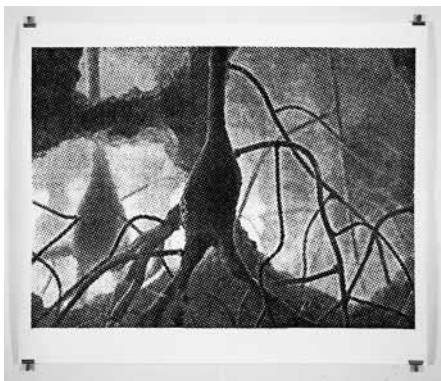




TINA SCHULZ DOSSIER 2003–2007

**KOW
BRUNNENSTR 9 D-10119 BERLIN
+49 30 311 66 770
GALLERY@KOW-BERLIN.COM**



Tina Schulz

Exhibition view "Ohne Titel (Geschlossener Raum mit eingesperrtem Käfig)", Galerie Nächst St. Stephan LOGIN, Wien, 2007



Tina Schulz

o.T. (Käfig), 2007
Acrylic on wood
200 x 60 x 60 cm

o.T. (Graphitpapier), 2007
Graphite chalk and paper
450 x 133 cm each

Exhibition view "Ohne Titel (Geschlossener Raum mit eingesperrtem Käfig)", Galerie Nächst St. Stephan LOGIN, Wien 2007





Tina Schulz

Exhibition view "Wood, photographs, aluminum plate...", Galerie Jocelyn Wolff, Paris, 2006

o.T. (prop prop), 2006
Graphite chalk on paper
120 x 120 cm (2 pieces) and 8 x 150 cm
(detail)



Tina Schulz

o.T. (Dropped Prop), 2006
Graphite chalk on paper
120 x 120 cm





Tina Schulz, Tollhaus, 2006

Exhibition view Galerie B2, Leipzig, 2006



Tina Schulz, Tollhaus, 2006

o.T. (Quader offen mit Gips), 2006
Wood and plaster
90 x 135 x 45 cm

o.T. (Quader offen mit Graphit), 2006
Wood and graphite
135 x 45 x 45 cm

o.T. (Quader offen mit Spiegelfolie), 2006
Wood and foil
200 x 45 x 45 cm





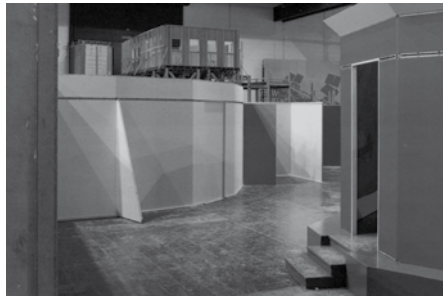
Tina Schulz, Tollhaus, 2006

o.T. (von hier aus 2), 2006
Laser plot
100 x 150 cm

o.T. (Quader mit Acryl), 2006
Acrylic on MDF
135 x 45 x 45 cm

o.T. (von hier aus 1), 2006
Laser plot
100 x 150 cm

Exhibition view "Elephant Cemetery"
Artist's Space, New York, 2007



Tina Schulz, Tollhaus, 2006

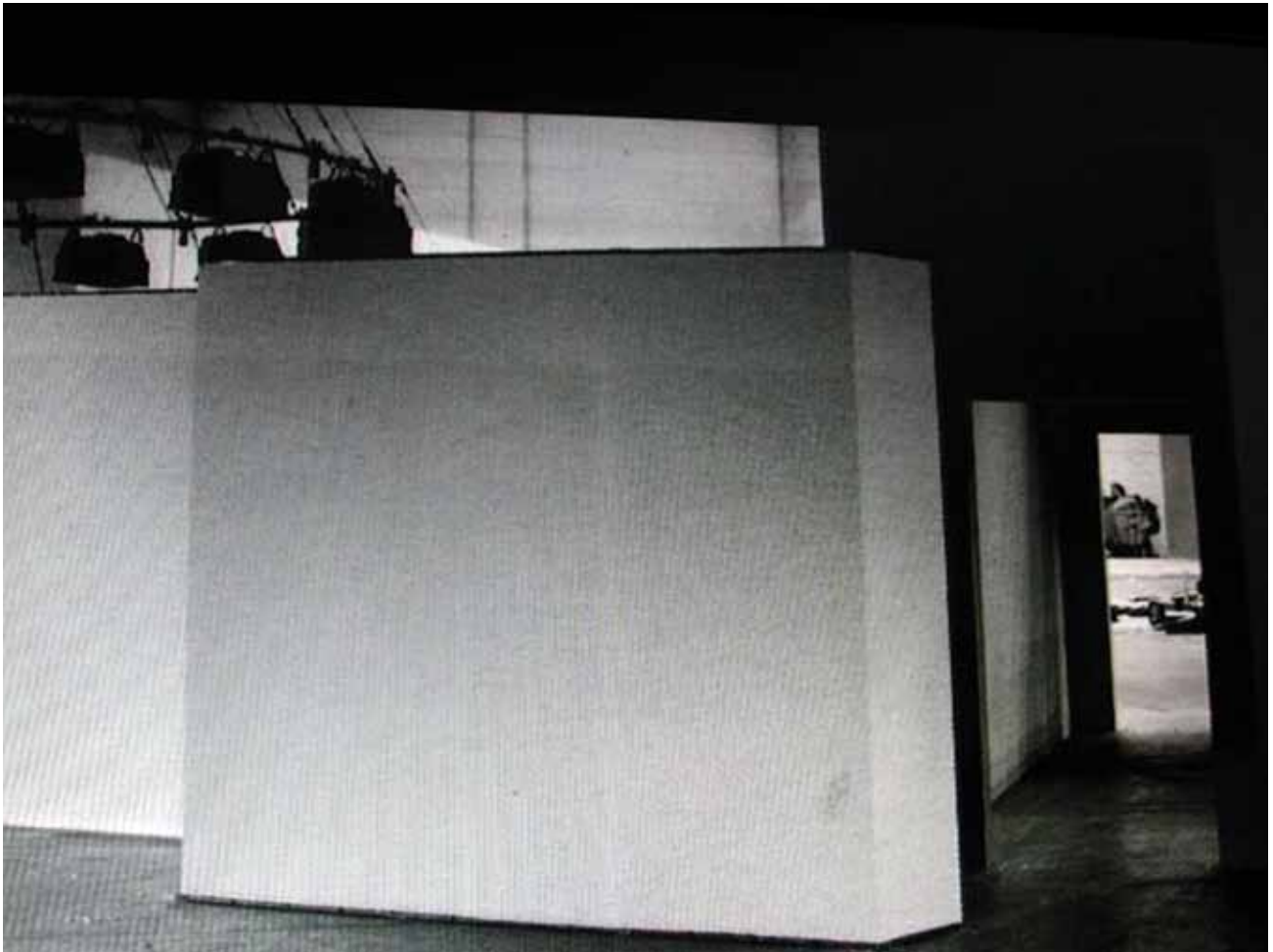
Exhibition view Galerie B2, Leipzig, 2006



Tina Schulz, Tollhaus, 2006

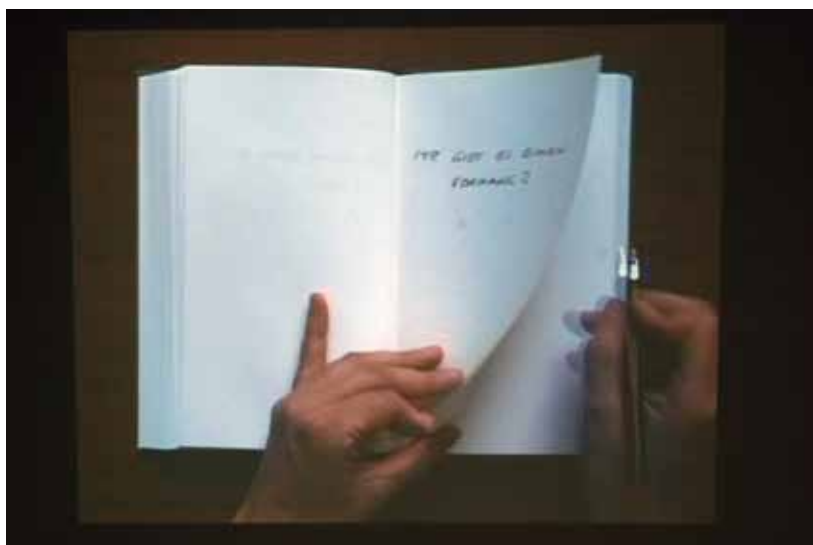
o.T. (In den Raum blicken), 2006
 Laser plot
 100 x 150 cm

o.T. (wall), 2006
 Animated film, loop on control monitor
 2'53 min



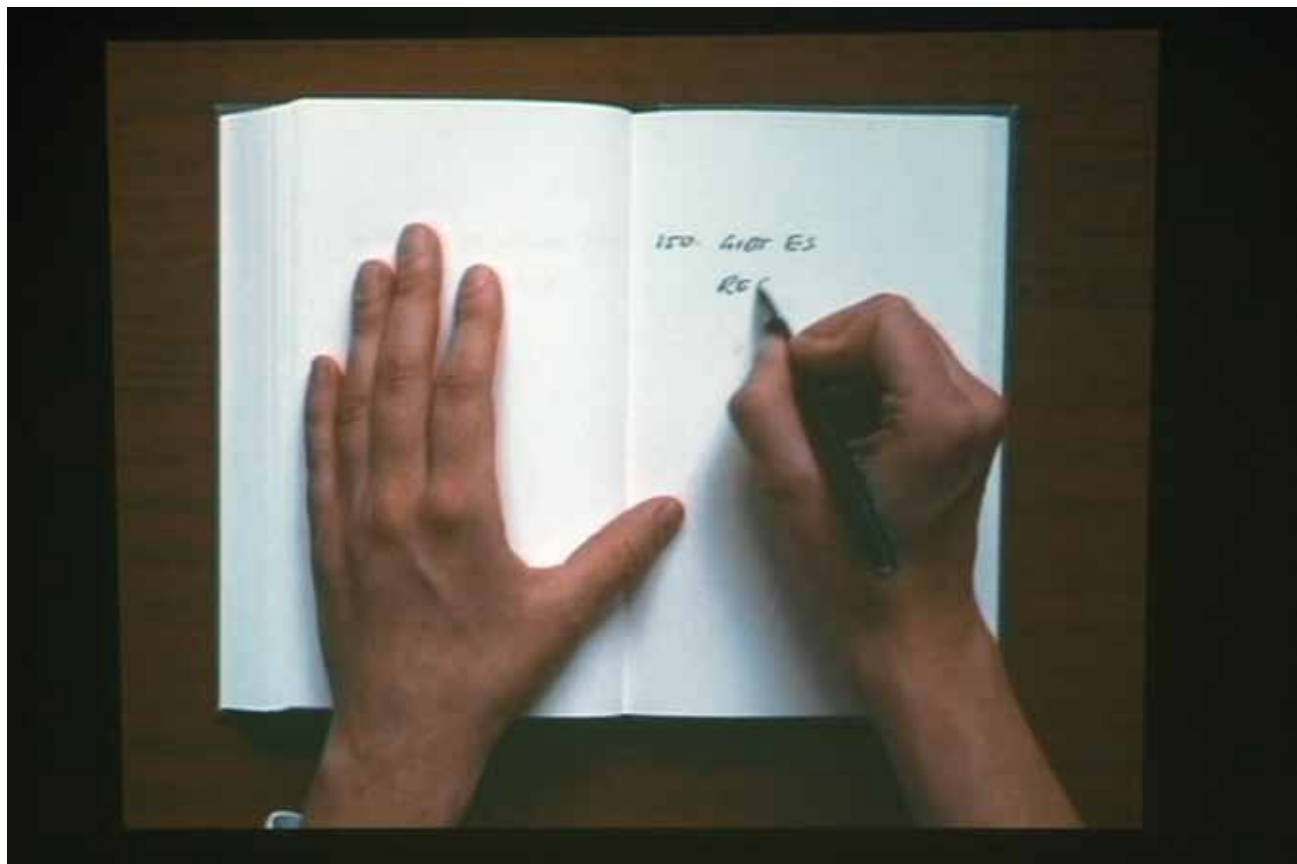
Tina Schulz, Tollhaus, 2006

o.T. (wall), 2006
 Animated film, loop, 2'53 min



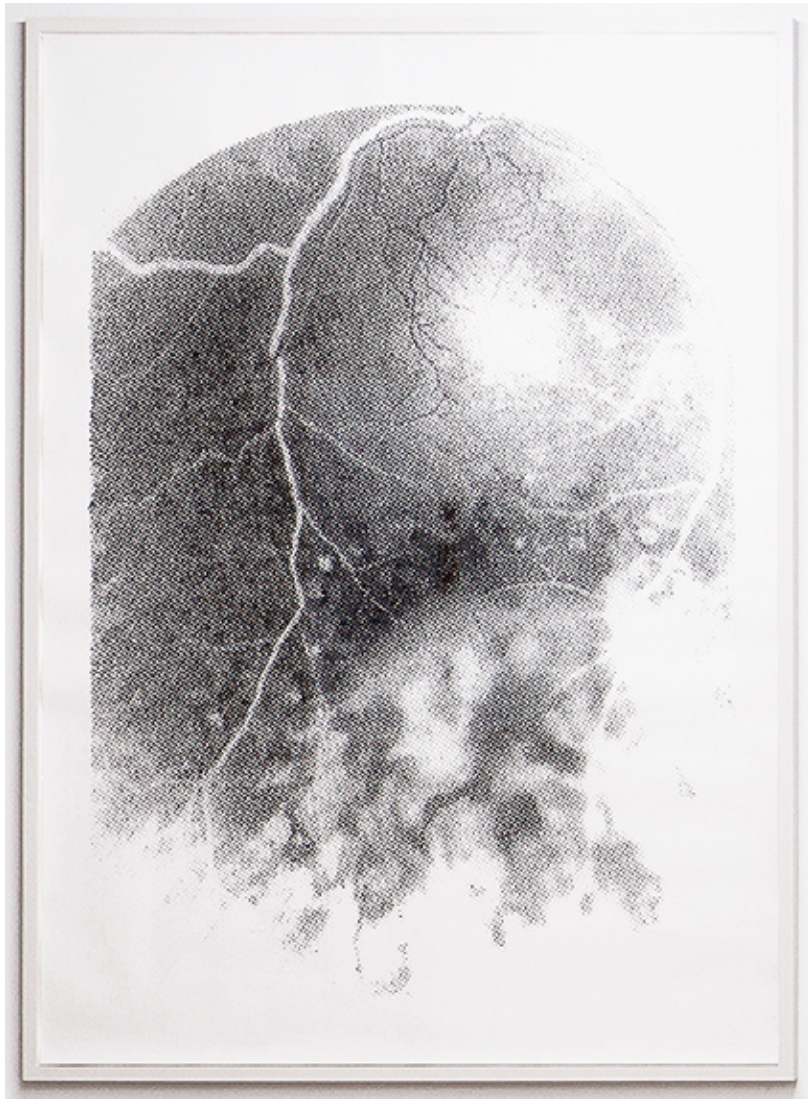
Tina Schulz

213 Fragen den Raum betreffend, 2005
Video projection, loop, 65 min



Tina Schulz

213 Fragen den Raum betreffend, 2005
Video projection, loop, 65 min



Tina Schulz

o.T. (Retina), 2008
Ink on paper
210 x 150 cm

I am not what I see. And I don't see what I am either. To see something and to be someone are two different states. If this is so, can the visual arts then demonstrate who we are? Are they at all able to contribute to a construction of subjectivity when they cling to perception, and not action, when they fetishise passive contemplation?

For Tina Schulz the issue of self-awareness is a problem of standpoint and perspective: What do we see and where? What is our interior, what our exterior space? Do we move? What do we imagine? Where are we heading? Schulz explores diverse models of representation and their potential to induce a degree of emancipation into the process of self-reflection - while at the same time aiming for a fundamental criticism of any representation of subjectivity.

In her oeuvre, Schulz sets up semantic arrangements made out of individual works and reflexive gestures. Sculpture, video, graphics and painting meet and interfere in such compositions, ever creating new triggers for the production of meaning. The insight that every statement is context-based is at the heart of her artistic practice.



Tina Schulz

Text: Alexander Koch

Exhibition view "Antirepresentationalism - Trouble with Realism", KOW BERLIN, 2009



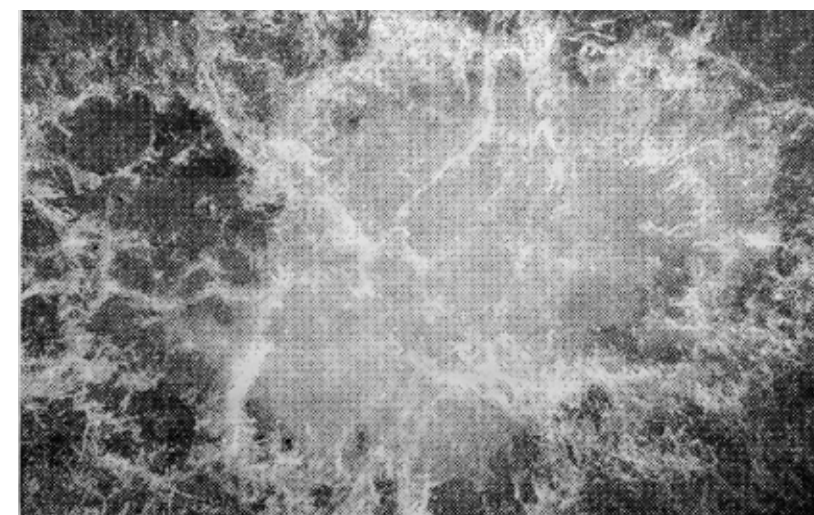
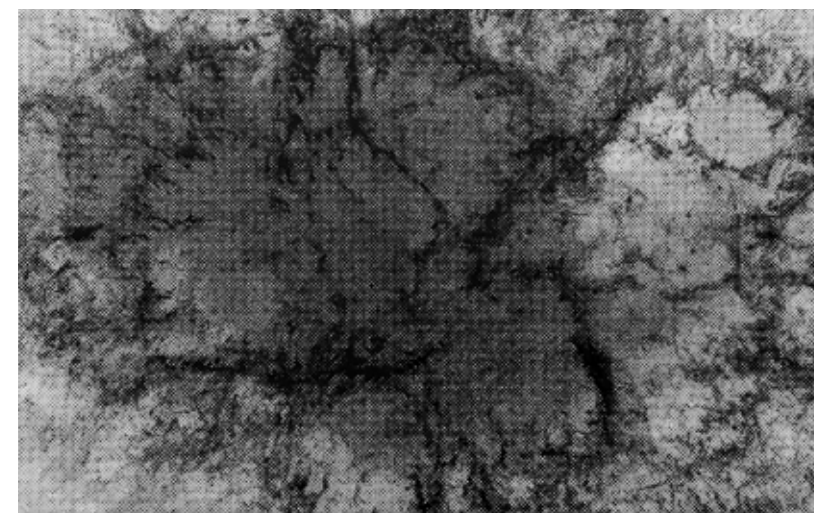
Tina Schulz

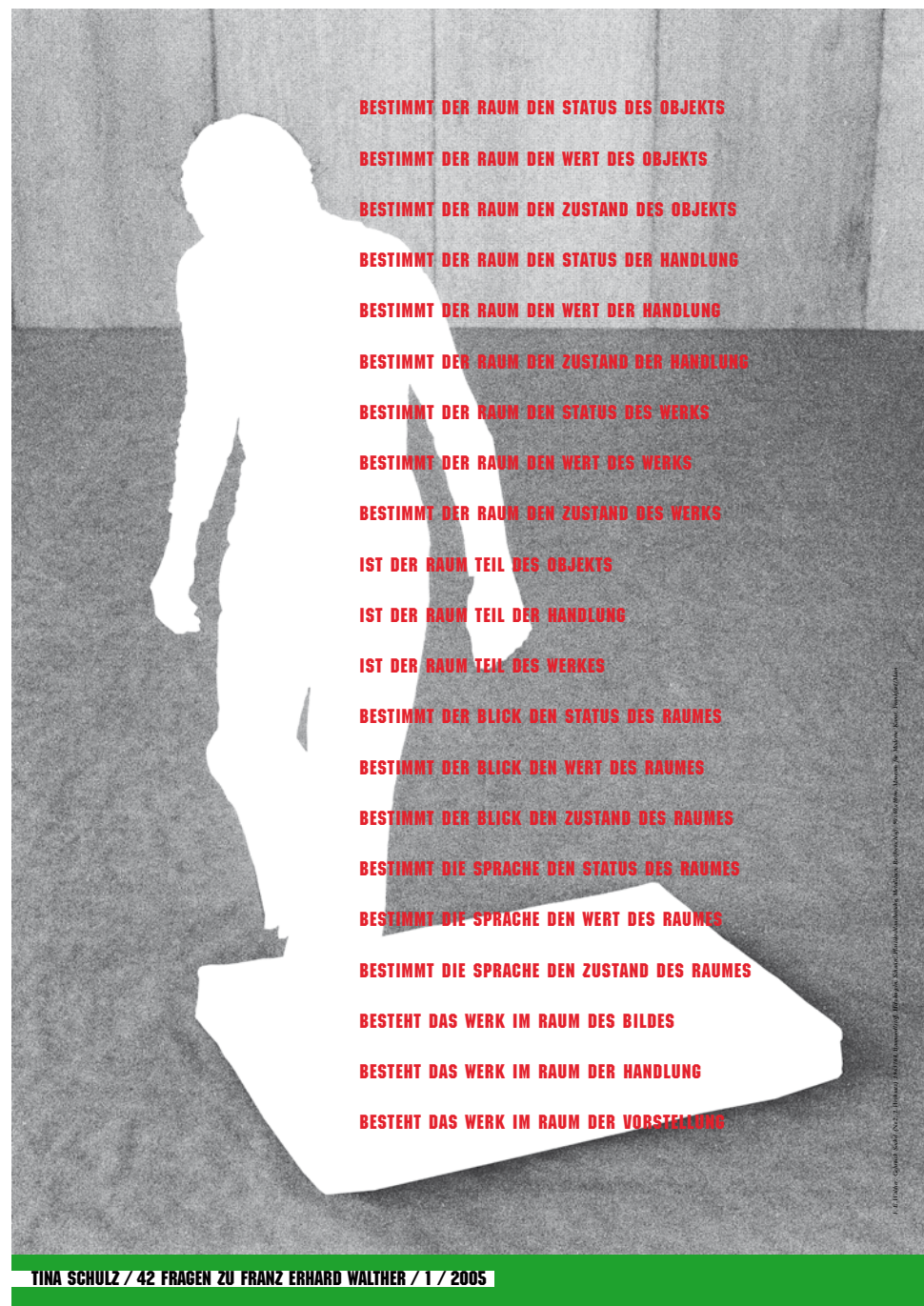
o.T. (Supernova, positiv und Supernova,
negativ), 2006
Ink on paper
190 x 133 cm each
(detail)



Tina Schulz

o.T. (Supernova, positiv und Supernova,
negativ), 2006
Ink on paper
190 x 133 cm each





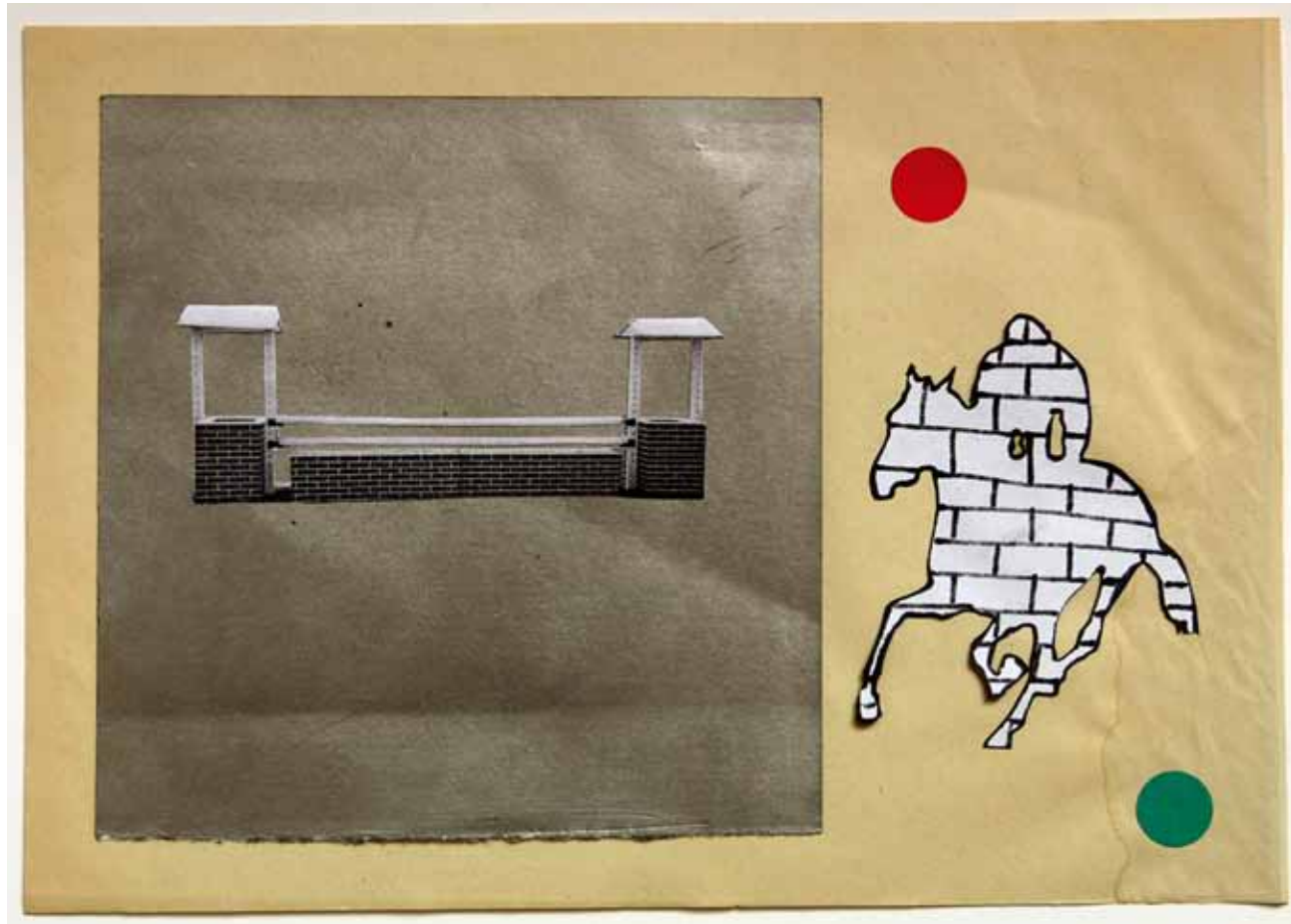
Tina Schulz

42 Fragen zu Franz Erhard Walther, 2005
 Silk screen on Chromolux cardboard
 59 x 83,7 cm each (two parts)
 Edition of 25



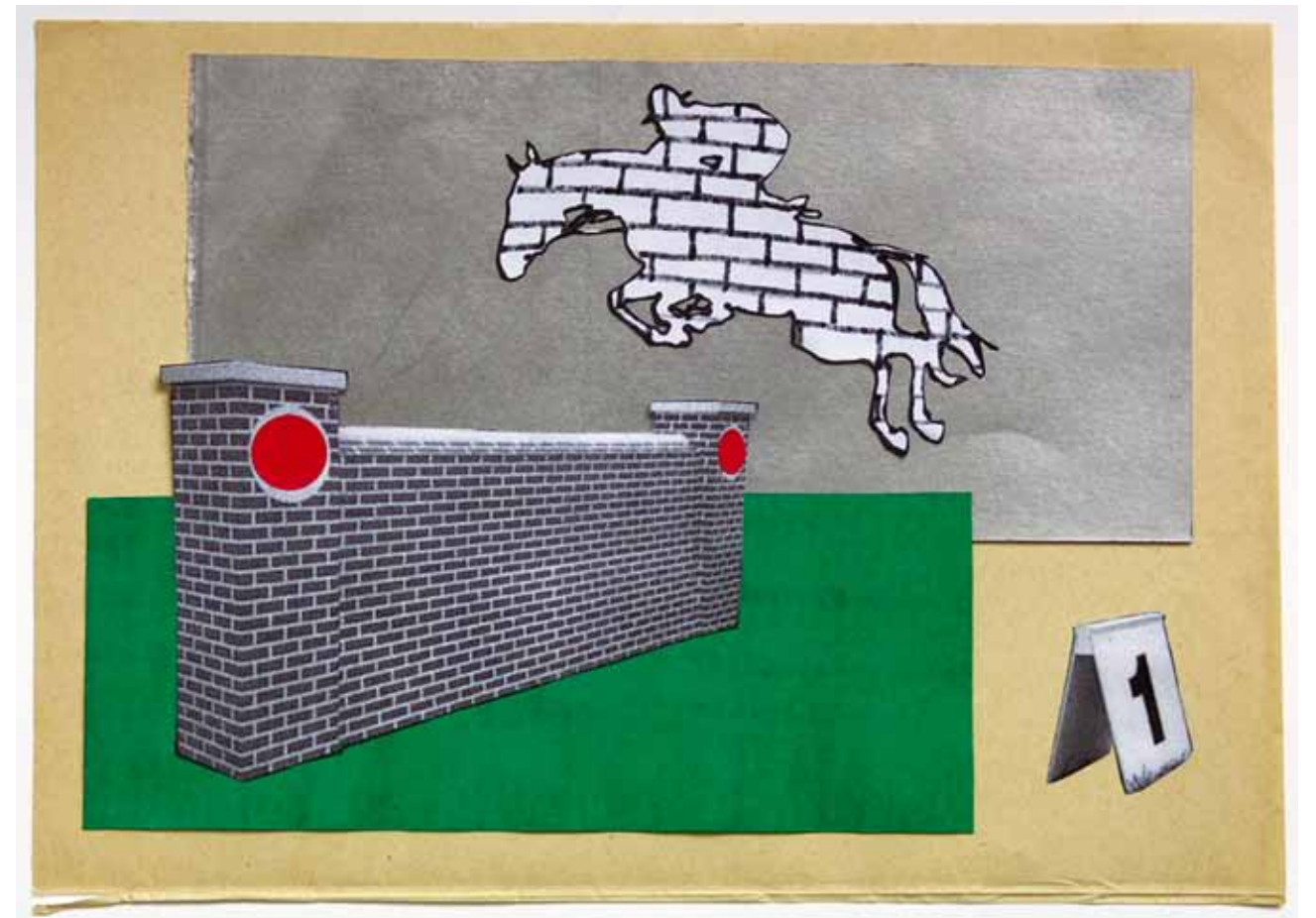
Tina Schulz

42 Fragen zu Franz Erhard Walther, 2005
 Silk screen on Chromolux cardboard
 59 x 83,7 cm each (two parts)
 Edition of 25



Tina Schulz

o.T. (Reiter & Springer), 2006
Collage
21 x 28 cm each (two parts)



Tina Schulz

o.T. (Reiter & Springer), 2006
Collage
21 x 28 cm each (two parts)



Tina Schulz, Der Nachvollzug der Möglichkeiten/
Notizen aus dem OBS-Raum, 2005

Exhibition view "Kopf oder Zahl I", Kunstraum
Niederösterreich, Wien, 2007

The structure of the OBS-Room is based on an open design: a new scenario can and should be created every time that it is set up, with a whole range of new associations. This means that as a work of art the OBS-Room redefines itself with reference to the space it currently inhabits, and throws the viewer each time into a new experience of "self-relocation with lacunae", as Tina Schulz puts it. The installation looks into the question whether it is possible for us to enter into perceptual processes which involve sequences within the brain (either from without to within, or the other way around). To help us deal with this question, the articles exhibited deputise as stage props.

Here Tina Schulz brings together objects which do not at first glance have a logical common ground, but which we nonetheless almost of necessity connect in thought – and here the exhibits themselves already represent the processes of linking and combining as variant ways of entering into the experience. (...)



Tina Schulz, Der Nachvollzug der Möglichkeiten/
Notizen aus dem OBS-Raum, 2005

Text: Julia Schäfer

Exhibition views "Der Nachvollzug der Möglichkeiten", Galerie für Zeitgenössische Kunst
Leipzig, 2005

o.T. (Autumn Rhythm), 2005
Ink on paper
120 x 207 cm





Tina Schulz, Der Nachvollzug der Möglichkeiten/
Notizen aus dem OBS-Raum, 2005

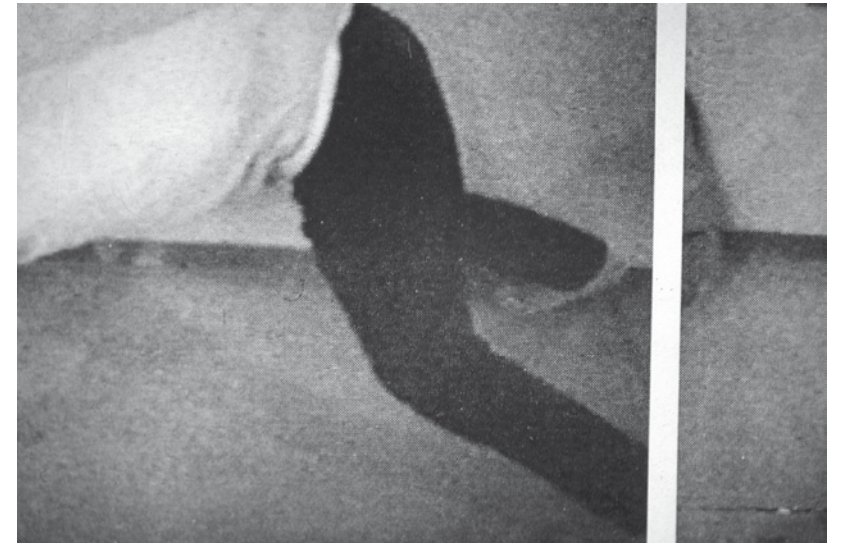
o.T. (Sehtest, Stillingsche Tafel), 2005
Acrylic on MDF
35 x 28 cm

o.T. (Graupapagei), 2005
C-print
65 x 46 cm



Tina Schulz, Der Nachvollzug der Möglichkeiten/
Notizen aus dem OBS-Raum, 2005

o.T. (Wall Floor Positions), 2005
Video, loop, 55 min





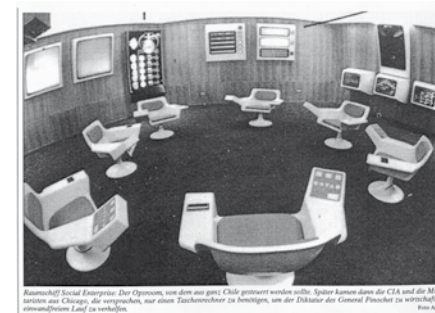
Tina Schulz, Der Nachvollzug der Möglichkeiten/
Notizen aus dem OBS-Raum, 2005

o.T. (Synapse, positiv), 2004
Ink on paper
127 x 158 cm

Here, spatial perception is fragmented, leading from one moment of interruption to the next. The outcome is an arrangement of mental image spaces, interlocking in time and space through different, occasionally directly opposing structures. (...)

In such a space, being the observer implies understanding oneself as a mobile agent. One's position in relation to the exhibits, their qualities, functions and contexts refuses stability, to ricochet to and from instead between constantly new relations. (...) The images, projections, texts and functions in 'Der Nachvollzug der Möglichkeiten' require the recipient to perform the necessary connections.

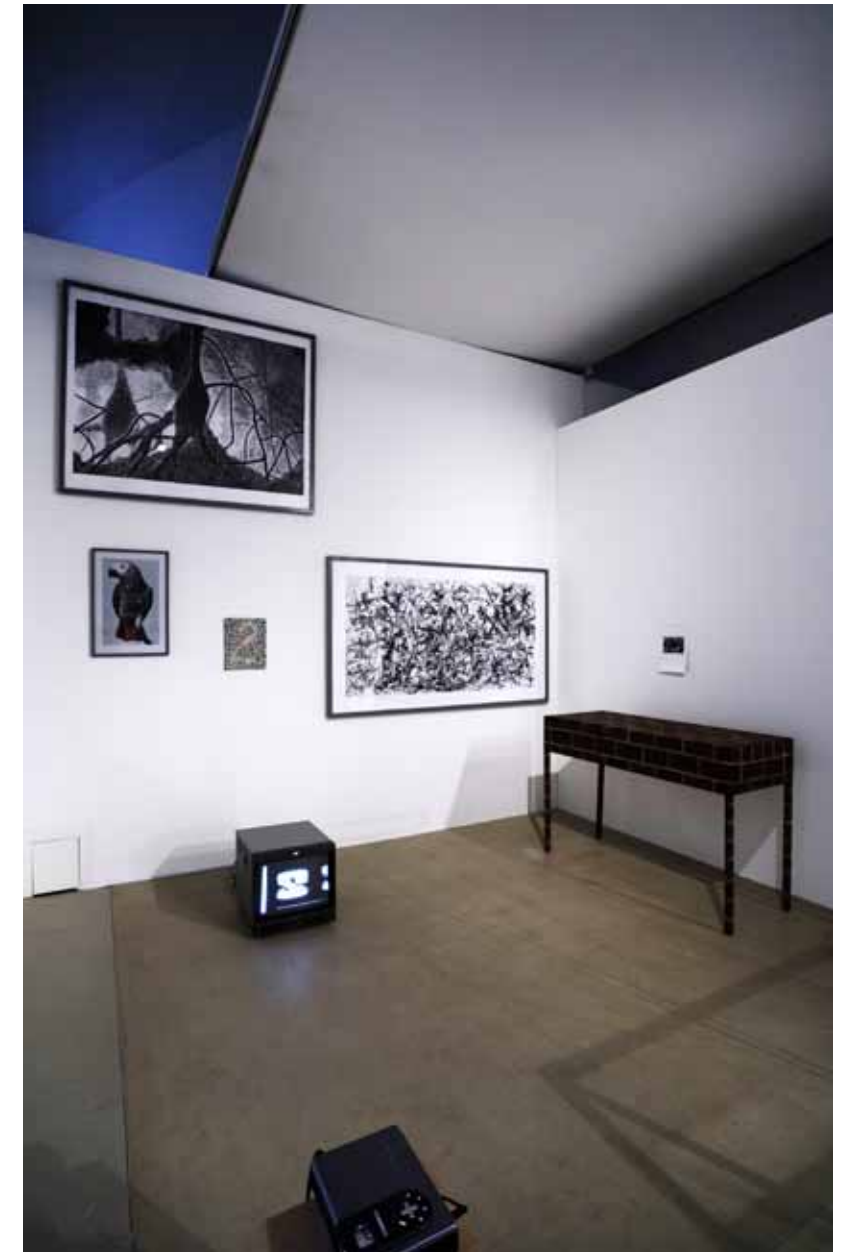
Moving through the installation, the visitor is required to bridge its zones of darkness and establish possible links between the exhibits, to temporarily fill out the rifts in the spatial construct of the installation. The exhibition space exists as a consistently illuminated entity and as an artwork during – and only for the period of – the act of perceiving it, which calls into being its vital components and their correlation.

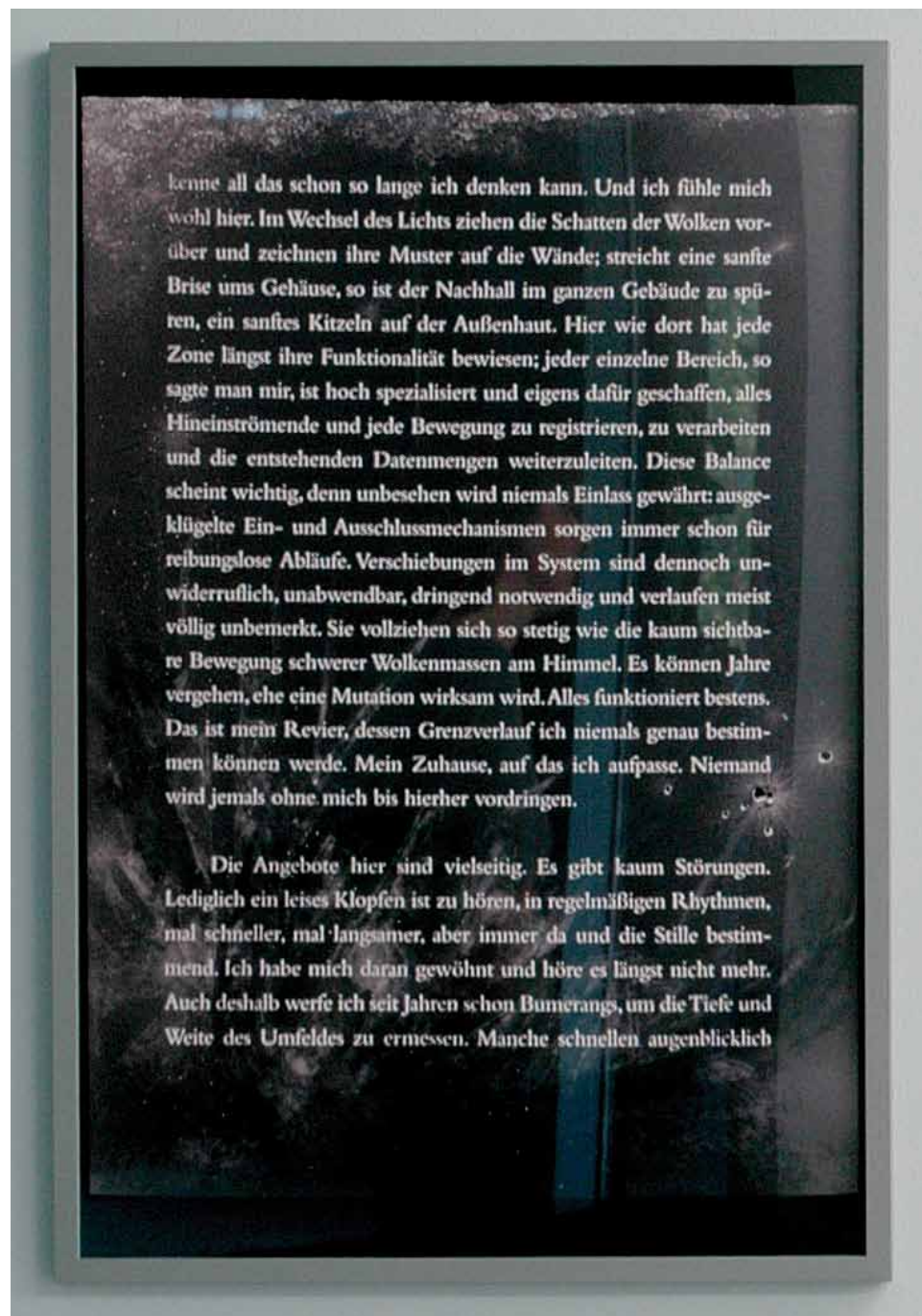


Tina Schulz, Der Nachvollzug der Möglichkeiten/
Notizen aus dem OBS-Raum, 2005

Text: Beatrice von Bismarck

Exhibition view "Kopf oder Zahl I", Kunstraum
Niederösterreich, Wien, 2007





Tina Schulz

o.T. (Notizen aus dem OBS-Raum), 2004
C-prints
66 x 44 cm each (three parts)



Tina Schulz

o.T. (Notizen aus dem OBS-Raum), 2004
C-prints
66 x 44 cm each (three parts)



Tina Schulz, Bericht für eine Kommission, 2004

Exhibition view "Portal 3", Museum Fridericianum
Kassel, 2004



Tina Schulz, Bericht für eine Kommission, 2004

Exhibition view "Portal 3", Museum Fridericianum
Kassel, 2004

o.T. (Works of Michael Asher), 2004
Slide projection

Bericht für eine Kommission, 2004
Laser prints on paper
42 x 60 cm each (five parts)

Bericht für eine Kommission

zusammengestellt und ausgeführt von TINA SCHULZ

Carte Blanche

Wie wir loszogen, um Antworten zu bekommen und dabei beinahe ins Loch gefallen wären.

Expedition

Wobei wir erfahren mußten, dass das Sichtbare keinen Ausweg bietet und dennoch großen Gefallen daran fanden.

Feldversuche

Bei denen wir feststellen, dass zwischen Illusion und Wahrheit nur schwer zu unterscheiden ist.

Letzte Ergebnisse

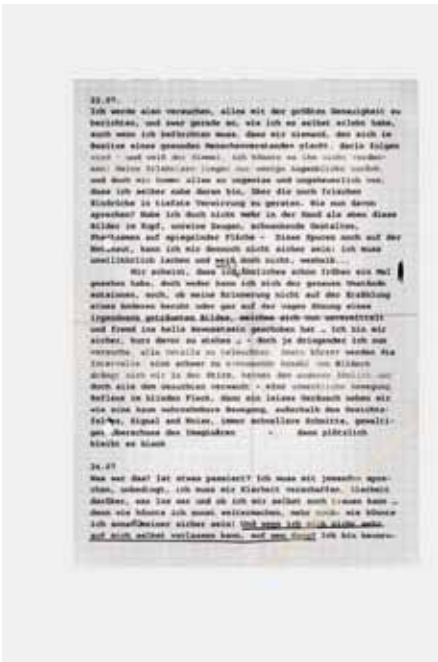
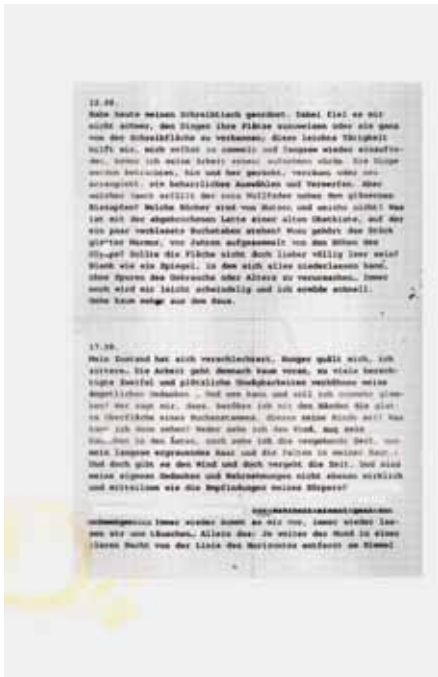
Wie wir bis hierher gekommen sind, zwei Leidenschaften entdeckt haben und ein paar Sorgen losgeworden sind.



Tina Schulz, Bericht für eine Kommission, 2004

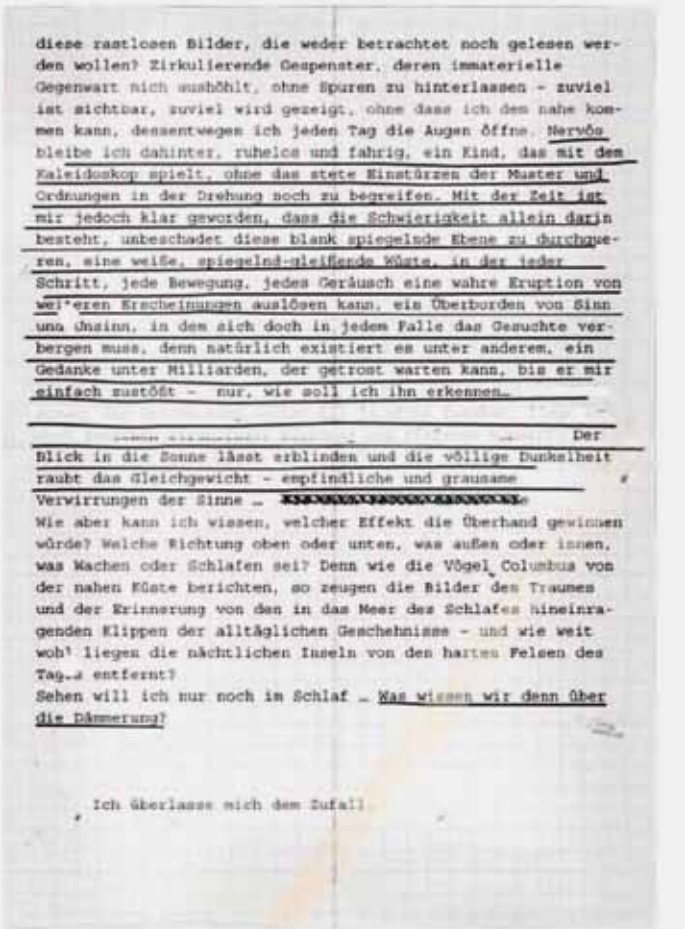
o.T. (A life on the Ocean Wave), 2004
Paper, acrylic, lead weight
190 x 133 cm

Bas Jan Ader, A life on the Ocean Wave, 1975



Tina Schulz, Bericht für eine Kommission, 2004

o.T. (Ghostwritings), 2004
C-prints
92,5 x 63 cm each (three parts)





Tina Schulz, WIN WIN, 2004

Exhibition view Galerie Liga, Berlin, 2004



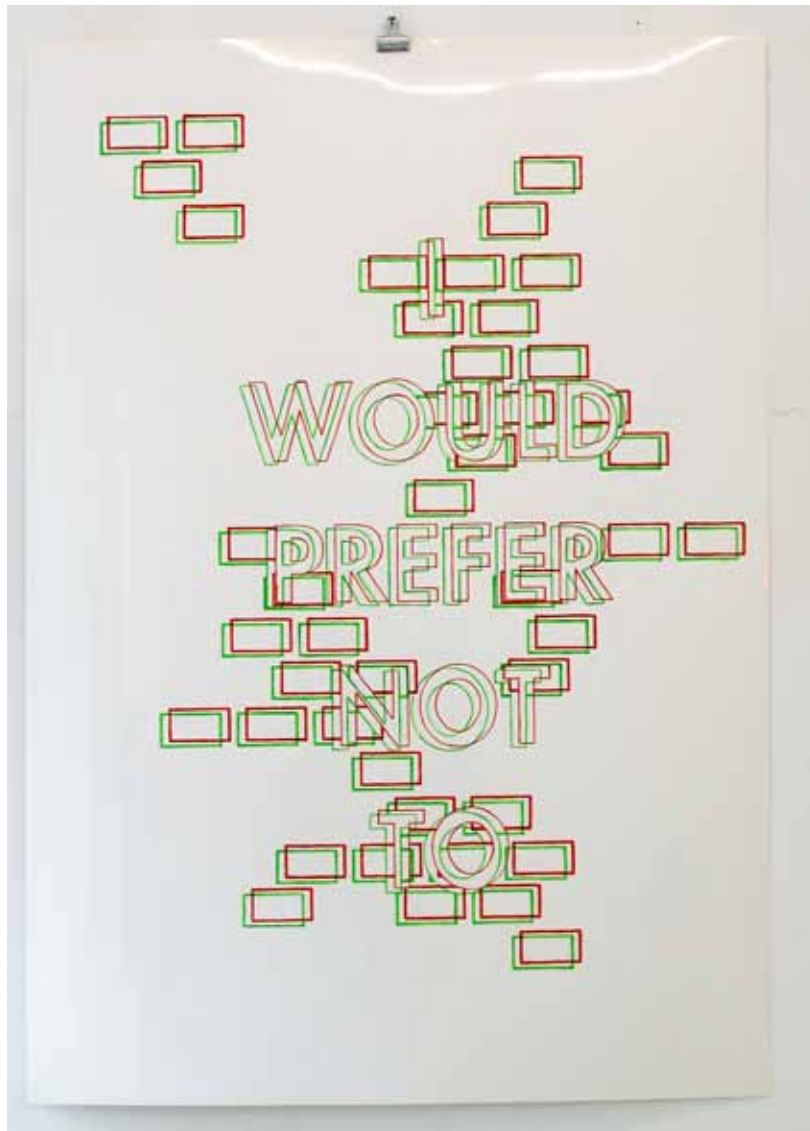
Tina Schulz, WIN WIN, 2004

Exhibition view Galerie Liga, Berlin 2004

o.T. (gezählt, gefaltet, abgehängt), 2004
Acrylic on Chromolux cardboard
100 x 70 cm

o.T. (jetzt von hier aus), 2004
Acrylic on Chromolux cardboard
100 x 70 cm





Tina Schulz, WIN WIN, 2004

o.T. (I would prefer not to), 2004
Acrylic on Chromolux cardboard
100 x 70 cm

o.T. (Haufen), 2004
Wallpainting

o.T. (Mauerfugen), 2004
Foil (site specific)



Tina Schulz, WIN WIN, 2004

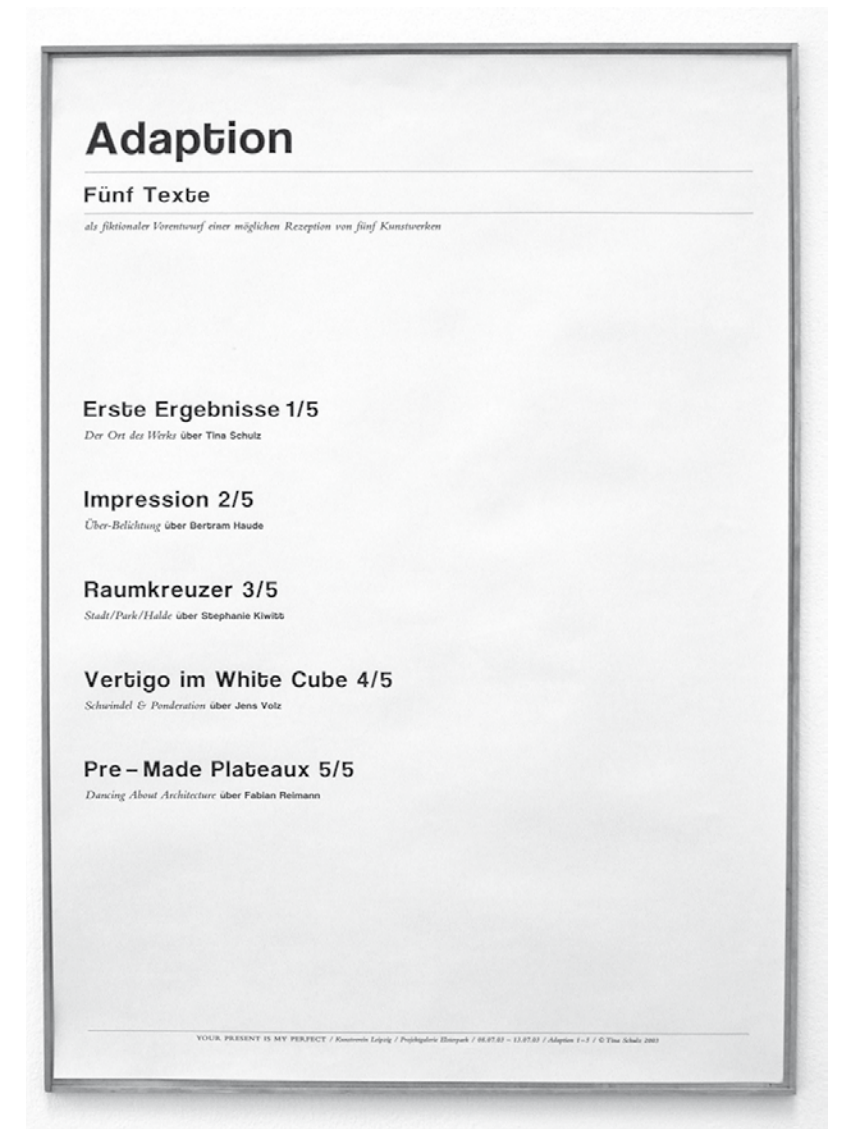
o.T. (Immaterielle Arbeit), 2004
Acrylic on Chromolux cardboard
100 x 70 cm



Tina Schulz, Adaption, 2003

Giclée prints
60 x 42 cm each (six parts)

Exhibition view "Your present is my perfect",
Kunstverein Elsterpark, Leipzig, 2003



Tina Schulz, Adaption, 2003

Titelblatt, 2003
Giclée print
60 x 42 cm each (six parts)

Erste Ergebnisse

1/5

Erstmals sind Teile der Karte zu zeigen, mit der wir versuchten, zu navigieren. Nach wie vor ist jedoch das Gerviert zwischen Körper, Sprache, Zeit und Bild ein instabiles System, dessen Koordinaten sich jederzeit ändern können.

Im Zuge dieser Forschungsarbeit, deren Ergebnisse jetzt endlich vorliegen, wurden fünf Werke im Prozeß ihrer Entstehung beobachtet, besprochen, beschrieben und eingebettet. Dabei traten verschiedene unerwartete Schwierigkeiten wie z.B. spekulative Projektionsüberschüsse auf, deren Handhabung und Regelung ein nicht unbeträchtliches Maß an Ausdauer und Aufmerksamkeit erforderten. Schließlich gelang es jedoch, eine Lesart der Werke zu konstruieren, deren Stimmigkeit erst im Lauf der Zeit überprüft werden kann. Den Bildern wurde dabei die Funktion von Leerstellen zugewiesen.

Betrachter. Die Eigenständigkeit der textlichen Arbeit behauptet sich gegenüber der der Bilder in diesem suggestiven Moment der freien Assoziation. Die Frage stellte sich nun, wo 'die Kunst' überhaupt stattfindet: Im dreidimensionalen Raum oder im Raum der Sprache und Gedanken? Schweigen die Werke, bis sie von uns zur Sprache gebracht werden, oder haben sie ihre eigenen Sprachen, die wir erst zu hören und zu übersetzen lernen müssen? Wir stellten fest, daß das Chaos zwischen Bild und Sprache grundlegend ist; immerhin weiß man mittlerweile, daß jede Betrachtung eine Möglichkeit des Bildes realisiert, und daß jede Beschreibung das Bild hinüber in die Sprache rettet; die Sprache hält Formen für jedes mögliche Bild bereit. Nie jedoch wurde beobachtet, daß beide Erscheinungen gänzlich zur Deckung gekommen wären.

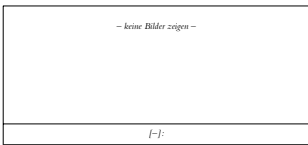


Abb.1 hier: die Arbeit verortlicht sich im Sprechen bzw. Lesen und spricht über sich selbst/über Einiges in Aufklärung (und liegt so) der Rezeption über sich selbst



Abb.2 Im Bild zwischen dem Sinn der Sprache und einer Sprache der Sinne entsteht das Innere des Bildes.

Jedes Text-Bild, das so erfunden und gezeichnet wird, verkörpert eine spezifische Art des Sehens, die durch einen starken Trieb zu Lesen und zu Deuten (→Fiktion) bestimmt wird. Man nimmt nun an, daß aus dieser Spanne zwischen Bild und Sprache, zwischen Wahrnehmung und Wissen, ein fruchtbarer Moment der Komplizenschaft zwischen Bild und Betrachter entspringt, der bis auf Weiteres unergründlich bleiben muß.

Die Kontrolle über die Werke war nun total und unmöglich zugleich, und manche bezweifelten sogar, daß künstlerische Produkte überhaupt der Macht einer/s Produzentin/en unterstehen. Wir begannen mit der Zeit, den Produkten ein gewisses Eigenleben zuzusprechen, das sie von ihren 'Erschaffern' ablöste – manche gingen sogar so weit, eine ursächliche Verbindung zwischen den Produkten und ihren Produzenten überhaupt zu verneinen. Jede Art der Produktion und der Rezeption führt ein Eigenleben: »Die Einfälle sind unberechenbar!«, hieß es. Seitdem wird behauptet, daß ein Werk immer wieder auf vielfältige Weise erfunden wird; die Art und Weise der Erfindung ergäbe sich dabei während der Wahrnehmung und der zeitlichen Wirkung des Werks. Texte (wie diese hier?) könnten dabei angeblich als »Versuchsbälle in der Imagination des Lesers« dienen. Sicher ist hingegen, daß die Ableitung einer bildlichen Vorstellung (z.B. ausgelöst durch eine sprachliche Bildbeschreibung), voll und ganz während des Lesens geschieht; der Leser wird im Verlauf des Lesens zum

»Ähnlich einem fotografischen Entwicklungsprozess läßt das Säurebad der sprachlichen Gedankenarbeit Konturen mit unterschiedlichen Graden der Helligkeit zwischen Unter- und Überbelichtung hervortreten (...). Die Zeitabhängigkeit dieser Gedankenarbeit ist dabei massgeblich verantwortlich für die Erkennbarkeit der Welt und die Wahrnehmung ihrer Erscheinungen (...). Da Wahrnehmung an sich jedoch gebrochen stattfindet, führt dies unvermeidlicher Weise zu fundamentalem Dissens.«

Abb.3 Vorstellungen wie diese bestätigen unseren Vorläufer: Wahrnehmung, Körperkonzepte, Technik und Sprache münden in einem engen Zusammenhang stehen (→Kemper, 1995)

Leipzig, 06.07.01 – 13.07.03

Impression

2/5

Etwas eindrücken in die Netzhaut, in die Oberfläche einer empfindlichen Schicht, durch den Körper und in den Körper

Zu sehen war hier als Erstes (wenn man es denn benennen wollte), eine Schonung oder ein Forst. Schlichte, zarte Bilder, gerade genug, um in der Betrachtung zu flimmern; Lichtscheu und nahe am Nullpunkt, kurz vor dem Verblassen. Auffallend war, daß diese Bilder 'handgemacht' und mechanisch zugleich wirkten: sie machten sich eine handwerkliche Technik zu Nutze, die all die vorangehenden technischen Verfahren (Fotografie, Abzug, Kopie) stur zu leugnen schien; eine leicht technioide Anmutung ist ihnen jedoch bis heute geblieben.

HINTER DEN GESCHLOSSENEN LIDERN STEHEN FÜR WENIGE SEKUNDEN BAUMSTÄMME UND STRUPPIGE ZWEIFE AUF DER NETZHAUT

Abb.4 Jeder helle Fleck wurde mit starkem Druck durch ein dünnes Kohlepapier in das Papier geprägt, um eine schwarze Fläche abzubilden. Dabei ist die Vorlage in demselben harten Kontakt angelegt worden, daß das Bild während der Arbeit nicht mehr zu erkennen gewesen sein dürfte: erst wenn der Abdruck fertig ist, ist nach dem Bild, ein 'Negativ' zu sehen.

Wir nahmen an, daß die auffallende Sensibilität der Bilder ein Resonanzeffekt des körperlichen Einsatzes sein konnte, der Sorgfalt und der Dauer, die diese Arbeit in Anspruch genommen hatte. Ruhe, Konzentration und Ausdauer waren notwendig gewesen, um diese Textur im Papier zu hinterlassen; das Chaos war scheinbar überwunden worden, keine Entscheidung musste mehr gefällt werden. Rein äußerlich einer optischen Erfahrung ähnlich, die durch schmerzhaft-grelles Aufblitzen Bilder in Netzhaut und Gehirn einbrennt, gingen diese Bilder einen anderen Weg in der Wahrnehmung: sie nahmen uns den Schmerz der plötzlichen Blendung ab und boten sich als Souvenirs einer inneren Erfahrung an. Wir vermuteten hier eine sensorielle Qualität zwischen Plankton und totaler Durchlässigkeit aller Grenzen: eine Durchströmung des Körpers mit Weite und Raum. Aber warum konnte 'der Wald' dies auslösen? Diese ehemalige Wildnis, die doch lange gezähmt, vermessen, und nutzbar gemacht ist... War hier noch etwas zu spüren von der Ausdehnung und Tiefe des Waldes, eine besondere Form der Resonanz? Gab es noch eine Spur dieser herben Fremdheit, die zum Träger und Auslöser der erwähnten Zustände werden konnte? Die über die konkrete Meßbarkeit und physische

LANGSAM HERAUSGEARBEITET IN EINER ZEITDIMENSION DIE DEM BLITZLICHTARTIGEN LICHT-EINFALL DEM DIE FOTOGRAPHISCHE SCHICHT BEI DER ERZEUGUNG DIESER BILDER EINMAL AUSGESETZT WAR ANTIPODISCH ENTGEGENGESETZT IST SIND HIER DIE SOUVENIRS DES LICHTS ZU SEHEN EINE ARCHAEOLOGIE DER FOTOGRAPHIE DIE DIE SPUR EINER KURZLEBIGEN STRICHZEICHNUNG ZUTAGE FÖRDERT DEN AUF DER NETZHAUT VERBLASSENEN EINDRUCK DURCH EINE KOHLESCHICHT EINGEPAUST IN DAS PAPIER

Abb.6 IMPRESSION f 1. Eindruck in Impression f 1. IMPRIMER. I v/t 1. livre etc, auteur druckes; extraits d'un livre abdruckes; faire imprimer drucken lassen; se faire imprimer sein Bild drucken lassen; 2. tissu, papier etc bedruckes; motif aufdruckes; imprimer des fleurs sur un tissu ein Blumensmuster bedruckes; 3. cachet imprimer sur q: auf etw (acc) drucken; fig et litt souvent être imprimé sur la mémoire in Gedächtnis eingepreßt sein; 4. imprimer une direction à q: et Sache (dat) et Richtung geben II v/pr 5. s'imprimer gedruckt werden, sich in Druck befinden; 6. fig et litt souvent s'imprimer dans la mémoire de qn sich j-m einprägen

Leipzig, 15.07.01 – 20.07.03

Durchdringbarkeit eines Waldes hinaus ging? Wie? Ein Blick zurück brachte frühere Forschungen ins Spiel: der Zusammenhang zwischen der Erforschung optischer Phänomene, der Einbildungskraft und dem daraus resultierenden Zusammenspiel von Körper und Geist entbehrte im Fall des unglücklichen Monsieur Plateau nicht einer gewissen Tragik. [→HISTORIE]

ZWISCHEN DEN WIPFELN IM WEISSEN LIEGT DIE WEITE EINES INNEREN RAUMES WO DER UNTERWORFENE WALD SEINEN TRIBUT FORDERT WO SEINE AUSDEHNUNG SEINE WILDEHEIT SEINE UNBEHERRSCHTHEIT EIN NACHBEBEN ABGEBEN BEI DER EROBERUNG DIESER RAUMES

Abb.5 Die Vermutung lag nahe, daß es sich hierbei um eine Analogie zwischen dem graphisch-technischen Prozeß des Eindruckens in das Papier und dem – allerdings voraussetzungslos und komplexen – psycho-physischen Vorgängen handeln könnte; die man auch mit dem Modell des 'Wunderblicks' in Verbindung bringen könnte. (→Freud, 1924/25)

Man fand schließlich heraus, daß gerade die Brüchigkeit des domestizierten Naturraumes 'Wald' den Fixpunkt einer Annäherung an so einen Zustand bieten konnte, der all dies beinhaltet: die Erfahrung der »inneren Unermesslichkeit«. (→Bachelard, 1975)

(Nur wenigen ist es jedoch gelungen, diesen Zustand zu erreichen und ihn später unbeschadet wieder zu verlassen.)

*HISTORIE
Nachbilder lassen sich sehr leicht erzeugen und vor allem sehr deutlich wahrnehmen. Folgende Arten lassen sich nennen:
— Der Leichten, den man sieht, wenn eine glühende Kohle gezeichnet wird (Phosminis);
— kurzes Blicken in die Sonne führt auch bei geschlossenen Augen zu Farberscheinungen (systematische Unterdrückung von Boyle, 1663);
— längeres Blicken auf ein Fenster und dann Weggucken führt zu einem negativen Nachbild (Agallomias, 1613);
— diese Nachbilder können periodisch wieder auftreten, z.B. als Träume (Artemides);
— Der Peter Kirsch (1646) berichtet, daß er die Witter verloren hat, im Dunkeln nicht sehen zu können, da das Nachbild eines hell beleuchteten Bildes wirkte.
— Newton Wichte angeblich dreimal hintereinander in ein Spiegelbild der Sonne und mußte sich anschließend drei Tage in einem abgedunkelten Raum aufhalten, um das Nachbild los zu werden;
— Buffon (1743) untersuchte die Symptomatik von negativen Nachbildern und stellte fest, daß deren Farbe immer genau die Komplementärfarbe zu der ursprünglichen Farbe war.

Das Franklin-Experiment beschränkt darin, daß bei geschlossenen Augen positive Nachbilder und bei Blicken auf eine weiße Fläche negative Nachbilder auftreten.

— Joseph Plateau (1877) veröffentlichte das Buch »Principaux Phénomènes Subjectifs de la Vision. Il handelt sich hierbei um eine Geschichte der visuellen Empfindungen aus phänomenologischer Sicht, die folgende Phänomene behandelt: Persistenz von Netzhautindrücken (insbesondere bei rotierenden Scheiben), »zufällige Farben«, Nachbilder, Irradiation, Kontrast und farbige Schatten. Im Fortgang seiner Versuche, das Nachbild der Sonnenflecken im Auge nach Form und Größe zu klassifizieren, erwähnt er: Er hatte, um die Fähigkeit des Auges zu untersuchen, Gesichtseindrücke auch nach dem Schließen der Augen zu bewahren, mehrmals 20 min lang in die Sonne gestarrt – mit dem Ergebnis, daß das scharfe Bild der Sonne nach wachend auf der Netzhaut hängenbleibt. In den folgenden Minuten wurde sein Sehvermögen immer schwächer. 1832 entwickelt es fast erbliche, das Phosminis-schop. Es war – aller Wahrscheinlichkeit nach – der erste Apparat, der lebende Bild erzeugte.

Tina Schulz, Adaption, 2003

Erste Ergebnisse, 2003

Giclée print

60 x 42 cm each (six parts)

Tina Schulz, Adaption, 2003

Impression, 2003

Giclée print

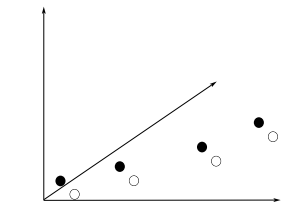
60 x 42 cm each (six parts)

Raumkreuzer

3/5

Am Sichtbaren prallte man schlicht und einfach ab

Eine schlichte Szene, der Zoom nähert sich von hinten. Drei Fotografien zeichnen eine alltägliche Handlung auf: Die Durchquerung eines Raumes durch zwei Menschen.



ZWEI MENSCHEN GEHEN

Abb.7 »Das Gehen kann nicht dem Erste vor folgt definiert werden: es ist der Raum der Auflösung.« (»de Certeau, 1988)

Nun wurde behauptet, daß sich dieses einfache Bild sukzessive reduziere, bis kaum mehr etwas übrig bliebe; nur ein paar ganz einfache Komponenten, die die Darstellung ins Symbolische erheben könnten: die schlichte Geste des Haltsuchens, die kleine Mühsal des Aufstiegs, die daraus spricht, und die in dieser Reduziertheit an große Mühen denken läßt, beinahe an Vergebliches... Dazu der Blick von oben auf diese Gestalten, die um so kleiner werden, je näher der Zoom herankommt... Doch mit der Zeit fielen Kleinigkeiten ins Auge, unzählige Details, die so banal waren, daß sie nichts mehr preiszugeben schienen: die glänzenden Falten der Lederjacke auf dem Rücken und im Ellenbogen, qulebschendes Kunstleder, der leichte Schlag der Jeans, die klobigen Absätze, sein ausrasierter Nacken, das grelle Blond ihrer Haare. Hier noch einen passablen Ausweg zu finden, schien schlichtweg nicht mehr möglich zu sein. Ab jetzb begann unsere kleine Erzählung zu versagen (ganz zu schweigen von den 'Großen Erzählungen') - auch wenn die drei Schnitte einen glasklaren Handlungsablauf zeigten:

- 1.) ALS AKTEURIN DIESER SEQUENZ TRITT SICHTBAR DIE ZEIT ZUTAGE
 - 2.) DIE ANZAHL DER DETAILS NIMMT ZU JE ENGER, DER AUSSCHNITT GEFASST WURDE
 - 3.) DAS RASCHELN DER BLAETTER IM WIND UND DAS KNIRSCHEN DES KIESES
- DRINGEN NUR VERZOEQERT HIER HERAUF

Eine Frau und ein Mann steigen einen Abhang hoch.

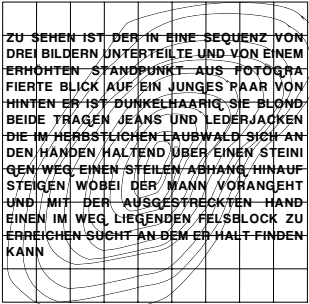


Abb.8 Man sagt, es sei die Nichterheit der Sequenz, die das Menschliche des Filmzählens stetig zeigen und - quasi neuben - jenen Vordruck auf Kinnch einfließen lassen

Das, was der totalen Zersplitterung gerade noch Einhalt gebieten konnte, nannten wir das punctum des Bildes in der Zeit Dieses »Es war schließlich genau so, zwei Menschen sind dort gegangen« (* vgl. Barthes, 1989), und sie haben sich an den Händen gehalten, um den Aufstieg zusammen zu bewältigen. Das punctum brachte die Zeit ins Spiel, den Augenblick und Kairos. Dieser unerwartete Realitätsschock war für manche unter uns schwer zu verkraften und wird von vielen Seiten nach wie vor angezweifelt. Andere dagegen vertraten die Meinung, man habe es hier mit eindeutigen Dokumenten zu tun, die über eine weit verbreitete Taktik Auskunft geben könnten: eine Taktik der Aneignung des Raumes, die so diffizil, verdeckt und dennoch alltäglich abläuft, daß sie keiner totalen Kontrolle, sei es der Lesbarkeit, der Definition oder der Allgemeingültigkeit, unterliegen könne. (Diese Aus-sichten gaben vielen von uns neue Zuversicht.)

Leipzig, 22.07.03 - 27.07.03

Pre - Made Plateaux

5/5

>>Repeat<<

WBS RGB: Es handelte sich hierbei um einfache Formelemente, die, repetitiv angeordnet, große gerasterte Blöcke ergaben. Die Einzelelemente zeigten sich bei näherem Hinsehen als Grundformen des Bauens: eine Wand mit einem Fenster, eine Wand mit zwei Fenstern, eine Wand mit zwei Fenstern, einer Tür und Balkon. Dazwischen Leere. Die Formen waren direkt auf den Untergrund gestempelt worden, in den damals gängigen Stempelfarben Rot Grün Blau. Ohne Frage waren es die Faszination der Repetition und des Rasters, die uns hier beschäftigen sollten. Im Verlauf der Diskussion spalteten sich die Diskutanten recht schnell in zwei feindliche Lager: »Das Raster ist monoton und restriktiv, ein Gefängnis!« war einerseits zu hören, andererseits aber auch: »Schluß mit den Erzählungen, die Eroberung des Raumes hat stattgefunden, die Hierarchien sind aufgehoben, Autonomie bedeutet Freiheit!« Es gab kaum Versuche, diese Gegensätze zu überwinden, zu weit lagen die Positionen auseinander (* vgl. Rainer, 1966):

des industriellen Wohnungsbaus führte zum geschlossenen Kubus, einer unifizierten Wohnform, die sich in bestimmten Kreisen eine Zeitlang äußerster Beliebtheit erfreuen konnte [*HISTORIE].

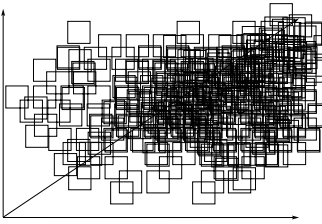


Abb.12 »Die interessanteste Eigenschaft des Kubus ist, daß er relativ uninteressant ist.« (* Sol LeWitt, 1968) - Ausdehnung der Rasterstrukturen

- 1. die Hand der Künstler
- 2. hierarchische Beziehungen
- 3. Textur
- 4. figurative Referenz
- 5. Rhythmus
- 6. Komplexität und Detail
- 7. Monumentalität

- 1. industrielle Fertigung
- 2. einheitliche Formen, Module
- 3. ununterbrochene Oberfläche
- 4. nicht referentielle Formen
- 5. Buchstäblichkeit
- 6. Einfachheit
- 7. menschlicher Maßstab

Abb.11 Objekte, die es zu minimieren, eliminieren oder zu erhalten gibt.

Um zu verstehen, wie es dazu kommen konnte, schien ein Blick in die Vergangenheit nötig. Dabei stieß man auf einen gewissen englischen Zimmermann namens Richard Manning, der, um seinem Sohn den Aufenthalt im damals noch nicht kolonialisierten Australien so angenehm wie möglich zu gestalten, ein transportables Blockhaus aus vorgefertigten Bauelementen, das sogenannte Manning-Cottage, erfand. Die Besiedlung des 5. Kontinents mit Hilfe des Manning-Cottage wurde im allgemeinen auf das Jahr 1851 datiert; kaum jemandem fiel dabei die zeitliche Nähe zu Henry David Thoreaus Aufenthalt 1854 in seinem Cottage am Waldensee bei Concord/Mass. auf. Ohne Zweifel lag hier der Ursprung des gebauten Rasters vor uns. Eine Untersuchung der Entwicklung

Bald sahen wir jedoch ein, daß das Raster allgegenwärtig geworden war: aus keinem Bereich des Lebens war es mehr wegzudenken, zu universell war seine Einsetzbarkeit. Ebenso breit gefächert waren die Meinungen über Nutzen und Schädlichkeit des Rasters; beinahe verloren wir jede Hoffnung auf den Erfolg unseres Unternehmens: eine Linie zu verfolgen und die Gegner zu versöhnen... Doch waren die Positionen wirklich noch unvereinbar? Oder war das Raster mittlerweile Teil der Natur, unserer Natur, geworden? Spiegelte diese auf den ersten Blick rein ästhetische Oberflächenstruktur ein tieferes Wissen der Form über ihren Inhalt wieder? Mehr und mehr kamen wir zu der Erkenntnis, daß das Raster unzählige Geschichte erzählen konnte; es war ebenso spirituell wie wissenschaftlich, materialistisch wie asketisch, egalitär wie repressiv, narrativ wie stumm; sogar musizieren oder tanzen konnte man danach. »Es ist«, so schlossen wir endlich, »als Ganzes schizophren, unerschöpflich in seinen Widersprüchen.«

>> WRITING ABOUT ART IS LIKE DANCING ABOUT ARCHITECTURE <<

Abb.13 Das behauptet zumindest Steve Martin. Daß sowohl das Raster als auch die »Platte« tanzbar sind, ist allerdings zu wenig bescheiden (*Kolding, 2001)

Leipzig, 05.08.03 - 10.08.03

Tina Schulz, Adaption, 2003

Raumkreuzer, 2003
Giclée print
60 x 42 cm each (six parts)

Tina Schulz, Adaption, 2003

Pre-Made Plateaux, 2003
Giclée print
60 x 42 cm each (six parts)

Tina Schulz was born in 1975 in Munich, Germany. After studying German studies at the LMU in Munich she moves to Leipzig to study Fine Arts within Astrid Kleins' class at the HGB Academy of Visual Arts, where she majors in 2004. She runs the LIGA Produzentengalerie in Berlin in 2002 and 2003 and is involved in different teaching activities at the HGB between 2005 and 2008. Schulz writes broadly about artist colleagues like Henriette Grahnert, David Schnell, Eiko Grimberg and Arthur Zalewski. She wins the Dorothea von Stetten Award in 2010. After residencies in Paris, Brussels and Los Angeles in 2009 and 2010 she lives and works in Brussels and Berlin.

Tina Schulz
Dossier 2003–2007

Design: Alexander Koch

© Tina Schulz, KOW, Berlin 2013

