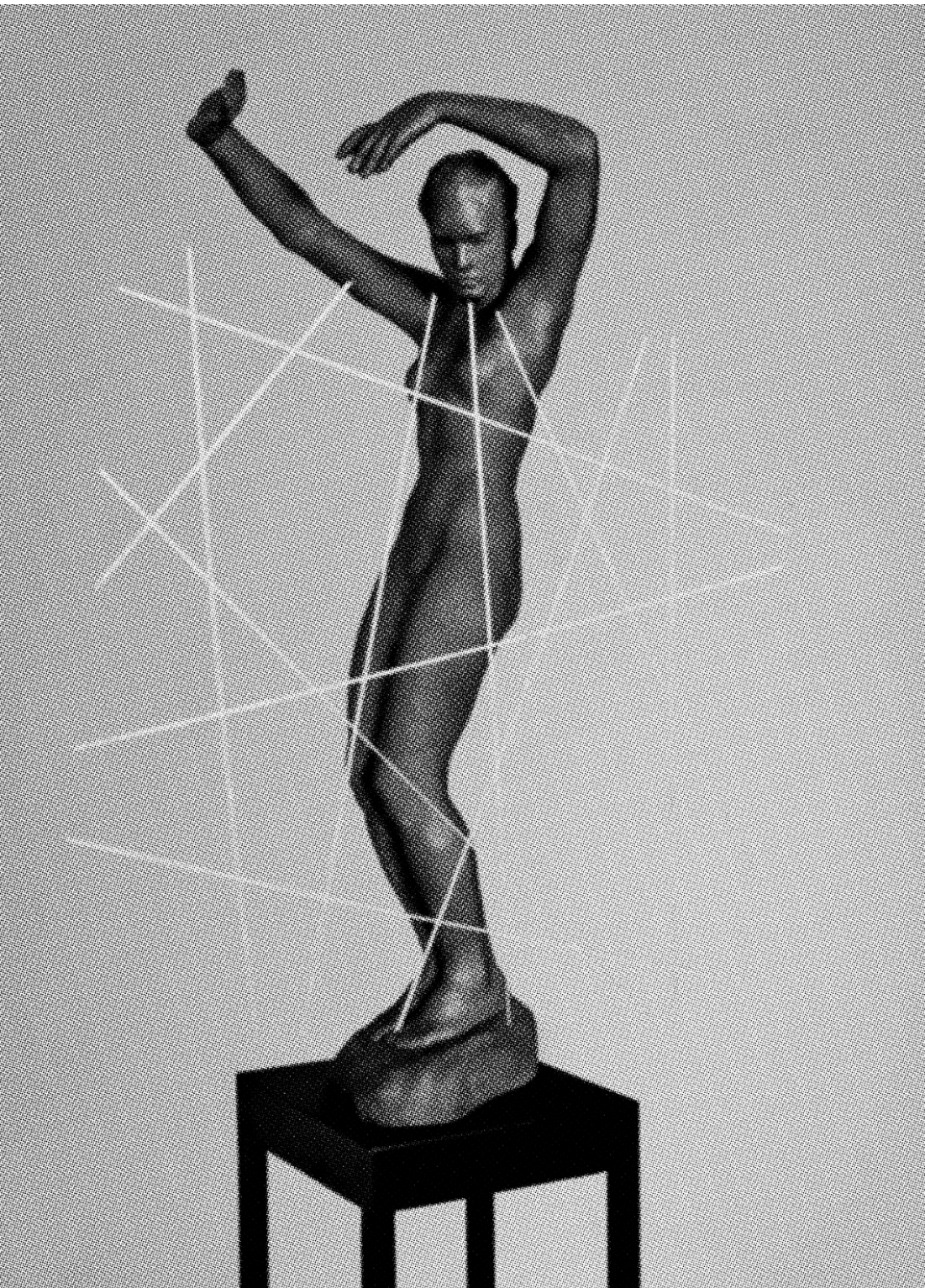




Mit der Ausstellung von Jasmina Cibic (* 1979), *The Spirit of Our Needs*, feiern die Kunstmuseen Krefeld gleich mehrere Premieren. Dies ist die erste institutionelle Einzelausstellung in Deutschland, die dieser aufstrebenden slowenischen Künstlerin gewidmet ist. Sie hat im Museum Haus Esters eine ortsspezifische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

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

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

VORWORT

KATIA
BAUDIN

19

PREFACE

KATIA
BAUDIN

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

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

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

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

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

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

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

VORWORT
KATIA BAUDIN

PREFACE
KATIA BAUDIN

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

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

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

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

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

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

VORWORT
KATIA BAUDIN

PREFACE
KATIA BAUDIN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KB:

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

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

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

JC:

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

KB:

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

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

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

JC:

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

Jasmina Cibic,
For Our Economy and Culture

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

FOR OUR
ECONOMY
AND
CULTURE

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

KB:

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

JC:

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

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

KB:

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

JC:

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

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

KB:

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

JC:

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

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

KB:

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

JC:

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

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

KB:

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

JC:

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

KB:

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

JC:

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

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

KB:

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

JC:

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

KB:

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

JC:

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

KB:

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

JC:

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

KB:

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

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

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

KB:

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

JC:

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

KB:

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

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

JC:

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

KB:

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

JC:

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

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

JC:

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

KB:

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

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

KB:

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

JC:

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

JC:

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

KB:

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

JC:

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

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

KB:

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

JC:

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

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

KB:

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

JC:

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

CZ:

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

JC:

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

CZ:

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

JC:

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

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

CZ:

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

JC:

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

CZ:

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

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

KB:

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

JC:

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

JC:

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

KB:

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

JC:

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

CZ:

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

JC:

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

CZ:

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

JC:

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

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

CZ:

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

JC:

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

CZ:

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

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

CZ:

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

JC:

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

CZ:

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

JC:

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

CZ:

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

JC:

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

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

JC:

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

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

CZ:

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

JC:

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

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

CZ:

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

JC:

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

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

CZ:

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

JC:

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

→
Jasmina Cibic,
For Our Economy and Culture

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

