not holy. Violence made the masses. Dispossession made the masses.

THE ARTIST

No one who understands the modern age would have the crazy idea of driving the spectator away from public life!

KÜNSTLERIN

Niemand, der die moderne Zeit versteht,
würde die verrückte Idee haben,
das Publikum aus dem öffentlichen
Leben zu vertreiben!

GERMANIA

Das geschieht nicht, weil wir es nicht respektieren,
sondern weil wir es zu sehr respektieren!

KÜNSTLERIN

Vielleicht ist ein grundlegender Wandel
notwendig ...

KURATORIN

Wir plädieren weder für das Leben noch für
das Sterben, weder für die Gesellschaft noch für
das Individuum, weder für das Natürliche noch
das Übernatürliche.

KÜNSTLERIN

Wir müssen nicht poetisch sein.
Wir müssen niemanden hypnotisieren. Niemand
muss irgendetwas sein.

GERMANIA: MONOLOG

Mit dieser Ausstellung werden wir unsere Aufgabe
erfüllen, eine leuchtende Stadt auf einem Berg zu
sein, ein Blickpunkt für alle Menschen.

GERMANIA

It's not because we don't respect them,
but because we respect them too much!

THE ARTIST

Perhaps a fundamental change
is necessary ...

THE CURATOR

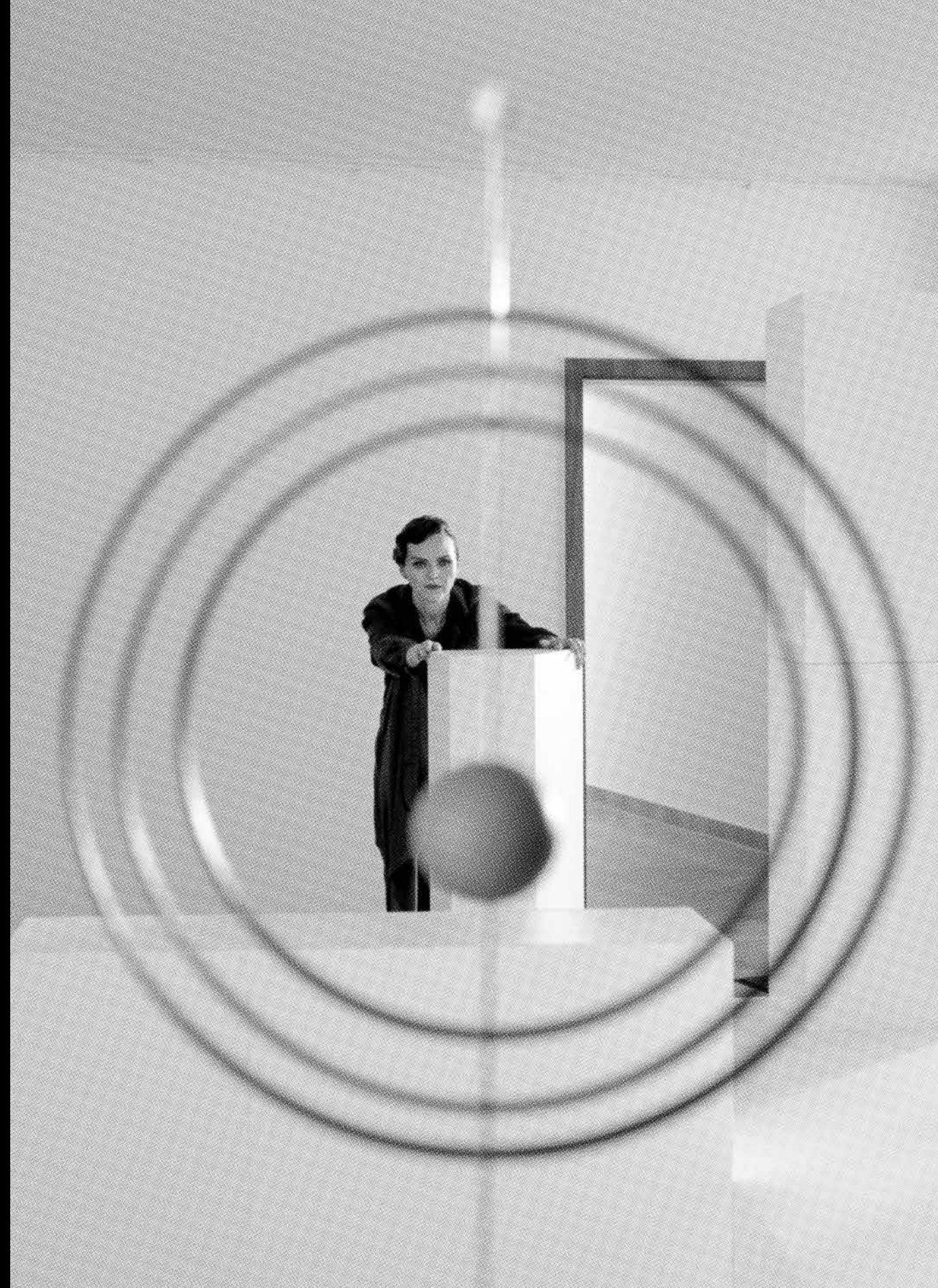
We make claims neither for life nor
dying, neither for society nor the
individual, neither for what is natural nor
what is supernatural.

THE ARTIST

No need to be poetic. No need to
hypnotize. Nobody has to be anything.

GERMANIA: MONOLOGUE

Through this exhibition we will achieve
our destiny to be as a shining city on a
hill for all mankind to see.



JASMINA CIBIC



Geboren / Born 1979
Ljubljana, Slowenien / Slovenia

AUSBILDUNG / EDUCATION

2003–2006
MA in Fine Art, Goldsmiths College London

1998–2003
Accademia di Belle Arti di Venezia

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

	<i>A Shining City on a Hill</i> , kuratiert von / curated by Juliana Engberg, Space O, Aarhus 2017, Aarhus	2014	<i>Fruits of Our Land</i> , Saw Gallery, Ottawa
	2016	<i>Fruits of Our Land</i> , LMAK Projects, New York	
	<i>Tear Down and Rebuild</i> , kuratiert von / curated by Naomi Potter, Esker Foundation, Calgary	2013	<i>For Our Economy and Culture</i> , the Slovenian Pavilion at the 55 th Venice Biennale
	<i>The Nation Loves It</i> , kuratiert von / curated by Dawn Williams, Crawford Art Gallery, Cork	2012	<i>Situation Anophthalmus hitleri</i> , Salon 2012, Maribor, European Capital of Culture, Slovenia
	<i>Building Desire</i> , kuratiert von / curated by Branka Benčić, Apoteka, Vodnjan	2011	<i>The Object of the Spectacle</i> , kuratiert von / curated by Tevž Logar, Škuc Gallery, Ljubljana
	<i>Nada: Act I</i> , kuratiert von / curated by Jasna Jakšić, Vjenceslav Richter Collection, Museum of Contemporary Art, Zagreb	2009	<i>Airport Projects</i> , Galerija Ganes Pratt, Ljubljana
2018	<i>This Machine Builds Nations</i> , kuratiert von / curated by Alessandro Vincentelli, BALTIC Centre for Contemporary Art, Newcastle	2008	<i>Spectators, Tourists and Casual Passers-By</i> , ADHOC Galleria, Vigo
2017	<i>Nada</i> , kuratiert von / curated by Ana Frangovska, Jasna Jakšić und / and Vesna Meštrić, National Gallery of Macedonia, Skopje	2008	<i>Other Mythologies</i> , Maribor Art Gallery, Maribor
	<i>The Spirit of Our Needs</i> , kuratiert von / curated by Katia Baudin, Kunstmuseen Krefeld, Museum Haus Esters, Krefeld	2007	<i>Mythmaking as a Colonization Tactic</i> , Tobačna, Ljubljana
2016	<i>Theatrum Philosophicum</i> , kuratiert von / curated by Ali Akay, Acikekran Gallery, Istanbul	2007	<i>Tourists Welcome</i> , Ljubljana International Airport, Ljubljana
	<i>Topical Devices</i> , NN Contemporary Art, Northampton		<i>Visitour</i> , Galerija Ganes Pratt, Ljubljana
	<i>Firm Foundations</i> , Gallery Zak Branicka, Berlin		

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) / GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

2017	<i>Symptoms of Society</i> , kuratiert von / curated by Alenka Gregorič, Zhejiang Art Museum, Hangzhou	2015	<i>3LHD</i> , Museum of Contemporary Art, Zagreb	<i>Art and Authority</i> , The Gallery of Matica Srpska, Novi Sad	<i>No Experience Necessary</i> , Invited International Artist's Project for Bus-Tops, a project for the London 2012 Cultural Olympiad
<i>57th Annale: Avanti</i> , kuratiert von / curated by Tihomir Milovac, Poreč	<i>We are the Centre ...</i> , kuratiert von / curated by Paul O'Neill, The Hessel Museum of Art und / and the Center for Curatorial Studies, Bard College, New York	<i>2005–2015 Crisis and New Beginnings</i> , Museum of Contemporary Art, Ljubljana	<i>Was It a Car or a Cat I Saw</i> , kuratiert von / curated by Vladimir Vidmar, Škuc Gallery, Ljubljana	<i>La Magia dell'Arte</i> , the protagonists of Slovene contemporary art 1968–2013, Vila Manin, Passariano	<i>Art Lending Library</i> , Glasgow International Festival of Visual Art, Glasgow
<i>Symptoms of Society</i> , kuratiert von / curated by Alenka Gregorič, Guangdong Museum of Art, Guangzhou	<i>Cold Front from the Balkans</i> , kuratiert von / curated by Ali Akay und / and Alenka Gregorič, Pera Museum, Istanbul	<i>Darker and Darker Grows the Landscape</i> , kuratiert von / curated by Benedicte le Pimpec und / and Isaline Vuille, Le Commun, Genf / Geneva	<i>Demented Architecture</i> , kuratiert von / curated by Aaron Lister, City Gallery, Wellington	<i>Open Frame</i> , Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden	<i>Spectral Metropole</i> , kuratiert von / curated by Ken Pratt, Gallery Vžigalica, City Museum, Ljubljana
<i>Open Frame Award</i> , Wiesbaden Museum of Art	<i>Cinemaniac: Think Film</i> , kuratiert von / curated by Branka Benčić, Pula Film Festival, MMC, Luka	<i>No One Belongs Here More than You</i> , kuratiert von / curated by Red Min(e)d, 54 th October Salon, Belgrad / Belgrade	<i>Art and Authority</i> , Museum of Contemporary Art, Banja Luka	<i>Monitoring</i> , 30. Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest, Kulturbahnhof, Kassel	2011
<i>Identification</i> , La Box, Bourges	<i>Terminal P</i> , kuratiert von / curated by Franck Bauchard, La Panacée, Montpellier	<i>Heroes We Love</i> , kuratiert von / curated by Miško Šuvaković und / and Simona Vidmar, UGM, Maribor	<i>Beyond the Globe: 8th Triennial of Contemporary Art – U3</i> , kuratiert von / curated by Boris Groys, Museum of Modern Art, Ljubljana	<i>Police the Police – 4th edition of Young Artists' Biennial</i> , kuratiert von / curated by Mica Gherghescu, Bukarest / Bucharest	<i>Performa</i> , UGM Maribor Art Gallery, Maribor
<i>Charlottenborg Spring Exhibition</i> , Best international artist award, Charlottenborg Fonden, Copenhagen / Copenhagen	<i>Low-Budget Utopias</i> , kuratiert von / curated by Zdenka Badovinac und / and Bojana Piškur, Museum of Contemporary Art, Ljubljana	<i>Magija umjetnosti</i> , Gliptoteka, Zagreb	<i>Aéroports / Villes-Mondes</i> , kuratiert von / curated by Franck Bauchard, Gaité Lyrique, Paris	<i>U3 – Triennial of Contemporary Art</i> , kuratiert von / curated by Nataša Bachelez-Petrešin, Museum of Contemporary Art, Ljubljana	<i>Narratives in Progress</i> , kuratiert von / curated by Juan de Nieves, Regional Museum, Celje
<i>Identification</i> , acb gallery, Budapest	<i>Acquisitions 2012–2015</i> , Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad	<i>Die Magie der Kunst</i> , Künstlerhaus, Wien / Vienna	<i>Videonale e. V.</i> , Kunstmuseum, Bonn	<i>30th Biennial of Graphic Arts in Ljubljana</i> , an invited artist project, International Centre of Graphic Arts, Ljubljana	<i>Catlin Art Prize</i> , Tramshed, London
<i>Nieuw Amsterdams Peil – Where do we go from here?</i> , kuratiert von / kuratiert von Alessandro Vincentelli, tegenboschvanvreden, Amsterdam	<i>Casebooks</i> , kuratiert von / curated by Michael Maziere, Ambika P3, London	2014	<i>Casebooks</i> , kuratiert von / curated by Michael Maziere, Ambika P3, London	<i>U3 – 6th Triennial of Contemporary Art – Idea for Living</i> , kuratiert von / curated by Charles Esche, Museum of Modern Art, Ljubljana	2010
<i>Aéropports / Villes-Mondes</i> , kuratiert von / curated by Franck Bauchard, Gaité Lyrique, Paris	<i>Cypher</i> , kuratiert von / curated by Anna Jehle, IAB Artists Unlimited, Bielefeld	<i>Art and Authority</i> , Museum of Yugoslav History, Belgrad / Belgrade	<i>Bartók</i> , Ludwig Museum, Budapest	<i>Vordemberge–Gildewart Award</i> , Mestna galerija, Ljubljana	
<i>Monitors</i> , 33. Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest, Kasseler Kunstverein, Kassel		<i>Black House</i> , kuratiert von / curated by Anders Harm, EKKM, Tallinn		<i>Sarcophagus of the Kingdom, I–MYU Projects</i> , London	
		<i>Disturbances</i> , International Centre of Graphic Arts, Ljubljana		<i>What's happening? Stereo Exhibition</i> , kuratiert von / curated by Petja Grafenauer und / and Vanja Žanko, City Gallery, Nova Gorica	
		<i>BoomBang</i> , NN Contemporary Art, Northampton			

		SCREENINGS (AUSWAHL) / SCREENINGS (SELECTION)	PREISE / AWARDS
2009	<i>Bad Girls & Bad Boys</i> , Galerija Ganes Pratt, Ljubljana	2017	2014
<i>The Secret of the Ninth Planet</i> , organisiert von / organized by the California College of the Arts, San Francisco	2005	Solo screening: Norlandsopera, Umeå	O:4W FILM FESTIVAL, Cardiff
<i>The Construction of the Virtual and the Real</i> , Jozef Štefan Institute, Ljubljana	<i>Markers V; Poles Apart / Poles Together</i> , kuratiert von / curated by Doron Polak, Juan Puentes, 51 st Venice Biennale	Les Rencontres Internationales, Haus der Kulturen der Welt, Berlin	Solo screening: 10 th Berwick Film & Media Arts Festival, Berwick-upon-Tweed
2008		Up-Close, Whitechapel Gallery, London	Les Rencontres Internationales, Haus der Kulturen der Welt, Berlin
<i>Shining</i> , Divus Unit 30, London	<i>Everybody for Safari</i> , Visura Aperta Festival, Momiano	2016	Solo screening: <i>Spielraum</i> , CCA Laznia, Danzig / Gdansk
<i>Museum on the Street</i> , Museum of Modern Art, Ljubljana	<i>89^{ma} collettiva</i> , Bevilacqua la Masa, Venedig / Venice	Solo screening: Artist Cinema, Museum of Contemporary Art, Zagreb	Art Brussels, Cinema Programme, kuratiert von / curated by Katerina Gregos
<i>Natural Relations</i> , Galerija Škuc, the City of Women festival, Ljubljana	2004	Les Rencontres Internationales, Haus der Kulturen der Welt, Berlin	Solo screening: Capa Contemporary Photography Center, kuratiert von / curated by Gabriella Uhl, Budapest
<i>PILOT 3</i> , Yokohama, Tokio und / and Deptford X, London	<i>Dafne revisited</i> , Galleria A+A, Venice	Les Rencontres Internationales, Gaité Lyrique, Paris	Les Rencontres Internationales, Gaité Lyrique/Palais de Tokyo, Paris
2007		2015	14 th goEast – Festival of Central and Eastern European Film, Wiesbaden
<i>Present State</i> , Five Years Gallery, London	<i>Waiting Room Station No. 2 Sarajevo</i> , Umjetnička galerija BiH, Sarajevo	Solo screening: Igor Zabel Foundation, MSUM+, Ljubljana	2013
<i>Landescape</i> , Künstlerhaus, Graz	<i>Goldsmiths Degree Show</i> , Goldsmiths College, London	Boom Bang, Zagare Capital of Culture, Litauen / Lithuania	CPH:DOX* / Copenhagen Int. Documentary Film Festival, Kopenhagen / Copenhagen
<i>Jürgen, Every Man is a Curator</i> , Museum of Modern Art, Ljubljana	AGORA, Transition Gallery, London	Solo screening: <i>Micropolitics</i> , kuratiert von / curated by Giacinto Pietroantonio, Museo Navale, Venedig / Venice	Solo screening: KORO Oslo
<i>Bad Girls & Bad Boys II</i> , City Art Gallery, Ljubljana	<i>Gemine Muse</i> , kuratiert von / curated by Giacinto Pietroantonio, Museo Navale, Venedig / Venice	2012	<i>For Our Public</i> , kuratiert von / curated by Michelle Deignan, Museum of Modern Art, Ljubljana
<i>PILOT 3</i> , Venedig / Venice und / and Chelsea School of Art, London	2003		
<i>Catlin Art Prize</i> , Ada Street Gallery, London	<i>Waiting Room</i> , 11 th Biennial of Young Artists COSMOS, Athen / Athens		
2006			
<i>PP Untitled/Fast and Lost</i> , Bevilacqua la Masa, Venedig / Venice	<i>The Big Bright Blue Factory</i> , a mobile project for the exhibition <i>Dafne</i> , collaboration with <i>Crash in Progress</i> , Fondazione Thetis, Arsenale, Venedig / Venice		
<i>George Polke Opens</i> , Invites, Presents, George Polke, London			
<i>Goldsmiths Degree Show</i> , Goldsmiths College, London			

		BIBLIOGRAFIE (AUSWAHL) / BIBLIOGRAPHY (SELECTION)
Miloš Kosec, "The meaning of a double game," <i>Outsider</i> , Ljubljana, 2017, S. / pp. 74–83.	Jasmina Cibic, "How not to shame a name," in Suzana Milevska (Hg. / ed.), <i>On Productive Shame, Reconciliation and Agency</i> , Sternberg Press, Berlin, 2015, S. / pp. 162–173.	Aleksander Bassin, <i>La magia dell'arte – I protagonist dell'Arte Slovena contemporanea 1968–2013</i> , Društvo likovnih umetnikov, Ljubljana, 2014, S. / p. 147.
C. Hamman (Hg. / ed.), <i>Casebooks</i> , University of Westminster, London, 2017.	Agneszka Grata, "Jasmina Cibic," <i>Critics' Picks, Artforum</i> , Oktober / October 2015.	Ruth Beesley, <i>Constructing Iconographies, Aesthetica Magazine</i> , 53, Juni / June 2013, London, S. / pp. 70–75.
R. Fowkes, M. Fowkes (Hg. / eds.), <i>Eastern and Central European Art since 1950</i> , Thames and Hudson, London, 2018.	Chris Fite Wassilak, "Jasmina Cibic," <i>Frieze</i> , 171, London, Mai / May 2015, S. / p. 231.	Jasmina Cibic, "The Double Game – Investigation of Representation from Within," <i>Critical Issues in Public Art</i> , Koro, Oslo, 2013, S. / pp. 8–10.
T. Milovac (Hg. / ed.), <i>Avanti! 57. Annale Poreč</i> , Pučko otvoreno učilište Poreč, Poreč, 2017.	Aaron Lister, "Demented Architecture," <i>City Gallery</i> , Wellington, 2015.	Elisabeth Fiedler, Michael Petrowitch (Hg. / eds.), <i>Borderline</i> , Universalmuseum Joanneum, Graz, 2013, S. / pp. 32–39.
S. Vidmar (Hg. / ed.), <i>Heroes we Love</i> , Maribor Art Gallery, Maribor, 2017.	Jasmina Cibic, "Situation Anophthalmus hitleri," "Darker and Darker Grows the Landscape," "Le Commun," <i>Bâtiment d'art contemporain</i> , Genf / Geneva, 2015, S. / p. 11.	Deborah Cullen (Hg. / ed.), <i>Interruption, The 30th Biennial of Graphic Arts Ljubljana</i> , Black Dog Publishing, London und / and MGLC, Ljubljana, 2013.
U. Jurman und / and Vid Zabel (Hg. / eds.), <i>ARHITEKTURA ≠ UMETNOST</i> , Umetniško izobraževalno društvo Praznine und / and Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana, 2017.	Anthony Dunne, Fiona Raby (Hg. / eds.), <i>Speculative Everything: Design, Fiction and Social Dreaming</i> , MIT Press, London, 2014.	Red Min(e)d (Hg. / eds.), <i>Nobody belongs here more than you</i> , 54 th October Salon, Belgrad / Belgrade, 2013, S. / pp. 16–21.
G. Nikolić (Hg. / ed.), <i>Building Desire</i> , Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad, 2016.	Nataša Bodrožić und / and Irena Borić (Hg. / eds.), <i>Politics of Feelings/Economies of Love</i> , Onomatopoe, Eindhoven, 2014, S. / pp. 28–31.	Tevž Logar, Blaž Peršin, <i>For Our Economy and Culture</i> , Venice Biennale, Il Palazzo Enciclopedico, Marsilio Editori, 2013, S. / pp. 144–145.
8 th Triennial of Contemporary Art U3: <i>Beyond the Globe</i> , Museum of Modern Art, Ljubljana, 2016.	Tamara Soban, Igor Španjol (Hg. / eds.), <i>Crises and New Beginnings: Art in Slovenia 2005–2015</i> , Museum of Contemporary Art, Metelkova, Museum of Modern Art, Ljubljana, 2016.	Vladimir Vidmar, Tevž Logar (Hg. / eds.), <i>For our Economy and Culture</i> , the Slovenian Pavilion at Venice Biennale, MGML und / and Škuc Gallery, Ljubljana, 2013.
Vanja Žanko, <i>Inside</i> , Maistra, Rovinj, 2016, S. / pp. 45–48.		

Jasmina Cibic, *Portfolio Magazine*, 47, Edinburgh, Mai / May 2008, S. / pp. 36–39.

Gerard Hemsworth, "Jasmina Cibic," *Pilot III*, London, 2007, S. / pp. 67–69.

Simona Vidmar, Jasmina Cibic, *Land(e) scape*, Künstlerhaus Graz und / and Maribor Art Gallery, Maribor, 2007, S. / pp. 8–12.

Bevilacqua la Masa 90° *Mostra Collettiva*, Bevilacqua la Masa Foundation, Venedig / Venice, 2006, S. / pp. 98–102.

Sally O'Reilly, *Goldsmiths Degree Show 2006*, Goldsmiths University, London, 2006.

Bevilacqua la Masa 89° *Mostra Collettiva*, Bevilacqua la Masa Foundation, Venedig / Venice, 2006, S. / pp. 48–49.

Riccardo Caldura, *Passaporta*, Gemine Muse, Mailand / Milano, 2005.

Goldsmiths Degree Show 2004, Goldsmiths University, London, 2004.

Miha Colner, *Jasmina Cibic, Disturbances*, Kulturprojekte, Berlin, 2012, S. / pp. 32–33.

Tadej Zupančič, "Training the Gaze," *Trend Awards*, Ljubljana, 2012, S. / pp. 54–72.

Polona Balantič, "The Fantastical World of Jasmina Cibic's Ideology Hunt," *Ambient*, 105, Ljubljana, 2012, S. / pp. 171–175.

Ana-Maria Dragnea, Cristina Iurea (Hg. / eds.), *Police the Police*, META Publishing, Bukarest / Bucharest, 2011, S. / pp. 76–77.

Katarina Stegnar, Miha Horvat, *Performa 2011*, Mala garažna knjižnica, Maribor, 2011.

Tamara Soban, Igor Španjol (Hg. / eds.), *U3 – 6th Triennial of Contemporary Art in Slovenia: Idea for Living – Realism and Reality in Contemporary Art in Slovenia*, Museum of Modern Art, Ljubljana, 2010, S. / pp. 7, 29.

Simona Vidmar (Hg. / ed.), *Airport Projects*, Maribor Art Gallery, Maribor, 2009.

Simona Vidmar, *Spectators, Tourists and Casual Passers-By*, Oris, 58, Zagreb, 2009, S. / pp. 178–187.

Lars Bang Larsen, *The Secret of the Ninth Planet*, California College of the Arts, San Francisco, 2009.

Tamara Soban (Hg. / ed.), *Museum on the Street*, Museum of Modern Art, Ljubljana, 2009, S. / pp. 32–33.

WERKLISTE LIST OF EXHIBITED WORKS

S / P 1

The Spirit of Our Needs, 2017
Samt, bedruckt / Velvet, print
unterschiedliche Größen /
Dimensions variable
Edition 1/3 + 1 AP Collection Kunstmuseen
Krefeld gift of the artist

The Curator, 2017
C-Print auf Diassec /
Diassec mounted C-type print
120 x 100 cm

Foto / Photography:
Jasmina Cibic, courtesy of Kunstmuseen
Krefeld and the artist

S / P 2 (LINKS / LEFT)

Topical Device (Barcelona 1929), 2017
Tonerdeschmelzzement, Eisen /
Ciment fondu, iron
180 x 180 x 30 cm

Foto / Photography:
Jasmina Cibic, courtesy of Kunstmuseen
Krefeld and the artist

S / P 2 (RECHTS / RIGHT)

Souvenirs and Treats, 2017
Iron, polyamide
250 x 30 x 160 cm

Foto / Photography:
Johannes Post, courtesy of Kunstmuseen
Krefeld and the artist

S / P 3

The Spirit of Our Needs, 2017
Details / Installation details

Foto / Photography:
Johannes Post, courtesy of Kunstmuseen
Krefeld and the artist

S / P 4 (VON LINKS NACH RECHTS / FROM LEFT TO RIGHT)

The Miraculous Mandarin
(Architect No. I), 2017

The Miraculous Mandarin
(Ensemble No. I), 2017

The Miraculous Mandarin
(Girl No. I), 2017

The Miraculous Mandarin
(Girl No. II), 2017

The Miraculous Mandarin
(Pimp No. I), 2017

Fotografie auf Kupfer /
Copper photograph
50 x 70 cm

Foto / Photography:
Johannes Post, courtesy of Kunstmuseen
Krefeld and the artist

S / P 5

The Artist, 2017

The Curator, 2017

Germania, 2017

C-Print auf Diassec /
Diassec Mounted C-type
120 x 100 cm

Topical Device (Barcelona 1929), 2017
Tonerdeschmelzzement, Eisen /
Ciment fondu, iron
180 x 180 x 30 cm

Foto / Photography:
Johannes Post, courtesy of Kunstmuseen
Krefeld and the artist

S / P 6

The Spirit of Our Needs, 2017
Details / Installation details

Foto / Photography:
Volker Döhne, courtesy of Kunstmuseen
Krefeld and the artist

S / P 7

Backdrop No. 1, 2017
Holz Neonröhre, Stoff /
Wood, neon strips, textile
1030 cm x 295 cm x 70 cm

*An atmosphere of joyful
contemplation*, 2017
Eisen, Farbe / Iron, paint
153 x 153 x 30 cm

*Everything that you desire,
nothing that you fear*, 2017
Eisen, Farbe / Iron, paint
190 x 190 x 40 cm

*Everything we do today will look
heroic in the future*, 2017
Eisen, Farbe / Iron, paint
190 x 190 x 40 cm

Foto / Photography:
Volker Döhne, courtesy of Kunstmuseen
Krefeld and the artist

S / P 8

The Spirit of Our Needs, 2017
Details / Installation details

Foto / Photography:
Volker Döhne, courtesy of Kunstmuseen
Krefeld and the artist

S / P 9

*Everything that you desire,
nothing that you fear*, 2017
Eisen, Farbe / Iron, paint
190 x 190 x 40 cm

Foto / Photography:
Volker Döhne, courtesy of Kunstmuseen
Krefeld and the artist

CREDITS

J. Cibic, Nada: Act III – The Exhibition
(2017), Filmstill, Einkanal Video HD,
Stereo / Production Still, single channel
HD video, stereo,
17 minutes, 14 seconds,
courtesy of the artist

J. Cibic: Nada: Act II (2017), production
still, single-channel HD video, stereo,
13 minutes, 01 second, courtesy of the
artist

J. Cibic: Nada: Act I (2016), production
still, single-channel HD video, stereo,
10 minutes, 56 seconds, courtesy of the
artist

Edition 1/5 + 1 AP (von jedem Film)
Heinz und Marianne Ebers-Stiftung in den
Kunstmuseen Krefeld /
Edition 1/5 + 1 AP (of each film)
heinz und Marianne Ebers-Stiftung
in the Kunstmuseen Krefeld

Foto / Photography:
Pete Moss and Jasmina Cibic

←
Jasmina Cibic,
*In the future everything we
do will look heroic*, 2017
Eisen, Farbe / Iron, paint
190 x 190 x 40 cm

Foto / Photography:
Jasmina Cibic, courtesy of
Kunstmuseen Krefeld and
the artist





	TEAM	KATALOG / CATALOGUE
Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung <i>The Spirit of our Needs</i> / This publication is realized in conjunction with the exhibition <i>The Spirit of Our Needs</i>	Direktorin / Director Katia Baudin	Herausgeberin / Editor Katia Baudin
Kunstmuseen Krefeld, Museum Haus Esters, Krefeld 01.10.2017 – 14.01.2018	Stellv. Direktorin, Kuratorin / Deputy Director, Curator Sylvia Martin	Redaktion / Editorial staff Katia Baudin, Constanze Zawadzky, Jasmina Cibic
Kuratiert von / Curated by Katia Baudin	Sammlungskustodin, Kuratorin / Curator of Collections, Curator Magdalena Holzhey	Koordination / Coordination Kim Schwerm
Kuratorische Assistenz, Ausstellungsmanagement / Assistant Curator, Exhibition Management Constanze Zawadzky	Wissenschaftliche Volontärin / Assistant Curator Constanze Zawadzky	Gestaltung / Graphic Design Rafaella Dražić
Ausstellungskommunikation / Exhibition Communications Concept studio tino graß	Bildung und Kommunikation / Education and Communication Thomas Janzen	Übersetzungen / Translations Amy Klement, Alexandra Titze-Grabec, Ingrid Hacker-Klier
Wandtexte / Wall Texts Jasmina Cibic	Verwaltung / Administration Marion Roggelin, Sigrid Petz	Lektorat / Copyediting Dawn Michelle d'Atri, Claudia Lüttke, Christiane Weidemann
Kunstvermittlung / Art Mediation Thomas Janzen	Sekretariat / Administrative Assistant Sylvia Görres	Projektmanagement / Project Management, Kerber Verlag Christine Marth
Restaurator / Conservator Sebastian Köhler	Fotograf / Photographer Volker Döhne	Printed in Germany
Realisation / Display Management Thomas Larisch-Pütz	Archiv, Bibliothek / Archive, Library Gabriele Pickartz	Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.dnb.de .
Aufbauteam / Installation Team Johannes Post, Henrik Weiss, Christian Theiß, Alexander Föllenz, Johannes Trittien, Jürgen Schmitz	Restaurator / Conservator Sebastian Köhler	Gesamtherstellung und Vertrieb / Printed and published by Kerber Verlag, Bielefeld Windelsbleicher Str. 166–170 33659 Bielefeld Germany Tel. +49 521 95008-10 Fax +49 521 95008-88 info@kerberverlag.com
Praktikantin / Intern Kim Schwerm	Sammlungsverwaltung / Collection Management Johannes Post, Henrik Weiss	Kerber, US Distribution ARTBOOK D.A.P. 75 Broad Street, Suite 630 New York, NY 10004 Tel. +1 (212) 627-1999 Fax +1 (212) 627-9484
Leihgeber / Lenders Jasmina Cibic	Technik / Technician Thomas Larisch-Pütz	Kerber-Publikationen werden weltweit in führenden Buchhandlungen und Museumsschops angeboten (Vertrieb in Europa, Asien, Nord- und Südamerika). / Kerber publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America).
Kunstmuseen Krefeld Joseph-Beuys-Platz 1 47798 Krefeld T +49 2151 97558-0 F +49 2151 97558-222 kunstmuseen@krefeld.de www.kunstmuseenkrefeld.de	Hausmeister / Facility Manager Thorsten Hausmann, Jürgen Schmitz	
	Hauswirtschafterin / Housekeeper Vera Lasch	
	Aufsichten / Guards Haus Lange / Haus Esters Arif Curbanov, Gabriele Heinze, Barbara Pyka, Heike Rötters, Heide-Rose Schmitz, Jürgen Schmitz, Klaus-Peter Schommer, Roman Secher, Heidemarie Tremblau, Eva Tuttsasz, Anni Verstegen, Agi Wilebinski	

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.	Abbildung auf S. / Image on p. 129 Besuch des mexikanischen Präsidenten im Jugoslawischen Pavillon der Internationalen Weltausstellung in Brüssel 1958. / Visit of the Mexican President to the Yugoslav Pavilion at the International World Exhibition in Brussels, 1958. Quelle / source: Foto mit freundlicher Genehmigung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad / Photo courtesy of the Archive of Yugoslavia, Belgrade.	Abbildungen S. / images on p. 128-130 © Archivs Jugoslawiens, Belgrad. Archivabbildung reproduziert mit freundlicher Unterstützung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad. / Archives of Yugoslavia, Belgrade. Archival imagery reprinted with the kind permission of the Archives of Yugoslavia, Belgrade.
© 2018 Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin, Kunstmuseen Krefeld, Künstlerin und Autoren / artist and authors	Abbildung auf S. / image in p. 130 Werbefoto für das Ballett "Der wunderbare Mandarin", veröffentlicht in der Broschüre "Nationaltage," Jugoslawischer Pavillon der Internationalen Weltausstellung in Brüssel 1958. / Promotion image for the ballet "The Miraculous Mandarin," published in the brochure "National Days," Yugoslav Pavilion at the International World Exhibition in Brussels, 1958. Quelle/source: Foto mit freundlicher Genehmigung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad / Photo courtesy of the Archive of Yugoslavia, Belgrade.	Abbildung S. / image on p. 63 (unten / bottom) © Berliner Bild Bericht 1929 – Fundació Mies van der Rohe
ISBN 978-3-86206-666-7 Museumsausgabe / Museum edition ISBN 978-3-7356-0455-2 Verlagsausgabe / Trade edition	Abbildung auf S. / image on p. 131 "Der wunderbare Mandarin", Nationaltheater in Belgrad, 1957. / "The Miraculous Mandarin," National Theatre in Belgrade, 1957. Quelle / source: Foto von Zoran Miller, mit freundlicher Genehmigung der Fotografie-Sammlung des Museums für Theater-Kunst, Serbien / Photo by Zoran Miller, courtesy of the Collection of Photos of the Museum of Theatre Art of Serbia.	Abbildung auf S. / image on p. 131, 136 "Der wunderbare Mandarin", Nationaltheater in Belgrad, 1957. Quelle/source: Foto von Zoran Miller, mit freundlicher Genehmigung der Fotografie-Sammlung des Museums für Theater-Kunst, Serbien. / "The Miraculous Mandarin," National Theatre in Belgrade, 1957, Source: Photo by Zoran Miler, courtesy of the Collection of Photos of the Museum of Theatre Art of Serbia. Archival imagery reprinted with the kind permission of the Museum of Theatre Art of Serbia.
www.kerberverlag.com	Abbildung auf S. / image on p. 136 "Der wunderbare Mandarin", Nationaltheater in Belgrad, 1957. / "The Miraculous Mandarin," National Theatre in Belgrade, 1957. Quelle / source: Foto von Zoran Miller, mit freundlicher Genehmigung der Fotografie-Sammlung des Museums für Theater-Kunst, Serbien. / Photo by Zoran Miler, Courtesy of the Collection of Photos of the Museum of Theatre Art of Serbia.	Titelbild / image on the cover Jasmina Cibic, <i>Souvenirs and Treats (Untitled II)</i> , 2017, gold paint on photographic print, 52 cm x 70 cm
Printed in Germany		Schrift / Typeface AARHUS RAADHUS by 2K/Denmark
Trotz sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten. / Every effort has been made to trace and contact copyright holders prior to going to press but this has not been possible in every case. If notified, the publisher will undertake to rectify any errors or omissions at the earlier opportunity.		Bildnachweis / Artworks © die Künstler / the artists

Juliana Engberg, programme director Aarhus 2017
Alessandro Vincentelli, curator of exhibitions and research,
BALTIC Centre for Contemporary Art Gateshead
Sarah Munro, director, BALTIC Centre for Contemporary Art
Gateshead
Manca Bajec
Pete Moss
Vladimir Kulić, PhD, Associate Professor, Florida Atlantic University
Erika Balsom
Mateja Šetina
Sami Jalili
Juliet Jacques
Mark Carey
Lea Anderson
Dejana Sekulić
Andrej Zavodnik
Bikendi Cadelo, Aarhus 2017, programme officer
Eyal Vexler
Paul Galloway, MOMA, Collection Specialist, Architecture & Design,
The Museum of Modern Art
Christiane Lange
Barbara and Werner Lange
Jan Kleinewefers
Markus Simon, Verseidag-Indutex GmbH
Stefan Altgassen, Verseidag-Indutex GmbH
Marcus Reimann, TAG Composites & Carpets GmbH
Professor Dietrich Neumann, Brown University
Dr. Rudolf Fischer – ZIKG München
Dr. Martin Kröger, Politisches Archiv des Auswärtigen Amts Berlin
Dr. Ingrid Schupetta, Villa Merländer Krefeld
Stadt Krefeld
Theater Krefeld und Mönchengladbach
Tihomir Milovac, chief curator and head of experimental and
research department, Museum of Contemporary Art Zagreb
Vesna Meštrić, senior curator and collection manager, Museum of
Contemporary Art Zagreb
Jasna Jakšić, curator, Museum of Contemporary Art Zagreb
Jelica Jovanović, DoCoMoMo Serbia, Association of Belgrade
Architects
Louisa Meyer-Madaus
Vanja Žanko
Anže Habjan
Frank Herterich
Cheryl Sim, Cheryl Sim, PhD, curator and managing director DHC/
ART Montreal
Foundation for Contemporary Art Montreal
Kate Sutton
Matevž Čelik, director of MAO Ljubljana
Pippo Ciorra, senior curator, MAXXI Architecture Rome
Haizea Galarreta, Aarhus 2017
Kim Schwerm, Kunstmuseen Krefeld
Merete Stubkjaer, line producer, Deluca Film

Heinz und Marianne Ebers Stiftung
Kulturstiftung des Bundes
Ministerium für Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen
Arts Council England
BALTIC Centre for Contemporary Art
Gateshead
European Capital of Culture Aarhus 2017
Waddington Studios London
Archives of Yugoslavia, Belgrade
Museum of Theatre Art of Serbia, Belgrade
Northern Film School, Leeds Beckett University
Museum of Contemporary Art Zagreb
Staff at Aarhus City Hall
Copenhagen Architecture Festival
Deluca Film
MAO Ljubljana
Future Architecture
Minitex

Besonderer Dank an die Autorinnen und
Autoren der Publikation / Special thanks to the
authors of the publication:
Katia Baudin, Erika Balsom, Vladimir Kulić



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



HEINZ UND MARIANNE
EBERS STIFTUNG



KREFELD AM RHEIN
Stadt wie Samt und Seide

ZUSÄTZLICH UNTERSTÜTZT VON / ADDITIONAL SUPPORT WAS PROVIDED BY



DIE NADA-FILMTRILOGIE WURDE KOFINANZIERT VON / THE NADA FILM TRILOGY WAS CO-FUNDED BY



Supported by
ARTS COUNCIL
ENGLAND

ÅÅRHUS—2017
EUROPEAN CAPITAL
OF CULTURE

DIE NADA-FILMTRILOGIE WURDE ZUSÄTZLICH UNTERSTÜTZT VON /
THE NADA FILM TRILOGY WAS ADDITIONALLY SUPPORTED BY



Waddington
Studios

