

Eröffnung / Opening

17. 3. 2023, 18:00

Ausstellungsdauer / Duration

18. 3. – 21. 5. 2023

Kuratiert von / Curated by

Christina Töpfer

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

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

Führungen / Guided tours

kostenlos / free
(DE/EN)

Kontakt / Contact

Angelika Maierhofer
Camera Austria
Lendkai 1, 8020 Graz, Austria
T +43 316 81 55 50 16
exhibitions@camera-austria.at

www.camera-austria.at
www.facebook.com/Camera.Austria
www.instagram.com/cameraaustriagraz



Lucie Stahl Transit Interior

Das Beste vom Dreck

Während einer Fahrt durch die Wüste Kaliforniens entdeckte Lucie Stahl auf einem leeren Parkplatz weggeworfene Getränkedosen, die jemand als Ziele für Schießübungen weiterverwendet hatte. Angezogen von den gleichermaßen glänzenden wie matten Oberflächen nahm sie die Dosen in ihre laufende Sammlung von Notationsmaterial für künftige Arbeiten auf. Das Interesse an Ein- oder Mehrweg-, in jedem Fall aber unzerstörbaren Behältern zieht sich nahtlos durch ihr Werk. Aber auch ihre Farbpalette nimmt in *Giants* (2019), einer Serie fotografischer Porträts von Bohrinseln, die sich an die Küste Schottlands schmiegen und darauf warten, aufs offene Meer verlagert zu werden, die von der Wüstensonne ausgebleichten Töne der Getränkemarken unmittelbar wieder auf. Und in derselben gespensischen Palette ist Stahls Selbstporträt als Drag King-Melker (*Milk, Oil and Butter*, 2018) gehalten, das sie beim Umgießen der Flüssigkeit von einem Behälter in den anderen zeigt.

Der Künstler Matthew Lutz-Kinoy hatte bereits mit der Arbeit an einer – bislang unproduzierten – Neuinterpretation des Ballettklassikers *Filling Station* begonnen, als er Lucie Stahl einlud, daran mitzuwirken. Natürlich bot sich ihre Arbeit durch ihre inhaltliche Affinität dafür wie von selbst an: Das Plakat zu Stahls Ausstellung *FUEL* (Galerie Freedman Fitzpatrick, Paris, 2019) zeigte die Künstlerin als Tankwart. Gemeinsam fügten die beiden dem Original von 1938, das mit Musik von Virgil Thomson und Kulissen und Kostümen von Paul Cadmus als erstes amerikanisches Ballett überhaupt gilt, eine neue Szene hinzu. Darin gießt der homoerotisch aufgeladene Tankwart (hier in zeretzter Montur anstelle von Cadmus' transparentem Anzug) Milch über das Gesicht einer Demonstrantin, um den Schmerz ihrer von Tränengas gereizten Augen zu lindern. In Stahls Sammelsurium der Inspirationen findet sich auch ein Standbild aus Walt Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, in dem die Prinzessin den Innenhof mit einer seifigen, von der Künstlerin vielleicht pervers, vielleicht psychoanalytisch als Milch gedeuteten Flüssigkeit schrubbt.¹ Während Stahls Kunstwerke immer wieder zitierend oder auch beschwörend auf das *Gestell* und den Rahmen der

The Better Part of Squalor

On a road trip through the California desert, Lucie Stahl discovered in an empty lot discarded soft drink cans that had been reused for target practice. Drawn to the at once shiny and matte surfaces, she added the cans to her ongoing collection of notational material for future work. The interest in discardable or recyclable but indestructible containers is certainly by now a continuity shot traversing her art. But her palette in *Giants* (2019), the series of photographic portraits of oil platforms hugging the shore of Scotland prior to being restationed out to sea, is a direct hit with the soda logos etiolated by the desert sun. The ghost palette is also in evidence in Stahl's drag-king self-portraiture as milkman (*Milk, Oil and Butter*, 2018) pouring the liquid from container to container.

Artist Matthew Lutz-Kinoy had already initiated a reinterpretation of *Filling Station*, which is yet unproduced, when he invited Stahl to collaborate. Her work of course already advertised an affinity – the poster for her exhibition *FUEL* (Freedman Fitzpatrick Gallery, Paris, 2019) showed the artist as gas station attendant – and they added a scene to the original 1938 work, considered the first American ballet, for which Virgil Thomson composed the music and Paul Cadmus rendered the set and costume designs. In it the homoerotically ca-thected gas station attendant (in shredded attire rather than Cadmus's peekaboo outfit) pours milk over a woman protester to alleviate her blinding by tear gas. In Stahl's notational archive of collectible inspiration, there is a still from the scene in Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs*, in which the princess swabs the courtyard with a soapy liquid that the artist reads, perversely or psychoanalytically, as milk.¹ While Stahl's artworks have regularly cited or summoned the *Gestell* or framework for extracting, storing, and distributing oil and gas, the scenes of pouring show milk. And yet the contrast or paralleling comes down to the continuous method used in each case for sucking out the energizing "fuel."

From the offshore wells to the prayer wheels of oil consumption, set in relief against the parallel universe represented by devices for



Förderung, Lagerung und Verteilung von Öl und Gas Bezug nehmen, zeigen die Schüttszenen allesamt Milch. Und doch läuft gerade der Kontrast oder das Parallelisieren der beiden Flüssigkeiten am Ende auf ein einziges, bruchloses Verfahren des Absaugens von kraftspendendem »Treibstoff« hinaus.

Von den Ölplattformen auf offenem Meer bis zu den Gebetsmühlen des Ölverbrauchs, die sich von jener parallelen Welt in Gestalt von Melkutensilien und -maschinen abheben, schildert Stahl das Sensorium des Menschen in der Wachstumsphase des Saugens. Während die anglo-amerikanische klinische Psychologie ihren Schwerpunkt traditionell gerne auf den *Verfehlungen* der Kindheit, Jugend und Emo-Jugend setzt, meint in der deutschsprachigen Welt die *Verwahrlosung* einen Zustand fehlender Geborgenheit. Damit verbunden wird seit mehr als einem Jahrhundert zugleich die Weigerung von Angehörigen einer Gesellschaft, irgendeine Bereitschaft zur Anpassung an soziale Normen zu zeigen, sowie ihre Selbstaufgabe an das Verdrecken und Verlottern. Lucie Stahl durchreist das globalisierte Sensorium der Verwahrlosung, hält deren Symptome für spätere Arbeiten fest, bewahrt das Beste daran für ihre Kunst.

Der Umstand der Verwahrlosung wurde in Deutschland zum Prüfstein anthropologischer, phänomenologischer, gestaltpsychologischer und/oder existenzieller Therapieformen sowie psychiatrischer Behandlungen nach Maßgabe der Philosophie, wobei es stets darauf ankam, das Bekenntnis zum An-den-äußeren-Rändern-der-Psychoanalyse-Sein auf seine Verlässlichkeit zu prüfen. Schon in *Sein und Zeit* (1927) – denken wir nur an die Deutungen des Unheimlichen und der Sorge in diesem Buch – übte Martin Heidegger sich in dem Kontaktsport, einem Wegbereiter die Fackel aus der Hand zu reißen und seinen Anteil an Freuds Ruhm aus den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg einzufordern. Behandlungsansätze in der Psychiatrie, die sich Heideggers Anregungen verdanken, deckten in den 1950er-Jahren bereits alle Grenzbegriffe und -zustände der Psychoanalyse ab, von der Psychose und Psychopathie bis hin zur konstitutionellen Perversion. Beispielsweise untersuchte Klaus Conrad 1942 im Zuge seines Dienstes als Heerespsychiater an der Front die Schizophrenie. Sein 1958 veröffentlichtes Buch über die Gestaltanalyse der Schizophrenie ging von den Verhältnissen im Krieg aus und behielt diese als Bezugsrahmen bei. Conrad gelangte so zu dem Schluss, dass der gemeinsame Nenner aller seiner Fälle die Erschöpfung einer Art von psychischem Kraftstoff- oder Energievorrat sei.²

1953 begann Heidegger eine Auseinandersetzung mit der Technik, die er als Höhepunkt und Resümee seiner Abkehr von der Psychoanalyse verstand. Unter den Begriffen, die er an dieser Wegmarke einführte, findet sich auch die Verwahrlosung. Auf der gleichen Wellenlänge wie Conrad mit seiner Deutung der Schizophrenie für die Nachkriegszeit stellt Heidegger die Frage nach der Technik mit Blick auf eine grenzenlose Wieder- und Weiterverarbeitung von Energie, entweder in Form eines direkten Übergangs vom Speichern zur Ver-

milking cows, Stahl portrays the human sensorium at the bottom line or developmental stage of sucking. While Anglo-American clinical psychology prefers to focus on “delinquency” in childhood, adolescence, and emo-adolescence, in the German-language world, *Verwahrlosung*, a word that literally, etymologically refers to a state of being bereft of safety, has meant for over a century a failure on the part of members of the same population to offer a minimum of conformity with social norms, all the while succumbing to squalor and dilapidation. Lucie Stahl travels through the globalized sensorium of *Verwahrlosung*, taking note of the symptoms for future work, reserving the better part for her art.

The condition of *Verwahrlosung* became the touchstone for philosophy-dictated anthropological, phenomenological, Gestalt, and/or existential modes of therapy and psychiatry to test their commitment to being with the outer limits of psychoanalysis. Already in *Sein und Zeit* (Being and Time, 1927)—the readings of das *Unheimliche* (the uncanny) and of *Sorge* (care) come to mind—Martin Heidegger engaged in the contact sport of stealing a precursor’s fire and claiming his share of Freud’s fame after the First World War. The therapeutic modalities in psychiatry that he inspired had, by the 1950s, all the border concepts and conditions of psychoanalysis covered, from psychosis and psychopathy to constitutional perversion. Klaus Conrad, for example, studied schizophrenia during his stint as a military psychiatrist on location on the front in 1942. Conrad’s 1958 book on the *Gestaltanalyse* (Gestalt analysis) of schizophrenia is based on and remains continuous with the wartime setting. He concludes that what the cases have in common is depletion of a kind of psychic reserve fuel or energy.²

In 1953, Heidegger commenced a quarrel with technology, which he saw as the summit and summary of his divergence from psychoanalysis. Among the terms he introduced at this juncture we find *Verwahrlosung*. Same time, same station as Conrad’s reading of schizophrenia for the postwar era, Heidegger raised the question concerning technology to address a limitless prospect of the recycling of energy, either passing directly from storage to distribution and back again, or switching back and forth between the tracks of substitution (*Ersatz*) and simulation.³ But there is a limit to the runaway switching of channels—a limit that fits on a runway. I’m thinking of Heidegger’s example of the plane on the taxi strip as the nonobject of technology. What the plane on standby reveals instead, Heidegger proclaims, is that it is essentially “standing-reserve” (*Bestand*) “inasmuch as it is ordered to ensure the possibility of transportation” (p. 298). Without fuel, however, the plane is stuck or abandoned among all the other lost container objects comprising the refuse of the refusal of safety.

All of the coordinates home on the range of philosophy’s occupation of untreatable conditions were already in place in the bar-

→ Milk, Oil and Butter, 2018. Courtesy: die Künstlerin / the artist & Cabinet, London. Photo: Mark Blower.



teilung und zurück oder durch den Wechsel zwischen den Bahnen von Ersatz und Simulation.³ Doch dem unaufhaltsamen Umlenken der Energie in immer andere Kanäle sind Grenzen gesetzt – Grenzen, wie sie zum Beispiel eine Rollbahn zieht. Ich denke an Heideggers Beispiel eines startbereiten Verkehrsflugzeugs als Nichtgegenstand der Technik. Die Maschine erweist sich laut Heideggers Verkündung als »Bestand«, und zwar »insofern sie bestellt ist, die Möglichkeit des Transports sicherzustellen«. Ohne Treibstoff aber bleibt sie liegen oder sich selbst überlassen als ein weiteres unter vielen vergeudeten Behälterobjekten, welche nichts mehr enthalten als die Verweigerung der Geborgenheit.

Sämtliche landläufigen Koordinaten der philosophischen Vereinnahmung unbehandelbarer Krankheiten waren bereits in den Kasernen des Zweiten Weltkriegs festgelegt. Ein Musterfall, Nummer 10 in Conrads Untersuchung, ist der Diensthabende für die Kraftstoffzuteilung der heereigenen Tankstelle. Eines Abends ging der Mann zum Quartier eines Kameraden, um mit ihm die Bücher des Tanklagers durchzugehen. Da er die Tür verschlossen fand, vermutete er, dass er auf die Probe gestellt wurde, ob er seiner Pflicht nachkam und ihm dies auffiel. Er klopfte nebenan und fand dort einen anderen Soldaten auf seiner Pritsche liegen. Dem Patienten ging sofort auf, dass man all das nur als Anspielung auf seine Homosexualität arrangiert hatte.⁴ Wie in Freuds Interpretation der Prometheus-Legende gelangt der Mann an diesem paranoiden Schauplatz der Technisierung dahin, die Energiequelle der Gemeinschaft vor der Auslöschung durch seine eigene homosexuelle Überflutung (*Flooding*) zu bewahren.⁵

Spätestens an dieser letztgenannten Bezugnahme erkennen wir, dass Freud sich in späteren Erkundungen von Grenzzuständen wie der Psychose und der konstitutionellen Perversion weit von seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* von 1905 entfernt hat. Historikern der analytischen Psychotherapie in Deutschland und ihrer Durchsetzung zu einer in den Nachkriegsjahren als Krankenkassenleistung übernommenen und als Teilbereich der Medizin anerkannten Disziplin scheint die Kinnlade herunterzufallen, sobald sie merken, dass bei Freud ein begrenztes Interesse an einem Therapieziel in der Psychoanalyse mit grundsätzlichen Vorbehalten gegenüber der Schulmedizin einherging. Freud riet dazu, den Analysanden von seiner Beschäftigung mit der erhofften Heilung abzubringen (da er sie als Widerstand wertete). Was stattdessen bei der analytischen Psychotherapie im Vordergrund stand, waren die Gewissheit und Zielgerichtetheit einer erfolgreichen Behandlung sowie das Spannungsmoment zwischen dem Einwilligen in die reine Heilung und dem Fluch der Unbehandelbarkeit. Wenn Medard Boss (berühmt geworden für die von 1959 bis 1969 gemeinsam mit Heidegger in Zollikon abgehaltenen Seminare) 1952 einen sadomasochistischen Patienten rehabilitiert, indem er zu dem Schluss kommt, dieser gelange in den Drehungen und Wendungen seiner Perversion »letzten Endes doch noch zur ganzen mann-weiblichen Existenzgestalt der Liebe«,⁶ dann

racks of the Second World War. One case example, number 10 in Conrad's study, was responsible for rationing at the military gas station. One night he went to a comrade's quarters to go over the station ledgers and, finding the door locked, decided that everything was set up to test whether he would notice. He knocked next door and found another soldier lying on his cot. The patient noticed right away that this had all been planned to allude to his being homosexual.⁴ As in Freud's rereading of the Prometheus legend, in this paranoid scene of technologization the man is directed to defend the community's energy source against the wipeout of his own homosexual flooding.⁵

By this last reference at the latest we recognize that Freud went far afield from his 1905 *Three Essays on the Theory of Sexuality* in subsequent explorations of the borderline states of psychosis and constitutional perversion. Historians of the rise of analytic psychotherapy in Germany, which in the postwar era came to qualify, one, for insurance coverage and, two, as specialization in the medical profession, seem to drop their jaws when they note Freud's limited interest in a therapeutic goal for psychoanalysis alongside his basic wariness of established medicine. Freud counseled getting the analysis and past being preoccupied with a hoped-for cure (which counts as resistance). What emerged in analytic psychotherapy, by contrast, was the sense and direction of successful treatment and the tension span that followed between the fiat of the pure cure and the curse of untreatability. But when in 1952 Medard Boss (famous for the joint seminars he held with Heidegger in Zollikon from 1959 to 1969) redeemed his sadomasochistic patient, concluding that by the contortions of his perversion he approximated and drew out "the complete male-female existential Gestalt of love," we observe sex as plain text set in a decor of existential jargon. But no matter how you present it, sex is sexuality for dummies.⁷

The collaborative effort of a new *Filling Station*, which was set aside for the near future, was on Stahl's mind while she contemplated which on- or off-ramp to take for the show in Graz.⁸ The importance of the location corresponds to the input or import of a container. The layout and format of the Graz art space would have been available for showing the new choreography. But instead, since exhibiting solo, she stayed in the car she pulled up in.

At the Bonner Kunstverein in 2022, Stahl's exhibition *Seven Sisters* served as a retrospective of her work to date.⁹ The most recent work shown in Bonn, for which she selected a harder palette, included photographs of monstrous milking machines and of oil puddles glimpsed and snapped in Albania. The latter contained phantasmagoria of prehistoric or fantasy creatures like insects preserved in amber. But there's also another set of reflections in the layering and pooling of image resources she found in oil in water, namely, the

→ Giant 4, 2019. Courtesy: die Künstlerin / the artist & Queer Thoughts, New York.
→ Petrochemical Prayer Wheel (Public), 2022. Courtesy: die Künstlerin / the artist & dépendance, Brüssel / Brussels. Photo: Mareike Tocha.



können wir zusehen, wie Sex als Klartext vor einem Dekor aus Existenzialjargon arrangiert wird. Der Geschlechtsverkehr ist Sexualität für Dummies.⁷

Das gemeinsame Projekt einer neuen *Filling Station*, einstweilen auf die nähere Zukunft verschoben, hatte Stahl im Sinn, als es um die Frage ging, welche Ein- oder Ausfahrt sie für ihre Ausstellung in Graz nehmen sollte.⁸ Die Bedeutung eines Ortes entspricht dem Verhältnis eines Behälters zu seinem Inhalt oder Import. Grundriss und Dimensionen des Kunstraums in Graz hätten sich für eine Auf- führung der neuen Choreografie angeboten. Eingeladen für eine Einzelausstellung, entschied Stahl sich jedoch, im Auto sitzenzubleiben.

Stahls Ausstellung *Seven Sisters*, die 2022 im Bonner Kunstverein stattfand, funktionierte als eine Art Retrospektive ihrer bisherigen Arbeit.⁹ Unter den neuesten in Bonn gezeigten Werken, für die sie eine härtere Palette gewählt hat, waren Fotografien von monst- rösen Melkmaschinen und schnapsschussartige Aufnahmen von Öl- lachen in Albanien. Letztere enthielten Fantasmagorien urzeitlicher oder imaginärer, wie Insekten in Bernstein verewigter Geschöpfe, aber auch eine Reihe weiterer Reflexionen im Übereinander- und Ineinanderlaufen von Bildmotiven, die Stahl in den öligen Pfützen fand, nämlich die zufälligen Spiegelungen ihrer nächsten Umgebung während der Aufnahme – einschließlich der Kamera und ihrer selbst.

Diese Ebene der zufälligen Selbstreflexion steht nun im Vorder- grund der Grazer Ausstellung. Wir kommen in ein Auto oder Kino und anstelle der Rück- und Seitenspiegel sehen wir Fotografien, die Stahl vor etwa einem Jahrzehnt aus dem Auto heraus aufgenommen hat. Ergänzend zu den Bildern, die dem Auto durch Metonymie und Abwesenheit Gestalt verleihen, pflastern andere Aufnahmen ihrer Knips-Streifzüge die Wände. Während diese Schnapsschüsse, wie Stahl betont, in keiner Weise inszeniert waren, erkennen wir anhand ihres wahllosen Dokumentierens doch, dass hier das Auto als Appa- rat zur Erzeugung einzigartiger, die Fahrt säumender Eindrücke diente. Jedes Bild ist eingefasst von den indexikalischen Zeichen der fahrenden fotografischen Gerätschaften und ihrer Operateurin.

Rückspiegel, Windschutzscheibe und Seitenspiegel stehen je- weils für Vergangenheit, Zukunft und das Jetzt.¹⁰ Aber dieses Jetzt, das es der Fahrerin ermöglicht, ihr Auto auf der richtigen Spur zu halten und einen Unfall zu vermeiden, ist nicht das Präsenz der an- haltenden Spannungen, nicht das trostlose, sich totlaufende Ausbrei- ten der Zeit, das der Analytiker in der Sitzung mittels freier Assozia- tion aus der Sackgasse herausführen möchte. Wer Auto fährt, setzt sich in eine Fantasiermaschine, die in der Zukunft vor dem Fahr- zeug, auf die dieses sich zubewegt, Wünsche erfüllt, und zwar durch die Extrapolation aus einer verklärten Vergangenheit sowie in Bild- sprüngen hinaus aus der Gegenwart in das Jetzt des Fahrens. Das Beifahrer-Sein ist unkontrollierbar, denn nur vom Fahrersitz kann die Fantasieperspektive eingenommen werden, aus der alle blicken wollen. Einfach nur Fahrgast zu sein wie in einem Zug bedeutet da-

random mirroring of the immediate setting of her taking the photo- graphs, including her camera and herself.

It is this layer of happenstance self-reflection that is in the fore- ground of the Graz exhibition. We enter a car or cinema and face, in place of the rear-view and side mirrors, photographs that Stahl took a decade or so ago while on the road. In addition to the images lend- ing shape to the car by metonymy and absence, other photos from her snapping and driving sprees paper the walls. While, as Stahl under- scores, these snapshots were not at all staged, by their random docu- mentation we recognize that the car is a gadget for producing unique images clinging to the periphery of the drive. Each image is boxed in by indexical signs of the photo-driving apparatus and its operator.

The rear-view mirror, the windshield, and the side mirror instan- tiate, respectively, the past, the future, and the now.¹⁰ But the now, which allows the driver to keep the car aligned with the road and free of accident, is not the present tense of ongoing tensions, the dreary presentation of time that stalls on the dead end brought to session and which the analyst seeks to dislodge by the technique of free associa- tion. Driving a car is to enter a fantasizing machine, which in the fu- ture ahead of the vehicle, toward which it is moving, fulfills wishes by extrapolating from an idealized past and jump-cutting away from the present through the now of driving. Backseat driving is rampant because the driver's seat is the fantasy point of view that everyone wants to occupy. To be a mere passenger, like on a train, means to re- spond to the landscape being edited by the window of transport. This was Freud's famous analogue for how the patient was to imagine en- gaging in free association in session.¹¹

The automobile came to be highly cathected on both shores of the bicoastal dialectic I once formulated as binding California and Ger- many, the two takes on the Teen Age, our era of emo-adolescent en- ergy. However, the legibility of one place is vouchsafed by the cul- tural and historical differences that make the same place other.

Because the new world is the final frontier on Earth, it is already stream-aligned with takeoff into Outer Space. The local authors of science fiction were free to base their depictions of life on alien plan- ets on the driving layout of Southern California, the way commu- nities are isolated, connected, and navigated by reliance on the car alone. In the old country, the auto is a fetish of the race run in the re- cent past to launch a rocket beyond the limitations of fuel resources. What's cinematic, at least for Friedrich Wilhelm Murnau, was the view from the plane. In California we still circle our wagons around the steady traversal of the unchanging landscape, which is quintes- sentially cinematic, while the slow momentum rolls out the Holly- wood conjugation of the camera's view, from long shot to medium shot and back again until, checking in the side mirror, we know we're ready for our close-up.

Laurence A. Rickels



gegen, auf die vom Fenster eingefasste Landschaft zu reagieren – die berühmte Analogie, mit der Freud erklärte, wie ein Patient sich auf die freie Assoziation in der Sitzung einlassen solle.¹¹

Das Automobil wurde an beiden Enden der Zwei-Küsten-Dialektik, von der ich einmal beschrieben habe, wie sie Kalifornien und Deutschland aneinanderbindet, wie sie zwei Zugänge zur Jugend, zu unserer Epoche der emo-adoleszenten Energie eröffnet, in hohem Maß psychisch besetzt. Dabei ist die Lesbarkeit jedes Ortes gerade durch die kulturellen und historischen Differenzen gewährleistet, die ihn zum Anderen seiner selbst machen.

Als letztes Grenzland der Erde ist die Neue Welt von vornherein stromlinienförmig auf ihr Abheben ins Weltall ausgerichtet. Die hier ansässigen Science-Fiction-Autor*innen hatten alle Freiheit, ihre Schilderungen des Lebens auf fremden Planeten basierend auf dem Straßengeflecht Südkaliforniens anzusiedeln mit seinen durch die Verkehrsgestaltung isolierten, verbundenen, komplett auf das Auto angewiesenen Gemeinden. Im alten Europa steht das Auto für den Fetisch eines Wettrennens aus jüngerer Zeit, abgehalten um den Start einer Rakete jenseits aller Kraftstoffreserven. Das Filmsche war hier, jedenfalls für Friedrich Wilhelm Murnau, der Blick aus dem Flugzeug. In Kalifornien rücken wir unsere Wagen beim Durchqueren der unveränderlichen Landschaft noch immer kreisförmig zusammen, was Film in Reinkultur ist. Währenddessen setzt ein langsamer Schwung den hollywood-typischen Kamerablick von der Totale zur Halbtotalen und zurück in Bewegung, bis wir beim Blick in den Seitenspiegel feststellen, dass wir nun bereit sind für unsere Nahaufnahme.

Laurence A. Rickels

Laurence A. Rickels – <http://www.larickels.com>

Lucie Stahl's work has been shown in numerous solo and group exhibitions. Her last institutional solo shows include: *Seven Sisters* at Kunstverein Bonn (DE, 2022), *Works 2008–2018* at Kunsthalle FriArt in Fribourg (CH, 2018), *Concentrations 60 – Lucie Stahl* at Dallas Museum of Art, Dallas (US, 2016), and *Spirit* at Halle für Kunst, Lüneburg (DE, 2016). She is represented by Galerie Meyer Kainer in Vienna (AT), dépendance in Brussels (BE), Fitzpatrick Gallery in Paris (FR), and Cabinet in London (GB). She has been a professor of artistic photography at the Kunstuniversität in Linz (AT) since 2021.

- 1 The presentation of the studies for the *Filling Station* collaboration, together with documentary images both of the original designs and of the 1953 production in New York City, was part of Stahl's *Antrittsvorlesung* (inaugural address) held in Linz in 2022. The still from the Disney fairy-tale animation movie was also shown on that occasion.
- 2 Klaus Conrad, *Die beginnende Schizophrenie: Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns* (Stuttgart: G. Thieme, 1958). Conrad datemarks his case studies, but he also allowed his students at the university in Marburg to give a more complete account of Conrad's cases in dissertations which they were completing during the Third Reich. I give a close reading of this complex of texts and intertexts in the second volume of *Nazi Psychoanalysis* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002).
- 3 Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology," trans. William Lovitt, in *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell (New York: Harper & Row, 1977), pp. 287–322. Page references are given in the text.
- 4 Conrad, *Die beginnende Schizophrenie*, pp. 51–52.
- 5 Sigmund Freud, "Zur Gewinnung des Feuers," *Studienausgabe*, vol. IX (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1974), pp. 449–54. I sometimes wonder if we owe these brilliant interventions (I'm also thinking of the analysis of Daniel Paul Schreber's *Memoirs of My Nervous Illness* and the 1928 article on fetishism) to a pissing contest with philosophy.
- 6 Medard Boss, *Sinn und Gehalt der sexuellen Perversionen: Ein daseinsanalytischer Beitrag zur Psychopathologie des Phänomens der Liebe* (Munich: Kindler Verlag, 1970), p. 138.
- 7 Decades ago, at an exhibition opening in West Hollywood, when we were all wondering why spotlights nearby were scraping the sky as though for a film premiere, Mike Kelley flexed his Freudian irony and offered a reason for the scene of celebration: "They must have invented a new kind of blow job."
- 8 I am grateful to Lucie Stahl for sending me in an email (on January 6, 2023) her extensive notes for the Graz show.
- 9 In her *Antrittsvorlesung*, the artist strolls through the Bonn exhibition to present the collected work in progress according to her guiding themes and interests.
- 10 The times Stahl sees the car mark conform, then, to the time zones that day-dream fantasy (according to Freud) traverses, edits, and flees. See the extensive rereading of Freud's "The Poet and Daydreaming" in tandem with J.R.R. Tolkien's "On Fairy Stories" in the first volume of my *Critique of Fantasy* (Santa Barbara: Punctum Books, 2020).
- 11 Freud, "Zur Einleitung der Behandlung," *Studienausgabe*, supplementary volume (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1974), pp. 183–203, esp. pp. 194–95.

→ Transit Interior 11 (2013), 2023. Courtesy: die Künstlerin / the artist & Galerie Meyer Kainer, Wien / Vienna.

→ Transit Interior 7 (2013), 2023. Courtesy: die Künstlerin / the artist & Galerie Meyer Kainer, Wien / Vienna.

Camera Austria wird finanziell unterstützt von / is financially supported by



Ištvan Išt Huzjan A Poem Between Us

Eröffnung / Opening: 16. 6. 2023
Dauer / Duration: 17. 6. – 20. 8. 2023
Kuratiert von / Curated by: Walter Seidl

Der künstlerische Ansatz von Ištvan Išt Huzjan basiert auf dem Entwurf von Wegen und Routen, durch die er die Distanz zwischen Menschen und Räumen ergründet und die Bewegungsabläufe zwischen Orten sowie die Art der Fortbewegung ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Viele seiner Projekte geben Aufschluss über die Beziehung zwischen Individuen, Gesellschaftsstrukturen sowie die inhärenten historischen oder geografischen Verhältnisse. Fotografische Aufnahmen bilden das flüchtige Material, das Zeugenschaft über spezifische Orte oder kulturell determinierte Handlungen ablegt. In serieller Anordnung werden diese Fotografien teils von Objekten als weitere Bestandteile in Form einer Landvermessung begleitet. Die Ausstellung bei Camera Austria zeigt eine Reihe von Huzjans performativen Arbeiten, die er auf Einladung verschiedener Kurator*innen und Institutionen realisiert hat und die den Künstler als Akteur ins Blickfeld rücken. In diesen verquickt er Momente von Raum und Zeit, deren Verlauf von ihm bewusst gesteuert wird. Dokumentation und Repräsentation bilden Bezugspunkte, die das Subjekt in unterschiedlichen Zeit- und Raumebenen verorten. Bei Camera Austria erstmals zu sehen ist die während der Pandemie entstandene Arbeit *A Poem Between Us*, die auch den Titel der Ausstellung bildet.

Ištvan Išt Huzjan's artistic approach is based on the design of paths and routes, which he uses to probe the distance between people and spaces, but also to shed light on movement patterns between places and the kinds of motion involved. Many of his projects provide information about relationships among individuals, societal structures, and inherent historical or geographical relations. Photographs are the ephemeral material that bears witness to specific places or culturally driven actions. These pictures arranged in series are at times accompanied, in the form of land surveying, by objects as added elements. The exhibition at Camera Austria shows a number of Huzjan's performative works, which he made based on invitations by various curators and exhibition venues. These works focus on the artist as a protagonist in that Huzjan conflates spatial and temporal moments, consciously directing their progression. Documentation and representation are points of reference localizing the subject on different planes of time and space. The work *A Poem Between Us*, created during the pandemic, is being shown for the very first time at Camera Austria, and it also lends its name to the exhibition title.

Camera Austria International 161

Erscheint am / Release date: 8. 3. 2023

Mit Beiträgen von / With contributions by: Rosalyn D'Mello, Sky Hopinka, Alexandra Juhasz, Aykan Safoğlu, Carlos Kong, Zineb Sedira, Sarah Zürcher, Alba Zari, Chiara Bardelli Nonino

Die in *Camera Austria International* Nr. 161 vorgestellten Arbeiten widmen sich dem weiten Spannungsfeld um Zugehörigkeit, Verortung, Migration und Identität. Zusammen kommen dabei Positionen, die diese Themen auf ganz unterschiedliche Weise vermitteln und in deren Arbeiten nicht allein die Repräsentation des Individuums im Zentrum steht. So arbeiten die vorgestellten Künstler*innen bisweilen auch in kollaborativen Kontexten und beziehen Archivmaterial und persönliche, mündlich weitergetragene Geschichten ebenso ein wie Texte, Objekte und Fundstücke. Nicht zuletzt geht es in den präsentierten Arbeiten auch um Fragen der Sichtbarmachung von familiären und durch gleiche Interessen verbundenen Gemeinschaften, die sich unserer alltäglichen Wahrnehmung entziehen, die Rolle fotografischer und filmischer Bilder in der Vermittlung historischer, mitunter verdrängter Narrative und um eine kritische Hinterfragung, wie Identität und das Gefühl von Zugehörigkeit konstruiert und über Generationen weitergegeben werden. Begleitet werden die monografischen Beiträge der Künstler*innen Sky Hopinka, Aykan Safoğlu, Zineb Sedira und Alba Zari von einem performativen, *durational* Essay von Rosalyn D'Mello, die die genannten Themen aus einer subjektiven Perspektive adressiert.

The works presented in *Camera Austria International* No. 161 take a look at the charged realm of belonging, dislocation, migration, and identity. Compiled here are artistic positions that mediate these themes in very different ways, that focus on more than just the representation of an individual. Instead, the featured artists at times also operate in collaborative contexts and integrate into their work archival materials and personal oral histories, but also texts, objects, and found items. Not least, the introduced works involve questions related to visualizing communities brought together by family ties or similar interests that elude our everyday gaze, to the role of photographic and filmic images in imparting historical narratives, including suppressed ones, and to a critical examination of how the categories of identity and belonging are constructed and passed on over different generations. The monographic artist contributions by Sky Hopinka, Aykan Safoğlu, Zineb Sedira, and Alba Zari are accompanied by a performative durational essay by Rosalyn D'Mello, who is addressing the mentioned topics from a personal perspective.