

Jasmina Cibic

STAGECRAFT





Jasmina Cibic

STA**GE**OR**AF**T

SOMMAIRE | CONTENTS

5	Préface Foreword Isabelle Bertolotti
8	L'exposition <i>Stagecraft</i> – une mise en scène du pouvoir The exhibition <i>Stagecraft</i>
43	L'archive en tant que stratégie et méthode chez Jasmina Cibic The Archive as Strategy and Method in Jasmina Cibic's Work Matthieu Lelièvre
66	<i>The Gift</i>
147	Jasmina Cibic : une politique de la représentation contre l'étatisme « sans soin » de l'instant Jasmina Cibic: A Politics of Representation against the 'Care-less' Statism of the Now iLiana Fokianaki
175	Présentation des emblèmes Presentation of the emblems
177	Biographie de l'artiste Artist's biography
188	Remerciements Acknowledgements



PRÉFACE Isabelle Bertolotti

Si les liens entre l'art et le politique ont été explorés sous tous les angles et représentent une source d'inspiration intarissable pour les artistes, Jasmina Cibic en donne une interprétation surprenante qui en renouvelle radicalement l'approche. En exploitant des archives et en s'intéressant à des épisodes culturels qui sont tombés dans l'oubli, elle réorchestre des événements anodins oubliés de l'histoire et en livre de nouvelles interprétations qui nous éclairent sur notre époque, sur ses progrès revendiqués, mais aussi sur ses doutes et ses conflits.

En se basant sur l'histoire des pays composant l'ex-Yougoslavie, Jasmina Cibic a imaginé une méthode d'analyse critique de la construction des identités nationales et des enjeux que peut ou non incarner l'art lorsqu'il sert une idéologie. Depuis sa représentation de la Slovénie à la Biennale de Venise en 2013, qui a permis à une large audience de découvrir son travail et grâce à laquelle elle s'est imposée comme l'une des artistes les plus passionnantes de notre époque, Jasmina Cibic a appliqué ce procédé à d'autres événements historiques, lui permettant de construire un outil analytique redoutable dont l'exposition *Stagecraft – une mise en scène du pouvoir* se fait l'écho.

Animée par un engagement constant pour la défense de valeurs humanistes, Jasmina Cibic s'emploie à déconstruire l'usage de l'art sous la forme de symboles et d'artefacts, qu'ils prennent la forme d'une musique, d'une architecture, d'un graphisme ou d'œuvres d'art, afin de révéler les techniques de manipulation. Ce faisant, elle cherche à mettre les artistes, les politiques et les citoyen·nes face à leurs responsabilités. C'est ainsi que l'exposition au macLYON, qui présente pour la première fois le film *The Gift*, explore la façon dont l'art joue un rôle décisif dans la construction des utopies mais également dans le travestissement des vieux démons, créant un langage qui permet bien souvent de contrôler les esprits, de propager des valeurs de partage et d'espoir mais aussi, dans certains cas, de domination et de division.

L'Europe politique, l'Europe culturelle et l'Europe géographique incarnent une superposition complexe de réalités malheureusement souvent contradictoires que viennent refléter le Brexit, la remontée des nationalismes et les conflits armés, que l'on croyait un peu naïvement, en Europe du moins, relégués aux livres d'histoire. Si l'implication de l'art dans la mise en place des propagandes est un phénomène bien connu, Jasmina Cibic interroge le rôle de celles et ceux qui font l'art et nous met quelque part, faiseur·ses comme regardeur·ses face à nos responsabilités. ▽

FOREWORD Isabelle Bertolotti

Artists have explored the links between art and politics from all angles, and those connections remain a perennial source of inspiration. Jasmina Cibic, however, has a take on the subject which is as fresh as it is unexpected. By mining the archives and examining long forgotten cultural episodes, she reconstructs apparently inconsequential events from the footnotes of history to offer interpretations that shed light, not only on the present and its professed achievements, but also on the doubts and conflicts of our time.

Drawing on the history of the countries of what used to be Yugoslavia, Jasmina Cibic devised a method for critically analysing the way national identities are constructed, and the stakes that may or may not be involved when art is used in the service of ideology. Jasmina Cibic represented Slovenia at the Venice Biennale in 2013, which brought her work to the attention of a wide, international audience and established her as one of the most exciting artists of our time. Since then, she has applied her formidable analytical tools to other historical events – a process that is reflected in the exhibition, *Stagecraft – une mise en scène du pouvoir*.

Jasmina Cibic's long commitment to humanist values has always motivated her to deconstruct the symbols and artefacts used in art, whether it be music, architecture, graphics or artworks, in order to expose the techniques of manipulation. In doing so, she seeks to bring artists, politicians and ordinary members of the public face to face with their responsibilities. The exhibition at macLYON, in which the film, *The Gift*, is presented for the first time, explores the decisive role of art in constructing utopias, but also in dressing up old demons, and often creating a discourse that can be used to control people's minds; this may be to propagate values of sharing and hope, but it can also, in some cases, be used to dominate and divide.

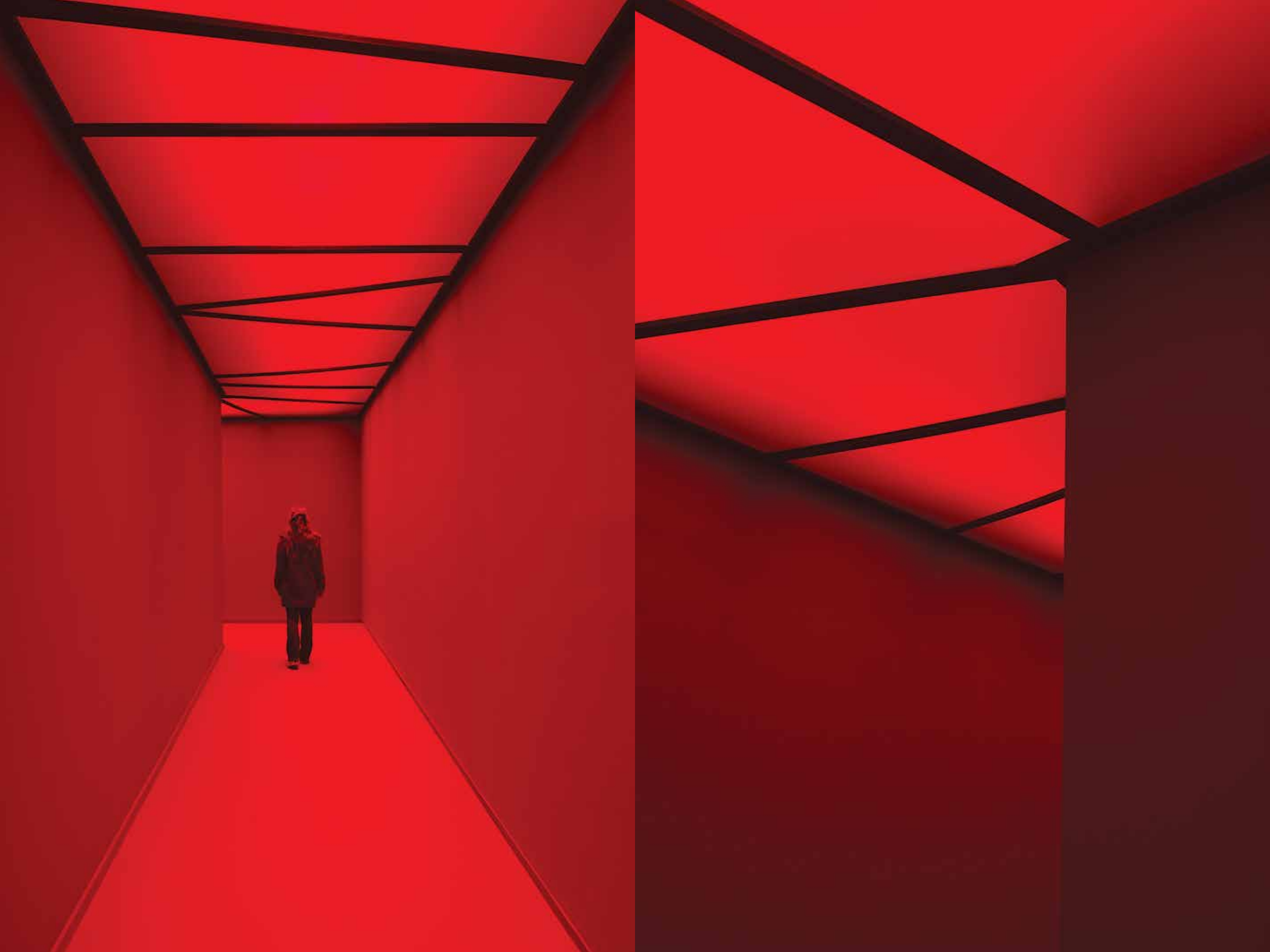
Political Europe, cultural Europe, and geographical Europe make up a complex layer cake of contradictions. These sad realities are reflected in Brexit, and in a resurgence of nationalism and armed conflicts, which we had naïvely believed, in Europe at least, were relegated to the history books. The involvement of art in propaganda may be a familiar phenomenon, but Jasmina Cibic investigates the role of those who create it, and she contrives to bring us, both as makers and viewers of art, face to face with our responsibilities. ▽



Jasmina Cibic
Stagecraft – une mise en scène du pouvoir

Musée d'art contemporain de Lyon
15/09/2021 – 02/01/2022



















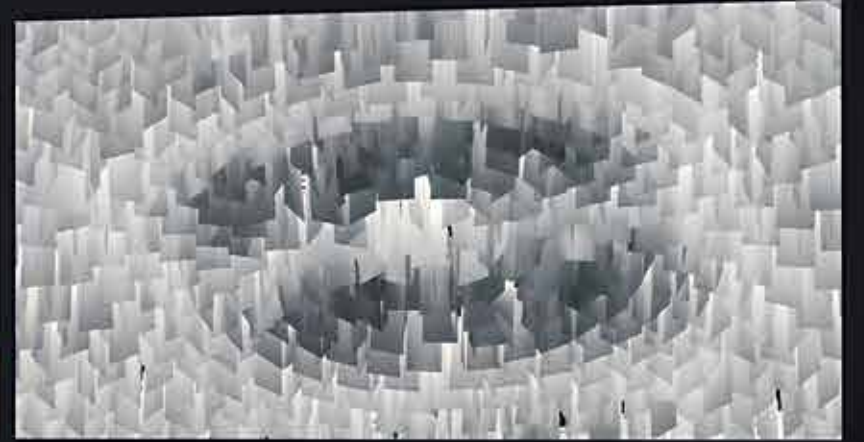


















MATTHIEU
LELIÈVRE

'archive en tant que stratégie et méthode chez Jasmina Cibic

43

The Archive as Strategy and Method
in Jasmina Cibic's Work



u'ont en commun l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles, la censure d'un ballet à Cologne en 1926, les courbes architecturales dignes d'un film de science-fiction de la salle du conseil du siège du Parti communiste à Paris, une partition musicale conservée dans les archives du Palais des Nations à Genève ou encore les vestiges d'une ancienne salle de congrès du Parti communiste bulgare sur le mont Bouzloudja ? Au-delà de leur intégration dans le métarécit que Jasmina Cibic construit au gré d'expositions, de performances et d'ouvrages, ces architectures, archives, discours et sculptures constituent bien souvent des traces. Nous employons ce terme dans le sens que lui donne Jacques Derrida, pour lequel « ce que l'on appelle l'archive [...] suppose naturellement de la trace, il n'y a pas d'archive sans trace, mais toute trace n'est pas une archive dans la mesure où l'archive suppose non seulement une trace, mais que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée, politiquement sous contrôle¹ ».

Les œuvres de Jasmina Cibic identifient des traces et les redéployent dans des scénarios afin d'en tester les différentes interprétations possibles. L'artiste reconstitue ces contextes d'interprétation et, tout en assumant l'ambiguïté des relectures, elle interroge ainsi la fiabilité des sources et la pertinence même de l'écriture de l'histoire.

Son travail s'inscrit dans la tradition du *Gesamtkunstwerk*, « l'œuvre d'art totale », et s'appuie aussi bien sur ses propres recherches que sur la collecte successive de données et d'informations, rassemblées au fil d'échanges avec des chercheur·ses, des historien·nes et des auteur·rices. Construisant ses récits et son vocabulaire esthétique à partir des archives, de leurs interprétations et de leurs possibles manipulations, Jasmina Cibic explore la construction des identités nationales, les relations entre l'art et le pouvoir, la soumission et l'instrumentalisation du premier au second, mais aussi la dépendance de l'art au politique, qui le sollicite et le finance. Mais quelle part joueraient, comme dans le film *The Gift* (2021), un artiste, un architecte et un ingénieur dans cette construction de l'identité nationale et dans la mise en place d'un vocabulaire esthétique destiné à témoigner simultanément de la puissance d'un État et de la cohésion d'une nation ?

Le Mandarin merveilleux de Bartók et l'Exposition universelle de 1958

Thème après thème, Jasmina Cibic décrypte les grandes mystifications auxquelles contribuent, consciemment ou non, les institutions culturelles et celles et ceux qui les servent – qu'elle appelle des *cultural workers*, des « agent-es culturel·les ». Dans le cadre de l'exposition *Stagecraft – une mise en scène du pouvoir*, présentée au macLYON du 15 septembre 2021 au 2 janvier 2022, elle a donné pour la première fois dans son travail le premier rôle à la danse, incarnée dans l'histoire mouvementée du *Mandarin merveilleux*, un ballet-pantomime composé par Béla Bartók en 1924. Comment une œuvre qui s'est tout d'abord fait connaître par le scandale engendré lors de sa première représentation, à Cologne le 27 novembre 1926, désastre accentué par la censure dont le spectacle fut victime, peut-elle faire l'objet d'une réflexion géopolitique actuelle et pertinente ? À l'époque, le sujet pouvait certainement paraître licencieux – une prostituée, complice de trois proxénètes associés dans le but de dépouiller un riche mandarin qui tombe finalement amoureux d'elle. Pourtant, ce n'est pas tant l'histoire du ballet que l'expressionnisme des décors et l'avant-gardisme de la musique qui furent rejetés par une grande partie des spectateur·rices. La réception du ballet fut en effet particulièrement agitée et, selon les témoignages, le brouhaha du public couvrait sans peine les applaudissements. La première fut donc un échec retentissant, et c'est sans même avoir vu la pièce que Konrad Adenauer, bourgmestre de Cologne et futur chancelier de la République fédérale d'Allemagne, prit la décision d'en annuler les futures représentations.

¹ Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art », *Collège iconique*, INA, 25 juin 2002, en ligne, <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2018/02/trace-et-archive-image-et-art.pdf>, consulté le 4 août 2022.



What do the 1958 Universal Exhibition in Brussels, the censorship of a ballet in Cologne in 1926, the sci-fi architectural curves of the boardroom of the Communist Party headquarters in Paris, a musical score preserved in the archives of the Palais des Nations in Geneva, and the remains of an old Bulgarian Communist Party congress hall on Mount Bouzloudja have in common? Beyond their inclusion in the metanarrative that Jasmina Cibic constructs in exhibitions, performances and publications, these structures, archives, speeches and sculptures often constitute *traces*, in Jacques Derrida's sense of the term: "What is described as an archive (...) naturally presupposes a trace; there is no archive without a trace, but not every trace is an archive insofar as the archive presupposes not only a trace, but that the trace be appropriated, controlled, organised, and under political control".¹

Jasmina Cibic's works identify traces and redeploy them in scenarios to test the different possible interpretations. She recreates these contexts for analysis, and, although she acknowledges the ambiguity of these various interpretations, it is a way of questioning the reliability of the sources and indeed the whole point of history writing.

Her work is in the tradition of the *Gesamtkunstwerk* – the 'total work of art' – and is based on her own research, as well as on the systematic collection of data and information through exchanges with researchers, historians and authors. Jasmina Cibic constructs her narratives and her aesthetic vocabulary from the interpretation and potential manipulation of archives; she explores the construction of national identities, the relationship between art and power, and the submission and instrumentalisation of the former to the latter, but also art's dependence on the political entity that solicits and finances it. What part would an artist, an architect and an engineer – as in her film, *The Gift* (2021) – play in constructing a national identity and providing an aesthetic vocabulary whose purpose is to testify simultaneously to the power of a state and the cohesion of a nation?

Bartók's *Miraculous Mandarin* and the 1958 World Fair

With each of her subjects, Jasmina Cibic decodes the great mystifications to which cultural institutions and those who serve them – whom she calls 'cultural agents' – contribute, consciously or not. In the exhibition, *Stagecraft*, for the first time in her work, she made dance the main component, in the form of the colourful tale of *The Miraculous Mandarin*, a 'ballet d'action' composed by Béla Bartók in 1924. How can a work that first gained notoriety through the scandal surrounding its premiere performance in Cologne on 27 November 1926 – a disaster that was compounded by the show being banned – become a suitable subject for contemporary geopolitical reflection? The subject matter may well have been considered indecent: a prostitute working for three pimps in order to fleece a wealthy mandarin, who ends up falling in love with her. Yet, it was not so much the story of the ballet that was unpalatable to a good many in the audience, as were the Expressionist sets and the avant-garde nature of the music. The audience's reaction to the ballet was certainly boisterous, and, according to eyewitness accounts, the hubbub in the theatre drowned out the applause. The ballet was a resounding failure, and, without even seeing it, Konrad Adenauer, Mayor of Cologne at the time, and a future Chancellor of the Federal Republic of Germany, decided to ban any further performances. This gave rise to the question, both then and now in retrospect, of the context and conditions in which the work was received. This is of particular interest to Jasmina Cibic. The tension arising out of the discrepancy between the Modernist, Expressionist aesthetic of the music and staging, on the

¹ Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art », *Collège iconique*, INA, 25 June 2002, <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2018/02/trace-et-archive-image-et-art.pdf>, p. 29, consulted 4 August 2022; translated from the original French by Jeremy Harrison.

Se pose alors, tant à l'époque que rétrospectivement, la question du contexte et des conditions de réception de cette œuvre, qui intéresse particulièrement Jasmina Cibic. La tension provoquée par le décalage entre une esthétique scénique et musicale moderniste et expressionniste et l'incapacité d'une grande part du public à accueillir ces recherches est assez transposable d'une époque à l'autre. Elle trahit, selon l'artiste, une rupture perpétuelle entre les recherches artistiques et les cultures admises, populaires comme bourgeoises, qui se voient bousculées par ces recherches. Cette difficulté des avant-gardes à se diffuser dans l'ensemble du corps social est une question récurrente. Dans le cas du *Mandarin merveilleux*, ce n'est pas tant que la proposition artistique – l'écriture musicale de Bartók, la chorégraphie, le décor, les costumes, les attitudes et le propos même du livret – était révolutionnaire, mais plutôt que le contexte politique et social, crispé, régressif et angoissé, de l'Allemagne de 1926 était un terrain inflammable. Certains mots employés par la presse pour décrire ce spectacle, tels que « *entartete Musiksinns*² » (un sens dégénéré de la musique), appartiennent ainsi au vocabulaire qui allait caractériser deux décennies de la culture en Allemagne nazie. De la dégénérescence artistique³ à l'antisémitisme, le pas fut par ailleurs rapidement franchi avec la cabale contre le chef d'orchestre hongrois Eugen Szenkar, à qui l'on reprochait notamment de ne programmer que des artistes étranger-ères.

Comment cette œuvre est-elle ensuite entrée dans le répertoire du ballet de Belgrade et pourquoi a-t-elle été choisie pour intégrer le programme de spectacles présentés lors de l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles, incarnant ainsi l'esthétique et l'identité artistique de la Yougoslavie de Tito ? Quelle image la République populaire fédérative de Yougoslavie a-t-elle cherché à promouvoir en choisissant précisément ce spectacle ? Les équipes de programmation du pavillon yougoslave avaient-elles à l'esprit le caractère expressionniste et sulfureux de l'œuvre ? Cela pouvait-il jouer un rôle dans l'équilibre politique qui se mettait alors en place ? Il faut se souvenir que la jeune République yougoslave s'était alors faite le chantre des non-alignés dans le contexte du partage du monde en deux camps⁴, la puissance soviétique à l'Est et le monde occidental mené par les États-Unis à l'Ouest. Compte tenu du rôle que les arts peuvent jouer dans l'affirmation d'une doctrine politique, ce n'est pas un hasard si le pavillon yougoslave a alors eu recours au langage moderniste. En 1932 déjà, Staline avait banni tout le vocabulaire constructiviste, le taxant d'élitisme, pour créer un art destiné à servir le Parti et qui puisse parler au peuple. De l'autre côté de l'Atlantique régnaient les artistes de l'expressionnisme abstrait, qui avaient pris le pouvoir une dizaine d'années plus tôt. Le langage pictural de Dušan Ristić choisi pour le décor du ballet de Belgrade, transposé à Bruxelles puis réactivé par Jasmina Cibic, peut donc surprendre puisqu'il relève d'un constructivisme coloré au dynamisme géométrique à tendance expressive. Il s'agit en réalité d'une expression d'indépendance vis-à-vis des doctrines politiques et artistiques des puissances dominantes de l'Ouest et de l'Est, et de la manifestation plastique d'une troisième voie. En interprétant cette esthétique et en la transposant dans son exposition, Jasmina Cibic explore la construction des identités nationales à travers ces différentes manifestations. Le répertoire esthétique devient une marque que le pouvoir incarné par Tito tente d'imposer dans la compétition hors normes que constitue l'Exposition universelle, où la danse joue alors un rôle inédit.

2 Voir Annette von Wangenheim, *Béla Bartók « der Wunderbare Mandarin », von der Pantomime zum Tanztheater*, Bamberg, Ulrich Steiner Verlag, 1985, p. 86.

3 L'expression « art dégénéré » (*Entartete Kunst*) fait référence à une catégorisation de l'art condamné par le régime nazi, qui rejetait la plupart des courants artistiques modernistes afin de promouvoir un art relevant d'un concept classique de la beauté. Une exposition éponyme à Munich de juin à novembre 1937 présenta sept cent trente œuvres réalisées par une centaine d'artistes, dont Oskar Kokoschka, Pablo Picasso, Marc Chagall, Emil Nolde ou Ernst Ludwig Kirchner. Ce terme s'est rapidement étendu à d'autres formes artistiques, dont la musique d'Arnold Schönberg et de Kurt Weill ou le cinéma de Fritz Lang.

4 Le concept de « non-alignement » a été utilisé en 1954 par Jawaharlal Nehru, alors Premier ministre de l'Inde. Un mouvement prend forme sur ce principe lors de la déclaration de Brioni le 19 juillet 1956, qui regroupe des pays soucieux de se protéger de l'influence à la fois des États-Unis et de l'URSS.

one hand, and the inability of a large part of the public to accept such explorations, on the other, can be fairly readily transposed from one period to another. The artist suggests that it reflects a perpetual disconnect between artistic experiments and mainstream cultures, both popular and bourgeois, which find themselves jolted and challenged by such innovations. The difficulty avant-garde artists have in getting through to the rest of society is a recurring issue. In the case of *The Miraculous Mandarin*, it was not so much that the artistic combination of Bartók's music, the choreography, the set, the costumes, the stance, and the subject matter of the libretto itself was revolutionary, but rather that the highly fraught, regressive, and angst-ridden political and social context of Germany in 1926 was inflammatory ground. Some of the phrases used by the press to describe the performance, such as *entartete Musiksinns* [degenerate musical taste], were typical of language that was to characterise two decades of culture in Nazi Germany.² Indeed, it was a short step from artistic degeneration to anti-Semitism, as the cabal against Hungarian conductor Eugen Szenkar showed; he was taxed with only ever booking foreign artists.³

How did this work eventually come to be part of the repertoire of the Belgrade Ballet, and why was it chosen to be part of the programme of performances at the 1958 Brussels World's Fair, implicitly embodying the aesthetic and artistic identity of Tito's Yugoslavia? What image was the People's Federal Republic of Yugoslavia seeking to project in choosing this particular production? Were the Yugoslav pavilion's programming teams aware of the work's scandalous, Expressionist character? Could it play a role in the political balance that was then being established? It should be remembered that the young Yugoslav Republic had become a champion of non-alignment in a world divided into two camps: the Soviet bloc in the East, and United States leadership in the Western world.⁴ Given the role that the arts can play in asserting a political doctrine, it is no coincidence that the Yugoslav pavilion had recourse to Modernist idiom. As early as 1932, Stalin had dismissed the entire Constructivist vocabulary as elitist, in favour of an art that would serve the Party and speak directly to the masses. On the other side of the Atlantic, Abstract Expressionist artists ruled the roost, having gained their hold a decade earlier. The painterly language of Dušan Ristić for the set of the Belgrade ballet – transposed to Brussels and now reactivated by Jasmina Cibic – came as something of a surprise, based as it was on a Constructivism tinged with a kind of Expressionistic, geometrical dynamism. It was, in fact, a statement of independence from the political and artistic doctrines of the dominant powers of the West and the East; it was an artistic manifestation of a third way. By interpreting this aesthetic and transposing it into the exhibition, Jasmina Cibic explores the construction of national identities through those manifestations. The aesthetic repertoire had become a brand that Tito's government was attempting to promote in the unusual competition that the World's Fair had turned into – one in which dance played an unprecedented role.

Dance as a Political Weapon

Stepping swiftly back in time, here we are in Brussels in 1958. Dance at this time was involved in a different type of competition – not overtly, but that is what

2 See Annette von Wangenheim: *Bela Bartok 'der Wunderbare Mandarin', von der Pantomime zum Tanztheater*, Ulrich Steiner Verlag, Bamberg, 1985, p. 86.

3 The term "Degenerate Art" (*Entartete Kunst*) referred to a category of art that was censured by the Nazi regime; they rejected most Modernist art, promoting in its place an art based on classical concepts of beauty. An exhibition of the same name held in Munich from June to November 1937 presented 730 works by a hundred artists, including Oskar Kokoschka, Pablo Picasso, Marc Chagall, Emil Nolde, and Ernst Ludwig Kirchner. The term was soon applied to other art forms, such as the music of Arnold Schönberg and Kurt Weill, and the films of Fritz Lang.

4 The concept of non-alignment was mooted in 1954 by Jawaharlal Nehru, then Prime Minister of India. A movement based on this principle took shape with the Brioni Declaration on 19 July 1956, which brought together countries seeking to avoid the influence of the United States of America and the USSR.

La danse comme arme politique

Après un saut dans le temps, nous voici à Bruxelles en 1958. La danse participait alors à un autre type de compétition qui n'en prenait pas le nom mais bien la forme et à laquelle, par sa programmation, la Yougoslavie entendait prendre part du point de vue tant artistique que politique. Cette Exposition universelle, plus qu'aucune autre avant elle, eut en effet recours aux arts pour diffuser des messages politiques. Car comment ne pas être politique dans le contexte de la Guerre froide ? Il s'agissait alors de célébrer, avec prudence, la science à l'âge nucléaire autant que le retour à la prospérité économique à l'Ouest et la détente soviétique à l'Est.

La programmation culturelle et artistique qui accompagnait l'exposition concentrait de façon inhabituelle un grand nombre de propositions chorégraphiques allant de représentations folkloriques à la danse moderne. Tandis que la France envoyait Maurice Béjart, les États-Unis présentaient l'American Ballet Theatre ainsi que le Ballet USA et les Russes dépêchaient leur puissante compagnie du Bolchoï, pour n'en citer que quelques-uns. Or, il est particulièrement intéressant de remarquer que les années 1950 furent à la fois marquées par des relations internationales tendues et par l'intensification des tournées internationales des compagnies de danse, déjà amorcée par les États-Unis dès la Seconde Guerre mondiale : c'est en 1954 que le président américain Dwight D. Eisenhower demanda au Congrès un soutien financier afin de mettre les arts au service de la Guerre froide, signant ainsi la naissance du President's Emergency Fund for International Affairs. Après avoir mené les troupes à la victoire pendant la Seconde Guerre mondiale en tant que général des armées, il développait une nouvelle forme de combat : la diplomatie culturelle, qui utilise « les arts au lieu des balles et de la bombe A afin de gagner des amis et d'influencer la politique⁵ ». Cette politique de soutien culturel allait mener six ans plus tard à la création du National Endowment for the Arts⁶ (NEA), encore en place aujourd'hui. Les orientations des soutiens artistiques sont souvent solidaires de l'agenda politique. Les tournées internationales des compagnies afro-américaines telles que celle de *Porgy and Bess*⁷, par exemple, peuvent être considérées comme une réponse du gouvernement des États-Unis aux tensions intérieures résultant des combats pour les droits civiques des Noirs américains, en résonance avec les processus d'indépendance des pays colonisés et le démantèlement des empires coloniaux. La danse a ainsi été considérée comme une arme d'influence. Si les arts ont toujours été une arme politique, cette conscience du *soft power*⁸ correspond à une stratégie de plus pour éviter tout nouvel affrontement dans une époque à fleur de peau et encore traumatisée par la menace de l'arme atomique. Frank Conniff, rédacteur en chef du *Hearst Newspaper*, estimait alors que « nos artistes américains peuvent aussi contribuer à convaincre les opinions publiques de nos alliés, des nations non alignées et même celles de l'autre côté du rideau de fer ; nous pouvons faire beaucoup pour dissiper l'idée que l'Amérique ne s'intéresse qu'aux choses matérielles. Certaines avancées ont déjà eu lieu en la matière⁹ ». Il s'agissait bien d'améliorer l'image du pays, mais aussi de gagner des alliés.

5 Naima Prevots, *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War Studies in Dance*, Hanovre, Londres, Wesleyan University Press, p. 8.

6 Le National Endowment for the Arts (Fonds national pour les arts) est une agence culturelle fédérale chargée aujourd'hui encore de soutenir les artistes et les institutions culturelles aux États-Unis.

7 La pièce musicale de George Gershwin a été produite entre décembre 1954 et février 1955 à Zagreb, Belgrade, Alexandrie, Le Caire, Naples, Milan, Athènes, Tel Aviv, Casablanca et Barcelone.

8 Si le terme se diffuse depuis les années 1990, il existe cependant depuis bien plus longtemps, notamment à travers la diffusion linguistique et donc culturelle des alliances nationales.

9 Cité dans N. Prevots, *Dance for Export...*, op. cit., p. 32 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

it amounted to – and Yugoslavia intended to take part with an artistic, as well as a political programme. This World's Fair, more than any other before it, employed the arts to deliver political messages. Indeed, how could it be anything but political in the context of the Cold War? It was a cautious celebration of science in the nuclear age, as much as a celebration of the return of economic prosperity in the West and Russian détente in the East. The cultural and artistic programme that accompanied the exhibition featured an unusually large concentration of dance offerings, ranging from traditional folk performances to modern dance. France sent Maurice Béjart, the United States of America was represented by the American Ballet Theatre and Ballet USA, while the Russians sent the mighty Bolshoi Company, to name only a few. It is interesting that the 1950s were marked by tense international relations, but also a steep increase in international touring by dance companies – a ball that had been set rolling by the United States after the Second World War. But it was in 1954 that US President Dwight D. Eisenhower asked Congress for funds to harness the arts as a weapon in the Cold War; this was the President's Emergency Fund for International Affairs. After leading the troops to victory in World War II as a General of the Army, he developed a new form of combat: cultural diplomacy, using “the arts – rather than bullets, occupying armies, or A-bombs – to win friends and influence policy”.⁵ The success of Eisenhower's programme of cultural export led directly to the creation of the National Endowment for the Arts (NEA), which exists to this day.⁶ The focus of arts funding is often aligned with the political agenda. The international tours of African-American companies, such as the *Porgy and Bess* tour, can be seen as a US government response to domestic tensions arising from the civil rights struggles of Black Americans and resonating with the independence process in colonised countries and the dismantling of colonial empires.⁷ Dance was thus seen as an influential weapon. Although the arts have always been a political tool, this awareness of soft power was one more strategy for avoiding further confrontation in an era still traumatised by the threat of nuclear weapons.⁸ Frank Conniff, assistant editor of *Hearst Newspapers*, opined: “It is [our] impression that our American artists can help also in winning opinion among our Allies, among the uncommitted nations, and even behind the Iron Curtain we can do a lot to dispel the thought that America is concerned only with material things. Some headway has already been made in that”.⁹ It was all about improving the country's image, but also about gaining allies.

Every branch of the arts was brought into play. Young American painters – the first American movement to break away from European painting, were grouped together under the label Abstract Expressionism and were the subject of an official exhibition in Europe organised by the American government and a number of patrons, under the influence of the CIA.¹⁰

Far from being fooled by the thinly veiled objectives of these programmes, commentators at the 1958 Brussels World's Fair were well aware that this was (in those days in all but name) 'soft power'. Following the traumas of the Second World War and the dropping of the atom bomb, they were well able to summon up enthusiasm

5 Naima Prevots: *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War Studies in Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, 2012, p. 8.

6 The National Endowment for the Arts is an independent agency of the United States federal government that offers support and funding for projects exhibiting artistic excellence.

7 Between December 1954 and February 1955, the famous musical by George Gershwin toured in Zagreb, Belgrade, Alexandria, Cairo, Naples, Milan, Athens, Tel Aviv, Casablanca and Barcelona.

8 Although the term has become more widespread since the 1990s, it has existed since well before that, particularly through the linguistic, and therefore cultural, influence of national alliances.

9 *Hearings, 1956 by United States Congress House Committee on Appropriations*, p. 410, quoted in Naima Prevots: Op. cit., p. 32.

10 Press release from the Museum of Modern Art, 21 April 1959.

Tous les arts furent dès lors mis à contribution. La jeune peinture américaine, premier mouvement autochtone émancipé de la peinture européenne et rassemblé sous le nom d'« expressionnisme abstrait », fit l'objet d'une exposition officielle en Europe organisée par le gouvernement américain et plusieurs mécènes, sous l'influence de la CIA¹⁰.

Loin d'être dupes des enjeux à peine voilés de ces programmes, les commentateur·rices de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958 avaient bien conscience de l'existence de ce *soft power* qui n'en portait pas encore le nom. Ils-elles réussirent cependant, probablement marqué·es par le récent traumatisme de la Seconde Guerre mondiale et l'utilisation de l'arme atomique, à manifester de l'enthousiasme pour cette forme pacifique de gestion du conflit dans le cadre d'une guerre d'influence feutrée. En effet, la capacité des arts à réenchanter un monde meurtri tout en poursuivant un objectif politique n'empêche pas, *in fine*, le plaisir. On ne peut que souscrire à l'avis d'un journaliste qui écrivait au sujet de la tournée américaine de *Porgy and Bess* au Caire : « Si c'est là de la propagande, eh bien il nous en faut encore davantage¹¹. » Mais quelle autonomie existe-t-il pour un art pris au piège de l'agenda politique ? Peut-il exister une forme de célébration nationale qui ne serait pas inscrite dans une dynamique de consolidation du pouvoir ou de démonstration de force ? Un témoin de l'Expo 58 avait bien conscience que « les arts du spectacle sont tout particulièrement mis en valeur. Que la propagande les précède ou les serve, ils entrent toujours dans cet espace inévitable et magnifié de la scène où ils doivent faire leurs preuves par eux-mêmes. Tout dépend d'eux et d'eux seuls. [...] Pour les peuples séparés par l'éloignement géographique ou les différences politiques, ces échanges constituent le seul dialogue vraiment utile. [...] Au-delà des régimes politiques et des ignorances, nous aurons toujours besoin de savoir ce qui divertit ou stimule les "autres", la qualité ou le sens de leurs joies, la couleur de leurs rêves¹² »...

L'actualité rattrape cependant l'objet politique de ces recherches et c'est aujourd'hui dans la douleur que se prouve la pertinence des recherches de Jasmina Cibic. Après le Brexit, on observe la montée des nationalismes et des populismes en Europe. À l'heure où certaines puissances agressent leurs voisins et menacent leurs alliés d'hier de recourir à l'arme nucléaire, a-t-on le droit de nourrir le rêve naïf de vivre dans un monde où les rivalités politiques pourraient se régler à coups de *jazz fights* ou de *rap battles* ?

À quoi sert-il aujourd'hui de reconstituer des événements qui semblent résolument inscrits dans le passé, et pourquoi présenter la mise en scène oubliée et datée d'une pantomime en parallèle de la projection d'un film déconstruisant la notion de *soft power* ? Dans quelle mesure ces « agent·es culturel·les » se font-ils-elles les complices, conscient·es ou non, des agendas politiques et de la domination des puissances ? Comment et pourquoi interroger l'écriture du récit historique et la pertinence de l'expérience de l'archive ? Toutes ces questions traversent en filigrane chaque projet de Jasmina Cibic et c'est exactement parce qu'elle y répond que l'exposition *Stagecraft* est l'exemplification de ce qui relève d'une stratégie artistique, et peut-être même d'une méthode.

Une méthode Cibic ? De l'indice et de l'agency

À la manière d'une metteuse en scène particulièrement méticuleuse, qui puiserait à la fois dans la poésie, l'histoire, la mode, la musique, les arts visuels et la

10 Communiqué de presse du Museum of Modern Art, 21 avril 1959.

11 Cité dans N. Prevots, *Dance for Export...*, op. cit., p. 140 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

12 Georges Sion, « L'exposition en soixante spectacles », *La Revue générale belge*, 1^{er} janvier 1958 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

for this pacifist approach to conflict management in the form of a discreet war of influence. And why not? The power of the arts to re-enchanted a battered world, while at the same time pursuing a political objective, in no way diminishes the pleasure. People were happy to go along with the sentiments of the critic who reviewed the Cairo performance of *Porgy and Bess*: "If this is propaganda, let's have more of it".¹¹ But can art that is slave to a political agenda pretend to have any kind of autonomy? Can there be a form of national celebration that stands outside the dynamic of consolidating state power or putting on a show of strength? Belgian playwright George Sion, reviewing stage performances at and around Expo 58, was well aware of the stakes, but wrote: "The performing arts are wonderfully displayed. Whether the propaganda precedes them or serves them, they still enter this irremediable and expanded space of the plateau, where they must prove themselves on their own. It all depends on them and them alone. [...] for peoples separated by geographical distance or political differences, these exchanges are the only truly useful language. [...] Beyond regimes and ignorance, it will always be necessary to know how 'others' are entertained or excited, the quality or meaning of their joys, the colour of their dreams..."¹²

However, current events are catching up with the political object of these experiments, and the relevance of Jasmina Cibic's work is now borne out in the midst of suffering. After Brexit, we are witnessing the rise of nationalism and populism in Europe. At a time when certain great powers are attacking their neighbours and threatening their former allies with nuclear weapons, have we any right to nurture the naïve dream of living in a world where political rivalries can be settled through jazz contests or poetry slams?

What is the point today of re-enacting events that seem firmly ensconced in the past, and why present the dated, forgotten performance of a *ballet d'action* alongside the screening of a film deconstructing the notion of soft-power? To what extent were these 'cultural agents' complicit, consciously or unconsciously, in political agendas and the domination of powerful forces? How and why do we interrogate the writing of historical narrative and the relevance of the use of archives? These are the questions that run through every one of Jasmina Cibic's projects, and it is precisely because she answers them that the exhibition, *Stagecraft*, is an exemplification of what amounts to an artistic strategy, and perhaps even a method.

A Cibic Method? Concerning 'Index' and Agency

In the manner of a meticulous theatre director who draws on poetry, history, fashion, music, the visual arts and popular culture to recreate a total experience of the period in question, Jasmina Cibic gets right into a period by exploring the full range of its cultural output. The fact that she reactivates not only the work, but also its environment, is motivated by her global approach to the relationship between the object and its more general context. She is interested not only in the objects themselves, but also in the relationships that arise between the parties involved: those who commissioned the art object and the artists, the ultimate patrons (the state, the despot, the employer, etc.), and the intended audience (the nation, the people, the workers, etc.).

It is because of this comprehensive approach that her work has sometimes been linked to the anthropological theory of art developed by Alfred Gell and his concept of agency.¹³ Gell's thinking stemmed from a desire to distance himself

11 From the statement of Patrick Hayes in: *Hearings, 1956*.... p. 408, quoted in Naima Prevots: Op. cit., p. 140 (note 9).

12 Georges Sion: "L'exposition en soixante spectacles", in: *La Revue générale belge*, 1 January 1958.

13 Alfred Gell: *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

culture populaire pour produire une restitution immersive, Jasmina Cibic plonge dans la densité d'une époque en prenant en considération un large spectre de sa production culturelle. Si elle décide de réactiver non seulement l'œuvre mais aussi son environnement, c'est qu'elle a une approche globale des relations qui existent entre l'objet et son inscription dans un contexte plus général. Elle ne s'intéresse donc pas seulement aux objets mais aussi aux relations qui se mettent en place entre les parties prenantes : les commanditaires et les artistes, les ordonnateurs-rices (l'État, le despote, employeur-se...) et les destinataires (la nation, le peuple, le-la travailleur-se...).

C'est en raison de cette approche globale que l'on a parfois rapproché son travail de la théorie anthropologique de l'art développée par Alfred Gell et de son concept d'*agency*¹³. La réflexion de l'anthropologue trouve son origine dans la volonté de s'éloigner d'une approche esthétique qui aborde la création en termes de beauté, dont il estime qu'elle n'est finalement applicable qu'aux œuvres d'art occidentales. Sa théorie anthropologique a pour ambition, au contraire, de concerner l'ensemble des œuvres et artefacts – qu'il appelle des « indices » –, qu'importe l'époque ou l'ère géographique qui en sont à l'origine. Le point commun de ces « indices » réside selon lui dans leur capacité à fasciner, dans « une force ou un pouvoir de fascination » qui découlent du fait que « nous [les] considérons comme des indicateurs de ce qu'il y avait dans l'esprit des personnes qui les ont fabriqués ou utilisés¹⁴ ». Gell conçoit en effet les indices comme des extensions des personnes qui en sont à l'origine (les artistes et autres producteur-rices), « en ce qu'ils manifestent et réalisent leurs intentions et capacité d'action¹⁵ » : leur *agency* (« agentivité »). C'est dans la traduction de Maurice Bloch que la signification de cette notion d'agentivité devient plus claire. Ce dernier propose de traduire le mot anglais par « intentionnalité » et explique que ce qui est particulier à ce concept « n'est pas tant la capacité des êtres humains à organiser leur conduite en relation avec leurs croyances et leurs désirs que leur habileté à comprendre et à contrôler les croyances et les désirs des autres¹⁶ ». Si l'analyse ne révolutionne pas le questionnement de l'essence de l'art – qu'est-ce que l'art ou quand y a-t-il art –, elle a cependant le mérite d'interroger l'intention de celles et ceux qui le rendent possible et de mettre en avant la capacité des œuvres et artefacts à influencer les actions et les pensées de leurs spectateur-rices¹⁷. De même, Jasmina Cibic déconstruit les conditions d'élaboration, de conception, de production mais aussi de monstration et de partage des œuvres avec les publics, cherchant ainsi à identifier les enjeux de pouvoir impliqués dans la manipulation des masses. À ce titre, l'exposition du macLYON n'est pas une manifestation autonome mais s'inscrit comme un élément au cœur d'un processus plus complexe d'analyse, de recherche, d'exploitation d'archives, de publication, de reconstruction et d'interprétation. Pour l'artiste, l'exposition n'est pas une finalité mais une façon de formuler et de reformuler une recherche organique qui trouve sa cohérence dans le temps et s'incarne dans diverses occurrences.

En resserrant notre focale, nous passons du contexte de l'exposition à l'œuvre d'art elle-même, en tant qu'objet et en tant que représentation. Pour Alfred Gell, « les œuvres d'art sont des “représentations” d'une personne ou d'une instance, dans la mesure où elles sont des marqueurs de cette instance¹⁸ ». Prenons l'exemple du

13 Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

14 Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

15 Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, « L'art d'Alfred Gell : de quelques raisons d'un désenchantement », *L'Homme*, n° 193, 2010, p. 167-184.

16 Préface de Maurice Bloch à A. Gell, *L'Art et ses agents...*, *op. cit.*, p. XI.

17 Michèle Coquet, « Alfred Gell, Art and Agency. An Anthropological Theory », *L'Homme*, n° 157, 2001, p. 261-263.

18 Roger Sansi, *Art, Anthropology and the Gift*, Londres, New Delhi, New York, Bloomsbury, 2015, p. 53 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

from an aesthetic approach that considers art in terms of beauty, which he believes is ultimately applicable only to Western works of art. His anthropological theory, on the other hand, aspires to encompass all works and artefacts – which he calls 'indexes' – regardless of the period or geographical era in which they originate. What these 'indexes' have in common, he says, is their capacity to fascinate, a “power, appeal, or fascination” that derives from the fact that “we see them as indicators of what was in the minds of the people who made or used them”.¹⁴ Indeed, Gell conceives of 'indexes' as extensions of the people who made them (artists and various producers), “in that they manifest and realise their intentions and capacity for action”: their *agency*.¹⁵ In his introduction to the French translation of Gell's book, Maurice Bloch suggests translating 'agency' as *intentionnalité* (intentionality) and explains that what is significant in the notion of intentionality “does not lie in the capacity of humans to organise their behaviour in relation to their beliefs and desires; it lies, rather, in their aptitude for understanding and controlling the beliefs and desires of others”.¹⁶ Although this analysis does not revolutionise discussion about the essence of art, *what* art is or *when* something is art, it does have the merit of questioning the intention of those who make it possible, and of highlighting the capacity of works and artefacts to influence the actions and thoughts of those who view them.¹⁷ In a similar vein, Jasmina Cibic deconstructs the conditions of conception, design and production, but also of the display and sharing of works with the public, thereby seeking to identify the power issues involved in the manipulation of the masses. In this respect, the exhibition at macLYON is not a discrete event, but is part of a more complex process of analysis, research, use of archives, publication, reconstruction and interpretation. For the artist, the exhibition is not an end in itself, but a way of formulating and reformulating a piece of organic research that finds its coherence over time and is embodied in a number of different occurrences.

By narrowing our focus, we move from the context of the exhibition to the work of art itself, as object and as representation. For Alfred Gell, “artworks are ‘representations’ of someone or some agency, as far as they are indexes of this *agency*”.¹⁸ Take the example of the flag and its symbols. Cibic often focuses on these signs insofar as they are used for their semantic potential, codified, charged with meaning, shared, reproduced and propagated. Their fascination lies in their counter-intuitiveness, and in the fact that they are based on identifiable codes that allow the receiver to create predominantly unconscious associations. “Art becomes a technique [...], a process in the service of action”.¹⁹ A country that sends its 'indexes' to an international exhibition is sending elements intended to control the way it is represented and the perception of its identity and values. What Jasmina Cibic is exploring is the use of these 'indexes' and an analysis of the role that artists play, consciously or unconsciously in their propagation. How is a political symbol negotiated and produced, and how does it act? Cibic investigates several applications of power in the field of the arts in order to decipher this complex relationship. These include the notion of gift and counter-gift, which she has already explored in other projects, the notion of 'soft power', a recurrent theme in her work, and the ideologies for which they are the latent driving forces and whose mechanisms she is keen to reveal.

14 Ibid.

15 Brigitte Derlon and Monique Jeudy-Ballini: “L'art d'Alfred Gell: De quelques raisons d'un désenchantement”, in: *L'Homme*, no. 193, 2010, pp. 167-184.

16 Maurice Bloch, in: Alfred Gell, French trans. Olivier Renaut and Sophie Renaut: *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, Les Presses du réel, 2009, p. XI. (Bloch quotation trans. by Jeremy Harrison)

17 Michèle Coquet: “Alfred Gell, Art and Agency: An Anthropological Theory”, in: *L'Homme*, no. 157, 2001, pp. 261-263.

18 Roger Sansi: *Art, Anthropology and the Gift*, Bloomsbury, London, New Delhi, New York, 2015, p. 53.

19 Brigitte Derlon and Monique Jeudy-Ballini: *Op. cit.*

drapeau et de ses symboles. Jasmina Cibic s'intéresse souvent à ces signes employés pour leur potentiel sémantique, codifiés, chargés de sens, partagés, reproduits et diffusés. Leur pouvoir de fascination tient à leur contre-intuitivité et au fait qu'ils reposent sur des codes identifiables qui permettent à leurs récepteur-rices de créer des associations, principalement inconscientes. « L'art devient une technique [...], un procédé au service de l'action¹⁹. » Le pays qui envoie ses « indices » dans une exposition internationale envoie tout autant d'éléments destinés à contrôler sa représentation et la perception de son identité et de ses valeurs. Le sujet que Jasmina Cibic se propose d'explorer est l'usage de ces indices et l'analyse du rôle que les artistes jouent, consciemment ou non, dans leur diffusion. Comment le symbole politique est-il négocié, produit, et comment agit-il ? Plusieurs applications du pouvoir dans le champ des arts lui permettent de décrypter cette relation complexe. Il s'agit notamment des notions de don et de contre-don, qu'elle a déjà explorées dans d'autres projets, de celle de *soft power*, qui est récurrente dans son travail, ou encore des idéologies dont elles sont les moteurs latents et dont l'artiste s'attache à révéler les mécanismes.

De l'existence matérielle d'un appareil idéologique

Jasmina Cibic ne pose pas la question du message politique porté par l'œuvre d'art mais celle de son mode d'action. Une œuvre n'est pas politique en soi, car tout dépend de cette *agency*, du contexte de production, de réception et de l'articulation de ce dispositif. L'artiste explore comment « faire œuvre » peut être politique, en particulier en fonction des modes d'activation et de diffusion. Dans son cas, explorer des archives est politique au même titre que le fait de juxtaposer des contextes et des récits dans le cadre d'un projet artistique. Ainsi, l'œuvre n'est rien sans le travail des agent-es culturel-les et c'est pourquoi elle s'intéresse au mythe d'une indépendance de ces *cultural workers*, incarné-es dans la plupart de ses films par des personnages socialement identifiables et qui sont celles et ceux qui produisent et transmettent les récits. Comme c'est souvent le cas, les personnages de *The Gift*, l'architecte, l'artiste et l'ingénieur, n'expriment pas leur libre arbitre mais défendent à leur insu les idéologies dont ils sont les porteurs et les vecteurs. Jasmina Cibic s'intéresse donc aux modes de fonctionnement de ces idéologies et c'est dans les théories relatives aux appareils idéologiques d'État de Louis Althusser qu'elle trouve certains éléments de réponse²⁰.

Si nous sommes déjà plus accoutumé-es à la notion de *soft power*, il n'est pas inintéressant de s'inscrire dans une lecture marxiste de la théorie de l'État pour comprendre ce que Jasmina Cibic entend spécifiquement décrypter et ce qu'elle s'attache à analyser dans les relations qu'entretiennent le pouvoir et les arts. Louis Althusser rappelle que, dans la théorie marxiste, l'appareil d'État comprend, entre autres, le gouvernement, l'administration, l'armée et la police. Il introduit quant à lui la notion d'« appareil (répressif) d'État » pour désigner ce même ensemble, considérant que l'appareil d'État fonctionne « à la répression » parfois même « à la limite de la violence²¹ ». Il identifie par ailleurs d'autres institutions – les différentes Églises, l'école, la presse ou les institutions culturelles – qui représentent une force de frappe complémentaire à l'appareil (répressif) d'État et qu'il qualifie d'« appareil idéologique d'État ». L'appareil idéologique d'État fonctionne comme une représentation du monde déterminée, n'ayant pas une existence idéale, idéelle, spirituelle, mais matérielle. Selon Althusser, cette idéologie est une « représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles

19 B. Derlon et M. Jeudy-Ballini, « L'art d'Alfred Gell... », art. cit.

20 Tevž Logar, « A double game », dans *For Our Economy and Culture*, (cat.) pavillon slovène, Biennale de Venise, Ljubljana, 2013, p. 23.

21 Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. Notes pour une recherche », dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

The Material Existence of an Ideological Apparatus

Jasmina Cibic is not concerned with the political message conveyed by the work of art, but with its mode of action. A work of art is not political in itself because everything depends on agency, the context of its production, its reception and its articulation. She explores how 'making a work' can be political, particularly in relation to modes of activation and dissemination. In her case, it is as political an act to explore the archives as it is to juxtapose contexts and narratives in an art project. The artwork cannot be separated from what cultural workers contribute to it, which is why she questions the myth that cultural workers are independent; they are represented in most of her films by socially identifiable characters who produce and transmit the narrative. As is often the case, the characters in *The Gift* (the architect, the artist and the engineer) do not express their own free will, but unwittingly defend ideologies for which they are merely vehicles. Jasmina Cibic is interested in the ways these ideologies operate, and she finds some answers in theories connected with the essay by Louis Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*.²⁰ Although the notion of 'soft power' is more familiar now, it might still be useful to adopt a Marxist reading of the theory of the State in order to understand what it is that Cibic is specifically attempting to decipher and to analyse in the relationships between power and the arts. Louis Althusser reminds us "that, in Marxist theory, the State apparatus contains: the Government, the Administration, the Army, the Police, the Courts, the Prisons, etc." He introduces the notion of "the Repressive State Apparatus" to indicate this ensemble of forces, suggesting that "the State Apparatus in question 'functions by violence'".²¹ As a complementary reinforcement of the (Repressive) State Apparatus, he also identifies other institutions, which collectively he calls the Ideological State Apparatus – religious (the various churches), educational (the public and private schools), communications (press, radio and television), and cultural (literature, the arts, sports, etc.). The Ideological State Apparatus functions as a certain representation of the world, which does not have an ideal, conceptual, or spiritual existence, but a material existence.²² Althusser's thesis is that "ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence". Where Althusser's argument is constructed in order to prove the systematic reproduction of the relations of production and class, Jasmina Cibic's approach implies that the materiality of ideologies can correspond to cultural productions (such as architecture, tapestries, and musical scores) that are commissioned directly or indirectly by States. Moreover, this ideology exists in the acts of the individual who participates in certain practices as a subject. For Jasmina Cibic, the "cultural agents" mentioned above, who give material form to these ideologies, are among those subjects. Others would be: the architect, whom she has already used in the film, *Framing the Space* (2012), or the experts (theorists, administrators, specialists) who feature in *Fruits of Our Land* (2013). Althusser's demonstration, especially in this context, shows the complicity of cultural institutions – included, as we saw, among the "Ideological State Apparatuses" – in the consolidation of the dominant powers.

Whether it is a commission for a monument, such as the Palais des Nations, or for events such as the Universal Exhibitions, Jasmina Cibic has always first focused on the *context* of the commissions, before examining the object produced. Her wide-ranging, inclusive practice also leads her to pay attention to all the forms involved, whether it be the architecture and the related artistic or decorative commissions, or the cultural and performance programming and the ceremonies

20 Tevž Logar: "A double game", in: *For Our Economy and Culture*, (cat.) Pavilion of Slovenia, Venice Biennale, Ljubljana, 2013, p. 23.

21 Louis Althusser, (trans. Ben Brewster): "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)", in: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, 1971. <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>, (consulted 29 August 2022)

22 Ibid.

d'existence²² ». Si la réflexion du philosophe est construite afin de prouver la reproduction systématique des rapports de production et de classe, la démarche de Jasmina Cibic induit que la matérialité des idéologies peut correspondre aux productions culturelles (architectures, tapisseries, partitions...) que les États commanditent, directement ou non. De plus, cette idéologie existe dans les actes de l'individu qui participe à certaines pratiques, en tant que sujet. Certains de ces sujets sont, pour Jasmina Cibic, les « agent-es culturel·les » évoqué-es plus haut, qui donnent une forme matérielle à ces idéologies. Il peut s'agir de l'architecte, qu'elle a déjà convoqué dans le film *Framing the Space* (2012), ou encore des expert-es (théoricien·nes, administrateur·rices, spécialistes) que l'on peut retrouver dans *Fruits of Our Land* (2013). La démonstration d'Althusser a pour intérêt, surtout dans ce contexte, de montrer la compromission des institutions culturelles, qui relèvent de ce qu'il définit comme des « appareils idéologiques d'État », dans l'affirmation des pouvoirs dominants.

Qu'il s'agisse de la commande d'un monument tel que le Palais des Nations ou de la tenue de manifestations comme les Expositions universelles, Jasmina Cibic s'intéresse toujours au contexte de ces commandes avant même de considérer l'objet produit. Sa pratique multiple et ouverte la conduit par ailleurs à prêter attention à toutes les formes convoquées, qu'il s'agisse de l'architecture, du programme artistique ou décoratif qui vient la compléter, mais aussi de la programmation culturelle et performative, du décorum et des protocoles de célébration. Elle s'intéresse aussi en particulier aux discours qui les accompagnent, surtout quand ils cherchent à justifier ces commandes publiques. Sa démarche ouvre alors un espace de réflexion inépuisable, composé d'une infinité de sujets qu'elle analyse en profondeur : elle ne se contente pas de passer d'un sujet à l'autre car chaque projet devient le chapitre d'un ouvrage beaucoup plus complexe. Comme l'ont démontré les expositions connectées à celle du macLYON, *The Palace* au Muzeum Sztuki de Łódź (Pologne) en 2021 et *Most Favoured Nation* au Museum der Moderne à Salzbourg (Autriche) en 2022, elle déroule son raisonnement au fil des projets et des incarnations, film après film, exposition après exposition, publication après publication. Cette continuité lui permet de multiplier les niveaux d'analyse et les mises en perspective sans jamais se répéter. Ainsi, elle ne limite pas un projet à un moment donné mais juxtapose les époques et les contextes, comme elle le fait avec l'histoire du *Mandarin merveilleux*. L'interprétation de l'histoire à travers la relation existant entre les idéologies et les productions culturelles dépasse largement le commentaire artistique et donne une dimension politique à ses propres recherches.

L'histoire est un palimpseste

La plupart du temps, Jasmina Cibic ne s'intéresse pas tant aux conditions de l'écriture du récit que l'on appelle « histoire » qu'aux conditions de sa transmission et, à travers sa propre pratique, à l'espace ouvert pour sa relecture, voire sa réécriture. Sa démarche est efficace, en particulier « quand les récits et les cadres idéologiques réexaminés sont justement ceux qui n'ont pas été abordés comme il convenait par la société, les institutions et les auteurs de l'histoire "officielle" d'un peuple ou d'un État-nation²³ ». Pour cela, si elle ne prétend pas se situer dans l'espace de distance requise, s'imposer une neutralité théorique ou reprendre certaines méthodes de l'historien·ne, dans son rapport aux sources notamment, c'est pour mieux s'octroyer la liberté vertigineuse de réécrire l'histoire, certainement pas en tant qu'historienne mais en tant qu'artiste.

Quand Paul Ricoeur estime que « l'historien configure des intrigues que les documents autorisent ou interdisent, mais qu'ils ne contiennent jamais²⁴ », il évoque cet espace spéculatif qui comporte pourtant certains dangers. Si l'histoire

²² Ibid.

²³ Entretien avec l'artiste, novembre 2021 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

²⁴ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1998.

and celebrations involved. She is also particularly interested in the accompanying speeches, especially when they seek to justify these public commissions. Her approach opens up an infinite space for reflection, with an endless number of subjects that she analyses in depth. She does not simply move from one subject to the next; each project becomes a chapter in a more complex work. As was clear in the exhibitions linked to the show at the macLYON – *The Palace* at the Muzeum Sztuki in Łódź (Poland) in 2021, and *Most Favoured Nation* at the Museum der Moderne in Salzburg (Austria) in 2022 – she pursues her line of thought through projects and performances: film after film, exhibition after exhibition, publication after publication. This continuity enables her to work at multiple levels of analysis and perspective without ever repeating herself. She does not confine a project to a given moment, but juxtaposes periods and contexts, as is the case with *The Miraculous Mandarin*. The interpretation of history through the relationship between ideologies and cultural production is far more than an artistic commentary: it lends a political dimension to her work.

History Is a Palimpsest

Most of the time, Jasmina Cibic is not so much interested in how the narrative we call history gets written as in how it is transmitted, and, through her own practice, in the space this opens up for reinterpreting or even rewriting it. Her approach is effective, especially “when the histories and ideological conditions that are revisited are those that have not been adequately dealt with, by the society and institutions, by the ‘official’ history writers of a people or nation-state”.²³ Consequently, although she does not claim to maintain the necessary distance or theoretical neutrality, nor to follow the methods of historians, particularly in her approach to sources, it is in order to give herself the dizzying freedom to rewrite history – not as a historian, of course – but as an artist.

When Paul Ricoeur said that “the historian ... shapes the plots that the documents may authorise or forbid, but that they never contain in themselves”, he was referring to this speculative space, which nevertheless entails certain dangers.²⁴ If history is a hermeneutics, a science of interpretation, we appreciate the responsibility of the historian who is entrusted with the critical task of reinterpreting and rewriting history. The change in sensibilities, mentalities, and the relationship to the legacy of history regularly forces us to reconsider the sources with a new sensitivity. Although historians cannot base their work on the testimonies of the period they are studying (oral sources), they can work from texts (written sources), or from vestiges (archaeological sources). How does Jasmina Cibic relate to this speculative space, as she assimilates these practices, while at the same time claiming a form of subjectivity and therefore freedom? Which sources does she prioritise? One element of the answer lies perhaps in the fact that she is particularly interested in those areas that have been deliberately left as grey areas: “I became particularly drawn to how authority obsessively feels the need to ascribe itself through historical placement – via the curation of archives and mythologies activated by these – a process likened to a psychological mechanism needed for the assertion of the legitimacy of the authority status itself. It is through this prism that I engage with archives, and, rather than what they account for, I am interested in what they lack: the holes, the redactions, the missing parts, the edits, the cross-outs, the bleached, and the discarded. Working with archives on failed political unions, failed transnational organisations, and defunct nation-states is somewhat similar to working with a

²³ Jasmina Cibic: “How (Not) to Shame a Name”, in: Suzana Milevska (ed.): *On Productive Shame, Reconciliation, and Agency*, Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna, Vol. 16, Sternberg Press, Berlin, 2016, pp. 164-175. Retrieval on: https://repository.akbild.ac.at/en/sammlungen_digitale_bibliothek/query/10901

²⁴ Paul Ricoeur, (trans. Kathleen Blamey and John B. Thompson): *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*, Northwestern University Press, Evanston, 1991, p. 7.

est une herméneutique, une science de l'interprétation, on mesure la responsabilité de l'historien-ne à qui est confié le devoir critique de relecture et de réécriture de l'histoire. Le changement des sensibilités, des mentalités, du rapport à l'héritage historique oblige régulièrement à reconsidérer les sources avec une sensibilité nouvelle. Si l'historien-ne peut s'appuyer sur les témoignages de l'époque qu'il-elle étudie (source orale), il-elle peut aussi travailler à partir des textes (sources écrites) ou à partir des vestiges (sources archéologiques). À quoi correspond alors cet espace spéculatif pour Jasmina Cibic, qui assimile ces pratiques tout en revendiquant une forme de subjectivité et donc de liberté ? Quelles sources choisit-elle de mettre en avant en priorité ? Un premier élément de réponse se trouve peut-être dans le fait qu'elle s'intéresse en particulier aux zones laissées volontairement dans l'ombre : « J'ai développé un intérêt particulier pour ce besoin obsessionnel qu'a le pouvoir de s'attribuer un statut historique grâce à la préservation des archives et des mythologies qu'elles activent. Il s'agit d'un processus lié à un mécanisme psychologique nécessaire à l'affirmation de la légitimité du pouvoir lui-même. C'est à travers ce prisme que je me confronte aux archives et, plutôt que de m'intéresser à ce qu'elles représentent, j'explore leurs carences : leurs lacunes, leurs modes de rédaction, leurs parties manquantes, leurs différentes éditions, leurs repentirs, ce qui a été effacé ou rejeté. Travailler sur des archives concernant des syndicats ou des organisations transnationales qui ont échoué et des États-nations qui ont disparu, c'est un peu comme étudier un artiste disparu. C'est avoir l'opportunité de se retrouver dans la position de l'observatrice avertie, qui bénéficie d'une vue d'ensemble sur la vie d'une idée : de sa naissance à sa croissance fertile jusqu'à sa disparition²⁵. »

Creuser dans les récits non écrits, non validés, trouver de nouvelles formes de traces, de manifestations de ces idéologies, semble relever, pour Jasmina Cibic, de ce qu'Aristote soulignait quand il écrivait qu'il n'y a pas une méthode unique pour étudier les choses. Elle nous propose ici des outils puissants et originaux pour tenter de démasquer les manipulations politiques du présent à travers les enjeux d'hier²⁶ : « Et quelle que soit l'autorité (supra)nationale que nous considérons d'un point de vue historique – nous y retrouvons une préfiguration de notre condition contemporaine –, car nous réactivons les mécanismes historiques dont les cycles se répètent à l'infini, tels des processus psychologiques régis par le narcissisme vertical du pouvoir²⁷. »

Puisque Jasmina Cibic ne produit pas du récit en tant qu'historienne mais en tant qu'artiste, quel crédit accorder à ses œuvres ? Son récit est-il plus ou moins valide qu'un récit historique ? Car, pour Paul Ricoeur, « de même que la fiction narrative n'est pas sans référence, la référence propre à l'histoire n'est pas sans parenté avec la référence "productrice" du récit de fiction. Non que le passé soit irréel : mais le réel passé est, au sens propre du mot, invérifiable²⁸ ». Nous pouvons prendre comme contre-exemple la façon dont les *fake news* et les récits révisionnistes s'insèrent progressivement dans les récits officiels et sont toujours plus difficilement vérifiables à mesure que les contenus divergents se déversent dans l'archive ouverte et incontrôlable qu'est le web, ou que, portés par la parole politique, ils se retrouvent dans les manuels scolaires. Les différents récits, officiels, scientifiques, complotistes, négationnistes ou partisans, développent ainsi leurs propres narrations, et celles-ci se retrouvent la plupart du temps diffusées dans des contextes refermés sur eux-mêmes qui, favorisés par des algorithmes, en isolent soigneusement les cibles et les protègent de toute contradiction.

25 Entretien avec l'artiste, novembre 2021 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

26 Voir notamment son interprétation des quatre libertés fondamentales introduites par Franklin D. Roosevelt dans son message au Congrès en 1941 et le rôle qu'elle leur attribue dans le film *The Gift* : voir dans cet ouvrage Iliana Fokianaki, « Une politique de la représentation contre l'étatisme "sans soin" de l'instant », p. 147.

27 Entretien avec l'artiste, novembre 2021 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

28 P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 27.

dead artist – in that we are blessed with the power of the knowledgeable observer who has the overview of the entire life span of an idea: from its birth and fertile life, as well as its demise²⁵.

Jasmina Cibic seems to be saying that digging into unwritten, unconfirmed narratives, and finding new forms of evidence and expressions of these ideologies, is part of what Aristotle had in mind when he wrote that "there is no single method for studying things". She provides us with powerful and original tools with which to unmask the political manipulations of the present by bringing issues of the past to bear on them.²⁶ "And whichever (supra)national authority we take historically, we will find in it a prefiguration of our own contemporary condition, as we reactivate the historical mechanisms which replay their becoming, ad infinitum – as psychological organisms governed by power vertical narcissism".²⁷

Since Jasmina Cibic does not produce narrative as a historian, but as an artist, what credit should be given to her work? Is it more valid or less valid than a historical narrative? Because, as Paul Ricoeur wrote: "Just as narrative fiction does not lack reference, the reference proper to history is not unrelated to the 'productive' reference of fictional narrative. Not that the past is unreal: but past reality is, in the strict sense of the word, unverifiable".²⁸ As a counter-example, we need only look at the way in which fake news and revisionist narratives increasingly find their way into official narratives and become ever harder to verify, as divergent content pours into the unregulated, unregulable open archive that the World Wide Web has become – or, pushed by political discourse, ends up in school textbooks. Those narratives, whether official, scientific, partisan political, conspiracy theories, or Holocaust denial, develop their own versions which, more often than not, circulate in inward-looking networks that use algorithms to carefully isolate their targets and shield them from opposing views.

Jasmina Cibic's work is not just another narrative – far from it: it is an attempt to challenge the way history is written by systematically reassessing the tools historians use: the archives and the trace. This is precisely what makes her approach relevant to the present. By questioning those interpretations and resurrecting the archives to turn them into new evidence, she is convinced, like Jacques Derrida, that, "there are no archives without the power of capitalisation, of monopoly or quasi-monopoly, the power to collect *traces* that are statutory and recognised as *traces*. In other words, there is no archive without political power".²⁹ Jasmina Cibic is aware of the power operations implied by the exercise, and of the way she inverts the hierarchy by unveiling these archives. In keeping with Derrida's observation that the trace gets lost, forgotten and destroyed, she creates new traces out of the archives, in order to rekindle memory and develop critical thinking. In this respect, her work is a lens through which, thanks to the narrative, its form, and the mark it makes on living, collective memory, we get a new perspective on current events. The turbulence of contemporary history keeps changing our focus on these narratives and our ability to think about them, which confirms the soundness of Cibic's method: she engages in a systematic analysis of the dominant discourses, which rely for their legitimacy on nothing more than systematic repetition.

25 Interview with the artist, November 2021.

26 See, in particular, her interpretation of the four fundamental freedoms proposed by Franklin D. Roosevelt in his Four Freedoms speech (the 1941 State of the Union address), and the role she attributes to them in the film, *The Gift* (see p. 147.)

27 Interview with the artist, Op. cit.

28 Paul Ricoeur: Op. cit.

29 Jacques Derrida: "Trace et archive, image et art", Op. cit., consulted 6 September 2022; translated from the original French by Jeremy Harrison.

Bien plus qu'un récit supplémentaire, le travail de Jasmina Cibic cherche, au contraire, à confronter les écritures de l'histoire, en réévaluant systématiquement les outils des historien-nés, l'archive, la trace. C'est précisément ce qui inscrit sa démarche dans le présent. En interrogeant ces interprétations et en décidant de ressusciter ces archives pour en faire de nouvelles traces, elle est convaincue, comme Jacques Derrida, qu'« il n'y a pas d'archives sans un pouvoir de capitalisation ou de monopole, de quasi-monopole, de rassemblement de traces salutaires et reconnues comme traces. Autrement dit, il n'y a pas d'archives sans pouvoir politique²⁹ ». Jasmina Cibic est consciente des opérations de pouvoir induites par cet exercice et de l'inversion de la hiérarchie qu'elle exerce en dévoilant ces archives. De la même manière que Derrida relève que la trace se perd, s'oublie, se détruit, elle crée de nouvelles traces à partir des archives pour raviver la mémoire et développer le sens critique. Son travail est à ce titre une lentille qui permet de renouveler le regard sur l'actualité grâce au récit, à sa forme et à son empreinte dans la mémoire collective et vivante. Les turbulences de l'histoire contemporaine changent incessamment la focale qui permet de reconsidérer ces récits, ce qui confirme la justesse de la méthode de l'artiste : analyser de façon systématique les discours dominants, dont la légitimation repose sur la simple mais systématique répétition.

Subjectivité et appropriation

Hommage ? Citation ? Falsification ? Appropriationnisme ? La reconstitution de ces épisodes de l'histoire et de l'histoire de l'art est précisément mise en tension par les transpositions temporelles. « L'installation recrée la production yougoslave du *Mandarin merveilleux* de 1958 – en l'absence d'archives, elle est ici ré-imaginée telle une mise en scène théâtrale suspendue dans le temps, prise dans un moment en boucle. Elle est sans durée, elle est éternelle³⁰. » Plus qu'une transposition, Jasmina Cibic imagine une achronie où elle situe un épisode en dehors du temps, dans un espace sans ligne temporelle continue. C'est précisément cette suspension du temps qui lui permet de révéler les relations entre les artistes et les idéologies, et de produire un discours résolument actuel. Ceci ne l'empêche cependant pas d'être confrontée aux ambiguïtés éventuelles produites par la relation affichée entre l'archive et le commentaire personnel, bien entendu subjectif, sur l'événement historique ; d'où le danger de considérer des œuvres telles que *The Gift* comme de réels documents historiques. L'ambiguïté de la représentation du passé surgit à partir de la supposée « réalité » du passé historique au sens que lui donne Paul Ricoeur. La performance artistique de Jasmina Cibic est une écriture de l'histoire empruntant le format du film, aux limites du documentaire et de la docufiction. Pour rédiger les dialogues de ses films, elle puise directement dans des documents originaux, dans lesquels sont reportés des séances de délibérations, des discours ou des échanges de courriers qui donnent corps à ces récits nouveaux. Elle construit une suite continue de citations réorganisées et recomposées arbitrairement pour construire un discours alternatif et fictionnel, et joue ainsi volontairement avec les récits qu'elle manipule. Elle nous plonge alors dans un monde parallèle, construit à partir de fragments extraits d'un passé réel. Se faisant, elle explore la tension d'une écriture de l'histoire, comme Paul Ricoeur cherche à conserver la tension interne à l'écriture historique, qui maintient « un discours de vérité, de représentation d'un réel, d'un référent passé³¹ ». Dans son ouvrage intitulé *Du texte à l'action*, le philosophe met en place une théorie de la lecture qui permet d'identifier comme concept fondamental celui d'appropriation « en tant que source d'une inspiration décisive pour les historiens afin de saisir comment peut se refigurer l'expérience du temps³² ». De la même manière

29 J. Derrida, « Trace et archive... », art. cit.

30 Entretien avec l'artiste, novembre 2021 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

31 François Dosse, « Paul Ricoeur et l'écriture de l'histoire, ou comment Paul Ricoeur révolutionne l'histoire », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 26, 1996.

32 *Ibid.*

Subjectivity and Appropriation

Tribute? Quotation? Falsification? Appropriation? Her reconstruction of these episodes from history and art history gains added tension precisely because of the way she transposes them in time. “The installation will recreate a reimagined *Mandarin* stage from the Yugoslav production in 1958 – lacking in archive, here it is re-imagined as a suspended theatrical composition, caught in a looped moment. It is without duration, it is eternal”.³⁰ Rather than a transposition in time, what Jasmina Cibic has devised is a state of timelessness in which she has situated an episode outside of time, in a space with no continuous timeline. This suspension of time allows her to expose the relationships between artists and ideologies, and to produce a resolutely contemporary discourse. This does not mean, however, that she avoids the potential ambiguities that may arise from the relationship between the archive and her personal, and inevitably subjective, commentary on the historical event; and the danger of considering works such as *The Gift* to be real historical documents. The ambiguity in the representation of the past arises from the supposed “reality” of the historical past, as defined by Paul Ricoeur. Jasmina Cibic’s creative work involves a writing of history in a film format that sits on the cusp of documentary and docufiction. In writing the dialogues for her films, she draws directly on original documents, in which debates, speeches, or exchanges of letters are reported, thus giving substance to the new narratives she creates. She deliberately manipulates and plays around with the narratives, constructing a steady stream of quotations, rearranging them and combining them arbitrarily, so that they become an alternative, fictional discourse. Where Paul Ricoeur sought to maintain “the tension within historical writing, which shares with fiction the same rhetorical figures, but which also aims to be, above all, a discourse of truth, of the representation of a real, of a past referent”, Jasmina Cibic plunges us into a parallel world, constructed from fragments of a real past, while at the same time exploring the tensions of historical writing.³¹ In his book, *From Text to Action*, Ricoeur erects a theory of reading that identifies appropriation as a central concept, as perhaps “the source of a decisive inspiration for the historians, so that they may grasp how the experience of time can be reconfigured”.³² In the same way that Paul Ricoeur insisted in the 1950s on the historian’s tension between the necessary objectivity of his object and his own subjectivity, Jasmina Cibic focuses her artistic practice on a singular form of appropriation that she uses to question current policies and recent history, as well as the history that is in the process of being written. Like the historian, she is in a position of exteriority in relation to the object or the event. But her intentionality, unlike that of the historian, is necessarily interior and personal. The artist’s ability to generate a distortion and to renew the object by interfering with the reader or viewer’s perception of it is an undeniable advantage in the practice of art. This degree of appropriation is fuelled by manipulation, and Jasmina Cibic manipulates her sources in order to highlight the widespread practice of historical counterfeiting. ▀

30 Interview with the artist, Op. cit.

31 François Dosse, (trans. Hassan Melehy): *Empire of Meaning: The Humanization of the Social Sciences*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, p. 147.

32 Paul Ricoeur: Op. cit.

dont Paul Ricœur insistait dès les années 1950 sur la position en tension de l'historien-ne entre l'objectivité nécessaire de son objet et sa subjectivité propre, Jasmina Cibic axe sa pratique artistique sur une forme singulière d'appropriation qu'elle emploie afin de questionner les politiques actuelles et l'histoire récente ainsi que celle en train de s'écrire. L'artiste se trouve, tout comme l'historien-ne, en position d'extériorité par rapport à l'objet ou à l'événement. Mais son intentionnalité est, *a contrario* de l'historien-ne, nécessairement intérieure et personnelle. C'est un apport indéniable de la pratique artistique que la capacité à générer une distorsion et à renouveler l'objet en interférant sur sa perception par le-la lecteur-rice ou le-la spectateur-rice. Ce degré d'appropriationnisme se nourrissant des manipulations, Jasmina Cibic met ainsi en exergue la pratique banalisée de la contrefaçon historique. ▼



Présentation du Commonwealth des Nations lors de l'Exposition universelle, Bruxelles, 1958

Presentation of the Commonwealth of Nations at the 1958 Brussels World's Fair

62

63



Première conférence des pays non alignés, Palais de la Fédération [actuel Palais de Serbie], Belgrade, 1961

The First Conference of the Non-Aligned Movement (NAM), Palace of the Federation [currently Palace of Serbia], Belgrade, 1961

Jamais au cours de leur histoire, les peuples yougoslaves n'ont menacé la liberté et l'indépendance des peuples des autres pays

Tout en luttant farouchement pour l'indépendance et le progrès, ils ont chacun édifié leur propre entité nationale et créé des œuvres originales dans le domaine de la culture et de la civilisation. Les invasions étrangères ont souvent interrompu ce développement.

Les résistances aux invasions étrangères, les soulèvements paysans, les mouvements nationaux et réformateurs des peuples yougoslaves ont été un apport aux aspirations les plus avancées de l'Europe d'alors

Texte mural à l'intérieur du pavillon de la Yougoslavie lors de l'Exposition universelle, Bruxelles, 1958

Wall text in the interior of the Yugoslav Pavilion at the 1958 Brussels World's Fair

Never in their history have the Yugoslav people threatened the freedom and the independence of the people of other countries. While struggling fiercely for independence and progress, they have each built their own national entity and created original artworks in the field of culture and civilisation. Foreign invasions have often interrupted this development. Resistance to foreign invasions, the peasant uprisings, and the national and reform movements of the Yugoslav people have contributed to the most advanced aspirations of Europe at the time.

837
R

ЧУДЕСНИ МАНДАРИН

БАЛЕТ У ЈЕДНОМ ЧИНУ

Либрето Мелхиора Ленђела

Музика БЕЛЕ БАРТОКА

Кореографија и режија Димитрија Парлића

Диригент Крешимир Барановић

Декор и костими по нацрту Душана Ристића

NARODNO POZORIŠTE BEOGRAD

10.11.1957 1590

Scenarij: Zoran Miler



837/1



837/2



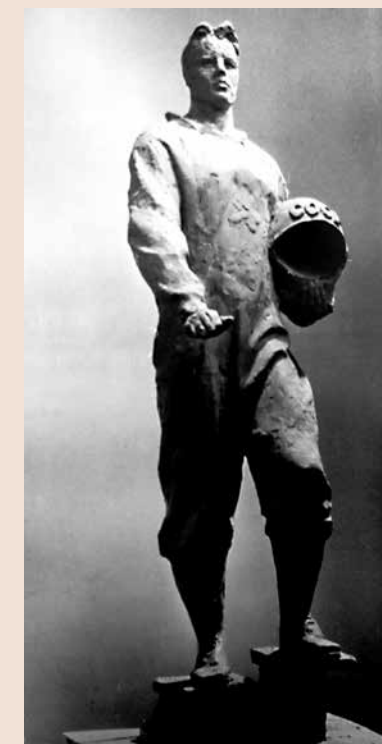
837/3



837/4

Photographies de Zoran Miler, *Le Mandarin merveilleux*, Théâtre national de Belgrade, 1957

Photos of Zoran Miler, *The Miraculous Mandarin*, National Theatre in Belgrade, 1957



Propositions pour le don de l'URSS aux Nations unies

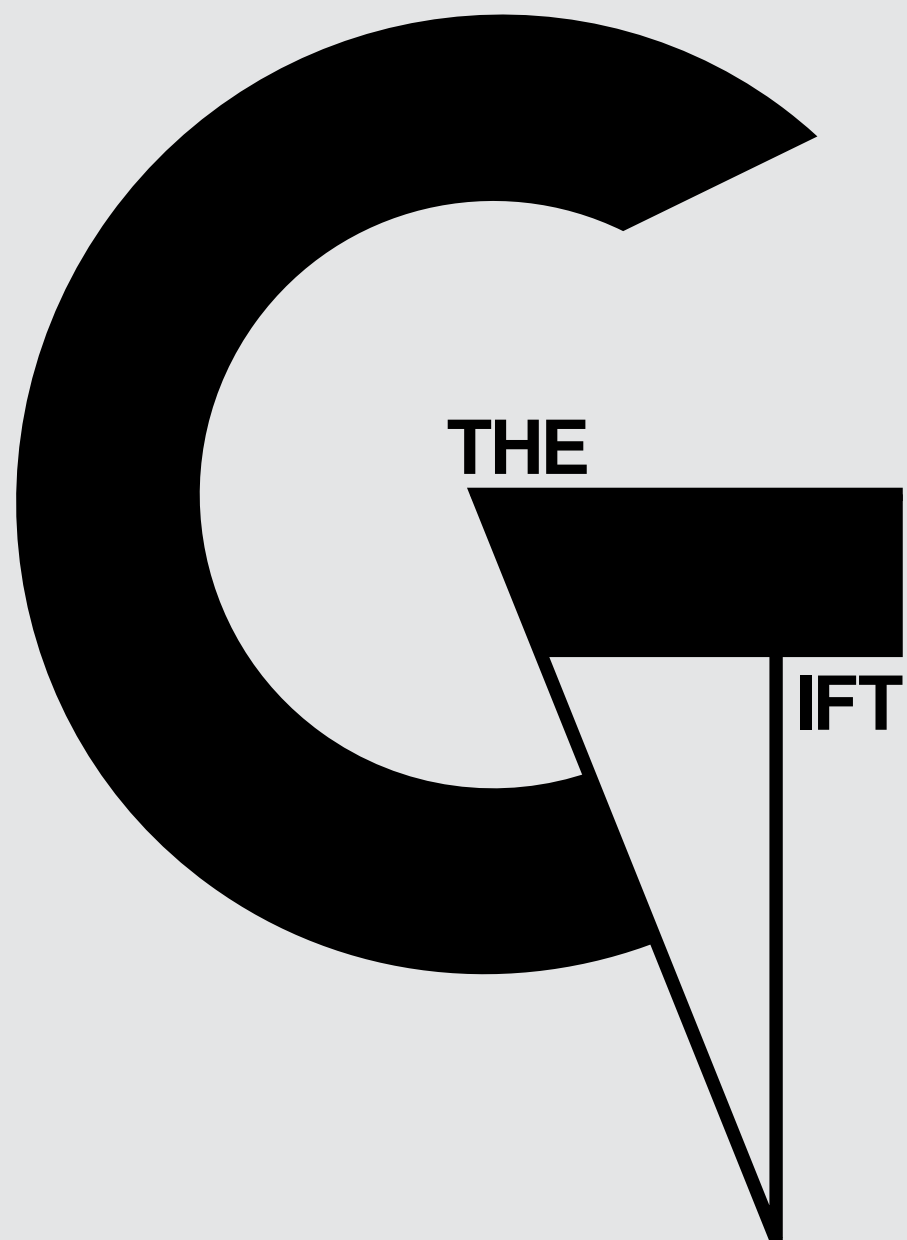
Proposals for the gift by the USSR to the United Nations

65



Ekaterina V. Furtseva, ministre de la Culture de l'URSS, prononçant son discours lors de l'inauguration du Monument de l'URSS commémorant les succès de l'Homme dans la conquête de l'espace, parc de l'Ariana, Nations unies, Genève, 20 juillet 1971
Derrière elle, de gauche à droite, se trouvent : le lieutenant-colonel Vladimir A. Davydov, assistant de l'attaché militaire de l'URSS en Suisse ; le major-général A. G. Nikolaev, cosmonaute soviétique ; le major William Anders, astronaute américain ; à l'extrême droite : M. V. Winspeare Guicciardi, directeur général de l'Office des Nations unies à Genève

Minister of Culture of the USSR, Ekaterina V. Furtseva, making her speech at the inauguration of the USSR Monument to commemorate man's success in the conquest of space, Parc de l'Ariana, United Nations, Geneva, 20 July 1971
Behind her, from left to right, are: Lt. Col. Vladimir A. Davydov, Assistant to the Military Attaché of the USSR in Switzerland; Soviet Cosmonaut, Major General A. G. Nikolaev; United States Astronaut, Major William Anders. At the extreme right is Mr V. Winspeare Guicciardi, Director General of the UN Office at Geneva



Une nation a été brisée et, pour lui redonner son intégrité, il faut imaginer le cadeau parfait : un don qui permette de surmonter les profondes divisions d'un temps de crise sociale et politique aiguë. Un concours est organisé pour délibérer sur la solution la plus appropriée. Quatre juges, inspirées des quatre libertés mentionnées pour la première fois par le président Roosevelt dans son discours sur l'état de l'Union en 1941¹, convoquent trois personnages allégoriques : un artiste, un diplomate et un ingénieur. Chacun des trois hommes présente sa vision du cadeau parfait, à la fois impressionnant d'un point de vue esthétique et politiquement adapté pour surmonter la crise. Le concours, qui se déroule dans des architectures étant elles-mêmes d'anciens cadeaux politiques, pose la question de savoir si la culture mise au service d'une nation peut être autre chose qu'un cheval de Troie servant des intérêts politiques cachés.

The Gift présente des exemples éloquentes où la culture est déployée comme outil d'influence, subordonnée au pouvoir politique national, et démontre de façon simple à quel point le détournement de la culture par l'idéologie est universel et intemporel. Nous vivons à une époque où le terme « nation » gagne à nouveau en importance comme catégorie politique, dans le sillage d'une poussée du populisme de droite, une évolution à laquelle fait écho le récit dystopique de ce film.

The Gift interroge le concept des utilisations diplomatiques du don dans la production culturelle à travers l'histoire des crises identitaires des nations occidentales. Cette exploration offre des exemples d'architecture, d'art, de musique et de danse, et évoque les différents enjeux politiques qui accompagnent ces « ready-made » historiques, mettant ainsi en lumière la relation entre culture et pouvoir politique. Le film est tourné exclusivement dans des architectures qui furent elles-mêmes des cadeaux politiques, et la musique, le scénario et les personnages sont tous issus de certains des exemples parmi les plus troublants d'ambiguïté diplomatique et de politique d'influence, ou *soft power*.

¹ « *Liberty of speech* » (liberté d'expression), « *liberty of worship* » (liberté de culte), « *liberty from want* » (liberté de vivre à l'abri du besoin) et « *liberty from fear* » (liberté de vivre à l'abri de la peur).

A nation is broken, and in order for it to heal, a perfect gift must be created. One that can reconcile towering divisions in times of deep social and political crisis. A competition is formed to deliberate on the most suitable solution. Four judges, inspired by the Four Freedoms—mentioned first in Roosevelt's State of the Union address in 1941—summon three allegorical figures to take part: an Artist, a Diplomat and an Engineer. Each of the men presents a vision describing a perfect gift that must be both aesthetically impressive and politically adequate—and which can overpower the crisis. The competition, placed within architectures which were all political gifts themselves, questions whether culture, in the service of a nation, can be anything but a Trojan horse for covert political interests.

The Gift reaches for paramount examples of culture deployed as a soft power tool of political and national power, and it puts forth in simple terms how universal and timeless the hijacking of culture by ideology is. We live in an era when the term 'nation' is once again gaining centrality as a political category in a surge of right-wing populism—a moment echoed within the dystopian narrative of this film.

The Gift interrogates the concept of diplomatic uses of gift-giving in cultural production throughout the history of Western nations' identity crises. The exploration presents examples of architecture, art, music and dance, and hints at the various political engagements surrounding these—historical 'ready-mades'—that speak of culture's relationship to political power. The film is shot exclusively within architectures that were all political gifts themselves, and the music, script, and the characters are all crafted from some of the most perturbing examples of diplomatic ambiguity and soft power.

The three central protagonists—the three Gifts—are judged and scrutinised by allegories of Four Fundamental Freedoms: the Freedoms of Speech, Worship, Want and Fear; figures coined in the political context of WWII to create a feeling of potential for hope in a better future, alleviating the desperate need for a sense of unity among the people. As the evaluation continues, the Four Freedoms become increasingly aggressive, delivering a verdict of complicity on the part of the three Gifts in culture's self-implosion. They signal the destruction of the symbolic tie between state and culture, a reminder of past ideals and their collapse with the rise of populism.

Les trois personnages centraux, les trois Dons, sont jugés et examinés par les incarnations des quatre libertés fondamentales : la liberté d’expression, la liberté de culte, la liberté de vivre à l’abri du besoin et la liberté de vivre à l’abri de la peur ; autant de concepts formulés dans le contexte politique de la Seconde Guerre mondiale afin de créer un sentiment d’espoir en un avenir meilleur et de répondre à la recherche d’une unité introuvable de la population. Au fur et à mesure que l’évaluation des trois Dons se poursuit, les juges adoptent une attitude de plus en plus agressive et les accusent de complicité dans l’auto-implosion de la culture. Leur réquisitoire pointe la destruction du lien symbolique entre l’État et la culture, en se référant aux idéaux du passé et à leur effondrement, corollaire de la montée du populisme.

Le scénario du film est construit à partir de documents d’archives relatifs à la diplomatie culturelle (trans)nationale ayant donné lieu à certaines réalisations architecturales et artistiques les plus emblématiques de la pratique des cadeaux politiques dans l’espace européen. *The Gift* constitue une enquête essentielle sur la façon dont l’art et la culture ont été perçus et utilisés, tels des pions dans les jeux des stratégies de *soft power*, mais aussi sur leur propre implication dans la scénographie politique qui nous entoure encore aujourd’hui et exerce sur nous ses effets.

L’ARCHITECTURE

Les différents bâtiments qui apparaissent au fil des scènes se fondent en un édifice architectural singulier qui devient l’un des protagonistes du film et, dans le même temps, un dispositif cinématographique en soi, canalisant et chorégraphiant tous les mouvements et la vie des personnages. Ces sites architecturaux constituent le cadre symbolique des trois Dons, allégories des arts, de l’architecture et de la musique, qui empruntent leur discours aux archives liées à des moments clés des crises d’identité européennes et des tentatives de politiques transnationales. Les bâtiments choisis sont en définitive eux-mêmes des cadeaux politiques : l’édifice abritant à Paris le siège du Parti communiste français est un cadeau de l’architecte Oscar Niemeyer ; le Palais des Nations est un don de la Ville de Genève et ses intérieurs ont été offerts par les membres de la Société

The script for the film is constructed from archival material referring to (trans)national and cultural diplomacy, which led to some of the most iconic architectural and artistic manifestations of political gifts within European space. *The Gift* presents a much-needed inquiry into how art and culture have been perceived and utilised, not only as pawns in permutations of soft power strategies, but also how they themselves are complicit in the production of the political scenography which surrounds and affects us today.

THE ARCHITECTURE

The buildings featured within the film merge into a singular architectural edifice, which purs forth as one of the central protagonists of the film, and at the same time becomes a cinematographic device itself—channelling and choreographing all the movement and life of the characters.

The architectural locations represent the symbolic ground of the three Gifts; the allegories of Art, Architecture and Music—as they repeat the words drawn from archives surrounding key moments of European identity crisis and attempts at transnationalism. These buildings are ultimately political gifts themselves. The edifice that houses the French Communist Headquarters is a gift from the architect Oscar Niemeyer; the Palace of the Nations—a gift from the city of Geneva, and its interiors gifts by members of the League of Nations; the Palace of Culture and Science a present from Stalin to the new Soviet state of Poland; and Mount Buzludzha a citizen-funded tribute to the Socialist movement in Bulgaria.

Oscar Niemeyer’s Communist Party (PCF) Headquarters in Paris represents the centre stage of the film—its futurist architecture a gift itself by the architect, who worked pro-bono on the project. Having worked with Le Corbusier on the 1952 United Nations Building in New York, and his own projects of the National Congress, as well as the iconic government buildings in Brasilia, Niemeyer had solid experience navigating the intimate relationship between architecture and political power. After the Brazilian government was overthrown by the right-wing military dictatorship in 1964, Niemeyer entered self-imposed exile in Europe. His design for PCF came at a critical time for the party and functioned largely as a material gesture of consolidation, as the party faced significant losses in seats during the 1968 election.

des Nations ; le Palais de la Culture et de la Science, à Varsovie, est un présent de Staline à la nouvelle République populaire de Pologne ; et le monument du mont Bouzloudja, hommage au mouvement socialiste en Bulgarie, a été, pour l’essentiel, financé par les citoyen-nes bulgares.

Créé par Oscar Niemeyer, le siège du Parti communiste français (PCF) à Paris constitue le cadre central du film. Cette architecture futuriste est un cadeau de l’architecte, qui a travaillé bénévolement sur le projet. Ayant collaboré avec Le Corbusier à la conception du bâtiment des Nations unies à New York, achevé en 1952, et ayant réalisé les édifices du Congrès national brésilien ainsi que les bâtiments gouvernementaux emblématiques de Brasilia, Niemeyer avait une solide expérience de la relation intime entre architecture et pouvoir politique. Après le renversement du gouvernement du Brésil par le coup d’État militaire de 1964, il s’exile en Europe. Son projet pour le PCF arrive à un moment critique et fonctionne en grande partie comme un geste de consolidation pour le parti, alors que celui-ci doit faire face à la perte d’un nombre important de sièges aux élections législatives de 1968. Dans l’histoire de France, architecture et décor sont depuis longtemps un symbole du pouvoir de l’État – du château de Versailles à l’intérieur du palais présidentiel réalisé par Pierre Paulin en 1971 – et la recherche par Niemeyer d’une unité formelle a abouti à une œuvre qui semble transcender les clivages politiques. L’architecture du siège du PCF comporte la salle du Conseil, toute en courbes et en lumière, qui paraît vouloir se libérer des pesanteurs d’un cérémonial politique désuet, se détacher du passé pour se propulser vers l’avenir. Ella a été conçue comme un pur dispositif scénographique, marquant la rupture avec un style politique obsolète.

Le Palais de la Culture et de la Science, à l’origine « Palais de la Culture et de la Science Joseph Staline », a été édifié en trois ans, de 1952 à 1955, par près de dix mille ouvriers et ingénieurs. Il est souvent considéré comme un cadeau non désiré de l’Union soviétique au nouvel État communiste polonais afin de marquer l’emprise de l’URSS dans la région. Conçu par l’architecte russe Lev Vladimirovitch Roudnev, le bâtiment constitue une prouesse architecturale en termes d’imbrication de différentes idéologies. Les trois grands principes

Architecture and decor have long been a symbol of state power in French history—from the Palace of Versailles to Pierre Paulin’s 1971 Presidential office interior—and Niemeyer’s preoccupation with formal unity resulted in a work that seemingly transcended political divides. The architecture of the PCF presents an open and transparent assembly hall that appears to break with the burden of antiquated political style, cutting away from the past and propelling itself into the future. Intended as a pure scenographic device and a break with obsolete political style.

The Palace of Culture and Science, or—as it was originally named—the ‘Joseph Stalin Palace of Culture and Science’, was built during a three-year period between 1952 and 1955 by almost 10,000 construction workers and engineers. It is often seen as an unwanted gift from the Soviet Union to the new Soviet state of Poland as a way of positioning the Union’s stronghold in the region. Designed by the Russian architect Lev Vladimirovitch Rudniev, the building was a feat of constructed ideologies interweaving. The three fundamental roots are the representation of national motifs, which the architect collected during site visits to Polish cities, which collide with the western idea of the skyscraper and Soviet monumental classicism. A proud beacon and an illustration of a power vertical, this building, even if hated by many, is paradoxically perhaps the best example of a fully realised political gift—which continues to create its retribution gifts (by and to the people) via the programmes that it hosts.

The Palace of Nations presents an assemblage of many gifts, starting with the gift from the city of Geneva to the League of Nations (location) and by donations from the member states (interiors). Its final design was created by a consortium of five architects working together to represent the concept of peace, whilst remaining functional for the activities laid out by the League of Nations. After an initial open call to choose a single architect, the committee decided to instead select a number of different nationals to collaborate—in order to avoid the proposed building potentially bearing the mark of a specific national style. The final building construction concluded in 1938, just on the brink of WWII.

The Palace of Nations is also decorated, and its interiors enriched, with gifts from member states. These gifts kept growing over time as the League of Nations evolved into the United Nations, and new

de l'édifice sont en effet la représentation de motifs nationaux, collectés par l'architecte lors de visites de villes polonaises, lesquels entrent en collision avec la conception occidentale du gratte-ciel et le classicisme monumental soviétique. Symbolisant la verticalité du pouvoir et se dressant fièrement, tel un phare, ce bâtiment, bien que détesté par beaucoup, est paradoxalement l'un des meilleurs exemples de cadeau politique pleinement abouti. Par les manifestations qu'il accueille, il continue à engendrer ses propres cadeaux, par et pour le peuple.

Le Palais des Nations est la réunion de nombreux dons, à commencer par celui de son emplacement, cédé gracieusement par la Ville de Genève à la Société des Nations (SDN), auquel se sont ajoutés ses décors, offerts par les États membres. Le plan final a été conçu par un consortium de cinq architectes ayant travaillé en commun pour représenter l'idée de paix, tout en veillant à la fonctionnalité nécessaire aux activités de la SDN : après un appel d'offres initial visant à choisir un seul architecte, le jury avait décidé de sélectionner des ressortissants de différents pays, afin d'éviter que l'édifice proposé ne porte la marque d'un style national donné. La construction du bâtiment s'est achevée en 1938, juste à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

L'intérieur du Palais des Nations a été décoré et enrichi par les cadeaux des États membres. Leur nombre n'a cessé de croître à mesure que la SDN devenait l'Organisation des Nations unies (ONU) et que les nouveaux membres continuaient à offrir des présents de toutes tailles et de toutes formes ; des danses exécutées lors de journées de célébrations particulières, en passant par des peintures et des sculptures. La décoration intérieure et les œuvres d'art d'origine sont aujourd'hui remplacées par de nouveaux cadeaux, notamment des Émirats arabes unis ou du Qatar. Ceux-ci peuvent être lus comme des scénographies illustrant les nouvelles relations de pouvoir dans le monde et prennent le pas sur le style colonial européen désuet des années 1930, encore manifeste dans le bâtiment. Des débats sur l'adéquation entre le symbolisme des années 1930 et le discours politiquement correct de l'ONU contemporaine ont également lieu, soulevant des interrogations sur la manière de retourner un cadeau inapproprié.

members continued to offer new gifts in all shapes and sizes: from dances performed at special days of celebration to paintings and sculptures. The original interior decoration and artworks are today being replaced by new gifts (UAE, Qatar), which can be read as scenographic aides illustrating the new world power relations—overriding the outdated European colonial style of the 1930s still so evident in the building. Further debates on the suitability of the 1930s symbolism and political correctness for the contemporary UN also take place, with questions raised on how to return an unsuitable gift.

The Memorial House of the Bulgarian Communist Party sits on Buzludzha Peak, high up in the mountains of Bulgaria, and was opened in 1981 (coinciding with the PCF Paris), as a citizen-funded tribute to the Socialist movement in Bulgaria—but since the country's transition to democracy, it has laid abandoned. Buzludzha is also the location for the very last scene of the film; where the camera reveals the abandoned architecture connecting it directly to the concluding threatening monologue of the Artist, who is the last one to present his pitch to the Four Freedoms—denouncing the complicity of culture within the production of political stages and backdrops.

THE CHARACTERS

THE ENGINEER

The Engineer is a firm believer in the need for a connection with the people. His arguments inhabit the spectrum of Socialist characteristics, while he poses as a defender of architecture as the core social connector. His presentation to the Freedoms is accompanied with a physical illustration of his idealism. As he speaks, he assembles a model of his proposed gift: the unrealised, last pavilion of the former Yugoslavia at the Montreal World EXPO in 1967. This avant-garde building concept was omitted in lieu of a standardised design by committee that paved the way to a new rise in nationalism in the country in the late 1960s. The Engineer's speech is composed from words of politically committed engineers and architects who worked on the buildings featured in the film, representing some of the key theatres that helped shape the seminal political discussions of the 20th century.

Construite dans la chaîne de montagnes du Grand Balkan, au sommet du mont Bouzloudja, à titre d'hommage au mouvement socialiste de Bulgarie, et financée par les citoyen-nes, la Maison du Parti communiste bulgare a été inaugurée en 1981, suivant de peu l'achèvement du siège parisien du PCF en 1980. Cet édifice, laissé à l'abandon depuis la transition du pays vers la démocratie, accueille la dernière scène du film. La caméra révèle son architecture délaissée en la liant directement au monologue alarmiste de l'artiste, dernier à développer son argumentaire face aux juges incarnant les quatre libertés pour dénoncer la complicité de la culture dans la production de scènes et de décors politiques.

LES PROTAGONISTES

L'INGÉNIEUR

L'ingénieur croit fermement à la nécessité d'établir un lien avec la population. Ses arguments s'inscrivent dans le spectre des idées caractéristiques du socialisme, tandis qu'il se pose en défenseur de l'architecture en tant que lien social essentiel. Sa présentation aux personnifications des quatre libertés s'accompagne d'une illustration matérielle de son idéalisme : tout en parlant, il assemble une maquette du don qu'il propose, le dernier pavillon, non réalisé, de l'ex-Yougoslavie pour l'Exposition universelle de Montréal en 1967. Ce projet architectural avant-gardiste avait été abandonné au profit d'un édifice standardisé, validé par un jury, qui a préparé la voie à une nouvelle montée du nationalisme dans le pays à la fin des années 1960. Le discours de ce personnage est composé de paroles d'ingénieurs et d'architectes politiquement engagés, ayant travaillé sur les bâtiments présentés dans le film. Ces édifices ont tous joué un rôle essentiel en servant de cadre aux débats politiques majeurs du xx^e siècle, qu'ils ont ainsi contribué à façonner.

LE DIPLOMATE

Le diplomate déroule un discours qui se situe à une époque dépassée, comme si le temps avait été suspendu : au début de son intervention, il quitte le cadre futuriste du siège du PCF et se retrouve à errer dans les couloirs du Palais des Nations, habillés et habités par des décennies de représentations coloniales (offertes) et par la pompe des nations fondatrices. Ses mots sont empruntés aux messages politiques et diplomatiques cryptés de ces anciens

THE DIPLOMAT

The Diplomat presents his pitch within an antiquated epoch of suspended temporality: as he begins his address, he is transported from the futurist theatre and finds himself wandering the corridors of the Palace of Nations, clad and inhabited by the decennial of colonial depictions (gifts) of and by stately mother nations. His words are drawn from political and diplomatic conundrums of expired political gifts and their functions, none of them ever disclosing the actual form of the concepts they argue for. “Our gift will be immaterial”, he declares. As he travels through the spaces, he repeatedly encounters a violinist, who builds up a melodic score, which he is somewhat forced to interact with. As he passes her, he fixes and re-tunes her note—until she plays the tune as designed by him.

This melodic score is drawn from donations to the League of Nations by amateur composers during the Palace's closure on the brink of WWII. These are scores never performed, but merely deposited into the archive of the Palace. They are all hymns and marches—and as such, point to the dialectical nature of the belief of what a national discourse needs—a hymn to announce it and a march to enter a war with—potentially signalling its demise.

THE ARTIST

The Artist's speech is drafted from different artists' words on ideology throughout the 20th and 21st centuries—words surrounding artworks created as donations and gifts to diverse political beliefs. His monologue merges these statements, which include—among others—the declarations surrounding the Futurists' gifts to Mussolini, Communists' gifts to the Communist Party, and contemporary artist's donations to modern concepts of political and national authority. The Artist is the keeper of this fictitious collection, but also an artist himself. His monologue continues from where the other two Gifts were left ideologically, and he swiftly detours from all constructive rhetorical propositions into chaos and destruction.

As he vehemently takes centre stage, his behavioural pattern merges with the violence of his address. He is accompanied by two dancers, who translate his monologue into a choreographed exercise spanning across historical political choices of movement that adorned some of history's most awkward relations to statecraft, including choreographies of state

dons politiques et de leurs fonctions, aucun d’entre eux ne révélant jamais la forme réelle des concepts qu’ils sont censés représenter. « Notre cadeau sera immatériel », déclare-t-il. En parcourant les espaces, il croise à plusieurs reprises une violoniste en train de jouer une mélodie, avec laquelle il est en quelque sorte forcé d’interagir. Au fur et à mesure qu’il passe devant elle, il corrige et réaccorde le morceau, jusqu’à ce que la musicienne joue l’air qu’il l’a conçu. Cette mélodie est tirée de partitions offertes à la SDN par des compositeurs amateurs au moment de la fermeture du Palais, à l’aube de la Seconde Guerre mondiale. Il s’agit de morceaux qui n’ont jamais été joués, mais simplement déposés dans les archives du Palais. Ce sont tous des hymnes ou des marches qui, en tant que tels, soulignent la nature dialectique des croyances sur le contenu attendu d’un discours national – un hymne introductif ou une marche pour entrer en guerre – et signalent finalement sa potentielle disparition.

L’ARTISTE

Son discours est rédigé à partir des déclarations de différents artistes sur les idéologies des xx^e et xxi^e siècles – des paroles se rapportant à des œuvres d’art créées comme des dons répondant à différentes croyances politiques. Son monologue entremêle ces déclarations, qui incluent, entre autres, celles qui ont accompagné les cadeaux adressés par des futuristes à Mussolini, ceux donnés par des communistes à leur parti ou offerts par des artistes contemporains se référant aux concepts modernes d’autorité politique et nationale. Ce personnage est le gardien de cette collection fictive, mais aussi un artiste lui-même. Son monologue va au-delà des considérations idéologiques où se sont arrêtés les deux autres protagonistes, et il s’écarte rapidement de toute proposition rhétorique constructive pour en appeler au chaos et à la destruction.

Alors qu’il prend possession de la scène avec véhémence, son comportement reflète la violence de son discours. Il est accompagné de deux danseurs, qui traduisent son monologue en un exercice chorégraphié évoquant des mouvements à caractère politique imaginés pour orner certaines des relations avec l’État les plus fâcheuses de l’histoire, y compris des chorégraphies de défilés ou des poses tirées d’œuvres d’art offertes au pouvoir. La chorégraphie fait écho aux déclarations politiques de l’artiste et s’approprie les mouvements pris

processions, as well as body poses drawn from the artworks donated to political power. The dancers’ choreography echoes the Artist’s political statements and is appropriated in reclaiming the movements that had been held hostage by ideological discourse of not so far bygone histories.

THE FOUR FUNDAMENTAL FREEDOMS

The Freedoms are drawn from a speech by President Roosevelt of the eponymous title, which he delivered to Congress in his address on 6 January 1941, eleven months before the US joined the Second World War. Roosevelt understood that the nation—still wearied by not only the Great Depression, but also the First World War—would have to go to war once again, and that there was likely to be little public appetite to do so. His emphatic proclamation of the Four Freedoms attempted to give the nation a reason to support the decision of the administration. Roosevelt’s speech was finalised through seven drafts (with the Four Freedoms making their appearance in the fourth). Neither the speech nor the subsequent incorporation of the Freedoms into the Atlantic Charter was able to rally the nation behind the War. The government attempted to promote the ideals to the public by encouraging artists across disciplines to interpret the Four Freedoms through a range of promotional items, such as posters, pamphlets and other ephemera. It was the American propaganda artist Norman Rockwell’s interpretation of the concept that helped the idea to be embraced by millions, touring the United States and, as stated in the New Yorker magazine in 1945, “received by the public with more enthusiasm, perhaps, than any other paintings in the history of American art”.

In the film, the Four Freedoms are cast as four allegories, who now judge whether the idea of a perfect political gift that would have the power to unite—does exist at all. The consensus of the Freedoms is that the only such possible gift is culture—as it does not incur wear and tear—and as such, presents the best candidate for the continuous looped circulation that the gift economy requires, and where the retribution gift can become the social discourse produced.

Throughout the competition, the Freedoms become exceedingly more cryptic, paradoxical, and aggressive in their rhetoric. They depart from their base characters,

en otage par des discours idéologiques de moments historiques pas si lointains.

LES QUATRE LIBERTÉS FONDAMENTALES
Ces libertés sont empruntées au discours éponyme du président Roosevelt prononcé devant le Congrès le 6 janvier 1941, onze mois avant l’entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale. Roosevelt avait compris que la nation, encore affaiblie par la Grande Dépression mais aussi par la Première Guerre mondiale, allait devoir participer à un nouveau conflit mais que son opinion publique ne serait probablement guère encline à le faire. Sa proclamation emphatique des quatre libertés est une tentative pour donner à la nation une raison de soutenir la décision de son administration.

Le discours de Roosevelt a fait l’objet de sept versions, les quatre libertés apparaissant dans la quatrième. Ni le discours ni l’incorporation ultérieure de ces mêmes libertés dans la Charte de l’Atlantique du 14 août 1941 ne sont parvenus à rallier la nation à la guerre. Le gouvernement a tenté de promouvoir ces idéaux auprès de la population en encourageant des artistes de toutes disciplines à les mettre en scène par le biais d’une série de supports promotionnels, tels que des affiches, des brochures et autres productions éphémères. C’est l’interprétation du concept par l’illustrateur et peintre Norman Rockwell, spécialiste de la propagande, qui a permis à ces idées d’être adoptées par des millions de personnes, de faire le tour des États-Unis et, comme le déclarait le magazine *The New Yorker* en 1945, « d’être accueillies par le public avec plus d’enthousiasme, peut-être, que toute autre peinture dans l’histoire de l’art américain² ».

Dans le film, les quatre libertés sont personnifiées par quatre juges chargées de statuer sur l’existence potentielle d’un cadeau politique parfait qui aurait le pouvoir d’unir la population. Elles s’accordent à dire que le seul cadeau possible est la culture, car elle ne s’use ni ne se détériore et est, en tant que telle, la meilleure candidate pour la circulation en boucle continue qu’exige l’économie du don, le don en retour étant en mesure d’engendrer la production d’un discours social.

but they quickly begin to contradict themselves in order to push the competitors over the edge of their principles.

FREEDOM OF SPEECH
Freedom of Speech is the spiritual leader of the competition. She is the one who proposed culture as the paramount gift potential for the competition. Now she is nervous but firm. Censorship does not exist, not for her. Her expressions are not only heard, but also seen, as she begins to critique the positions the Gifts are presenting; positions she did foresee developing.

FREEDOM OF WORSHIP
Freedom of Worship feels she has a greater power on her side and therefore expects her opinion to be worthier. She would prefer to have the opportunity to question the Gifts and their beliefs. She is quite exclusionary without realising it and believes in higher powers—not just religious ones. But she does not have a meaningful critique of political power.

FREEDOM FROM WANT
Freedom from Want believes that everyone deserves an adequate standard of living and is finding it difficult to understand the position the Gifts may have. She is slightly sulky and is seeking rather to point out her position and value. She despairs about humanity and does not think much of culture generally.

FREEDOM FROM FEAR
Freedom from Fear appears as the most lenient of the Four Freedoms. Waiting for everyone to make their positions clear, weighing the pros and cons before preparing to defend her own stance. She is looking for a gift that will be free of aggression and rather contribute to stability and peace. She advocates for borders and strict rules on the grounds that this is what the wider public wants and needs. ▼

Jasmina Cibic

2 Rufus Jarman, « Profiles, US artists », *The New Yorker*, 17 mars 1945, p. 34.

Tout au long du concours, les Libertés deviennent de plus en plus énigmatiques, paradoxales et agressives dans leur rhétorique. Elles s'éloignent de leur caractère d'origine et ne tardent pourtant pas à se contredire afin de pousser les candidats jusqu'aux limites de leurs principes.

LA LIBERTÉ D'EXPRESSION

Cette Liberté joue le rôle de guide spirituel de la compétition. C'est elle qui a proposé la culture comme étant le don au potentiel le plus prometteur pour le concours. À présent, elle se montre à la fois nerveuse et ferme. La censure n'existe pas, en tout cas pas pour elle. Ses prises de parole ne sont pas seulement entendues mais aussi vues, alors qu'elle commence à critiquer les positions que les Dons incarnent, positions sur lesquelles elle n'avait pas prévu de s'exprimer.

LA LIBERTÉ DE CULTE

La Liberté de culte estime qu'elle jouit d'une plus grande force et s'attend donc à ce que son opinion ait plus de poids. Elle préférerait avoir la possibilité de mettre en question les dons proposés en fonction des croyances qui s'y attachent. Elle est assez exclusive sans en avoir conscience et croit en des pouvoirs supérieurs, pas uniquement religieux. Mais elle ne formule pas de critique significative du pouvoir politique.

LA LIBERTÉ DE VIVRE À L'ABRI DU BESOIN

Cette Liberté suppose que tout un chacun mérite un niveau de vie suffisant et peine à comprendre les positions que peuvent défendre les candidats avec leur cadeau. Elle fait preuve d'une certaine mauvaise humeur et cherche plutôt à faire valoir ses positions et ses valeurs. Elle désespère de l'humanité et ne pense pas beaucoup à la culture en général.

LA LIBERTÉ DE VIVRE À L'ABRI DE LA PEUR

La personnification de cette liberté apparaît comme la plus indulgente des quatre. Elle attend que chacun prenne clairement position, pèse le pour et le contre, avant de se préparer à défendre sa propre opinion. Elle recherche un don qui serait exempt de toute forme d'agressivité et contribuerait plutôt à la stabilité et à la paix. Elle plaide pour des frontières et des règles strictes, car c'est ce dont la population a besoin et ce qu'elle souhaite. ▼



THE GIFT, 2021

Un film de Jasmina Cibic | A film by Jasmina Cibic

Film en une projection, vidéo 4K, son stéréo, 27'56'' | SINGLE CHANNEL, 4K VIDEO, stereo sound, 27'56''

Film en trois projections, vidéo 4K, son 5.1, 30'34'' | THREE CHANNEL, 4K VIDEO, 5.1 sound, 30'34''

Co-commissionné par le macLYON, FLAMIN – Film London Artists’ Moving Image Network et la steirischer herbst ’19. Coproduit par le macLYON, FLAMIN (avec le soutien financier du Arts Council England) et steirischer herbst ’19, et coproduit avec Waddington Studios London. Avec le soutien de Muzeum Sztuki, Łódź ; Northern Film School – Leeds Beckett University ; UGM Maribor Art Gallery ; Cooper Gallery – Duncan of Jordanstone College of Art & Design – University of Dundee ; musée d’Histoire de la Yougoslavie, Belgrade ; Nations unies, Genève ; Espace Niemeyer, Paris ; et Palais de la Culture et de la Science, Varsovie.

Co-commissioned by macLYON, FLAMIN – Film London Artists’ Moving Image Network, and steirischer herbst ’19. Co-produced by macLYON, FLAMIN (with funding from Arts Council England), steirischer herbst ’19, and co-produced with Waddington Studios London. Supported by Muzeum Sztuki in Łódź; Northern Film School – Leeds Beckett University; UGM Maribor Art Gallery; Cooper Gallery – Duncan of Jordanstone College of Art & Design – University of Dundee; Museum of Yugoslavia, Belgrade; United Nations Geneva; Espace Niemeyer, Paris; and Palace of Science and Culture, Warsaw.

Lieux de tournage : Espace Niemeyer – siège du Parti communiste français, Paris © NIEMEYER, Oscar / DACS 2019 Palais des Nations, Genève avec l’autorisation des Nations unies Palais de la Culture et de la Science, Varsovie Mont Bouzloudja, Bulgarie

Filmed on location: Espace Niemeyer – Siège du Parti communiste français [French Communist Party Headquarters], Paris © NIEMEYER, Oscar / DACS 2019 Palais des Nations, Geneva with the permission of the United Nations Palace of Science and Culture, Warsaw Mount Buzludzha, Bulgaria



DIPLOMATE | DIPLOMAT: Brian Caspe
INGÉNIEUR | ENGINEER: Edmund Kingsley
ARTISTE | ARTIST: Lachlan Nieboer

LA LIBERTÉ DE CULTE | FREEDOM OF WORSHIP: Nikki Leigh Scott
LA LIBERTÉ DE VIVRE À L'ABRI DU BESOIN | FREEDOM FROM WANT: Johanna Taylor
LA LIBERTÉ DE VIVRE À L'ABRI DE LA PEUR | FREEDOM FROM FEAR: Louise Tyler
LA LIBERTÉ D'EXPRESSION | FREEDOM OF SPEECH: Jayne Wisener

DONS DE LA DANSE | GIFTS OF DANCE: Harry Alexander, Oxana Gilbert
DON DE LA MUSIQUE | GIFT OF MUSIC: Dejana Sekulić

ENFANTS | CHILDREN: Róża Domańska, Pola Czerwińska, Ada Siborenko
NARRATRICE | THE NARRATOR: Anna-Louise Plowman

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE | CINEMATOGRAPHER: Mark Carey
SCRIPT | SCRIPT: Jasmina Cibic, Juliet Jacques
SCÉNARIO | SCREENPLAY: Jasmina Cibic
MONTAGE | EDITOR: Sue Giovanni
COMPOSITEUR | MUSIC COMPOSER: Chris Bemand
MIXAGE DU DOUBLAGE | DUBBING MIXER: Pip Norton
COLORISTE | COLOURIST: Jason R. Moffat

CASTING | CASTING: Shakyrá Dowling

RESPONSABLE DU SCRIPT | SCRIPT SUPERVISOR: Angèle Pignon

MONTEUR | CONFORM EDITOR: Mike Bailey

EFFETS SPÉCIAUX | VISUAL EFFECTS ARTISTS: Mike Bailey, Dzianis Klimenka

GRAPHISME | GRAPHICS: Rafaela Dražić

PARIS

PRODUCTEUR | LINE PRODUCER: Balthazar de Ganay
SERVICES DE PRODUCTION | PRODUCTION SERVICES: Lionfish Films
DIRECTRICE DE LA PRODUCTION | PRODUCTION MANAGER: Louise Krieger

CHORÉGRAPHIE | CHOREOGRAPHY: Josh Ben-Tovim

1^{ER} ASSISTANT DE LA RÉALISATRICE | 1ST ASSISTANT DIRECTOR: Matthieu Maunier-Rossi

CAMÉRA A | A CAMERA: 1^{ER} ASSISTANT CAMÉRA | 1ST ASSISTANT CAMERA: Félix Sulejmanoski
2^E ASSISTANTE CAMÉRA | 2ND ASSISTANT CAMERA: Darleen Klug

CAMÉRA B | B CAMERA: CADREUR | CAMERA OPERATOR: Valentin Vignet
1^{RE} ASSISTANTE CAMÉRA | 1ST ASSISTANT CAMERA: Tess Barthes
2^E ASSISTANT CAMÉRA | 2ND ASSISTANT CAMERA: Joseph Rowan
D.I.T. | D.I.T.: Mike Bailey

PRENEUR DE SON | SOUND RECORDIST: Benjamin Silvestre
PERCHISTE | BOOM OPERATOR: Lucas Doméjean
ÉCLAIRAGISTE | GAFFER: Adrien Chata
ÉLECTRICIEN | SPARK: Julien Malichier
CHEF MACHINISTE | KEY GRIP: Alexandre Quiroz-Martinet
MACHINISTE | KEY GRIP: Clotilde Coeurdeuil

RÉGISSEUSE DU LIEU DE TOURNAGE | LOCATION MANAGER: Marion Godde
INTERMÉDIAIRE AVEC LE LIEU DE TOURNAGE | LOCATION LIAISON: Nicolas Bescond

SCULPTURES ET ACCESSOIRES | SCULPTURES AND PROPS: Jaime Fitzpatrick, David Riley
ŒUVRES D'ART | ARTWORKS: Jasmina Cibic
SERVICE ARTISTIQUE | ART DEPARTMENT: Arnaud Moinet, Erin Carey

STYLISTE MAQUILLAGE | MAKE-UP DESIGNER: Louise Constad
MAQUILLEUSE | MAKE-UP ARTIST: Agathe Bernardon
ASSISTANTE MAQUILLEUSE | MAKE-UP ASSISTANT: Rista Dimovitch
COIFFEUR | HAIR DESIGNER: Chris Kurz
ASSISTANTE COSTUMIÈRE | WARDROBE ASSISTANT: Iris Jarre

PHOTOGRAPHES | STILL PHOTOGRAPHERS: Tim Brotherton, Pete Moss

ASSISTANTE DE LA RÉALISATRICE | ASSISTANT TO DIRECTOR: Manca Bajec

COMPTABLE | ACCOUNTANT: Anthony Capucciolo

RESTAURATION | CATERING: Christophe Coudre

MATÉRIEL CAMÉRA | CAMERA EQUIPMENT: Northern Film School, Leeds Beckett University
MATÉRIEL MACHINISTE | GRIP EQUIPMENT: TSF
MATÉRIEL LUMIÈRE | LIGHTING EQUIPMENT: Eye-Lite
MATÉRIEL SON | SOUND EQUIPMENT: Clippertone
VÉHICULES ET LOGISTIQUE | VEHICLES AND LOGISTICS: Logifilm

GENÈVE | GENEVA

SERVICES DE PRODUCTION | PRODUCTION SERVICES: Because Production Services, Geneva
1^{ER} ASSISTANT CAMÉRA | 1ST ASSISTANT CAMERA: Ronan Boudier
D.I.T. | D.I.T.: Mike Bailey
ÉCLAIRAGISTE | GAFFER: Kian Altmann
ÉLECTRICIENNE | SPARK: Ariane Wolleb

CHEFFE MACHINISTE | KEY GRIP: Sophie Poncin
MACHINISTE STAGIAIRE | GRIP TRAINEE: Saoirse Carey

INTERMÉDIAIRE AVEC LE LIEU DE TOURNAGE | LOCATION LIAISON: Thomas Kryger

PRENEUR DE SON | SOUND RECORDIST: Yianne Rey

MAQUILLEUSE ET COIFFEUSE | MAKE-UP AND HAIR STYLIST: Kate John

PHOTOGRAPHE | STILL PHOTOGRAPHER: Pete Moss

ASSISTANTE DE LA RÉALISATRICE | ASSISTANT TO DIRECTOR: Manca Bajec

MATÉRIEL CAMÉRA | CAMERA EQUIPMENT: Northern Film School, Leeds Beckett University
MATÉRIEL LUMIÈRE/MACHINISTE | LIGHTING AND GRIP EQUIPMENT: Visuals (Switzerland) Sàrl
SERVICES DE PRODUCTION | PRODUCTION SERVICES: Because Production Services, Geneva

COURTESY DE LA PERFORMANCE AU VIOLON | VIOLIN COURTESY OF: Thomas Meuwissen

VARSOVIE |
WARSAW

SERVICES DE PRODUCTION | PRODUCTION
SERVICES: LAVA Films
DIRECTEUR DE LA PRODUCTION |
PRODUCTION MANAGER:
Patryk Sielecki

1^{ER} ASSISTANT DE LA RÉALISATRICE |
1ST ASSISTANT DIRECTOR:
Michał Edelman
DIRECTEUR DE LA SECONDE ÉQUIPE DE LA
PHOTOGRAPHIE | 2ND UNIT DIRECTOR OF
PHOTOGRAPHY: Maciej Edelman
RESPONSABLE DU SCRIPT | SCRIPT
SUPERVISOR: Justyna Sembratowicz

1^{ER} ASSISTANT CAMÉRA | 1ST ASSISTANT
CAMERA: Wojciech Bibel
2^E ASSISTANT CAMÉRA | 2ND ASSISTANT
CAMERA: Frederyk Potoczek

COMPAGNIE SOUS-MARINE | UNDERWATER
COMPANY:
Artur Zwierzchowski
1^{ER} ASSISTANT CAMÉRA | 1ST ASSISTANT
CAMERA: Bartek Lewandowski
2^E ASSISTANT CAMÉRA | 2ND ASSISTANT
CAMERA: Konrad Lubczyński

ÉCLAIRAGISTE | GAFFER: Artur Łapot
ÉLECTRICIEN | SPARK:
Paweł Dębowski
CHEF MACHINISTE | KEY GRIP: Piotr Wicik
MACHINISTE | GRIP:
Karol Ambroszczyk

INTERMÉDIAIRES AVEC LE LIEU DE
TOURNAGE | LOCATION LIAISON:
Agnieszka Pindera, Katarzyna Mróz
ENTRAÎNEUSE NATATION | SWIM COACH:
Agnieszka Strómiłło

PRENEUSE DE SON | SOUND RECORDIST:
Aleksandra Landsman

SERVICE ARTISTIQUE | ART DEPARTMENT:
Maciej Wachowiak, Grzegorz
Dzierbicki
MAQUILLEUSE ET COIFFEUSE | MAKE-UP
AND HAIR STYLIST:
Magdalena Michalak
PHOTOGRAPHE | STILL PHOTOGRAPHER:
Andrzej Stawiński

MATÉRIEL CAMÉRA | CAMERA EQUIPMENT:
ATM System
MATÉRIEL MACHINISTE | GRIP EQUIPMENT:
Grip 7
MATÉRIEL LUMIÈRE | LIGHT EQUIPMENT:
Film Illumination
CAMÉRA SOUS-MARINE | UNDERWATER
CAMERA: Aquafilms

MONT BOUZLOUDJA |
MONT BUZLUDZHA

PILOTES DU DRONE | DRONE OPERATORS:
Marin Kafedjiiski, Nikolay Georgiev
(Diffraction Ltd.)
STABILISATION DU DRONE | DRONE
STABILISATION: Domen Ožbot

LE SCRIPT EST COMPOSÉ DE DISCUSSIONS,
DE LETTRES ET DE DISCOURS SUR LE
DON POLITIQUE DE LA CULTURE, DONT
DES DOCUMENTS ISSUS DES ARCHIVES
SUIVANTES: ARCHIVES DE L'ESPACE
NIEMEYER, PARIS ; BIBLIOTHÈQUE DES
NATIONS UNIES, GENÈVE ; MUSÉE D'HISTOIRE
DE LA YUGOSLAVIE, BELGRADE ; ARCHIVES
DE YUGOSLAVIE ; LANDESARCHIV BERLIN ;
ET ARCHIVES D'ÉTAT DE ROME. | THE SCRIPT
IS COMPOSED FROM DISCUSSIONS, LETTERS
AND SPEECHES ON THE POLITICAL GIFTING
OF CULTURE, INCLUDING MATERIALS FROM
THE FOLLOWING ARCHIVES: THE ESPACE
NIEMEYER ARCHIVE, UNITED NATIONS
LIBRARY GENEVA, MUSEUM OF YUGOSLAVIA,
ARCHIVE OF YUGOSLAVIA, LANDESARCHIV
BERLIN, AND ARCHIVIO DI STATO DI ROMA.

ASSISTANTS DE RECHERCHE | RESEARCH
ASSISTANTS: Manca Bajec, Alexandra
Baudelot, Jelica Jovanović, Ana
Panić, Mauro Tonini

PIÈCE POUR VIOLON SEUL DE DEJANA
SEKULIĆ INSPIRÉE POUR LE DON : « HYMNE
POUR FRATERNITÉ UNIVERSELLE (DEDICATO
AGLI UOMINI DI BUONA VOLONTÀ) » DE
BRUNO SABATTINI, 1959, COURTESY DE
LA BIBLIOTHÈQUE DES NATIONS UNIES,
GENÈVE. | PIECE FOR SOLO VIOLIN BY DEJANA
SEKULIĆ, BASED ON THE GIFT, “HYMNE POUR
FRATERNITÉ UNIVERSELLE” (DEDICATO AGLI
UOMINI DI BUONA VOLONTÀ | DEDICATED
TO THE MEN OF GOOD WILL) BY BRUNO
SABATTINI, 1959, COURTESY OF UNITED
NATIONS LIBRARY GENEVA.

CONSEILLERS ARTISTIQUES | CURATORIAL
ADVISORS: Matthieu Lelièvre,
Alessandro Vincentelli

POUR LE MACLYON | FOR MACLYON:
DIRECTRICE | DIRECTOR:
Isabelle Bertolotti
COMMISSAIRE | SENIOR CURATOR: Matthieu
Lelièvre

POUR FILM LONDON | FOR FILM LONDON:
DIRECTRICE DE ARTISTS' MOVING IMAGE |
HEAD OF ARTISTS' MOVING IMAGE:
Maggie Ellis
DIRECTRICE PRINCIPALE DE FLAMIN | SENIOR
FLAMIN MANAGER: Rose Cupit
COORDINATRICE DE PRODUCTION |
PRODUCTION COORDINATOR:
Greta Hewison

POUR STEIRISCHER HERBST '19 |
FOR STEIRISCHER HERBST '19:
DIRECTRICE ET COMMISSAIRE EN CHEF |
DIRECTOR AND CHIEF CURATOR:
Ekaterina Degot
RESPONSABLE DES AFFAIRES
CURATORIALES | HEAD OF CURATORIAL
AFFAIRS: Christoph Platz
DIRECTRICE ADJOINTE | DEPUTY DIRECTOR:
Henriette Gallus

COMMISSAIRE | SENIOR CURATOR:
David Riff
RESPONSABLE DE PRODUCTION |
PRODUCTION MANAGER:
Sebastian Sprenger

REMERCIEMENTS PARTICULIERS À |
SPECIAL THANKS TO:
Bérangère Amblard, Émilie
Bannwarth, Alexandra Baudelot,
Pippo Ciorra, Matevž Čelik
Ambassade de la République de
Slovénie à Londres | Embassy of
the Republic of Slovenia in London,
Zoran Erić, Cedric Fauq, Marta Kos,
Marilou Laneuville, Tevž Logar,
Tihomir Milovac, Katarzyna Mróz,
Sarah Munro, Michał Murawski
Mission permanente de la
République de Slovénie à l'UNOG
à Genève | Permanent Mission of
the Republic of Slovenia to UNOG
in Geneva, Agnieszka Pindera,
Francesco Pisano, Una Popović,
Naomi Potter, Cheryl Sim
Ministère de la Culture slovène |
Slovene Ministry of Culture,
Martino Stierli, Jarosław Suchan,
Simona Vidmar

THE GIFT © JASMINA CIBIC 2021

Extrait du script du film *The Gift*

Scène 1

INTÉRIEUR DU PALAIS DE LA CULTURE ET DE LA SCIENCE, VARSOVIE.
PISCINE DU PALAIS DE LA JEUNESSE.
TROIS JEUNES FILLES APPROCHENT ET GRIMPENT SUR LE PLONGEOIR.

LA NARRATRICE (VOIX OFF)

Comment savons-nous que c'est le début ? Nous percevons une cassure. Une rupture avec notre environnement, qui fait dérailler le monde tel que nous le connaissons. Une crise générale : le glissement continu d'une civilisation vers l'abîme. Nous ne sommes pas réduits au rôle de témoin de cette chute lente et apparemment inexorable. Nous pouvons inventer l'instrument qui remettra notre société en selle. Un don parfait pour nos nations divisées. Un don pour l'éternité, dans le cadre d'une économie circulaire perpétuelle. Un don de vérité, pas de l'ordre des apparences, mais ancré dans la réalité des aspirations. Un principe organisateur qui éloignera l'humanité de ses pulsions les plus destructrices et nous empêchera de répéter les désastres du passé. Il représentera une vie parfaite en devenir, révélant son potentiel et éliminant tous les déchets sur son passage. Il privera la tromperie de toute séduction et rétablira notre responsabilité envers la vie. Le vieux monde agonise. Un nouveau doit naître.

The Gift (Script extract)

Scene 1

INTL. PALACE OF CULTURE AND SCIENCE, WARSAW.
PALACE OF YOUTH SWIMMING POOL.
THREE GIRLS APPROACH AND CLIMB THE DIVING PLATFORM.

THE NARRATOR (VOICE-OVER)

How do we know this is the beginning? We feel a break. A rupture with our surroundings that derails the world as we know it. A general crisis reflected in a civilisation drifting steadily towards the abyss. We do not have to be mere witnesses to this slow and seemingly inevitable collapse. Instead, we could become inventors of the instrument that will realign our society. An instrument that will be a perfect gift for our divided nations and which can stand in perpetuity, as part of an economy of never-ending circulation. A gift of truth not in the realm of appearances, but in the reality of aspirations. An organising principle will lead mankind away from its most destructive impulses and stop us from repeating the ruins of the past. It will present a perfect life in development, uncovering its potential and clearing all detritus in its way. It will kill off the bewitching jewels of deception and reinstate our responsibility towards life. The old world is dying; a new one must be born.

LES FILLES S'ARRÊTENT UN INSTANT. TENDENT LES BRAS ENSEMBLE
ET SE PRÉPARENT À PLONGER.

LA NARRATRICE (VOIX OFF) (CONT'D)

Nous organiserons un concours pour déterminer ce
symbole de notre nouveau futur. Il sera rebelle
et renoncera à l'illusion que notre seul rôle est de détruire
et de reconstruire le vieux théâtre du pouvoir. Il ne s'agit
pas d'un simple instant. Il s'agit d'une relation.

LES FILLES NAGENT SOUS L'EAU, PARALLÈLES LES UNES AUX AUTRES.

LA NARRATRICE (VOIX OFF) (CONT'D)

Un nouveau monde flamboyant resplendira dans la lumière
de l'aube. Il lance déjà ses premiers feux. Nous voulons qu'il
vive, que son énergie brute nous traverse.

THE GIRLS STOP FOR A BEAT, EXTEND THEIR ARMS IN UNISON
AND PREPARE TO JUMP.

THE NARRATOR (VOICE-OVER) (CONT'D)

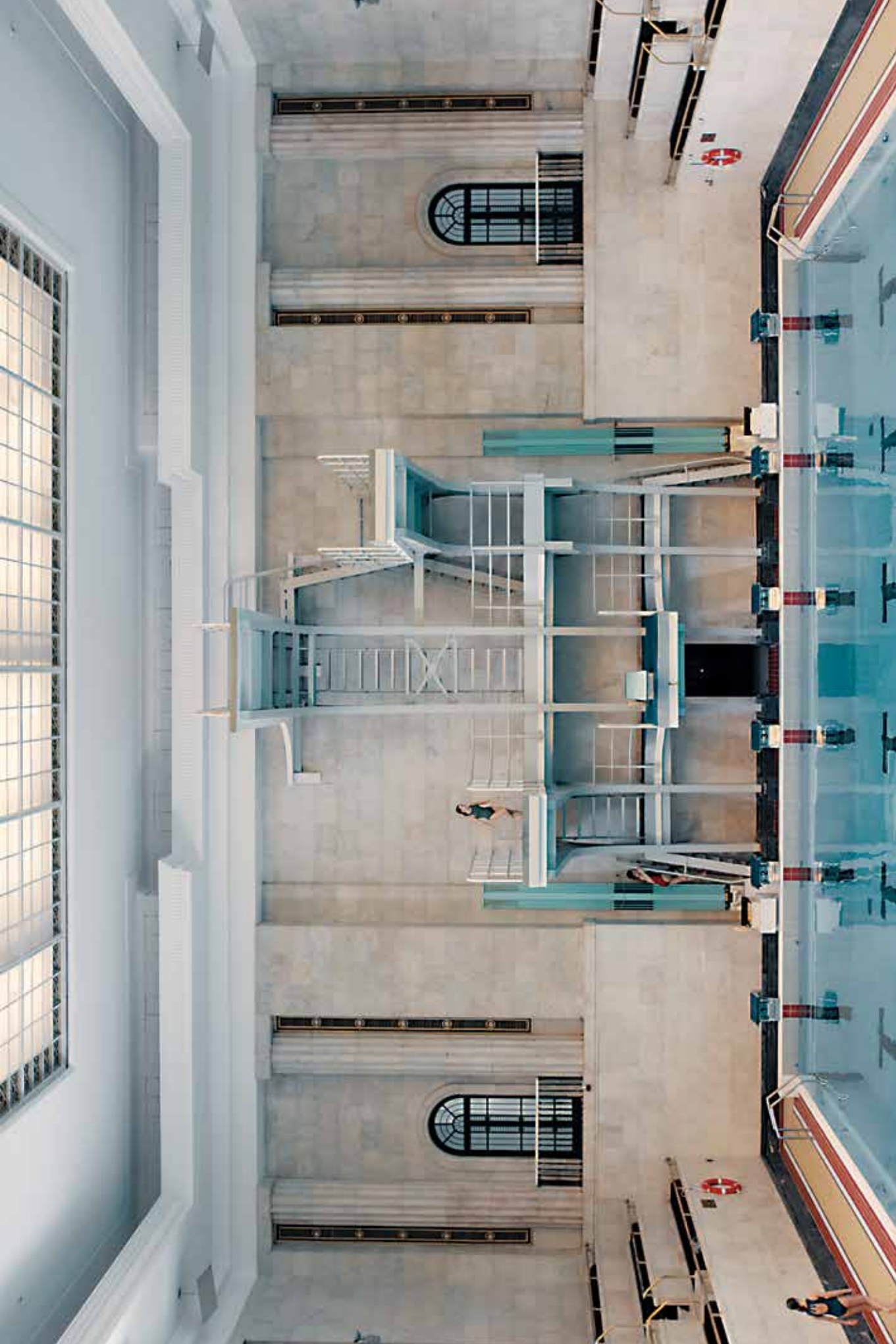
We will organise a competition to determine this symbol
of our renovated future. Its rebellious spirit will decisively
abandon the illusion that we are here just to tear down
and rebuild the expired spectacles of power. This is not a
drive-by. This is a relationship.

THE GIRLS SWIM UNDER THE WATER IN PARALLEL.

THE NARRATOR (VOICE-OVER) (CONT'D)

An exuberant new world will shine out in the early light; it is
already sending out its first rays. We want the world to live,
and we want to feel its raw energy flowing through us.

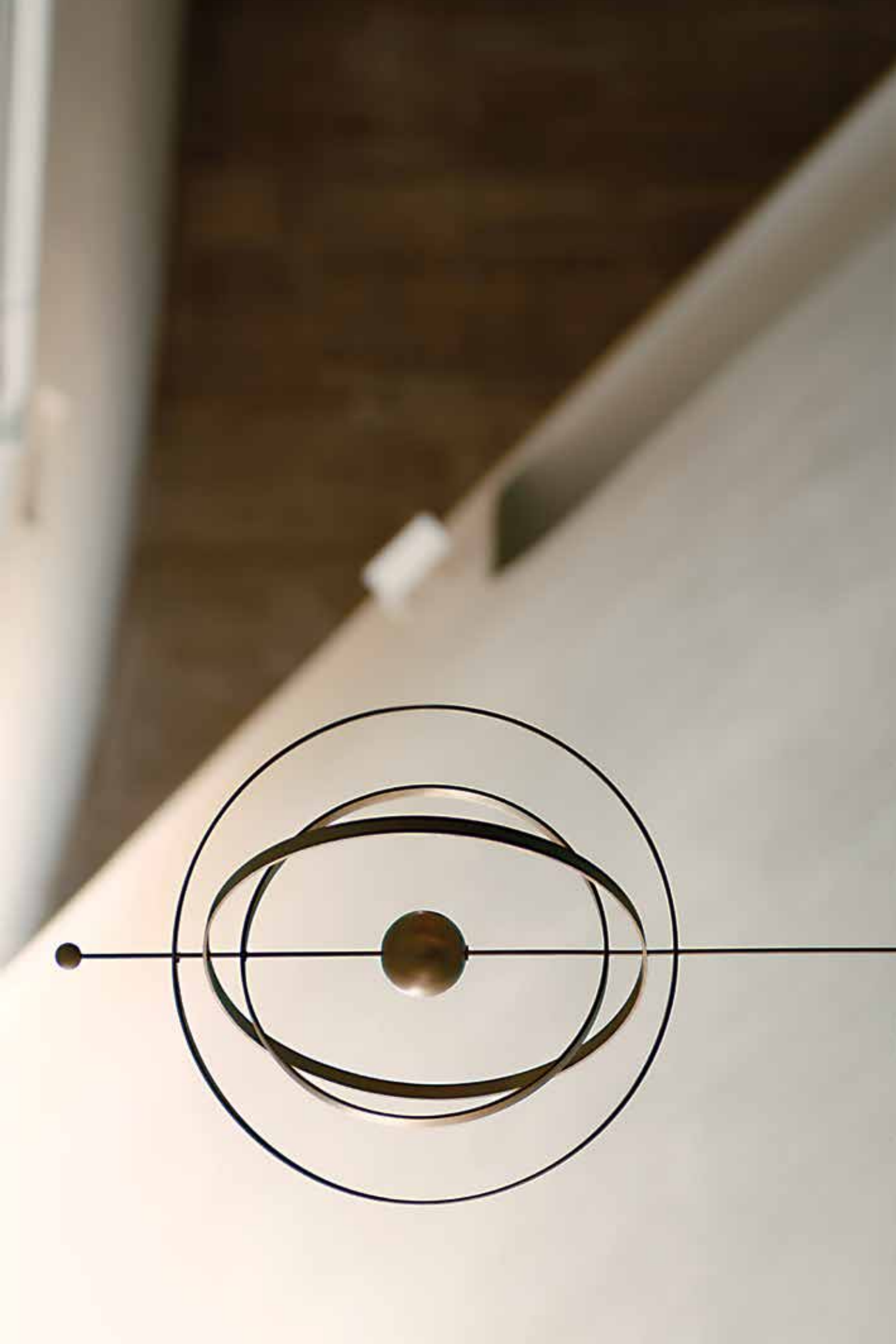


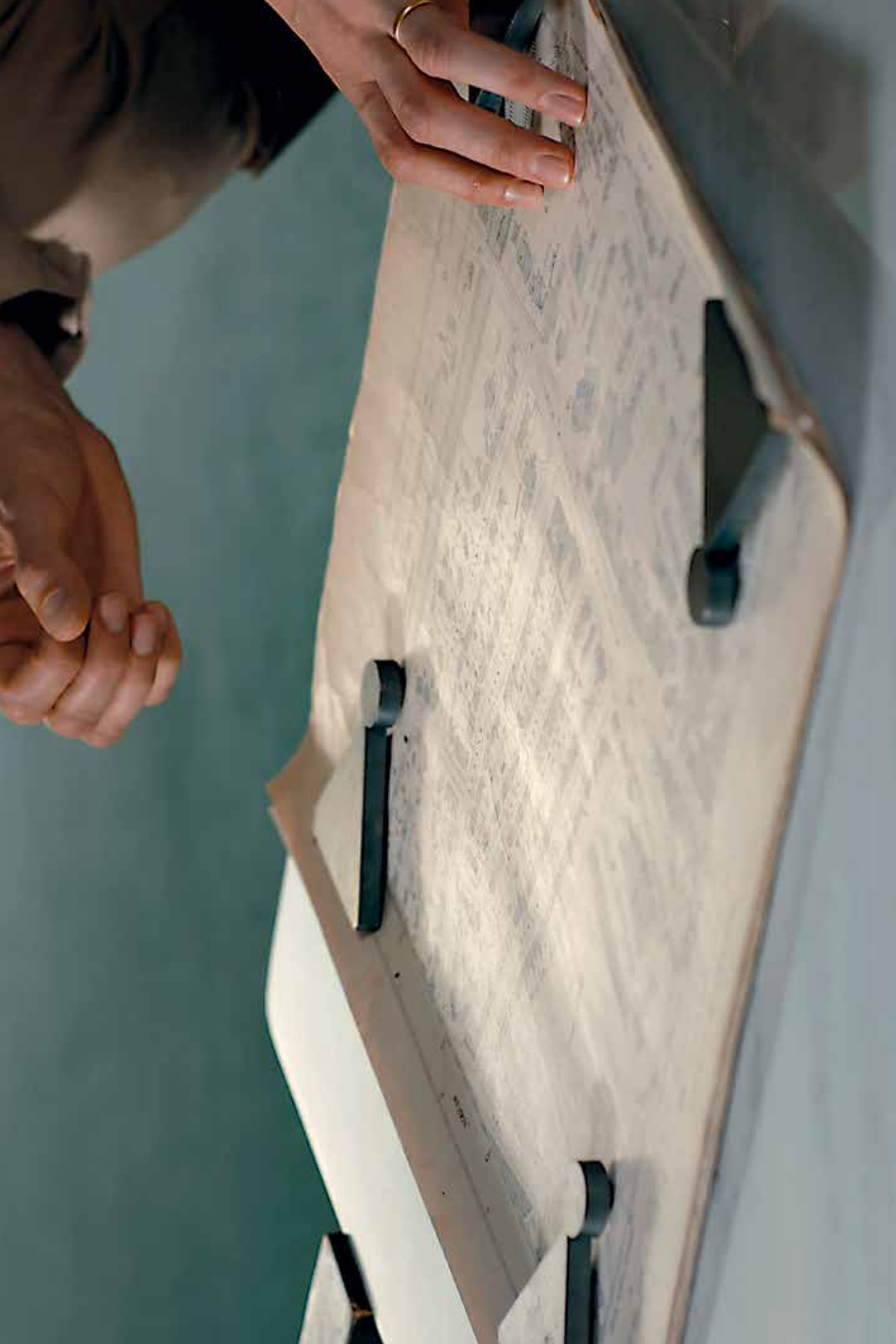








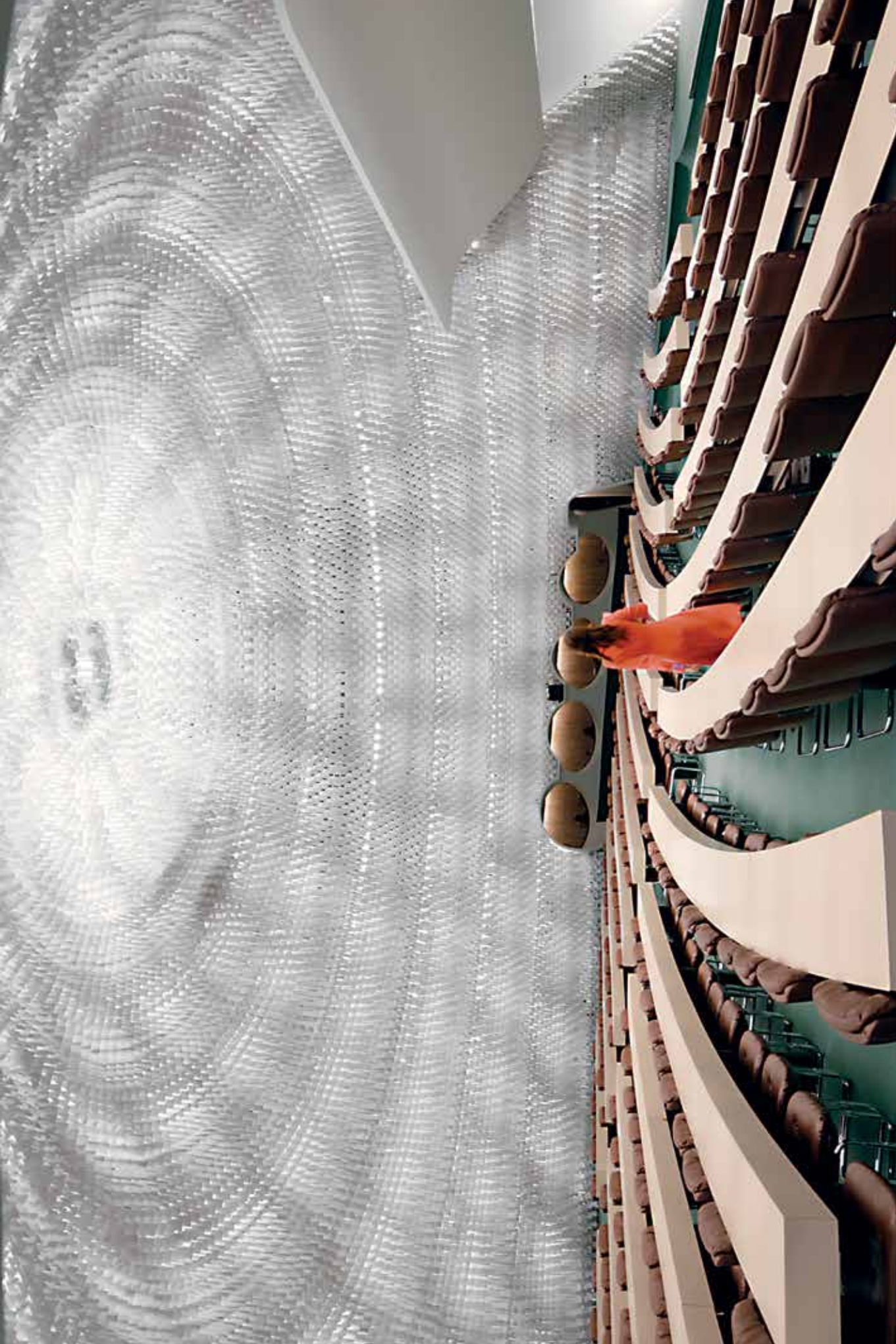


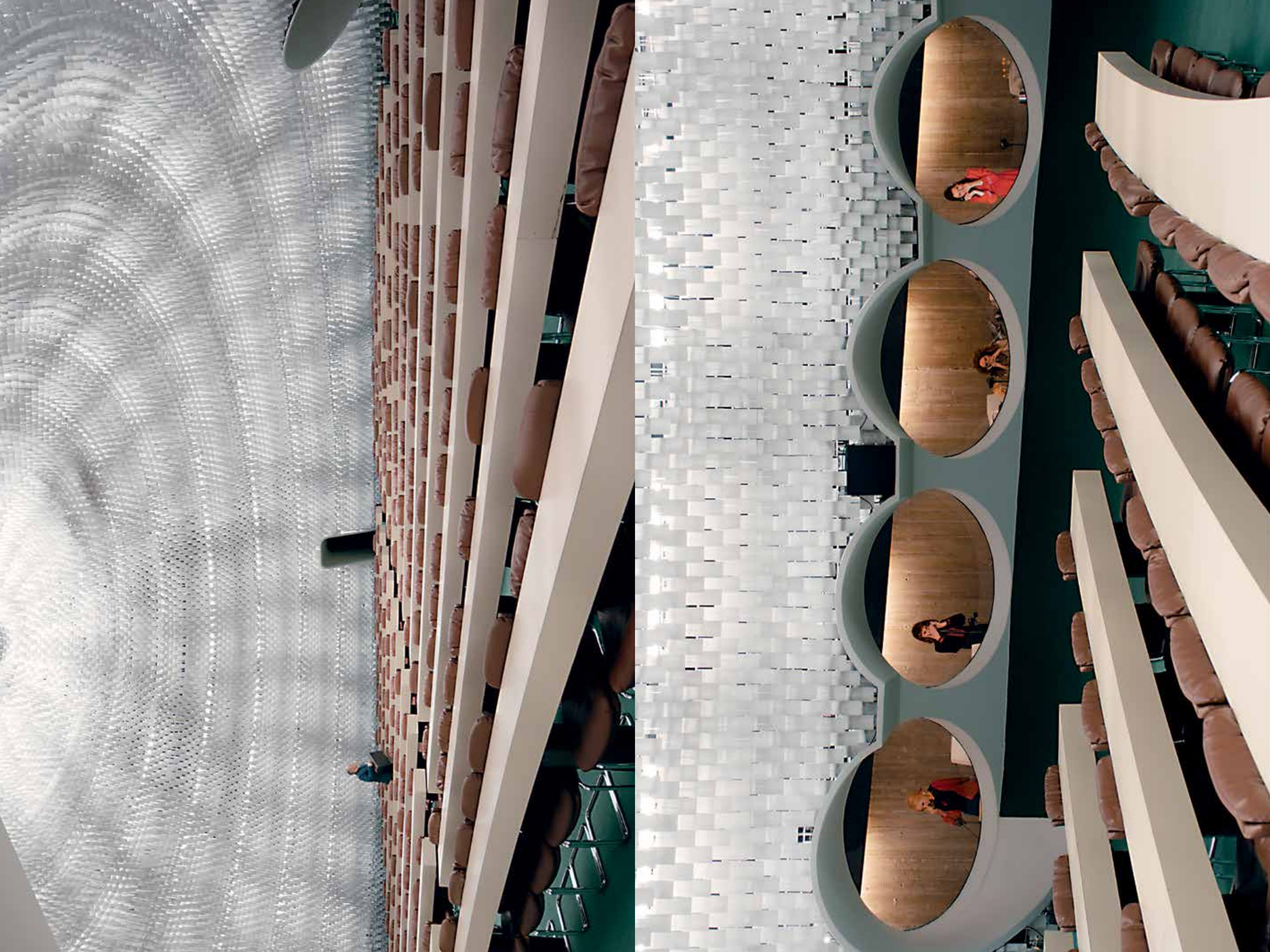


























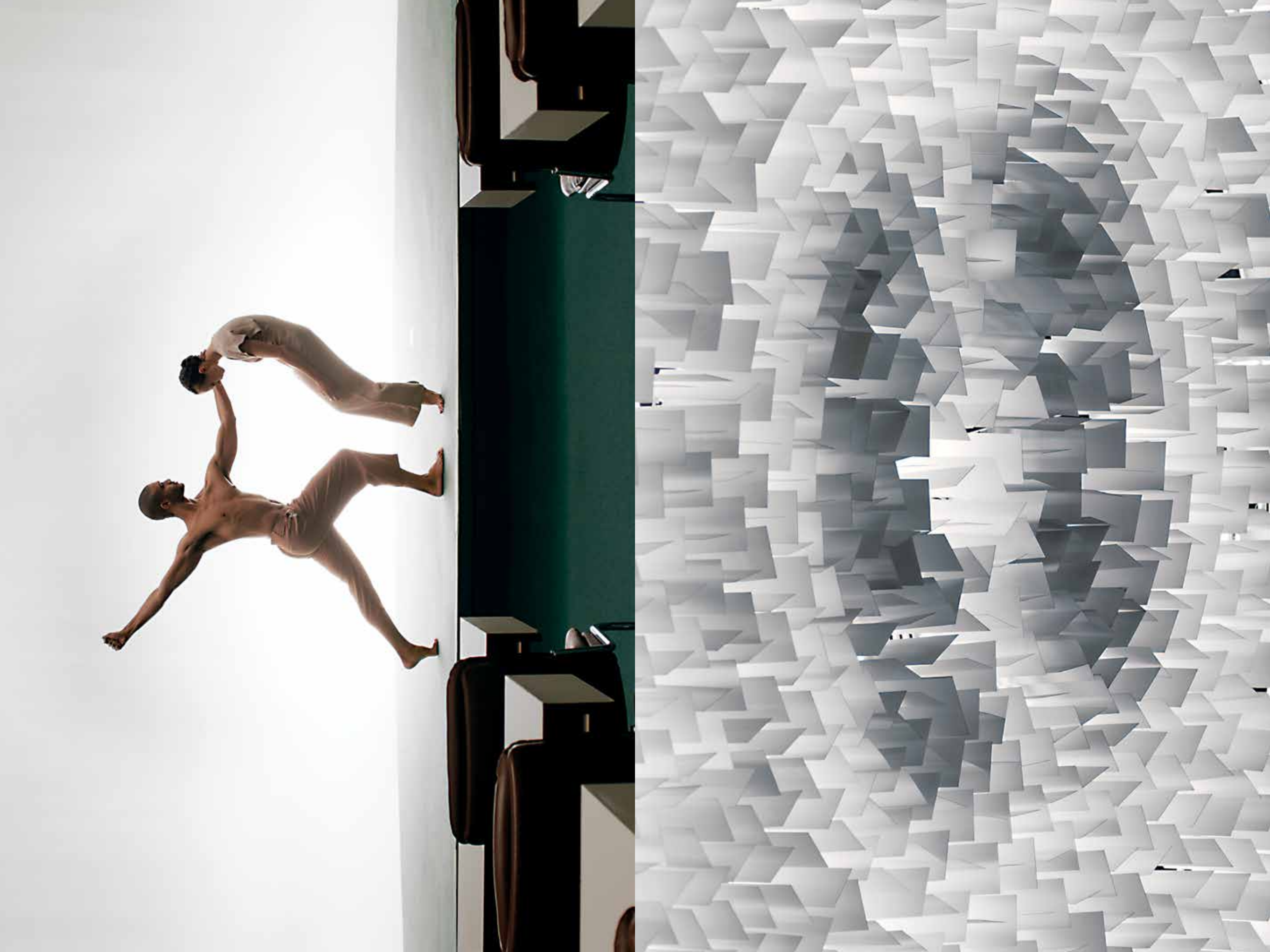












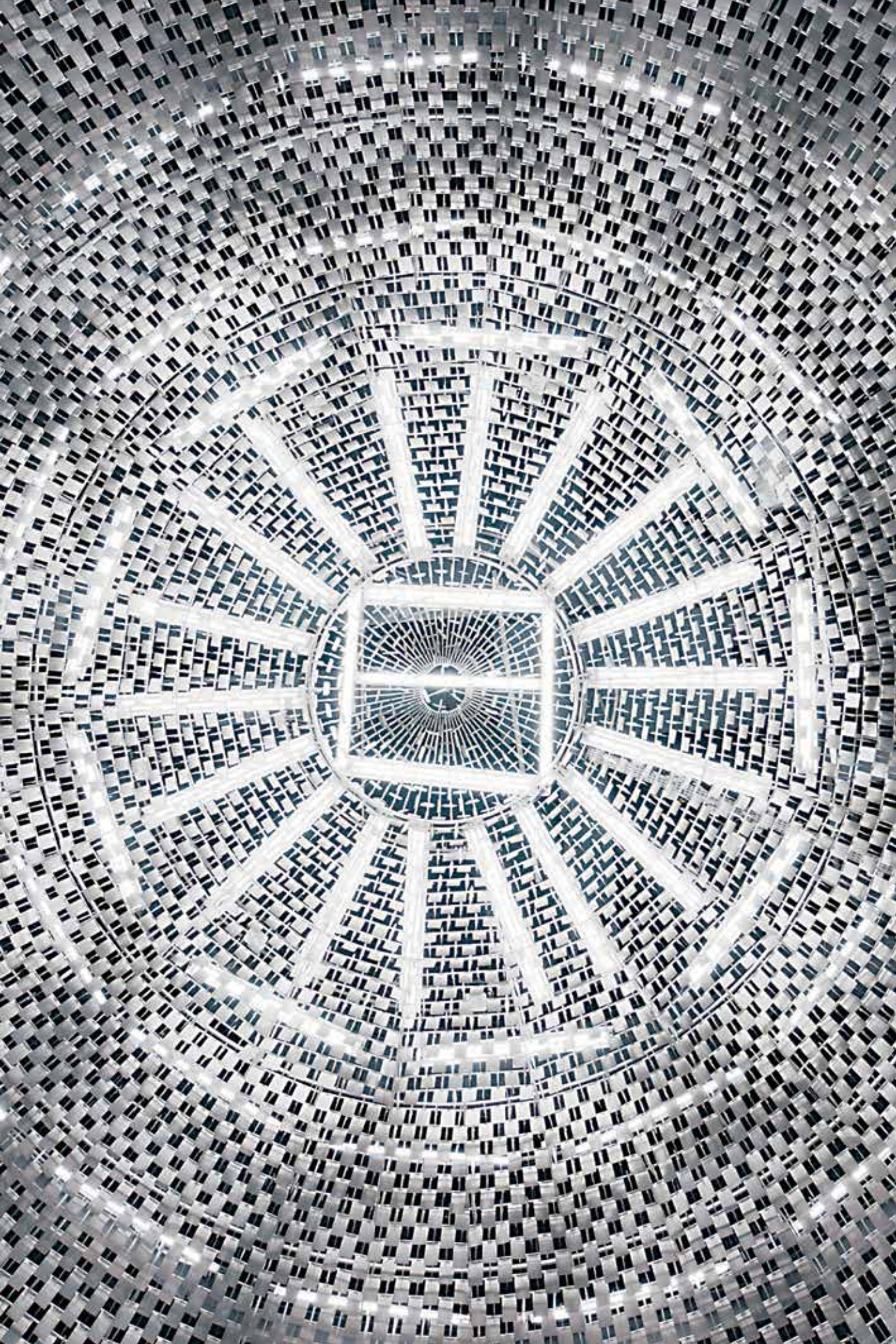




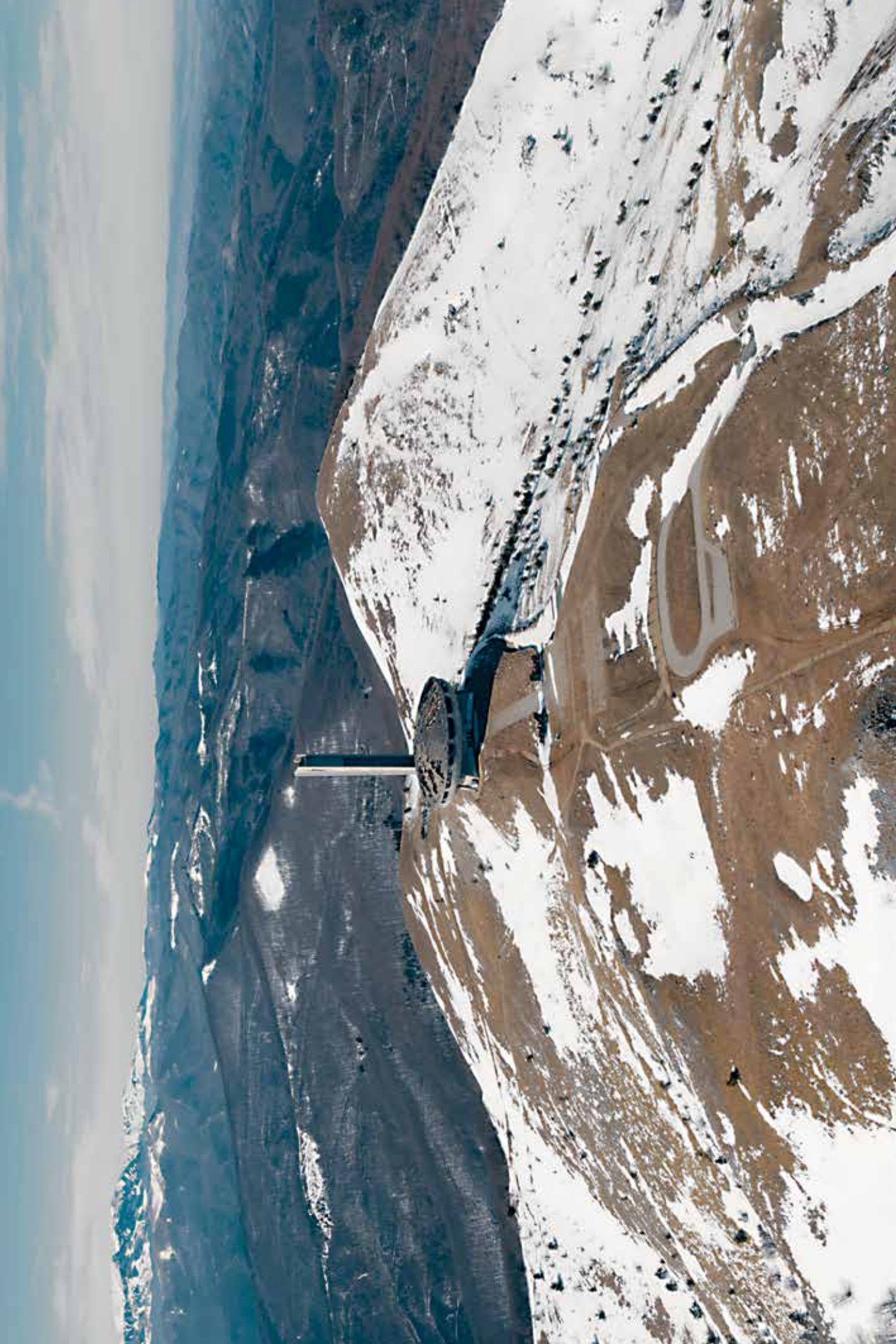














iLIANA
FOKIANAKI

147

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

⁶ Ibid., pp. 203-4.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

7 In a personal conversation between Cibic and the author.

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

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

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

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

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

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

7 *Ibid.*, p. 287.

8 Conversation de l'autrice avec Jasmina Cibic.



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

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

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

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

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

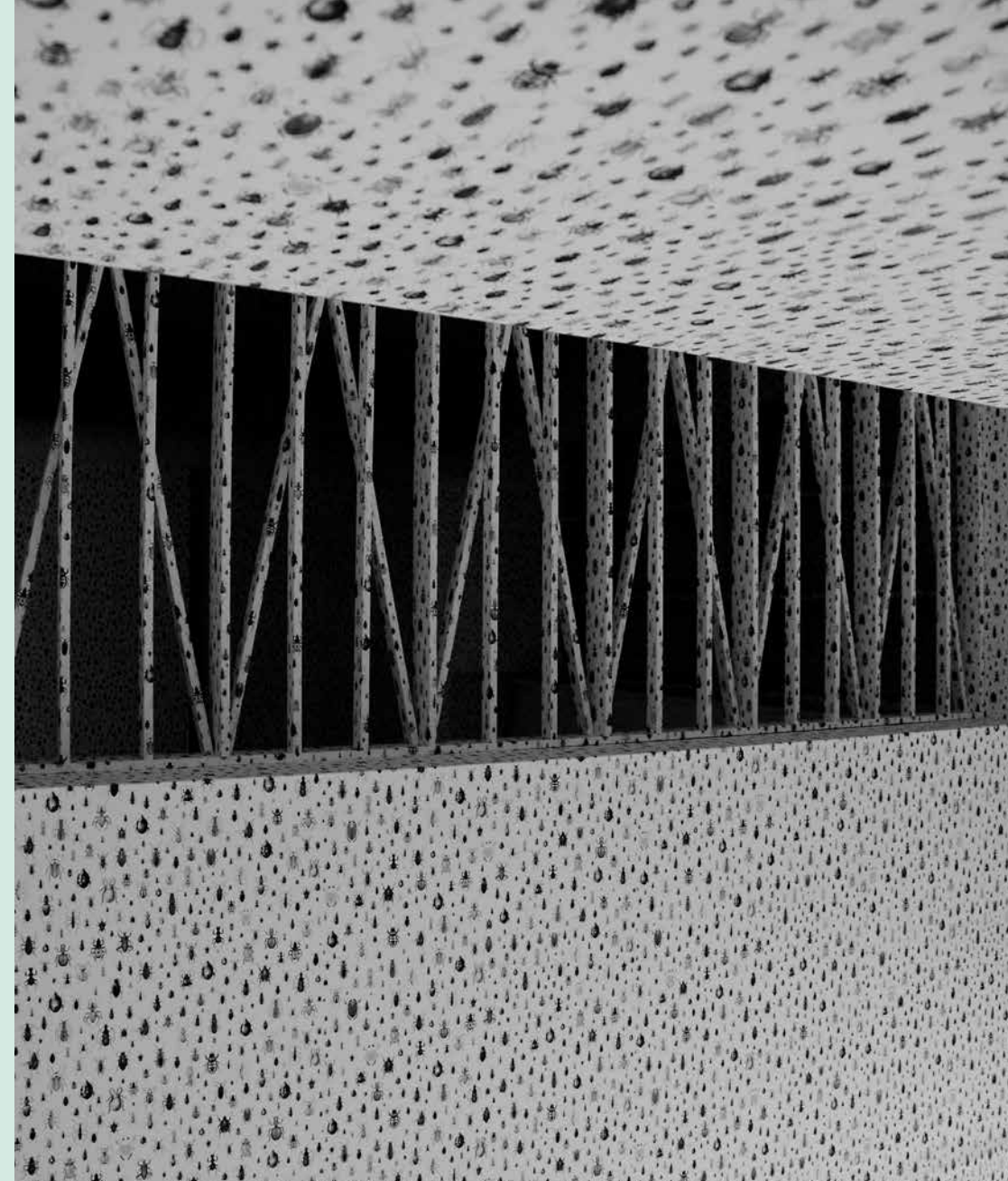
C'est bien ce que Cibic semble questionner dans *The Gift*. Nous vivons à une époque où la nation a perdu ses caractéristiques de classe, pierre angulaire de la manifestation du pouvoir, « et pourtant », comme l'écrit Cibic, « elle s'est réaffirmée à travers une poussée du populisme de droite. Nous vivons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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

162

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

163



10 arm-wrestling

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

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

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

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

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

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

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

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



Tear Down and Rebuild, 2015,
photographie de tournage

Tear Down and Rebuild, 2015,
production still

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tear Down and Rebuild, 2015,
photographie de tournage

Tear Down and Rebuild, 2015,
production still



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

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

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

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

170

171



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

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

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

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

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

Athènes, juillet 2022.



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

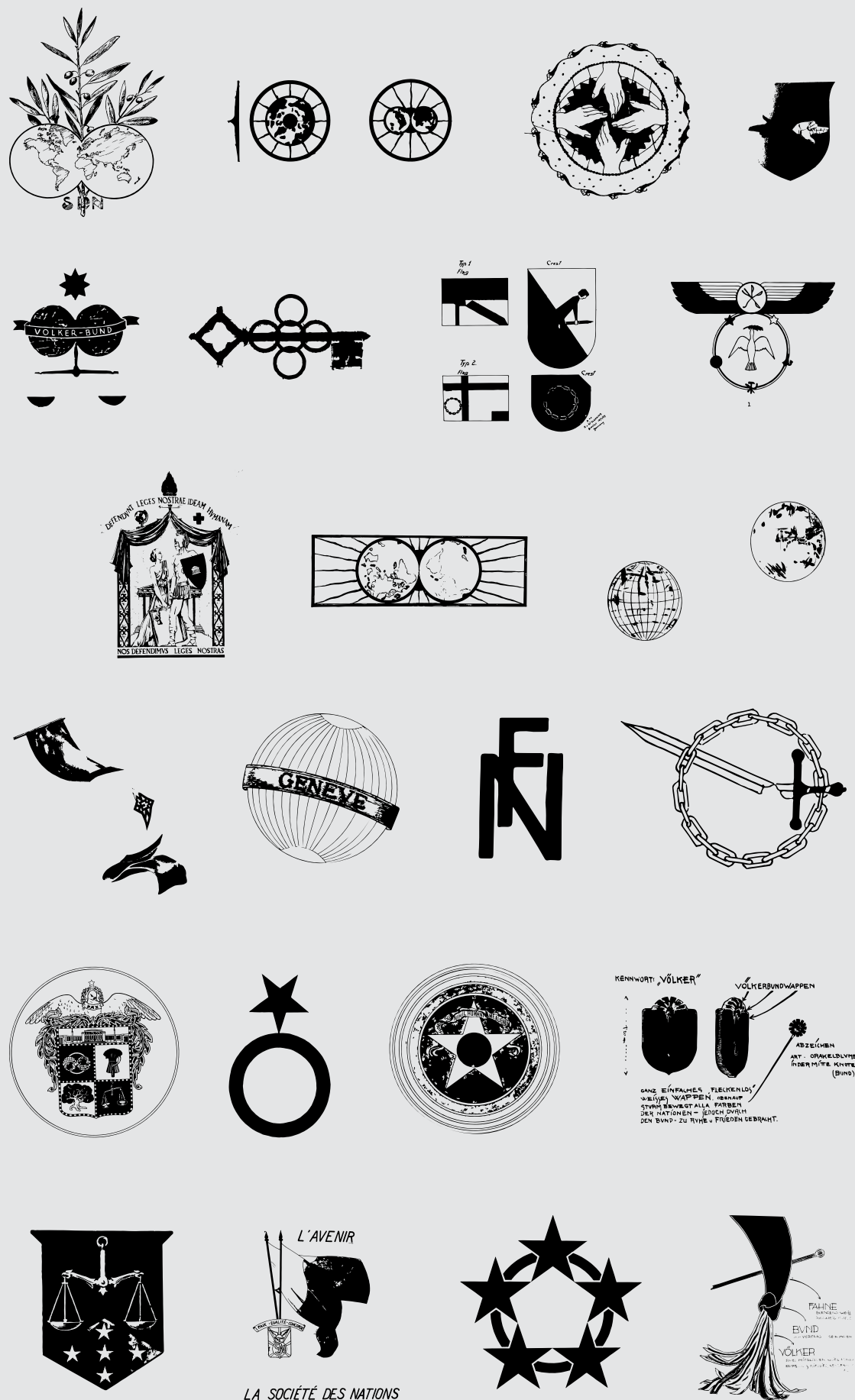
Most Favoured Nation, 2022, exhibition view, Museum der Moderne, Salzburg

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

Athens, July 2022.

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

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



Les emblèmes figurant en arrière-plan des textes de ce catalogue sont inspirés de motifs que Jasmina Cibic a placés au centre de sa mise en scène pour *All That Power Melts into Noise*, une performance présentée en 2020 au musée d'Art contemporain de Ljubljana. L'argument découle de l'enquête menée par l'artiste sur la conception du don politique en matière culturelle et sur son rôle dans les structures nationales et de pouvoir au moment des crises européennes du xx^e siècle. Les études de cas historiques exploitées par l'artiste nous renvoient directement au présent, où la culture est devenue un terrain d'affrontement pour les populismes, qui attaquent systématiquement la pensée critique et mettent ainsi une fois de plus en évidence la relation complexe entre culture et État.

Les rôles principaux sont ici joués par ce que Jasmina Cibic appelle des « ready-made historiques » : des formes culturelles utilisées comme instruments politiques à des moments clés marqués par les traumatismes de l'histoire européenne du xx^e siècle. Plutôt qu'une commande, chacun de ces « ready-made » était un cadeau, un don fait par les détenteurs du pouvoir au sommet de la chaîne politique, dans le but de prévenir les conflits et de favoriser la cohésion intra-et internationale.

All That Power Melts into Noise s'appuie sur des compositions musicales encore jamais interprétées, offertes dans les années 1930, principalement par des compositeurs amateurs ou semi-professionnels, au Palais des Nations de Genève. Cette architecture devait loger et magnifier la Société des Nations, fondée en 1919 comme première tentative d'institution transnationale sur le sol européen. Les compositions avaient été conçues en l'honneur du pacte qui devait empêcher de nouveaux conflits entre nations, un objectif où la SDN a lamentablement échoué. Ces morceaux ont été interprétés pour la première fois à l'occasion de la performance de Jasmina Cibic par deux femmes percussionnistes. Leur dialogue rythmique en boucle est fait d'une succession d'hymnes et de marches, les seules formes musicales des compositions offertes à la SDN. Il se trouve que ces deux formes sont aussi les plus caractéristiques de l'État-nation, de sa formation et sa dissolution. Dans la performance, les caisses claires sont elles-mêmes ornées de motifs reprenant des projets de drapeau pour la SDN, autre série de dons d'artistes semi-professionnels ou amateurs. Aucun drapeau officiel n'a jamais été adopté, par crainte qu'un emblème unique n'attise en réaction les sentiments nationalistes au sein de cette grande institution transnationale. Ces projets jamais exécutés sont publiés pour la première fois dans ce catalogue. Nous remercions la bibliothèque et les archives des Nations unies d'avoir autorisé la publication de ces inédits. ▽

The emblems featured behind the texts within the publication, *Stagecraft*, are collected from the motifs Jasmina Cibic has made central within her performative installation, *All That Power Melts Into Noise*, developed for her exhibition at the Museum of Contemporary Art in Ljubljana. The project centres on the artist's ongoing investigation into the idea of political gifts of culture, exploring their role within national and political structures during moments of European crisis in the 20th century. The historical case studies employed by Cibic speak directly to the present moment, in which culture has become a battleground for the forces of populism in their systematic attack on critical thought, bringing to the fore once again the complex relationship between culture and the state.

The protagonists within the project are a series of what Cibic calls 'historical ready-mades', i.e., cultural forms that were used as political devices during key post-traumatic moments in 20th century European history. Rather than commissions, each of these examples was a gift—an offering made by the powerbrokers at the top of the political food chain, with the aim of preventing conflict, and nurturing intra- and international cohesion.

The performative installation, *All That Power Melts Into Noise*, is drawn from unrealised musical compositions donated in the 1930s, chiefly by amateur and semi-professional composers, to the Palais des Nations in Geneva, an architecture that was to frame and celebrate the then newly founded League of Nations—the first attempt at transnationalism on European ground. These compositions were created to honour the alliance that was to stop further national conflicts—an objective that failed miserably. Within Cibic's project, these compositions were performed for the first time, by a pair of female percussionists in a looped rhythm exchange of anthems and marches—the only two forms of music donated—and likewise, the two forms most integral to the nation state: both to its formation and its dissolution. The snare drums themselves were adorned with paintings of proposed designs for the League of Nations' flag, another series of donations by international semi-professional and amateur artists. No official flag was ever adopted, due to fears that a single emblem would stir nationalist sentiment within this major transnational project. In the publication, *Stagecraft*, these unrealised proposals are published for the first time. We are in gratitude to the United Nations Library and Archive for the permission. ▽



Jasmina Cibic (née à Ljubljana en 1979) est une artiste établie à Londres dont les domaines de création sont le cinéma, la performance et l'installation. Jasmina Cibic explore les interactions entre le pouvoir de l'État, la culture et les représentations de genre. Elle étudie les mécanismes des politiques de *soft power*, autrement dit l'instrumentalisation de la culture par les forces politiques, dans des moments de crises historiques, sociales et idéologiques. En s'appuyant sur des recherches d'archives, elle sélectionne des œuvres d'art, des architectures et des compositions musicales où s'expriment les intérêts politiques et la rhétorique du pouvoir national. Elle traduit ses recherches en films et en mises en scène théâtrales immersives, qui incluent des photographies, des performances et des installations.

Elle a représenté la Slovénie à la 55^e Biennale de Venise avec son projet *For Our Economy and Culture*. Ses expositions individuelles les plus récentes ont été présentées au Museum der Moderne de Salzbourg, au macLYON, au Museum Sztuki de Łódź, au Museum of Contemporary Art de Ljubljana, au CCA de Glasgow, à la Fondation Phi de Montréal, au BALTIC Centre for Contemporary Art de Gateshead, au Ludwig Museum de Budapest et au Kunstmuseen de Krefeld. Elle a également participé à des expositions collectives au MAXXI de Rome, au Steirischer Herbst '19 de Graz, au MoMA de New York, au Marta Museum of Art de Herford et au Guangdong Museum of Art de Canton. Ses films ont été projetés au London Film Festival, à la Whitechapel Gallery de Londres, au CCA de Montréal, au Pula Film Festival, au HKW de Berlin, au musée du Louvre à Paris, aux Rencontres internationales de Paris, à l'Aesthetica Short Film Festival de York, au Berwick Film and Media Arts Festival, au festival Dokfest de Kassel et au Copenhagen International Documentary Festival. Jasmina Cibic a remporté en 2016 les prix MAC, International Ulster Bank et Charlottenborg Fonden, en 2020 le prix de la B3 Biennial of the Moving Image et, en 2021, le prix Jarman de l'agence Film London. ▼

Jasmina Cibic (b. Ljubljana 1979) is a London based artist who works in film, performance, and installation. Jasmina Cibic explores the intersections of state power, culture, and gender constructs. She examines the mechanisms of soft power—the instrumentalisation of culture by political forces—during moments of historical, social, and ideological crises. Through archival research, Cibic seeks out artworks, architecture, and music in which political interests and the rhetoric of national power are expressed. She translates her research into films and immersive theatrical compositions that include photography, performance, and installation.

Jasmina Cibic represented Slovenia at the 55th Venice Biennial with her project, *For Our Economy and Culture*. Her recent exhibitions include solo shows at: Museum der Moderne Salzburg, macLYON, Museum Sztuki Łódź, Museum of Contemporary Art Ljubljana, CCA Glasgow, Phi Foundation Montreal, BALTIC Centre for Contemporary Art Gateshead, Ludwig Museum Budapest, Kunstmuseen Krefeld, along with group exhibitions at MAXXI Rome, Steirischer Herbst '19 in Graz, MoMA New York, Marta Herford and Guangdong Museum of Art in Guangzhou. Cibic's films have been screened at the London Film Festival, Whitechapel Gallery in London, CCA Montreal, Pula Film Festival, HKW Berlin, the Louvre Museum, Les Rencontres Internationales in Paris, Aesthetica Short Film Festival of York, Berwick Film and Media Arts Festival, Dokfest Kassel, and Copenhagen International Documentary Festival. Jasmina Cibic was the winner of the MAC International Ulster Bank and Charlottenborg Fonden awards (2016), the B3 Biennial of the Moving Image Award (2020), and the Jarman Award of Film London (2021). ▼

Formation Education	2003-2006 Master beaux-arts MA in Fine Arts, Goldsmiths College, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom 1998-2003 Accademia di Belle Arti di Venezia, Venise, Italie Venice, Italy		<i>Everything We Do Today Will Look Heroic in the Future</i>, The Significant Other, Vienne, Autriche Vienna, Austria <i>Everything That You Desire and Nothing That You Fear</i>, Phi Foundation, Montréal Montreal, Canada	2014 <i>Fruits of Our Land</i>, LMAK Projects, New York, États-Unis United States <i>Fruits of Our Land</i>, Saw Gallery, Ottawa, Canada
Expositions personnelles (sélection) Solo exhibitions (selection)	2022 <i>Most Favoured Nation</i>, Museum der Moderne, Salzbourg, Autriche Salzburg, Austria <i>In Rhythmic Affinity</i>, Centre of Contemporary Art Montenegro, Monténégro Montenegro <i>Charm Offensive</i>, Dunedin Public Art Gallery, Dunedin, Nouvelle-Zélande New Zealand 2021 <i>The Palace</i>, Museum Sztuki, Łódź, Pologne Poland <i>Stagecraft – une mise en scène du pouvoir</i>, Musée d'art contemporain de Lyon, Lyon, France 2020 <i>The Foundation of Endeavour</i>, Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, Slovénie Slovenia 2019 <i>Spielraum</i>, Tobačna 001, Museum and Galleries of Ljubljana, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>An Atmosphere of Joyful Contemplation</i>, CCA Glasgow, Glasgow, Écosse Scotland <i>The Pleasure of Expense</i>, Cooper Gallery, Duncan of Jordanstone College of Art & Design – University of Dundee, Écosse Scotland 2018 <i>This Machine Builds Nations</i>, BALTIC Centre for Contemporary Art, Newcastle, Royaume-Uni United Kingdom	178	2017 <i>Firm Foundations</i>, ŽAK BRANICKA, Berlin, Allemagne Germany <i>The Nation Loves It</i>, Crawford Art Gallery, Cork, Irlande Ireland <i>A Shining City on a Hill</i>, O' Space, Aarhus, Danemark Denmark <i>Cinemaniac : Think Film</i>, Assaf Gruber, Pula Film Festival, MMC Luka, Luka, Croatie Croatia <i>Topical Devices</i>, NN Contemporary Art, Northampton, Royaume-Uni United Kingdom <i>Theatrum Philosophicum</i>, Açıköran Gallery, Istanbul, Turquie Turkey <i>The Spirit of Our Needs</i>, Kunstmuseen Krefeld, Museum Haus Esters, Krefeld, Allemagne Germany <i>NADA</i>, National Gallery of Macedonia, Skopje, Macédoine Macedonia 2016 <i>NADA: Act I</i>, Vjenceslav Richter Collection, Museum of Contemporary Art Zagreb, Zagreb, Croatie Croatia <i>Zidati želju</i>, Apoteka, Vodnjan, Croatie Croatia <i>Tear Down and Rebuild</i>, Esker Foundation, Calgary, Canada 2015 <i>Spielraum: The Nation Loves It</i>, Ludwig Museum, Budapest, Hongrie Hungary <i>Spielraum: Give Expression to Common Desires</i>, The International Centre of Graphic Arts, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Spielraum: Tear Down and Rebuild</i>, Salon, Museum of Contemporary Art Belgrade, Belgrade, Serbie Serbia <i>Zidati želju</i>, Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad, Serbie Serbia <i>Spielraum</i>, Onomatopée, Eindhoven, Pays-Bas The Netherlands	2013 <i>For Our Economy and Culture</i>, pavillon slovène, 55^e Biennale de Venise, Venise, Italie Slovenian Pavilion, 55th Venice Biennale, Venice, Italy 2012 <i>Situation Anophthalmus Hitleri</i>, Salon 2012, European City of Culture, Maribor, Slovénie Slovenia 2011 <i>The Object of the Spectacle</i>, Škuc Gallery, Ljubljana, Slovénie Slovenia 2009 <i>Spectators, Tourists and Casual Passers-By</i>, ADHOC Galleria, Vigo, Espagne Spain <i>Airport Projects</i>, Galerija Ganes Pratt, Ljubljana, Slovénie Slovenia 2008 <i>Druge mitologije</i>, UGM Maribor Art Gallery, Maribor, Slovénie Slovenia <i>Ideologies of Display</i>, Galerija Ganes Pratt, Ljubljana, Slovénie Slovenia 2007 <i>Mythmaking as a Colonisation</i>, Tactic, Tobačna, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Tourists Welcome</i>, Ljubljana International Airport, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Visitour</i>, Galerija Ganes Pratt, Ljubljana, Slovénie Slovenia 2005 <i>Bon voyage</i>, Casanova Eurocity, Project INTERREG III A, Italie et Slovenie Italy and Slovenia

**Expositions collectives (sélection) |
Group exhibitions (selection)**

2022
Nations by Artists, University of Toronto Art Center, Toronto, Canada
Warm. Checking Temperature in Three Acts, 18th Tallinn Print Triennial, KAI Art Center, Tallinn, Estonie | Estonia
What a Fabulous Place We Are in, Muzeum Sztuki, Łódź, Pologne | Poland
A Scaffold With, Against, University of Toronto Art Center, Canada
Returning the Gaze, Cukrarna, Ljubljana, Slovénie | Slovenia
Contesting Sites of Memory, 12th FOTOGRAF Festival No One Belongs Here More Than You, VI PER Gallery, Prague, République tchèque | Czech Republic
DA-A, Bevilacqua La Masa, San Marco, Venise, Italie | Venice, Italy
Europa non cade dal cielo, Fondazione Imago Mundi, Trévise, Italie | Treviso, Italy
The South in Us, 28th International Festival of Contemporary Arts – City of Women, Alcatraz Gallery, Ljubljana, Slovénie | Slovenia
8th International Çanakkale Biennial, Çanakkale, Turquie | Turkey

2021
Bigger than Myself: Heroic Voices from Ex-Yugoslavia, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome, Italie | Italy
A Letter to the Future, EKO 8, International Triennial of Art and Environment, Former Maribor Textile Factory, Maribor, Slovénie | Slovenia
Intensive Places, Tallinn Photomonth '21, Kopli Folk House (Kopli 93), Tallinn, Estonie | Estonia
Phase 3, 39th EVA International, Limerick City Gallery of Art, Limerick, Irlande | Ireland
See Me Moving Placeless, Museum of Contemporary Art, Skopje, Macédoine | Macedonia
Jarman Award Touring, Whitechapel Gallery, Londres, Royaume-Uni | London, United Kingdom
Invisible Cities / Imaginary Land, Contrasens Association – Garrison Command, Timișoara, Roumanie | Romania

180

181

The Time Has Come to Talk of Many Things, National Gallery of Art, The Palace, Sofia, Bulgarie | Bulgaria

2020
South, South, Let's Go South!, Nadežda Petrović Art Gallery, Čačak, Serbie | Serbia
Ride into the Sun, 3rd Industrial Biennial, Labin Art Express, Rijeka, Croatie | Croatia
Monitoring, 37. Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest, Kasseler Kunstverein, Cassel, Allemagne | Kassel, Germany

2019
Without Anesthesia, 54th Zagreb Salon, HDLU Zagreb, Zagreb, Croatie | Croatia
After Leaving / Before Arriving, 12th Kaunas Biennial, Vytautas the Great War Museum, Kaunas, Lituanie | Lithuania
The ABC of Bauhaus, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Allemagne | Germany
Real Beauty, ADN Platform, Barcelone, Espagne | Barcelona, Spain
Grand Hotel Abyss – Grand Hotel Abgrund, steirischer herbst '19, Künstlerhaus, Halle für Kunst und Medien, Graz, Autriche | Austria
Tear Down, Gallery of Contemporary Art Pančevo, Pančevo, Serbie | Serbia

2018
Unsettlement, Monash University Museum of Art, Melbourne, Australie | Australia
Vice Versa, Prague, République tchèque | Czech Republic
Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948-1980, The Museum of Modern Art, New York, États-Unis | United States
Marvellous Cacophony, 57th October Salon, Galleries of the Cultural Centre of Belgrade et al., Belgrade, Serbie | Serbia
Brisante Träume: Die Kunst der Weltausstellung, Marta Herford, Herford ; Kunstmuseum Ahlen, Ahlen, Allemagne | Germany

No Looking Back, Okay?, UGM Maribor Art Gallery, Maribor, Slovénie | Slovenia
Jarman Award Touring, Whitechapel Gallery, Londres, Royaume-Uni | London, United Kingdom
Stranger Than Paradise, Meet Factory, Prague, République tchèque | Czech Republic

2017
Nieuw Amsterdams Peil : Where Do We Go from Here?, tegenboschvanvreden, Amsterdam, Pays-Bas | The Netherlands
Charlottenborg Spring Exhibition 2017, Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen, Danemark | Copenhagen, Denmark
PERFORM!, Videonale.16, Festival für Video und zeitbasierte Kunstformen, Kunstmuseum Bonn, Bonn, Allemagne | Germany
Aéroports / Villes-mondes, Paris, France
Casebooks: Six Contemporary Artists and an Extraordinary Medical Archive, Ambika P3, University of Westminster, Londres, Royaume-Uni | London, United Kingdom
Open Frame Award 2017, Kunstmuseum Wiesbaden, Wiesbaden, Allemagne | Germany
Symptoms of Society, Zhejiang Museum of Art, Hangzhou ; Guangdong Museum of Art, Guangzhou, Chine | China
Identification : exercices de terrain après Katalin Ladik, La Box, Bourges, France ; acb gallery, Budapest, Hongrie | Hungary
Avanti !, 57th Annale, Pučko otvoreno učilište, Poreč, Croatie | Croatia

2016
MSUV Acquisitions : Purchases and Gifts 2012-2015, Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad, Serbie | Serbia
Low-Budget Utopias, Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, Slovénie | Slovenia
Beyond the Globe, 8th Triennial of Contemporary Art U3, Moderna galerija, Museum of Contemporary

Art Metelkova, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Terminal P</i>, La Panacée, Montpellier, France <i>#Bartók</i>, Ludwig Museum, Budapest, Hongrie Hungary <i>We Are the Center for Curatorial Studies</i>, The Hessel Museum of Art, CCS Bard College, New York, États-Unis United States MAC International 2016, The MAC (Metropolitan Arts Centre), Belfast, Irlande Ireland <i>Cold Front from the Balkans</i>, Pera Museum, Istanbul, Turquie Turkey <i>Monitoring</i>, 33. Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest, Kasseler Kunstverein, Cassel, Allemagne Kassel, Germany 2015 <i>Heroes We Love</i>, UGM Maribor Art Gallery, Maribor, Slovénie Slovenia <i>Demented Architecture</i>, City Gallery Wellington, Wellington, Nouvelle-Zélande New Zealand <i>Darker and Darker Grows the Landscape (La Possibilité d'une île)</i>, Le Commun, Genève, Suisse Geneva, Switzerland <i>Was It a Car Or a Cat I Saw</i>, Škuc Gallery, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Crises and New Beginnings: Art in Slovenia 2005-2015</i>, Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Art and Authority: Landscapes from the Collection of Josip Broz Tito</i>, Gallery of Matica Srpska, Novi Sad, Serbie Serbia ; Museum of Contemporary Art Banja Luka, Banja Luka, Bosnie-Herzégovine Bosnia-Herzegovina 2014 <i>Open Frame Award 2014</i>, goEast, Arthouse-Film-und-Videokunst-Wettbewerb, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, Allemagne Germany <i>La magia dell'arte : i protagonisti dell'arte slovena contemporanea 1968-2013</i>, Villa Manin, Passariano di Codroipo, Italie Italy <i>Disturbances</i>, The International	Centre of Graphic Arts, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Black House</i>, EKKM, Tallinn, Estonie Estonia <i>Art and Authority: Landscapes from the Collection of Josip Broz Tito</i>, Museum of Yugoslav History, Belgrade, Serbie Serbia 2013 <i>Disturbances: Can Fiction Beat Reality?</i>, 4th European Month of Photography, musée national d'Histoire et d'Art, Luxembourg <i>Resilience</i>, 7th Triennial of Contemporary Art U3, Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Interruption</i>, The 30th Biennial of Graphic Arts, The International Centre of Graphic Arts, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>No One Belongs Here More Than You</i>, 54th October Salon, Zepter Center, Belgrade, Serbie Serbia <i>Monitoring</i>, 30. Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest, Kulturbahnhof, Cassel, Allemagne Kassel, Germany 2012 <i>Art Lending Library</i>, Glasgow International Festival of Visual Art, Glasgow, Écosse Scotland <i>Strangers in a Strange Land</i>, LMAK Projects, New York, États-Unis United States <i>Almost Springtime. 100 Years of Slovene Art</i>, UGM Maribor Art Gallery, Maribor, Slovénie Slovenia <i>Borderline</i>, Universalmuseum Joanneum Graz, Graz, Autriche Austria <i>No Experience Necessary</i>, 2012 Cultural Olympiad, Bushaltestellen / bus-stops, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom 2011 <i>Narratives in Progress</i>, Regional Museum Celje, Slovénie Slovenia <i>Catlin Art Prize</i>, The Tramshed, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom	182	183	<i>Performa</i>, UGM Maribor Art Gallery, Maribor, Slovénie Slovenia 2010 <i>U3 – 6th Triennial of Contemporary Art in Slovenia: Idea for Living – Realism and Reality in Contemporary Art in Slovenia</i>, Museum of Modern Art, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Police the Police</i>, 4th Biennial of Young Artists, Stirbei Palace, Bucarest, Roumanie Bucharest, Romania 2009 <i>The Secret of the Ninth Planet</i>, Queen's Nails Projects, Photo Epicenter, San Francisco, États-Unis United States <i>The Construction of the Virtual and the Real</i>, Jozef Štefan Institute, Ljubljana, Slovénie Slovenia 2008 <i>Natural Relations</i>, Galerija Škuc, 14th International City of Women Festival, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Muzej na cesti</i>, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Shining</i>, Divus Unit 30, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom <i>PILOT: 3</i>, Yokohama ; Tokyo, JP ; Deptford X, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom 2007 <i>Every Man Is a Curator</i>, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Land(e)scape : Zeitgenössische Kunst aus Slowenien</i>, Künstlerhaus Graz, Graz, Autriche Austria <i>Pilot : 3</i>, Venise, Italie Venice, Italy; Chelsea College of Art, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom <i>Present State: Jasmina Cibic & Pete Moss</i>, Five Years Gallery, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom <i>Bad Girls & Bad Boys II</i>, City Art Gallery, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Catlin Art Prize</i>, Ada Street Gallery, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom	2006 <i>Bad Girls & Bad Boys</i>, Galerija Ganes Pratt, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>George Polke Opens, Invites, Presents</i>, George Polke, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom <i>Goldsmiths Degree Show</i>, Goldsmiths College, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom <i>PP Untitled / Fast and Lost</i>, Bevilacqua La Masa, Palazzetto Tito, Venise, Italie Venice, Italy 2005 <i>Markers V</i>, 51^e Biennale de Venise, Venise, Italie 51st Venice Biennale, Venice, Italy <i>89ma Collettiva</i>, avec with Passaporta, Bevilacqua La Masa, Galleria di Piazza San Marco, Venise, Italie Venice, Italy <i>Everybody for Safari</i>, Visura Aperta Festival, Villa Momiano, Momjan, Croatie Croatia 2004 <i>Dafne Revisited</i>, Galleria A+A, Venise, Italie Venice, Italy Gemine Muse, Museo Navale, Venise, Italie Venice, Italy <i>Goldsmiths Degree Show</i>, Goldsmiths College, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom <i>Q 13</i>, avec with Passaporta, Centro Culturale Candiani, Mestre, Venise, Italie Venice, Italy <i>Waiting Room Station No. 2 Sarajevo</i>, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo, Bosnie-Herzégovine Bosnia-Herzegovina 2003 <i>Waiting Room: COSMOS – A Sea of Art</i>, 11th Biennial of Young Artists of Europe and the Mediterranean, Athènes, Grèce Athens, Greece <i>The Big Bright Blue Factory</i>, un projet mobile pour l'exposition a mobile project for the exhibition Crash in Progress – <i>Dafne</i>, Spazio Thetis, Venise, Italie Venice, Italy
---	---	------------	------------	---	--

Projections (sélection) Screenings (selection)		Prix et bourses (sélection) Awards and grants (selection)	
2022 <i>Another Way of Looking</i> , Bahrain National Museum, Bahreïn Bahrain Aesthetica Short Film Festival, York, Royaume-Uni United Kingdom Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde, Allemagne Dresden, Germany	Up-Close, Whitechapel Gallery, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom	2021 Film London Jarman Award, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom Film London Lodestars Award, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom	2010 Nommée pour le Nominated for the Vordemberge-Gildewart Foundation Award, Rapperswil, Suisse Switzerland
2021 Jarman Award Touring Programme, Whitechapel Gallery, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom Experimenta, London Film Festival, BFI London, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom	2016 <i>Artist Cinema</i> , Museum of Contemporary Art Zagreb, Croatie Croatia Les Rencontres internationales, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne Germany ; Gaîté Lyrique, Paris, France <i>Spielraum</i> , CCA Laznia, Gdańsk, Pologne Poland	2020 B3 Ben Award for Best Immersive and Time Based Art, B3 Biennale des Bewegten Bildes, Francfort-sur-le- Main, Allemagne Frankfurt am Main, Germany	2005 Bevilacqua La Masa Foundation Award, Venise, Italie Venice, Italy
2020 Whitechapel Gallery, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom	2015 <i>Boom Bang</i> , Žagarė Capital of Culture, Lituanie Lithuania Igor Zabel Foundation, Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, Slovénie Slovenia <i>Micropolitics</i> , Galerija Nova, Zagreb, Croatie Croatia	2018 Nommée pour le Shortlisted for the Film London Jarman Award, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom	2004 Avec Passaporta, nominée pour le Premio Furla per l'Arte de Cesare Pietroiusti, Galleria d'Arte Moderna, Bologne, Italie With Passaporta shortlisted for the Premio Furla per l'Arte by Cesare Pietroiusti, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Italy
2019 <i>Fruits of Our Land</i> , Mesto Žensk, Kinoteka, Ljubljana, Slovénie Slovenia Les Rencontres internationales, musée du Louvre, Paris, France ; Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne Germany <i>Nada Trilogy</i> , Belvedere 21, Vienne, Autriche Vienna, Austria	2014 Art Brussels, Cinema Programme, Bruxelles, Belgique Brussels, Belgium Capa Contemporary Photography Center, Budapest, Hongrie Hungary goEast, 14th Festival of Central and Eastern European Film, Wiesbaden, Allemagne Germany Les Rencontres internationales, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne Germany ; Gaîté Lyrique / Palais de Tokyo, Paris, France Outcasting: Fourth Wall Festival, Cardiff, Pays de Galles Wales 10th Berwick Film & Media Arts Festival, Berwick-upon-Tweed, Royaume-Uni United Kingdom	2017 Nommée pour le Shortlisted for the Aesthetica Art Prize, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom	2002 Bevilacqua La Masa Foundation Award, Venise, Italie Venice, Italy
2018 BALTIC Gateshead, Royaume-Uni United Kingdom Festival on Theatre and Performance, Segal Centre Film, New York, États- Unis United States Jarman Award Touring Programme, Whitechapel Gallery, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom <i>Spatial Negotiations</i> , SALT, Istanbul, Turquie Turkey	2013 CPH:DOX, Copenhagen International Documentary Film Festival, Copenhagen, Danemark Copenhagen, Denmark KORO, Oslo, Norvège Norway	2016 MAC International Ulster Bank Prize, Belfast, Irlande Ireland Best International Artist Award, Charlottenborg Fonden, Copenhagen, Danemark Copenhagen, Denmark	Collections publiques (sélection) Public Collections (Selection) Art Collection of the Slovene National Assembly, Ljubljana, Slovénie Slovenia Deutsche Telekom Collection, Bonn, Allemagne Germany The European Parliament Art Collection Kunstmuseen Krefeld, Krefeld, Allemagne Germany Musée d'art contemporain de Lyon, Lyon, France Museum of Contemporary Art Belgrade, Belgrade, Serbie Serbia Museum of Contemporary Art Ljubljana, Ljubljana, Slovénie Slovenia Museum of Contemporary Art of Vojvodina, Novi Sad, Serbie Serbia Museum Sztuki Łódź, Łódź, Pologne Poland UGM Maribor Art Gallery, Maribor, Slovénie Slovenia
2017 Les Rencontres internationales, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne Germany <i>Spielraum</i> , Norlandsopera, Umeå, Suède Sweden	2012 <i>For Our Public</i> , Museum of Modern Art Ljubljana, Slovénie Slovenia	2014 Nommée pour le Nominated for the Open Frame Award 2014, goEast, Arthouse-Film-und-Videokunst- Wettbewerb, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, Allemagne Germany	
		2011 Trend Award for Outstanding Achievements in Visual Art, Ljubljana, Slovénie Slovenia Catlin Commission Award, Londres, Royaume-Uni London, United Kingdom	



Remerciements | Acknowledgements

Nous souhaitons tout d'abord remercier chaleureusement Jasmina Cibic de sa générosité, sa précision et son engagement pour l'exposition *Stagecraft – une mise en scène du pouvoir*. | The Director and curators at macLYON extend their warmest thanks to Jasmina Cibic for her generosity, her sharpness and her commitment throughout the exhibition *Stagecraft*.

Nous remercions Matthieu Lelièvre, commissaire de l'exposition, qui a su accompagner Jasmina Cibic avec sensibilité et perspicacité tout au long de la préparation de l'exposition. | We are grateful to Matthieu Lelièvre the exhibition curator for his sensitive and insightful assistance to Jasmina Cibic.

Nous tenons à remercier les auteur-rices de cet ouvrage. | We would like to thank the authors of this catalogue: Jasmina Cibic, iLiana Fokianaki, Matthieu Lelièvre.

Nos remerciements s'adressent également à Mateja Šetina pour la conception de l'installation du *Mandarin merveilleux*. | Our thanks also go to Mateja Šetina for designing the installation of the *Miraculous Mandarin*.

Jasmina Cibic tient à remercier Matthieu Lelièvre du dévouement avec lequel il a soutenu le projet, des recherches initiales à son achèvement, et pour la sensibilité, les connaissances et la bienveillance dont il a fait preuve pour l'aider à se frayer un chemin dans le paysage politique et conceptuel de l'œuvre. | Jasmina Cibic would like to thank Matthieu Lelièvre for his dedicated support of the entire project from the very start of research to its completion and for navigating the political and conceptual landscape of the work in tandem with her with great sensitivity, knowledge, and warmth.

L'artiste est profondément reconnaissante à l'égard des très nombreux soutiens sans lesquels elle n'aurait pas été en mesure d'accéder à certaines des sources et des lieux les plus significatifs pour son film. Des soutiens sans qui le projet n'aurait pas pu atteindre le public, essentiel pour donner son expression définitive à la « plateforme de discussion » que constitue à ses yeux l'ensemble de l'œuvre. Elle remercie donc chaleureusement : Isabelle Bertolotti, Marilou Laneuville, Bérangère Amblard et l'équipe du macLYON ; Rose Cupit, Maggie Ellis, Greta Hewison et

FLAMIN – Film London Artists Moving Image Network ; Ekaterina Degot, Henriette Gallus, Christoph Platz, David Riff et steirischer herbst '19 ; Katarzyna Mróz, Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan et Muzeum Sztuki de Łódź ; Sophia Hao et Cooper Gallery, DJCAD, University of Dundee ; Radovan Cukić, Ana Panić et le musée d'Histoire yougoslave ; Uroš Veber et Projekt Atol ; Simona Vidmar et galerie UGM ; Francesco Pisano et les Nations unies à Genève ; Manca Bajec, Mark Carey, Zoran Erić, Cedric Fauq, Sue Giovanni, Juliet Jacques, Marta Kos, Tihomir Milovac, Jason R. Moffat, Sarah Munro, Pip Norton, Naomi Potter, Cheryl Sim, Alessandro Vincentelli, l'ambassade de la République de Slovénie à Londres et la Mission permanente de la République de Slovénie auprès de l'ONU à Genève ; Alexandra Baudelot, Matevž Čelik, Pippo Ciorra, Rafaela Dražić, Jelica Jovanović, Vladimir Kulić, Tevž Logar, Michal Murawski, Una Popović, Mateja Šetina et Martino Stierli. | Jasmina is sincerely grateful to the incredible group of supporters without whom, she would not have been able to access some of the most significant archives and locations for her film and without whom the project would not have been able to reach the public, so very important for the fulfillment of this platform for discussion – as Jasmina sees the entirety of this project: Isabelle Bertolotti, Marilou Laneuville, Bérangère Amblard and macLyon; Rose Cupit, Maggie Ellis, Greta Hewison, and FLAMIN – Film London Artists Moving Image Network; Ekaterina Degot, Henriette Gallus, Christoph Platz, David Riff, and steirischer herbst '19; Katarzyna Mróz, Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan, and the Muzeum Sztuki in Łódź; Sophia Hao and the Cooper Gallery, DJCAD, University of Dundee; Radovan Cukić, Ana Panić, and the Museum of Yugoslav History; Uroš Veber and Projekt Atol; Simona Vidmar and UGM Gallery; Francesco Pisano and the United Nations Geneva; Manca Bajec, Mark Carey, Zoran Erić, Cedric Fauq, Sue Giovanni, Juliet Jacques, Marta Kos, Tihomir Milovac, Jason R. Moffat, Sarah Munro, Pip Norton, Naomi Potter, Cheryl Sim, Alessandro Vincentelli, and the Embassy of the Republic of Slovenia in London, Permanent Mission of the Republic of Slovenia to UNOG in Geneva ; Alexandra Baudelot, Matevž Čelik, Pippo Ciorra, Rafaela Dražić, Jelica Jovanović, Vladimir Kulić, Tevž Logar, Michal Murawski, Una Popović, Mateja Šetina, and Martino Stierli.

Jasmina adresse aussi ses vifs remerciements à Pete Moss et Una Cibic Moss pour leur généreux concours et leur patience lors de l'élaboration de ce corpus d'œuvres, ainsi que pour le soutien constant et affectueux qu'ils ont apporté au fil des ans à sa pratique artistique. | Jasmina would like to ultimately thank Pete Moss and Una Cibic Moss for their generous support and patience with the development of this body of work and for their continued loving backing of her practice during the years.

Nous tenons à remercier Grégory Doucet, maire de Lyon, et Nathalie Perrin-Gilbert, adjointe au maire de Lyon, déléguée à la culture, ainsi que le directeur général des services de la Ville de Lyon, Jérôme Maillard, et le directeur général adjoint délégué à la culture, Xavier Fourneyron, pour leur soutien. | We would like to thank Grégory Doucet, Mayor of Lyon, and Nathalie Perrin-Gilbert, Deputy Mayor of Lyon in charge of Culture, as well as the Director General of the City of Lyon Municipal Departments, Jérôme Maillard, and the Deputy Director General for Culture, Xavier Fourneyron, for their support.

Nous souhaitons exprimer notre gratitude à | We would like to express our gratitude to: Nicolas Bescond, Clémentine Chalançon, Therence Fombonne et l'équipe de Sitep, Anthony Ganier et l'équipe d'Azur Scenic, Damien Gerland et l'équipe de DMG Gerland, Jeremy Harrison, François Minaudier, Jean-Léon Muller, Bertrand Pagès et l'équipe de Cinéparts, Bruno Payet-Maugeron et l'équipe de la Serrurerie Metallerie du Val d'ouest, Laura Pouppeville, Tania Rodriguez.

Pour le catalogue, nous adressons tout particulièrement nos remerciements à | For the catalogue we specially thank: Bernard Chauveau, Rafaela Dražić, Léa Pietton.

L'exposition a été réalisée avec le soutien public et privé de | The exhibition was organised with support, both public and private, from: le ministère de la Culture (France), la Ville de Lyon et plus particulièrement la direction des affaires culturelles, la Direction régionale des affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes, Nova, Le Bonbon Lyon, Lyon Parc Auto ainsi que Matmut pour les arts.

L'équipe du macLYON | The macLYON team

Pôle musées d'art Ville de Lyon (MBA/MAC) | Lyon Art Museums
Directrice générale | General Director
Sylvie Ramond

Direction | Directors
Directrice | Museum Director
Isabelle Bertolotti
Assistée de | Assistant to the Director
Françoise Haon
Conseiller artistique | Artistic Advisor
Matthieu Lelièvre
Secrétaire général | Secretary-General
François-Régis Charrié

Collection | Collections
Responsable du service collection | Head of Collections
Hervé Percebois
Directeur de production | Production Director
Thierry Prat
Assistés de | Assisted by
Sofia Azzariti, Maryne Blain
Régisseuse de la collection | Collections Registrar
Caroline Rivollet

Expositions | Exhibitions
Responsable du service expositions | Head of Exhibitions
Marilou Laneuville
Chargées des expositions | Assistant Curators
Bérangère Amblard, Caroline Hagen, Auregann Le Bouffant
Régisseuse des expositions | Exhibitions Registrar
Yuna Le Rudulier
Stagiaires | Interns
Anne-Claire Durand, Mia Rambaldi, Tatiana Rybaltchenko

Communication | Communications
Responsable du service communication | Head of Communications
Muriel Jaby
Chargée de communication | Communications Officer
Élise Vion-Delphin
Webmestres, chargées de communication numérique | Webmasters, Community Managers
Sarah Favre, Lucie Pochet
Stagiaires | Interns
Jules Demure, Zoé Tramaille, Juliette Valentin

Programmations-médiations | Events, Outreach and Cultural Mediation
Responsable du service programmations-médiations | Head of Events, Outreach and Cultural Mediation
Françoise Lonardon
Chargée de la programmation culturelle | Senior Producer, Cultural Events
Sylvianne Lathuillère
Chargé des actions culturelles | Senior Producer, Cultural Projects
Damien Blanchard
Chargée de la médiation culturelle | Senior Producer, Educational Projects
Fanny Thaller

Chargée de l'accueil et des réservations | Reception and Reservations Manager
Muriel Fueris
Médiateur-rices | Cultural Mediators
Raoul Bonnaffé, Charlotte Boulch, Julia Bregere, Alexis Lemesle

Administration | Administration
Gestionnaires comptables | Accountants
Franck Balandras, Michelle Terras
Gestionnaire ressources humaines-commande publique | Human Resources Manager-Public Procurement Manager
Émilie Gordon
Agente de gestion comptable | Assistant Accountant
Estelle Blandin
Chargée d'accueil | Receptionist
Olwenn Zwer

Documentation | Resource Centre
Documentaliste | Archivist
Lucile Wagnon
Iconographe | Picture Researcher
Estelle Cherfils
Stagiaire | Intern
Lucie Percetti

Technique | Technical
Responsable technique | Technical Manager
Olivier Emeraud
Régisseur technique | Technical Registrar
Samir Ferria
Chef d'équipe maintenance et sécurité | Head of Maintenance and Security Staff
Frédéric Valentin
Assistant audiovisuel | Audio-visual Assistant
Georges Benguigui
Magasinier | Warehouse Staff
Pascal Watrigant
Assistant technique polyvalent | Versatile Technical Assistant
Johann ThoumazEAU
Opérateurs techniques et sécurité du bâtiment | Technical and Security Staff for the Building
Serge Dalleau, Franck Nibel, Pascal Rohr
Montage | Installation
Zoé Bettin, Rémy Château, Pierre Dentale, Séverine Gorlier, Johann Guet, Sylvain Guibbert, Enzo Henrion, Léo Jaricot, Jérôme Lavenir, Yann Lévy, Martin Liotier, Alice Lognonne, Jean-Alexis Malterre, Tatiana Martinez Segado, Azeddine Mayouf, Bertrand Mesnil, Rodolphe Montet, Laurent Morati, Jean-Julien Ney, Ludovic Paquelier, Pauline Pilard, Florent Quignon, Julie Sorrel

Accueil | Reception
Responsable de l'accueil du public | Visitor Services Manager
Christine Garcia-Pedroso
Agent-es d'accueil et de surveillance | Visitor Services Assistants and Security Officers
Ketty André, Alexis Armion, Jean-Yves Augagneur, Pierre Bellat, Jean-Paul Brely, Ahmet Can, Sarah Defesche, Isabelle Desplace, Alexandre Eslava, John Foursin, Cécile Goepfert, Aristide James, Emma Marion, Cloée Pavier, Marion Pin-Guillard, Déborah Sarnin, Jorge Sosa Rodriguez, Alexandra Watrigant

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition *Stagecraft – une mise en scène du pouvoir* présentée au macLYON du 15 septembre 2021 au 2 janvier 2022. Published on the occasion of the exhibition *Stagecraft* at macLYON from 15 September 2021 to 2 January 2022.

Équipe éditoriale | Editorial Team

Musée d'art contemporain de Lyon
Isabelle Bertolotti, Marilou Laneuville, Bérangère Amblard

Bernard Chauveau Édition
Direction éditoriale | Editorial Director
Bernard Chauveau
Édition | Editor
Léa Pietton

Ainsi que | And
Matthieu Lelièvre, commissaire de l'exposition | curator of the exhibition

Auteur-rices | Authors
Jasmina Cibic, iLiana Fokianaki, Matthieu Lelièvre

Traduction | Translation
Anglais | English
Jeremy Harrison
Français | French
Jean-Léon Muller

Relectures et corrections | Editing and Proofreading
Anglais | English
Adèle Eisenstein
Français | French
Sandra Pizzo
Ainsi que | and Bérangère Amblard, Justine Baraban, Marilou Laneuville

Conception graphique | Graphic Design
Rafaela Dražić

Photogravure | Photo-engraving
Bernard Lafont

Images des première et quatrième de couverture | Front and back cover images
Jasmina Cibic, *The Gift* (extrait | still), 2021
© Jasmina Cibic

Images des pages de garde | Endpapers images
© Mark Carey

Images d'archives | Archive images
© Archives of Yugoslavia, Belgrade, Serbia : p. 62, p. 63 (en bas | bottom)
© Museum of Yugoslavia, Belgrade, Serbia : p. 63 (en haut | top)
© United Nations Archives at Geneva : p. 65
© Zoran Miler. Courtesy Muzej pozorišne umetnosti Srbije (MPUS) / Museum of Theatre Art of Serbia : p. 42, 64

Légendes | Captions
p. 4, 75, 186-187, 192 : *The Gift*, 2021, photographies de tournage | production stills, courtesy Jasmina Cibic
p. 6-7, 145 : *The Gift*, 2021, photographies de tournage | production stills
p. 42 : *Le Mandarin merveilleux*, Théâtre national de Belgrade, 1957 | *The Miraculous Mandarin*, National Theatre in Belgrade, 1957
p. 76 : *The Gift*, 2021, photographie de tournage | production still, courtesy Jasmina Cibic et | and Muzeum Sztuki, Łódź
p. 146 : Jasmina Cibic, *Boutique Airports II*, 2006, performance, aéroport international de Brnik, Ljubljana, Slovénie | performance, Brnik International Airport, Ljubljana, Slovenia

Crédits photographiques | Photographic credits
© Blaise Adilon : p. 9-41
© Jaka Babnik : p. 154
© Jasmina Cibic : p. 75, 76, 146, 150-151, 152-153, 161, 162-163
© NIEMEYER, OSCAR / Adagp, Paris, 2022, première de couverture et | front cover and p. 4, 34-39, 88-106, 118-141, 186-187, 192
© Rainer Iglar, courtesy Museum der Moderne Salzburg : p. 173
© kunst-dokumentation.com : p. 171
© Pete Moss, courtesy Jasmina Cibic : p. 4, 75, 176
© Mark Carey : p. 6-7, 145
© Matevž Paternoster : p. 156-157, 159
© Ivan Petrović, courtesy Jasmina Cibic : p. 166, 168-169
© Andrzej Stawiński : p. 76

Coédition | Co-publishers
Musée d'art contemporain de Lyon
Bernard Chauveau Édition

Musée d'art contemporain de Lyon
Cité internationale
81, quai Charles de Gaulle
69006 Lyon
www.mac-lyon.com

Bernard Chauveau Édition
36, rue de Turin
75008 Paris
www.bernardchauveau.com

© Musée d'art contemporain de Lyon, 2022
© Couleurs Contemporaines, 2022
© Les auteur-rices pour leurs textes | The authors for their texts

Impression | Printing
SiZ Industria Grafica

Typographie | Typography
FreeSans
Gift

Papiers | Papers
Arena White Rough 90 g
Magno Volume 150 g
Constellation Snow Raster 115 g

Achevé d'imprimer en décembre 2022 | Printed and bound in December 2022
Dépôt légal en janvier 2023 | Legal deposit in January 2023
ISBN : 978-2-36306-322-9
ISBN macLYON : 978-2-906461-04-8

Tous droits réservés. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, stockée ou diffusée sous quelque forme que ce soit, électronique, mécanique, enregistrement, sans l'autorisation écrite des détenteurs des droits d'auteur. | All rights reserved. No part of this publication may be reprinted or reproduced in any form or by any electronic, mechanical, or other means now known or hereafter invented, including photocopying and recording, or in any information retrieval system, without prior written permission from the copyright holders.







9 782363 063229

Bernard Chauveau

mgc LYON