



EVA KOETHEN

TRITT - BILDER

Eva Koethen

Tritt-Bilder

Aktionen und Ausstellungen 1998 – 2005

Das Erden der Bilder und die Idee der Begehung Atelier, 1992/93



Als das Bild
im Quadrat zu kreisen beginnt
gerät es in Schwindel.
Teile lösen sich
und fallen zu Boden.



Sie kommen zum Stehen.
Material spannt sich auf
Leinwand am Boden
und bietet mit seinen Fragmenten
die neue Fläche an.



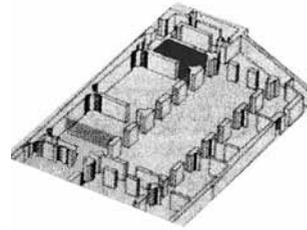
Der neue Bild-Grund
treibt eigene Wurzeln:
er legt sich mir
als Bildraum zu Füßen
und will berührt werden.





Malerei als betretbares Bodenbild

Ausstellungs-idee für einen Barockraum in der Neuen Galerie am Joanneum in Graz, 1994/95



*Lageplan
eines kleinen
Durchgangs-
raums, der
nur über die
bemalte
Leinwandfläche
zu begehen ist*



Das Tableau an der Wand
kommt ins Vibrieren
zwischen den seitlichen Rahmen
die begrenzen
die begrenzten
was über sich hinaus will.

Die Polaritäten
von leerer Leinwand
und bildlicher Fülle
tragen ihr Spiel
in den offenen Raum ...



Potenziale auf die Erde holen oder: den Wirklichkeitsgrad des Vorstellungshimmels erforschen!

Indem es in den künstlerisch eroberten Freiräumen, in den „weißen Zellen“ der Bildflächen und Ausstellungshallen eng wird, entledigen sich die Bilder der für sie zugeschnittenen Tragflächen und fallen überschreibend in vorhandene Räume ein.

Indem der Künstler die Begrenztheit der freien Felder erkennt, wagt er sich in Architekturen hinein, die unter anderen Vorzeichen errichtet wurden. Indem er sich seinen Entdeckungen überlässt, muss er die Besetzung durch Tradition, die erstickende Fülle eines geschichtlichen Raumes sowohl annehmen als gleichzeitig mit der Befreiungsbewegung fortfahren – weder um die historische Räumlichkeit aus- und leer zu räumen noch um etwas zu wiederholen, vielmehr um ein Anderes wieder zu holen.

Ich kann als Künstlerin die geschlossene Räumlichkeit eines barocken Gesamtkunstwerks aufbrechen, indem ich das Territorium der „Standfläche“, den unhinterfragt voraus-gesetzten Boden unter den Füßen frei-setze, ihn buchstäblich zum freien Himmel mache. Indem ich den selbstverständlich genommenen Bezugspunkt des Erdbodens mit dem Aufspannen einer leeren weißen Bildfläche frei-lege, kommt es zu einer Entwurzelung des Raums, entsteht eine Konfrontation des gegebenen Gesamtkunstwerks – der barocken Hermetik seiner Decke, Wände und Objekte – mit einem *offenen Grund*. In bewusster Umkehrung der üblicherweise aufsteigend imaginierten Bewegung des Freiwerdens, in die Unendlichkeit des Raumes hinein, wird hier das „himmlische Potenzial“ auf die Erde verwiesen und an die Schwerkraft leiblicher Wahrnehmung gebunden. Sichere Bodenständigkeit ist damit unterlaufen, denn die Bildleinwand gewährt nur ein eingeschränktes Steh- und Gehvermögen. Das zu Füßen liegende Feld des Potenziellen lässt sich nicht mehr nur mit den Augen betrachten, sondern muss durchschritten werden - mit Umsicht und Scheu vor seiner

unwirklichen Reinheit, denn das ungetrübte Weiß der Grundierung bleibt sichtbarer Bildträger der Malerei. Die über Keilrahmen aufgespannte Bildoberfläche ist fragil, jeder Schritt muss bewusst und aufmerksam getan werden. *Der begehbare Himmel ist anders als der projizierte!*

Es entsteht die in sich paradoxe Bewegung, die Raumgeschlossenheit aufzubrechen, indem man den Grund mit Füßen tritt, wodurch seine Potenzen frei-getreten, wieder auf-treten können.

Die einstmals immaterielle Kraft des barocken Vorstellungshimmels, die für den „zeichenbewegten“ Zeitgenossen zu einer dinglich-lastenden Überfülle geronnen ist und durch diese Materialisierung mit ihrem Ganzheitsanspruch beengt, hat sich erneut zu verflüssigen. Sie muss sich in Energiefeldern strukturieren, die die Raum-atmosphäre oder einzelne Zeichenträger – Kamin, Leuchter, Bilder, Stuck und andere Kostbarkeiten - freigeben. Damit weicht die Fremdheit gegenüber einer historischen Räumlichkeit dem Prozess des Fremd-Werdens, der verfestigte Dinge in latente Energien auflöst und als ein „Fließen“ der Kräfte dennoch wortwörtlich Bodenhaftung erhält. Indem so die Aufbruchsbewegung der Imagination am Wirkungsort der Schwerkraft berührbar gemacht wird, öffnet sich gleichsam das Himmelsgewölbe an der Erdoberfläche.

Um das zu erreichen, hat man erst einmal die lastenden Formen und Farben der Vergangenheit auszuhalten. Man kann nicht die Fülle des historisch Gewordenen mit dem Anspruch des Potenziellen versöhnen, sondern muss mit-halten. Als Künstlerin kann ich mithalten, indem ich zufällige Reflexe des im Raum konkret Vorhandenen ins leere Feld setze, indem ich die latenten Form- und Farbgebungen neu erfinde. Die Konfrontation des bestehenden Raums mit heute möglichen Formen der Aneignung ist nicht zu harmonisieren, vielmehr in ihrem potenziellen Kräftespiel zu verdeutlichen.

Die verletzte Bodenfläche stellt dann eine Irritation im Raume dar. Sie bringt die „Pflege“ in Erinnerung, die eine „begehbare Projektionsfläche“ erfordert, wenn sie real betreten wird. Es werden unweigerlich Spuren des Gehens vorzufinden sein, die sich der Bildoberfläche aufprägen; ebenso kann ein „Nachweißen“ der Leer-Flächen des Bildes notwendig erscheinen als ein erneutes Klären seines Potenzials.



Fotomontage zweier süddeutscher Barockkirchen

Aktionen zwischen Leere und Fülle

Das barock inszenierte Himmelsgewölbe wird auf die Erde geholt als leiblich zu beschreitender Weg



*Fotografische Aufnahmen einer barocken Plastik, 1996
(Permoser-Kanzel in der Hofkirche Dresden)*



„Bildläufer des Fleisches“ in der modernen Friedenskirche Arnum, 1998, (aus 180 cm x 120 cm Formaten)

Aus dem Bild herauf
steigt Bewegung an,
treibt die Kraft in den Raum

in das Bild hinab
fällt Bewegung ein,
tief in den Grund der Flächen

bringt Bewegung hervor
zwischen den Schichten,
verwandelt Körper und Bild

in neue Wirklichkeit:
lebendiges Tauschen
leibhaftiger Bilder.

rechte Seite: Ulrike Wallis, TanzKunst Hannover



Experiment auf barockem Bildboden



Bärbel Kasperek, Performance-Künstlerin, Hannover

Der Bildboden ist zu Beginn unsichtbar, nichts deutet auf seine Expressivität hin. Stück für Stück wird er mit Händen und Füßen, dem ganzen Körper freigelegt. Anfangs sind es erste Spuren, später ganze Szenarien, die vor dem staunenden Auge auftauchen und in immer stärkere Korrespondenz zum Raum treten. Enthüllungen, die von partiellen Verhüllungen durch den Körper der Akteurin und das Mehl auf dem Bildboden begleitet werden.

Friedenskirche Arnum, 1998

Videografie und Video-Stills

Die Verdichtung des künstlerischen Blicks an den Schnittstellen von Bildfläche und Körper zeigt sich in einzelnen Momentaufnahmen, die auf eine Leinwand projiziert werden. Ihre Rückprojektion in den Raum konfrontiert den Tanz mit seinen eigenen „geronnenen“ Bildern und mischt sich durch die wortwörtlich reflektierte Bildlichkeit gestaltend in die Performance ein.



Videoprints von einer künstlerischen Matinee im Tanzkunst-Studio Ulrike Wallis, unter Einbeziehung der Stimme / Wortkunst von Johannes Ehrhardt, Hannover, 1998

Spurensuche im Bildraum



Barocker Bildläufer als beschreitbarer Weg

mit Bärbel Kasperek, Performance (rechts) und Emy Abo, Gesang, mit einer eigenen Komposition zu japanischen Kurzgedichten, Dreikönigskirche Dresden, 1999

links: Einladung des Publikums zur eigenen Begehung im Anschluss an die Aufführung

unten: rituelles Freikehren der Bilder als Abschluss der Performance



Experimentelle Begegnung als Entfaltung einer Plastik über die Zeiten

In der Hofkirche Dresden, in unmittelbarer Nähe des barocken Kanzelkorbs des Bildhauers, entsteht eine kreuzförmige Bodenbild-Installation. Seitlich versetzt vor dem Altar orientiert sie sich auf die Fensteröffnungen zur Flusseite hin. Durch diese Legung wird ein bewegter Binnenraum zwischen Plastik und Fotografie, zwischen Video-Reflexion und „Fensterausblick“ aus der Tradition geschaffen.

Mit dem vielfältigen Zusammenspiel von Architektur, Plastik, foto- und videografischen Bildräumen setzt sich die Tänzerin Katrin Rössler (Dresden) in spontanen Bewegungsstudien auseinander.



*Filmaufnahmen mit Sabine Barth,
für eine Aufzeichnung des
Bayrischen Fernsehens, 2001*

Berlin – Baustelle betreten

Berlin-Mitte, 1998



Fotomontage zweier Baustellenperspektiven

Die Idee einer imaginären Baustellen-Begehung entstand während meiner häufigen Abwesenheit von Berlin in seiner rasanten Umbauphase. Ich wollte die Faszination des Blickes auf die ständig sich verändernden Orte einfangen und das, was sich vor den staunenden Augen abspielt, berührbar machen.

Indem ich die Fotos der ver-rückten Orte - auch fern von ihnen - real betrete und nicht als ein Gegenüber von Dokumenten an der Wand wahrnehme, tragen sie mich - im wahrsten Sinne des Wortes. Die Bilder werden zur Grundlage eines vielschichtigen Geschehens - mit eigenwilligen Rhythmen, die sich im scharfen Aneinanderstoßen verschiedenster Blickwinkel entfalten und die auf die Einbildungskraft der Betrachter stoßen.

Ich bin keine Fotografin, sondern jemand, der fast immer eine kleine Kompaktkamera bei sich hat, die nicht gezielt Orte aufsucht, sondern hier und dort vorbeikommt und sich den zufälligen Gegebenheiten überlässt. Dieser Beiläufigkeit entsprechend werden die Fotos auf das im maschinellen „Billigverfahren“ maximal mögliche Format von 75 x 50 cm vergrößert. Dennoch existiert kein einziges Bild doppelt, und wird jeweils das einzelne Exemplar in seiner zufälligen Qualität verarbeitet.

Die Aufnahmen entstanden im Zeitraum von Dezember 1997 bis Oktober 1998 und zeigen die zufälligen Perspektiven meiner Spaziergänge durch das Baustellen-Berlin.



*Wasserbilder von Berliner Baustellen
auf einem Pier mit Durchblick auf den Pazifik, San Diego, 1998*



*Fotografieren einer Baustelle am Potsdamer Platz,
Berlin, 1998*



Berlin – Walking on a Construction Site

Parsons Gallery, New York, 1998



Ausstellungsaufbau



Raumansicht von oben

links und rechts: Ausschnitte





„Baustellen-Tänzer 1“, 1998
(Acryl auf Leinwand, Armiereseisen, Beton, 195 x 145 cm und 70 x 145 cm)

Während die fotografischen Bildräume der Bodeninstallation auf den Betrachter wirken, ist an der Wand eine Serie von kleinen Gemälden mit Mauerfragmenten zu sehen, die 1989/90 entstanden und Erinnerungen an das geteilte Berlin



Ausstellungsraum der Parsons Gallery,
Ausschnitte des Fotobodens auf den Seiten 18-21

wachrufen. Dagegen integrieren die großformatigen Raum-Bilder Materialien, die auf den derzeitigen Baustellen gefunden wurden. Über die Kopfhörer-Installation hört man Texte von Cees Nooteboom - sprachgewordene Eindrücke seines Erlebens der Baustellen.



„Baustellen-Tänzer 2“, 1998
(Acryl auf Leinwand, Bandeisen, 195 x 145 cm und 70 x 145 cm)







Baustelleninstallation in einer realen Baustelle (Neubau eines Kinosaals im Goethe-Institut)



Berlin - Walking on a Construction Site

Goethe-Institut Washington, 1999

The concept, of the 'construction site situation' developed within the setting of my work with image-spaces and floor images that one could tread on. I had a desire to capture the fascination of the look of the ever changing locations in Berlin and to make tangible that which assumed vivid proportions before one's astonished gaze. By stepping on these photographs the dislocated sites are no longer just documents facing me from the wall, but literally carry me as a perceptive and discerning subject. In this way the pictures become the foundation of a new imaginary happening with its own rhythm which unfolds in sharp collisions of differing viewing angles.

I am not a photographer but someone who almost always carries a handy compact camera and who does not make an effort to locate sites with intent, but who whilst passing here and there is guided by chance factors and circumstances. In keeping with the casual mood the photographs are developed and enlarged as part of the economically viable mechanical process. Nevertheless, not a single picture is duplicated and in each case the only available copy is finished in its haphazard quality.

The photographs were taken in the time-frame December 1997 to October 1998 and reveal perspectives of strolls through the construction sites of Berlin. The head-phone installation also refers to the very experience of the 'Berlin-situation': One hears the impressions of the writer, Cees Nooteboom.

While the image-spaces and in some instances the words have an effect on the spectator, a series of wall fragments which are from 1989/1990 are depicted on one wall - recollections which arouse memories of the divided City. In contrast, two large scale space-images indicate the connection to the material found at the existing construction sites.

Ausschnitte des Fotobodens auf den Seiten 21 - 23







Körperräume überschreiten

Fotografien als Erscheinungsoberflächen – nicht nur des menschlichen Körpers, sondern auch anderer körperhafter Phänomene – sind auf dem Boden ausgebreitet und dürfen überschritten werden. Dabei entstehen Berührungen und Berührungängste, sind Dinge zu erkennen und werden zugleich wieder entzogen, kommt Scheu auf, etwas ins Gesicht zu treten, das dennoch den neugierigen Blick nicht loslässt und in die Bildfläche hineinzieht.

Die Ambivalenz der Empfindungen kommt nicht nur dadurch zustande, dass die Bilder zu betreten sind und sich nicht in gewohnter Gegenüber-Stellung zeigen. Sie entsteht auch durch das Ausbreiten einer Art physiognomischen Blicks, der Dinge einander zuordnet, die zunächst in keinem anderen Kontext stehen als in jenem einer undefinierbaren Erscheinungsnähe. Diese fragile Brücke zwischen einzelnen, mehr oder minder zufällig aus dem Fluss der Phänomene gefischten Bildern, führt zu wechselseitigen Übergriffen, die Erkennbares auf- und abtauchen lassen und auf einmal Geschichten in ihre Umgebung hinein beginnen. Abläufe, Brüche und Haltepunkte, Blick- und Gedankenfolgen entfalten unterschiedliche Bildfragmente - und verwandeln sie beim Nachgehen ihrer Spuren.

Denn die Bilder erzählen anderes, wenn die Härte und Verletzlichkeit, die Fülle und Schönheit der Dinge zugleich berührt werden.

Die Fotografien sind konkret und nah in ihrer Ausstrahlung, aber auch abstrakt und fern gegenüber realer Körperlichkeit. Mit deren Authentizität können sie nicht mithalten und doch sind sie schlichtweg aus Beobachtungen zufälliger Vorkommnisse hervorgegangen. Sie erfassen, wie die Dinge des Lebens in Erscheinung treten können und wollen sie weder ergründen noch in bestimmter Richtung ausforschen.

Das langsame Zusammenwachsen der Bodenfläche aus Bildmomenten lässt Körperräume entstehen, die an die Ungewissheit des Physiologischen erinnern. Die abstrahierende Distanz des Sehens dient nicht dazu, über Körperbilder zu verfügen, sondern gilt jenem Voyeurismus, den der stauend-entdeckende Flaneur ausbildet: Imaginierend und kontemplativ Räume zu betreten, die hier -wörtlich- zu Füßen liegen, offen und verletzlich für eine Berührung der Körperlichkeit; gleichzeitig nur an der Oberfläche anstößig, da es zwar viel zu sehen gibt, aber keine innerlichen Funktionen oder Mechanismen entblößt werden, da es um Identifikations- und Assoziationsräume geht, die frei stehen.



St. Matthäus-Kirche im Kulturforum Berlin, 2001

Ausschnitte auf den Seiten 24-27











Walking on Water

Artship-Foundation Oakland und Goethe-Institut San Francisco, 2001

Ein ehemaliges Kriegsschiff, das den im Aufbau befindlichen US-Campus der Internationalen Friedensuniversität beherbergen soll, wird von der Artship Foundation Oakland zu einem Kunstzentrum umgebaut.

Nach Durchkreuzung der Weltmeere liegt das umgewidmete Schiff jetzt dauerhaft im Hafen von Oakland und wird in doppelsinniger Weise damit eingeweiht, dass es erst über die Bilder von Gewässern aus aller Welt zu betreten ist.



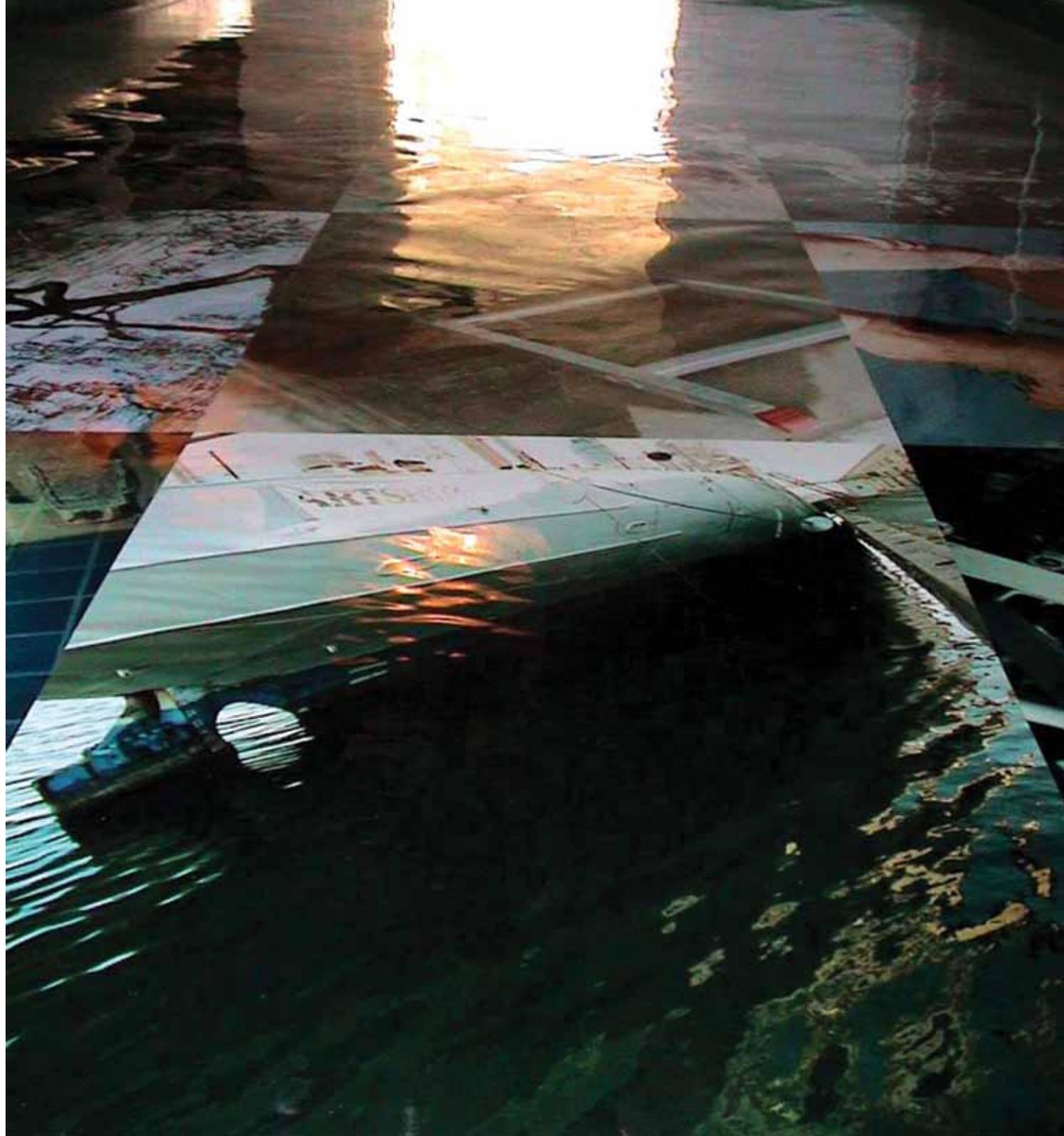
Ausstellungseröffnung auf dem Schiff

Ausschnitte auf den Seiten 28 - 31

In contrast to many installations carried out with state-of-the-art technology, this one plays with imaginary space pictures. Photographs of the same, large format, depicting a wide range of water topics are laid out like a pathway in a ship that used to cross the oceans. Creating a contradictory alienation the topic has to be taken literally: water, the basis of life, appears as a photographic installation not on the ocean floor, but on the floor of a ship, to be walked on.

It is quite an odd feeling to walk on the reflecting surface of canals, swimming pools, puddles, bays, waste water, and body parts. It feels quite peculiar when I move on the photographic surface, while the water under my feet is frozen to an image, and when my eyes plunge into the waters, which pull me down into parts of the world that can hardly be identified. My gaze now follows its own current and brings forth many rhythms that I can sink into without drowning.

Eingangsbereich des Schiffes





Ausstellungsaufbau



Begehen und Anfassen (L. Hieber)

Seit dem 19. Jahrhundert war die bürgerliche Welt durch klare und eindeutige Zuordnungen bestimmt. Die Geschlechtsrollenklischees legten fest, was männlich und weiblich zu sein hatte. Die Altersrollenklischees sagten, was der Jugend und was dem Alter gemäß sei. Vergleichbare dualistische Gegensatzpaare prägten auch die Kunstwelt.

Diese Konvention sieht die Welt der Kunst in einem derart unvermittelten Gegensatz zur Welt des alltäglichen Lebens, der nur vergleichbar ist mit dem des Heiligen zum Profanen. Das zeigt sich beispielsweise auch heute noch in den Präsentationsformen unserer Museen. Sie veraten in den Details ihrer Morphologie und Organisation ihre wahre Funktion, „die darin besteht, bei den einen das Gefühl der Zugehörigkeit und bei den anderen das Gefühl der Ausgeschlossenheit zu verstärken“.[1]

Für diese konventionelle Kunstauffassung sind die Funktionen, die dem Werk auf der einen und der Rezeption auf der anderen Seite zukommen, klar definiert. Das Gemälde ist das Objekt, dem sich das betrachtende Subjekt zuwendet. Die ausschließliche Aufgabe des Betrachters besteht darin, sich dem Werk in ruhiger Kontemplation zu widmen. Noch ganz diesem Dualismus verpflichtet, hält auch Adorno es für angemessen, vor Bildern „so konzentriert“ zu verharren, „als wären es wirklich Idole“.[2]

Selbstverständlich hatte diese Kunstauffassung schon früh Gegner. Sie wurde bereits von der historischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts bekämpft. Denn für sie war offensichtlich, dass die Katastrophe des Ersten Weltkrieges mit seinen Materialschlachten nicht zuletzt dem Bankrott der bürgerlichen Kultur geschuldet war. Das hohe kulturelle Niveau der Völker hatte es nicht verhindern können, dass sich ihre Soldaten gegenseitig umbrachten und verstümmelten. Deshalb suchten die Avantgardisten nach Wegen, von einer neuen Kunstpraxis aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren. In ihren Augen hatte die bürgerliche Kultur so offensichtlich versagt, weil die Kunst vom Alltagsleben abgehoben war, d.h. weil die bisherige kulturelle Praxis auf einer klaren Trennung zwischen einer „vergeistigten“ Erhebung im Kunstgenuss auf der einen und dem „banalen“ Alltagsleben auf der anderen Seite aufbaute. Diesen Dualismus kritisierten die Avantgardisten vehement. Sie bemühten sich nach Kräften, die konventionelle Haltung zu unterminieren, gemäß der sich das Kunsterlebnis aus der Kontemplation – als einer quasisakralen Haltung des Rezipienten gegenüber dem Werk – speist.

Den Errungenschaften der Avantgardisten folgend hat Walter Ben-

jamin, nun bereits unter dem Eindruck des Nazi-Regimes, Schlussfolgerungen gezogen, die denen Adornos diametral entgegengesetzt waren. Er stellt fest, dass die kontemplative Versenkung in ein Werk „in der Entartung des Bürgertums zu einer Schule asozialen Verhaltens wurde“.[3] Deshalb feiert er – unter anderem – den Film [4], gerade weil er Kontemplation verhindert.

Seit den sechziger Jahren gibt es in der Kunst wieder eine starke Strömung, die diese Avantgarde-Ansätze aufgegriffen und energisch weiterentwickelt hat. In den USA wurde sie als Postmoderne (einem Begriff, der leider nur in beschädigter Form in den mitteleuropäischen Diskurs aufgenommen wurde [5]) bezeichnet, weil es sich dabei für die US-amerikanische Nachkriegszeit um etwas tatsächlich Neuartiges handelte, das sich von der gewohnten musealen Kunst unterschied. Eine zentrale Stoßrichtung des Postmodernismus war und ist, dass er versucht, „die bürgerliche Institution Kunst und deren Autonomie-Ideologie kritisch zu unterlaufen“.[6] Dafür bot sich ein probates Mittel an, nämlich die – bereits für die Künstler der historischen Avantgarde wie für Benjamin so interessante – Störung eines kontemplativen Verhaltens.

Der vergeistigten Kontemplation den Boden entziehen, sie unterminieren, das ist nicht nur durch die Montage im Film, sondern auch beim (gemalten oder fotografierten) Tafelbild möglich. Betrachterinnen und Betrachter können aus einer solchen Haltung herausgerissen werden, indem sie veranlasst werden, ihre Distanz zum betreffenden Werk aufzugeben. So feigt beispielsweise die Aufforderung, auf Bilder zu treten oder die Werke zu berühren, jene distanzierte Konzentrationsfähigkeit hinweg, die Voraussetzung für die kontemplative Versenkung ist. Als probates Mittel zur Kritik der konventionellen Kunstauffassung bietet sich also an, die Betrachter stärker körperlich einzubeziehen. Es entsteht eine Spannung zwischen der distanzierenden visuellen Wahrnehmungsweise und solchen intimeren Begegnungsformen.

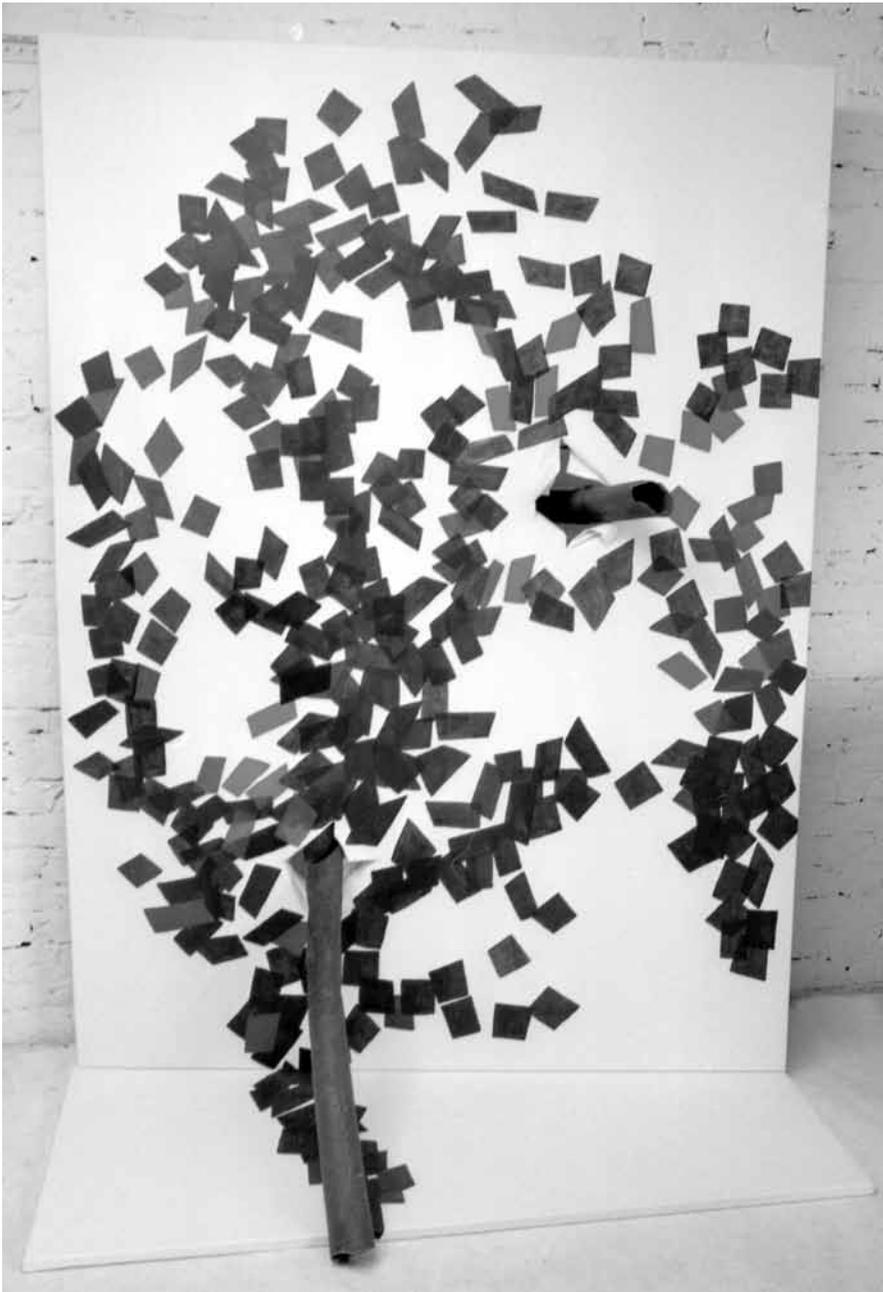
Die gegenwärtigen Arbeiten von Eva Koethen gehen diesen Weg in unterschiedlichen Richtungen. Eine Werkgruppe, die in radikaler Weise das kontemplative Verhalten aushebelt, besteht in begehbaren Fotoinstallationen. Die andere, etwas moderater mit dem Betrachter verfahrenende, umfasst Leinwandbilder, die von rostigen Eisenschrottteilen durchstochen werden.

Die begehbaren Fotoinstallationen bestehen aus Großaufnahmen von Ausschnitten des menschlichen Körpers und alltäglich vorgefundener Gegenstände, die nach formalen Kriterien zusammengefügt sind. Diese Montagen von Farbfotografien sind von Sinnlichkeit durchtränkt. Eine solche Installation würde an sich schon Interesse auf sich ziehen,



Ausstellungsaufbau





„Das Gewicht von Prora“
(Acryl auf Leinwand, Eisenrohr, 195 x 145 cm und 70 x 145 cm)

wenn sie – wie üblich – an einer Wand angebracht wäre. Deshalb möchte ich diese Arbeiten zunächst aus dieser Sicht diskutieren, also als ein großes Tableau unterschiedlich zusammengefügt Bildmotive. Fragmente des Körpers, die die Künstlerin faszinieren, befinden sich in unmittelbarer Nähe zu Fragmenten von Dingen und banalen Phänomenen des Alltäglichen. Als Foto-Installation an der Wand, als Gegenüber zum Betrachter, würden die neben- und übereinander aufgereihten Bilder zu Assoziationen herausfordern, durch Spannungen und Bezüge, durch Brüche und Haltepunkte ausgelöst und vorangetrieben.

Attraktionen in dieser Vielfalt der Bildmotive sind die Fragmente des männlichen Körpers. In der Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts wurde der weibliche Körper dominierend. Denn das vorherrschende Geschlechterrollenklischee, ein Produkt der bürgerlichen Aufklärungsphilosophie des späten 18. Jahrhunderts, versuchte festzuschreiben, dass Frauen passiv und Männer aktiv seien. Die Macht dieser Ordnung zwang die einen in die Rolle des passiven Objekts, das sich dem Blick der anderen darbietet, und die anderen in die Rolle des aktiven Subjekts.[7] Erst langwierige Auseinandersetzungen um die Gender-Politik führten nach und nach auf breiterer Front zu einer Liberalisierung der Verhältnisse. An der weiteren Stärkung des emanzipatorischen Entwicklungsstranges wirkt auch Eva Koethen auf ihre Weise mit. Sie thematisiert nicht das Weibliche in der Rolle des Passiven, bei ihr ist es das Männliche. Die erotischen Momente des männlichen Körpers werden angesprochen, und damit sein Objektstatus für weibliches Begehren.

Doch dabei bleibt die Künstlerin, wie bereits erwähnt, nicht stehen. Sie attackiert die gewohnten Formen der Kunstrezeption. Denn ihr Tableau befindet sich eben nicht an der Wand, sondern auf dem Fußboden. Nicht dem Betrachter gegenüber, sondern unter ihm. Damit eröffnet sie eine neuartige Erfahrung. Die Bildanordnung wird betretbar. Das steht in krassem Widerspruch zum habitualisierten Museumsverhalten.

Im Museum dürfen die Werke zwar betrachtet, aber keinesfalls berührt werden. Wärterinnen und Wärter achten aufmerksam darauf, dass dieses Gebot eingehalten wird. Die Sozialisation durch die Institution Museum wirkt prägend auf die Besucher. Auch hier trifft die Erkenntnis von Norbert Elias zu, dass der durch besondere Regeln und Strafandrohung ausgeübte Fremdzwang sich in Selbstzwang, in Selbstdisziplinierung verwandelt. So konnte man etwa in den vergangenen Jahrzehnten beobachten, wie unsicher Museumsbesucher auf die schlichten Metall-Bodenplatten von Carl Andre reagierten, weil sie

nicht wussten, ob man – wegen der besonderen Regeln des Museums – darauf treten darf, oder ob man um sie herumgehen muss.

Im Ausstellungskontext gilt das Gebot der ehrfurchtvollen Distanz. Berühren von Bildern ist verboten. Gar auf Kunstwerke zu treten, gilt als Sakrileg. Und genau zum Durchbrechen dieses Sakrilegs reizen Eva Koethens Boden-Installationen. Eine Bildinstallation auf dem Fußboden ist eine außerordentlich starke Herausforderung für den museal geprägten Habitus. Besonders delikat wird es, wenn man beispielsweise auf die Abbildung eines Mundes oder einer Hand tritt.

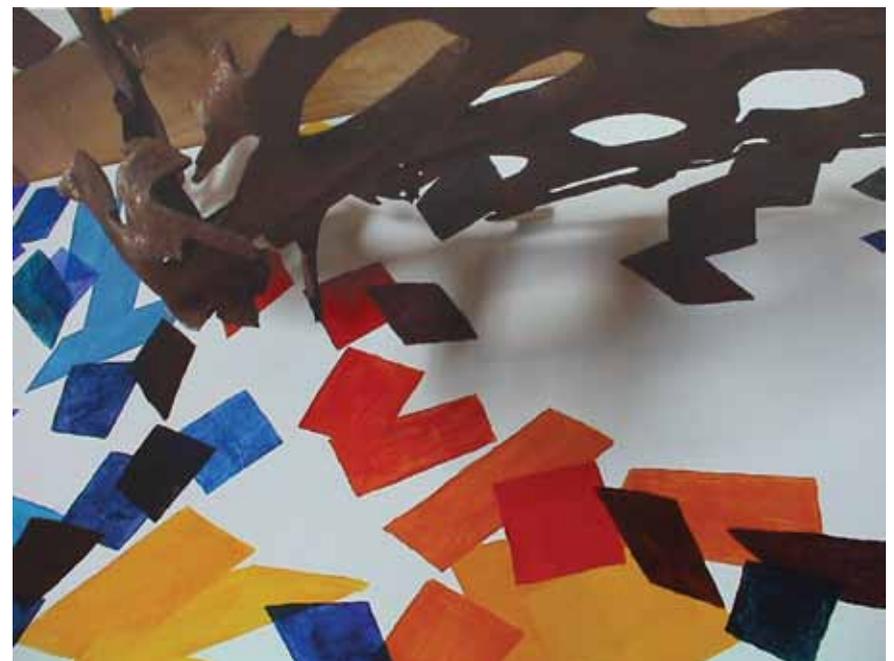
Diese Fußboden-Tableaus radikalisieren Ansätze, die in der historischen Avantgarde angelegt waren, und die sich mit dem Postmodernismus auf neuer Ebene ausprägten. Sie wenden sich kritisch gegen die Kunstauffassung des konservativen Bildungsbürgertums, das ein Museum allzu gerne als Museen-„Tempel“ betrachten möchte, um diesen Bereich säuberlich von der alltäglichen Lebenspraxis zu trennen. Sie wenden sich gegen die Funktion dieser Institution, weil – wie der Postmodernist Crimp feststellt – erst durch sie die Kunst „dazu gebracht wurde, als autonom, verfremdet und ziemlich abgesondert aufzutreten“.[8]

Eine Bildinstallation herzustellen, die nicht nur berührt werden soll, sondern auf die man sogar mit Füßen treten kann, präsentiert also nicht nur Bilder, sie dient auch der unmittelbar sinnlichen Auseinandersetzung mit dem habitualisierten Verhalten in Kunst-Institutionen. Sie öffnet die Erfahrung dafür, dass diese Institutionen nicht neutral sind, sondern uns bereits durch ihre Existenz beeinflussen und prägen – also Macht ausüben.

Die Möglichkeit dafür geht freilich nicht allein auf innerkünstlerische Errungenschaften zurück, sie ist gleichermaßen dem technisch-industriellen Fortschritt verpflichtet. Denn erst die industriell hergestellten Fotografien sind so widerstandsfähig, sind so erstaunlich wenig anfällig für Zerstörung durch Schuhwerk, dass die Installation auch bei höherem Publikumsandrang ihre visuelle Aussagekraft behält.

Neben den begehbaren Fotoinstallationen stehen bei Eva Koethen die Leinwandbilder, die von rostigen Schrottteilen durchstochen werden. Eine davon ist „Das Gewicht von Prora“, (s. links) eine Arbeit, die ein Objekt vom Strand der Nazi-Erholungsanlage auf der Insel Rügen verwendet.

Auf den ersten Blick scheinen die beiden Werkgruppen, die begehbaren Fotoinstallationen und die durchstochenen Leinwandbilder, überhaupt nichts miteinander zu tun zu haben. Die Leinwände sind von einem strahlenden Weiß. Darauf sind, in dynamischer Bewegung, minimalistisch breite und kurze Pinselstriche gesetzt. Weil der senk-





„Tanzender Drache“ (Rückseite), 2002
(Acryl auf Leinwand, Eisenblech, 195 x 145 cm und 70 x 145 cm)

rechten, hohen Leinwand an der unteren Kante eine kleinere vorgelagert ist, die zu dieser im rechten Winkel steht und deshalb den Bildraum im Fußbodenbereich erweitert, ist ein Volumen definiert. Die beiden Leinwände dienen nun allerdings nicht ausschließlich zur Bildung eines Raumsegmentes. Sie wurden von der Künstlerin angegriffen. Die vertikale Leinwand ist brutal von einem Eisenschrottteil aufgerissen und durchstoßen, einem gefundenen Überbleibsel unserer technisch-industriellen Kultur. Weil das Eisen rostet, sammeln sich auf der unteren Leinwandfläche kleine Partikel, die heruntergeriesel sind.

Scheint die Werkgruppe dieser Plastiken zunächst unvermittelt neben den Fußboden-Bildtableaus zu stehen, so ergibt sich doch bei näherer Betrachtung eine Verbindung zwischen beiden Gruppen. Denn auch die Leinwand-Schrott-Plastiken entfalten besonders dann ihre Ästhetik, wenn sie nicht nur aus der museal üblichen, achtungsvollen Distanz betrachtet werden.

Schon zur Erfahrung der Künstlerin im Produktionsprozess gehört nicht nur der Vorgang des Auftragens der Farbe auf die Leinwand, sondern gleichermaßen auch die Arbeit mit dem sperrigen Schrott. Mit dem Alteisen muss sie vorsichtig hantieren: es fühlt sich rau an, hat scharfe Kanten, an denen Verletzungsgefahr droht, und wenn man sich herunterbeugt, können die Haare daran hängen bleiben. Weil diese Erfahrung konstitutiver Bestandteil der Werke ist, entfaltet sich ihre körperlich verankerte Ästhetik vor allem dann, wenn sie berührt werden. Erst wenn man sie anfasst, kann sich jene unmittelbare sinnliche Wahrnehmung einstellen, die in ihrer Spannung zwischen Sehen und zu-Spüren-bekommen für die Künstlerin ausschlaggebend ist.

Achtsamkeit stellt sich ein, sobald man die Finger an die rostigen Teile legt. Bei jeder Berührung wird wieder etwas Rost herunterrieseln, die Plastik wird sich weiter verändern. Und wenn in gewissen Abständen der Rost wieder von der unteren Leinwand weggefegt wird, erneuert sich die Dialektik zwischen reinem Tableau und verbrauchtem materiellem Gegenstand. Der intimere körperliche Umgang mit diesen Werken regt darüber hinaus dazu an, um sie herumzugehen, um sich ihnen von der Rückseite zu widmen (s. links u. rechts).

Diese Werkgruppe wie die Gruppe der Foto-Installationen auf dem Fußboden fordern in unterschiedlicher Weise dazu heraus, Aspekte der Sozialisation durch das Museum kritisch zu reflektieren. Die in unsere Körper eingeschriebene Macht der Institution wird durch diese Werke auf der Ebene der unmittelbar sinnlichen Erfahrung zugänglich, also wiederum dort, wo sie ihre zentrale Wirkung entfaltet: im Körper.

Die Museen, als die Institutionen wie wir sie kennen, sind erst im 19. Jh. entstanden. Sie haben, wie bereits dargelegt, den Kunst-Begriff geprägt. Denn es handelt sich nicht nur um Kunstsammlungen und -ausstellungsstätten, diese Institutionen wirken sich sowohl auf die präsentierten Werke wie auch

auf die Besucher aus. Im Museum werden die Werke neutralisiert, um sie in einen autonomen, aus der Lebenspraxis herausgelösten Status zu bringen. Und wir Besucher sollen auf reine Augenwesen beschränkt werden, die Gegenstände stets aus ziemendem Abstand betrachten – ungeachtet der Tatsache, dass jede Aneignung der Welt das Zusammenwirken mehrerer Sinne voraussetzt. „Jeder Sinn hat seinen gegenständlichen Grund in dem, was er und nur er herausbringt. Dafür ist er da. Sie alle bringen die Vielfalt im Ganzen heran“.[9]

Eva Koethen wagt mit ihrer Kunst den Schritt, auf einen Typ der dualistischen Trennungen in Gegensatzpaare aufmerksam zu machen, die zentraler Bestandteil der konventionellen bürgerlichen Ordnung sind. Sie tut dies nicht auf einer abstrakten Ebene, sondern indem sie der konkret-sinnlichen Erfahrung Spielraum gibt. Im Bereich der Kunst führt sie vor, welche Zwänge, die längst zum festen Bestandteil unseres Habitus' geworden sind, unsere Erlebens- und Erkenntnisfähigkeit beeinträchtigen. Wenn solche Bemühungen in andere gesellschaftliche Bereiche ausstrahlen, können außerhalb der Kunstwelt auch andere Normensysteme verflüssigt werden, um dem Eigensinn dessen, was die Menschen von sich aus wollen, mehr Raum zu gewähren.

Prof. Dr. Lutz Hieber, Kunstsoziologe, Hannover

[1] Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der Symbolischen Formen. 1970. S. 198f.

[2] Theodor W. Adorno: Valéry Proust Museum (1953). Gesammelte Schriften Bd. 10.1. 1977. S. 194.

[3] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Werkausgabe Bd. I. 1974. S. 502.

[4] „Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefasst, so hat sie sich schon wieder verändert“ (Benjamin, a.a.O.).

[5] Lutz Hieber: Kunst und politische Kultur im Zeitalter der elektronischen Medien. In: Wolfgang Lenk et al.: Kritische Theorie und politischer Eingriff. 1999. S. 536–552.

[6] Andreas Huyssen: Postmoderne – eine amerikanische Internationale? In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe: Postmoderne. 1986. S. 19.

[7] Zwar ist daran zu erinnern, dass es, wie der New Yorker Künstler John Lindell feststellt, immer eine Gruppe von Männern gibt, die eine Ausnahme bilden. „Homosexual men are distinguished from heterosexual men by the consciousness of being subject and object at the same time“, so Lindell in: Martijn van Nieuwenhuyzen, Leontine Coelewijn, Hripsimé Visser: From the Corner of the Eye (Ausstellungskatalog Stedelijk Museum Amsterdam), 1998, p. 104. Doch diese Personengruppe wurde bis in die jüngere Vergangenheit strafrechtlich verfolgt, weil sie die gewollte Ordnung störte.

[8] Douglas Crimp: Über die Ruinen des Museums. 1996. S. 34.

[9] Helmuth Plessner: Anthropologie der Sinne. Gesammelte Schriften III. 1980. S.371.



„Tanzender Drache“ (Vorderseite),
Detailansichten auf Seite 33

Über das Wasser gehen ... Museum im Schloss Bad Pyrmont, 2002

Im Unterschied zu den vielen Real-Inszenierungen, die sich durch modernste Technik bewerkstelligen lassen, geht es bei dieser Installation um das eigene Spiel mit dem Imaginationsraum von Bildern.

Gleich- und großformatige Fotografien von unterschiedlichsten Wassersituationen werden im Raum ausgelegt, wodurch eine doppelte gegenläufige Verfremdung entsteht. Denn das Thema ist wörtlich genommen: Wasser als Lebens-Grundlage für den Menschen erscheint als fotografische Installation tatsächlich auf dem Boden und wird dadurch als bildliche Wasser-Oberfläche real begehbar.

Es ist schon eine eigenartige Empfindung, über die spiegelnde Filmschicht von Kanälen, Schwimmbecken, Pfützen, Meeresbuchten, Ab-

wässern und Körperteilen zu wandeln. Es fühlt sich sehr merkwürdig an, wenn ich mich selbst auf der Fotofläche bewege, während das Wasser unter meinen Füßen zu Bildern gefroren ist. Wenn das, was meinem Körper sonst nachgibt und mich versinken lässt, seine erstarrte Eigenbewegung an mich weitergibt. Sich auf meine innere und äußere Bewegtheit überträgt, wenn meine Augen in die verschiedenen Wasserformationen eintauchen und mich in Situationen hinabziehen, die an verschiedenen Ecken der Welt aufgenommen wurden und nur selten als Orte identifizierbar sind. Als Bilder vom Wasser folgen sie nun ihren eigenen Strömungen und bringen vielfältige Rhythmen hervor, denen ich mich ganz überlassen kann, da sie mich vom Grund her tragen.



Fotoboden im Tischbeinsaal, Ausschnitte auf den Seiten 37 und 41





Transgressing Categories (M. Ranta)

– An Approach to the Work of Eva Koethen

Any attempt to describe and to interpret visual works of art is, for natural reasons, faced with numerous practical as well as theoretical difficulties, e.g. concerning the artist's conceivable meaning intentions, the context of their production and reception and, not least, the problem of translatability. The relationship between picture and language is by no means an uncomplicated matter, despite our intuitive conviction according to which pictorial meaning (more or less easily) might be "spelled" out, or even substituted, by means of verbal expressions. One partial explanation of that assumption can probably be found in the common sense view on the nature of meaning as the *referential* function of signs, whether pictorial or verbal. According to such referential, denotational or "pictorial" theories of meaning, signs exist on an ontologically seen secondary level compared to the primary level constituted by the "world"; both pictures and words can share the same meaning if they refer to the same worldly aspects, to the same "things-in-themselves" (and to these things' relations to each other). Such a view is not only widespread on a common sense level, but comparable ideas have likewise been systematized and elaborated by numerous language philosophers. Equivalent meaning theories concerning pictorial signs may be traced back at least as far as Classical Greece, where the imitative or *mimetic* function of objects or activities (such as dance, theatre, music, painting and sculpture) had been stressed.[1] While verbal signs may be meaningful due to a *conventional* relation to the world, mimetic signs are characterized as being *naturally similar* to certain perceptual aspects of the world.

Now, these theoretical positions have, not surprisingly, been a matter of standing dispute in academic circles concerned with the nature of language and/or the arts during the last few decades. When it comes to pictorial signs, the notion of similarity as the crucial or essential link between pictorial sign and the world has been much debated. Especially the philosopher Nelson Goodman's intricate discussion according to which pictorial representation should be seen as a special form of *conventional* denotation, and by no means constituted by natural similarity, has received considerable attention.[2] Moreover, pictorial signs, in contradistinction to verbal ones, often deploy other forms of reference, where perhaps the most characteristic, as Goodman has argued, is *exemplification*. This means that works of art, such as pictures and sculptures, not only denote, but they typically refer to some of their own properties as well, that is, they are self-referential. Put in another way, works of art are *about* something (e.g. about the external world, the artist's world view, but also about other works of art), they have a meaning, a content. At the same time, they direct our attention to their style, their way of expressing or embodying the content, the features they possess.[3] *What* is said depends on *how* it is said. Within traditional art history, iconological methods of interpretation, such as elaborated by e.g. Erwin Panofsky, are well-known and prominent among art historians. Still, this approach has by no means been accepted unanimously, but has been criticized for a number of reasons. Most notably, perhaps, it has sometimes been claimed that iconology as a method generally gives a one-sided account - and evaluation - of artworks because of its tendency to reduce them to something like verbal messages, thereby neglecting their



links und rechts:
aus: „Die Wanderungen des Holzes“,
Fotoserie zum Mön-Tänzer, 1997

„Mön-Tänzer“, 2000
(Acryl auf Leinwand, Holz, 195 x 145 cm und 70 x 145 cm)
Detailansichten auf Seite 38

formal qualities.[4]

This leads me to the works of Eva Koethen which, I believe, clearly revitalize some of the theoretical considerations above. Indeed, their very character defies any attempt to describe and interpret them by verbal means, and her work certainly challenges strict category structures. We may note, though, that her works seem to consist of two quite distinct groups of installations.

First, there is a group consisting of photographic images placed on the floor. These pictures are joined together into mosaic-like arrangements, which, however, do not really fuse optically in the eye of the spectator (except perhaps from a very far distance). Each photographic section has a visual and semantic autonomy of its own, and thus these floor installations create a rather heterogeneous impression (even if in some cases the colour or other pictorial elements function as obvious connecting links). From an "aesthetic" point of view, many pictures could legitimately be presented as autonomous works of art, framed and put on a wall. Their composition, colorization and semantic ambiguity in themselves give them an almost seductively beautiful appearance. Although the segments undoubtedly depict facets of the external world (such as flora and fauna, the human body, natural formations, architecture, water...), thus being mimetic in the sense outlined earlier, it is not always clear what exactly has been depicted. Numerous of the photographs are close-ups or cut pictorial fragments seemingly torn out from a wider meaning context, thus hinting at a more comprehensive or definite identification. Moreover, their semantic identity is further complicated due to their simultaneous presence and (to some extent) symbiotic coexistence. While the various sections have an autonomous content, their fusion together creates new semantic relations and a connotative interaction. Because of the meaning gaps and tensions between them, a semantic void arises which almost spontaneously creates a need of "filling in" on part of the beholder, thereby producing associative relationships or connotative links (which, though, not always can be fixated, but rather remain in an oscillating state of flux). As a result, the spectator is challenged by a play of differences and assumed connections, changing overlaps of meanings, a multi-layered web of interpretative paths presented in form of a visual carpet.

Interestingly, the very fact that these floor installations appear as something like carpets gives them a further significant dimension. Actually, the beholders are expected, even invited, to walk on them, to touch them physically with their feet. Quite obviously, such an encounter with a work of art deviates radically from common forms of aesthetic per-

ception where rather an attitude of distanced, reflective and contemplative disinterestedness (alluding to e.g. Kant's conception) is required. The perceptual contact with an aesthetic object is expected to occur visually or acoustically, but usually not tactilely. Here, the concrete act of stepping on these floor pictures, that is, as partly perceiving them with our "lower" (lowest?) sense organs (in both a factual and value-laden way), appears as an almost disrespectful approach towards fine art. On part of the beholder, it can easily be experienced as rude, inappropriate and even uncomfortable; we become shy... Furthermore, this tactile, physical aspect enhances their semantic complexity. We are on the one hand confronted with photographic, pictorial representations, mimetically referring to and resembling external objects in the world. On the other hand, these representations are themselves material objects which we encounter physically. Thus they could be interpreted as simultaneously *referring* to as well as *being* "things-in-themselves"; they *exemplify* and point to their ontological status as representations as well as material objects. Last, they modify, perhaps even increase, our awareness of the spatial and contextual surrounding, by directing our attention to a normally neglected part of a room, where the walls usually function as exhibition surfaces, dominating as the defining elements of the space. In numerous other cases, Eva Koethen has actually been working explicitly site-specific, thereby adapting her floor installations thematically to the spatial, contextual situation.[5]

In all the above mentioned respects, then, her floor installations clearly problematize and transgress aesthetically significant categories such as mimesis, exemplification, meaning, aesthetic value/attitude, and picture/object/space. These aspects are further emphasized in a second group of installations which at a first glance seems to be quite different. In these cases, we are encountering stage-like sceneries, consisting of two white canvases (lying and standing respectively!) placed directly on the floor, which immediately give them a character of material concreteness. Instead of being mimetically depictive, these tableaux display rectangular-like colour patches or samples, spread over (and visually connecting) the surfaces in dynamic arrangements, almost as being in a state of arrested, frozen movement. Despite their abstract and semi-geometrical shape, their irregular forms and unforeseeable interaction with each other create an impression of liveliness, energy and instability. In addition to these spatial, three-dimensional settings, which, however, at the same time retain painterly qualities of flatness, also unprocessed real objects (or "ready-mades") have been incorporated, such as wire nettings, iron scraps and cables, or wooden elements.



In some cases, these irregularly shaped objects seem to continue the organic movement of the painted structures; sometimes they are heavily rusty and corroded, thus being in a process of change or decay. All in all, then, this group of installations extends category boundaries between two- and three-dimensionality, between painting, sculpture and architectural structures, between representation and mere existence. While the painted structures give them an unmistakable pictorial appearance, they expose at the same time also non-figurative fragments of reality as such, as well as being spatial segments of potential rooms (within the exhibition room).

Both groups of installations, taken together, seem to contrast with each other: sculptural, spatial objects versus flat photo installations – abstract visual patterns versus mimetic representations. On a deeper level, though, they actually can be seen as complementary constituents of an artistic as well as philosophical approach to fundamental questions regarding category structures as those indicated. They presuppose our active participation and attendance and trigger reflective processes by visual-sensual instead of verbal means, thus giving rise to “knowledge by acquaintance” rather than “by description”. [6] A fuller comprehension definitely demands our physical presence and interaction, and any text – such as the present one – can at best be seen as a, hopefully fruitful, verbal guideline as how to appreciate the intricacies of Eva Koethen’s installations.

Dr. Michael Ranta, art historian and philosopher, Stockholm, Sweden

[1] For a discussion concerning the concept of mimesis, see Michael Ranta: “Mimesis as the Representation of Types - The Historical and Psychological Basis of an Aesthetic Idea”, Stockholm: Stockholm University, 2000. For a detailed examination of ancient, especially Greek, views on the conception of mimesis in relation to art and images, see e.g. Göran Sörbom: “Mimesis and Art - Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary”, Uppsala: Svenska Bokförlaget - Bonniers, 1966.

[2] See e.g. Nelson Goodman: “Languages of Art - An Approach to a Theory of Symbols”, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976, esp. chap. I.

[3] For a similar point, see also e.g. Arthur C. Danto: “The Transfiguration of the Commonplace - A Philosophy of Art”, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1981.

[4] See e.g. Otto Pächt: “Kritik der Ikonologie” (1977), reprinted in Ekkehard Kaemmerling (ed.): “Bildende Kunst als Zeichensystem 1 - Ikonographie und Ikonologie”, Köln: DuMont Buchverlag, 1987 (1979), p. 355 (my translation): “[One]...treats the picture or work of art as if it were an emblematic mosaic, a pictorial writing...Art is seen as a procedure...for wrapping certain messages for the purpose of transportation...The task of the art historian...is then to remove the kernel from the shell...For this way of thinking the ranking of the artwork is inseparably connected with the value and the content of the message which it transports. Art is here...a means for achieving some ends, not an end in itself, and could in principle, when its task has been accomplished,... be dismissed.”

[5] For example, her exhibition “Walking on Water” (2001), on the “Artship” (a real ship) in San Francisco (2001), showing an installation with water motifs; her installations/performances in two Baroque churches in Dresden (1999; 2000/01).

[6] Cf. the distinction proposed by Bertrand Russell: “The Problems of Philosophy”, Oxford: Oxford University Press, 1982 (1912), chap. 5.

Fluxus - Fließen im Mühlenkeller

Yam-Festival, Neuwagenmühle, 2004

Jeder Bildboden zu einem Thema ist anders, lebt von der Inspiration durch den Raum und die Atmosphäre des Ortes.



Mühlenkeller



Ausschnitt

Baden gehen - Duschhauben vorhanden !

FluxusFreunde Wiesbaden, Pariser Hof, 2005

HINWEIS: In dem historischen Badehaus finden Sie die Sicherheit, nicht im Wasser zu versinken. Der einzige Preis dafür ist, Schutzkleidung zu benutzen, die üblicherweise gegen Wassereinfluss von oben verwendet wird. Es sind durchsichtige Duschhauben über die Füße zu ziehen, um die Wasseroberflächen vor Ihrem Zutritt zu schützen!



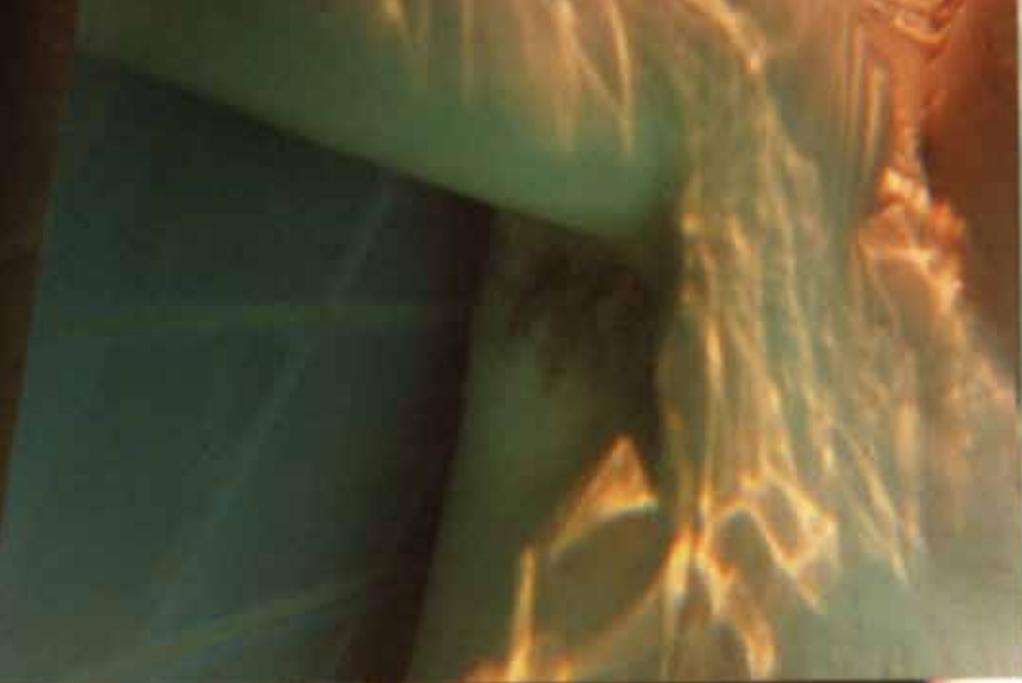
Badekabinen im ältesten Stadtbad in Wiesbaden



Ausstellungsaufbau



oben und rechts: Ausschnitte





Eva Koethen

geboren und Schulzeit in Heidelberg; Studium an der Kunstakademie in München und an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin, anschließend Studium der Kunstwissenschaft; Promotion in Bochum; Assistentin an der Hochschule der Künste Berlin; Klassen für Malerei und Collage an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg (Atelier del Sur)

Arbeitsaufenthalte in Japan, Frankreich, Norditalien, La Palma / Kanaren; Gast im Künstlerhaus Salzburg

Foto-Aktionen im Landschaftsraum; Beschäftigung mit der Ästhetik der Mikro-Chips, Konfrontationen mit Schrottmaterial; parallel entstehende Text-Stücke; Installations- und Bodenbilder: Objekte und Malerei im „aufgeklappten Raum“, Begehung großflächiger Fotoböden

seit 1992 freischaffend

seit 1996 Professur für Bildende Kunst, Kunstwissenschaft und Ästhetische Bildung an der Universität Hannover

Auswahl der Ausstellungen und Aktionen mit Tritt-Bildern (E = Einzelausstellung)

1998

- „Berlin – construction sites“, Foto-Transaktion im Innen- und Naturraum, Pierhouse, San Diego, USA
- „Berlin – a construction to walk on“, Fotoboden, Malerei und Audio, Parsons Gallery und Goethe-Institut, New York, USA (E)

1999

- „Berlin – a construction to walk on“, Fotoboden, Malerei und Audio, Goethe-Institut Washington, Washington D.C., USA (E)
- „Spurensuche im Bildraum“, Fotoboden-Installation (mit Bärbel Kasperek, Performance und Emy Abo, Gesang), Dreikönigskirche Dresden (5. Theatertage der Kirche)

2000/01

- „Brüche in Zeit und Raum am Beispiel der Permoser-Kanzel in der Hofkirche Dresden“, experimentelle Fotoboden- und Video-Installation (Aufzeichnung des Bayerischen Fernsehens zum zum 300sten Geburtstag von Balthasar Permoser)

2001

- „Körperräume überschreiten“, Fotoboden-Installation, Stiftung St. Matthäus-Kirche im Kulturforum, Berlin (E)
- „Walking on water“, Fotoboden-Installation, ArtShip Foundation, Oakland, und Goethe-Institut San Francisco, USA (E)

2002

- „Über das Wasser gehen“, Fotoboden im Tischbeinsaal und Malerei im Grünen Salon, Museum im Schloss Bad Pyrmont (E, im Rahmen der Sommerausstellung „WasserRäume“ in Innenräumen und Außenanlagen, mit M. Gülzow, U. Stelter u. M. Rust)

2004

- Fluxus-Fließen: „Übers Wasser“ im Mühlenkeller und „Verbrauchte Fische“ am Gehöft, Fotoboden- und Objekt-Installationen, Neuwagenmühle (im Rahmen des Yam-Festivals 2004, Kultursommer Rheinland-Pfalz)

2005

- „Baden gehen ! Bodenbilder, Bildobjekte – ausgesetzt, zurückgekehrt“, Fotoboden- und Malerei-Installation, FluxusFreunde Wiesbaden, Pariser Hof, Wiesbaden (E)
- „Berlin – Baustelle betreten“, Fotoboden, Malerei und Audio, Forum Galerie des TÜV Rheinland Japan, Yokohama / Tokyo, Japan (E)

Die Fülle, die Süße, die Maske und das Spiel

Entwurfsmuster für eine begehbare Brücke zwischen dem 18. und 21. Jahrhundert
(anlässlich der Ausstellung „Now & Mozart“ in Wien, 2006)

Die wortwörtlich zu Füßen gelegte Bild-Brücke wird zusammengehalten von dem gleichformatigen Raster großer Fotografien, die das Verspielte des Rokoko neben architektonische Entwürfe aus Historie und Moderne setzen. Dazwischen entfaltet sich visuelle Alltagspoesie, die sich in unbestimmbarer Weise auf das Ganze überträgt und gerade dadurch die heterogenen Einzelelemente in ihrer Eigenart hervorhebt. Die Spannung zwischen der zu Grunde gelegten rationalen Ordnungsstruktur, des fototechnisch bedingten „Erfassungsrasters“, und der Vielfältigkeit der abgebildeten Realität, bringt die Wahrnehmung in Fluss. Die der Bildlichkeit eigentümliche Veräumlichung wird gleichzeitig enträumlicht, indem die entstehenden Konstellationen der Anschauung Rhythmen hervorbringen, die die verschiedenartigsten Dinge „musikalisch“ miteinander verknüpfen.





Dieser Katalog und die Ausstellung „Berlin - Baustelle betreten“ als künstlerischer Beitrag zum Deutschlandjahr in Japan konnten nur durch die großzügige Unterstützung der TÜV Rheinland Group realisiert werden.

Ausstellungseröffnung am 9. November 2005
in der Forum Galerie des TÜV Rheinland Japan, Yokohama / Tokyo



Impressum:

Gestaltung u. Produktion: Eva Koethen, Friedmar Graichen

Druck: Benedict Press, Münsterschwarzach, Deutschland

Copyright: © 2005 Eva Koethen

Atelier:

Luitpoldstrasse 45, D-10781 Berlin

Tel.: +49 30 2152303

Fax.: +49 30 21750121

E-mail: mail@eva-koethen.de

Internet: <http://www.eva-koethen.de>

