

14. 9. – 17. 11. 2024  
Lendkai 1, 8020 Graz, Austria

Eröffnung / Opening  
13. 9. 2024, 18:00

Idee & Konzept / Idea & Concept  
Anna Voswinckel



## Ana de Almeida & Huda Takriti (In)verso

Between the Lens and the Archive

### Was verlangen wir von Bildern?

Anhand von Videos und collagierten Installationen, die Fotografien, Geschichten und wertvolle Gegenstände ihrer Mutter und Großmutter zeigen, reflektiert Huda Takriti über das Wesen von Familiengedächtnis und Wissensproduktion als weibliche Praxis. Sie schildert die Erinnerungen ihrer Mutter und Großmutter als Generationenwissen, das sich noch immer entfaltet. Sowohl die Hände ihrer Mutter als auch die ihrer Großmutter tauchen in dem Video *On Another Note* (2024) immer wieder auf: Sie halten eine Schere, mit der sie Stoffe zuschneiden, blättern die Seiten von Fotoalben um und gestikulieren beim Erklären. Die von der Tochter festgehaltenen Hände ihrer Mutter verbinden Generationen, Körper, die Tausende von Kilometern voneinander entfernt sind, und das Wissen, das sie in sich tragen.

Ana de Almeida wiederum untersucht Familienfotos – Bilder aus der Jugendzeit ihres Vaters, die er abwechselnd in seinem Heimatland Portugal und als Student in der kommunistischen Tschechoslowakei in den Jahren nach der Nelkenrevolution (1974) und kurz vor der Samtenen Revolution (1989) aufgenommen hat. Die Bilder sind von revolutionärem Eifer erfüllt und frei von fixierter archivarischer Dokumentation, sodass sie für die außerhalb von Geschichte liegenden und freien Interpretationen der Künstlerin offenbleiben. Sie werden quasi zu Gastgebern ihrer Vorstellungen; de Almeida verstärkt die Präsenz des Familien-»Schuhkartons der Bilder«, wenn man so will.

Da beide Praktiken collagenartig mit Erinnerung und Geschichte in Zeiten sozialer Unruhen umgehen, werde auch ich mich hin und her bewegen, um über Erinnerung und Migration nachzudenken. Huda Takriti und Ana de Almeida betrachten, was wir von Bildern verlangen, und was wir von den Dingen verlangen, die unsere Familie auf der langen Reise von Migration oder Vertreibung zurücklässt. Vor allem angesichts der Allgegenwart von Bildern in unserem Leben, die unsere visuellen Landschaften im Internet und in den sozialen Medien tapezieren, machen ihre Fragen die schlüpfrigen politischen Grenzen von Dingen deutlich, die wir als Gegensätze für selbstverständlich halten: die offizielle Historie und die Familien-Geschichte in der Erzählung des sozialen Lebens und seiner Umwälzungen.

### What do we ask of images?

Through video and collaged installations that feature her mother's and grandmother's photographs, stories, and prized things, Huda Takriti meditates on the nature of familial memory and knowledge production as women's practice. She narrates the memories of her mother and grandmother, as generational knowledge still unfolding. Both her mother's and her grandmother's hands appear again and again in the video *On Another Note* (2024), holding scissors that cut fabric, turning the pages of photo albums, and gesturing as they explain. Her mother's hands, captured by her daughter, link generations, bodies thousands of miles apart, and the knowledge they carry.

Ana de Almeida, in turn, examines family photographs – pictures from her father's youth, taken alternately in his home country of Portugal and as a student in communist Czechoslovakia, between the years after the Carnation Revolution (1974) and just before the Velvet Revolution (1989). The images are filled with revolutionary fervor and empty of fixed archival documentation, leaving them open to the artist's extra-historical and open-ended interpretations. They become hosts to the artist's conceptions. De Almeida amplifies the presence of the family "shoebox of images," so to speak.

As both practices are collage-like in their address of memory and history in times of social unrest, I will move back and forth, to meditate on memory and migration. Huda Takriti and Ana de Almeida think about what we ask of images, and what we ask of the things our family leaves behind in the long journey of migration or displacement. Particularly given the ubiquity of vernacular imagery in our lives, wallpapering our social media and web-based visual landscapes, their questions bring to relief the slippery political borders of things we take for granted as oppositions, the institutional and the familial history in the narration of social life and its upheavals.

Takriti draws from theorizations by the cultural theorist Edward Said, who poignantly argued for the criticality of undermining state narratives – particularly those of the colonizing



Takriti stützt sich dabei auf die Überlegungen des Kulturtheoretikers Edward Said, der mit Nachdruck herausstrich, wie wichtig es sei, staatliche Narrative – und insbesondere jene des kolonisierenden Staates – durch Gegenarchive zu untergraben. Wenn Takriti diesen Punkt aufgreift, erkennt sie mit ihrem Projekt stillschweigend an, dass »große Geschichten« – das monumentale Gegenarchiv – die sich noch entwickelnde Geschichte nicht erfassen können. Da ihre Familie nach wie vor vertrieben und weit von ihrer Heimat Palästina entfernt ist und die Nakba eher ein fortdauernder Zustand als eine abgeschlossene Angelegenheit bleibt, stellt sich die Frage, welche monumentale Geschichte das Gewicht des Blicks einer Familie auf eine unwiederbringliche Heimat tragen könnte. Vielleicht haben die Hände ihrer Mutter ein solches Gewicht.

De Almeidas Vater wiederum war einer von vielen jungen Idealist\*innen, die sich in den 1970er-Jahren auf den Weg in die Tschechoslowakei machten, als Teil eines größeren Ostblockprogramms zur Zeit des Kalten Krieges, um Studierende aus der »Dritten Welt« für die kommunistischen Länder anzuwerben. Er gehörte zu einer Generation, die an einem massiven soziopolitischen Wandel beteiligt war und den militärischen und zivilen Widerstand gegen das autoritäre Regime Portugals miterlebte. Die Nelkenrevolution, die sich eine Zeit lang zu einer populären Widerstandsbewegung entwickelte, schürte einen euphorischen Optimismus für mehr Regierungsbeteiligung der Bevölkerung. Seine Erfahrungen veranlassten ihn, in seinem Heimat- wie auch in seinem Gastland nach verschiedenen Erscheinungsformen des Widerstands zu suchen, die er fotografisch festhielt. Diese Fotografien bieten eine zusammenhängende Ikonografie revolutionären Eifers, die auch heutigen Betrachter\*innen leicht zugänglich ist – Panzer, jugendliche Menschenmengen, Peace-Zeichen und erhobene Hände. Doch bleiben die Einzelheiten der unterschiedlichen Geschichten im persönlichen Archiv ihres Vaters undurchsichtig. Die Bilder in Ana de Almeidas Werken indexieren keine Momente, wie es vom fotografischen Dokument in der offiziellen Geschichtsschreibung erwartet wird. Vielmehr verweisen sie auf das Leben ihres Vaters, auf ihr eigenes Leben als Angehörige einer postrevolutionären Generation und auf eine ungewisse Zukunft, die diesen jahrzehntealten Bildern inhärent ist. Die Bilder tragen das Versprechen des Wandels und die damit einhergehende Begeisterung in sich, nicht den Abschluss historischer Ereignisse.

Es gibt ein Begehren nach Bildern, das beide Künstlerinnen als eine Art »Beherbergung« oder einen Ort der Sehnsucht und Projektion beschreiben. Der Theoretiker Pierre Nora hat diese Funktion als *lieu de memoire* bezeichnet, was für die erhöhte symbolische Bedeutung steht, die ein Ding im familiären und

state – through counter-archives. While Takriti takes up this charge, her project also tacitly acknowledges that “big stories” – the monumental counter-archive – cannot account for histories yet unfolding. As her family remains displaced and far from their home of Palestine, and as the Nakba remains an ongoing condition rather than a concluded proposition, what monumental story holds the weight of a family’s look to an unrecoverable home? Perhaps the hands of her mother carry such weight.

De Almeida’s father was one of many young idealists who made their way to Czechoslovakia in the 1970s, as part of a larger East Bloc program during the Cold War era to recruit students from the “developing world” to communist nations. He was a member of a generation that participated in massive sociopolitical change, that witnessed military and civil resistance to Portugal’s authoritarian regime. Erupting into a popular resistance movement for a time, the Carnation Revolution bolstered a euphoric optimism in greater shared governance. Her father’s experience led him to look for different manifestations of resistance in his home and host countries, which he photographed. These photographs offer a connected iconography of revolutionary fervor that is readily accessible even to the contemporary viewer – of tanks, of youthful crowds, and of peace signs and raised hands. Yet, the particulars of their varied histories are left opaque in her father’s personal archive. The images in Ana de Almeida’s works do not index moments, as the photographic document is expected to do in institutional histories. Rather, they harken to her father’s life, to her life as a member of a postrevolutionary generation, and to the uncertain futures contained in these decades-old images. The pictures carry the promise of change and its attendant fervor, not the foreclosure of historical events.

There is a desire we can have for images, which both artists variously describe as a kind of hosting or a place of longing and projection. The theorist Pierre Nora described this function as *lieu de memoire*, which exemplifies the heightened symbolic meaning a thing can take on in familial and cultural memory. But such a symbolic meaning is only “hosted,” when the past is acknowledged as unrecoverable. In Nora’s words: “Our interest in *lieux de memoire* . . . has occurred at a particular historical moment, a turning point where consciousness of a break with the past is bound up with the sense that memory has been torn – but torn in such a way as to pose the problem of the embodiment of memory in certain sites where a sense of historical continuity persists. There are *lieux de memoire*, sites of memory, because there are no longer *milieux de memoire*, real environments of memory.”

For de Almeida, that nostalgia is for revolutionary fervor itself, a nostalgia still alive long after such dreams propelled young



kulturellen Gedächtnis annehmen kann. Eine solche symbolische Bedeutung wird jedoch nur dann »beherbergt«, wenn die Vergangenheit als unwiederbringlich anerkannt wird. Mit den Worten von Nora: »Unser Interesse an den *lieux de mémoire* ist in einem besonderen historischen Moment entstanden, an einem Wendepunkt, an dem das Bewusstsein eines Bruchs mit der Vergangenheit mit dem Gefühl verbunden ist, dass die Erinnerung zerrissen wurde – aber so zerrissen, dass sich das Problem der Verkörperung der Erinnerung an bestimmten Orten stellt, an denen ein Gefühl der historischen Kontinuität fortbesteht. Es gibt *lieux de mémoire*, »Orte der Erinnerung«, weil es keine *milieus de mémoire*, keine realen Umgebungen der Erinnerung mehr gibt.«<sup>1</sup>

Für de Almeida gilt diese Nostalgie der revolutionären Leidenschaft selbst, eine Nostalgie, die noch lange lebendig ist, nachdem solche Träume junge Menschen in den 1960er- und 1970er-Jahren auf die Straße getrieben haben. Um die Resonanz der Fotografien zu ergründen, geht sie von ihrer künstlerischen Intuition und ihrem familiären affektiven Wissen aus, um daran anknüpfend externe Recherchen anzustellen, die dieses Wissen bestätigen. Ihre Arbeiten werfen einen Blick zurück auf die Zugehörigkeit zu einer revolutionären Generation und auf den jungen Mann, der ihr Vater werden sollte, aber auch auf die Mitstreiter\*innen und Zuschauer\*innen, deren kollektive Kraft Potenzial bedeutete. Durch einen solchen Rückblick laden ihre Werke auch die zeitgenössischen Betrachter\*innen ein, die Selbstverständlichkeit unseres politischen Augenblicks zu hinterfragen.

Émile Durkheim, der über Kollektivität und Revolution theoretisierte, argumentierte, dass kollektive Investitionen den Charakter eines kategorischen Imperativs haben – eine Selbstverständlichkeit, die die Logik der (richtigen) Revolution bestätigt. In *68: Prag in Lissabon* (2024) legt de Almeida ihre Stimme über fehlende Tonspuren, die zu Straßeninterviews gehören, welche 1968 vom öffentlichen portugiesischen Fernsehsender RTP in Lissabon geführt wurden; inhaltlich geht es um den Einmarsch der von der Sowjetunion angeführten Truppen des Warschauer Pakts in die Tschechoslowakei, der unbeabsichtigte Folgen für die Einheit der kommunistischen Projekte weltweit hatte. Geleitet von Recherchen über die damalige portugiesische Presseberichterstattung und sogar durch Lippenlesen, lässt de Almeida ihre eigenen unterbewussten Wünsche durch die Risse des revolutionären Versprechens fließen. Zusammen mit zwei anderen Videos, *April Words* (2024) und *November Words* (2024), in denen die Künstlerin portugiesische und tschechische Zeichensprache-Dolmetscher\*innen dazu einlädt, historische Begriffe zu übersetzen, die in direktem Zusammenhang mit der Nelken- und Samtenen Revolution stehen, scheint sie stattdessen zu fragen: Ist die Semiotik der Revolution austauschbar, fixierbar,

people to the streets in the 1960s and 1970s. Thus, she unearths the resonance of the photographs by starting with and honoring her artistic intuition and familial affective knowledge, then proceeding to external inquiry and corroborative research. Her works take a retrospective look at what it meant to belong to a revolutionary generation, and at the young man who would become her father, but also at the participants and onlookers whose collective force meant potential. Through such retrospection, her works also invite the contemporary viewer to scrutinize the self-evidence of our political moment.

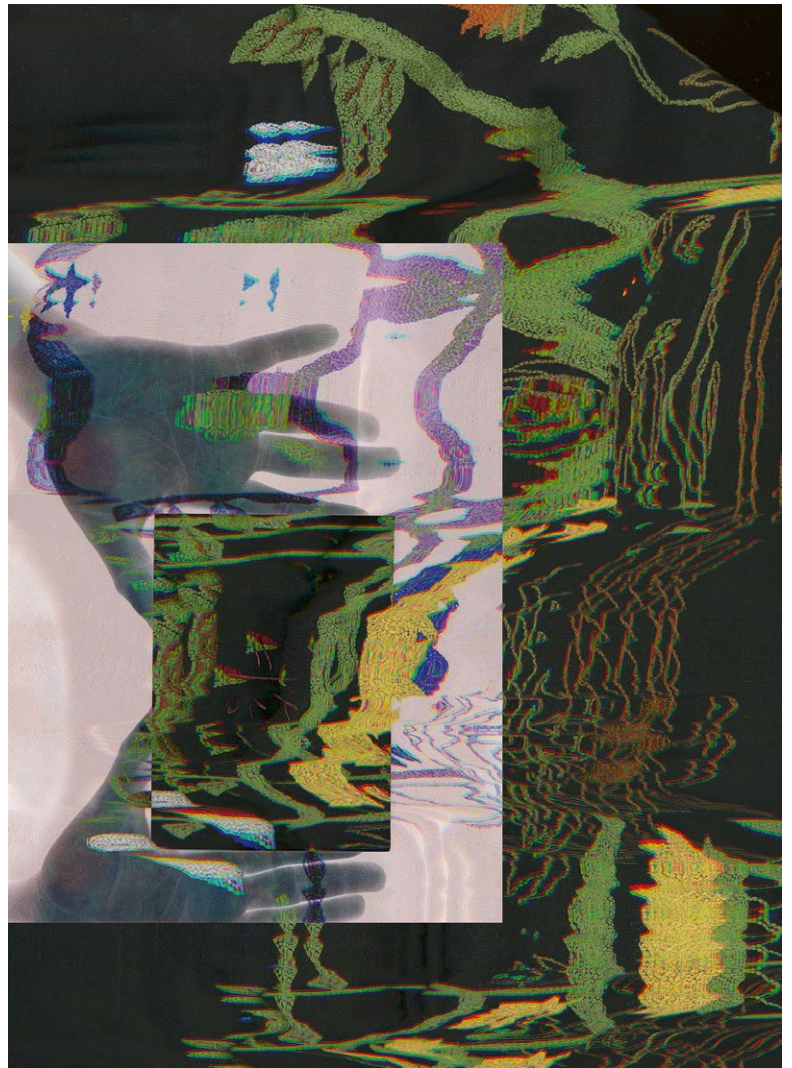
Émile Durkheim, who theorized on collectivity and revolution, argued that collective investments have the character of a categorical imperative—a self-evidence that confirms the logic of (the right) revolution. In *68: Prague in Lisbon* (2024), de Almeida superimposes her voice on missing audio tracks belonging to street interviews conducted in Lisbon by the Portuguese national TV broadcaster RTP in 1968; the content involves the invasion of Czechoslovakia by the Soviet Union–led Warsaw Pact troops, which had unintended consequences for the unity of the communist projects worldwide. Guided by research on the Portuguese press coverage of the time, and even lipreading, de Almeida lets her own subconscious desires flow through the cracks of the revolutionary promise. Together with two other videos, *April Words* (2024) and *November Words* (2024), in which the artist invites Portuguese and Czech sign language interpreters to translate historical terms directly related to the Carnation and Velvet Revolutions, she seems to ask, instead: Are the semiotics of revolution fungible, fixable, malleable, or other? Social order and revolutionary faith are cleansed of consequences and interrogated in their representations. However, this maneuver is not cynical.

Theories and abstractions aside, fierce nationalisms gather power and monopolize truth and patriotism now, through and against the photographic image and its claims to evidence. The populist demagogue claims greater immediacy (read: less mediation) of presence and meaning, made flesh in the throng of crowds in the thrall of nationalism. The photograph is impoverished. De Almeida's invocation of the photograph as pure potential is a denial of the repressive state. To the contrary, she summons Ariella Aïsha Azoulay's conception of the photograph as a civil contract—as a means of enfranchisement and manifestation of participation and consent, despite the political condition.

### The Parable of the Archive

In an interview with the artist, Huda Takriti shared a spark that had lit her critical inquiry into how documents form the material





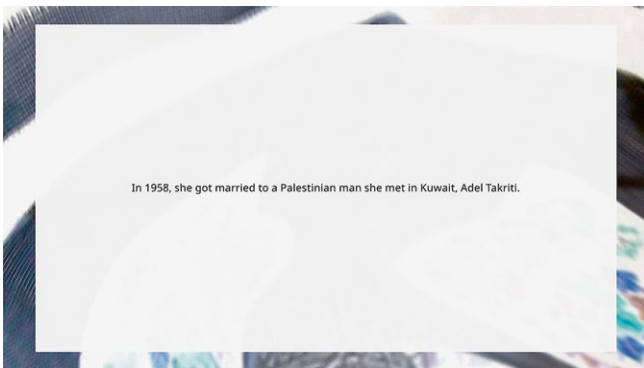
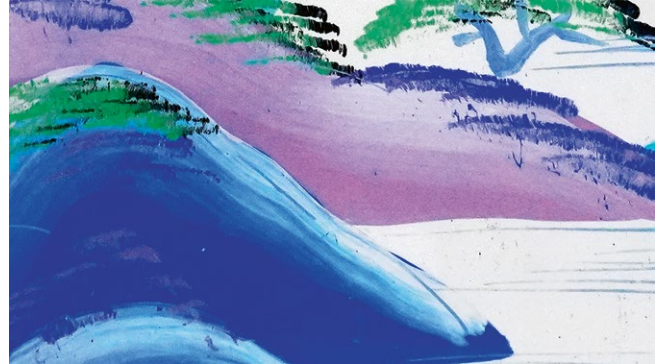
formbar oder noch etwas Anderes? Die soziale Ordnung und der revolutionäre Glaube werden ihrer Folgen bereinigt und in ihren Darstellungen befragt. Dieses Manöver ist jedoch nicht zynisch.

Abgesehen von Theorien und Abstraktionen gewinnen heftige Nationalismen an Bedeutung und monopolisieren jetzt die Wahrheit und den Patriotismus durch und gegen das fotografische Bild und seine Beweisansprüche. Der populistische Demagoge beansprucht eine größere Unmittelbarkeit (sprich: weniger Vermittlung) von Präsenz und Bedeutung, die im Gedränge der Menschenmengen im Bann des Nationalismus Gestalt annimmt. Das Foto ist verarmt. De Almeidas Beschwörung der Fotografie als reines Potenzial ist eine Leugnung des repressiven Staates. Im Gegenteil, sie beruft sich auf Ariella Aïsha Azoulay's Konzept der Fotografie als Gesellschaftsvertrag – als Mittel der Freizügigkeit und der Manifestation von Teilhabe und Zustimmung, trotz der politischen Bedingungen.

#### Das Gleichnis des Archivs

In einem Interview erzählte Huda Takriti von einem Funken, der ihre kritische Untersuchung darüber entfachte, wie Dokumente

ground of cultural memory and desire. She spoke of *The Battle of Algiers* (1966), Gillo Pontecorvo's historical fiction film on the events surrounding the Algerian War of Independence (1954–62). She had learned that in the absence of adequate footage of Algerian resistance efforts, the film had functioned as a default historical archive for Algerians. Although I know little of the performance of the film in the Algerian imagination, it seems to me that Takriti was explaining how images and documents can fluidly move into archival gaps — gaps which are the predicate of (colonial) marginalization and/or erasure. The image seeps into the archive's gaps like the dispersal of water on uneven ground, mapping institutional history's occlusions even as it seeks to fill them through fictions. (As we know all too well, fictions also have their place in government-sanctioned narratives.) Takriti's story tells one of desire for the document, asking the fictional film to be a place of memory in absence of a photographic record. Perhaps more importantly, her anecdote reveals the significance of imagery in the constitution of cultural memory in the modern age, and the significance of memory in fostering collective hope.



die materielle Grundlage für kulturelles Gedächtnis und Begehren bilden. Sie sprach von *Schlacht um Algier* (1966), Gillo Pontecorvos historischem Spielfilm über die Ereignisse des algerischen Unabhängigkeitskrieges (1954–1962). Sie hatte erfahren, dass der Film in Ermangelung ausreichenden Filmmaterials über die algerischen Widerstandsbestrebungen als historisches Standardarchiv für die Algerier\*innen fungiert hatte. Obwohl ich wenig über die Rolle des Films in der algerischen Vorstellungswelt weiß, scheint mir, dass Takriti erklärte, wie Bilder und Dokumente fließend in Leerstellen von Archiven eindringen können – Leerstellen, die das Prädikat der (kolonialen) Marginalisierung und/oder Auslöschung sind. Das Bild dringt in die Lücken des Archivs wie Wasser sich auf unebenem Boden verteilt und kartografiert die Verschlüsse der institutionalisierten Geschichte, selbst wenn es versucht, sie durch Fiktionen zu füllen. (Wie wir nur allzu gut wissen, haben auch Fiktionen ihren Platz in staatlich sanktionierten Erzählungen.) Takritis Geschichte erzählt von der Sehnsucht nach dem Dokument und legt nahe, dass der fiktionale Film in Ermangelung einer fotografischen Aufzeichnung ein Ort der Erinnerung sein möge. Vielleicht noch wichtiger ist, dass ihre Anekdote die Bedeutung von Bildern für die Konstituierung des kulturellen Gedächtnisses in der Moderne und die Bedeutung der Erinnerung für die Förderung kollektiver Hoffnung aufzeigt.

Wir sollten Takritis »Parabel des Archivs« auf ihre eigene Praxis ausweiten, die sich mit der Geschichte ihrer Familie befasst, auch wenn sie die Unausprechlichkeit der Vertreibung, die ihre Familie und andere Palästinenser\*innen erfahren haben, nur schemenhaft thematisiert. Denn wie der anhaltende Krieg

Let us extend Takriti’s “parable of the archive” to her own practice, which navigates her family’s histories even as it obliquely addresses the unspeakability of the displacement experienced by her family and other Palestinians. For as the ongoing war reveals, the politics of erasure and visibility is ongoing, not historical. As we think about migration and memory in the context of the archive, then, let us remember that memory is the fabric that enables a continuity with the lost home. As the archive actively suppresses and erases its margins, and personal and cultural memory are hyper-politicized, how is continuity retained in the body and in the things kept by those forcibly displaced?

Textiles made by Huda Takriti’s grandmother were lovingly found and maintained by her mother. Her mother, in turn, was also an artist of cloth. She crafted dresses and made a place for herself in her adopted state of Kuwait. The textile is woven into Takriti’s images as the substratum of her family’s history, and through tales of textiles we learn of hopes, ambitions, and happenings. Their images accompany family photos and pictures of her mother’s life, in the vehicle of the family album in *On Another Note*. Functioning as informal archives of the family, the family album is also the loving work of her mother and grandmother, and the vessel they chose to hold pictures so dear to them. The narrative the artist’s mother offers is contingent, private, and thoughtful. There is no clear beginning or end to the story, nor an effort to inscribe a linear moral arc to it. Her rejection of beginnings and ends is conscious.

Takriti observes that narratives are containers that exclude as they preserve. She does so by drawing on work by the literary scholar Albrecht Koschorke. “Especially in the narrative recon-



zeigt, ist die Politik der Auslöschung und Sichtbarkeit nicht historisch, sondern aktuell. Wenn wir also über Migration und Erinnerung im Kontext des Archivs nachdenken, sollten wir uns darauf besinnen, dass Erinnerung das Gewebe ist, das eine Kontinuität mit der verlorenen Heimat ermöglicht. Wenn das Archiv aktiv seine Ränder unterdrückt und auslöscht und das persönliche und kulturelle Gedächtnis hyperpolitisiert wird, wie wird dann die Kontinuität im Körper und in den Dingen bewahrt, die von den gewaltsam Vertriebenen aufbewahrt werden?

Die von Huda Takritis Großmutter hergestellten Textilien wurden von ihrer Mutter, die ihrerseits auch eine Textilkünstlerin war, liebevoll aufgespürt und bewahrt. Sie fertigte Kleider an und schuf sich damit eine Lebensgrundlage in ihrer Wahlheimat Kuwait. Der Stoff ist nun in Takritis Bildern als Substrat der Familiengeschichte verwoben, und durch die Erzählungen über Textilien erfahren wir von Hoffnungen, Ambitionen und Begebenheiten. Ihre Bilder begleiten Familienfotos und Bilder aus dem Leben ihrer Mutter, die in *On Another Note* in Form eines Familienalbums gezeigt werden. Dieses fungiert als informelles Archiv der Familie, denn es ist auch das liebevolle Werk ihrer Mutter und Großmutter, das Gefäß, das sie wählten, um die ihnen so wichtigen Bilder aufzubewahren. Die von der Mutter der Künstlerin dargebotene Erzählung ist kontingent, privat und nachdenklich. Es gibt weder einen klaren Anfang noch ein klares Ende der Geschichte noch wird versucht, ihr einen linearen moralischen Bogen zu geben. Sie lehnt Anfang und Ende ganz bewusst ab.

Takriti merkt an, dass Erzählungen Behältnisse sind, die während sie bewahren, gleichzeitig ausschließen. Sie beruft sich dabei auf Arbeiten des Literaturwissenschaftlers Albrecht Koschorke. »Besonders in der narrativen Rekonstruktion von Konflikten ist die Wahl des Anfangs folgenreich, weil von dem jeweils festgelegten Beginn an gleichsam der Zähler des Unrechts mitläuft, das einer Konfliktpartei zugefügt wurde und das ihre Gegenwehr legitimiert.«<sup>1</sup>

Indem *On Another Note* die historischen und moralischen Imperative von Erzählungen in Schach hält, lenkt es die Aufmerksamkeit auf die Textilien, Kleidung, die Geschichten, die Orte des Lebens und die Wünsche der Frauen in Takritis Leben, und nicht auf die Rollen, die eine Erzählung ihnen auferlegen kann. Es gibt keine Helden oder Schurken oder moralischen Bögen. Ihre symbolischen Bedeutungen sind persönlich, undurchsichtig und ergebnisoffen.

Sowohl Huda Takriti als auch Ana de Almeida ehren das alltägliche Archiv, widersetzen sich aber dessen Instrumentalisierung. Indem sie mit der Kadenz von Lücken und Fülle in den Familienfotos spielen, legen sie Rechenschaft über Krisenmomente ab, ohne zu urteilen und eine Lösung zu bieten. Keine von ihnen erhebt den Anspruch, die in ihren Familienalben abgebildeten Ereignisse und Momente vollständig zu erfassen. Im Gegenteil, ihr Blick ist auf die Dinge gerichtet, die die Bilder nicht final wiedergeben können. Ihre Arbeiten öffnen die scheinbar »selbstverständlichen« Bilder der Fotografie für die Verheißungen von Potenzial, Möglichkeit und Hoffnung.

1 Pierre Nora, »Between Memory and History. *Les Lieux de Mémoire*«, in: *Representations* 26, Sonderausgabe »Memory and Counter-Memory«, (Frühling 1989), S. 7–24, hier S. 7. Übers. C.R.

2 Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2012, S. 6.

struction of conflicts, the choice of beginning is consequential, because so to speak the meter of the injustice inflicted one of the conflicting parties, justifying its resistance, is running from the specified beginning onward.”<sup>2</sup>

By keeping the historical and moral imperatives of narratives at bay, *On Another Note* draws attention to the textiles, the clothes, the stories, the places of life, and the wishes of the women in her life, rather than to the roles in which a narrative can place them. There are no heroes or villains, or moral arcs. Their symbolic meanings are personal, opaque, and open-ended.

Both Huda Takriti and Ana de Almeida honor the vernacular archive, but they resist instrumentalizing it. Playing with family photographs' cadences of gaps and fullnesses, they hold moments of crisis accountable, without judgment and without resolution. Neither claims an exhaustive grasp of the events and moments pictured in their family albums. To the contrary, their eyes are trained on the things that the pictures cannot definitively provide. Their artwork opens the ostensibly "self-evident" imagery of the photograph to the promises of potential, possibility, and hope.

1 Pierre Nora, "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*," in "Memory and Counter-Memory," special issue, *Representations* 26 (Spring 1989), pp. 7–24, esp. p. 7.

2 Albrecht Koschorke, *Fact and Fiction: Elements of a General Theory of Narrative*, trans. Joel Golb, vol. 6 of *Paradigms* (Berlin: De Gruyter, 2018), p. 45.

Rashmi Viswanathan

**Ana de Almeida** (b. 1987 in former Czechoslovakia) is an artist from Lisbon (PT), currently living and working in Vienna (AT). She studied at the Faculty of Fine Arts in Lisbon, at the Lahti Art Institute (FI), and also at the Academy of Fine Arts Vienna, where she is currently pursuing her PhD in philosophy with a scholarship from the Austrian Academy of Sciences. Recent shows and projects have been presented at Belvedere 21, Vienna (2023), Kunsthalle Wien (2023), Vienna, CAV – Centre for Visual Arts, Coimbra (PT, 2022), and Ústí nad Labem House of Arts (CZ, 2021), to name a few. Ana de Almeida was awarded the Austrian State Grant for Media Arts in 2021 and the BES Revelação Art Prize of the Serralves Foundation for Contemporary Art in 2011.

**Huda Takriti** (b. 1990 in Syria) is an artist and a researcher based in Vienna (AT). She studied at the Faculty of Fine Arts in Damascus (SY) and at the TransArts department at the University of Applied Arts Vienna. Currently, she is pursuing her doctorate in the PhD in Practice program at the Academy of Fine Arts Vienna. Her latest exhibitions include: Kunstraum Lakeside, Klagenfurt (AT, 2024), Galerie Crone, Vienna (2023), Kunsthalle Wien, Vienna (2020), Afro-Asiatisches Institut Graz (AT, 2017), mumok, Vienna (2022), among others. Most recently, she was awarded the Vordemberge-Gildewart Award (2022), the Kunsthalle Wien Prize (2020), and the Camargo Foundation Fellowship (2023).

Huda Takriti's work was developed in collaboration with Kunstraum Lakeside

Rashmi Viswanathan



Anouk Tszanz untersucht in ihren Arbeiten den Prozess des Sehens und Wahrnehmens der uns umgebenden Welt und deren fotografische Wiedergabe. Dabei setzt sie bewusst auf die aufwendigen Verfahren der analogen Schwarz-Weiß-Fotografie, um in einer von beschleunigten digitalen Bildentstehungsprozessen geprägten visuellen Kultur den Fokus auf die Wahrnehmung des Einzelbilds zu richten. Für die Ausstellung *Actinism* wurden drei jüngere Bildserien kombiniert, die jeweils klassische Sujets der Naturfotografie aufgreifen: *Steine* (2024), *Sonnenblumen* (2023) und *Blätter* (seit 2019), wobei letztere im Zentrum der Ausstellung standen.

Anouk Tszanz, in her work, delves into the process of seeing and perceiving the world around us, and of reproducing it through photographs. Amid a visual culture characterized by accelerated digital image generation, Tszanz purposely employs the elaborate technique of analogue black-and-white photography, with the aim of training the focus on the perception of each individual image. In the exhibition *Actinism*, three recent photographic series were combined, all touching on classic subjects found in nature photos: *Steine* (Stones, 2024), *Sonnenblumen* (Sunflowers, 2023), and *Blätter* (Leaves, 2019–ongoing), with the latter taking center stage in the exhibition.

→ Anouk Tszanz: Actinism, Installationsansicht / installation view at Camera Austria, Graz 2024. Foto / Photo: Markus Krottendorfer.

## Camera Austria

Lendkai 1, 8020 Graz, Austria  
T. +43 316 81 55 500

## Öffnungszeiten Ausstellung und Bibliothek / Opening hours exhibition and library

Dienstag bis Sonntag 10:00 – 18:00  
Tuesday to Sunday 10 am to 6 pm

## Rahmenprogramm / Accompanying program:

[www.camera-austria.at](http://www.camera-austria.at)

## Kontakt / Contact

Angelika Maierhofer  
T +43 316 81 55 50 16  
[exhibitions@camera-austria.at](mailto:exhibitions@camera-austria.at)

[www.camera-austria.at](http://www.camera-austria.at)  
[www.facebook.com/Camera.Austria](https://www.facebook.com/Camera.Austria)  
[www.instagram.com/cameraaustriagraz](https://www.instagram.com/cameraaustriagraz)

# Nächste Ausstellung und Zeitschrift Upcoming Exhibition and Magazine



## Fotografie zerstören Destroying Photography

Eröffnung / Opening: 6. 12. 2024

Dauer / Duration: 7. 12. 2024 – Februar / February 2025

Das Arbeiten mit oder in der Fotografie bewegt sich immer wieder im Spannungsfeld zwischen dem Anspruch technischer Perfektion und dem Versuch, aus der Blickrichtung, dem Viereck, dem Material auszubrechen. Dabei sind die destruktiven Eigenschaften der Fotografie nicht nur inhaltlicher oder formaler Natur, sondern auch die Voraussetzungen fotografischer Prozesse basieren vielfach auf extraktiven und ausbeuterischen Verfahren. Die von Maik Gräf und Jenny Schäfer initiierte Ausstellung *Fotografie zerstören*, die Anfang 2024 in einer früheren Version im Hamburger Künstler\*innenhaus Frise gezeigt wurde, versammelt künstlerische Arbeiten, die sich mit der Dekonstruktion technischer Vorgänge, der Abstraktion fotografischen Materials wie auch mit neuen Perspektiven des Gegenstands, der Abbildung und der Position auseinandersetzen. Für Camera Austria wird die Ausstellung um drei in Österreich lebende und von Daniela Zeilinger eingeladene Künstlerinnen – Sophie Pölzl, Claudia Rohrauer und Janine Schranz – erweitert.

Working with or in photography moves between the poles of technical perfection and the attempt to break away from the line of vision, the rectangle, the material. The destructive characteristics of photography are thus not only of a content-related or formal nature, but the prerequisites of photographic processes are based in many respects on extractive and exploitative practices. The exhibition *Destroying Photography*, initiated by Maik Gräf and Jenny Schäfer and shown in earlier version at the Künstler\*innenhaus Frise Hamburg in early 2024, brings together artistic works examining the deconstruction of technical processes, the abstraction of photographic material, and new perspectives on object, picture, and position. For Camera Austria, the exhibition has been expanded to include three artists living in Austria—Sophie Pölzl, Claudia Rohrauer, and Janine Schranz.

Mit Arbeiten von / With works by: Laurel Chokoago, Elisa Goldammer, Maik Gräf, Almut Hilf, Maximilian Koppert, Mitko Mitkov, Sophie Pölzl, Claudia Rohrauer, Caspar Säger, Jenny Schäfer, Janine Schranz, Wiebke Schwarzahns, Dirk Stewen, Daniela Zeilinger und einem Text von / and a text by Mira Anneli Naß



## Camera Austria International 167

Erscheint am / Release date: 11. 9. 2024

Als »potenzielle Geschichte[n]« bezeichnet Ariella Aïsha Azoulay in ihrem 2019 veröffentlichten Buch *Potential History. Unlearning Imperialism* Strategien, um die etablierten, zumeist westlich geprägten Geschichtsnarrative durch Gegenerzählungen und bislang nicht berücksichtigte Perspektiven zu unterwandern und so neue Lesarten der Vergangenheit zu ermöglichen. Die in *Camera Austria International* Nr. 167 vorgestellten Künstlerinnen verfolgen Ähnliches, wenn sie mit ihren Arbeiten alternative Formen der Geschichtsschreibung, eine Neudefinition der Vergangenheit aus der Gegenwart heraus oder imaginierte, bisweilen utopische und über das menschliche Vorstellungsvermögen hinausgehende Zukünfte vorschlagen. Bestehendes Bildmaterial oder in der visuellen Kultur verankerte Codes dienen dabei oftmals als Ausgangsmaterial, um auf das Potenzial nicht aufgenommener, revidierter oder imaginerter Bilder zu verweisen.

In her 2019 book *Potential History: Unlearning Imperialism*, Ariella Aïsha Azoulay uses the term in the main title to describe strategies that aim to subvert the established, usually Western historical narrative by employing counter-narratives and not-yet-considered perspectives, using them to enable a revised reading of the past. The artists presented in *Camera Austria International* No. 167 take a similar tack when they propose, through their works, alternative forms of reading and writing history, a new definition of the past from a present-day perspective, or even imagined, occasionally utopian futures that reach far beyond the capacity of human imagination. Related source material often involves photographs or codes anchored in visual culture, with the aim of highlighting the potential of not-yet-extant, revised, or imagined images.

→ Maik Gräf & Jenny Schäfer, o.T. / Untitled, 2024.

→ Cover: Brittany Nelson, *Blue*, 2013. C-print, 152.4 × 127 cm. Courtesy: die Künstlerin / the artist.