

Camera Austria

INTERNATIONAL

167

2024

A/D/LUX
18,- €
CH
22,- sFr

**Brittany Nelson
Lara Schoorl
Jasmina Cibic
Ameli M. Klein
Huda Takriti
Christin Müller
Cédrine Scheidig
Serubiri Moses**

4 192310 618009 0 01 67



20

- 1 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999), p. 66.
- 2 Ibid., p. 9.
- 3 Ibid., p. 16.
- 4 Mieke Bal understands Gilles Deleuze's text *The Fold* on Leibniz's work as an appropriation of a "historical work" that takes from it specific aspects of Leibniz's philosophy for what Deleuze himself considers "baroque thought." Bal then in turn follows this form of appropriation, looking at the quotation of baroque art by contemporary art "to reinvigorate issues that were certainly present in this historical other but not necessarily with the same emphasis and under the same premises." It promises a new perspective, through art, as a result of understanding the past and present, subject and object as being codependent, see Mieke Bal, *Quoting Caravaggio*, pp. 28–31.
- 5 Seth Shostack, "Allen Telescope Array Overview," SETI Institute, <https://www.seti.org/ata>.
- 6 Iman Mersal, *Traces of Enayat*, trans. Robin Moger (Sheffield: And Other Stories, 2023), p. 72.
- 7 Deleuze, eventually, writes of the relativity of perspective, of light coming out of the dark, of the inclusivity of multiplicity in his theory on the Baroque fold in: Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. 32.
- 8 Stefanie Hessler, "Brittany Nelson: Out of the Everywhere," in *Out of the Everywhere*, ed. Stefanie Hessler (Milan: Mousse Publishing, 2019), p. 14.

Brittany Nelson (born 1984, Great Falls, Montana, US) explores historic photographic chemistry techniques and science fiction to address themes of loneliness, isolation, and distance within the queer community and its parallels with space exploration. Nelson's recent exhibitions include: Luhring Augustine, New York (US), CAP – Centre d'art, Saint-Fons (FR), Fotogalleriet, Oslo (NO), Bonniers Konsthall, Stockholm (SE), Die Ecke, Santiago (CL), Sonnenstube, Lugano (CH), Trondheim Kunstmuseum (NO), Museum of Contemporary Art Detroit (US); Brooklyn Academy of Music, New York, Newcomb Art Museum, New Orleans (US), International Print Center, New York, among others. Her monograph *Out of the Everywhere* was released by Mousse Publishing (Milan, IT) in 2019. Nelson is currently an artist in residence with the SETI Institute (US). Her work has been featured in publications such as *Art In America* (US), *Frieze Magazine* (GB), *Cultured* (US), and *The New Yorker* (US). She lives and works in New York, NY.

Lara Schoorl is a writer based in Los Angeles (US), where she runs a small bookstore, Op de plank. Her writing can be found in *Autre* (US), *Camera Austria International* (AT), *Cultured* (US), *Flash Art Magazine* (IT), and *LARB* (US). She is also the founding editor of *Close Distance*.

dung. Um jedoch ihr eigenes Auge als Bildquelle einzufügen, musste Nelson (digital) unsichtbar werden, um die Empfänger des Teleskops nicht zu stören. Die doppelte Einwegkorrespondenz – zwischen Nelson und dem Teleskop sowie dem Teleskop und möglichen Radiosignalen – bleibt jeweils unbeantwortet; sie erzeugt eine Welle von Einsamkeit der Künstlerin bei der Arbeit, des auf eine Verbindung wartenden Teleskops und unserer Welt im Universum. Dennoch, während Nelson Bildmaterial sammelt, bis die Störung eingefangen wird, sammelt ATA »nichts«.

Ob Nelson sich nun bestehendes Bildmaterial aneignet oder ihre eigenen Fotografien aufnimmt, sie subjektiviert dabei die darin enthaltenen Narrative. Auch Bilder sind (inter-)textuell. Dies bedeutet nicht, dass sie den Bildern ihren eigenen Blickwinkel auferlegt; vielmehr eröffnet sie durch die Parallelen, die sie – über Raum und Zeit hinweg – zwischen den fotografierten Objekten und den zusammenhanglosen Narrativen findet, die Möglichkeit unterschiedlicher Realitäten. Oft materialisiert Nelson diese alternativen Realitäten durch technische Prozesse, wie Silbergelatineabzüge, Bromöldruck, Mordancage oder Hologramme, um nur einige zu nennen. Von daher werden die dokumentarischen Aufnahmen der Marsoberfläche, aufgenommen vom NASA-Rover *Opportunity*, zu einsamen Landschaften, in denen das Verlangen nach einem verlorenen Partner und eine Sehnsucht nach vergangenem Leben in der Fragilität von gebleichtem und eingefärbtem Papier Ausdruck finden (*Opportunity*, 2019). Die Emotionen in Tiptrees persönlichen Briefen, über ihre verheimlichte Sexualität und die Ablehnung durch eine Frau, wird in Nelsons *Tiptree's Dead Birds* gesteigert, indem die Briefe selbst durch rotes Licht hinterleuchtet und als Hologramme gedruckt werden, um die Dreidimensionalität der verlorenen Originale zu bekräftigen. In ihrer Arbeit mit Archiven, deren Inhalte oft im Dunkeln aufbewahrt werden, holt Nelson individuelle Geschichten ans Licht. Die Gegenstände aus den Archiven, mit denen die Künstlerin arbeitet, weisen für gewöhnlich alle eine imaginative Natur auf – von Ursprüngen im Weltraum bis hin zu Pseudonymen. Diese Vorstellung der Vergangenheit, oft aus der Not heraus entstanden, hält einen Weg aufrecht, um das Traumähnliche in die Realität einzugliedern, nicht Wahrheit, sondern eine Illusion.

Jasmina Cibic

Ameli M. Klein

How Many Voices Does It Take to Form a Choir? Jasmina Cibic's Anti-Systemic World-Making

Wie viele Stimmen braucht es für einen Chor? Jasmina Cibics anti-systemische Weltgestaltung

Übersetzt von Alexandra Titze-Grabec

Die Bekräftigung nationaler Identität durch die Aneignung und Neuinterpretation von Kunst und Architektur vergangener Zeiten ist eine altbewährte Strategie. Jasmina Cibics Dekonstruktion von Propagandamechanismen stellt die Verschmelzung ideologischer Narrative mit der Konstruktion von Kultur infrage und bricht die Fassaden institutioneller Macht auf. Für ihr Kunstschaffen taucht sie tief in Archive ein, die aufzeigen, wie Kultur im Lauf der Geschichte für ideologische und politische Interessen eingesetzt und missbraucht wurde.

Besonders angezogen wird sie dabei von Momenten, die im Vordergrund nationaler und politischer Identitätskrisen stehen – in denen Kultur eingesetzt wurde, um zur Schaffung eines sichtbaren (ästhetischen) Schnitts mit der Vergangenheit und der Ausbildung einer Szenografie für eine neue soziopolitische Zukunft beizutragen, die oftmals utopische Visionen präsentierte, doch ebenso oft in dystopischen Fehlschlägen endete. Anstatt jedoch Kritik um der Kritik willen zu äußern, schafft Cibic Raum für optimistische Befreiung. Aus den Fragmenten der Geschichte gestaltet sie Augenblicke von außerordentlicher Schönheit und vorsichtiger Hoffnung und entfacht damit von Neuem die Überzeugung, dass die Versprechungen der Vergangenheit in der Zukunft verwirklicht werden könnten. Indem sie sich in ihren Arbeiten auf alternative Formen von Institutions- und Weltgestaltung konzentriert, hebt Cibic die Möglichkeit transnationaler Solidarität hervor und kehrt zum Potenzial von Kunst und Kultur als aktiven Akteurinnen zurück.

Für die Schaffung des subversiven Magnetismus ihrer Bildsprache wendet sie sich bestehenden Orten, an denen sich Macht manifestiert, zu und betont dabei die physische Hardware, die politische Systeme untermauert. In den vergangenen beiden Jahrzehnten hat Cibic Filme und Fotoprojekte entwickelt, an denen sie sich mit einigen der wohl ikonischsten historischen Ready-mades auseinandersetzt, darunter große Architekturprojekte wie der ehemalige Palast der Föderation in Belgrad (*Tear Down and Rebuild*, 2015) und die Schenkung von Kulturobjekten in politischen Kontexten (*The Gift*, 2021). Sie verfolgt ihre Themen aus einem feministischen Blickwinkel und beleuchtet hinter den vertrauten patriarchalen Narrativen stehende Prozesse.

In ihren jüngsten Arbeiten bezieht sie sich direkt auf Kunst- und Kulturschaffende in Momenten nationaler und transnationaler Identitätskonstruktion und hinterfragt dabei die Mitverantwortlichkeit kulturellen Kapitals innerhalb der beständigen autoritären Systeme von Staat, Justiz und Menschenrechten. Zudem richtete Cibic ihre Aufmerksamkeit auch auf Gegenstände in staatlichen Sammlungen, die von Versuchen des Transnationalismus erzählen, Kunstwerke als illustrative Zeichen einzusetzen, als physische Belege abstrakter politischer Vorstellungen. Ein Beispiel dafür ist ihre Fotoserie *The Gallery of Non-Aligned* (2023), die Porträts von Skulpturen enthält, die Geschenke von Mitgliedern der Blockfreien (engl. non-aligned) Staaten waren und sich in der einzigen offiziellen Galerie der Bewegung im ehemals jugoslawischen Titograd (heute Podgorica, Montenegro) befanden. Cibic fotografierte nur die weiblichen Skulpturen, die als Metaphern für die aufstrebenden Mutternationen stehen: weibliche Torsi, Büsten und Köpfe. Vor bunten Hintergründen platziert, erinnern sie an Flaggen und nationale Ikonografien, enthalten

The reinforcement of national identity through the appropriation and reinvention of art and architecture from past times is a tried and tested strategy. Jasmina Cibic's deconstruction of the mechanisms of propaganda questions the merging of ideological narratives and culture construction, fracturing the facades of institutional power. Cibic's practice delves into archives that reveal how culture has been used and abused by ideological and political interests throughout history.

She is particularly drawn to moments that forefront national and political identity crises – where culture has been employed to help create a visible (aesthetic) cut with the past and build a scenography for a new sociopolitical future that has often presented utopian visions but many times resulted in dystopian failures. However, rather than voicing criticism for criticism's sake, Cibic holds space for optimistic relief. Fashioning moments of exceptional beauty and careful hopefulness out of fragments of history, she reignites a belief that the promises of the past might become actualized within our future. By focusing her work on alternative modes of institution and world-building, Cibic highlights the potentiality of transnational solidarity and revisits the potential of art and culture as an active agent.

To produce the subversive magnetism of her pictorial language, she returns to existing sites of power, highlighting the physical hardware that undergirds political systems. For the last two decades, Cibic has been making films and photographic projects addressing some of the most iconic historical ready-mades, including grand architectural projects such as the former Palace of the Federation in Belgrade (*Tear Down and Rebuild*, 2015) and the political gifting of culture (*The Gift*, 2021). She delves into her subject matter through a feminist lens – highlighting the processes behind the familiar patriarchal narratives.

Her recent works have been reflecting directly on artists and cultural workers during national and transnational moments of identity construction, questioning the complicity of cultural capital within the persistent authoritarian systems of state, justice, and human rights. Cibic has also pointed her gaze to the objects in state collections, which speak of attempts of transnationalism where artworks were used as illustrative tokens, physical evidence of abstract political ideas. An example of this is her photographic series *The Gallery of Non-Aligned* (2023), which includes portraits of sculptures gifted by the Non-Aligned member states that were housed in the only official gallery the movement held in former Yugoslavia's Titograd (today, Podgorica, Montenegro). Cibic photographed only the sculptures of the female form – metaphors for the emerging mother-nations: female torsos, busts, and heads. Pictured against colorful backgrounds, they stand reminiscent of flags and national iconographies, but also contain references to darkness, decay, and corrosion, as they are coated by various species of moths, referencing historic *vanitas* painting – a reminder of all there is to lose in the act of forgetting past potentials of alternative world-building.

Cibic's long-standing interest in relations between the notions of nation-state and the female body becomes also apparent in her latest film, *Beacons* (2023). It draws the artist's concerns of the past decade into a cinematographic journey portraying eight women transcoding the archive of cultural workers of the Non-Aligned Movement into a musical score. Filmed at former Yugoslav monuments and architectures immersed in nature, the piece aims to reinscribe "the missing female voice into the history of world-building." In the film, Cibic uses structures originating as "beacons and

power verticals, metaphorically representing the pursuit of alternative world-building that they formally proclaimed. These protrusions manifest idealistic beliefs of attainable potential, which [the artist] now revisits, albeit through a feminist corrective lens of their original world-building purpose.¹¹ The film *Beacons* illustrates the power of art and architecture to uphold the soft power of conviction and belief. It further raises epistemological questions about the afterlife of object narratives that are based on invented truth: How can one circumvent the limited conditions of knowledge that bias our historical sources? How can one understand objects or sites that have been pre-mediated through an ideological topos that circulates prior to their material-based embodiment?

A Song for the Non-Aligned World

At the center of Cibic's film lies the vast legacy of the unrealized promises of the Non-Aligned Movement into which the artist delves via the study of sonic space as a tool of identity formation. By transforming fragments of the speeches delivered at the first conference of cultural workers in 1985, held in the aforementioned city of Titograd, she recounts fact-based insight into that which never was: a rehearsal for our present in the form of a musical score that becomes an ephemeral guideline toward the past. Cibic's musical translation resuscitates a non-nationalist form of music, evoking the "Song of the Non-Aligned World," that was first released in 1987 in Belgrade.¹² Though the latter resembles a national anthem in form, its lyrics conjure a community that transcends nationhood and questions national identity, attending in the words of Akhil Gupta to "the structures of feeling that bind people to geographical units larger or smaller than nations or that crosscut national boundaries."¹³

Cibic's film conjures a similar imaginary by transforming the linguistic content of the Titograd speeches into musical expression, reclaiming the diplomacy of music from the clutches of nationalistic propaganda, and deploying it as an invitation to forge present-day and future communities beyond the reach of state hegemony. Rather than constructing an exclusionary anthem or hymn of strength, Cibic has created an open invitation. It is her careful overlaying of interrelations of personal histories and larger political narratives that allows her to address complex themes through a poetic, personal gaze. Cibic has created a nonmaterial memorial for us, another voice in the choir, an echo of possibility of a world that could have been.

Revising Utopia: Toward an Anti-Systemic World

Beacons not only frames the Non-Aligned Movement as an example of an imagined transnational egalitarian community, but in a revisionist gesture centers an octet of women as the carriers of this utopia. Women's experience of and participation in non-alignment and the role of gender discourses has been only marginally explored so far. *Beacons* deconstructs the spatialized notion of national identity by allowing for a women-centric utopia based on other forms of spatial commitment and identity, particularly transnational ones. Cibic's in-depth engagement with the art-historical canon enables her to juxtapose monumental landscapes and impose architectural structures which evokes an anachronistic, anthropocentric critique of the nineteenth-century romanticists. She portrays nature as a setting for profound spiritual and emotional encounters, not beyond human reach but rather formed and continuously influenced by people. The romanticized vision of landscape by painters such as Caspar David Friedrich — meditative, mysterious, and full of wonder — is echoed within Cibic's theatrical film settings, as an examination of an "instant of sublimity, a reunion with the spiritual self through the contemplation of nature."¹⁴ Like Friedrich, Cibic possesses the skill to transform landscape in art from a backdrop subordinated to human drama to a self-contained emotive subject.

The only interruptions of the mystified nature are the equally aestheticized, architectural monuments, state communication towers, and presidential balconies whose role it was to announce, defend, remind, and alert a multinational state in its becoming. The sites she chose for the film are exceptional examples of early to late modernist architecture in Yugoslavia, allowing Cibic to highlight the "radical

aber ebenso Verweise auf Dunkelheit, Verfall und Zersetzung, sind sie doch von verschiedenen Arten von Motten bedeckt, die auf historische Vanitas-Gemälde verweisen — eine Mahnung an all das, was Gefahr läuft, verloren zu gehen, wenn vergangene Potenziale einer alternativen Weltgestaltung in Vergessenheit geraten.

Cibics seit Langem bestehendes Interesse am Verhältnis zwischen den Vorstellungen von Nationalstaat und dem weiblichen Körper wird auch in ihrem jüngsten Film *Beacons* (2023) deutlich. Die von der Künstlerin in den vergangenen zehn Jahren verfolgten Anliegen sind hier in einem filmischem Porträt von acht Frauen gebündelt, wobei sie das Archiv von Kulturschaffenden der Bewegung Blockfreier Staaten in eine Komposition überträgt. Das Stück — gefilmt an Denkmälern und Architekturen des ehemaligen Jugoslawiens, die sich inmitten der Natur befinden — zielt darauf ab, »die fehlende weibliche Stimme in die Geschichte der Weltgestaltung« einzuschreiben. In dem Film greift Cibic auf Strukturen zurück, die als »Leuchtturm und Machtvertikalen metaphorisch die Verfolgung jener alternativen Weltgestaltung darstellen, die sie ehemals formal verkündet haben. Diese Vorsprünge verdeutlichen idealistische Überzeugungen erzielbaren Potenzials, auf das [die Künstlerin] nun wieder zurückgreift, wenn auch mit einem korrigierenden feministischen Blick auf ihren ursprünglichen Weltgestaltungszweck.«¹ Der Film *Beacons* illustriert die Macht von Kunst und Architektur, wenn es darum geht, die Soft Power von Überzeugung und Glauben aufrecht zu erhalten. Zudem wirft er epistemologische Fragen zum Nachleben von Objektnarrativen auf, die auf erfundenen Wahrheiten beruhen: Wie lassen sich die beschränkten Verhältnisse von Wissen unterlaufen, die unsere historischen Quellen beeinflussen? Wie lassen sich Gegenstände oder Stätten begreifen, die durch einen ideologischen Topos vorvermittelt wurden, der schon im Vorfeld ihrer materiellen Verkörperung im Umlauf war?

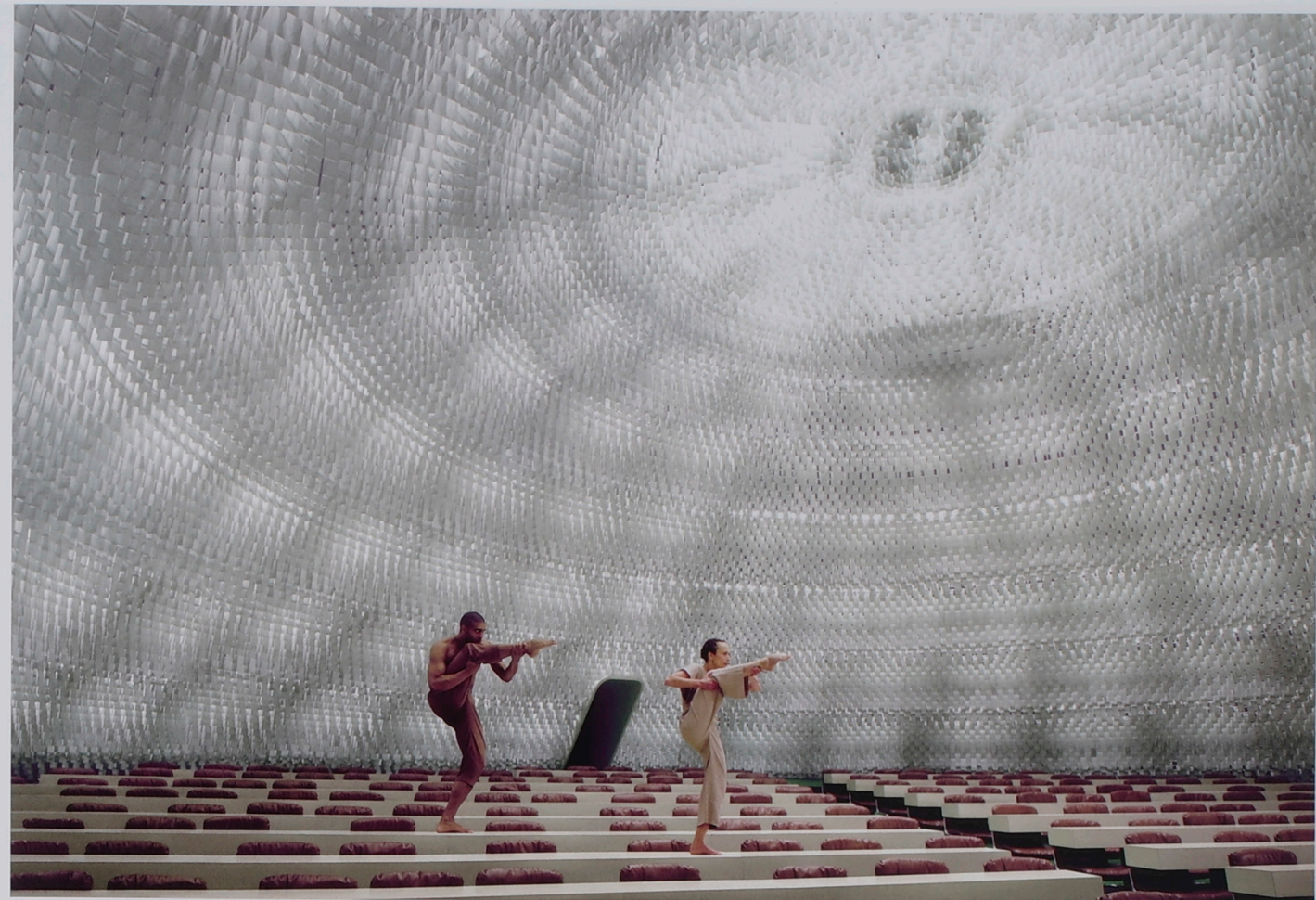
Ein Lied für die Blockfreie Welt

Im Zentrum von Cibics Film steht das umfassende Erbe der nicht realisierten Versprechen der Bewegung Blockfreier Staaten, mit dem sich die Künstlerin über die Untersuchung des Klangraums als Instrument zur Identitätsbildung intensiv auseinandersetzt. Indem sie Versatzstücke der Reden transformiert, die anlässlich der ersten Konferenz von Kulturschaffenden 1985 in der bereits erwähnten Stadt Titograd gehalten wurden, berichtet sie von tatsachenbasierten Einblücken in das, was nie stattgefunden hat: eine Probe für unsere Gegenwart in Form einer Partitur, die zu einem flüchtigen Leitfaden für die Zukunft wird. Cibics musikalische Übertragung lässt eine nicht-nationalistische Form von Musik wiederaufleben und ruft das »Lied der Blockfreien Welt« in Erinnerung, das erstmals 1987 in Belgrad veröffentlicht wurde.² Obwohl Letzteres formal einer Nationalhymne ähnelt, beschwört der Text doch eine Gemeinschaft, die über nationale Einheit hinausgeht und die Idee von Nationalidentität in Frage stellt, und sich, mit den Worten Akhil Guptas, »den Strukturen von Gefühlen [widmet], die Menschen an geografische Einheiten bindet, die größer oder kleiner als Nationen sind oder die nationale Grenzen durchkreuzen.«³

Cibics Film ruft eine ähnliche Vorstellung auf, indem er den sprachlichen Inhalt der Titograder Reden in musikalische Form überträgt, dadurch die Diplomatie von Musik aus den Fängen nationalistischer Propaganda zurückerobert und sie als Einladung einsetzt, um gegenwärtige und zukünftige, jenseits des Griffs staatlicher Hegemonie bestehende Gemeinschaften aufzubauen. Anstatt einer ausschließenden Nationalhymne oder einer, die Stärke vermittelt, schuf Cibic eine offene Einladung. Ihre behutsame Überlagerung der Verflechtungen persönlicher Geschichte(n) mit größeren politischen Narrativen erlaubt es ihr, komplexe Themen mittels eines poetischen, persönlichen Blicks anzusprechen. Cibic hat ein immaterielles Denkmal für uns erschaffen, eine weitere Stimme im Chor, ein Möglichkeitsecho einer Welt, die hätte sein können.

Revidierte Utopie: Hin zu einer anti-systemischen Welt

Beacons formuliert die Bewegung Blockfreier Staaten nicht nur als Beispiel für eine imaginierte transnationale sowie auf Gleichheit



Still from: *The Gift*, 2021. Three-channel ultra-HD video (color, stereo sound), 27'56". Co-commissioned and co-produced by macLyon, FLAMIN – Film London Artists' Moving Image Network (with funding from Arts Council England), and steirischer herbst '19 and co-produced with Waddington Studios London; supported by Muzeum Sztuki in Łódź, Cooper Gallery DJCAD, University of Dundee, Northern Film School, Leeds, UGM Maribor Art Gallery, Museum of Yugoslavia, United Nations Geneva, Espace Niemeyer, Paris, and Palace of Youth, Warsaw.

Still from: *Tear Down and Rebuild*, 2015. HD video (color, stereo sound), 15'28". Commissioned by the Museum of Contemporary Art Belgrade; produced by Waddington Studios London.

→ *Nada: Act II*, 2017. Ultra-HD video (color, stereo sound), 13'11". Printed fabric. Installation view in the solo exhibition *This Machine Builds Nations*, BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, 2018. Courtesy: the artist and BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead. Photo: John McKenzie.







← The Gallery of Non-Aligned, installation view in the exhibition *The Dreams We Call Our Own* at Museum of Contemporary Art Zagreb, 2023. Courtesy: the artist and Nomad. Photo: Damir Žižić.

← The Gallery of Non-Aligned (Author unknown: Female head, a gift from the ambassador of Nigeria J. D. O. Sakoya), 2023. C-print, 100 × 80 cm. Courtesy: the artist.

← The Gallery of Non-Aligned (Nicholas Mukomberanwa: Auntie, a gift from the government of Zimbabwe), 2023. C-print, 100 × 80 cm. Courtesy: the artist.

← All stills from: *Beacons*, 2023. Two-channel HD video (color, stereo sound), 23'. Commissioned by IMMA – Irish Museum of Modern Art, Dublin; co-produced by IMMA – Irish Museum of Modern Art, Dublin, Snaporazverein, and Waddington Studios London; supported by the Non-Aligned Countries Laboratory, Museum of Contemporary Art Montenegro, Podgorica, ZOOM Europa – Cultural Association for Central and Eastern Europe, Bratislava, Biennale Joggia 17, Yogyakarta, and Friends of Nomad. Courtesy: the artist.

Production shot from: *Beacons*, 2023. Two-channel HD video (color, stereo sound), 23'. Commissioned by IMMA – Irish Museum of Modern Art, Dublin; co-produced by IMMA – Irish Museum of Modern Art, Dublin, Snaporazverein, and Waddington Studios London; supported by the Non-Aligned Countries Laboratory, Museum of Contemporary Art Montenegro, Podgorica, ZOOM Europa – Cultural Association for Central and Eastern Europe, Bratislava, Biennale Joggia 17, Yogyakarta, and Friends of Nomad. Courtesy: the artist.

diversity, hybridity, and idealism" of an architectural style that "characterized the Yugoslav state itself" — the only member state of the Non-Aligned Movement on European soil.² The notion of cultural heterogeneity is therefore mirrored in their original condition, and once again forefronted by Cibic. Spatial identities have continuously been shaped by the accompanying processes of deterritorialization and displacement, "yet, as the Non-Aligned Movement demonstrates, in parallel to this are equally important, although less noted, processes that are involved in the repartitioning and reterritorialization of space."³ In evoking Akhil Gupta's acknowledgment that "[i]t is in this changing relationship of space and identity that the problematic of nationalism needs to be situated," the political assignment that Cibic has given herself becomes tangible.⁴

Democracy is under threat, placing an increasing demand on artists to offer alternative strategies of political education. Cibic often situates her perspective on cultural narrative production through the lens of not belonging to any territory, having lost the country she was born in, and subsequently living abroad for most of her life. This has hence allowed her to observe the nature of nationalism and identity narratives through the lens of the continuously shifting "other."⁵

Cibic's latest project titled *The Arrangement* (2024) is a series of photographic portraits of floral vanitas exploring issues of visual representation, power hierarchies, and the artist's role as an intermediary. It was made by the artist in collaboration with individuals from various international human rights law tribunals and organizations: "The artist invited these individuals to select a flower for a floral arrangement envisioned for a conference addressing the human rights issue they personally consider most critical. Photographed in the style of historical vanitas painting, the series underscores the ephemeral nature of justice and the delicate balance between progress and decline in upholding fundamental human rights and the rule of law."⁶

Throughout her practice, Cibic uses film and photography as markers within the performativity of absence. A strategic implementation of intentional ambiguity characterizes her work: through her alterations, revisions, and translations of original material and sites into varying mediums, she questions the very notion of a homogenous, universal truth. Instead, she utilizes her artistic practice as a stronghold of democracy, a subversive political statement to consistently counter the insidious mechanisms of propaganda by holding up the mirror to expose the fallacies of ideological cultural extractivism in repressing independent thought. "I was interested in this principle as a lens through which to observe historical case studies where culture was made to facilitate ideological revisions amid international conflicts. After all, we are again facing an ideologically heightened atmosphere, in which culture is, if not cancelled, then heavily instrumentalized in the attempts to reinvent political narratives."⁷ Hannah Arendt describes this loss of collective trust: lies make reality wobble — a phrase Arendt employs in her essay "Truth and Politics."⁸ It is this *wobble*, the cracks in time, that Jasmina Cibic exposes through her work, in the hope of creating echoes of a utopia toward anti-systemic world-making.

- 1 Jasmina Cibic, *Beacons*, 2023, <https://jasminacibic.org/projects/beacons>.
- 2 On the song's lyrics, Akhil Gupta, "The Song of the Nonaligned World: Transnational Identities and the Reinscription of Space in Late Capitalism," in *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*, ed. Akhil Gupta and James Ferguson (Durham, NC: Duke University Press, 1997), pp. 179–99; originally published in *Cultural Anthropology* 7, no. 1 (1992), pp. 63–79.
- 3 Gupta, "The Song of the Nonaligned World," in *Culture, Power, Place*, p. 181.
- 4 Timothy Mitchell, "Caspar David Friedrich's *Der Watzmann*: German Romantic Landscape Painting and Historical Geology," *The Art Bulletin* 66, no. 3 (1984), pp. 452–464.
- 5 Matthew Worsnick, "Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980," *Fabrications* 29, no. 2 (2019), pp. 282–86.
- 6 Gupta, "The Song of the Nonaligned World," in *Culture, Power, Place*, p. 181 (emphasis in the original).
- 7 Ibid.
- 8 Nicola Homer, "Jasmina Cibic — interview: 'I'm drawn towards the political psychology and unconsciousness of states,'" *Studio International*, March 14, 2022, <https://www.studiointernational.com/index.php/jasmina-cibic-interview-most-favoured-nation-museum-de-moderne-salzburg>.

beruhende Gemeinschaft, sondern stellt in einer revisionistischen Geste auch ein Oktett von Frauen als Trägerinnen dieser Utopie in den Mittelpunkt. Die Erfahrung und Beteiligung von Frauen innerhalb der Blockfreiheit beziehungsweise Bündnisfreiheit wurde ebenso wie die Rolle von Geschlechterdiskursen bislang nur unzureichend erforscht. *Beacons* dekonstruiert die verräumlichte Vorstellung von Nationalidentität, indem der Film eine frauenzentrierte Utopie in Betracht zieht, die auf anderen — vor allem transnationalen — Formen räumlicher Verpflichtung und Identität basiert. Cibic's intensive Auseinandersetzung mit dem kunsthistorischen Kanon erlaubt es ihr, monumentale Landschaften einander gegenüberzustellen und architektonische Strukturen anzuordnen, was eine anachronistische und anthropozentrische Kritik der Romantiker des 19. Jahrhunderts darstellt. Sie porträtiert Natur als Setting für tiefgreifende spirituelle und emotionale Begegnungen, nicht außerhalb menschlichen Zugriffs, sondern vielmehr von Menschen geformt und beständig beeinflusst. Die romantisierte Vorstellung von Landschaft von Malern wie Caspar David Friedrich — meditativ, mysteriös und voller Staunen — findet ihren Widerhall in Cibic's theatralischen Filmkulissen, als Untersuchung eines »Augenblicks des Erhabenen, eine Wiedervereinigung mit dem spirituellen Selbst durch die Betrachtung der Natur.«⁴ Ebenso wie Friedrich verfügt auch Cibic über die Fähigkeit, Landschaft in Kunst zu verwandeln, von einem Hintergrund für menschliches Drama hin zu einem eigenständigen gefühlsbetonten Motiv.

Die einzigen Unterbrechungen der mystifizierten Natur sind die ebenso ästhetisierten architektonischen Monumente, staatliche Funktürme und präsidiale Balkone, deren Funktion es war, anzukündigen, zu verteidigen, zu erinnern und einen multinationalen Staat in seinem Werden zu alarmieren. Die für den Film ausgewählten Orte sind bemerkenswerte Beispiele für die früh- bis spätmodernistische Architektur in Jugoslawien, die es Cibic gestatten, die »radikale Vielfalt, Hybridität und den Idealismus« eines Architekturstils hervorzuheben, der »den jugoslawischen Staat selbst charakterisierte« — den einzigen Mitgliedsstaat der Bewegung Blockfreier Staaten auf europäischem Boden.⁵ Die Vorstellung kultureller Heterogenität spiegelt sich deshalb in ihrem ursprünglichen Zustand wider und steht bei Cibic ebenfalls im Vordergrund. Räumliche Identitäten wurden durch die begleitenden Prozesse von Enträumlichung und Vertreibung kontinuierlich geformt, »jedoch finden, wie die Bewegung Blockfreier Staaten zeigt, parallel dazu ebenso wichtige, wenn auch weniger beachtete Prozesse statt, die mit der Neuverteilung und Re-territorialisierung von Raum zu tun haben.«⁶ Durch Akhil Guptas Bestätigung, dass »in dieser sich verändernden Beziehung von Raum und Identität die Problematik von Nationalismus verortet werden muss«, wird die politische Aufgabe greifbar, die Cibic sich selbst gestellt hat.⁷

Die Demokratie ist in Gefahr, wodurch Künstler*innen verstärkt aufgefordert sind, alternative Strategien politischer Bildung zur Verfügung zu stellen. Cibic verortet ihre Sicht auf die Produktion kultureller Narrative oftmals durch die Linse der Nichtzugehörigkeit zu irgendeinem Territorium, hat sie doch das Land, in dem sie geboren wurde, verloren und in der Folge den Großteil ihres Lebens im Ausland verbracht. Dies gestattete es ihr, die Natur von Nationalismus und Identitätsnarrativen durch den Filter des sich beständig wandelnden »Anderen« zu sehen.⁸

Bei Cibic's jüngstem Projekt mit dem Titel *The Arrangement* (2024) handelt es sich um eine Serie fotografischer Porträts floraler Vanitas-Darstellungen, die sich mit Themen visueller Repräsentation, Machthierarchien und der Rolle von Künstler*innen als Vermittler*innen auseinandersetzen. Sie entstand in Zusammenarbeit mit Menschen aus unterschiedlichen internationalen Gerichtshöfen für Menschenrechte und hieran geknüpften Organisationen: »Die Künstlerin forderte diese Personen auf, eine Blume für ein Blumenarrangement zu wählen, das für eine Konferenz zu jenem Menschenrechtsthema gedacht war, das sie persönlich für am wichtigsten erachteten. Im Stil historischer Vanitas-Gemälde fotografiert, hebt diese Serie die ephemere Natur von Gerechtigkeit und das empfindliche Gleichgewicht zwischen Fortschritt und Niedergang



- 9 Jasmina Cibic, *The Arrangement*, 2024, <https://jasminacibic.org/projects/the-arrangement-2024>.
- 10 Jasmina Cibic in conversation with the author, July 27, 2024.
- 11 Arendt argued that mass lying undermines a sense of reality by which we find our bearings in the real world: "The result of a consistent and total substitution of lies for factual truth is not that the lie will now be accepted as truth and truth be defamed as a lie, but that the sense by which we take our bearings in the real world—and the category of truth versus falsehood is among the mental means to this end—is being destroyed." Roger Berkowitz, "On Fake Hannah Arendt Quotations," The Hannah Arendt Center for Politics and Humanities, Bard College, August 4, 2024, <https://hac.bard.edu/amor-mundi/on-fake-hannah-arendt-quotations-2024-08-04>.

Slovenian artist **Jasmina Cibic** explores the intertwinements of state power, culture, and gender constructs. She represented Slovenia at the 55th Venice Biennial (IT, 2018) with her project *For Our Economy and Culture* and was the winner of the Film London Jarman Award (GB, 2021) and the B3 Biennial of the Moving Image Award (DE, 2020). Her films have recently been screened at the Whitechapel Gallery, London, the London Film Festival, HKW – Haus der Kulturen der Welt, Berlin (DE), the Louvre, Paris (FR), Kassel Dokfest (DE), and the Copenhagen International Documentary Festival (DK) among others. Her recent exhibitions include solo shows at the Museum of Contemporary Art Zagreb (HR), The High Line New York (US), Museum der Moderne Salzburg (AT), macLyon (FR), Muzeum Sztuki in Łódź (PL), CCA Glasgow (GB), PHI Foundation Montreal (CA), BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead (GB) and group exhibitions at IMMA – Irish Museum of Modern Art, Dublin (IE), Biennale Jogja Yogyakarta (ID), Innsbruck Biennial (AT), MAXXI Rome (IT), the Mac Belfast (GB), MoMA New York, the Chicago Architecture Biennial (US), the Museum of Contemporary Art Belgrade (RS), and the Museum of Modern Art Ljubljana (SI).

Ameli M. Klein is the director of the Kunstverein Ludwigshafen (DE). Her research interrogates how enlightenment museology bleeds into contemporary curatorial practices—unpacking how the appropriation of art can be used to propagandize political, religious, or cultural ideologies. Klein has been a visiting lecturer at the IZK – Institute for Contemporary Art at Technical University Graz (AT) and at the Roaming Academy at the Dutch Art Institute (NL). She has been a fellow at AAMC – American Association of Art Museum Curators with Terra Foundation and Art Fund, the Anthropocene Campus Venice (IT) with the Max Planck Institute and HKW – Haus der Kulturen der Welt, Berlin (DE), and at Frame Contemporary Art Finland in Helsinki (FI).

in der Aufrechterhaltung grundlegender Menschenrechte und von Rechtsstaatlichkeit hervor.«⁹

In ihrem gesamten Schaffen setzt die Künstlerin Film und Fotografie oft als Zeichen innerhalb einer Performativität von Abwesenheit ein. Eine strategische Umsetzung bewusster Ambivalenz kennzeichnet ihre Arbeiten: Durch Änderungen, Überarbeitungen und Übertragungen von Ursprungsmaterialien und -orten in unterschiedliche Medien stellt sie die Vorstellung einer homogenen, universellen Wahrheit in Frage. Stattdessen setzt sie ihr künstlerisches Schaffen als Festung der Demokratie ein: eine subversive politische Botschaft, um sich den tückischen Mechanismen von Propaganda konsequent zu widersetzen, indem sie ihnen den Spiegel vorhält, um die Täuschungen von ideologischem Kultur-Extraktivismus bei der Unterdrückung unabhängigen Denkens aufzudecken. »Dieses Prinzip interessierte mich als Linse für die Untersuchung historischer Fallstudien, bei denen Kultur eingesetzt wurde, um ideologische Revisionen inmitten internationaler Konflikte zu erleichtern. Denn im Grunde genommen sind wir nun wieder mit einer ideologisch aufgeheizten Atmosphäre konfrontiert, in der Kultur im Versuch, politische Narrative neu zu erfinden, wenn nicht gecancelt, so doch zumindest stark instrumentalisiert wird.«¹⁰ Hannah Arendt beschreibt diesen Verlust kollektiven Vertrauens: Lügen lassen die Realität schwanken – ein Ausdruck, den Arendt in ihrem Essay »Wahrheit und Politik« verwendet.¹¹ Es ist dieses *Schwanken*, die Risse in der Zeit, die Jasmina Cibic durch ihre Arbeiten offenlegt, in der Hoffnung, Echos einer Utopie zu erschaffen, die in Richtung einer anti-systemischen Weltgestaltung geht.

- Jasmina Cibic, *Beacons*, 2023, <https://jasminacibic.org/projects/beacons>.
- Zum Text des Lieds, Akhil Gupta, »The Song of the Nonaligned World: Transnational Identities and the Reinscription of Space in Late Capitalism«, in: Akhil Gupta und James Ferguson (Hg.), *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*, Durham, NC: Duke University Press 1997, S. 179–199; ursprünglich veröffentlicht in: *Cultural Anthropology* 7, Nr. 1, 1992, S. 63–79.
- Ebd., S. 181.
- Timothy Mitchell, »Caspar David Friedrich's *Der Watzmann*: German Romantic Landscape Painting and Historical Geology«, in: *The Art Bulletin* 66, Nr. 3, 1984, S. 452–464.
- Matthew Worsnick, »Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980«, in: *Fabrications* 29, Nr. 2, 2019, S. 282–286.
- Gupta (wie Anm. 2); S. 181 (Hervorhebung im engl. Original).
- Ebd.
- Nicola Homer, »Jasmina Cibic – interview: 'I'm drawn towards the political psychology and unconsciousness of states'«, in: *Studio International*, 14. 3. 2022, <https://www.studiointernational.com/index.php/jasmina-cibic-interview-most-favoured-nation-museum-de-moderne-salzburg>.
- Jasmina Cibic, *The Arrangement*, 2024, <https://jasminacibic.org/projects/the-arrangement-2024>.
- Jasmina Cibic im Gespräch mit der Verfasserin, 27. 7. 2024.
- Arendt argumentiert, dass Massenlügen ein Gefühl von Realität untergraben, durch das wir unser Verhalten in der realen Welt finden: »Das Ergebnis von beständigem und totalem Ersatz der tatsächlichen Wahrheit durch Lügen ist nicht jenes, dass die Lüge nun als Wahrheit akzeptiert und die Wahrheit als Lüge diffamiert wird, sondern dass der Sinn, durch den wir unser Verhalten in der realen Welt bestimmen – und die Kategorie von Wahrheit versus Falschheit gehört zu den geistigen Mitteln, die diesem Ziel dienen – zerstört wird.« Roger Berkowitz, »On Fake Hannah Arendt Quotations«, The Hannah Arendt Center for Politics and Humanities, Bard College, 4. 8. 2024, <https://hac.bard.edu/amor-mundi/on-fake-hannah-arendt-quotations-2024-08-04>.

In clockwise order:

- ← The Arrangement: UN Human Rights Treaty Body, Committee on the Rights of the Child (Ms. Thuwayba Al Barwani, Ms. Mary Beloff, Mr. Rinchen Chopel, Ms. Rosaria Correa, Mr. Bragi Gudbrandsson, Mr. Philip D. Jafee, Ms. Faith Marshall-Harris, Ms. Aissatou Alassane Sidikou, Mr. Luis Ernesto Pedernera Reyna, Ms. Velina Todorova, Ms. Ratou Jean Zara), 2024, C-print, 132 × 100 cm.
- ← The Arrangement: International Court of Justice (Judge Hillary Charlesworth, Judge Leonardo Nemer Caldeira Brant, Judge Sarah H. Cleveland, Judge Dire Tladi, Judge Iwasawa Yuji), 2024, C-print, 132 × 100 cm.
- ← The Arrangement: UN Human Rights Council Advisory Committee (Ms. Vasilka Sancin, Mr. Frans Viljoen, Mr. Aldo de Campos Costa, Ms. Patrycja Sasnal, Mr. Rabah Boudache, Ms. Nadia Amal Bernoussi, Mr. Buhm-Suk Back, Ms. Milena Costas), 2024, C-print, 132 × 100 cm.
- ← The Arrangement: International Criminal Court (Judge Solomy Balungi Bossa, Judge Beti Hohler, Judge Kimberly Prost, Deputy Prosecutor Nazhat Shameem Khan), 2024, C-print, 132 × 100 cm.

Huda Takriti

Christin Müller

»I will leave this for you to finish«

“I will leave this for you to finish”

Translated by Amy Klement

Huda Takriti's video *On Another Note* (2024) begins with the nocturnal chirping of crickets and polyphonic birdsong, which remind her of family visits to the mountains in Lebanon. We also see close-up images of the Japanese lacquer paintings called Urushi on a photo album belonging to her family, which show an idea of the “Orient” shaped by colonialism and can presumably be read as motifs of longing. While writing this text, the nights here are also filled with the pleasantly warm sounds of crickets and birds. During the day, there is disquieting news about the war between Israel and Gaza, whose outcome is as uncertain as its long-term consequences for the population.

Huda Takriti beschäftigt sich in ihrem künstlerischen Werk mit den politischen Spannungsverhältnissen im »Nahen Osten«, die auch ihre Familie prägen. Sie verschiebt die Perspektive von den tagesaktuellen Ereignissen zu den Auswirkungen von Migration auf das kollektive und individuelle Bildgedächtnis und sucht alternative Formen von Archiven, die sich historisch geprägten Machtverhältnissen widersetzen. Souheir Takriti, Huda Takriti's Mutter, nutzt das Album in *On Another Note* für Bilder aus dem Arbeitsleben der Großmutter der Künstlerin. Die Fotografien zeigen Hikmat Al-Habbal als moderne, erfolgreiche Textilkünstlerin, mit ihren Werken, bei Ausstellungseröffnungen und als Dozentin mit Studierenden und Kolleg*innen in den 1960er-Jahren in Kuwait. Während die Mutter durch das Album blättert oder über Textilarbeiten streicht, erfahren wir, dass die Großmutter für ihre Sarma-Stickerei ohne vorgefertigte Muster direkt auf die Stoffe zeichnete, dass Regierungsmitglieder ihre Werke und die ihrer Studierenden häufig direkt aus den Ausstellungen kauften, dass ihre Schwester sich für die Bildung von Frauen in Kuwait einsetzte und die kuwaitischen Prinzessinnen unterrichtete. Wir erfahren auch, was nicht auf den Fotografien zu sehen ist: dass Hikmat Al-Habbal einen Geflüchteten heiratete, der aufgrund seines syrisch-palästinensischen Reisedokuments alle sechs Monate einen neuen Aufenthaltsgenehmigungsprozess durchlaufen und währenddessen sein Geschäft schließen musste, dass die Familie auch im Libanon nicht bleiben konnte, weil der Vater nicht zu einer anderen Religion konvertieren wollte und schließlich nach Syrien übersiedelte.

Die Brüchigkeit der Familiengeschichte übersetzt Huda Takriti auf die visuelle Ebene. In ihrem Zwei-Kanal-Video stehen Bilder und Texte nebeneinander oder liegen übereinander. Sie befragen, kontrastieren und verdecken sich und stellen so eine Verbindung zu dem Abwesenden oder auch Möglichen her. Einige Aufnahmen hat Huda Takriti invertiert, um sie im Negativ betrachten zu können und andere Bedeutungen zu finden. In der Mitte des Films berichtet Souheir Takriti, dass ihre Mutter einige Textilarbeiten begonnen und ihr gezeigt hat, wie sie diese mit repetitiven Mustern zu Ende führen soll – als Erinnerungsstücke für ihre Enkel, die von deren Mutter und Großmutter hergestellt wurden. Weil sie keine Geduld für diese Arbeit hat, überlässt sie das Fertigstellen ihrer Tochter. Die intergenerationale Verbindung stellt sie über wiederholtes Erzählen der Familiengeschichte her. Huda Takriti entscheidet sich auch gegen die gleichförmige Fortsetzung der Stickereien. Sie nimmt die Textilarbeiten zum Ausgangspunkt, um eine neue »potenzielle Geschichte« zu erzählen. Mit diesem Begriff beschreibt Ariella Aisha Azoulay die Unabgeschlossenheit von Geschichte. Entgegen

Huda Takriti's video *On Another Note* (2024) begins with the nocturnal chirping of crickets and polyphonic birdsong, which remind her of family visits to the mountains in Lebanon. We also see close-up images of the Japanese lacquer paintings called Urushi on a photo album belonging to her family, which show an idea of the “Orient” shaped by colonialism and can presumably be read as motifs of longing. While writing this text, the nights here are also filled with the pleasantly warm sounds of crickets and birds. During the day, there is disquieting news about the war between Israel and Gaza, whose outcome is as uncertain as its long-term consequences for the population.

In her artistic work, Huda Takriti occupies herself with the charged political relationships in the “Middle East,” which have also shaped her family. She shifts the perspective from current events to the effects of migration on collective and individual visual memory and seeks out alternative forms of archives that take a stand against power relations shaped by history. Souheir Takriti, Huda Takriti's mother, uses the album in *On Another Note* for pictures from the professional life of the artist's grandmother. The photographs show Hikmat Al-Habbal, a successful modern textile artist, with her works at exhibitions openings and as a lecturer with students and colleagues in Kuwait in the 1960s. While her mother browses through the album or caresses textile works, we learn that the grandmother traced her Sarma embroidery directly on the fabric without a preconceived pattern, that members of the government often purchased her works and those of her students directly from the exhibitions, and that her sister advocated for the education of women in Kuwait and taught the Kuwaiti princesses. We also learn what is not shown in the photos: that Hikmat Al-Habbal married a refugee who as a result of his Syrian-Palestinian travel documents was forced to go through the process of obtaining a new residency permit every six months and had to close his business while doing so, that the family was also unable to remain in Lebanon because the father did not want to convert to a different religion, and that they ultimately moved to Syria.

Huda Takriti transposes the fragmented character of the family history to the visual level. In her two-channel video, pictures and texts stand next to or lie on top of one another. They interrogate, contrast, and cover each other, thus producing a connection to what is absent or also possible. Huda Takriti inverted some images so as to be able to view them in the negative and find other interpretations. In the middle of the film, Souheir Takriti reports that her mother started various textile works and showed her how they should be filled with repetitive patterns—as mementoes for her grandchildren produced by their mother and grandmother. Because she had no patience for this work, she left the finishing of it to her daughter. She produces an intergenerational connection through repeatedly narrating the history of the family. Huda Takriti also decided against continuing the embroidery homogeneously. She makes use of the textile works as a starting point for telling a new, “potential history,” the term used by Ariella Aisha Azoulay to describe the open-endedness of history. Contrary to the imperialist conviction, past events have no beginning or end, but instead continue into the present. When one returns to significant moments, one can begin before the violence and injustice. To develop an alternative past and future, what are necessary are “different forms of ‘de,’ such as decompressing and decoding;