KATHARINA
STIGLITZ

•

Le Temps discret

Gustav Schörghofer

●

Aus Schaum geboren

Wenn ich an einem dieser Februartage aus dem Fenster schaue, sehe ich den Himmel in hellem Grau. Die Dächer sind weiße Flächen und die Fassaden ausgebleicht. Die beredte Vielfalt des Sichtbaren hat sich in Schweigen gehüllt. Im Haus gegenüber sitzen hinter Fenstern in geheizten Räumen Frauen an Schreibtischen. Sie stehen auf, gehen in andere Zimmer. Sie verschwinden und tauchen wieder auf.

Die Kunst von Katharina Stiglitz ist nicht beredt. Hier wird auch nicht erzählt. Vieles, fast alles ist in Schweigen gehüllt. Doch hinterlassen diese fotografischen Arbeiten und Installationen im Betrachter eine Spur. Das Stillschweigen der Bilder ruft Erinnerungen wach. Was verschwunden schien, taucht wieder auf. Bilder, die inmitten stiller Flächen einen Blick in andere und zauberhafte Welten auftun.

Hinter geschlossenen Lidern ist eine fremde Welt zu ahnen. Unter Falten ein Körper. In der fleckigen Streuung von Fingerhüten auf weißer Fläche lässt sich die Andeutung eines Bildes entdecken. Durch die lichte Stille der Porzellanfotografien blubbert in Blasen etwas entgegen. Erinnerungen werden in dieser Kunst aus Schaum, aus der Andeutung von fast nichts geboren. Katharina Stiglitz arbeitet mit großer Genauigkeit. Ihre Kunst erfordert Betrachtende mit präzisem Blick und feinem Gehör. In ihnen wird der von den Arbeiten angeschlagene leise Ton einen eigenen Klang wachrufen, eine eigene Sicht. Bilder rufen Bilder wach.

Gustav Schörghofer

●

Foam-Arisen

When I look out the window on one of those February days, I see a pale grey sky. Roofs are white surfaces. Facades are faded. The eloquent diversity of the visible is shrouded in silence. Behind the windows of the building opposite, women sit at their desks in heated rooms. They get up and walk into another room. They vanish, then reappear.

The art of Katharina Stiglitz is not eloquent. No stories are told. Much – nearly everything – is shrouded in silence. Yet these photographic works and installations leave their mark on the viewer. The muted images trigger memories. What had vanished now resurfaces. The stillness of a surface allows a glimpse of a mesmerizing world.

This other world can be sensed behind closed eyelids. Under wrinkles, a body. Thimbles scattered over a white surface hint at an image. Something bubbles through the bright stillness of the porcelain photographs. In these works memories arise from foam, from an intimation of nearly nothing. Stiglitz works with great precision. Her art demands from the viewer a sharp eye and a fine ear for the faint tunes struck in these works. They evoke in the viewer a distinct sound, a distinct view. Images evoke images.

•

Das Leben beginnt mit einem Gedächtnisverlust, den die ersten Erinnerungen nur unterstreichen. Es sind Fetzen, losgelöste Bilder, Blitzlichter im Dunkeln.

Wenn ich meine Kindheit erkunde (was nahezu der Erkundung der eigenen Ewigkeit gleichkommt), sehe ich das Erwachen des Bewusstseins als eine Reihe vereinzelter Helligkeiten, deren Abstände sich nach und nach verringern, bis lichte Wahrnehmungsblöcke entstehen, die dem Gedächtnis schlüpfrigen Halt bieten.[1]

Die Serie Souvenir 1 beschäftigt sich mit diesen ersten Erinnerungen, der Entstehung von Visuellem, von Gedächtnis – eine amorphe Form, sich bildend, nicht greifbar, in permanenter Metamorphose. Sie taucht auf und verschwindet wieder, wie Ebbe und Flut, ist immer im Begriff des Entstehens und Auflösens, eine fragile Konsistenz, ein formloser Schaum. (K.S.)

—

Life begins with amnesia which is accentuated by the subsequent first memories. They are bits and pieces, isolated images, flashes in the dark.

In probing my childhood (which is the next best to probing one's eternity) I see the awakening of consciousness as a series of spaced flashes, with the intervals between them gradually diminishing until bright blocks of perception are formed, affording memory a slippery hold.[2]

The series Souvenir 1 is about these first memories, the emergence of a visual image, of memory. An evolving form that is amorphous, intangible, in constant metamorphosis. It appears and disappears like the tides, always on the verge of materializing and dissolving. Fragile texture. Shapeless foam. (K.S.)

(1) Vladimir Nabokov. Erinnerung, Sprich: Wiedersehen mit einer Autobiographie, in: V. Nabokov, Gesammelte Werke, Bd. XXII. Übers. v. D. E. Zimmer. Rowohlt Verlag, 1991. S. 22.
(2) Vladimir Nabokov. Speak, Memory: An Autobiography Revisited (Vintage International, 1989), p. 20-21.

Souvenir

1

SOUVENIR 1 / 2009

Digitalfotografien auf Porzellan, glasiert und gebrannt / Digital prints on porcelain, glazed and fired

18 x 24 cm

SOUVENIR 1 – I

SOUVENIR 1 – II

SOUVENIR 1 – III

SOUVENIR 1 – IV

SOUVENIR 1 – V

SOUVENIR 1 – VI

SOUVENIR 1 – VII

SOUVENIR 1 – VIII

SOUVENIR 1 – IX

SOUVENIR 1 – X

SOUVENIR 1 – XI

SOUVENIR 1 – XII

•

Als REM-Schlaf (engl.: Rapid Eye Movement) wird eine Schlafphase bezeichnet, die unter anderem durch schnelle Augenbewegungen gekennzeichnet ist. Die meisten Träume, an die man sich nach dem Aufwachen noch lebhaft erinnern kann, finden in dieser Phase statt.

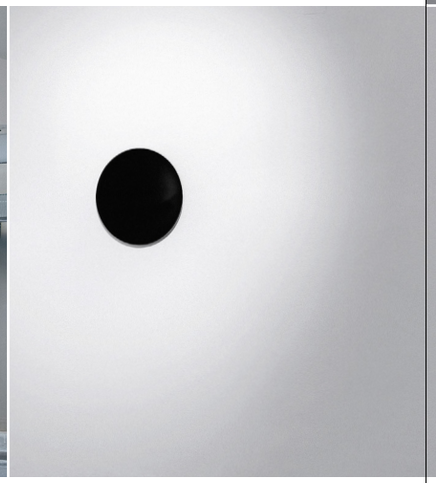
Der Träumende befindet sich in einem Zustand jenseits des Sichtbaren, er verliert sich im Visuellen. Im Moment des tiefsten Schlafes gibt es keine festen Bezugspunkte mehr, der Körper löst sich auf in schwimmender, verschwommener Visualität. (K.S.)

—

REM sleep is a stage of sleep characterized by the rapid movement of the eyes. Most of the dreams remembered on awakening occur during this stage of sleep.

The dreamer is in a state beyond the visible world, disappearing into the visual. During the deepest stage in the sleep cycle there are no longer any points of reference and the body dissolves into a blurred and buoyant visuality. (K.S.)

REM



REM / 2009

Digitalfotografien auf Barytpapier, auf Aluminium kaschiert / Digital prints on baryt paper, laminated on aluminum

Ø50 cm

REM 1

REM 2

REM 3

REM 4

REM 5

REM 6

•

Der physikalische Begriff „zeitdiskret“ beschreibt allgemein die zeitliche Trennung von Objekten und Ereignissen. Gemeint sind Informationen / Werte, die zu bestimmten Zeitpunkten gemessen werden – dazwischen geht Information verloren, es entstehen so Abweichungen. Zeitdiskrete Werte sind nicht kontinuierlich. Das Wort „digital“ ist abgeleitet vom lateinischen „digitus“ (Finger) und bedeutet daher im ursprünglichen Sinne: mit dem Finger abzählbar.

temps discret (digital) ist eine Arbeit über die Leerstellen des Daseins, die eine Erinnerung im Proust´schen Sinne – eine Poetisierung der Wirklichkeit – erst möglich und erforderlich machen. Ausgehend von einer digitalen fotografischen Vorlage wird nach einer tieferen Dimension des Erinnerns gesucht, die als eine Rückerstattung eines ursprünglichen Gehaltes von Wirklichkeit verstanden sein will und somit die fortschreitende Zersetzung und die Kräfte der Diskontinuität des Daseins bloßlegt. (K.S.)

—

In physics, “discrete time” refers to the temporal separation of objects and events. Data and values are measured at defined intervals, in between which data get lost. As a result, variations occur. Discrete time is non-continuous time.
The word “digital” comes from the Latin digitus (finger). Thus in its original sense it meant countable on one’s fingers.

temps discret (digital) is about the blank spaces of being that make the Proustian notion of memory as a poetization of reality both possible and necessary. Starting from a digital photo template, the search begins for a deeper dimension of remembering aimed at a restitution of an original content of reality, thereby exposing the progressive disintegration and the forces of discontinuity of being. (K.S.)

temps discret (digital)

TEMPS DISCRET (DIGITAL) / 2008

Porzellanfingerhüte - Variable Größe / Porcelain thimbles in varying sizes

Günther Holler-Schuster

•

Im Halbschlaf

Anmerkungen zu „Le Temps discret“ von Katharina Stiglitz

In ihrer künstlerischen Praxis beschränkt Katharina Stiglitz sich nicht allein auf das Medium Fotografie. Obwohl im Kontext dieses Mediums bleibend, erweitert sie es zuweilen in Richtung Dreidimensionalität bzw. Installation. Die Fotografie wird hier zum konzeptuellen Medium, das an diverse Grenzen stößt – zum Plastischen, zum Installativen. Die Fotografie wird hier auch zum Inbegriff des Visuellen. Letztlich kann man sie auch in die Nähe dessen bringen, was man als den primären Ort des Visuellen kennt, die sichtbare Realität. Im Moment der uns umgebenden sichtbaren Wirklichkeit hat das Visuelle noch keinen Träger, ist gleichsam unvermittelt. Erst Malerei und in der Folge technische Medien wie Foto, Film oder Video haben Bilder entstehen lassen, die man auch orts- und zeitunabhängig betrachten kann. Die Fotografie stellt zumindest einen Ausschnitt aus dem visuellen Eindruck dar, den der Operator tatsächlich vor Augen gehabt hat. Auch wenn das anfänglich in Schwarzweiß geschah, ist man hier scheinbar der Wirklichkeit am nächsten. Man könnte noch spekulieren, inwieweit die Entstehung des fotografischen Bildes nicht auch gewisse strukturelle Ähnlichkeiten mit dem Entstehen der Erinnerungs- und Traumbilder aufweist. Auch sie scheinen irgendwann in uns entstanden zu sein und durch geistige Leistung „entwickelt“ worden zu sein. Mit „entwickelt“ kann hier nur der Moment gemeint sein, in dem Bilder in unser Bewusstsein treten. Die chemischen und physikalischen Schritte beim Entwickeln von Fotografien gleichzusetzen mit den neuronalen Vorgängen im Menschen zum Zeitpunkt des Entstehens von Visuellem, ist zwar eine Vereinfachung, jedoch mag uns der Vergleich einen wesentlichen Aspekt vor Augen führen, warum die Fotografie sich so rasch und erfolgreich etablieren konnte.

Endogene und exogene Bilder sind es, die den Menschen begleiten. Einerseits sind das Bilder, die in uns entstehen (hier Erinnerungs- und Traumbilder), und andererseits Bilder, die außerhalb unserer Sphäre entstehen (Medienbilder, Bilder aus der Kunstgeschichte etc.). Die von Marcel Proust beschriebene „mémoire involontaire“ trifft genau auf diese endogenen Bilder zu, die wir nur schwer steuern können. „Sie (die unwillentliche Erinnerung) wählt sich ihre eigene Zeit und ihren eigenen Ort für die Vorführung ihres Wunders.“[1] Natürlich müssen endogene Bilder bis zu einem gewissen Grad einmal exogene Bilder gewesen sein, die dann zwischenzeitlich überlagert wurden, um später erneut aufzutauchen.

(1) Samuel Beckett. Proust. Übers. v. M. u. P. Pörtner, Werner Morlang. Zürich-Hamburg 2001. S 29.

Wenn also die Weißdornhecke aus Combray beim Anblick einer solchen Pflanze im französischen Urlaubsort Balbec wieder auftaucht, wie Proust es beschreibt, so spürt man die Wandlung vom äußeren zum inneren Bild. Weiterentwickelt führt uns das Bild der Weißdornhecke zur bildenden Kunst – zu Katharina Stiglitz.

Immer wieder geht es in ihrer künstlerischen Arbeit um die Entstehung von Visuellem, um den Ort der Bilder und um die innere Bildwelt des Menschen. Katharina Stiglitz abstrahiert ihre Bildvorlagen in hohem Maße, sodass sie nur schwer lesbar sind. Erst im Auge des Betrachters oder in dessen Bewusstsein entsteht Lesbarkeit, was damit zusammenhängt, dass sich die gesehenen Bilder wieder mit dem eigenen Bildbewusstsein verbinden und im besten Fall neue Bilder zu erzeugen imstande sind. So entsteht eine Art Kreislauf.

Bei einer Serie („Souvenir 1", 2009) von Bildern der Künstlerin handelt es sich um ovale Fototafeln aus Porzellan, ähnlich wie sie auf Grabsteinen zu finden sind. Sie zeigen Schaumformationen – die den unbestimmten Charakter von sehr frühen Erinnerungen darstellen. Sie wechseln sich ab mit Fotos von geschlossenen Augen in der REM-Phase des Schlafes. Aus dem schaumartigen Zustand entstehen langsam konkrete Bilder – konkrete Erinnerungen. Hier sind der Ort des Entstehens von Bildern – der Schlafende bzw. dessen Augen – und das Bild (Schaumformation) in Verbindung gebracht. Das Auge als Sehorgan und als Zone, in der das Äußere in das Innere übergeht (vice versa), wird hier als zentrales Organ dargestellt, das auf mehrfache Weise an der Bilderzeugung teilhat. „temps discret (digital)" besteht aus weißen Fingerhüten aus Porzellan, die an der weißen Wand so angeordnet sind, dass sie ein sehr schematisches Bild (Relief) einer Weißdornhecke ergeben – eigentlich nur sehr bedingt kann man dabei von einem Bild sprechen. „temps discret" bezieht sich natürlich auch auf „temps perdu" (Proust), aber auch auf den physikalischen Begriff „zeitdiskret" – wobei Informationen gemeint sind, die zu bestimmten Zeitpunkten gemessen werden. Dabei geht Information verloren und es ergeben sich Abweichungen. Diese Leerstellen bilden sich auch bei Traumbildern und Erinnerungsbildern. Durch die Überbrückung dieser Leerstellen entsteht eine Art Poetisierung der Wirklichkeit, was sowohl in den Porzellanfotos als auch im Fingerhutrelief erkennbar wird.

Der primäre Ort des Visuellen ist, wie bereits festgehalten, die sichtbare Natur. Erst durch die Vermittlung mittels unterschiedlicher Bildverfahren beginnt eine Festlegung des Visuellen. Dass aber diese vermittelten Bilder nicht die einzigen Orte des Visuellen sind, wird in der Arbeit von Katharina Stiglitz eindrucksvoll gezeigt. Man darf in diesem Zusammenhang keinesfalls auf die Bilder vergessen, die im Schlaf während des Träumens entstehen. Prousts Meditation über das Einschlafen, den Halbschlaf und die Bilder des Traumes leiten sein „Opus Magnum", den Roman „À la recherche du temps perdu" ein. Sehr ausführlich schildert Proust darin die Situation, in der sich der Mensch befindet: „Der Schlafende spannt in einem Kreis um sich den Ablauf der Stunden, die Ordnung der Jahre und der Welten aus. Beim Erwachen orientiert er sich dann nach dem Gefühl an ihnen, er liest in einer Sekunde daraus ab, an welchem Punkt der Erde er sich befindet, wie viel Zeit bis zu seinem Wachsein verflossen ist." [2]

Der Mensch trägt gleichsam sein ganzes bisher gelebtes Leben in einem imaginären Bildarchiv mit sich. Es ist nachvollziehbar, dass sich während des Traumes unwillentlich Bilder zeigen, sich mit anderen vermischen, eigene Bildlogiken aufbauen und den Schlafenden quälen oder erfreuen. Nach dem Aufwachen ist die Orientierung bzw. die Orientierungslosigkeit, so kurz sie auch sein mag, mit diesen Bildern verbunden. Die Traumbilder haben eine ähnliche Struktur wie die Erinnerungsbilder. Sigmund Freud spricht von „Traummaterial" und „Traumgedanken", die sich beide in Bildern ausdrücken. Die verborgene Struktur des Bildgedächtnisses in unserem Körper ist für das Zustandekommen derartiger Visualitäten verantwortlich. Sie sind auch Spuren der kollektiven Bilder, die in einer Kultur dominieren. Die Vermischung der kollektiven Bilder mit der subjektiven Bildwelt ist im Wesentlichen für die unlogische Struktur des Traumes mitverantwortlich. Ähnlich verhält es sich mit den Erinnerungsbildern.

Wie bereits erwähnt unterscheidet Marcel Proust die „unwillentliche Erinnerung" von der „willentlichen Erinnerung", wobei erstere in diesem Zusammenhang interessant ist, zweitere sich aber immer wieder verbindend einmischt. Reale Orte, Gegenstände, Gerüche etc. können diese unvorhersehbaren Erinnerungsbilder evozieren. Meist sind sie bruchstückhaft, verklärt oder beides. Proust geht davon aus, dass diese Auslöser Bedingungen für das „Wiederfinden der Zeit" sind. Am Beispiel der berühmten Weißdornhecke zeigt Proust die unumgängliche Verbindung des Gewächses mit seiner sehnsüchtigen Erinnerung. Beim Anblick einer Weißdornhecke im Ferienort Balbec verliert sich der Erzähler in der Imagination. Die Detailansicht lässt den Ort Combray, in dem eine derartige Hecke erstmals wahrgenommen wurde und gleichzeitig in Verbindung mit einem besonderen Ereignis steht, nicht verschwinden. Der Beobachter kehrt imaginativ an den Ort zurück und erlebt gleichzeitig einen lebensgeschichtlichen Ausdruckszusammenhang, wenn er sich Gilberte in Erinnerung ruft, die für ihn zum ersten Mal hinter dieser Weißdornhecke sichtbar wurde. Man kann sehen, dass in derartigen Bildstrukturen Ort und Zeit sowie der Kausalzusammenhang völlig unlogisch verbunden werden und zu einer neuen Realität zusammenwachsen. Katharina Stiglitz geht letztlich bei der Sichtbarmachung dieser genauso selbstverständlichen wie rätselhaften Vorgänge sehr sensibel vor und versucht einen Zugang zu öffnen zu einer tieferen Dimension des Erinnerns – zu einer ursprünglichen Form von Wirklichkeit. Wenn Marcel Proust davon spricht, dass ein Buch ein optisches Instrument sei, das der Autor dem Leser reicht, damit er sich selber klarer zu sehen vermöge, so ist das doch mehr, als man von einem Buch verlangen kann. Die Kunst von Katharina Stiglitz scheint auch ein derartiges Instrument zu sein. In beiden Fällen ist es wohl so, dass man nicht unbedingt nur über sich selbst Aufklärung erfährt, sondern dass man diese Unaufgeklärtheiten zu poetisieren imstande ist, was sehr tröstlich ist.

[2] Marcel Proust. À la recherche du temps perdu. Zitiert aus: Georg Sterzenbach, Die Erschütterlichkeit der Logik. In: Proustiana XXI, eine Publikation der deutschen Marcel Proust Gesellschaft, Frankfurt am Main 2001, S. 9.

Günther Holler-Schuster

•

Semisomnolence

Notes on Katharina Stiglitz's Le Temps discret

In her art Katharina Stiglitz does not limit herself to the photographic medium. While staying within the context of that medium, she often pushes it in the direction of three-dimensionality and installation art. She turns photography into a conceptual medium that expands various borders. Photography also becomes the epitome of the visual. Ultimately it can be related to what is recognized as the primary site of the visual: visible reality. In the visible reality around us, the visual has no medium, is quasi unmediated. First painting, then the technical media of photography, film and video, have allowed images to be viewed independently of location and time. Photography represents at least a frame of the operator's actual visual impression. Even if it initially occurred in black and white, here one appears to be closest to reality.

One could speculate as to what extent the formation of the photographic image shares structural similarities with the formation of memory images and dream images. These too seem to have appeared within ourselves at one time or another and were "developed" with mental effort. Here "developed" can only mean the moment in which images enter our consciousness. It would be an oversimplification to equate the physical/chemical steps of developing photographs with the neuronal processes in a human being in the moment when the visual originates. Nevertheless, the comparison can reveal an essential aspect of why photography became established as quickly and successfully as it did.

The images that accompany us are endogenous and exogenous. These are images that originate in ourselves, such as memory and dream images, and images that arise outside our own sphere, including images from the media and from art history. The involuntary memory described by Marcel Proust directly applies to the endogenous images, which are difficult for us to control. The involuntary memory "chooses its own time and place for the performance of its miracle." [1]

Naturally, at some point endogenous images must have been to a certain degree exogenous images which were temporarily overlaid, only to resurface later. So if the hawthorn hedge at Combray reappears at the sight of the same bush in the seaside resort of Balbec, one senses the transformation from external to internal image. Taken further, Proust's image of the hawthorn hedge leads us to the visual arts – and to Katharina Stiglitz. Stiglitz is concerned with the origin of the visual, the venue of images, and the individual's inner world of images. The original images in her work become so abstract as to be barely legible. Legibility is possible only in the eye or consciousness of the viewer, which is related to the fact that the images seen reconnect with one's own consciousness and in the best-case scenario are capable of generating new images. Thus a kind of loop is created.

The series Souvenir 1 (2009) uses oval porcelain photo boards reminiscent of portrait plaques on gravestones. They display foam formations that have the indeterminateness of early childhood memories. They alternate with photographs of closed eyes in the REM phase of sleep. Concrete images, or memories, gradually emerge from this foam-like state. The place where images originate – the sleeper, or rather, the sleeper's eyes – is linked with the image itself, i.e. the foam formations. The eye as the organ of vision, and as the zone in which the external merges into the internal and vice versa, is presented as the central organ, which is involved in various ways in the production of the image.

In temps discret (digital), white porcelain thimbles are positioned on the white wall in such a way that they add up to a highly schematic relief image of a hawthorn hedge. But it would be almost too much to call it an image. temps discret alludes of course to Proust's temps perdu, but also to discrete-time data in physics, i.e. data that are measured at specific intervals. Data get lost and blanks appear. These blanks also occur in dream images and memory images. Bridging the gaps results in a kind of poetization of reality that is expressed both in the porcelain photographs and in the thimble relief. The primary venue of the visual is, as mentioned above, visible nature. The visual begins to be defined only through the mediation of different image processes. Stiglitz's work makes strikingly clear that these communicated images are not the only venues of the visual. Here one should definitely keep in mind the images that occur in dreams. Proust introduces his opus magnum, À la recherche du temps perdu, with a meditation on falling asleep, semisomnolence and dream images. He describes the sleeper's situation in elaborate detail:

The sleeping one embraces the flow of hours, the order of years and worlds. When a man is asleep, he has in a circle round him the chain of the hours, the sequence of the years, the order of the heavenly host. Instinctively, when he awakes, he looks to these, and in an instant reads off his position on the earth's surface and the amount of time that he elapses during his slumbers.[2]

Everyone carries around in an imaginary picture archive the life he or she has lived so far. It is to be expected that images will show up involuntarily in one's dreams and mix with other images, building their own pictorial logic and troubling or delighting the sleeper. The orientation or disorientation, however brief, experienced on awakening comes from these images. Dream images have a structure similar to that of memory

(1) Samuel Beckett, Proust (Grove Press, 1994), p. 20.

(2) Marcel Proust, Swann's Way (Dover Thrift Editions, 2002), translated by C. K. Scott Moncrieff, p. 3.

images. Sigmund Freud talks about the material of dreams and dream thoughts, both of which are expressed in images. The hidden structure of the image memory in our body is responsible for the formation of such visualizations. They are also traces of a culture's dominant collective images. The merging of the collective with the subjective visual world essentially shares responsibility for the illogical structure of the dream. The same applies to memory images.

As noted, Proust distinguishes between involuntary and voluntary memory. The former is critical here, but again and again the latter interferes conjunctively. Real places, objects, smells, and so on can evoke these unpredictable memory images. Mostly they are fragmentary or distorted, or both. Proust assumes that these triggers are prerequisites for the rediscovery of lost time. In the famous hawthorn hedge passage, the sight of a bush inescapably prompts nostalgic longing. When the narrator notices a hawthorn hedge near the seaside resort of Balbec, he at once becomes lost in his imagination. The village of Combray, where he had first seen a similar hedge, in connection with a key incident, is preserved in the detailed view. The viewer returns there in his imagination and experiences a biographical Ausdruckszusammenhang in recalling Gilberte, whom he had seen for the first time behind that hawthorn hedge. In such image structures, time and place as well as causality are linked with a total absence of logic and merge into a new reality.

Katharina Stiglitz visualizes these both natural and mysterious processes with great sensitivity. She attempts to access a deeper dimension of the act of remembering – and a primal form of reality. When Proust compares a book to an optical instrument which the author passes to the reader so that the reader can see himself more clearly, that is more than one should expect from a book. Stiglitz's work seems to be the same kind of instrument. In both cases not only does one find enlightenment about oneself, but one can also poetize the unenlightenment, which can be very comforting.

Roland Schöny

●

In der Zwischenzone der Verlangsamung

Zeitverschiebungen im fotografischen Werk von Katharina Stiglitz

Ausstellungen sind vergänglich. Doch während der kurzen Dauer ihres Bestehens vermögen sie den Blick auf einzelne Kunstwerke zu verändern oder bestimmte semantische Eigenschaften zu verstärken. Eine solche Situation ergab sich im Zuge der Präsentation der fotografischen Arbeit von Katharina Stiglitz im Herbst des Jahres 2009 im Erdgeschossraum der Neuen Galerie in Graz. Wegen seiner großflächigen Schaufenster ist von diesem aus die Durchsicht auf das Geschehen draußen auf der befahrenen Straße möglich. Dadurch entstand eine bemerkenswerte Korrelation zwischen den Werken und dem vollkommen anderen Kriterien gehorchenden Alltagsleben außerhalb. Eine ähnliche Beobachtung wäre selbstverständlich auch anderswo möglich gewesen, da Galerien und selbst Museen oder Kunsthallen häufig mit Sichtflächen nach draußen ausgestattet sind. Insofern kann die Konstellation paradigmatisch gelesen werden. Es zeigte sich, dass der die Moderne prägende White Cube, der nach Brian O'Doherty einen Archetypus der Kunst des 20. Jahrhunderts bildet, bloß tendenziell als Konzept, selten aber in seiner reinen Form umgesetzt besteht. „Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, dass es ‚Kunst' ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt."[1] schrieb O'Doherty. In der Ausstellung von Katharina Stiglitz in der Neuen Galerie jedoch schien gerade die kaum eliminierbare Korrespondenz der Kunstwerke durch die Schaufensterscheibe hindurch mit dem ungleichmäßigen Rhythmus der Geschehnisse außerhalb die Aussage der präsentierten Arbeiten nicht zu stören, sondern vielmehr deren übergreifende Erzählung als visuelle Übersetzung anderer, dazu in Differenz befindlicher und insbesondere verlangsamter Formen der Wahrnehmung und der Bildwerdung noch zu verstärken. In einer Schichtung von Konstellationen des Dazwischen.

Bloß durch die Membran der Glasfenster vom Wachzustand des urbanen Lebens getrennt lenkte die Künstlerin durch Positionierung auf der Innenseite einer Wand zwischen zwei Schaufensterscheiben im Ausstellungsraum die Aufmerksamkeit auf eine ihrer Fotoarbeiten, welche eine spezifische Verfassung des Bewusstseins bildlich darstellt, die selbst in der unmittelbar greifbaren Realität nur indirekt oder als Rekonstruktion wahrnehmbar ist. Die kreisrund geschnittene Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt das Auge einer schlafenden Person in der REM-

[1] Brian O'Doherty. Die weiße Zelle und ihre Vorgänger. In: Ders. In der weißen Zelle. (= Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space. University of California Press. 1976/1986). Übers. aus dem Amerik. v. Ellen und Wolfgang Kemp. Berlin 1996. S. 9.

Phase. Fotografisch lässt sich dieser Abschnitt im Schlafrhythmus des Menschen besonders im Fokus auf das Auge allerdings kaum abbilden. Symbolisch steht das Auge zwar generell für die Fähigkeit perzeptiver Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit; für den auf ein Objekt gerichteten Blick oder die Kontrolle einer Situation also. Im Schlaf dagegen verbleibt es stets in einer ähnlich geschlossenen Position. Während sich der Körper im Zuge seiner regelmäßigen Rekalibrierung zwischen echtem oder vorgestelltem Tag- und Nachtwechsel zwar sukzessive entspannt und während der REM-Phase schließlich den äußersten Zustand der Relaxiertheit erreicht, bleiben Augenlid und Augenmuskulatur physiologisch weiterhin aktiv. Es tritt kaum eine von außen sichtbare Veränderung der Augenpartie ein. Bis auf eine. Sie gibt der REM-Phase ihre englischsprachige Bezeichnung: Rapid Eye Movement. Mitunter treten unregelmäßige, von außen sich als rasche nervöse Zuckungen abzeichnende Bewegungen der Augen ein. Der Muskeltonus der Augenlider jedoch bleibt gespannt. Die Veränderung der Augen lässt sich daher nicht in die statische Einzelaufnahme der Fotografie übersetzen.

Von diesem Phänomen ausgehend lässt sich die Fotoarbeit von Katharina Stiglitz, die sich auf die Differenz zwischen Wahrnehmung im Wachen und im Schlafen sowie das Durchstreifen der zwischen diesen beiden Polen liegenden Zwischenräume bezieht, weniger als Abbildung eines Bewusstseinszustandes oder der kaum steuerbaren Bewegungen des Unbewussten lesen, sondern eher als visuelles Narrativ über das Eintauchen in den und das Auftauchen aus dem Schlaf. Je näher das Auge der Fotokamera heranrückt, umso mehr wird evident, dass es eine Zone des Bewusstseins ansteuert, die sich der statischen apparativen Abbildung entzieht. Die dem Medium der Fotografie inhärente Eigenschaft der visuellen Aufzeichnung eines bestimmten Moments der Realität, der in seiner Gesamtheit unwiederholbar bleibt, wird transformiert auf eine symbolische Ebene. Denn während der Verlauf des Schlafs stets als einzigartig und individuell vorstellbar ist, lässt sich der Schlaf als Zustand nur vermittelt – etwa durch geschlossene Augen – abbilden.

In seinen berühmten „Bemerkungen zur Photographie" spricht Roland Barthes von der Einzigartigkeit der Fotografie, wenn er sagt, „sie wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können. In ihr weist das Ereignis niemals über sich selbst hinaus auf etwas anderes: sie führt immer wieder den Korpus, dessen ich bedarf, auf den Körper zurück, den ich sehe; sie ist das absolut BESONDERE (...)."[2] Barthes meint eine jeweils bestimmte Fotografie und nicht Fotografie als Medium. Durch ihre Referenz auf etwas ehemals Reales sei „der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE (...): 'es-ist-so-gewesen' oder auch: das UNVERÄNDERLICHE."[3] Doch in der Nahaufnahme des Zustandes des Schlafs, aus der noch dazu sämtliche Details verschwinden, welche eine zeitliche oder örtliche Fixierung der schlafenden Person ermöglichen würden, beginnt der konkrete Name dennoch zu verschwimmen. Es verschwindet die Individualität – des Gesichts etwa – und das Bild erhält in seiner Abstraktion zeichenhaften Charakter. Anstelle der Person, anstelle des nahezu unmöglichen Einblicks in einen konkreten Schlafzustand steht die Kategorie. Die Fotowerke von Katharina Stiglitz erzählen nicht von einzelnen Personen, sondern thematisieren grundsätzlich Wahrnehmungsweisen in der Interferenzzone zwischen Schlafen und Wachen und damit auch verschiedene Modifikationen und Radien der Aufmerksamkeit, wie dies auch in den Abstufungen der Sicht auf die gesellschaftliche Realität draußen und den Blick auf deren Besonderes im Makrobereich des Galerieraumes zum Ausdruck kommt. Stiglitz konzeptualisiert in ihrer Arbeit die Übersetzung von Formen der Wahrnehmung, des Aufmerksamwerdens – des Bewusstseins also – und überhaupt dessen im Traum verborgene Schichten in die Sprache der Fotografie als Medium der Aufzeichnung. Selbstverständlich ist dies ein wiederkehrendes Thema. Als Topos in der Kunstgeschichte taucht es immer wieder auf. Nicht selten tritt der Schlaf als Träger von Träumen ins Bild und wird erotisch konnotiert wie im Fall der „Schlafende[n] Diana". Oft ist er auch noch mit bedrohlichen – männlich codierten – Projektionen behaftet. Im Sinne romantischer Chiffren standen „Nacht", „Schlaf" und „Traum" für Projektionsräume, aber auch für Zonen zur Herstellung ersehnter Ganzheit und Orientierung. Während draußen sich der Kapitalismus formierte, wurden alle Energien in Umdeutungen der Realität gesteckt. In unterschiedlichen semantischen Kontexten als Mythos, als Ort zur Wiedererlangung von Orientierung oder als Verweis auf tiefere Schichten des Seelenlebens eröffnen sich daher im Durchstreifen der Kunstgeschichte zahlreiche Orte der Begegnung mit diesem Phänomen.

Während der Schlaf lange als Mythos oder Allegorie auftritt und Verweischarakter behält, stehen hingegen in den konzeptuellen Arbeiten von Katharina Stiglitz Vorgänge der Wahrnehmung und der Konstituierung von Bildern, die entweder gespeichert oder aus der Erinnerung wiederbelebt werden, im Vordergrund. Als wesentliches Moment am Ausgangspunkt steht immerhin ihre Lektüre von Marcel Prousts „À la recherche du temps perdu", geschrieben zwischen 1908/09 und 1922. In der labyrinthischen Struktur des für die frühe Moderne exemplarischen Romans wird „Erinnerung" als zentrales Leitmotiv aufgebaut. Es wirkt sprachlich strukturbildend. Auf dem Terrain der Bildenden Kunst allerdings ergeben sich andere Herausforderungen, weil deren System abseits verbaler Koordinaten liegt. Fragen um die Anfänge der Bildentstehung und deren visuelle Fassbarkeit im Medium der auf Abbildung vorhandener Signifikanten ausgerichteten Fotografie werden aufgeworfen.

Solche Überlegungen zu den Möglichkeiten von Abbildung wurden bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts manifest, als das noch relativ junge Medium der Fotografie ein breites Experimentierfeld für Versuche der Darstellung von rational nicht vermessbaren Bewusst-

[2] Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. (= La chambre claire. Note sur la photographie. Paris 1980). Übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt am Main. 1985/1989. S. 12.
[3] Ebd. S. 87.

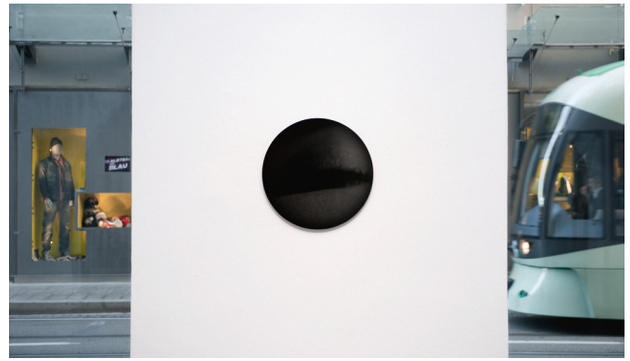
seinsebenen eröffnete. Eine bemerkenswerte Idee, die bis zur Perspektive in diesem Bereich technischer Bildproduktion neue Wirklichkeiten zu konstituieren reichte, wie Man Ray Mitte der 1930er Jahre zum Ausdruck brachte. „Der Surrealismus allein hat es bislang vermocht, aus der Camera Obscura die wahren lichtvollen und beeindruckenden Formen herauszuholen.“ [4]

So weit geht Katharina Stiglitz nicht. Ihre Arbeit verbleibt insofern im Realen, als sie in formal adäquaten Annäherungen lediglich von den subjektiv vorhandenen Potenzialen erzählt, um jenseits des unmittelbar Sichtbaren in den Tiefenstrukturen des Bewusstseins Bilder und visuelle Abläufe zu generieren, die allerdings höchst fragil bleiben und bereits im Prozess der Entstehung zerfallen können. Zwischen den extremen Polen des Tiefschlafs und der aktiven Aufmerksamkeit liegen Sphären, in denen Trauminhalte als in irgendeiner Weise vom Erlebten abstammend reproduziert zusammengesetzt und partiell erinnert werden, wie Sigmund Freud in der Traumdeutung darlegte.[5] *Innerhalb des menschlichen Schlafzyklus erreicht diese Form der halluzinatorischen Aktivität auf der Basis erinnerter Realitätsfragmente in der REM-Phase einen Höhepunkt. Oft werden diese Phasen des Übergangs als „Halbschlaf“ umschrieben, wobei die Bedeutung des Begriffs ähnlich breit oder unscharf bleibt wie das Phänomen selbst. In der Vielzahl der Kontextualisierungen scheinen konkrete Vorstellungen zum Begriff des Halbschlafs nach dem Prinzip der Heisenberg'schen Unschärferelation in der Physik allmählich zu diffundieren. Dies macht ihn keineswegs weniger brauchbar, weil er ebenso die Rahmung für ein Verfahren der Annäherung an ein Phänomen bildet, wie die fotografischen Arbeiten und dreidimensionalen Installationen von Katharina Stiglitz, die sich genauso als Versuch der Spurensicherung und Aufzeichnung des Entstehenden und Vergehenden verstehen.*

An diesem Punkt eröffnet sich die medienreflexive Dimension im Werk der Künstlerin Katharina Stiglitz. Denn methodisch jeweils unterschiedlich agiert sie stets unter dem Paradigma von Prozessen der Bildproduktion, die zwar Stabilität suggerieren und dennoch durch Fragilität gekennzeichnet sind. In ihren flächigen Installationen zeigt sich dies als morphologische Repräsentation eines Anfangsstadiums und zugleich auch der Auflösung von Abläufen der Formbildung – wie im Moment des Vergessens –, welche der hochsensiblen Entstehung granularer Kontraste auf dem Fotopapier unter dem Einfluss des Entwicklers im diffusen Licht der Dunkelkammer gleichkommen. Genauso dramatische Konsequenzen wie eine Störung von außen auf den Prozess der Erinnerung hätte eine unpräzise Belichtung oder gar die falsche chemische Behandlung des Fotopapiers, was auch abseits der alten Silbergelatinetechnik für digitale Fotografien und deren Umkippen in unkorrigierbares Pixelrauschen bei Fehlbehandlung oder das sukzessive Verblassen von Prints gilt. Fragile Materialität und semantischer Ausdruck berühren einander entlang der Schnittlinie zwischen Innen und Außen, zwischen Dämmerzustand und Gewahrwerden, zwischen Einschlafen und Erwachen und somit zwischen Verlangsamung und Beschleunigung.

Im Transfer der Zeichen konstituiert sich ein Feld gegenseitiger Aufladung. Daraus bezog das schlafende Auge in der Fotoarbeit von Katharina Stiglitz an der Fensterwand der Neuen Galerie in Graz unbeeindruckt vom repetitiven Tagesablauf draußen seine magnetische Energie. Übrig bleibt die Frage, ob in den Werken von Katharina Stiglitz ein über die Differenz zwischen Galerie und urbanem Raum hinausreichender gesellschaftlicher Bezug gegeben ist. Aus dieser Perspektive lassen sie sich insofern lesen, als sie zwar den Zustand des Halbschlafs thematisieren, zugleich aber ein Plädoyer für eine erhöhte Aufmerksamkeit und die Erweiterung des persönlichen Reflexionsrahmens durch Verlangsamung formulieren.

—



(4) Man Ray. Über den fotografischen Realismus (= Sur le réalisme photographique. Cahier d´art 10. 1935. S. 120). Zitiert aus W. Kemp (Hg. und Übers.): Theorie der Fotografie, Bd. II. München 1979. S. 248.

(5) Vgl. Sigmund Freud. Die Traumdeutung. In: Freud Studienausgabe. Hg. v. T. v. Uexküll und I. Grubrich-Simitis. Bd. II. Frankfurt am Main 1982/1989. S. 38.

Roland Schöny

●

In the Interzone of Deceleration

Time shifts in the photographic work of Katharina Stiglitz

Exhibitions are transient. Yet in the course of its brief existence an exhibition has the power to change the way we view an individual work of art, or to reinforce certain semantic characteristics. And so it was at the exhibition of photographic works by Katharina Stiglitz on the ground floor of the Neue Galerie Graz in fall 2009. The busy street outside was visible through the gallery's large storefront windows. This created a striking correlation between the works on exhibit and, beyond them, daily life with its adherence to utterly different criteria. Many other art galleries and museums have transparent external walls, so of course a similar effect would also have been possible elsewhere. The constellation can thus be read as paradigmatic. It shows that modernism's white cube, which Brian O'Doherty called an archetype of 20th-century art, exists merely as a concept. It is rarely implemented in its purest form.

"The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is 'art'", O'Doherty wrote. "The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself." [1]

In Stiglitz's show at the Neue Galerie, however, the inevitable correspondence through the storefront windows between the artworks and the uneven rhythm of whatever was going on outside seemed not to interfere with the works' message. On the contrary, it intensified their overarching narrative as a visual translation of other, varied and above all decelerated modes of perception and image formation, in a stratification of constellations of the in-between.

To draw attention to one of the works, the artist placed it on the wall between two windows. Separated from the waking state of urban life just by a glass membrane, the work depicts a specific state of consciousness which even in the immediacy of real life can only be experienced indirectly or as a reconstruction. The round-shaped black-and-white photograph shows a human eye in rapid eye movement (REM) sleep.

This stage of the sleep cycle is virtually impossible to capture through photography, especially by focusing on the eye. The eye generally symbolizes the perception of external reality. It stands for the gaze, and thus control over a situation. But during sleep the eye remains closed.

[1] Brian O'Doherty, Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space (University of California Press, 1976/1986), p. 14.

While the body gradually unwinds in the course of its regular recalibration of a real or imagined alternation between day and night, achieving ultimate relaxation during REM sleep, the eyelid and eye muscles continue to be physiologically active. Changes to the eye area are hardly noticeable from the outside, with one exception: Irregular eye movements that look like nervous twitches will occasionally take place during REM sleep. But the muscle tone of the eyelid remains taut and therefore the changes to the eyes cannot be translated into static single-shot photography.

In light of this phenomenon, Katharina Stiglitz's photographs can be read more as a visual narrative about plunging into and emerging from sleep than as a visualization of a state of consciousness or the largely uncontrollable movements of the unconscious. The works explore the differences in perception during sleep and in the waking state, as well as the interstices between them. The closer the eye of the camera gets, the clearer it becomes that the target is a zone of consciousness that eludes static, technical reproduction. Here one of the inherent characteristics of photography – the recording of a specific moment in reality that can never reoccur in its entirety – is taken to a symbolic level. For the flow of sleep is readily conceived as unique and individual, but sleep as a state can be portrayed only indirectly, for example through the image of closed eyes. In his famous book Camera Lucida, Roland Barthes discusses the uniqueness of the photograph: "The Photograph mechanically repeats what cannot be repeated existentially. In the Photograph, the event is never transcended for the sake of something else: the Photograph always leads the corpus I need back to the body I see; it is the absolute Particular…." [2]

Barthes is talking about individual photographs, not photography as a medium. Since a photograph refers to something that used to be real, "the name of Photography's noeme will therefore be: 'That-has-been', or again: the Intractable…." [3] *But the concrete name starts to become blurred in a close-up of the state of sleep, from which, moreover, all the details that could locate the sleeper in time and space have vanished. Individuality, for example that of the face, vanishes. The abstraction of the image gives it a symbolic character. The category replaces the sleeper and the all but impossible glimpse of the concrete state of sleep.*

Stiglitz's photographs are not about individual people. Their primary focus is on modes of perception in the interference zone between waking and sleeping, including various alertness changes and radii. This is also expressed through the gradations in the view of the external social reality and its particularity within the macro gallery space. In her work Stiglitz conceptualizes the translation of modes of perception or awareness, hence of consciousness, and especially those layers that are hidden in dreams, into the language of photography as a recording medium.

This is a familiar theme, of course. It is a recurring topos in art history. Sleep is frequently depicted as the vehicle of dreams, often with erotic associations as in the case of Sleeping Diana Watched by Two Fauns,

[2] Roland Barthes, Camera Lucida: Reflections on photography (= La chambre clair. Note sur la Photographie. Paris 1980), translated by Richard Howard (Hill & Wang, 1981), p. 4.
[3] Barthes, p. 77.

and may also be fraught with threatening male projections. In the codes of Romanticism "night," "sleep" and "the dream" stood for projection screens, but also for zones in which the longing for wholeness and orientation could be fulfilled. As capitalism was being established outside, energies were focused on the reinterpretation of reality. Throughout the history of art we encounter this phenomenon in various semantic contexts as myth, as a place to regain orientation, or as a link to deeper layers of the psyche.

Whereas sleep has long been present as myth or allegory, retaining its referential nature, at the forefront of Stiglitz's conceptual work are the processes of perceiving and constituting images that are either filed away or retrieved from memory. Indeed, the crucial source of inspiration for the artist is Marcel Proust's À la recherche du temps perdu, written between 1908/09 and 1922. In the labyrinthine structure of this definitive modern novel "memory" is developed as the main leitmotif, as a structure – forming element in language. Other challenges emerge in the realm of the visual arts, however, because here the system lies outside verbal coordinates. The issues raised concern the origins of the formation of images and their visual comprehensibility through photography, a medium designed to depict existing signifiers.

Photography's potential was being explored already at the beginning of the 20th century. The medium, which was still relatively young, opened up a range of opportunities for attempts to experiment with representing levels of consciousness that could not be rationally measured. The remarkable notion extended to the possibility of constituting new realities in this field of technical image production. In the 1930s Man Ray wrote, "Surrealism has so far been the only force capable of bringing luminous, impressive, true forms out of the darkroom."[4]

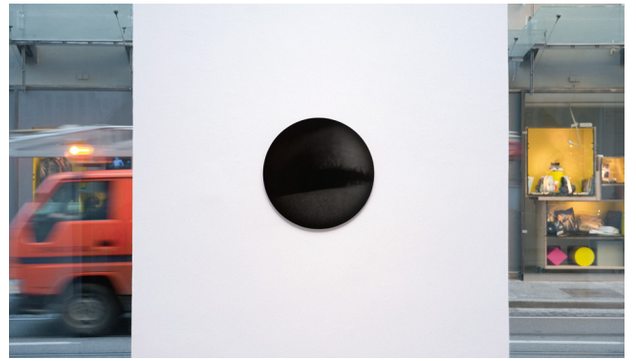
Stiglitz does not go that far. Her work remains rooted in reality insofar as it merely calls attention, through formally appropriate approaches, to potential ways of generating images and visual processes in the deep structures of consciousness, beyond the immediately visible. These images, however, remain highly fragile and can dissolve even as they are being formed. Between the two extremes of deep sleep and active wakefulness are spheres where dreams stemming in some way from real experiences are reproduced, assembled and partially remembered, as Sigmund Freud demonstrated in The Interpretation of Dreams.[5]

This hallucinatory activity based on snatches of recalled reality peaks during REM sleep. The transitional stages are often referred to as semisomnolence, a term no less broad and vague than the phenomenon itself. In the various contextualizations, concrete ideas about the term semisomnolence seem to gradually diffuse in line with Heisenberg's uncertainty principle in physics. But that by no means diminishes the usefulness of the term, which provides the frame for a method of approaching a phenomenon, as do Stiglitz's photographs and three-dimensional installations, which are also an attempt at Spurensicherung (securing evidence) and the recording of coming into being and passing away.

Here the artist's work invites reflection on the medium itself. Her methods vary but Stiglitz consistently adheres to the paradigm of image-producing processes that suggest stability despite being characterized by fragility. In her extensive installations this is expressed as the morphological representation of both the incipient stage and the simultaneous dissolution of the formation process – just as in the moment of forgetting – which are comparable to the emergence of granular contrasts on photo paper in the dim light of the darkroom. Imprecise exposure or the wrong chemical treatment of the photo paper could have dramatic consequences, just as any attempt to interfere with the process of remembering would. Leaving aside the old gelatin silver process, it would be the same if improper handling reduced a digital photograph to uncorrectable pixel noise, or if the colors of a print were to gradually fade. Fragile materiality and semantic expression meet at the interface between the interior and the exterior, between semiconsciousness and awareness, between falling asleep and waking up, and thus between acceleration and deceleration.

The transfer of signs generates a field of reciprocal electrical charges, and from that Stiglitz's sleeping eye on the wall between the windows of the Neue Galerie drew its magnetic energy, oblivious to the daily routine outside. There is still the question of whether these works contain social references beyond the distinction between art gallery and urban space. They can indeed be read from this perspective because their examination of the state of semisomnolence is underscored by a plea for heightened awareness and an expanded frame of personal reflection through deceleration.

—



(4) Man Ray, "Sur le réalisme photographique," Cahier d'art 10 (1935). Quoted in Christopher Phillips, ed., Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940 (Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989).
(5) See Sigmund Freud, The Interpretation of Dreams, translated by Joyce Crick (Oxford University Press, 1999/2008). p. 12.

Katharina Stiglitz
Geboren 1979 in Wien / Born in 1979 in Vienna, Austria
Lebt und arbeitet in Klosterneuburg / Lives and works in Klosterneuburg, Austria

Ausstellungen (Auswahl) / Selected exhibitions:

2012 Galerie Grita Insam, Vienna, Austria (solo)
2011 La Caja Blanca, Mexico City, Mexico
MUSA, Vienna, Austria (solo)
2009 Le Temps discret, Neue Galerie Graz - Studio, Graz, Austria (solo)
2008 En face/Surface, Galerie Grita Insam, Vienna, Austria
2007 Small is Beautiful, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal, Germany (curated by Peter Weiermair)
Sommerspiel, Galerie Grita Insam, Vienna, Austria
The Enforced Dress, Kunst Raum Niederösterreich, Vienna, Austria (curated by Susanne Neuburger)
Store Front Project, Galerie Grita Insam, Vienna, Austria
2006 SHIFT – Im Spiegel der Verunsicherung, Galerie Grita Insam, Vienna, Austria

Preise und Stipendien / Awards and scholarships:

2009 Stipendium des bmukk für künstlerische Fotografie in Rom / Federal Ministry for Education, Arts and Culture Austria, photography scholarship in Rome, Italy
2008 Stipendium des BKA für künstlerische Fotografie in Paris / Federal Chancellary of Austria, photography scholarship in Paris, France
2006 Ordinariatspreis (Kunst und Fotografie) der Akademie der Bildenden Künste Wien / Award for art and photography, Academy of Fine Arts, Vienna, Austria

Gustav Schörghofer
Kunsthistoriker und Rektor der Jesuitenkirche in Wien /
Art historian and rector, Jesuit church, Vienna, Austria

Günther Holler-Schuster
Kurator an der Neuen Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum /
Curator, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum

Roland Schöny
Kulturwissenschafter, Kurator für Gegenwartskunst und Kulturpublizist, Gastprofessur an der Universität für Angewandte Kunst (2010), Kurator am OK-Centrum für Gegenwartskunst Linz, 2004-2007, Aufbau und Leitung „Kunst im öffentlichen Raum Wien", 2004-2007, Publikationen in artmagazine.cc, springerin, spike, camera austria, IDEA und skug /
Cultural theorist, curator of contemporary art, arts journalist; guest professor, University of Applied Arts Vienna (2010); curator, OK Center for Contemporary Art, Linz (2004-2007), project head, "Art in Public Space, Vienna" (2004-2007), author of articles for artmagazine.cc, springerin, spike, Camera Austria, IDEA and skug

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung /
This catalogue was published on the occasion of the exhibition

KATHARINA STIGLITZ – Le Temps discret

Universalmuseum Joanneum
Neue Galerie Graz - Studio
07.11.—08.12.2009

Kurator / Curator: Günther Holler-Schuster
Herausgeber / Editors: Günther Holler-Schuster, Grita Insam, Katharina Stiglitz
Grafische Gestaltung / Graphic design: Doris Pesendorfer
Texte / Texts: Gustav Schörghofer, Günther Holler-Schuster, Roland Schöny
Übersetzung / Translation: C. M. Morris
Fotos / Photos: Niki Lackner, Joanneum Graz
Druck / Printed by: Rema Print
978-3-902241-52-8

Universalmuseum Joanneum
Neue Galerie Graz
t +43-316-8017-9322
f +43-316-8017-9370
neuegalerie@museum-joanneum.at
www.neuegalerie.at
Leitung / Manager: Christa Steinle

Die Künstlerin wird vertreten durch / The artist is represented by:

GALERIE GRITA INSAM
www.galeriegritainsam.at

Mit freundlicher Unterstützung von / Kindly supported by