

Tina Schwarz

Werkverzeichnis zur Ausstellung

CATALYSTS

artepari

Galerie für zeitgenössische Kunst, Graz

Index

Ausstellung Tina Schwarz – Catalysts	S	3
Textbeitrag Roman Grabner	S	4
Werke zur Ausstellung und im Depot	S	11
Biografie	S	28
Kontakt	S	29

Tina Schwarz – Catalysts

Die erste Ausstellung der jungen deutschen Malerin Tina Schwarz in Österreich beginnt mit einer Explosion, die als Ausgangspunkt einer künstlerischen Reflexion über das Verhältnis des Schönen mit dem Vergänglichen und der Grunderfahrung des Schrecklichen dient. Sie stellt die Wiedergabe dieser eruptiven Energiefreisetzung der Tradition des Blumenstilllebens gegenüber und verquickt diese mit Darstellungen tanzender und ringender Körper. Wie der Ausstellungstitel schon kundtut, interessiert Schwarz nicht nur die formale Ähnlichkeit des Berstens, Blühens und Begehrens, sondern der Katalysator der eruptiven Bewegungen, der Auslöser der druckvollen Ereignisse, das Energiepotential in diesen Prozessen der Auflösung und Aufhebung. Die Choreographie explosiver Bewegungen, die sich daraus ergibt, folgt keiner Anweisung, sondern gestaltet sich selbst nach den ihnen eigenen Gesetzen und Triebkräften, wie auch die Malerei von Schwarz selbst. Aus der Gegenüberstellung und, mehr noch, Ineinssetzung der divergenten Darstellungen entsteht „ein Anblick, der dem destruktiven Charakter ein Schauspiel tiefster Harmonie verschafft“ (Walter Benjamin), und uns eine Malerei vor Augen führt, die auf eindruckliche Weise etwas höchst Aktuelles und zugleich Zeitloses in sich birgt.

Text: Roman Grabner, Universalmuseum Joanneum, 2015, anlässlich der Ausstellung Tina Schwarz – Catalysts in der Galerie artepari, Graz

Ausstellungsdaten

Ausstellungstitel

Tina Schwarz – Catalysts

Ausstellungsdauer

16. Februar bis 10. April 2015

Kontakt:

artepari

Galerie für zeitgenössische Kunst

Peter-Tunner-Gasse 60, 8020 Graz

Tel.: +43(0)676 519 00 66

E-Mail: office@artepari.com

Internet: www.artepari.com



Ausstellungsansicht, Galerie artepari, Februar 2015, Graz

Tina Schwarz – Catalysts

Im Anfang ...

Wie soll man beginnen? War im Anfang das Wort oder die Tat oder der große Knall? Tina Schwarz hat sich für ihre erste Ausstellung in Österreich für letzteres entschieden und die Darstellung einer Explosion als Ausgangspunkt ihrer Schau gewählt.

Explosionen sind als Motiv prädestiniert zur Inszenierung ästhetischer Exzesse, die darauf zielen, die Wahrnehmung des Betrachters nicht nur zu fesseln, sondern geradezu zu überwältigen. Ihre vielen simultanen Wirkungen sind unkontrollierbar und ihre Ausmaße unvorstellbar. Das visuelle Ereignis einer Explosion lässt sich auch mühelos mit der Ästhetik des Erhabenen verbinden und damit in eine kunsthistorische Theorie par excellence einbetten. Die reine Darstellung einer Explosion jedoch, alleine, ohne jedweden Kontext, beraubt diese ihrer politischen Ursächlichkeit. Die Detonation wird zu einem reinen Wahrnehmungsereignis ohne Hintergrund und Narration.

Doch Tina Schwarz hat die wuchtige Eruption nicht einfach ihres soziopolitischen Kontexts beraubt, sondern ihr im Gegenteil einen neuen Hintergrund gegeben: die Explosion findet vor goldenem Fond statt. Nun führt die Nennung des Goldgrunds kunsthistorisch betrachtet fast schon automatisch zum Reflex, seinen Einsatz grundsätzlich als transzendental, religiös, spirituell erhaben und zeitlos-ewig zu charakterisieren. Das Bedeutungsspektrum der Assoziationen und Konnotationen, die sich aus diesem Spannungsfeld ergeben, scheint unermesslich. Auch wenn es weder im Mittelalter, noch in den darauffolgenden Jahrhunderten ein Apriori der Goldgrund-Bedeutung gegeben hat, so versinnbildlicht das Gold für den kulturhistorisch bewanderten Betrachter doch die Transzendierung von Raum und Zeit. „Es steht für transzendente Schönheit, ist Sinnbild des unendlichen Raumes und dient als Symbol des Lichts.“¹

Tina Schwarz zeigt uns folglich nicht einfach nur ein ästhetisch fesselndes Wahrnehmungsereignis, sondern verführt

uns durch den Goldgrund und ihre nuancierte Farbgebung subtil dazu, die Detonationswelle als „schön“ zu begreifen. Rainer Maria Rilke hat über die Verbindung des Schönen mit dem Schrecklichen in seiner ersten Duineser Elegie geschrieben: „Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh, / uns zu zerstören.“

Diese Verbindung des Schönen mit dem Entsetzen und der Grunderfahrung des Schrecklichen hat eine lange Tradition. Ob in John Dennis' "delightful horror" oder in Moses Mendelssohns "süßem Schauer", vom Erhabenen geht eine Ästhetik des Schreckens aus. „Bei der Begegnung mit bestimmten Naturphänomenen – nämlich solchen, die über alle Maßen groß oder über alle Maßen mächtig zu sein scheinen – gelingt es der Einbildungskraft als sinnlichem und endlichem Vermögen nicht mehr, die auf sie einstürmenden Eindrücke zu verarbeiten.“² Der Betrachter wird durch das überwältigende Ereignis auf sich selbst zurückgeworfen und das einstürmende Zuviel führt zu einer Reflexion des Individuums.

Der Begriff des Erhabenen stand im Laufe seiner Zeit für eine Vielzahl unterschiedlicher Bedeutungen und Konnotationen. Von der Antike bis in die Renaissance war das Erhabene so etwas wie das Unsichtbare, Unnennbare, Undarstellbare oder "das Ungedachte, das zu denken bleibt"³ Das Erhabene wurde sowohl mit der höchsten Vollkommenheit als auch mit totalem Chaos in Verbindung gebracht. Es sind dieselben Adjektive, die sowohl zur Beschreibung des Numinosen, der überwältigenden Natur wie auch des scheinbar unermesslichen Zerstörungspotentials des Menschen herhalten müssen.

Tina Schwarz hat durch die Verwendung des Goldgrunds den gewaltsamen Akt der Zerstörung, dieses Augenblicksereignis, das an ein unmittelbares „Jetzt“ gebunden ist, auf eine überzeitliche und überräumliche Ebene enthoben, und wirft damit die Frage nach der Konstanz der Gewalt in der Menschheitsgeschichte auf und die Verklärung und Legitimation dieser aus politischen und religiösen Gründen.



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 40 x 30 cm



ohne Titel, 2014, Öl und Tusche auf Karton, 42 x 37 cm

¹ Anne Schloen, *Die Renaissance des Goldes*. Nürnberg 2010, S. 52.

² Vgl. Christine Pries, Einleitung. In: Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 1-30, 9.

³ Jean-Francois Lyotard, *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: Jacques Le Rider / Gérard Raulet (Hg.), *Verabschiedung der (Post)Moderne?*. Tübingen 1987, S. 251-269, 265.

Doch wie die Darstellung einer Explosion der Malerin ein ungezwungenes Spiel mit Farbe und Formen erlaubte, so führte sie ihre intuitive Arbeitsweise und ihr kombinatorisches Sehen zur Idee, diesen Explosionsdarstellungen auf Papier und Leinwand, der Tradition der Blumenstillleben gegenüberzustellen.

Detonationsbouquet

Stilleben waren seit jeher nicht nur Sinnbilder der Vergänglichkeit allen Seins, sondern, ganz der barocken Antithese entsprechend, oftmals auch Repräsentationen des Wohlstandes. Der Kunsthistoriker Norman Bryson hat in seinem Buch über niederländische Stilleben das ökonomische Phänomen beschrieben, das hinter deren Blüte steht: den Überfluss.⁴ Der breite wirtschaftliche Wohlstand Hollands im 17. Jahrhundert, der das Goldenen Zeitalter in der bildenden Kunst bedingte, hat als Konsequenz die Dinge genussvoll aus der Bahn geraten lassen. Das Stilleben scheint dabei ein ästhetisch beliebtes Ventil zur Freisetzung überflüssiger Energien gewesen zu sein. „In gewisser Hinsicht sind die Bilder der Gipfel des Luxus, sprengen sie doch sämtliche Verbindungen zur Nützlichkeit, denn was könnte nutzloser sein, als Blumen oder Blumenbilder?“⁵

Zumeist handelt es sich nicht um ein Bouquet aus gemeinen Wald- und Wiesenblumen, sondern um exotische und/oder mit großem Aufwand gezüchtete Exemplare und damit um die Darstellung einer Natur gesteigerter Ordnung. Hinzu kommt die Kategorie der Zeit als entscheidender Faktor, denn der aufwändigen und zeitintensiven Züchtung der Pflanzen steht deren Verblühen nach dem Schnitt diametral gegenüber. So langwierig die Züchtung der Blumen, so kurzlebig das Ergebnis. Doch Tina Schwarz interessiert nicht so sehr das zeitliche Verhältnis zwischen Aufzucht und Verblühen oder die Spannung zwischen der Vergänglichkeit des Objekts und der Dauerhaftigkeit des Gemäldes als vielmehr jener „fruchtbare Augenblick“, jener Scheitelpunkt in der Wachstumskurve der Blüte, wenn diese ihren opulentesten Ausdruck findet.

Wie im Moment der Explosion eines Feuerwerkskörpers am Nachthimmel steht jede einzelne Blume in vollster Blüte und versprüht ein Feuerwerk an Farben und Formen. Suchten die niederländischen Meister in ihren barocken Darstellungen dieses opulente Schauspiel gleichsam einzufrieren und in radialen Kompositionen noch zu steigern, so sucht Tina Schwarz dessen Wirkung durch das formale Äquivalent der Explosion malerisch umzusetzen. Druckvoll brechen die Blüten aus der kleinen Vase hervor und veranschaulichen die explosive Bewegung durch die Dynamisierung des Bildraums.

Bereits 1910 drehte der britische Filmemacher Frank Percy Smith „Birth of a Flower“, bei der er die Blumen aus den niederländischen Stilleben durch den publikumswirksamen Einsatz von Zeitraffer in dramatische Bewegung versetzte. In zehn Episoden wird die Genese verschiedener Blumen von der Knospe zur Blüte gezeigt und somit erstmals die „Explosion“ der Blüte, die druckvolle Bewegung der vor Augen geführt.

Die Fragestellungen, die Tina Schwarz aus der Auseinandersetzung mit dem Genre des Blumenstilllebens und dem Motiv der Explosion gewinnt, nämlich die Zergliederung des Raumes, die Dynamisierung des Bildraums, das Aufbrechen der Form, die Transformation der Gestalt, den Moment der Eskalation, die Relativierung der Zeit durch die Methoden des Einfrierens und Dynamisierens, das Zerstäuben überschüssiger Energien, sucht und findet sie in Folge natürlich auch in der Darstellung menschlicher Körper.



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinwand, 190 x 150 cm

⁴ Vgl. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. 1990. Norman Bryson, *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*. München 2003

⁵ Bryson 2003, S. 119.



ohne Titel, 2014, Bleistift auf Papier, 21 x 14,8 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 40 x 30 cm

Die Sprache der Körper

Bereits Francisco de Goya malte visuelle Metaphern von Auflösung. Er machte den Menschen zu einer amorphen Masse, die keine Vernunftsteuerung kennt.⁶ Die beiden kleinformatigen Zeichnungen in der Ausstellung stehen im Kontext explosiver Formen und Bewegungen und in der Nachfolge Goyas. Die hochformatige Zeichnung zeigt im Wesentlichen eine Sprengung der Darstellung des 77. Blattes aus Goyas Caprichos. Diese Platte 77, die den Titel „Unos á otros“ („Die einen den anderen“) trägt, zeigt im Original zwei halb verwesene Pica-dores, die von zwei ebenso halbtoten Männern auf den Schultern getragen werden, während ein fünfter Mann einen toten Stier geschultert hat. Goyas Kommentar dazu lautet: „So ist die Welt: einer macht sich über den anderen lustig und macht den Stierkampf mit ihm; derjenige, der gestern den Stier spielte, spielt heute den Reiter in der Arena. Das Schicksal lenkt das Spiel und verteilt die Rollen nach der Unbeständigkeit seiner Laune.“⁷

Tina Schwarz hat die Zeichnung erneut aufgegriffen und als Ausgangspunkt für eine kleinformatige Leinwandarbeit verwendet. An dem unbetitelten Gemälde lässt sich die ihre Arbeitsweise sehr gut veranschaulichen. Den Betrachtungen und Studien nach alten Meistern, vornehmlich deren Zeichnungen und Grafiken, folgt eine zügige und skizzenhafte Übersetzung auf Papier, bei der sie die Essenz zu fassen versucht, die sie an dem jeweiligen Original bewegt bzw. interessiert. Diese Zeichnungen können später Verwendung als Vorlagen für größere Leinwandarbeiten finden, bei der den rudimentären linearen Strukturen mit Farbe neues Leben eingehaucht wird. Handelt es sich bei der „Goya-Explosion“ um eine schnell hingeworfene Öl-skizze, eine Art Fingerübung zur Erprobung von Farb-Form-Relationen, so können dergleichen auch zu großformatigen Gemälden führen, was auch bei dieser Arbeit durchaus noch möglich ist.

Hervorzuheben ist an dieser Stelle auch noch die kongeniale Farbwahl, mit der Schwarz den Charakter nicht nur ihrer Zeichnung komplett verändert, sondern auch der Ausgangsgrafik von Goya, auf die so gut wie nichts mehr zu verweisen scheint. Es ist genau dieser Arbeitsprozess, der Schwarz' Werk auszeichnet und sie so angenehm von Künstlerkolleginnen und –kollegen abhebt. Schwarz zitiert keine Altmeistergemälde oder Meisterzeichnungen, sondern destilliert aus scheinbar nebensächlichen Aspekten eine Essenz, aus der sie Neues und Eigenständiges schafft.

⁶ Vgl. Werner Hofmann, Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. München 2003, S. 55.

⁷ Prado-Kommentar. Übersetzung zitiert nach: Francisco de Goya. Aufklärer ohne Hoffnung. Die grafischen Zyklen. Ausst.-Kat. Leopold Museum. Oldenburg 2004, S. 89.

Gilles Deleuze hat in einem Text über Pierre Klossowski lapidar festgestellt: „Daß die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem.“⁸ Die Sprache, die Deleuze in den Darstellungen von Klossowski zu erkennen vermag, und die dem Körper wie selbstverständlich eingeschrieben ist, ist die subtile Ausdruckskraft menschlicher Gesten. Der Körper ist nicht nur Medium und Mittel der Erfahrung von Welt, sondern auch Medium und Mittel der Kommunikation. Die Körpergrenzen sind zugleich die Grenzen der Kommunikation. Tina Schwarz weiß um das Vokabular und Ausdrucksvermögen des Körpers bestens Bescheid, nicht nur durch ihr Handwerk als Malerin, sondern vor allem aufgrund ihrer Erfahrungen aus dem zeitgenössischen Tanz. Bevor die Künstlerin nämlich an der Akademie für Bildende Kunst in Maastricht Malerei studiert hat, absolvierte sie ein Studium für zeitgenössischen Tanz an der Tanzakademie in Arnhem. Schwarz arbeitet bewusst mit der Polyvalenz von Körperhaltungen und -gesten, wie die beiden großformatigen unbetitelten Leinwandarbeiten aus dem Vorjahr zeigen. Eingespannt in ein Wechselspiel aus Reigen, Ringen und Raufen lässt sie den Betrachter ganz im Sinne des offenen Kunstwerks allein mit der Bilddeutung. Die Dechiffrierung der Körperzeichen erfolgt individuell entlang vorgegebener Traditionslinien. Mag es bei dem großformatigen Gemälde um die Anmut von Bewegungen, um die Schönheit verschlungener Körper, um die Leichtigkeit eines Tanzes und die Entladung von Spannungen gehen, so schwingt in der Linienführung doch ein latentes Gewaltpotenzial mit, das die graziösen Körperdrehungen zu einem Akt

fragiler Harmonie und prekärer Balance werden lässt.

Auch das zweite Gemälde ringender und schlingender Leiber zeigt wie die Körper von Tina Schwarz eingespannt sind zwischen der Leichtigkeit eines Tanzes, dem Furor eines Kampfes, der metaphorischen Verstrickung des Leibes und der schicksalhaften Verwirrung des Individuums. Aby Warburg hat in seinem Mnemosyne-Atlas die für gegensätzliche Interpretationen offene Struktur von Gesten aufgezeigt. In seiner vergleichenden Zusammenschau von kunsthistorischen Werken der Antike und der Renaissance hat er gezeigt, dass die von ihm so bezeichneten Pathosformeln – die in Gesten formulierten Gefühlsausdrücke des Menschen – im Laufe der Zeit mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden können.



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 150 x 140 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 140 x 120 cm

⁸ Gilles Deleuze, Pierre Klossowski oder Die Sprache des Körpers. In: Pierre Klossowski / Georges Bataille [u. a.], Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski. Berlin 1979, S. 43.



ohne Titel, 2011, Öl auf Leinen, dreiteilig, 520 x 160 cm, (2 x 190 x 160 cm und 1 x 140 x 160 cm)

Markantes Hauptwerk der Grazer Ausstellung ist sicherlich das großformatige Triptychon aus dem Jahr 2011. Auf drei Bildteilen schildert Schwarz den unabdingbaren Hang zur Gewalt als wesentlichen Faktor der *conditio humana* und als stete Konstanz der Menschheitsgeschichte. Mit einer behelmtten Männerfigur, die direkt aus einem Rubens-Gemälde zu kommen scheint und schreiend auf den Betrachter zustürzt, verweist sie auf den epocheprägenden Dreißigjährigen Krieg. Das Mittelstück, das zugleich den Ausgangspunkt des eindrucksvollen Dreiklangs bildete, ist unter dem unmittelbaren Eindruck des arabischen Frühlings entstanden, wohingegen der rechte Bildteil eine Szene aus einer der vielen blutigen südamerikanischen Militärjuntas schildert. Einzig der menschenähnliche Hase im linken Bildteil scheint sich so gar nicht in die Logik des Bildgeschehens zu fügen. Es handelt sich dabei um eine Anspielung auf den weißen Hasen in Lewis Carroll's „Alice in Wonderland“, der am Anfang der Geschichte erscheint und „Oh dear! Oh dear! I shall be too late!“ murmelt, um sogleich in seinem Bau zu verschwinden. Bekannterweise folgt Alice ihm in den Hasenbau und die abenteuerlich-absurde Geschichte nimmt ihren Lauf. Der Hase scheint auch

im Triptychon von Tina Schwarz die Funktion der Einführung und Hinführung zu einer irr- und wahnwitzigen Geschichte zu erfüllen, eine Geschichte der Gewalt, die zugleich eine Geschichte der Menschheit ist.

Das Bildformat des Triptychons ist in der abendländischen Kunst seit dem Mittelalter als Altar- und Andachtsbild von zentraler Bedeutung. Die Künstler, die dieses Bildformat im letzten Jahrhundert aufgegriffen haben, knüpften oftmals an das christliche Leidensmotiv an oder luden säkularisierte Themen mit Pathosformeln auf. Die Bildaussage erhält durch das Format überzeitlichen Charakter und eine fast schon metaphysische Dimension. Tina Schwarz arbeitet gekonnt mit ausdrucksstarken Pathosformeln, maleischen Effekten und perspektivischen Verkürzungen um den Betrachter in das Bildgeschehen hineinzuziehen und ihn zum Teil des Ganzen werden zu lassen. Nicht ein Einzelschicksal wird herausgegriffen, nicht exemplarische Individuen, sondern ein beinahe amorpher Kollektivkörper wird einer Bedrohung ausgesetzt. „Homo homini lupus“ wie schon der römische Komödiendichter Plautus schrieb – der Mensch ist des Menschen Wolf.



ohne Titel, 2011, Öl und Tusche auf Papier, 218 x 159 cm

Die großformatige Zeichnung, die parallel zu der Arbeit am Triptychon entstanden ist und in engem Bezug zu ihm steht, zeigt weitere essentielle Bildformeln, die schlussendlich keinen Eingang in die Komposition des dreiteiligen Gemäldes gefunden haben. Der eindringliche Gestus der hochgerissenen Arme findet sich auch in der Hauptfigur von Goyas „Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808“. Dabei handelt es sich um einen alten Orantengestus, in dem wie bei Dürers Grafik „Christus am Ölberg“ Bitte, Klage und Beschwörung zusammengefasst sind. Martin Warnke schreibt zusammenfassend über Goyas Gestik, dass diese nicht eine von Siegern ist, „nicht eine Verkündigungsgestik, sondern die gebrochene Gestik von Gefallenen, Gefährdeten und Bedrohten.“⁹ Es ist Goyas existentielle Grundfigur des „el hombre vive cayendo“ – „der Mensch lebt fallend“ bzw. „der Mensch lebt, indem er stürzt“ – die auch die Arbeiten von Tina Schwarz prägt. Im Zentrum von ihrer Malerei steht sehr oft der Mensch, der Körper in seiner physischen Präsenz, Stofflichkeit und Erdschwere, aber auch in seiner Verletzlichkeit, Endlichkeit und Absenz. Ein großes Thema in ihrem Schaffen ist die Annäherung an diesen Körper, auch in seiner Funktion als Zeichen und Projektionsfläche.

Machtgefüge

Ein kleinformatiges Ölbild, das in nuancierten Violettönen eine liegende und eine stehende Figur zeigt, greift die mittelhochdeutsche Mär von Aristoteles und Phyllis auf, hebt deren Motiv eines alten Weisen, der durch eine junge, schöne Frau verführt und bloßgestellt wird, jedoch auf eine allgemeinere Ebene. Dargestellt ist nicht mehr die junge Schönheit wie sie auf dem alten von Leidenschaft entbrannten Narren durch den Vorgarten reitet, wie man dergleichen aus der Kunstgeschichte kennt, sondern eine Figurenkonstellation, die von Abhängigkeiten und Machtverhältnissen in Beziehungen kündigt, wobei die junge Frau im Tutu noch immer die Zügel in den Händen zu halten scheint. Die mittelalterliche Legende mit dem zeitlosen Thema dient Schwarz jedoch im Wesentlichen nur als Ausgangspunkt für ein freies Spiel mit Farben und Formen, die sie sicher und schnell auf die Leinwand setzt.



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 30 x 24 cm

⁹ Martin Warnke, Goyas Gesten. In: Werner Hofmann / Edith Helman / Martin Warnke, Goya. „Alle werden fallen“. Frankfurt/Main 1981, S. 115-177, 124.



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 60 x 50 cm



ohne Titel, 2014, Öl und Lack auf Leinen, 50 x 60 cm

Immer wieder setzt Schwarz Masken als beredete Elemente ein, die per definitionem eine Form der Selbst- oder Fremdkontrolle der Gesichtsfläche sind. In einem unbetitelten Gemälde streift ein namenloser Mann mit Hut seinem Gegenüber eine Maske über den Kopf oder streicht er nur über dessen Larve? Die enigmatische Handlung oszilliert zwischen der spielerischen Leichtigkeit eines beginnenden Tanzes, der stoischen Gelassenheit eines Marionettenspielers, der gerade seine Puppe adjustiert, und der verstörenden Selbstverständlichkeit einer Person, die einer anderen gerade ein namenlos-konformes Antlitz aufzwingt. Die Spannung des Bildes manifestiert sich in dem beunruhigend-mehrdeutigen Machtverhältnis, das zwischen den beiden Figuren vibriert. Die seltsame Haltung der maskierten Person bei gleichzeitiger Regungslosigkeit evoziert etwas Gespenstisches, nahezu Unheimliches.

Eine Maske kann man freiwillig aufsetzen, sie kann jemandem jedoch auch aufgezwungen werden, wie im Fall der „Schandmasken“, die im deutschsprachigen Europa zwischen 1600 und 1800 eine gebräuchliche, öffentliche vollzogene Strafform waren, wengleich die Kleidung der Figuren auf eine andere Zeit verweist. Der Begriff der Maske, der sich vom Arabischen „mashara“ ableitet, wird erst im 17. Jahrhundert ins Deutsche eingeführt. Bis zu diesem Zeitpunkt sprach man von „Larven“, abgeleitet vom Lateinischen „larva“ in der Bedeutung von „Gespenst“ oder „böser Geist“, was ein Indiz für die unheimliche Atmosphäre des Bildes wäre. Im Begriff der Larve manifestiert sich jedoch auch noch der enge kulturhistorische Zusammenhang zwischen dem Maskieren und dem Tod. Und

wieder einmal verliert man sich als Betrachter in der polysemantischen Körpersprache und im enigmatischen Situationsgefüge von Schwarz Bildern. Ob eine Frau mit verbundenem Mund, die sich im Spiegel betrachtet, drei Personen, die von der Last der Geschichte gezeichnet sind oder eine Hohepriesterin eines rätselhaften Kultes, die ein indifferentes Objekt in den Armen hält, der Bildsinn bleibt hermetisch.

Zum Ende ...

Tina Schwarz' Kunst ist eine Kunst, die mit Mehrsinnigkeit operiert, die sich sowohl gegen Belehrung als auch gegen das Spektakel wendet, eine Kunst der Gegenwahrnehmung, die sich am Zeitlosen orientiert ohne das Zeitgenössische zu verleugnen, eine Kunst, die nach Gleichnishafem strebt und zugleich ein polyfokales Labyrinth aus Ungewissheiten errichtet. Die Kunst von Tina Schwarz lässt uns nicht in Ruhe, denn wir wissen nicht, was wir angesichts des Gesehenen denken sollen. Und das ist gut so.

Roman Grabner, Universalmuseum Joanneum, 2015, anlässlich der Ausstellung Tina Schwarz – Catalysts in der Galerie artepari, Graz

Werke zur Ausstellung

Tina Schwarz

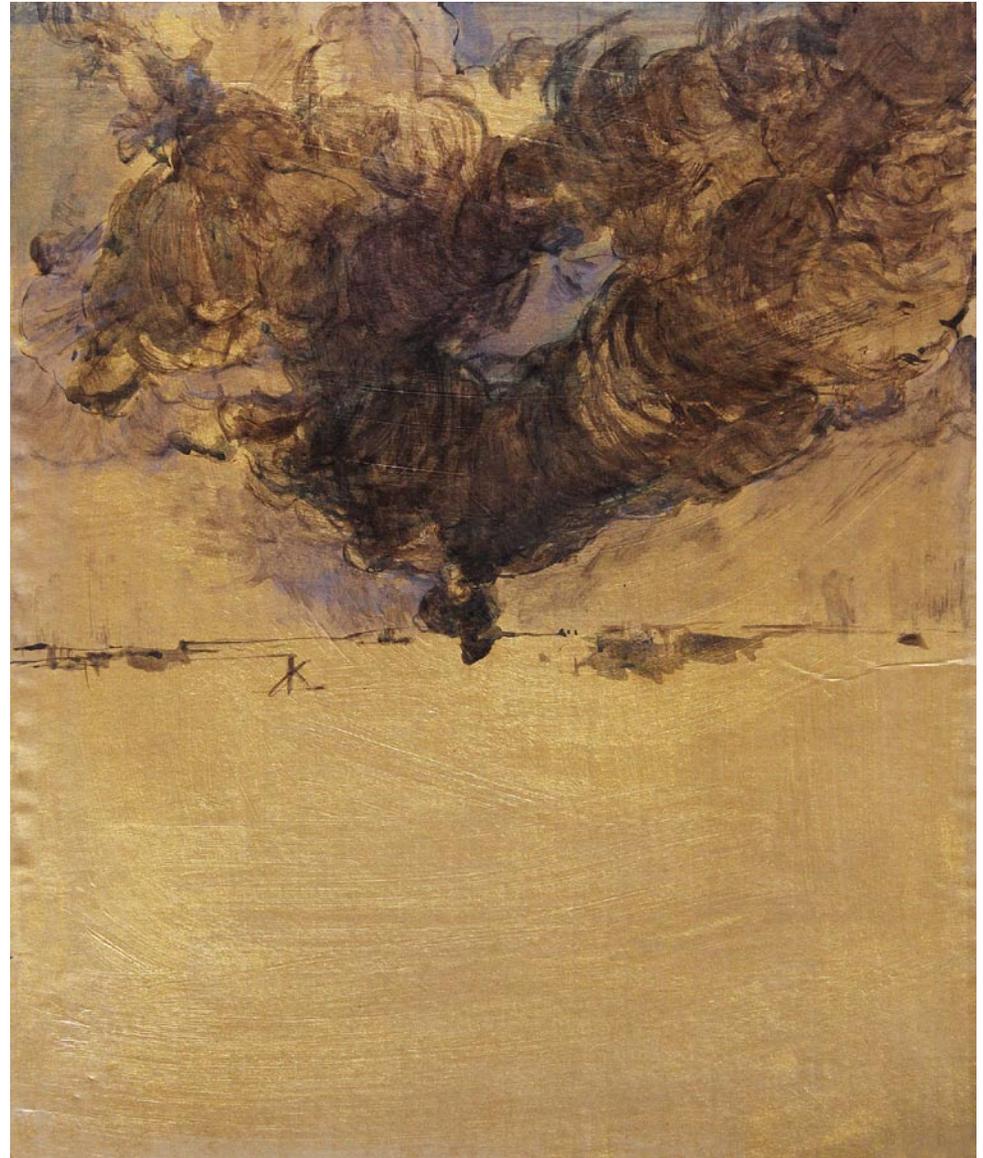
CATALYSTS



ohne Titel, 2014, Bleistift auf Papier, 14,8 x 21 cm



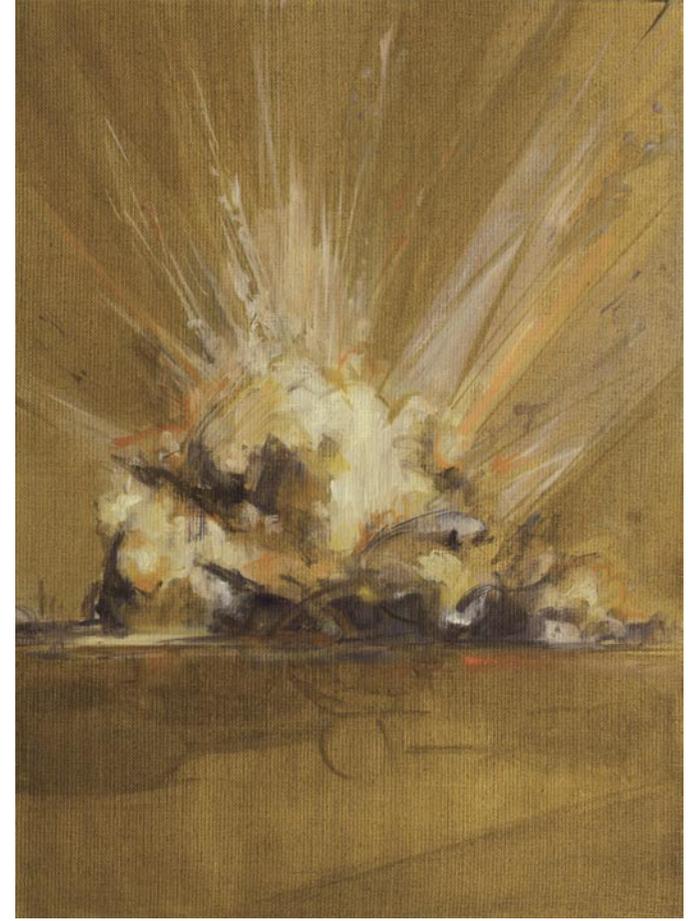
ohne Titel, 2014, Bleistift auf Papier, 21 x 14,8 cm



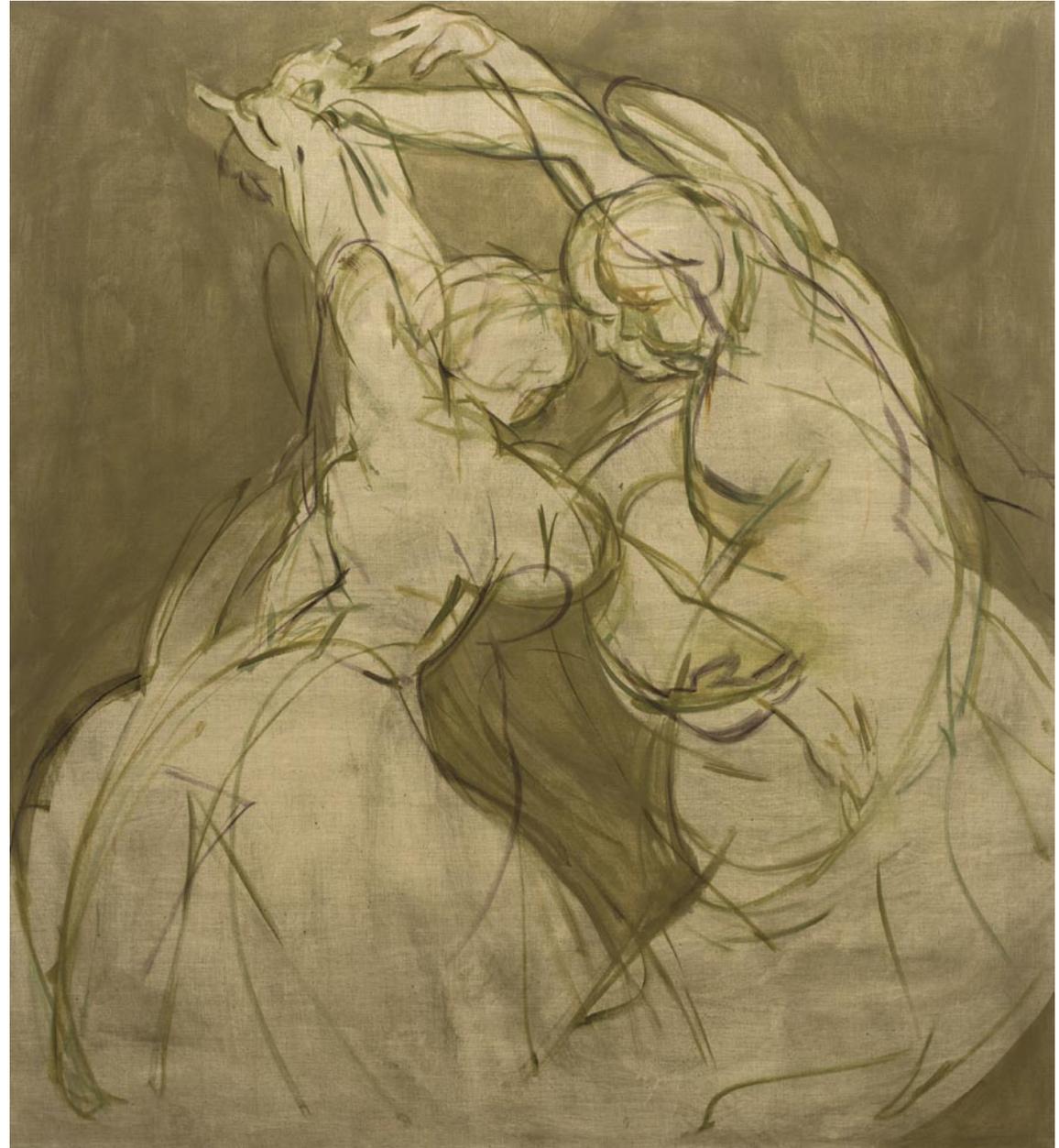
ohne Titel, 2014, Öl und Tusche auf Karton, 42 x 37 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Pastellpapier, 40 x 30 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 40 x 30 cm



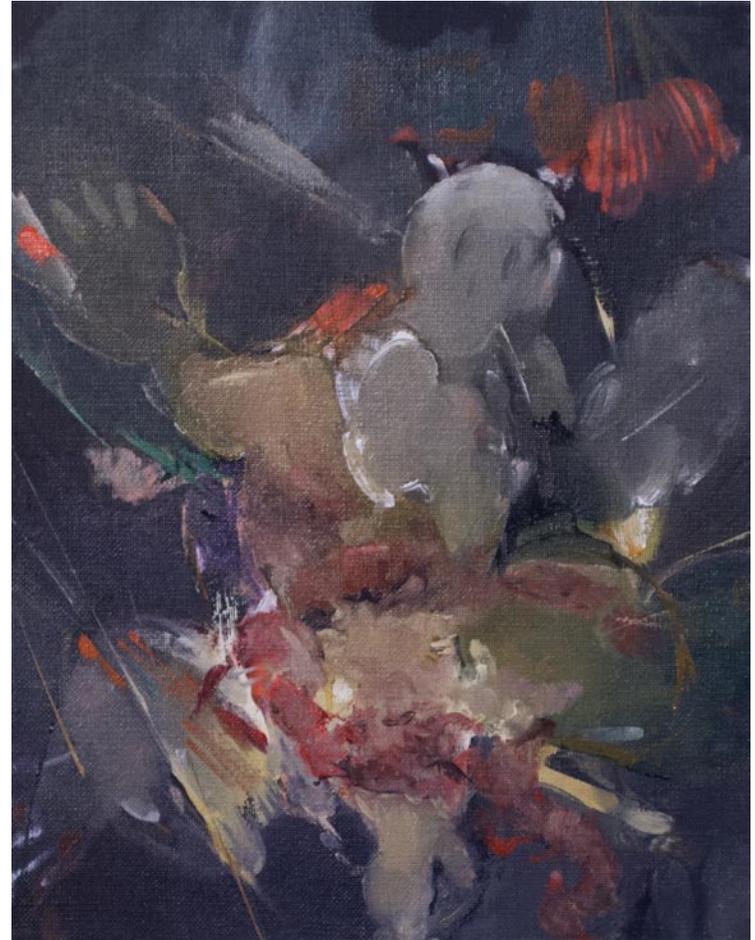
ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 150 x 140 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 40 x 30 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 140 x 120 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 30 x 24 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 60 x 50 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 190 x 150 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 40 x 30 cm



ohne Titel, 2011, Öl und Tusche auf Papier, 218 x 159 cm



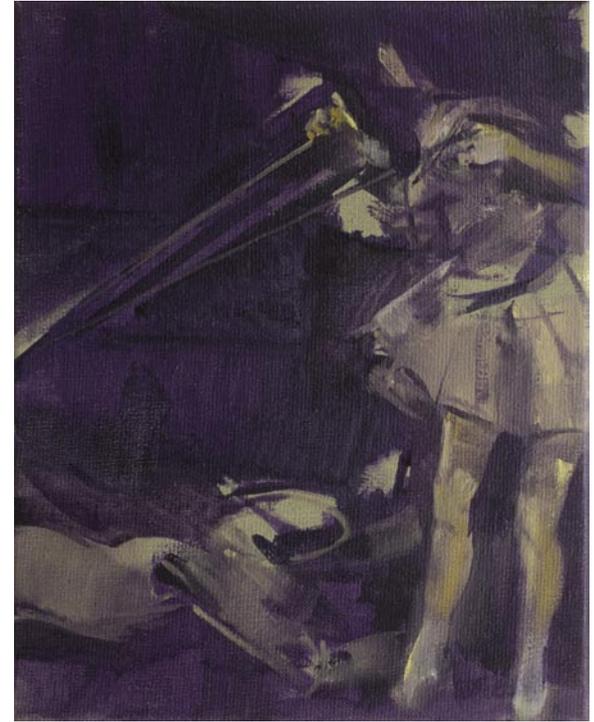
ohne Titel, 2011, Öl auf Leinen, dreiteilig 520 x 160 cm (2 x 190 x 160 cm und 1 x 140 x 160 cm)

Tina Schwarz

Werke im Depot



ohne Titel, 2013, Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



ohne Titel, 2014, Öl auf Leinen, 30 x 24 cm



ohne Titel, 2014, Öl und Lack auf Leinen, 60 x 50 cm



ohne Titel, 2014, Öl und Lack auf Leinen, 50 x 60 cm

Biografie – Tina Schwarz

1977 in Friedberg / Deutschland geboren
lebt und arbeitet in Köln

Ausbildung

2004-2006

Studium der Malerei, ABKM Akademie für
Bildende Kunst Maastricht

2002-2004

Fachhochschule für Design Düsseldorf
(Grafik und visuelle Kommunikation)

2000-2002

Video/Film, ABKM Akademie für Bildende
Kunst Maastricht

Kommende Ausstellungen 2015

Slag Contemporary, NY
Martinetz, Köln

Einzelausstellungen

2014

„and everything between“, Galerie alex51,
Maastricht

2013

„besucher/visitors“, TEAPOT, Köln
„Gesten eines Rituals“, Marc Schmidt,
Berlin
„IM NICHTNACHHINEIN NICHT ERLEBEN“
zusammen mit Uwe Schinn, Kunstwerke
Köln

2011

„Es braucht ein Schwein um Trüffel zu
finden“, TEAPOT, Köln

2010

„Atrium_atrium medisch“ centrum
parkstad / NL

2009

„Kopftheater“, Köln/Cologne

2007

„This way or the other“, Galerie Dis,
Maastricht

2006

„Kijk maar zelf“, Hedah-Center for
Contemporary Arts Maastricht

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2015

Ce qui je suis maintenant-Ein Zimmer für
Alfred Flechtheim
Osthausmuseum Hagen
SLAG Contemporary, NY

2014

Ce qui je suis maintenant-Ein Zimmer für
Alfred Flechtheim, Rompone, Köln

2013

„Garage“, TEAPOT, Köln

2012

„TOPITS“, Lange Nacht der Museen,
Kunstwerke Köln
HOTEL NIEMANN, Atelierhaus Kunstverein
Bonn
Ruhr Biennale
„Secret Postcards“, Jan van Eyck
Akademie, Maastricht

2010

„Quarto foglio. Papierarbeiten aus
4 Städten“, Leipziger Tapetenwerk, Leipzig
„brainspinebeat – works on paper“,
TEAPOT, Köln
„Einverleibt“, LOGE, Essen

2009

„Achter de facade“, Maastricht
„zu Besuch“, Köln

2008

the helm gallery – Tacoma/Washington/USA

2007

„the kindness of strangers“, the helm gallery,
Tacoma/Washington/USA

2006

Projekt-Jan van Eyck Akademie
End-Exhibition „Present“ ABKM

Die Galerie artepari wurde im November 2007 in Graz gegründet. Neben der Produktion und Präsentation von limitierten Editionen und Multiples österreichischer und internationaler Kunst, konzentriert sich die Arbeit von artepari auf die Positionierung und Vermittlung zeitgenössischer KünstlerInnen. Die Galerie fokussiert ihre Arbeit dabei nicht nur auf eine kontinuierliche Ausstellungstätigkeit mit jährlich vier bis sechs Einzel- bzw. kuratierten Themenausstellungen, die Präsentation ihrer Künstler wird auch in Form von temporären Ausstellungsprojekten und auf Kunstmessen vorgestellt.

Die Galerieräumlichkeiten befinden sich im 2. Stock sowie im Innenhof in der Peter-Tunner-Gasse 60 in Graz und bieten auch Raum für Installationen und konzeptionelle Arbeiten.



Ausstellungsansicht, Galerie artepari, Atrium, Februar 2015, Graz

Kontakt
artepari

Galerie für zeitgenössische Kunst
Peter-Tunner-Gasse 60
8020 Graz, Austria

Mobil: +43(0)676/519 00 66
E-Mail: office@artepari.com
www.artepari.com

Öffnungszeiten
Mo bis Do von 14 bis 17 Uhr, Fr von 9 bis 12 Uhr
und nach telefonischer Vereinbarung

Impressum

Herausgeber: artepari, Graz
Fotos: © artepari, courtesy artepari, Seite 8 und 23, © Martinetz, Köln, 2015
Copyright Kunstwerke: © Tina Schwarz, 2015
Künstlertext: © Roman Grabner, 2015