



SIGNIFIKANTE SIGNATUREN 89

Mit ihrer Katalogedition »Signifikante Signaturen« stellt die Ostdeutsche Sparkassenstiftung in Zusammenarbeit mit ausgewiesenen Kennern der zeitgenössischen Kunst besonders förderungswürdige Künstlerinnen und Künstler aus Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Sachsen-Anhalt vor.

In the 'Significant Signatures' catalogue edition, the Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, in collaboration with renowned experts in contemporary art, introduces extraordinary artists from the federal states of Brandenburg, Mecklenburg-Western Pomerania, Saxony and Saxony-Anhalt.

Marion Fink

vorgestellt von **presented by** Rahel Schrohe











*She commanded the elements of
her own holographic reality.*



*The summer was nothing but a brief moment
between her yearnings.*



Nichts ist, wie es scheint

Rätselhafte Welten
im Werk von Marion Fink

Drei junge Menschen hängen in einer steinigten, postapokalyptischen Landschaft ab. Sie sind triadisch um ein Autowrack arrangiert, barfuß und tragen kurzärmelige Overalls oder T-Shirt. Sie verharren in wartendem Zustand: Ihre Blicke gehen aus dem Bild heraus, nahen und fernen Zukünften entgegen. Über ihnen schwingen Gesteinsbrocken an Seilen durch die Luft.

All they wanted was to live as gods ist der Titel, den Marion Fink dieser im Jahr 2020 entstandenen Arbeit gegeben hat | Abb. 01 |. Dem ohnehin schon mysteriösen ersten Eindruck des Bildes verleiht er eine zusätzliche poetische Bedeutungsebene und ein eigenes Narrativ: Das einzige, was die drei Dargestellten wollen, ist, als Götter zu leben. Ironie und Ernsthaftigkeit mischen sich nicht nur im Bildtitel, sondern auch angesichts der abweisend kargen Umwelt, der vermeintlich schwerwiegenden und gefährlich nah schwingenden Gesteinsbrocken sowie der sinnierenden Blicke. In welcher Welt befinden sich die drei und was imaginieren sie dort? Von einem satten Paradies, in dem die Götter zu Hause sind, scheint diese Umwelt, die an einen Schrottplatz erinnert, jedenfalls weit entfernt.

Wie fast immer in Finks Werken sind auch hier die dargestellten Figuren annähernd lebensgroß und bilden so ein direktes Gegenüber der Betrachtenden, in das sich diese hineinversetzen oder das sie zu entschlüsseln versuchen können. Sie schauen in eine unbestimmte Ferne, oft müde und unentschieden, manchmal regelrecht ziellos. Nur selten richten sie den Blick aus dem Bild heraus auf die Betrachtenden. Wenn sie es tun, etwa in der Arbeit *The Wave* aus dem Jahr 2018 | Abb. ^[02] |, entsteht eine direkte Ansprache, die zwischen Einladung und humorvoller Herausforderung oszilliert. *The Wave* zeigt eine junge Frau mit hellen Haaren und rosafarbener Haut, bäuchlings liegend auf einer schlangenartig gewundenen blauen Struktur, die über einer marmorierten Kugel schwebt. Unter ihrem vegetabil gemusterten orangefarbenen Kimono ist der Schriftzug »Future« auf einem hellblauen Shirtärmel zu lesen. Flipflops baumeln an den Füßen, einzelne längliche Konfettistreifen in der Farbe des Kimonos flattern zu Boden.

Auf welche Zukunft wird hier angespielt – die einer Generation, des Planeten? In Finks Arbeiten werden Personen, die der Gegenwart und Generation der Künstlerin entspringen, in eine unwirtliche, vielleicht zukünftige Umwelt versetzt. Diese Umwelt ist aus glatten, harten Oberflächen geformt, aus denen nichts wachsen kann. Kantige Steine und industriell gefertigte, metallene Elemente sind darauf angeordnet. Manchmal schweben bunte Kugeln durchs Bild, die an Himmelskörper denken lassen. Finks zumeist weibliche Figuren haben helle Haut, sind schlank, jung und normschön. Die Körper orientieren sich an Finks eigenem Körper. Gleichzeitig verleiht die Künstlerin ihren Figuren etwas Unwirkliches, indem sie deren Haut rosa färbt, die glatten, glänzenden Haare burgunderfarben oder rosa gestaltet und die Gliedmaßen sichtbar verlängert. Manchmal sind ganze Figuren in schwarz-weiß angelegt, was an fotografische Graustufen denken lässt und – in Anbetracht der stets farbigen Umwelt – einen collagenhaften Eindruck erzeugt.

Im Zusammenspiel von Figur und Umwelt fokussiert Fink gleichermaßen ihren Blick auf sich selbst sowie auf den Zustand der Welt. Das reiche, melancholische Innenleben ihrer Figuren ist von Beginn an durch deren Körperhaltungen und Blicke angedeutet und wird durch die Bildtitel, die sie manchmal auch als Schrift ins Bild setzt, zusätzlich verstärkt (etwa *All he could reach was a new level of assumption*, 2019 | Abb. ^[05] |). Die jungen Menschen in Finks Bildern sind in sich gekehrt und hängen ihren Gedanken nach. Zunehmend machen sich das Innere der Figuren und deren Selbstbezogenheit in der unwirtlich-kargen, traumartig-futuristischen Umwelt breit und werden im Außen gespiegelt. Dieses künstlerische Vorgehen lässt an Albrecht Dürers *Melancholia I* und daran anschließende Bildstrategien denken. In seinem Kupferstich aus dem Jahr 1514 entwickelt Dürer ein komplexes Geflecht aus Ikonografie und Symbolik, um der Allegorie der Melancholie eine visuelle Form zu geben.¹ | Hierzu: Erwin Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977. | Der Melancholiker wird von einer Vielfalt verschiedener Gegenstände begleitet, die in ihrer jeweiligen Bedeutung und in ihrer Verbindung von den Betrachtenden zu entschlüsseln sind. Aus Rezeptionsästhetischer Perspektive setzt dies nicht nur eine große Informiertheit voraus, es bedeutet auch, dass Dürer die Bildbetrachtung selbst als kreativen Akt des Kombinierens und der Interpretation begreift, wobei stets verschiedene Deutungen denkbar sind.

Vergleichbar mit Dürers *Melancolia I* evokiert Fink im Wechselspiel der Haltungen, Gesten und Blicke ihrer Figuren mit den Elementen in deren Umwelt eine ähnliche Rätselhaftigkeit. Dabei deutet sich – auch in den Bildtiteln – immer mehr an, dass ihre Werke danach streben, in ihrem rätselhaften Sein, ähnlich der *Melancolia I*, den Blick auf andere Bewusstseinszustände zu öffnen, die von diesen fremden, fiktionalen Welten symbolisiert werden (*She found herself beyond the molded structures of the convenient known*, 2019 | Abb. ^[06]). Zunehmend befinden sich die dargestellten Körper in Auflösung und werden zuweilen zweigeteilt, um sich in ihrer Umwelt zu verlieren sowie anderen Bewusstseinszuständen, Körpererfahrungen und Realitäten zuzuwenden (*Her imagination had entered unknown territory, a place where her body could no longer remain inert*, 2022 | Abb. ^[09] | oder *The attempt to trace back her consciousness to its source was a dance through the dimensions*, 2024, | Abb. ^[07] |; und *She had once again separated from the whole to experience another aspect of her infinite being*, 2024 | Abb. ^[08]).

Fink konzipiert ihre weltabgewandten, der Introspektion verpflichteten Figuren und deren Umwelt ausgehend von den eigenen spirituellen Erfahrungen sowie der Beschäftigung mit Quantenphysik. Hier wurde vor einem Jahrhundert herausgestellt, dass das Verhalten von Materie auf kleinster Ebene nicht vollständig vorhersehbar ist. Vielmehr können Teilchen gleichzeitig in verschiedenen Zuständen existieren, miteinander verschränkt sein oder Energiebarrieren durchqueren. So existieren tiefe Verbindungen und Ungewissheit gleichermaßen. Übertragen auf die Bildwelten Finks lässt sich erahnen: Nichts ist, wie es scheint, und hinter der sichtbaren Welt und Materie liegt noch etwas anderes. Fink macht ihre Figuren, diese indirekten Selbstporträts, zu Platzhaltern, die den Betrachtenden vor dem Bild Momente der Identifikation ermöglichen. Im Spiel mit Elementen des Unbewussten, Traumhaften und Rätselhaften werden ihre Werke zum poetischen, autofunktionalen Ausdruck ihrer Reisen ins Selbst sowie Innere und firmieren so als höchstpersönliche Porträts der eigenen Gegenwart.

Fink entwirft ihre Motive in zwei verschiedenen Größen und arbeitet fast ausschließlich im Hochformat: Zum einen entstehen lebensgroße Figurenbilder (eine, zwei oder bis zu drei Figuren in einer Landschaft), die zumeist 210 x 153 cm oder 153 x 120 cm messen, aber auch mal um die 300 cm groß sein können. Zum anderen schafft sie kleinformatige Porträts, die sich auf die Darstellung einzelner Gesichter konzentrieren und eine reduzierte Größe von 48 x 33 cm aufweisen.

Die künstlerische Technik, die Fink in allen ihren Werken zur Anwendung bringt, ist jene der Monotypie. Im Abklatschverfahren der Monotypie verbinden sich Malerei, Zeichnung und Grafik auf einzigartige Weise miteinander. Es kam erstmals um 1640 zum Einsatz und erlebte im Zuge des Impressionismus im 19. Jahrhundert ein Wiederaufleben.² | Grundlegend zur Thematik: Jonas Beyer: Zwischen Zeichnung und Druck. Edgar Degas und die Wiederentdeckung der Monotypie im 19. Jahrhundert, Paderborn 2014. | Die Monotypie ist ein mechanisches Verfahren, das Unikate erzeugt. Und wie der Titel verheißt, ist bei dieser Technik in der Regel nur ein Abzug möglich.

Fink hat diese Technik für sich seit 2016 experimentell erprobt und nach und nach für die eigenen Zwecke perfektioniert. Zunächst fertigt die Künstlerin eine spiegelverkehrte Bleistiftskizze in der Größe des späteren Bildes an. Ausgehend von dieser Skizze erfolgt die Umsetzung in Öl. Dafür wird das Bild in seine Bestandteile zerlegt, die in vielen einzelnen Schritten gedruckt werden müssen. Sie trägt die Ölfarbe mit dem Pinsel auf eine kleinere Plexiglasplatte auf und appliziert so die einzelnen Bildteile unverzüglich nacheinander mit großem Druck auf das Trägermedium. Auf diese Weise findet ihre künstlerische Handschrift eine nahezu direkte Übersetzung in das letztlich gedruckte Bild. Fink nutzt als Trägermedium ein glattes Fotodruckpapier, auf dem sich die angewandte Maltechnik sehr fein abzeichnet.

Mit dem Prozess des schrittweisen Druckens stellt sich eine andere Form der Zeitlichkeit ein. Bildelemente werden voneinander separiert und nacheinander ins Bild gebracht. So ermöglicht das Verfahren die Wiedergabe einer unmittelbaren malerischen Geste nur in Teilabschnitten und versagt sich ihr im großen Ganzen. Durch das Aufbrechen des Motivs in Einzelteile, durch den langwierigen Herstellungsprozess, spielt diese Technik (zumindest in der Form der Umsetzung bei Fink) mit Formen des Perfektionismus. Gleichzeitig entzieht sie sich einem perfektionistischen Anspruch im manuell gesteuerten mechanischen Verfahren, das aufgrund seines spezifischen Umsetzungsprozesses Elemente der Unkontrollierbarkeit ins Spiel bringt.

Das monotypische Verfahren zeichnet sich durch eine spezifische Farbwirkung und eine einzigartige malerische Oberfläche aus. Durch den Abklatsch mindert sich die Intensität der Farbe. Das Druckverfahren verhindert zudem, dass Farben ineinander laufen und bewirkt klare Kanten der einzelnen Bildelemente. Es kann im Bild den Eindruck einer heterogenen Pinselführung erzeugen. Angesichts der spezifischen Technik entwickeln die einzelnen Bildelemente eine malerische Tiefe, obwohl die Bildmotive selbst, insbesondere auch aufgrund der collagierten Verfahrensweise, im Grunde eher flächig orientiert sind.

Die Technik der Monotypie verbindet sich bei Marion Fink mit Bildmotiv und Text. Die Künstlerin verhandelt das Verhältnis des Selbst zur Welt und ihrer Wahrnehmung, wobei sie dieses Verhältnis mit einer gewissen Skepsis, mit einer Ungewissheit assoziiert. Sie hat Bilder im Kopf, die sie vermitteln möchte. Dafür scheint das monotypische Verfahren in besonderem Maße geeignet, verbindet es doch in seinem mehrschrittigen Entstehungsprozess partiell intuitives, gestisches Handeln mit einem gleichzeitig zeitlich entzerrten, reflektierten Vorgehen und Aspekten technischer Unkontrollierbarkeit. So spiegelt sich in Finks spezifischem Einsatz der Monotypie das von ihr entwickelte, den Bildern inhärente ästhetische Konzept.

RAHEL SCHROHE

Rahel Schrohe ist Kunsthistorikerin und Kuratorin und lebt in Berlin.

Sie ist Referentin für Ausstellungen in der Stiftung Brandenburg Tor.

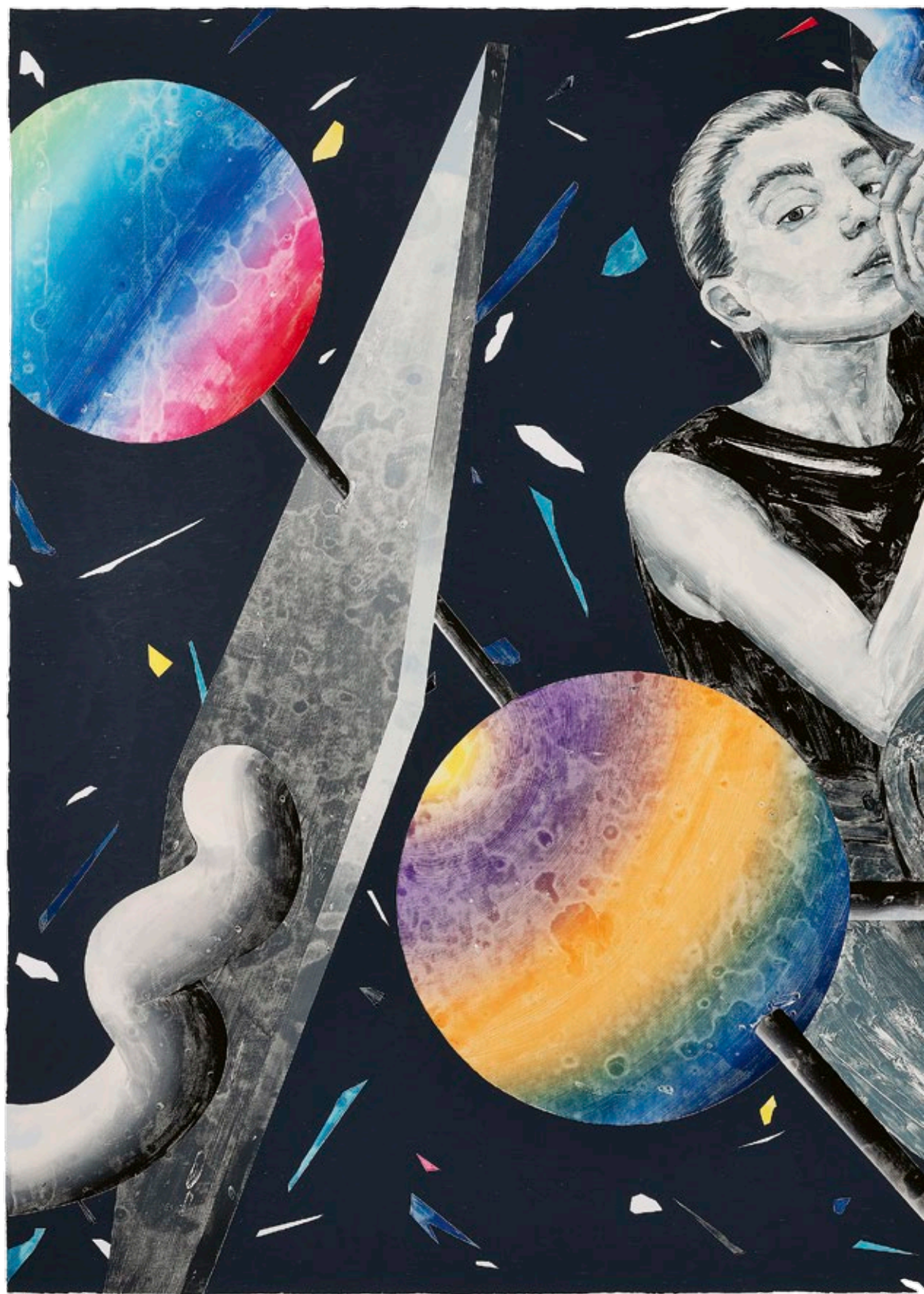
Zuvor leitete sie den Kunstverein KunstHaus Potsdam und arbeitete im kuratorischen Team der Fondation Beyeler in Basel.

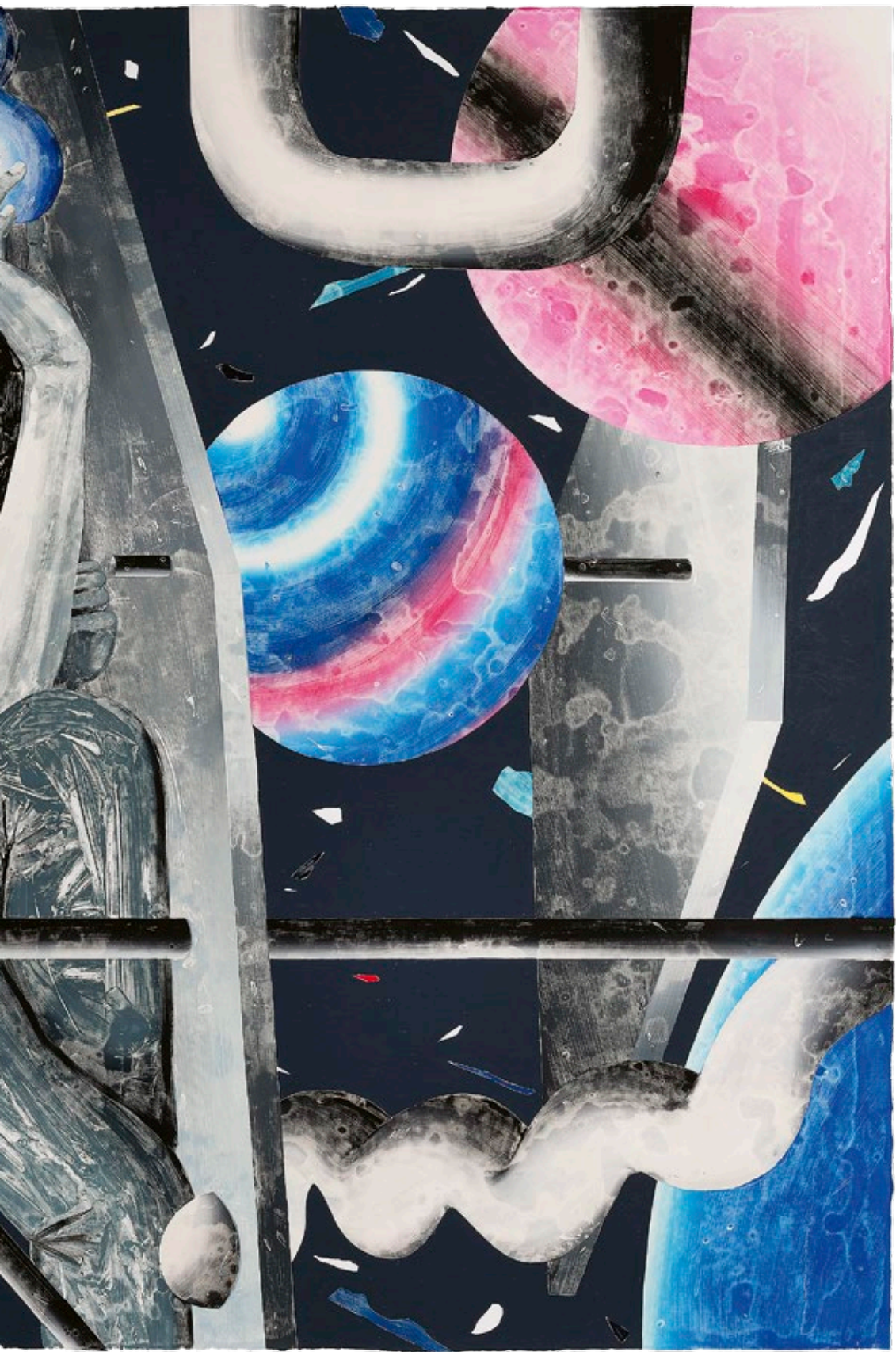












She found herself beyond the molded structures of the convenient known.

Nothing is as it seems

*Enigmatic worlds in the
work of Marion Fink*

Three young people are hanging out in a rocky, post-apocalyptic landscape. They are arranged as a triad around a car wreck, barefoot and wearing short-sleeved overalls or T-shirts. They are waiting—their gazes are directed out of the picture, towards near and distant futures. Above them, boulders on ropes are swinging through the air.

All they wanted was to live as gods is the title Marion Fink gave to this work, created in 2020 | Abb. 01 |. It adds an additional poetic layer of meaning and its own particular narrative to the already mysterious first impression conveyed by the picture. The only thing that the three people shown here want is to live as gods. However, it is not only in the picture's title that irony and seriousness mingle but also in the forbiddingly barren environment, the seemingly heavy boulders, swinging dangerously close, and the pensive glances. In which world do the three find themselves and what is it that they imagine there? In any case, this environment, reminiscent of a scrap yard, seems far removed from a lush paradise where gods abide.

Here, as in most of Fink's works, the figures depicted are almost life-size, forming a direct counterpart to the viewer, who can empathise with, or try to decipher, them. They are gazing into an undefined distance, often tired and undecided, sometimes even downright aimless. Only rarely do they direct their gaze out of the picture towards the viewer. Where they do, as in *The Wave* from 2018 | Abb. 02 |, they directly address viewers in a way that oscillates between invitation and humorous challenge. *The Wave* shows a young woman with fair hair and pink skin, lying on her stomach on a coiled, snake-like blue structure hovering above a marbled sphere. Under her vegetable-patterned orange kimono, the English word 'Future' can be read on a light blue shirt sleeve. Flip-flops are dangling from her feet, individual long strips of confetti in the kimono's colour are fluttering to the floor

Whose future is being referred to here—a generation's, the planet's? In Fink's works, people from the artist's present and her generation are placed in an inhospitable, perhaps future, environment. This environment is moulded from smooth, hard surfaces on which nothing can grow. It is covered with angular stones and industrially manufactured metal elements. Colourful spheres, reminiscent of celestial bodies, are sometimes floating through the picture. Fink's mostly female characters have light-coloured skin; they are slim, young and conventionally beautiful. Their bodies are modelled on Fink's own body. At the same time, the artist invests her figures with an unreal quality by colouring their skin pink, making their smooth, shiny hair burgundy or pink and by visibly elongating their limbs. Sometimes, reminiscent of photographic greyscale, entire figures are created in black and white, which, given the constantly colourful environment, makes for a collage-like impression.

In the interplay between figure and environment, Fink simultaneously focusses on herself and on the state of the world. Her figures' rich, melancholic inner life is hinted at from the outset by their postures and gazes, further emphasised by the pictures' titles which are sometimes placed within the picture as writing (for example *All he could reach was a new level of assumption*, 2019 | Abb. 05). The young people in Fink's pictures are introverted and wrapped in thought. Increasingly, the figures' inner selves and their self-centredness take hold in the inhospitable, barren, dreamlike-futuristic environment, and are thus reflected on the outside. Her artistic approach is reminiscent of Albrecht Dürer's *Melancholia I* and subsequent pictorial strategies. In his 1514 copperplate, Dürer develops a complex web of iconography and symbolism visualising the allegory of melancholy.¹ | On this topic: Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1955. | The melancholic is accompanied by a variety of different objects, whose respective meanings and connections need to be deciphered by the viewer. From the perspective of reception aesthetics, this requires a high level of information on the viewer's part. It also presupposes that Dürer considered the viewing of images as a creative act of combination and interpretation allowing for different interpretations. Comparable to *Melancholia I*, Fink evokes a similar enigmatic quality in the interplay of her figures' postures, gestures, and gazes with the elements in their environment. What becomes ever more apparent, also in the pictures' titles, is that, like in

Melancolia I, her enigmatic works strive to make visible other states of consciousness that are symbolised by these strange, fictional worlds (*She found herself beyond the molded structures of the convenient known*, 2019 | Abb. [96]). Increasingly, the bodies depicted are in a state of dissolution and sometimes split in two in order to lose themselves in their environment and turn to other states of consciousness, bodily experiences and realities (*Her imagination had entered unknown territory, a place where her body could no longer remain inert*, 2022 | Abb. [97] |; or *The attempt to trace back her consciousness to its source was a dance through the dimensions*, 2024 | Abb. [97] | and *She had once again separated from the whole to experience another aspect of her infinite being*, 2024 | Abb. [98]).

Fink conceives her unworldly, introspective figures and their environment based on her own spiritual experiences and her interest in quantum physics. A century ago, quantum physics revealed that the behaviour of matter at the smallest level is not completely predictable. Rather, particles may exist simultaneously in different states, be entangled with each other, or cross energy barriers. In this way, deep connections and uncertainty exist on an equal footing. Transferred to Fink's visual worlds, one can surmise that nothing is as it seems and there is something else behind the visible world and matter. Fink turns her figures, these indirect self-portraits, into placeholders that allow viewers moments of identification in front of the picture. Playing with elements of the unconscious, the dreamlike and the enigmatic, her works become poetic, auto-fictional expressions of her journeys into her innermost self: highly personal portraits of her own present.

Fink's motifs come in two different sizes, and almost exclusively in portrait format. On the one hand, she creates life-size figure paintings (with between one and three figures in a landscape); they usually measure 210 x 153 cm or 153 x 120 cm, but can also be around 300 cm in size. On the other hand, there are small-format portraits that concentrate on the depiction of individual faces and have a reduced size of 48 x 33 cm.

Fink, in all her works, employs the artistic technique of monotype, a unique combination of painting, drawing, and graphics. Monotype was first used around 1640 and then saw a revival in the 19th century, in the wake of Impressionism.² | On this topic: Jonas Beyer, *Zwischen Zeichnung und Druck*. Edgar Degas und die Wiederentdeckung der Monotypie im 19. Jahrhundert, Paderborn 2014. | It is a mechanical process that produces unique pieces. As its name suggests, it usually allows for only one print.

Fink has been experimenting with monotype since 2016, gradually perfecting it for her own purposes. First, the artist creates a mirror-image pencil sketch in the size of the eventual picture. Based on this sketch, the painting is realised in oil. To do this, the picture is broken down into its components, which need to be printed in many individual steps. Fink brushes the oil paint onto a small Plexiglas plate and then subsequently applies the picture's individual parts with great pressure to the carrier medium. In this way, her artistic signature is almost directly translated to the final printed image. Fink uses smooth photo print paper as a carrier medium, on which the applied painting technique becomes delicately visible.

The process of step-by-step printing introduces a different form of temporality. Image elements are separated from each other and consecutively brought into the picture. In this way, the reproduction of an immediate painterly gesture is only allowed in parts, while it is literally being denied 'in the big picture'. By breaking the motif down into individual parts, and as a result of the lengthy production process, this technique (at least when used by Fink) plays with forms of perfectionism. At the same time, Fink eludes the perfectionist demand of a manual mechanical process, which, due to its specific implementation, brings elements of uncontrollability into play.

The monotype process is characterised by a specific colour effect and a unique painterly surface. The intensity of the colour is reduced by the transfer. Also, the printing process prevents colours from running into each other, thus making for clean edges in the individual picture elements. With it, the impression of a heterogeneous brushstroke can be created in the picture. Due to the specific technique, the individual picture elements develop a painterly depth, although the picture motifs themselves, especially due to the collage process, have a flatter orientation.

Marion Fink combines the monotype technique with pictorial motif and text. She negotiates the self's relationship to the world and the latter's perception, associating this relationship with a certain scepticism, with uncertainty. She has images in her mind that she wants to convey. The monotype process seems particularly suitable for this, as its multi-step creation process combines partially intuitive, gestural action with a staggered, reflective approach and aspects of technical uncontrollability. What is thus reflected in Fink's idiosyncratic use of monotype is the aesthetic concept inherent in her images itself.

RAHEL SCHROHE

Rahel Schrohe is an art historian and curator and lives in Berlin. She works as exhibition consultant at Stiftung Brandenburger Tor. Previously, she headed the Kunstverein KunstHaus Potsdam and worked on the curatorial team of Fondation Beyeler at Basel.

The attempt to trace back her consciousness to its source was a dance through the dimensions.



She had once again separated from the whole
to experience another aspect of her infinite being.



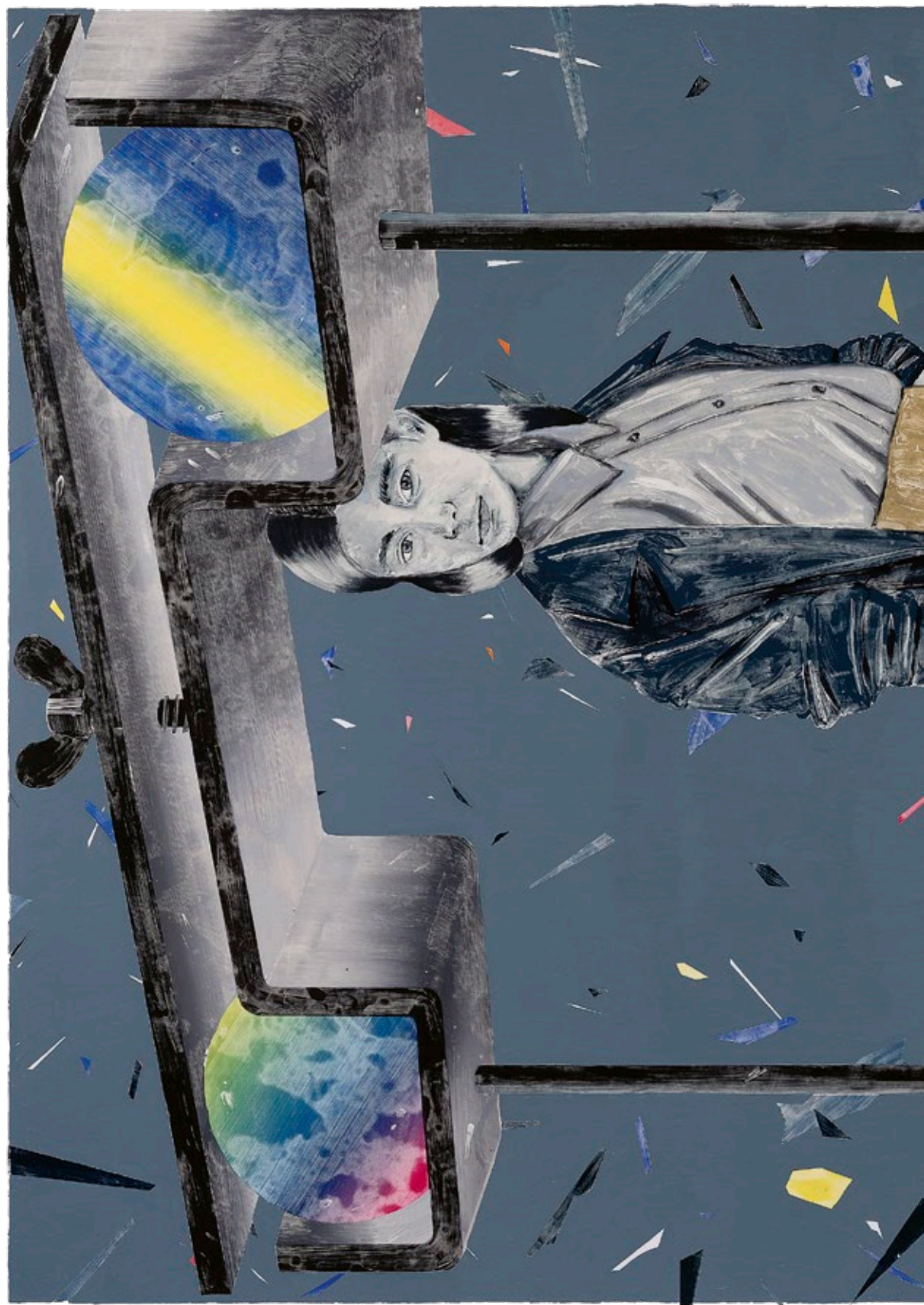
she had once again separated from the whole to experience another aspect of her infinite being





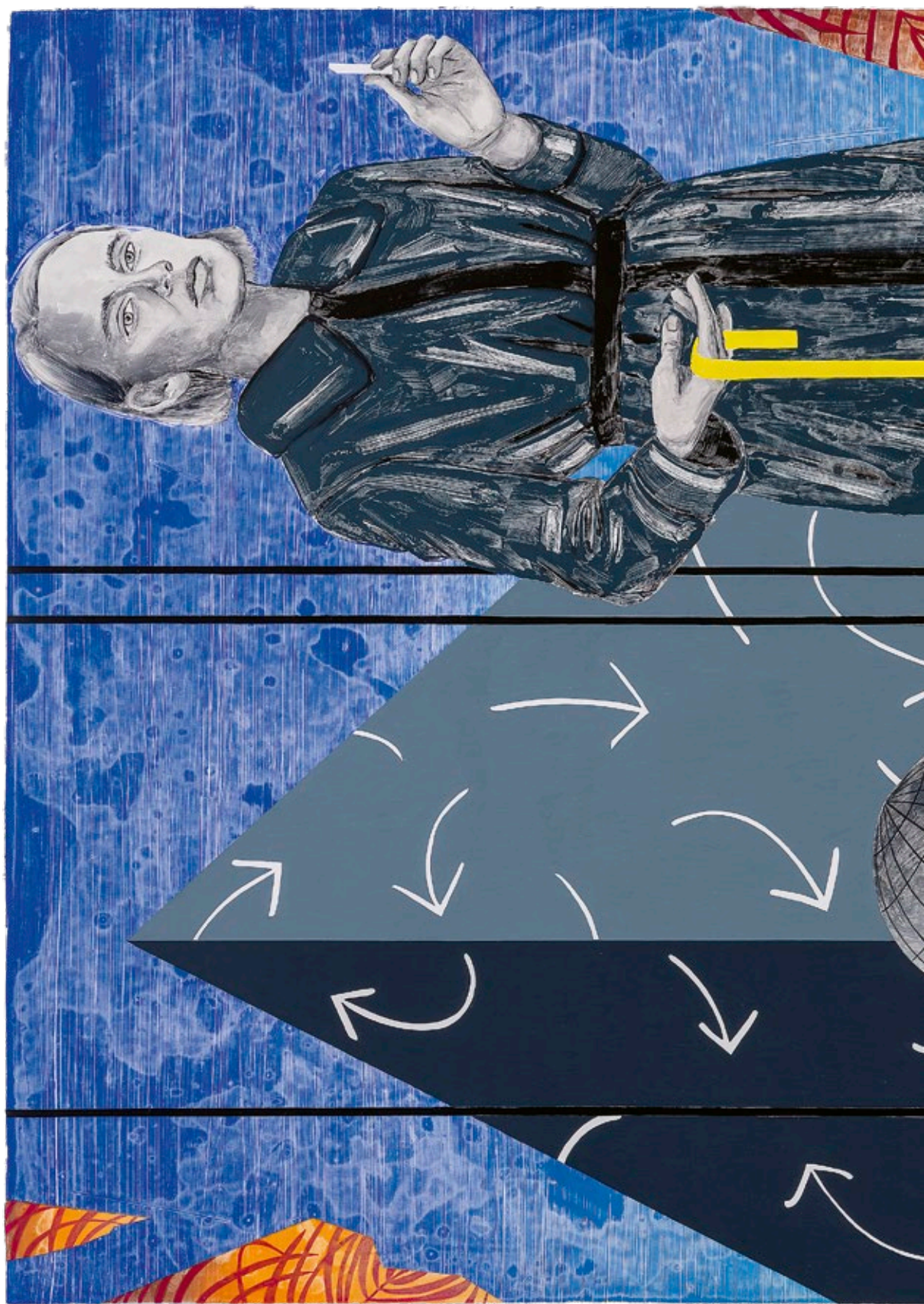


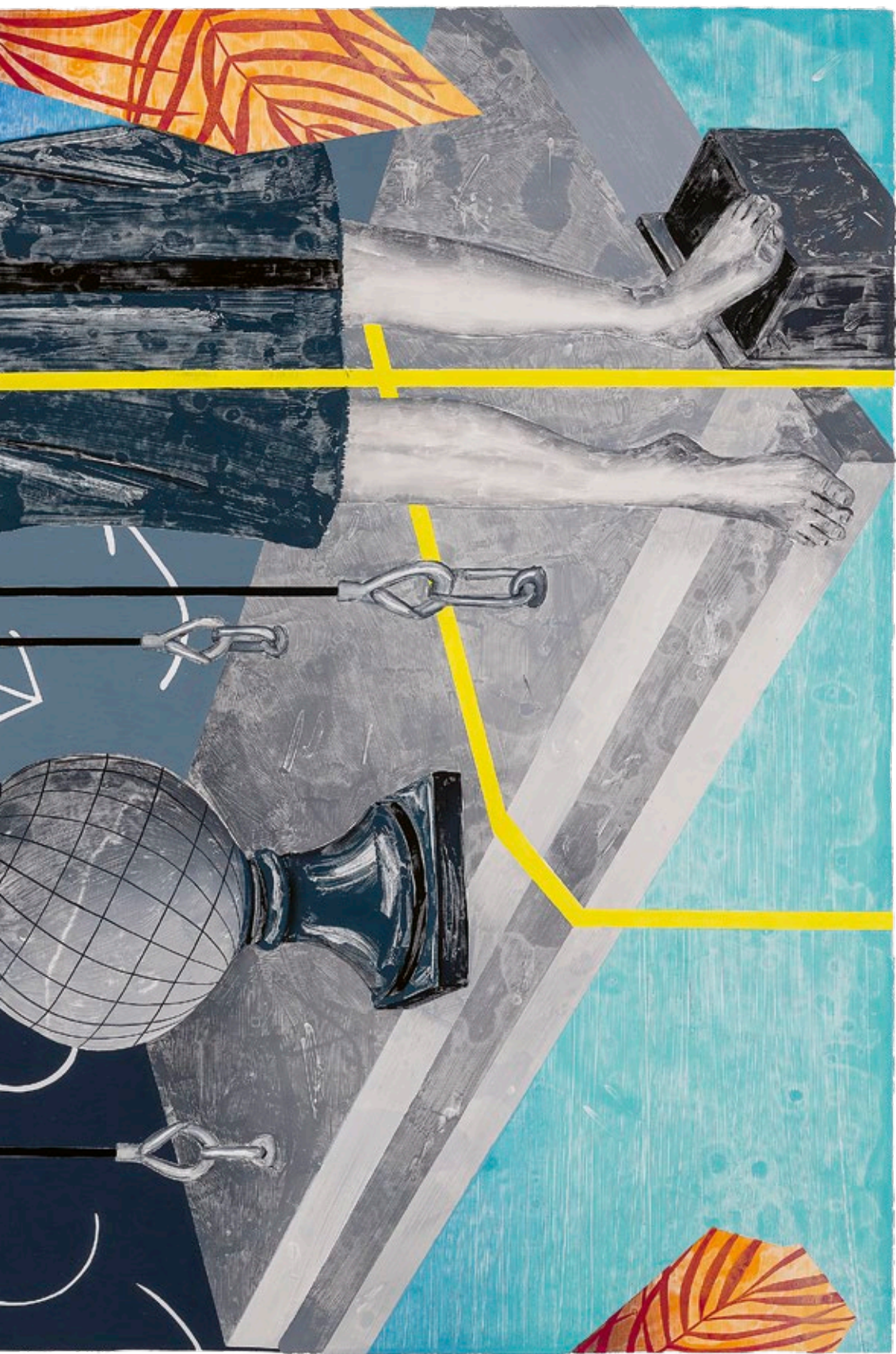






She held her worlds firmly in place, prepared to decipher creation.





The big dream dreams he is a small dream, a small dream, dreaming a big dream.



some day she will die just
as sweetly as she had lived



she harvested the bittersweet
fruitage of her own husbandry



the field that she once held
was now the fabric of the world



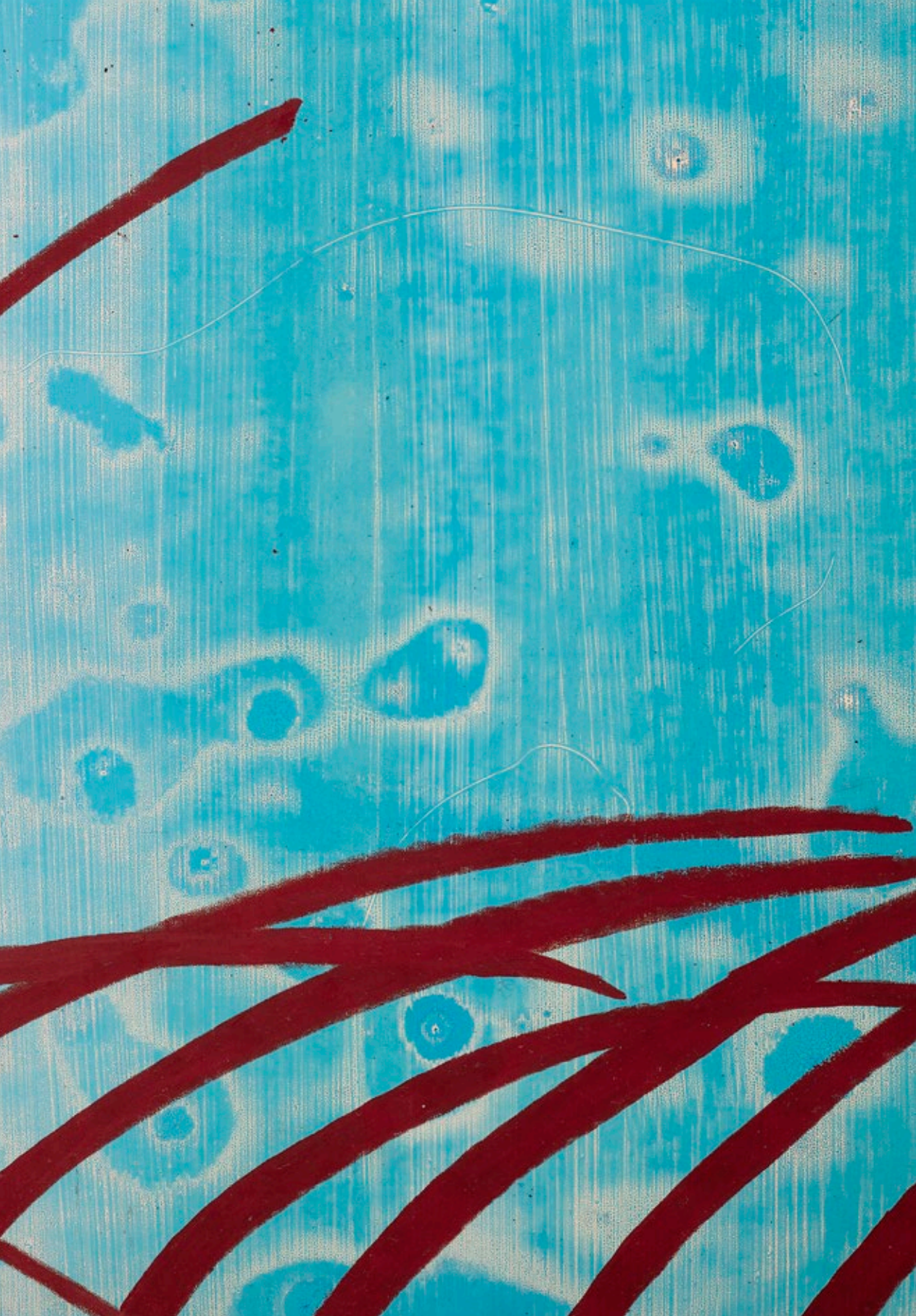
her relentless focus forced
the world to silently obey

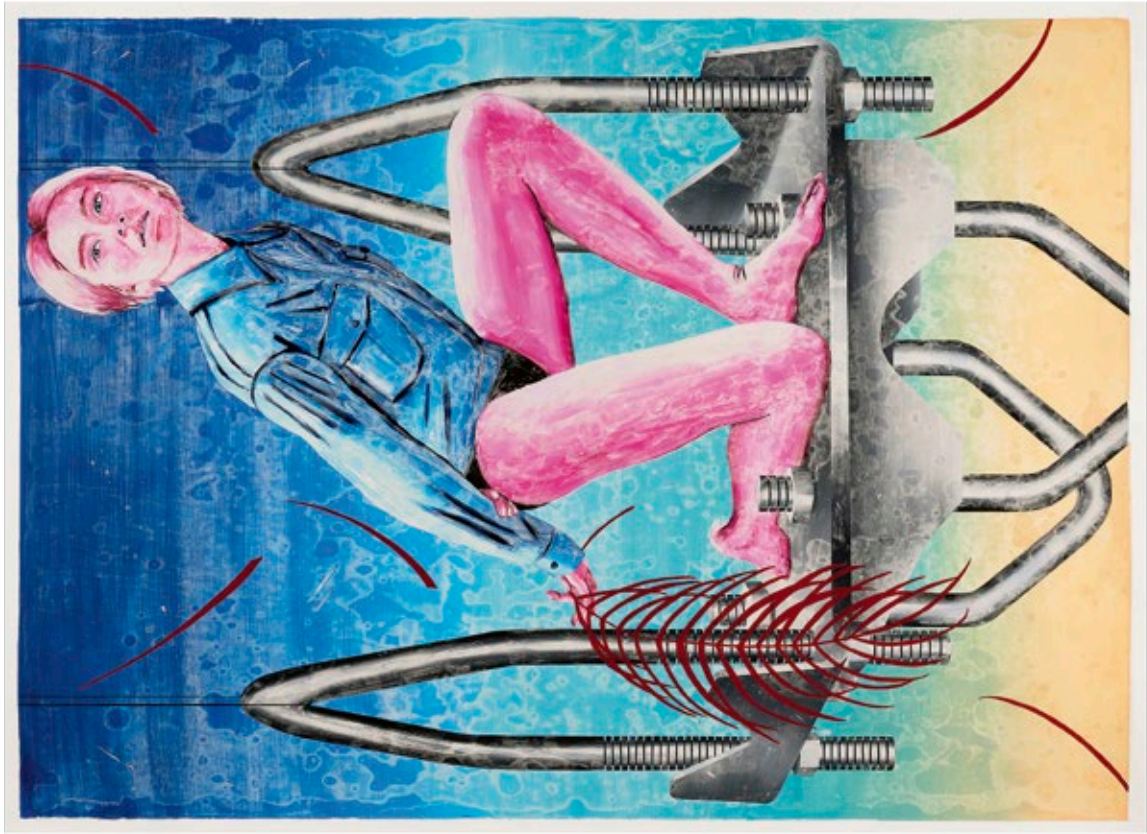
they constantly struggled











He was a solid explorer in a fluid world.

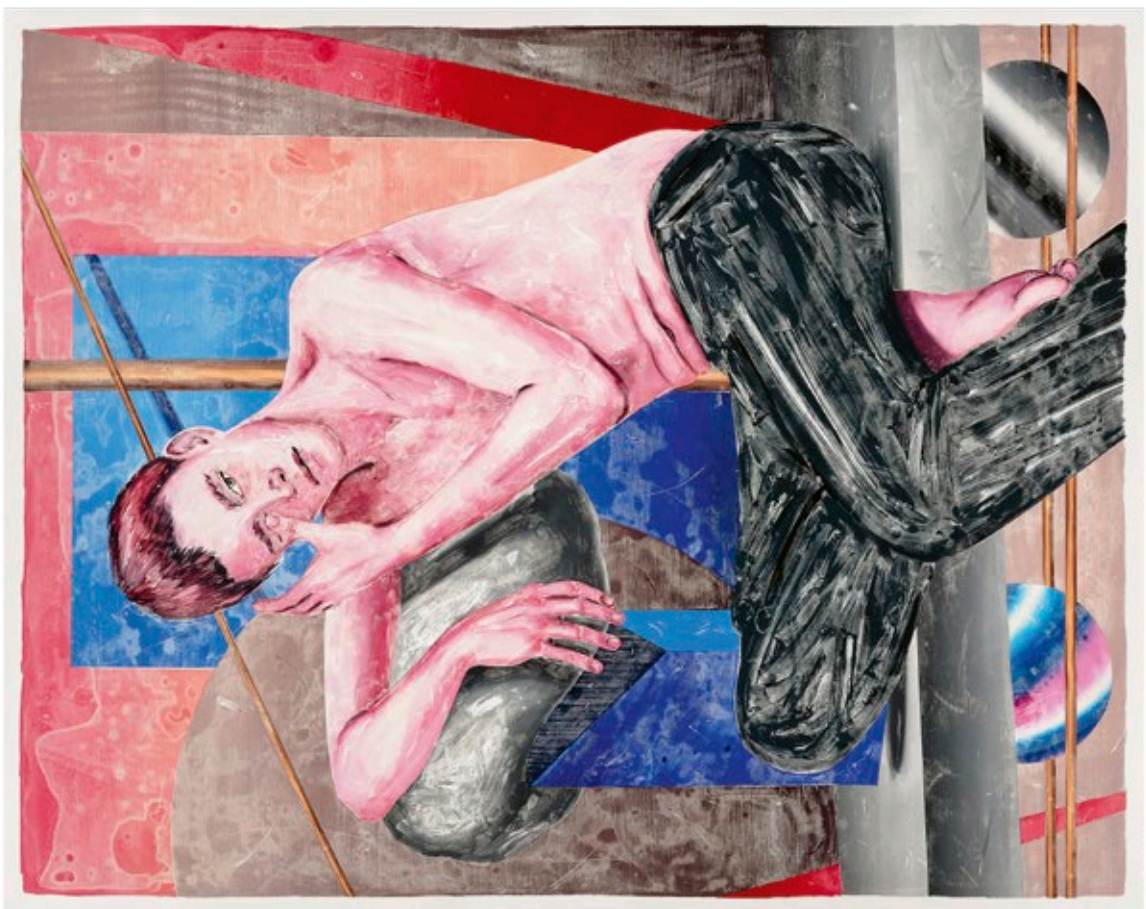






The seedlings she had nurtured would turn entire worlds upside down.





His own carefully orchestrated illusion was a comfort for his tired eyes.





















A mountain top full of achievements – a woman thinking of the sea.



Weight was lifted, perspective was born.







RESISTANCE WAS THE ONLY THING
THAT KEPT HER FROM THE WHOLE

if the



to provide you with the many better than the

Marion Fink

Marion Fink wurde 1987 in Lindenberg im Allgäu geboren. Sie lebt und arbeitet in Potsdam. Ihr Studium der bildenden Kunst absolvierte Fink an der Gerlesborg School of Fine Art in Stockholm (2010 – 2012) und an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg (2012 – 2016), wo sie bei Andreas Slominski und Michael Diers lernte.

Marion Fink was born in Lindenberg im Allgäu in 1987. She lives and works in Potsdam. Fink studied fine art at the Gerlesborg School of Fine Art in Stockholm (2010 – 2012) and at the University of Fine Arts in Hamburg (2012 – 2016), with Andreas Slominski and Michael Diers as supervisors.

Ausstellungen Exhibitions*	
2024	<i>Fissures in the Frame</i> , The Delaware Contemporary, Delaware, USA (G)
	<i>Uncharted Realms</i> , Rundgänger by Schierke Seinecke, Frankfurt am Main (D)
	<i>A-nhaltende Dauerzustände</i> , A:D: Curatorial, Berlin (E)
	<i>Expanding Orbits</i> , C24 Gallery, New York, USA (E)
	<i>Truth-Makers</i> , Evelyn Drewes Galerie, Hamburg (E)
2023	<i>1+1+1+1+1+1</i> , Villa Schöningen, Potsdam (G)
	<i>Many-Worlds</i> , SETAREH, Düsseldorf (E)
	<i>Another Level of Assumption</i> , Studio d'Arte Cannaviello, Mailand Milan, Italien Italy (E)
	<i>A Curious Imprint Of Reality</i> , BEERS London, London, Großbritannien (D)
	<i>Analogous Dimensions</i> , C24 Gallery, New York, USA (D)
2022	<i>Body Forms</i> , Rundgänger by Schierke Seinecke, Frankfurt am Main (G)
	<i>On Paper</i> , Evelyn Drewes Galerie, Hamburg (D)
	<i>NUDE – Female Bodies by Female Artists</i> , Villa Schöningen, Potsdam (G)
	<i>open Vol. 2</i> , Galerie EIGEN + ART, Berlin (G)
	<i>Tangerine dreams</i> , FUNKHAUS BERLIN, Berlin (G)
2021	<i>Neue Arbeiten</i> , Kunstraum Potsdam c/o Waschhaus, Potsdam (E)
2020	
2019	

* E = Einzelausstellung | solo exhibition, D = Duo-Ausstellung | duo exhibition, G = Gruppenausstellung | group exhibition



Werke / Artworks

Alle / All

Monotypie / Monotype.
Ölfarbe und Waxpastell
auf Papier / oil color and wax
pastel on paper

[07] [05] [27] [23] [24] Ölfarbe auf
Papier / oil color on paper

[01] *All they wanted was
to live as gods.*
300 × 244 cm (two pieces)
2020

[02] *The Wave.*
210 × 153 cm / 2018

[03] *She commanded the elements
of her own holographic reality.*
210 × 153 cm / 2019

[04] *The summer was nothing
but a brief moment between
her yearnings.*
200 × 153 cm / 2018

[05] *All he could reach was a
new level of assumption.*
210 × 153 cm / 2019

[06] *She found herself beyond
the molded structures
of the convenient known.*
210 × 153 cm / 2019

[07] *The attempt to trace back her
consciousness to its source was a
dance through the dimensions.*
210 × 153 cm / 2024

[08] *She had once again separated
from the whole to experience
another aspect of her infinite
being.*
210 × 153 cm / 2024

[09] *Her imagination had entered
unknown territory, a place where
her body could no longer remain
inert.*
210 × 153 cm / 2022

[10] *She held her worlds firmly
in place, prepared to decipher
creation.*
210 × 153 cm / 2019

[11] *The big dream dreams he is
a small dream, a small dream,
dreaming a big dream.*
210 × 153 cm / 2019

[12] *Some day she will die just
as sweetly as she had lived.*
48 × 33 cm / 2020

[13] *She harvested the bittersweet
fruitage of her own husbandry.*
48 × 33 cm / 2020

[14] *The field she once held,
was now the fabric of the world.*
48 × 33 cm / 2019

[15] *Her relentless focus forced
the world to silently obey.*
48 × 33 cm / 2019

[16] *They constantly struggled
to redefine their reality.*
200 × 153 cm / 2018

[17] *She tried to identify her role in
the transient nature of all things.*
210 × 153 cm / 2019

[18] *He was a solid explorer
in a fluid world.*
210 × 153 cm / 2019

[19] *The seedlings she had nurtured
would turn entire worlds upside
down. / 210 × 153 cm / 2020*

[20] *The imprints of history were
ever present all around them.*
153 × 120 cm / 2019

[21] *His own carefully orchestrated
illusion was a comfort for his tired
eyes.*
153 × 120 cm / 2020

[22] *NO-W.*
210 × 153 cm / 2020

[23] *Truth-bearer.*
210 × 153 cm / 2021

[24] *A mountain top full of achievements
– a woman thinking of the sea.*
210 × 153 cm / 2022

[25] *She silently prepared for
the inner evolution.*
210 × 153 cm / 2021

[26] *Weight was lifted, perspective
was born.*
210 × 153 cm / 2021

[27] *Resistance was the only thing
that kept her from the whole.*
590 × 420 cm / 2025

Die Ostdeutsche Sparkassenstiftung, Kulturstiftung und Gemeinschaftswerk aller Sparkassen in Brandenburg (BB), Mecklenburg-Vorpommern (MV), Sachsen (SN) und Sachsen-Anhalt (ST), steht für eine über den Tag hinausweisende Partnerschaft mit Künstlern und Kultureinrichtungen. Sie fördert, begleitet und ermöglicht künstlerische und kulturelle Vorhaben von Rang, die das Profil von vier ostdeutschen Bundesländern in der jeweiligen Region stärken.

The Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, a cultural foundation and joint venture of all savings banks in Brandenburg (BB), Mecklenburg-Western Pomerania (MV), Saxony (SN) and Saxony-Anhalt (ST), is committed to an enduring partnership with artists and cultural institutions. It supports, promotes and facilitates outstanding artistic and cultural projects that enhance the cultural profile of four East German federal states in their respective regions.

In der Reihe »Signifikante Signaturen« erschienen bisher **Previous issues of 'Significant Signatures' presented:**

1999 Susanne Ramolla (BB) / Bernd Engler (MV) / Eberhard Havekost (SN) / Johanna Bartl (ST) / **2001** Jörg Jantke (BB) / Iris Thürmer (MV) / Anna Franziska Schwarzbach (SN) / Hans-Wulf Kunze (ST) / **2002** Susken Rosenthal (BB) / Sylvia Dallmann (MV) / Sophia Schama (SN) / Thomas Blase (ST) / **2003** Daniel Klawitter (BB) / Miro Zahra (MV) / Peter Krauskopf (SN) / Katharina Blühm (ST) / **2004** Christina Glanz (BB) / Mike Strauch (MV) / Janet Grau (SN) / Christian Weihrauch (ST) / **2005** Göran Gnaudschun (BB) / Julia Körner (MV) / Stefan Schröder (SN) / Wieland Krause (ST) / **2006** Sophie Natuschke (BB) / Tanja Zimmermann (MV) / Famed (SN) / Stefanie Oeft-Geffarth (ST) / **2007** Marcus Goltz (BB) / Hilke Dettmers (MV) / Henriette Grahner (SN) / Franca Bartholomäi (ST) / **2008** Erika Stürmer-Alex (BB) / Sven Ochsenreither (MV) / Stefanie Busch (SN) / Klaus Völker (ST) / **2009** Kathrin Harder (BB) / Klaus Walter (MV) / Jan Brokof (SN) / Johannes Nagel (ST) / **2010** Ina Abuschenko-Matwejewa (BB) / Stefanie Alraune Siebert (MV) / Albrecht Tübke (SN) / Marc Fromm (ST) / **XII** Jonas Ludwig Walter (BB) / Christin Wilcken (MV) / Tobias Hild (SN) / Sebastian Gerstengarbe (ST) / **XIII** Mona Höke (BB) / Janet Zeugner (MV) / Kristina Schuldt (SN) / Marie-Luise Meyer (ST) / **XIV** Alexander Janetzko (BB) / Iris Vitzthum (MV) / Martin Groß (SN) / René Schäffer (ST) / **XV** Jana Wilsky (BB) / Peter Klitta (MV) / Corinne von Lebusa (SN) / Simon Horn (ST) / **XVI** David Lehmann (BB) / Tim Kellner (MV) / Elisabeth Rosenthal (SN) / Sophie Baumgärtner (ST) / **65** Jana Debradt (BB) / **66** Bertram Schiel (MV) / **67** Jakob Flohe (SN) / **68** Simone Distler (ST) / **69** Miro Dorow (BB) / **70** Marie Jeschke (MV) / **71** Jens Klein (SN) / **72** Nora Mona Bach (ST) / **73** Franka Schwarz (BB) / **74** Ramona Czygan (MV) / **75** Marten Schädlich (SN) / **76** Kathrin Hänsel (ST) / **77** Christine Geisler (BB) / **78** Heiko Krause (MV) / **79** Juliane Jaschnow (SN) / **80** Bianca Strauch (ST) / **81** Adelheid Fuss (BB) / **82** Stine Albrecht (MV) / **83** Julia Lübbecke (SN) / **84** Linda Grüneberg (ST) / **85** Larissa Rosa Lackner (BB) / **86** Katharina Neuweg (MV) / **87** Nike Nannt (SN) / **88** Julia Schleicher (ST) / **89** Marion Fink (BB) / **90** Lisa Marie Steude (MV) / **91** Anna Vovan (SN) / **92** Eleonora Damme (ST)

© 2025 Sandstein Verlag, Dresden / Herausgeber **Editor:** Ostdeutsche Sparkassenstiftung / Text **Text:** Rahel Schrohe / Abbildungen **Photo credits:** Michael Lüder / Übersetzung **Translation:** Sandstein Verlag / Redaktion **Editing:** Dagmar Löttgen, Ostdeutsche Sparkassenstiftung / Gestaltung **Layout:** Michaela Klaus, Sandstein Verlag / Herstellung **Production:** Sandstein Verlag / Druck **Printing:** FINIDR s.r.o., Český Těšín / Papier **Paper:** Perigraphica Smooth Natural / Schrift **Font:** Scandia

Sandstein Kommunikation GmbH / Goetheallee 6 / 01309 Dresden / info@sandstein-kultur.de
www.sandstein-verlag.de / **ISBN 978-3-95498-879-2**

