



**EVA KOETHEN**

**BILD-RÄUME**

*Ger Koethen*

**PICTURE - SPACES**

**1993 - 1996**

**Painting at the Interface with Real Objects  
or  
the Creation of Venues  
for Splinters of Reality**

with text fragments by the artist  
and contributions by  
Hiltrud Ebert, Berlin  
Hans Gercke, Heidelberg

Gör Koethen

## **BILD - RÄUME**

1993 - 1996

**Malerei an der Schnittstelle mit den Realien  
oder  
das Schaffen von Auftrittsorten  
für die Splitter der Realität**

mit Text-Stücken der Künstlerin  
und Textbeiträgen von  
Hiltrud Ebert, Berlin  
Hans Gercke, Heidelberg

Jeden Tag ein Stück  
Realität bauen.  
Feld um Feld, ungeachtet  
der Einwände

die es gibt  
immer oder nicht  
verhängen sie  
sich über alles.

Vermehren, das Einzelne  
immer gleiche Andere  
platziert hin und her  
sich heraus

jezuweilen ein Feld  
richtig oder nicht  
gleich gültig, zeit weise  
schlecht aus gerichtet

nicht zu berechnen  
auf den folgenden Schritt;  
spontan zu hören  
mögliche Gegenwart.

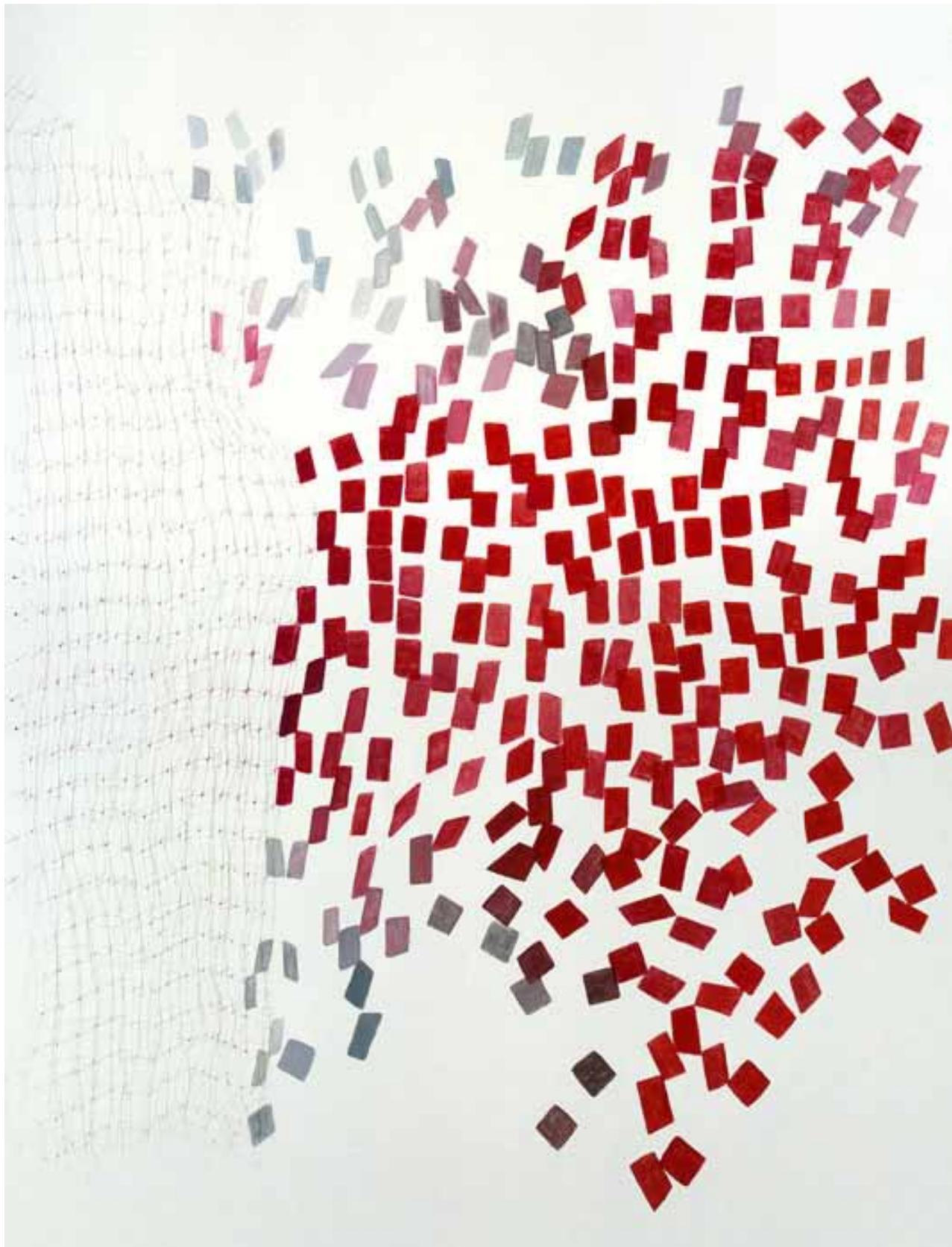
Unentwegtes Zufallen  
sammelt die Fülle  
heran auf ein Mal  
legen sich Spuren an

Muster, serienweise verfügt  
Stränge verwunden  
Zonen unumschränkt  
sich frei

verwerfen sich  
in eignen Entwürfen.  
Spielend findet  
Einzelnes zusammen.

Ritual des kleinsten  
gemeinsamen Nennens  
findet nicht  
seinen Namen.

Rhythmus enthebt  
nicht des Bauens  
jedes Einzigen  
im eigenen Takt verliehene Würde.



Immer wieder  
an der Wirklichkeit  
bauen

unwissend, ziellos  
zufügen ohne  
etwas zu mehren

nur zum bewegen  
bringen  
Feld um Feld entlassen.

Warum immer  
zähes Widerstehen  
am Beginn?

Schrecken  
unabsehbar  
beliebigen Setzens

jetzt und hier  
weiter oder  
niemals mehr

ausbreiten  
blind im offenen Blick  
duldsam selbst bewusst

ohne Fährte  
zufallsverloren  
an Wirklichkeit.

Über zeugend  
zwischen hindurch  
da sein

grundlos begründet  
begründet verlässlich  
verlässlich ungewiss.

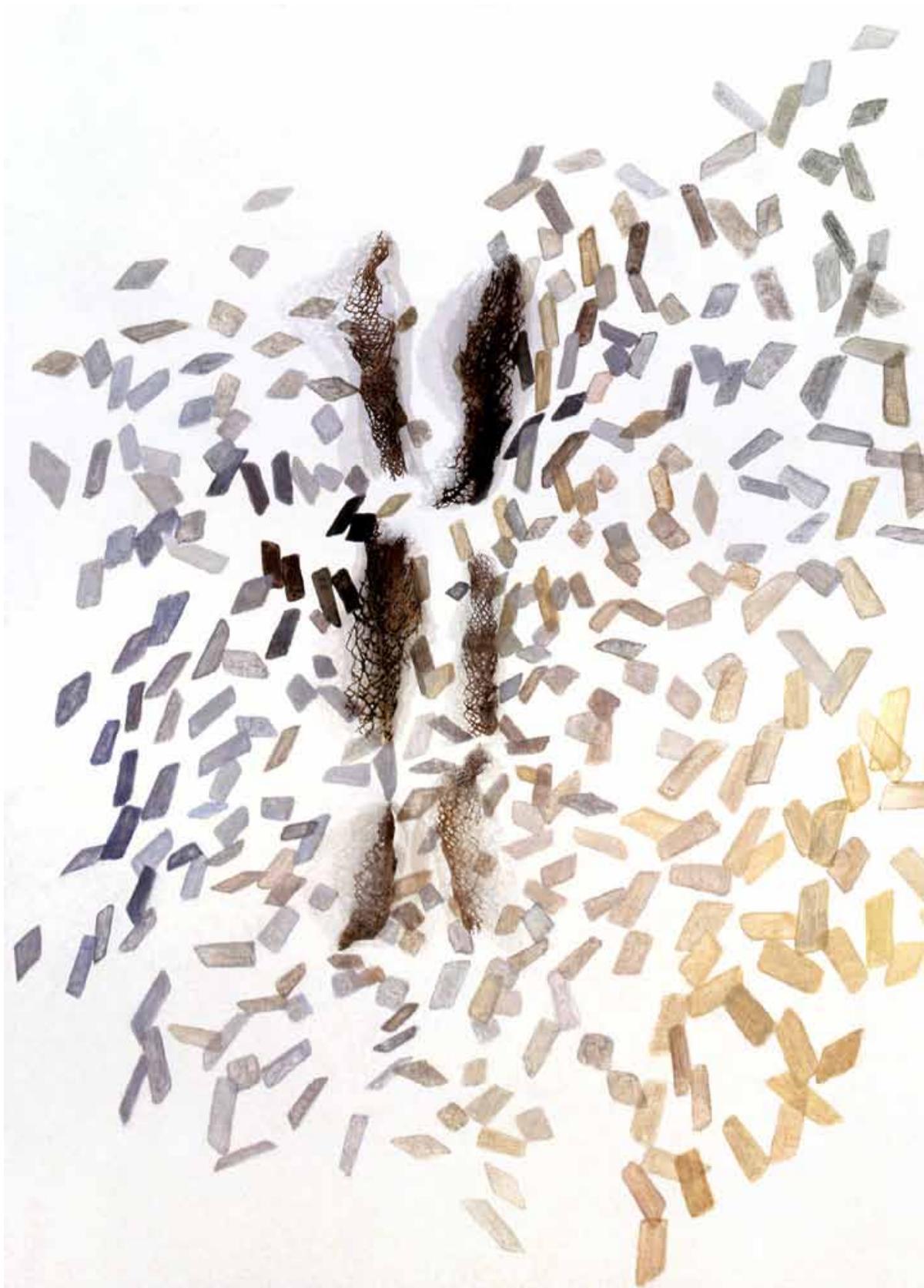
Immer weiter  
mit dem Zufall  
bauen

immer weiter  
auf das Spiel  
setzen

Beliebiges baut  
im Bewegen  
Wirklichkeit auf

Voran Schreiten  
Spiel Mechanik schaffen  
am Ernstfall des Lebens.

[Eva Koethen, Febr. - Mai 1994]



**Das Kreisen im Quadrat-**  
Form gleicher Berechtigung  
horizontalen Ausbreitens  
und vertikaler Tiefe;  
gerecht sein

im maßlosen Wunsch zu erfassen  
dieses und jenes und alles  
zusammen hängt es  
in endlosen Ketten  
verhakter Glieder.

Heraus-Setzen des einen  
ein Stein, ein Holz, ein Blech  
gesammelte Kraft  
dem reißenden Strom entzogen.

Kein Fetisch für ein Ganzes  
das Quadrat kein Geviert;  
gleichwohl ein Weg hinein  
aufs Ganze.

Das zufällige Ding  
beansprucht ein eignes Tableau  
re-flektiert auf die Leere  
und zugleich auf sein Bild

bildet anders;  
verbindet sich mit dem Grund  
der vor-handen ist in seiner Unermesslichkeit;  
begründet anders  
die Mannigfaltigkeit.

**Der Weg aus dem Quadrat?**

[Eva Koethen, im November 1992]



Hiltrud Ebert

## Zu den Bildern von Eva Koethen

„Wie sehr die Malerei sich auch wandeln, Malgrund und Aufmachung wechseln mag, die Frage lautet immer `so einmal Roland Barthes- „was geht hier vor?“ Das Bildermachen ist immer auch ein Ereignis. Ob und wie im Ergebnis das Ereignis aufscheint, bestimmen auch die jeweiligen Orte seines Antriebes. Eva Koethens großformatige Leinwände haben keinen außerbildlichen Anlass. Am Ende steht kein formgewordenes Gedankengebäude. Der Prozess des Malens beginnt im Bilde, inspiriert durch die Gegensätzlichkeit zwischen makellosem Weiß des Leinwandgevierts und den bizarren Strukturen diverse Fundstücke, die die Künstlerin auf die Fläche montiert. Diese intuitive Setzung wird nicht mehr korrigiert und so quasi zum „Objekt des Anstoßes“. Koethens Leinwände Bildflächen zu nennen birgt Missverständnisse, ebenso wie „Montage“ für das Anbringen der Dingfragmente. Beide Begriffe evozieren Deutungen, die den Intentionen der Malerin nicht gerecht werden. Ihre rahmenlosen Bildgründe akzentuieren einen realen, keinen imaginären Raum, das wird vor allem dort offenkundig, wo sich die wandparallelen Leinwände in bodenlagernde Teilstücke fortsetzen. Sie existieren als Untergründe, Gegenstände, nicht als Repräsentationsformen ideeller Konstrukte. Am dinghaften Charakter der Leinwände ändern auch die eingefügten Drahtgeflechte, Eisenstücke, die Überbleibsel von Fischernetzen und Sonstigen aus der Palette der Abfallprodukte unserer Zivilisation nichts. Diese tragen keine sinnstiftenden und larmoyanten Botschaften. Doch wäre es verfehlt, ihre Existenz im Bilde allein aus dem optischen Reiz ihrer formalen Beschaffenheit zu erklären. Diese Fundstücke

Hiltrud Ebert

## Eva Koethen's Pictures

“However much painting may transform itself, however much priming and presentation may change,” Roland Barthes once said, “the question will always be: ‘What’s going on here?’ ” Making pictures is always an event. The respective sites of its motivation determine whether and how this event appears. Eva Koethen’s large-format canvases have no external occasion. At the end there is no structure of thought turned to form. The process of painting begins in the picture, inspired by the opposition between the flawless white of the square of canvas and the bizarre structures of the diverse found objects the artist mounts onto the surface. This intuitive placement is not corrected and thus becomes a kind of “offensive object”. Calling her canvases picture surfaces is as misleading as calling her affixing of fragments of things “montage”. Both terms evoke interpretations that do not do justice to the painter’s intentions. Her unframed primed canvases accentuate a real, rather than an imaginary space; this is especially obvious where the canvases, set parallel to the wall, continue in segments laid flat on the ground. They exist as backgrounds, objects, not as forms representing ideational constructs. Nor is the thing-ness of the canvases altered by the included wire meshes, iron parts, remnants of fishing nets and other objects from the palette of our civilization’s waste products. These objects are not significant or lugubrious vehicles for messages. But it would be wrong to explain their existence in the picture by the optical stimulus of their formal characteristics. These found objects are simultaneously foreign objects, fragments of a utilitarian, formal organization, in which



sind zugleich Fremdkörper, Fragmente einer zweckdienlichen formalen Organisation, in der die Potenz einer anderen, nichtkünstlerischen Wirklichkeit aufscheint und dies umso elementarer, je entschiedener alle denkbaren funktionalen und symbolischen Verweise getilgt sind. Es ist die Hartnäckigkeit und Unerbittlichkeit, die fremden Tatsachen anhaftet und in die sich Leinwandkörper und Wirklichkeitsversatzstücke gegenseitig steigern. Diese Spannung, die das Faktische heraufbeschwört, treibt zur künstlerischen Arbeit, nicht die Suche oder Offenbarung eines ihm eingeschriebenen Sinns. Das Malen ist Antwort auf eine formgewaltige Herausforderung, sie gleicht einem steten künstlerischen Balanceakt zwischen Angleichung und Entgegensetzung. Die Wahl der Farben, die Klangfolge ihrer Töne, der Wechsel von lockerer Anordnung und Dichte der Einzelformen sind Re-Aktionen auf die formale Selbstbehauptung des fremden Materials. Jeder Pinselstrich wird zum Risiko, weil er die Egalität von Dingstruktur und Malerei ebenso bekräftigen wie verletzen kann und jedes Farbfeld eröffnet neue bildnerische Möglichkeiten und Verbindlichkeiten. Auch für die Farbe gilt, was für die eingefügten Dingfragmente gesagt wurde: sie besitzt keinen darstellenden Wert. Als Gegenpart zur formalen Energie der Objekte entfaltet die Farbe ein Spektrum elementarer Wahrnehmungsmodi: warm und kalt, hell und dunkel, substantiell und immateriell in der Evokation von Klängen. Sie erzeugt rhythmische Bewegungen auf der Fläche und akzentuiert Räumlichkeiten durch kontrastierende Farbwerte und das Kippen der Rechteckform in ihre Lesarten Trapez und Parallelogramm, die den Wechsel imaginärer Standorte suggerieren. Malerische Raffinesse ist nicht gewollt. Die Farbformen überschreiten nicht die Variationsmöglichkeiten der Grundform. Es sind

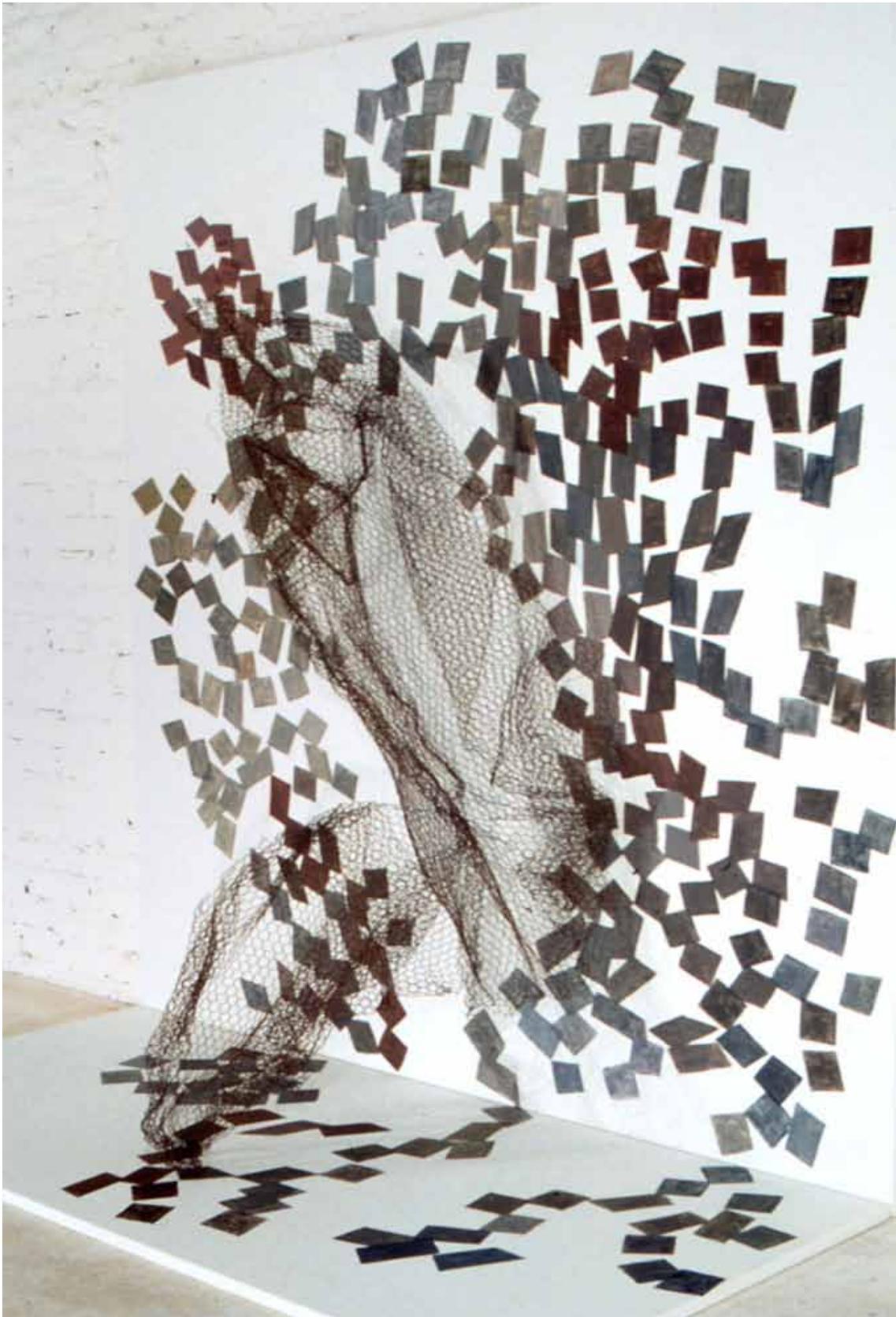
the potency of another, nonartistic reality appears – and this all the more elementally the more decisively all imaginable functional and symbolic references are eliminated. This is the perseverance and implacability that affixes to strange facts and in which the body of the canvas and the fragments of reality intensify each other. This tension, called up by the factual, is what drives her to artistic work – and not the search for or revelation of a meaning inherent in it. Painting is an answer to a powerful formal challenge, it resembles a constant artistic balancing act between bringing together and setting apart. The choice of colors, the sequence of their tones, the fluctuation between loose arrangement and density of individual forms are reactions to the formal self-assertion of the alien material. Each brush stroke becomes a risk, because it can underscore as well as injure the equality of the thing-structure and the painting, and because each color field opens new visual possibilities and commitments. What is true for the included fragments of things is also true for the color: it possesses no representational value. As the counterpart to the formal energy of the objects, the color unfurls a spectrum of elemental modes of perception: warm and cold, light and dark, substantial and immaterial in the evocation of tones. Color creates rhythmic movements on the surface and accentuates spatiality by means of contrasting hues and by shifting the square form into its interpretations as trapezoid or parallelogram, which evokes the change of imaginary sites. Painterly finesses are not desired. The color forms do not exceed the possibilities of variation of the basic form. These moments of a discipline of form are what characterize the driving motif of the act of painting. Each brush stroke is a moment of assertion against the vital claims of an alien form. This intention of

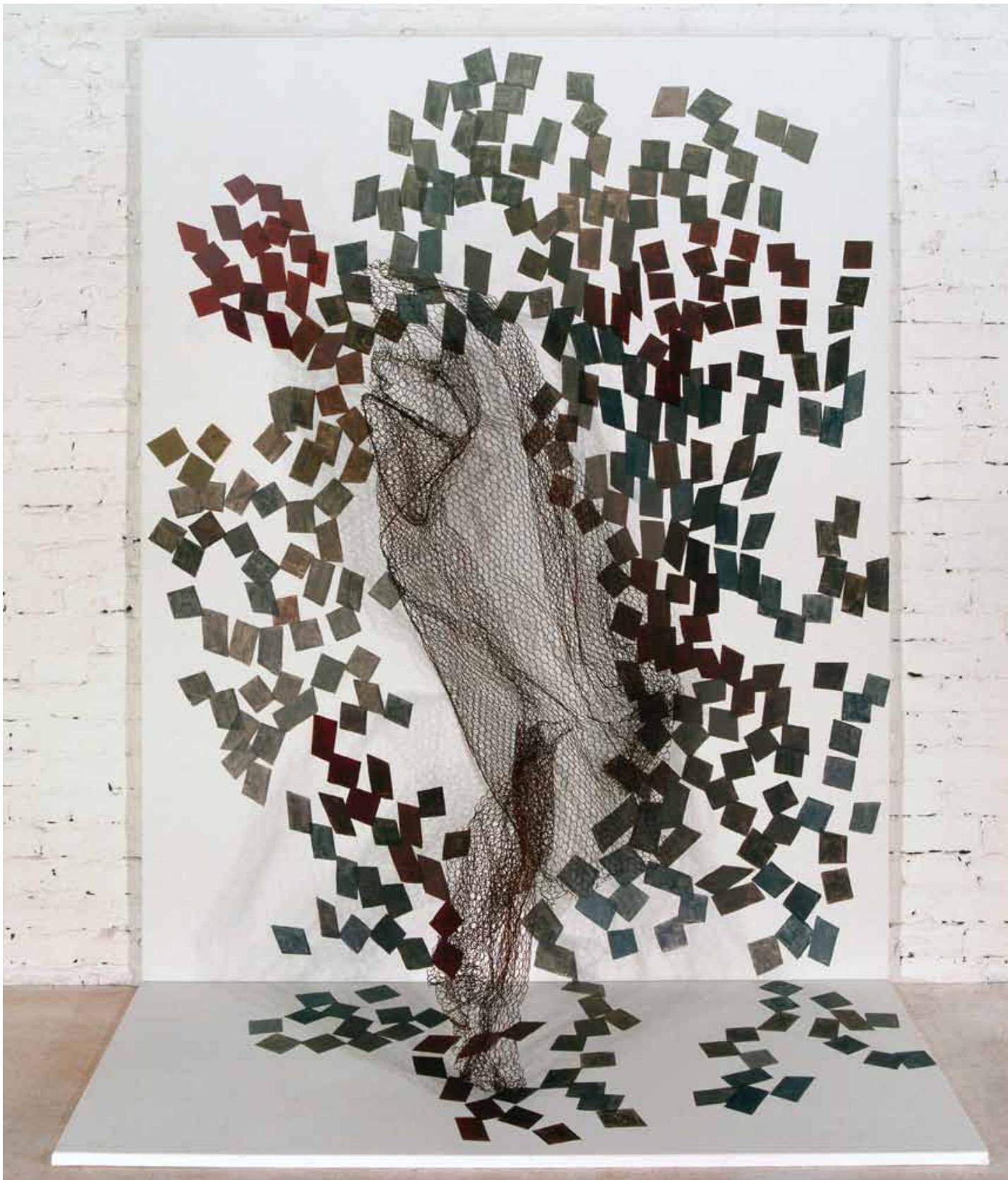


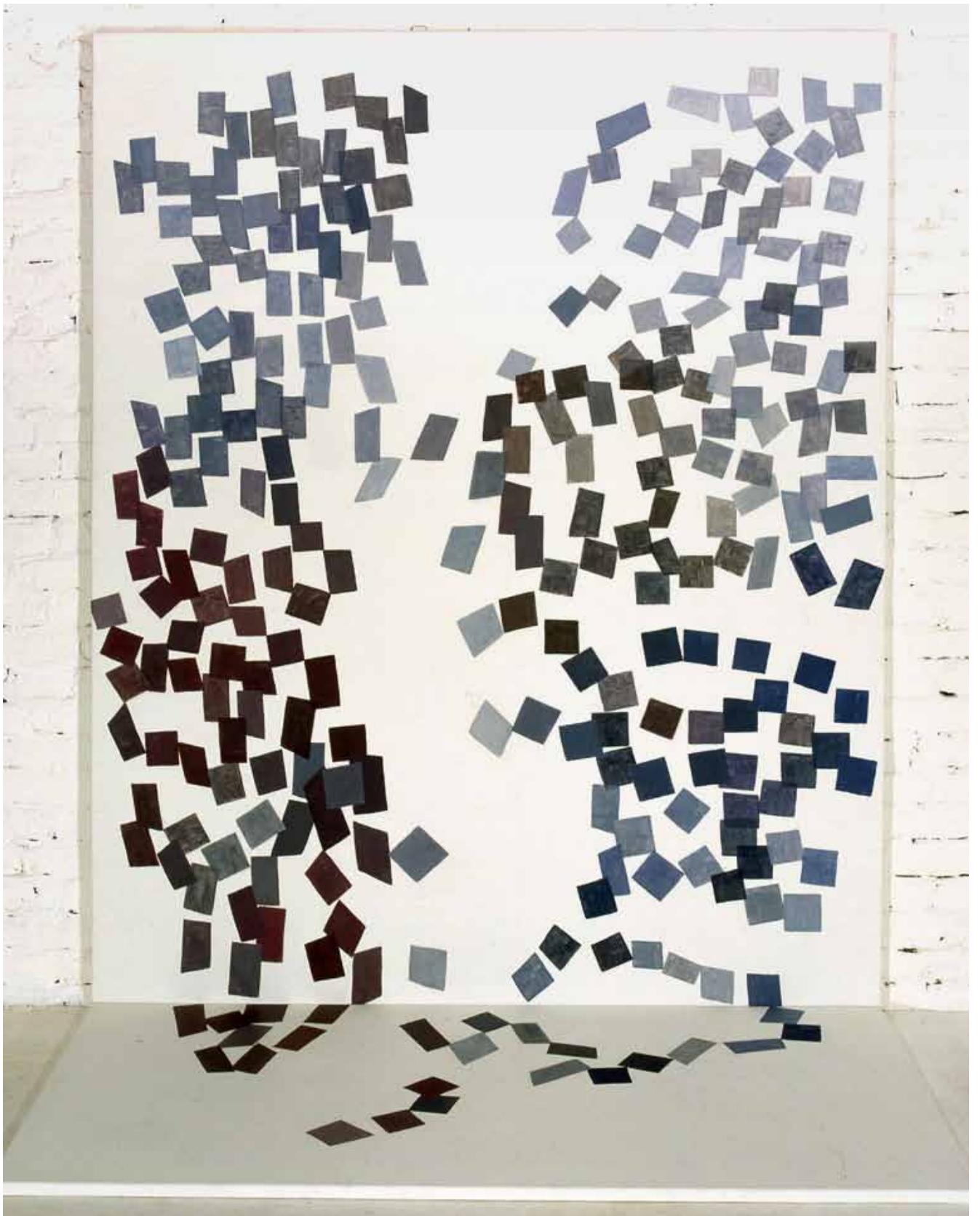
dies Momente einer Formdisziplin, die dem treibenden Motiv des Malaktes eigen sind. Jeder Pinselstrich ist ein Moment der Behauptung gegenüber den vitalen Ansprüchen einer fremden Form. Diese Intention künstlerischer Antwort auf die scheinbare Zufälligkeit einer formalen Situation meint weder Angleichung noch Ignoranz. Eva Koethens Malerei besitzt eine dialogische Struktur, der die Wahrung der Souveränität des Eigenen und des Fremden zugrunde liegt. Doch diese Balance muss stets neu gewonnen werden, denn die „Besetzung“ der weißen Fläche folgt keiner Notwendigkeit. Zwar scheint aus menschheitlichen Tiefen der horror vacui auf, doch ist die Überwindung des leeren Raumes längst ein kreativer Akt. Dennoch haftet dieser Malerei etwas Ursprüngliches an. Sie wiederholt mit jeder Formgebung zugleich das Exemplarische der Formschöpfung, die immer auch ein Wagnis bleibt. So ist das Malen dieser Bilder ein immerwährendes Oszillieren zwischen Freiheit und Gebundenheit, zwischen intuitiver Setzung der Farbform und rationaler Selbstkontrolle, zwischen Faszination und psychischem Widerstand - ein Vorgang, der von keinem Ende her zu denken ist. Eva Koethens Bilder sind Ereignisbilder, sie werden als Prozess, nicht als Produkt erlebt. „Was hier vorgeht“ besitzt für die Künstlerin „Weltbezug“. Gemeint ist nicht die Fortschreibung des Mythos der Kunst als Modellfall kreativer Selbstverwirklichung. Das Kunstmachen ist für Eva Koethen ein Akt der Selbstbehauptung, er bleibt ohne Verheißungen, aber unerbittlich in seinen elementaren Voraussetzungen: im Aushalten des Nichtvereinbaren.

an artistic answer to the seeming coincidence of a formal situation is neither imitation nor ignorance. Eva Koethen's painting has a dialogical structure based on the preservation of what is one's own and what is alien. But this balance must be regained ever anew, since the "occupation" of the white surface follows no necessity. From the depths of humanness gleams the horror vacui, but overcoming the empty space is long since a creative act. Nevertheless, this painting smacks of the primeval. With each creation of form, it also repeats what is typical of the creation of form, which always also remains a risk. So painting these pictures is an eternal oscillation between freedom and bonds, between intuitive placement of the color-forms and rational self-control, between fascination and the mind's resistance - a process that can't be thought out from any intended end. Eva Koethen's pictures are pictures from events, they are experienced as process, not as product. For the artist, "what's going on here" has "relation to the world". Not in the sense of a continuation of the myth of art as a model case of creative self-realization. For Eva Koethen, making art is an act of self-assertion; it remains without promises, but implacable in its elemental preconditions: in enduring the incompatible.







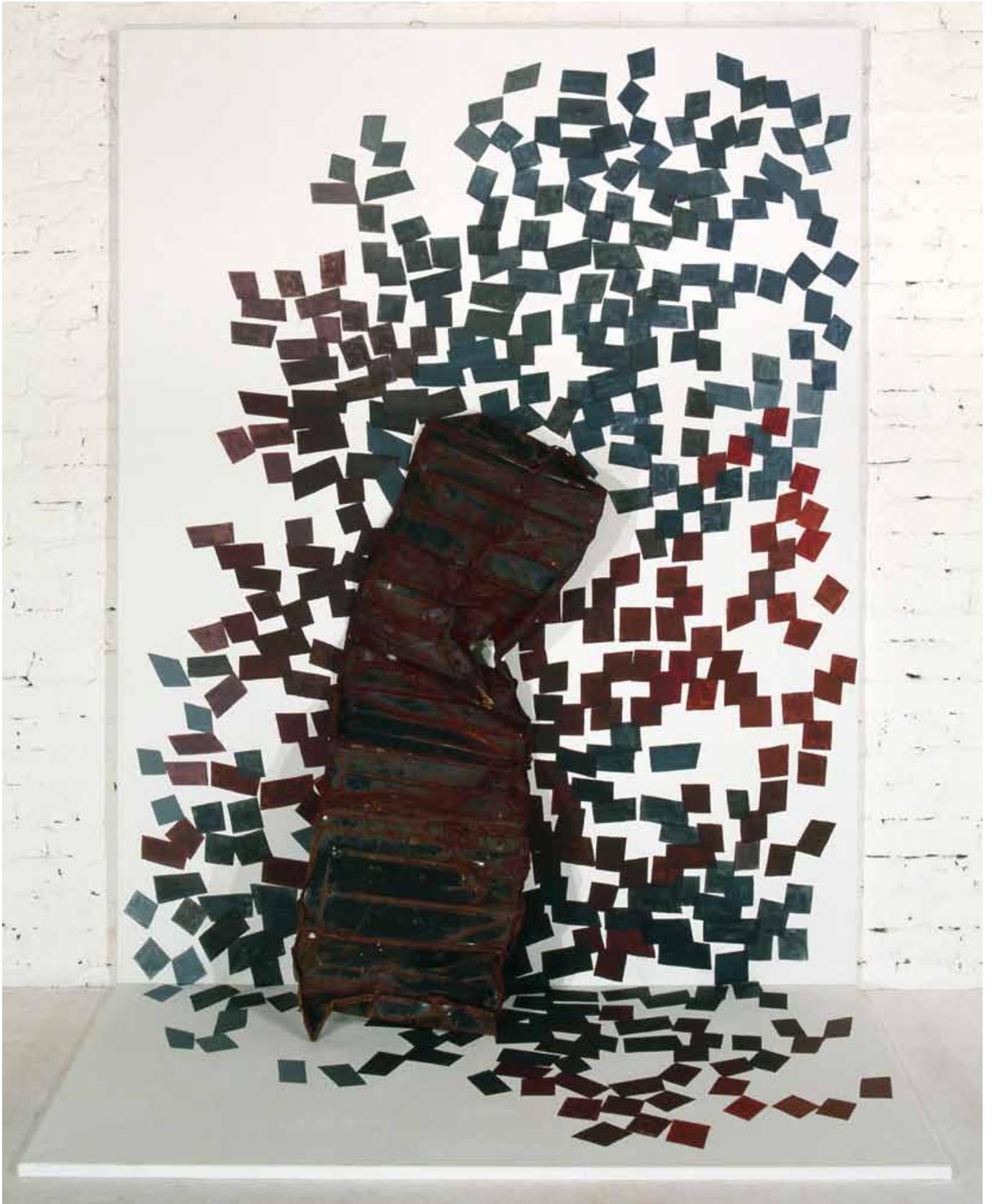












**Malerei an der Schnittstelle mit den Realien**  
 oder  
 das Schaffen von *Auftritts-Orten* für die Splitter der Realität

projizierender Subjekt-Körper		kontingenter Objekt-Körper
gefundene Realien		standardisierte Pinsel-Schrift

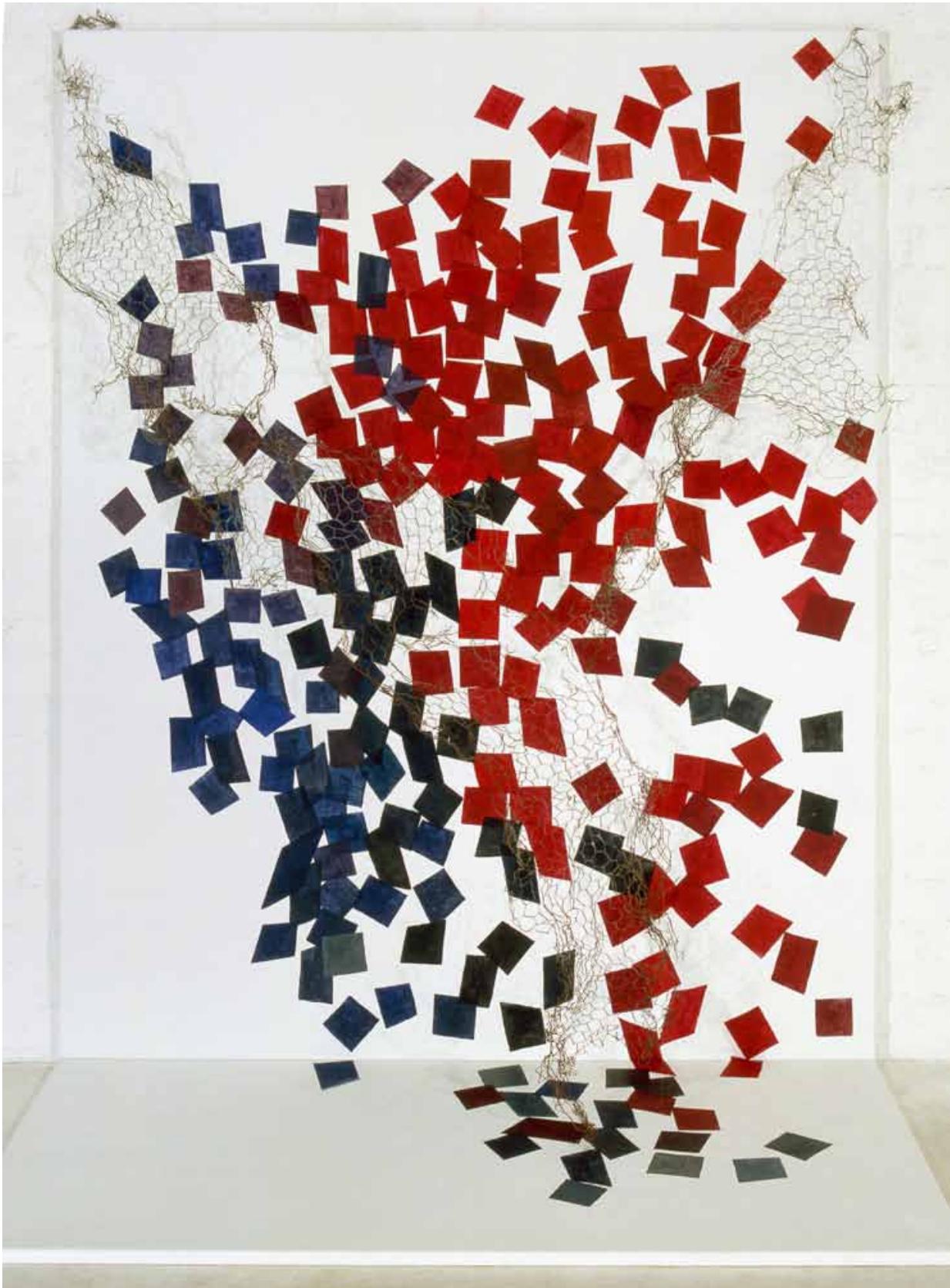
ein dreidimensionales verbrauchtes Stück Wirklichkeit	<i>befindet sich zeitweise</i>	im aufgeklappten Projektions-Raum der zweidimensionalen Malerei
---	--------------------------------	---

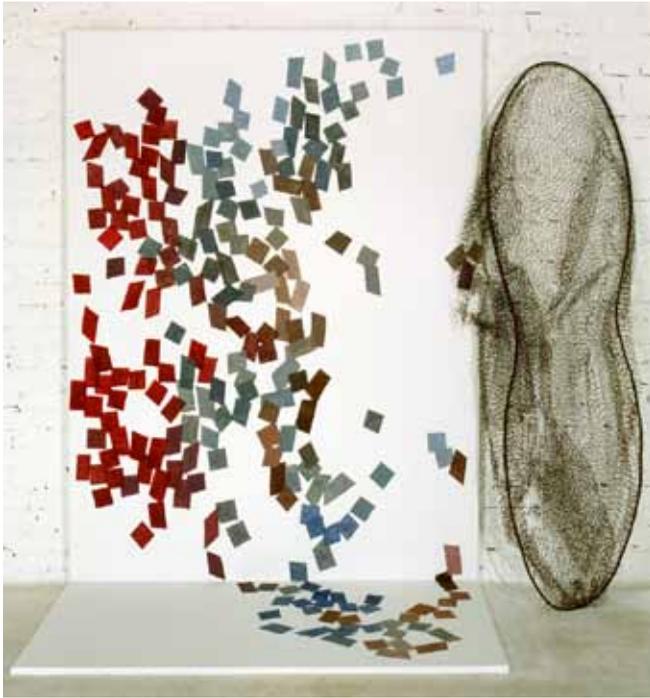
das Unreine (Vergängliche) Material	<i>stellt baut hängt sich auf (!)</i>	im Reinen (Potential) der weißen Leinwandflächen
-------------------------------------	---------------------------------------	--

die zufällige Existenz	<i>provoziert Bezüglichkeiten und gleichzeitig beliebige Setzungen</i>	des freischwebend operierenden Willens
------------------------	--	--

der widerständige Materie-Körper	<i>vor dem man sich beugt sich erhebt kniet sich verrenkt ist malend zu hintergehen (!) soweit der schaffende Subjekt-Körper hinreicht ohne das konkrete Ding aus der Projektion der Malerei zu entfernen - was erst geschieht nach dem Ende des Malakts und zeigt die zurückgebliebenen (!) Bildflächen, mit ihrer Leerstelle voll virtueller Realität</i>	auf der konstruierten Bühne
----------------------------------	---	-----------------------------

[Konzeption, Juni 1994]





## Malen *nach* der Konzeption

Wenn Regel gesprochen  
muss Abweichung  
sonst Ausweichen  
dem was zeigt  
Ding in aufgebauter Bühne.

Unter System bleiben  
Felder wachsen  
immer größer länger breiter  
anwachsen monströs  
da Ding versperren Sichten für freie Hand

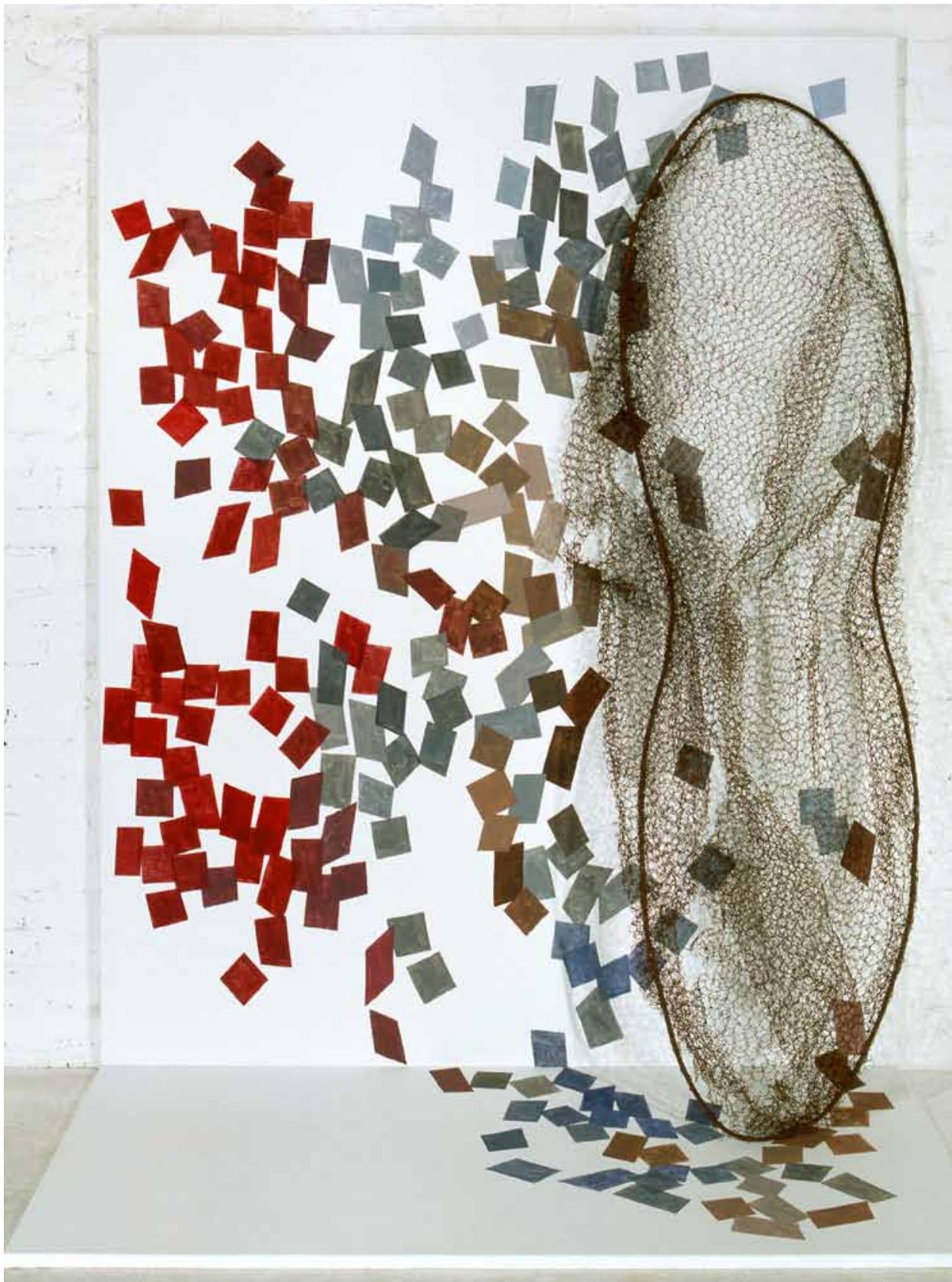
da Ding stellt sich in Weg  
klarem Wollen, scharfem Blick.  
Möchte Ding entfernen  
aus weißem Raum kippen  
schütteln bis umfällt.

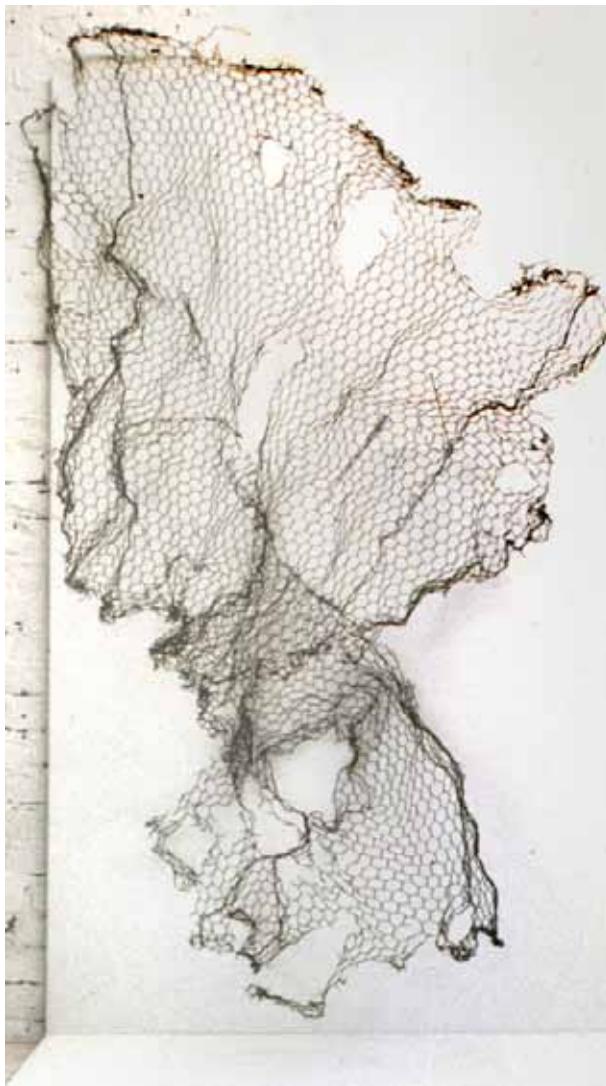
Mache so für Hilfe  
fühle Verletzung von System.  
Denke gut ist.  
Sehe leer ist  
und nichts ist.

Gut ist wenn verfangen  
wenn Werkzeug steckt in Falle  
von Wirklichkeit wird Strick.  
Nicht küssen muss Rost.  
Doch Augen muss spüren

sonst leerer Blick  
nicht sehen was da  
was möchte und strebt  
nicht wissen warum  
soll vieles in Welt sein

Wechseln muss Sichten  
Verrücken Ding wenn frei will tun  
Reibung genug von Realität  
kein heilig sein  
nur bleiben muss da.

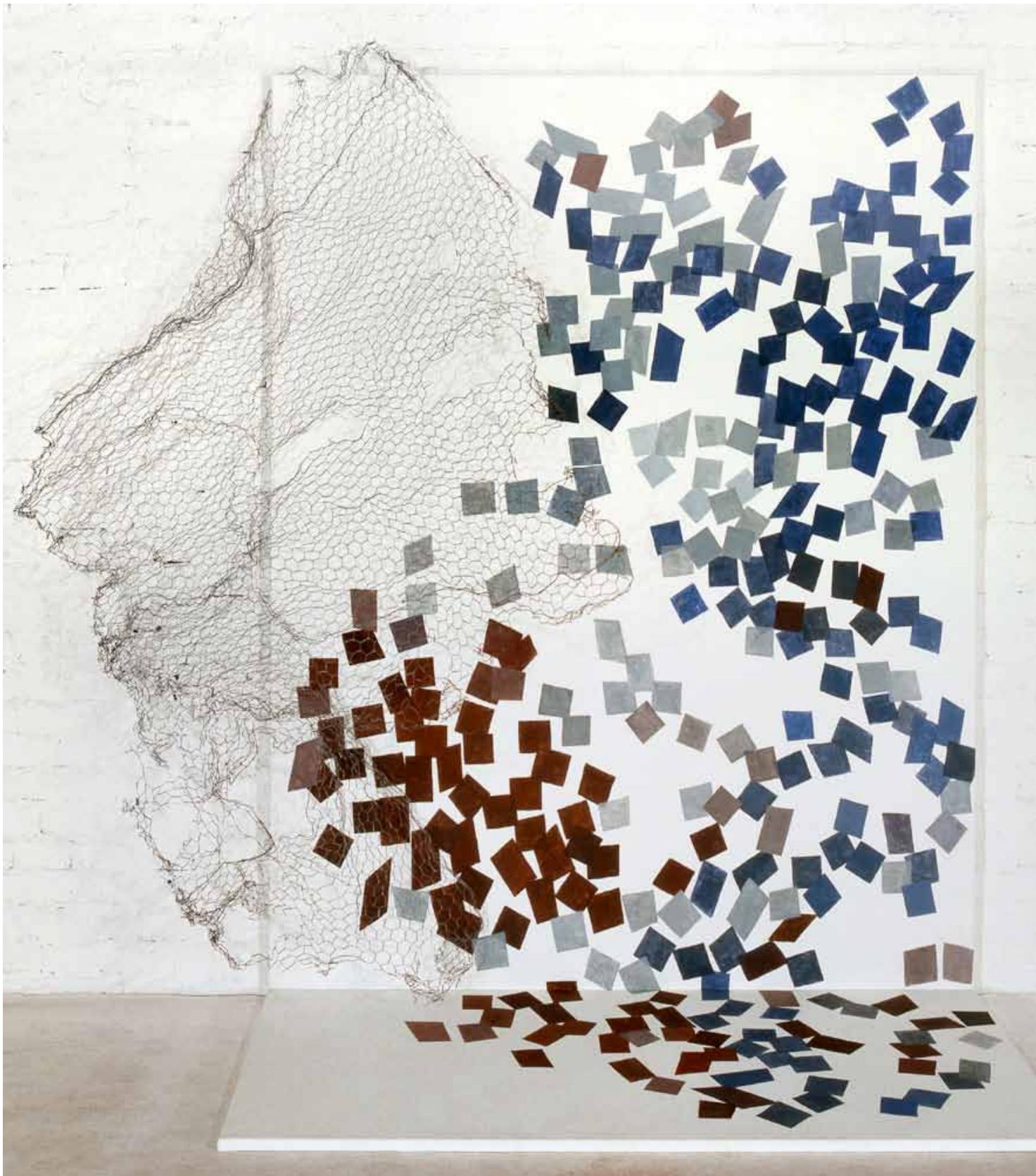




Schutzengel hält  
nicht was verspricht, kommt  
nicht herab zu farbig singen  
einsam in Lüften hängt  
lächerlich macht irdisch Ding  
und selber baut feste Gestalt  
ist Falschengel

Muss sein Sakrileg  
Regel stürzen, kein heilig Ding  
Falschbild macht Willen zu Tat  
Engelsbild aus Bühne reißen  
zeigt strahlend Farbenfeld  
Schönheit von Bildengel  
End gültig Bühne?

Ding sich sperrt in Weg  
wieder holen in Raum  
anders, Ding machen  
neue Regel tun  
verwandelt Engel, schwebt  
zusammenwächst aus Zufall zeugt  
Engel auf Erden.

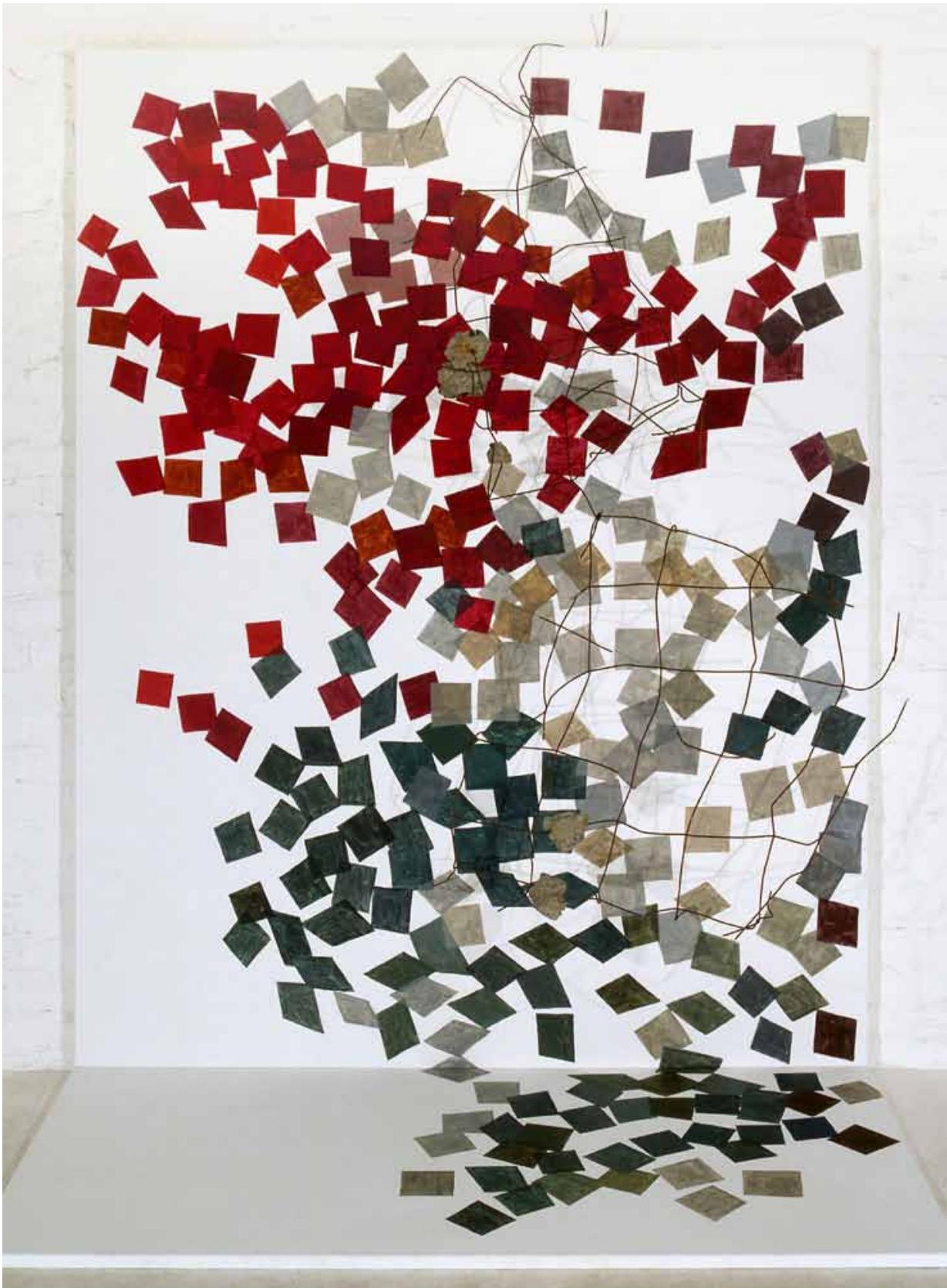


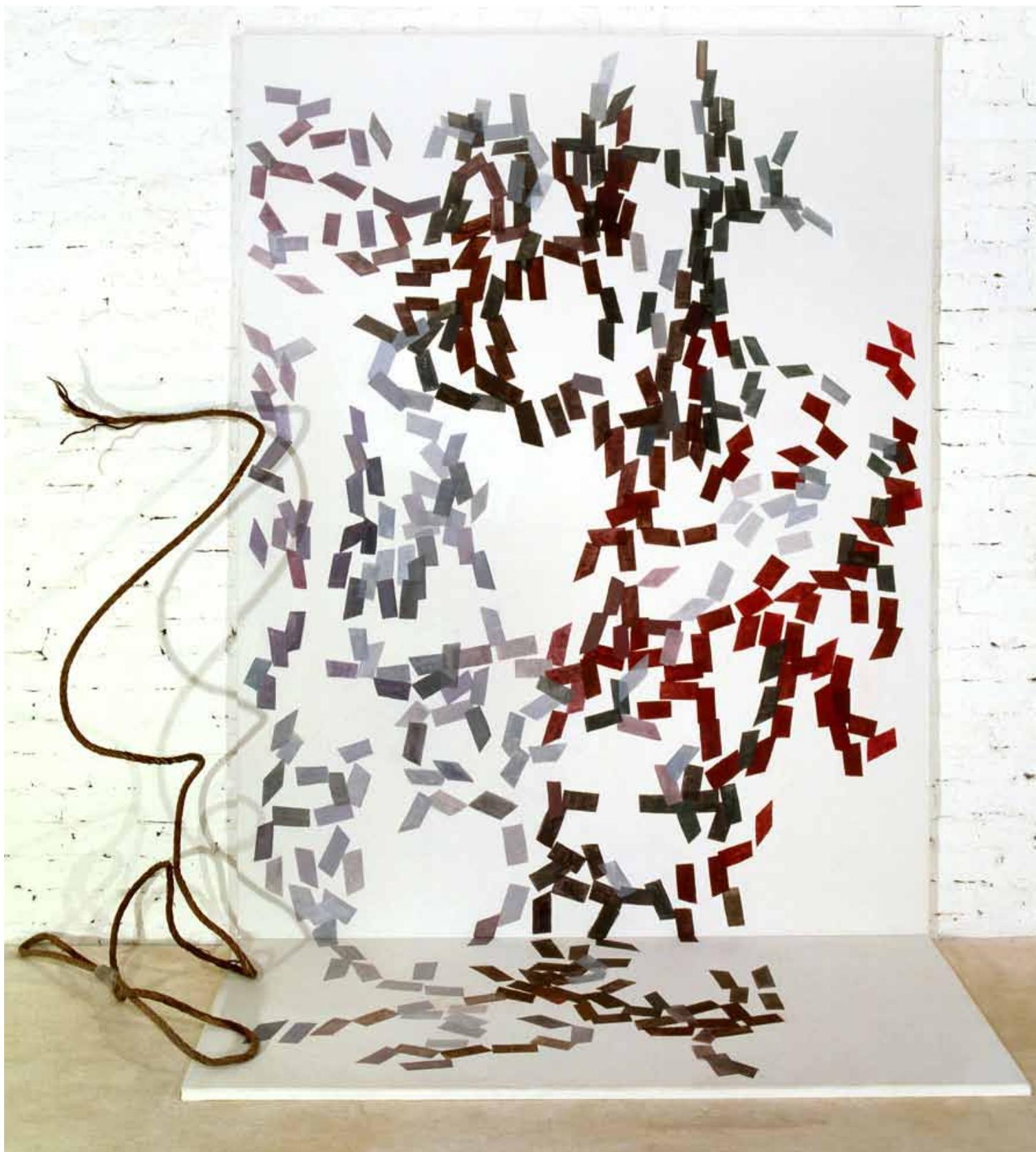


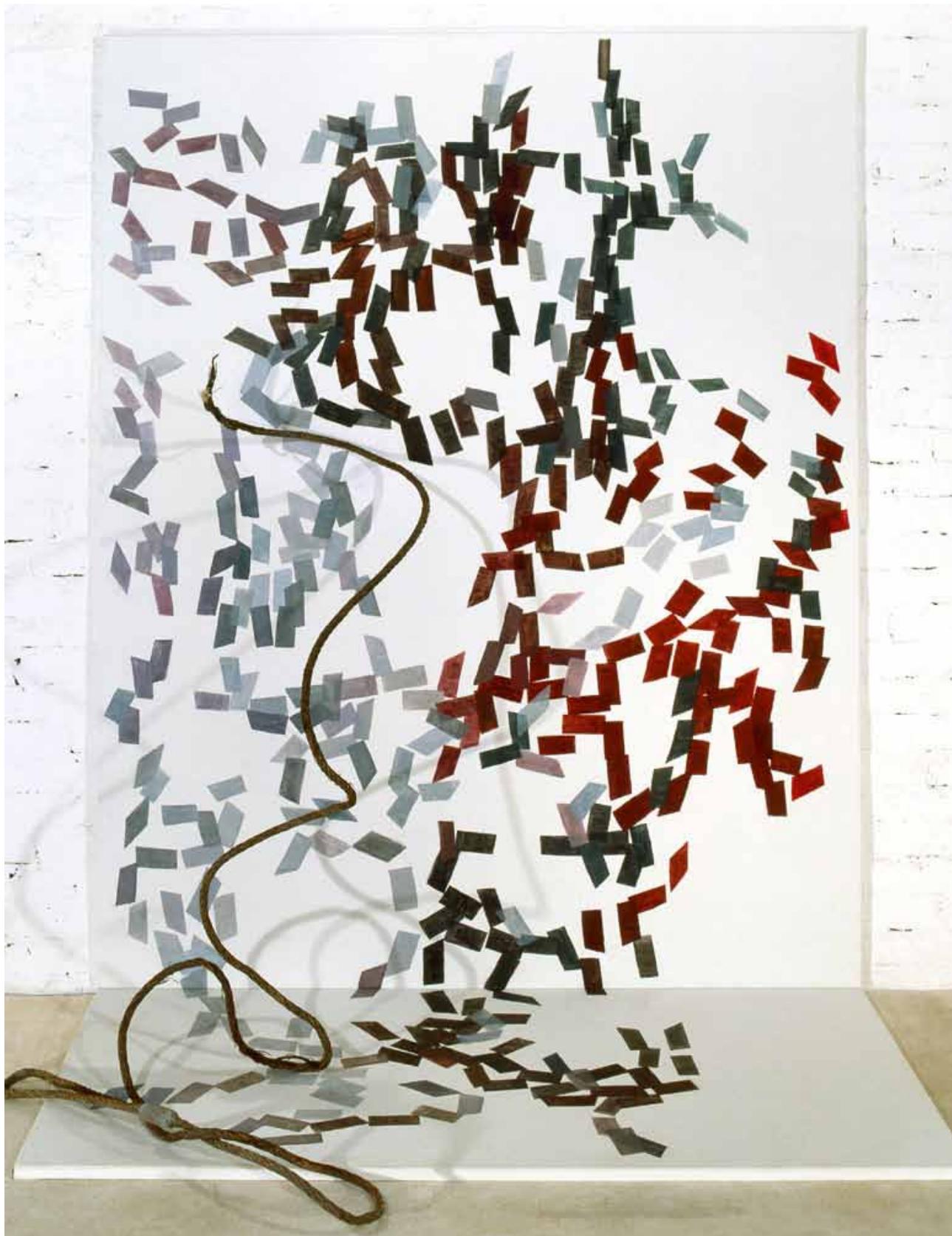
Anmerkung:

Nachdem die Sicht des Subjekts  
die Regel verletzte  
und über das Objekt  
frei verfügte  
sprang das Ding heraus  
von der konstruierten Bühne  
im freien Fall herunter  
schlug es auf  
in die fein gespannte Leinwand  
unter wilder Drehung  
in eigenartiger Verbiegung  
der spitzen Drähte  
und federnden Steingelenke  
hat es seine Spur  
eingelassen  
in die Umarmung  
von Subjekt und Objekt.

[Eva Koethen, Juni/Juli 1994]







Hans Gercke

## Modelle des Dialogs

Gedanken zu den Arbeiten von Eva Koethen

Ein paar theoretische Überlegungen seien an den Anfang gestellt. Dies scheint umso angemessener, als die in Heidelberg geborene Eva Koethen nicht nur aktiv schaffende Künstlerin ist, sondern selbst auch Theoretikerin, Kunsthistorikerin, Schülerin von Max Imdahl und neuerdings Professorin für Bildende Kunst in Hannover, somit eines der in Deutschland nicht eben häufigen Exemplare der Spezies „artifex doctus“ oder, noch exotischer, „artifex docta“ -, des gelehrten Künstlers also, der in seiner Arbeit Theorie und Praxis miteinander vereint, wie dies in früheren Zeiten - etwa der Renaissance - oder in anderen Kulturen - etwa in China - gang und gäbe war und noch ist. Denn, nur in Parenthese: Diese Tradition ist keineswegs tot. Derzeit studieren an etlichen kunsthistorischen Instituten der Bundesrepublik zahlreiche Chinesen; bemerkenswert daran ist, daß es sich dabei vorwiegend um Bildende Künstler handelt, eine Kombination, die bei uns, wo man immer noch gerne zitiert „Bilde Künstler, rede nicht“, eher ungewöhnlich anmutet.

Wenn eine Ausstellung mit Arbeiten von Eva Koethen den Titel „Distanz und Nähe“ trägt, so bedeutet dies nicht, dass die gezeigten Arbeiten lediglich Illustrationen dieses Themas wären. Sie sind zunächst einmal, wie alle Kunstwerke, grundsätzlich offen und in ihrer Bezugnahme auf Erfahrungen verschiedenster Art mehrdimensional und komplex. Man sollte vermeiden, sie durch möglicherweise zutreffende, immer aber nur Teilaspekte herausarbeitende Interpretationen in ihrer Bedeutungsvielfalt einzuengen.

Dass sie autonom und konkret sind im Sinne

Hans Gercke

## Models of Dialog

Thoughts on the Works of Eva Koethen

Let us make a few theoretical considerations at the outset. This appears all the more suitable because Eva Koethen, born in Heidelberg, is not only an actively creating artist, but herself also a theoretician, art historian, student of Max Imdahl, and now Professor of Visual Arts in Hanover, and thus a specimen of the species, not exactly common in Germany, of the “artifex doctus” or, even more exotically, of “artifex docta” – of a learned artist who combines in her work theory and practice, as was customary in former times (such as the Renaissance) or still is in other cultures (like China). Paranthetically: this tradition is by no means dead. Currently, many Chinese are studying at a number of art-historical institutes in Germany; what is remarkable is that they are mostly visual artists themselves, a combination seemingly unusual among us, where the citation is often savored: “Form artists, don’t talk”.

When an exhibition of works by Eva Koethen bears the title “Distance and Closeness”, this does not mean that the exhibited works merely illustrate this topic. They are, first of all, like all artworks, fundamentally open and multi-dimensional and complex in their references to experiences of the most varied kinds. One should avoid narrowing the spectrum of their significance by elaborating interpretations of partial aspects, no matter how tellingly one does this.

That they are autonomous and concrete in the sense promulgated by Theo van Doesburg’s theory is shown by the first glance at their constructive components. That the artist intends a quite apparent concrete, material



der Theorie des Theo van Doesburg, zeigt schon ein Blick auf ihre konstruktiven Komponenten. Dass der Künstlerin dennoch ganz offensichtlich an einer konkreten, materiellen Rückbindung an die außerkünstlerische Wirklichkeit gelegen ist, belegen andererseits die zu den Arbeiten gehörigen Realitätsfragmente, die es schwer machen, diese Kreationen eindeutig einer bestimmten Kunstgattung oder auch Stilrichtung zuzuordnen. Dies gilt vor allem von den neuesten, raumbezogenen Arbeiten: Realität und Abstraktion werden in ihnen dialogisch miteinander konfrontiert in einer Weise, die vielleicht mehr mit dem Titel-Thema zu tun hat als dies zunächst der Fall zu sein scheint.

Distanz und Nähe: Wir haben es bei diesem Thema mit einem elementaren, nicht erst anthropologischen, sondern durchaus vormenschlichen Phänomen zu tun. Alles, was wir wahrnehmen, womit wir kommunizieren, wozu wir Beziehungen aufbauen, ist definiert durch die Dialektik von Distanz und Nähe. Ohne Distanz sind Wahrnehmung, Erkennen, Dialog ebenso wenig möglich wie ohne Annäherung. Wie sehr wir als Menschen beides brauchen, wie sehr es auf die Balance zwischen diesen beiden Polen ankommt, wird schon dadurch deutlich, dass der Mensch einerseits Individuum, andererseits, wie schon Aristoteles erkannte, „Zoon politikon“ ist, ein auf Gemeinschaft angelegtes, als „soziale Frühgeburt“ unabdingbar die Einbettung in die Gemeinschaft benötigendes Wesen - die Zoologen würden sagen: Ein Rudeltier.

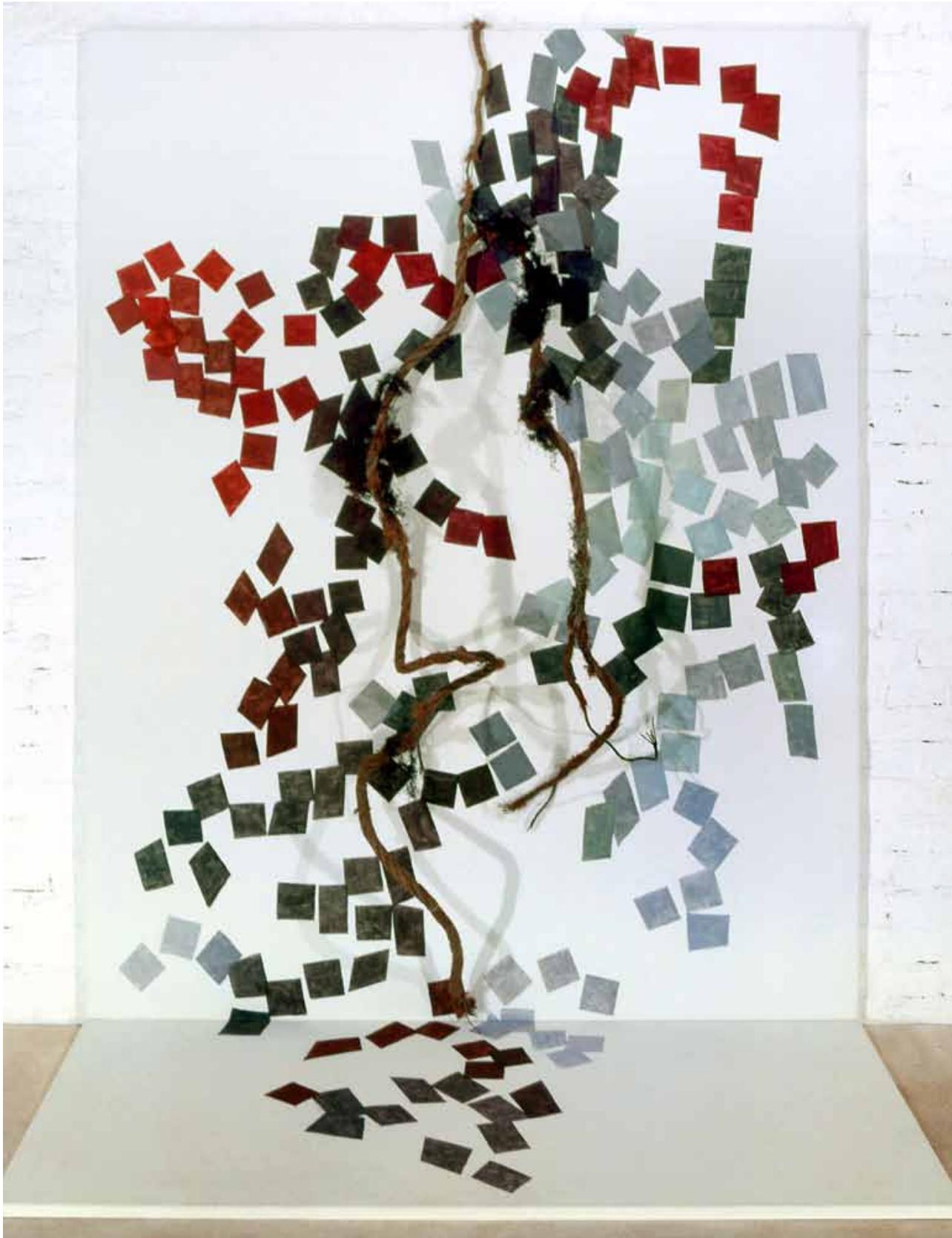
Angesichts der zentralen, existentiellen, ontologischen Bedeutung dieser Polarität kann es nicht ausbleiben, dass sie auch im Kunstwerk, und zwar ganz generell, eine entsprechende Rolle spielt. Und zwar zunächst einmal ganz unabhängig von der jeweiligen formalen oder inhaltlichen Struktur. Denn Kunst ist als Kreation, als Erfindung, immer ganz grundsätzlich

bond with reality outside of art is proven, on the other hand, by the fragments of reality encompassed by the works, which make it difficult to classify these creations within a specific artistic genre or style. This is true especially for the newest, spatially-oriented works, in which reality and abstraction are dialogically confronted with each other in a way that may have more to do with the title topic than appears at first glance.

Distance and closeness: this topic has to do with a phenomenon that is elemental – not merely anthropological, but certainly pre-anthropological. Everything we perceive or with which we communicate and everything we establish relationships with is defined by the dialectic of distance and closeness. Perception, recognition, and dialog are as impossible without distance as without the act of approaching. The degree to which we, as humans, need both, the degree to which the balance between these two is essential, is clearly shown by the fact that the human is, on the one hand, an individual, and on the other, as Aristotle already recognized, a “zoon politikon”, a being designed for community and, as a “social premature birth”, one depending irreducibly on embeddedness in the community. Zoologists would say: an animal that lives in a pack.

Considering the central, existential, ontological significance of this polarity, there is no getting around the fact that it will, quite generally, play a role in any artwork. And this quite independently of the respective structures of form and content. For, as creation, as invention, art is always fundamentally at least also something alien, something new, something with which I have to come to terms with and that questions my accustomed experience.

Thus, the often-lamented gap between contemporary art and general understanding is not merely an unfortunate contradiction,



zumindest auch etwas Fremdes, etwas Neues, etwas, mit dem ich mich auseinandersetzen muss, das meine gewohnten Erfahrungen infrage stellt.

Insofern ist die vielbeklagte Kluft, die sich zwischen heutiger Kunst und allgemeinem Verständnis auftut, nicht lediglich eine beklagenswerte Aporie, sondern sie liegt in der Natur der Sache selbst, der Kunst also, begründet, sie beinhaltet einen notwendigen, womöglich heilsamen Test für unsere Offenheit, für unseren Umgang mit dem Fremden, eine Offenheit, die keineswegs kritiklose Akklamation bedeutet, wohl aber Herausforderung und Chance zur Stellungnahme, zur Überprüfung des Neuen und der eigenen Position, ein Angebot, das Bekannte neu und anders zu sehen und damit unter Umständen neue Dimensionen und Perspektiven der Wirklichkeitserfahrung den bereits erworbenen hinzuzugewinnen. Kunst bedeutet - Duchamp hat es uns gelehrt - das Heraustreten oder Herausnehmen aus einem wie auch immer gearteten und vertrauten, vorgegebenen Zusammenhang und das Hineingehen und Hineingeben in einen neuen.

Was aber haben solche Überlegungen mit der Arbeit von Eva Koethen zu tun? Nun, zunächst einmal: Wir haben unsere Lektion gelernt und bewundern brav den Flaschenständer im Museum. Inzwischen aber ist die aus ihren vitalen Zusammenhängen herausgerissene, isolierte, gleichsam „chemisch gereinigte“ Kunst mit auffallender Intensität auf der Suche nach Orten, an denen sie wirksam werden kann, an denen sie eine Brisanz der Reibung entfalten kann, die in der Schutzzone des Museums nicht mehr gegeben ist.

Ein solcher Ort der Konfrontation mit Architektur, mit Inhalten, mit Erwartungen und Gewohnheiten ist, „weiß Gott“, die Kirche - kein beliebiger, sondern ein in besonderem Maße herausgehobener, mit einer Aura versehener

but lies in the nature of the matter; art, thus, founds and embodies a necessary, possibly wholesome test of our openness, of our dealings with what is alien, an openness that doesn't at all mean uncritical acclamation, but does mean a challenge and chance to take a position, to evaluate the new and one's own position, an opportunity to see the familiar in new and different ways, and thus possibly to add new dimensions and perspectives of perceiving reality to those we have already gained. Duchamp has taught us that art means leaving or taking out of a given context, however fashioned or familiar, and entering or putting into a new one.

But what do these thoughts have to do with Eva Koethen's work? First: we have learned our lesson and obediently admire the bottle rack in the museum. But meanwhile, an almost "chemically cleaned" art, torn from its vital contexts, and isolated, is seeking, with conspicuous intensity, sites where it can be effective, where it can unfold a charged friction that is no longer given in the protected zones of the museum.

One such site of confrontation with architecture, with contents, with expectations and habits is, "God knows", the Church - a site not random, but especially exceptional and endowed with aura. Artists today are conspicuously interested in a dialog resulting on sites that open up intellectual realms outside the protected and specialized ghettos of the art institutions.

But the polarity of distance and closeness, as a principle, is also built into Eva Koethen's works themselves: the artists seeks and finds objects, relics of reality and human manipulation brought back to her by the sea. However, she does not present them to us in the puristic-laconic manner of Duchamp's and his adepts; rather, in her pictures, she addresses the perceiving, communicating dealings with



Ort. Künstlerinnen und Künstler sind heute in auffallendem Maße interessiert an einem Dialog, der sich an Orten ergibt, die geistige Räume außerhalb des geschützten und spezialisierten Ghettobereichs der Kunstinstitutionen eröffnen.

Aber die Polarität von Distanz und Nähe ist als Prinzip auch angelegt in den Arbeiten von Eva Koethen selber: Die Künstlerin sucht und findet Objekte, Relikte der Wirklichkeit und menschlicher Handhabe, die das Meer ihr zurückbringt. Sie präsentiert sie uns jedoch nicht in der puristisch-lakonischen Weise Duchamps und seiner Adepten, sondern sie thematisiert in ihren Bildern die wahrnehmende, kommunizierende Beschäftigung mit ihnen, sie antwortet mit den traditionellen Mitteln der Malerei, aber nicht übersetzend oder affirmativ, vielmehr in differenzierter Weise teils auf die Vorgabe eingehend, teils ihr gegenüber antithetisch respondierend.

Dabei sind die realen Dinge immer Ausgangspunkt ihrer Arbeit. Ihnen wird im Bild geantwortet. Entscheidend ist, dass, ähnlich wie bei den Kubisten, nichts in der „Retorte“ oder am „grünen Tisch“, im Labor oder allein im Kopf entsteht, sondern dass reale Gegenstände in realen Räumen den Ausgangspunkt bilden. Dies bewahrt die Künstlerin vor einem Abgleiten ins dekorativ Gefällige und unverbindlich Abstrakte.

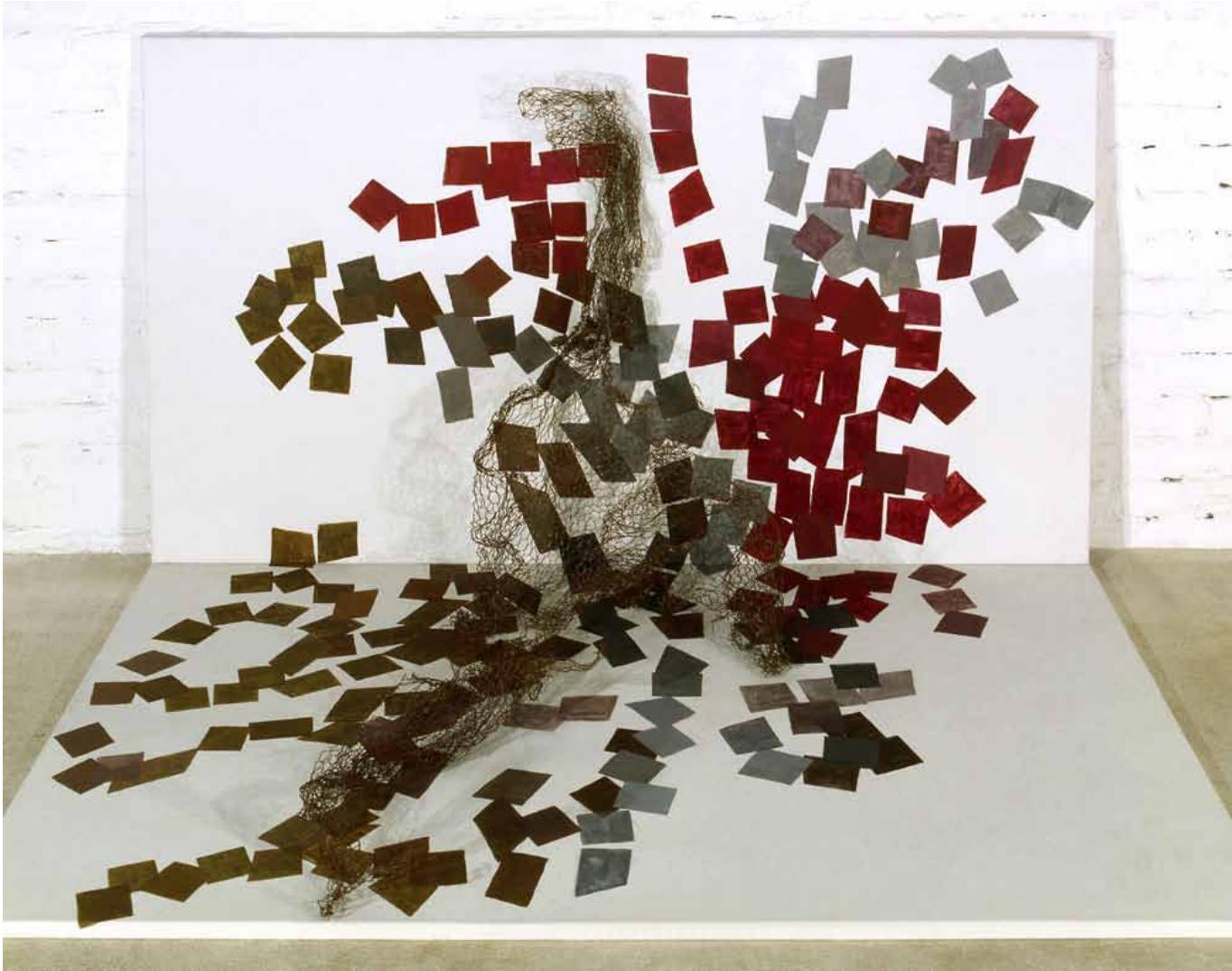
Auf Arbeiten, die bezeichnenderweise in einer postkubistischen Tradition stehen, folgen solche, in die konkret Realitätsfragmente eingelassen wurden - auch dieses Verfahren ist von den Kubisten her bekannt. Bezeichnend für Eva Koethens Arbeitsweise ist, daß die Wirklichkeitsfragmente niemals sekundär als Fragmente und Akzente eingesetzt werden, dass sie vielmehr immer auslösende Ausgangspunkte der Arbeiten sind. Dieses Konzept konkretisiert, intensiviert und wandelt sich mit den Mauerbildern. Wer die Berliner

them, she answers with painting's traditional means, not through translation or affirmation, but in a differentiated way, partially responding to what is given, partially responding antithetically.

The actual things are the point of departure for her work. They are answered in the picture. As with the cubists, what is decisive is not something in the "test tube" or the "drawing board", in the laboratory or solely in her head, but that real objects in real spaces are the starting point. This safeguards the artist against slipping into decorative pleasantness and noncommittal abstraction.

Following works standing significantly enough in a post-cubist tradition are those that include concrete fragments of reality; this process is also familiar from the cubists. Characteristic for Eva Koethen's method of working is that the fragments of reality are never used secondarily as fragments and accents, but are rather always the catalyzing starting point of the works. This concept is concretized, intensified, and transformed in the Mauerbildern (Wall Pictures). Anyone who ever saw the Berlin Wall will have no trouble recognizing pieces of that wall integrated in these pictures. The seamless transition between painting and fragment of reality is still always more important than the discrepancy between the media and realities. Nevertheless, tension arises and is strengthened between concordance and contrast. An important step was the inclusion of photos - instead of material samples - in the pictures. In simultaneous convergence and antithesis, the painting carries further what the photo suggests.

This leads to a peculiar ambivalence: the friction between the media and the levels of reality - photographically reproduced reality and the reality of painting - is relativized by the fact that the flat, photographic image is doubtless more closely related to painting



Mauer kannte, wird die in diese Bilder integrierten Mauerfragmente unschwer wiedererkennen. Noch immer ist der lückenlose Übergang zwischen Malerei und Realitätsfragment wichtiger als die Diskrepanz der Medien und Realitäten. Gleichwohl entsteht und verstärkt sich die Spannung zwischen Konkordanz und Kontrast. Einen wichtigen Schritt bedeutet die Einbeziehung von Fotos - nun statt der Materialproben - ins Bild. Malerisch wird weitergeführt - in Angleichung und Antithese zugleich - was durch das Foto vorgegeben wurde.

Dabei entsteht eine eigenartige Ambivalenz: Die Reibung zwischen den Medien und den Realitätsebenen - fotografisch wiedergegebene Wirklichkeit und Wirklichkeit der Malerei - wird relativiert durch die Tatsache, dass das flächige fotografische Bild zweifellos der Malerei näher verwandt ist als das dreidimensional-materielle Wirklichkeitsderivat - und doch ist das Foto, andererseits, viel weniger materiell als die Malerei, die von ihrer Konsistenz her eine größere Nähe zur haptisch erfassbaren Realität aufweist.

Der Rückblick zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen macht deutlich: Es geht bei alledem immer um Nähe und Ferne, um Angleichung und Unterscheidung, um Affinität und Kontrast.

Das Neue und Faszinierende an den jüngsten Arbeiten aber ist, dass nicht Objekt oder Fotografie einerseits und Malerei andererseits sich einander mehr oder weniger angleichen, sondern dass das Objekt einer reinen, geometrisch strukturierten, auf der Projektionsfläche der weißgrundierten Leinwand selbstsicher agierenden Malerei gegenübergestellt wird.

Das Ding kommt aus dem Meer. Es hat eine Geschichte, bringt sie mit, stellt sich selbst gleichsam als Modell zur Verfügung, Menschenwerk, nicht zufällig häufig anthropomorph anmutend, auf seinen Erzeuger verweisend - aber es wird nicht porträtiert oder

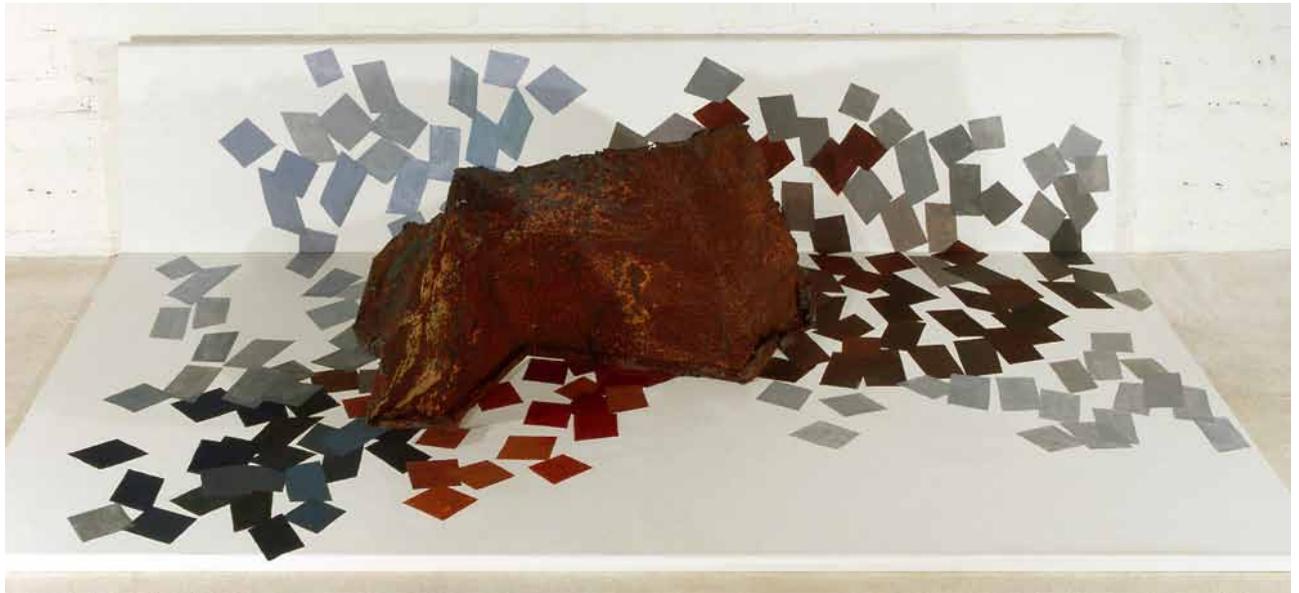
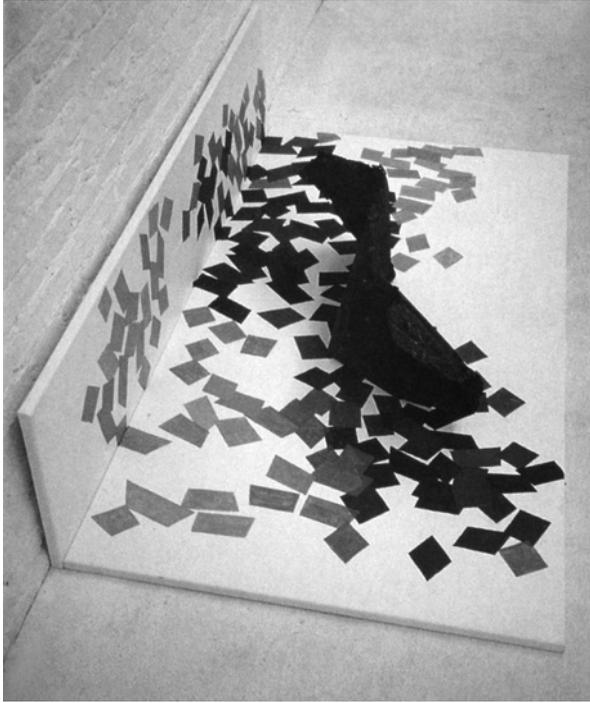
than is the three-dimensional material derivative of reality - and yet the photo, on the other hand, is much less material than the painting, whose consistency shows a much greater closeness to haptically experientable reality.

A glance back to the starting point of our considerations makes it clear that, in all of this, the subject is closeness and distance, convergence and difference, affinity and contrast.

But what is new and fascinating in the most recent works is not that object or photo and painting more or less converge, but that the object is confronted with pure, geometrically structured painting, painting acting self-assuredly on the projection screen of the white-primed canvas.

The thing comes from the sea. It has a history that it brings along, and so to speak offers itself as a model, a product of human labor, often and not coincidentally suggestively anthropomorphic, and referring to its producer - but it is not portrayed or duplicated or amalgamated, as it were, by the convergent painting, as in the early works; instead, on the surface of the now three-dimensional picture-stage, it is accorded a space of dialog, a new context, in which reality is washed over, commented, and questioned with the means of an equally intuitively and rationally responding painting - in approach and contrast, in distance and closeness even on the level of choosing colors and constellations of form.

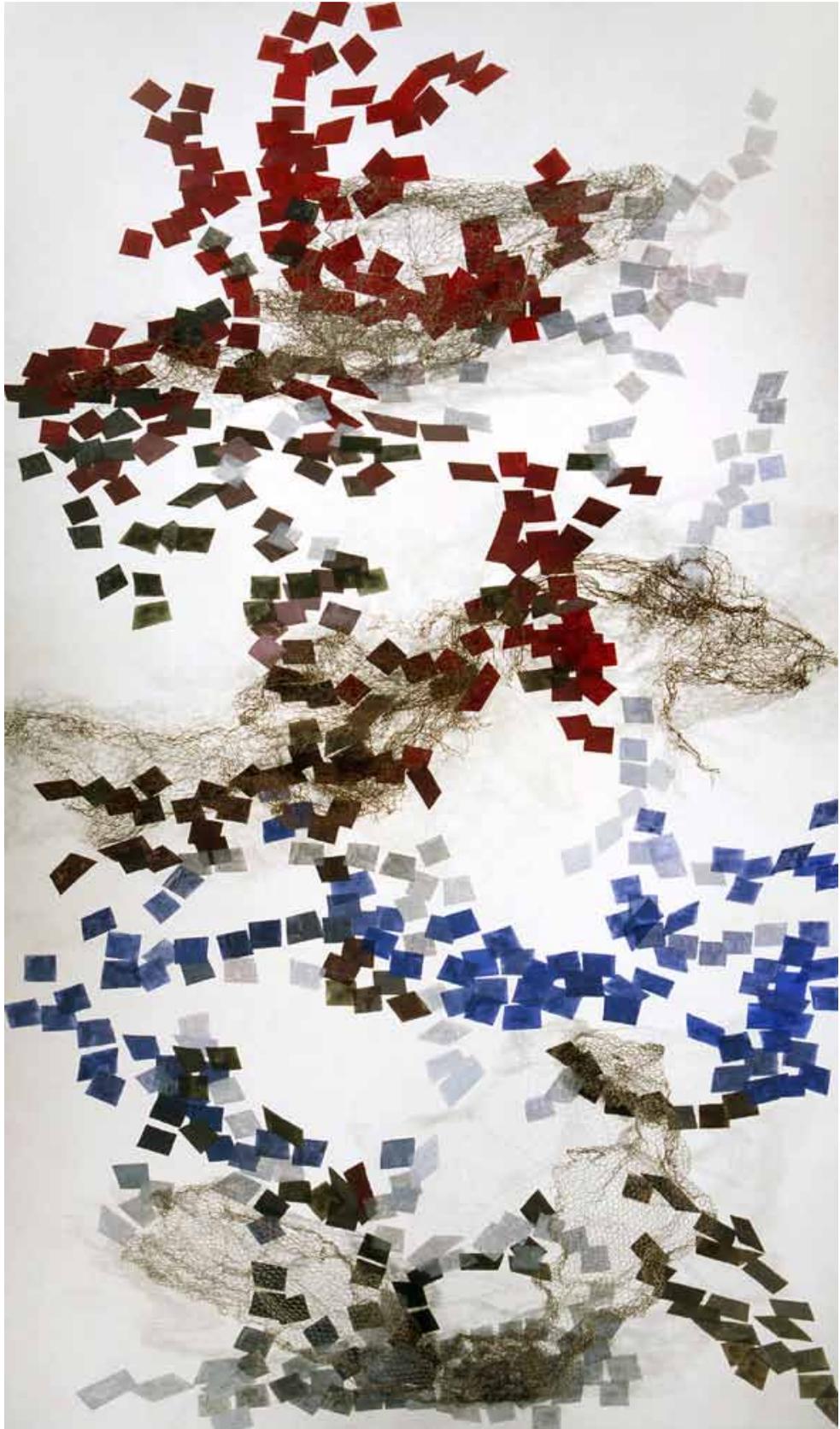
Eva Koethen's new pictures are models of a dialog pointing beyond the bounds of art. Precisely because they are autonomous in their own laws.



redupliziert oder von sich angleichender Malerei gleichsam amalgamiert wie in den frühen Arbeiten, vielmehr wird ihm auf der Fläche der nun dreidimensional gewordenen Bild-Bühne ein Raum des Dialogs zugewiesen, ein neuer Kontext, in dem Realität mit den Mitteln einer ebenso intuitiv wie rational reagierenden Malerei umspielt, kommentiert, befragt wird - in Zuwendung und Kontrastierung, in Distanz und Nähe bis in die Wahl der Farben und Form-Konstellationen hinein. Eva Koethens neue Bilder sind Modelle eines Dialogs, die über den Kunstbereich hinausweisen. Gerade weil sie in der ihnen eigenen Gesetzmäßigkeit autonom sind.

*Der vorliegende Text ist die gekürzte und leicht veränderte Fassung einer Rede, die zur Finissage von Eva Koethens Ausstellung in der Kirche am Hohenzollernplatz Berlin am 23. November 1996 gehalten wurde.*







## Rückblick auf ein Bild

Zerfasertes Selbst-  
der Kopf ein Schaltbild,  
der Bauch quadratisch gestanzter Lack,  
sich verlierend im Rhythmus des dunklen Grün.

Sie ähneln einander wie  
verschied'ne Substanzen, die  
einander verkennend sich streifen, verhaken,  
sich setzen und das Feld

dehnen zum Raum, der  
sie ortet und ordnet,  
in Bewegung ver-setzt, zersetzt,  
zusammen setzt im Entdecken  
der Bezogenheit ihrer Strukturen.

[Eva Koethen, im August 1992]



Eva Koethen

geboren und Schulzeit in Heidelberg; Studium an der Kunstakademie in München und an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin (Fred Thieler), anschließend Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie, Promotion in Bochum über das Problem der Kunstrezeption, danach Wiederaufnahme der Kunstproduktion

Arbeitsaufenthalte in Japan, Frankreich und Italien: erste Materialbilder; künstlerische Aktionen in Irland; Beschäftigung mit der Ästhetik der Mikro-Chips

Lehrtätigkeit am Berlin-Kolleg; Assistentin an der Hochschule der Künste Berlin; Lehrauftrag für Kunsttheorie an der Humboldt Universität Berlin; Klassen für Malerei und Collage an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg (Atelier del Sur)

seit 1984 verschiedene Vorträge und Aktionen zur Kunst, u.a. Kunstmuseum Bochum, Akademie der Künste / Berlin, Kunstraum Schloß Buchberg / Österreich, Universitäten Giessen, Hannover und Graz / Österreich

seit 1985 Ausstellungen und Beteiligungen im In- u. Ausland, u.a. Berlin, München, New York / USA; seit 1992 freischaffend, Beginn der Installations- und Bodenbilder

1996 Professur für Bildende Kunst in Hannover

lebt in Berlin

Eva Koethen

born and raised in Heidelberg; studied at the Academies of Fine Arts in Munich and Berlin; subsequently studies of art history, philosophy and psychology; Ph.D. dissertation at Bochum on the problem of art-reception; thereafter resumed producing art

worked in Japan, France and Italy; Installations in Ireland; dealt with the aesthetics of micro-chips

lectures at Berlin-College; Assistent at the Academy of Arts in Berlin; teaching assignment in art theory at the Humboldt University, Berlin; courses in painting and collage at the International Summer Academy of Fine Arts, Salzburg (Atelier del Sur)

since 1984, various lectures and art productions: at the Art Museum Bochum, Academy of Arts Berlin, Art Space Buchberg/Austria, Universities of Gießen, Hannover and Graz, among others

since 1985 personal and collective exhibitions, in Berlin, Munich, New York, among other places; freelance since 1992; first productions of installed paintings

1996 professor of Fine Arts at the University of Hannover

lives in Berlin



<b>Abbildungen:</b>			<b>Seite</b>	
<b>Fischernetz</b>	190x145 cm	Acryl a.Leinw., Kunststoffnetz, Stecknadeln	1993	3
<b>Vogelzug</b> (Bodenbild)	130x95 cm	Acryl a.Leinw., Opuntia	1993	5
<b>Das Kreisen im Quadrat I</b>	110x110 cm	Acryl a.Leinw., Papier	1992	7
<b>Blechwand mit Tor</b> (El Cabrito)	110x90 cm 110x90 cm 120x90 cm	Acryl a.Leinw., Eisenblech	1993/94	9
<b>Netz-Figur (3)</b> aufgelöst	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1994	11
<b>Netz-Figur (6)</b> Schutzengel Carmin	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1994	13
<b>Netz-Figur (5)</b> sich stützend	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1994	14/15
<b>Netz-Figur (2)</b> zergliedert	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1993	16/17
<b>Netz-Figur (1)</b> gefaßt	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1993	18/19
<b>Blech-Figur (4)</b>	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisenblech	1994	20/21
<b>Netz-Figur (10)</b> gehängt	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1994	23
<b>Netz-Figur (7)</b> Trittsohle aufgerichtet	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1994	24/25
<b>Netz-Figur (8)</b> Schutzengel Ultramarin	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1994	27
<b>Draht-Figur (9)</b> in Umarmung	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht, Stein	1994	28/29

<b>Schlangen-Figur (13)</b>	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Drahtseil	1995	30/31
<b>Draht-Figur (11)</b> wurzelnd in Bewegung	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1994/95	33
<b>Fetisch-Figur (12)</b>	195x145 cm 70x145 cm	Acryl a.Leinw., Drahtseil	1995	35
<b>Blech-Figur</b> ohne Unterleib	100x40 cm 40x40 cm	Acryl a.Leinw., Eisenblech	1994	37
<b>Tier-Figur</b> in sich abgespalten	140x90 cm 140x85 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1995	39
<b>Blech-Figur</b> auf den Boden verwiesen	170x90 cm 170x40 cm	Acryl a.Leinw., Eisenblech	1994	41
<b>Körper-Opfer</b> (Bodenbild)	375x195 cm	Acryl a.Leinw., Eisendraht	1995/96	42/43

(Ausschnitte auf Umschlagseiten)

Ausstellungsfoto, Stuttgart 1995

Atelierfoto, El Cabrito 1993

Dieser Katalog entstand mit freundlicher Unterstützung von Seymour und Marita Lichtenstein, New York City, USA

**Impressum:**

Gestaltung: Eva Koethen, Friedmar Graichen, BRAINS

Foto: Friedmar Graichen

Produktion: BRAINS Werkstatt, Berlin

Copyright: © 1996 Eva Koethen

Kontakt: mail@eva-koethen.de

Info: www.eva-koethen.de

