

A detailed watercolor illustration of a poppy flower and its seed pod. The flower is in the lower right, with petals in shades of pink, purple, and white. The seed pod is in the center, covered in fine, dark hairs and a yellowish-brown top. The background is a mix of soft purple, brown, and white washes, with a dark silhouette of a horse in the upper right.

Floating Strangers

Stephanie Pech

WIENAND







Floating Strangers

Stephanie Pech

Inhalt
Contents

Vom Wandeln der Dinge On the Transformation of Things <small>Tayfun Belgin, Grußwort / Welcome</small>	8
Die Ver-Rückung des Alltäglichen The Dis-Placement of the Everyday <small>Stephan Berg</small>	18
Stephanie Pech — Floating Strangers <small>Dorothee Bauerle-Willert</small>	32
Leinwandarbeiten Works on Canvas	41
Papierarbeiten Works on Paper	97
Wandarbeiten Murals	131
Anhang Appendix	139

Vom Wandeln der Dinge

On the Transformation of Things

Stephanie Pech im Osthaus Museum Hagen

Schwimmende Tiere, abstrakte Gesichter, überdimensionale Pflanzen als Bildakteure, ein Eigelb mitten in einen Teich gesetzt, dazu poetische Titel wie *I Wandered Lonely as a Cloud...* — die Gemälde von Stephanie Pech bieten Ansichten, die wir in unserer realen Welt so kaum wahrnehmen können, auch wenn zu den oben aufgezählten Motiven Alltagsgegenstände wie Kabel, Elektrostecker oder Bügeleisen hinzukommen. Daher lässt sich mit einiger Logik fragen, welchen Charakter diese Bilder haben. Einige scheinen in thematischer Hinsicht Stilleben zu ähneln, andere, die in sich mehr Energie vereinen, wirken vielmehr aktionsgeladen. Fremdes und Bekanntes vereinen sich in beeindruckender malerischer Präsenz zu einer symbolischen Einheit. Unsere Sinne werden wachgerüttelt und unsere Wahrnehmung bisweilen hin- und hergeschaukelt, sie kreist um Gegenstände, die man zwar erkennt, so aber noch nicht gesehen hat. Fragen über Fragen bei nahezu jedem Bild.

Es ist davon auszugehen, dass Stephanie Pech diese wirkungsintensiven Bilder absichtlich so inszeniert, dass wir Betrachtenden uns und unsere Wahrnehmung fallweise zu hinterfragen haben. Das Arbeiten mit Verfremdung ist ein Leitmotiv der Künstlerin, sie nutzt damit ein Stilmittel, das Bertolt Brecht in den 1930er-Jahren in die Kunst des Theaters einführte. Bereits 1916 hatte der Literaturtheoretiker Viktor Šklovskij (1893–1984) in seinem berühmten Aufsatz mit dem Titel „Kunst als Verfahren“ den Begriff *ostranenie* (dt. Verfremdung) genannt. Šklovskij war der Meinung, dass jeder Gegenstand aus unserem Alltag nicht mehr in seiner eigentlichen Bedeutung gesehen wird, vielmehr nehmen wir die Dinge, die um uns herum geschehen, in gewissem Sinne automatisiert wahr. Die Kunst hingegen lässt uns diese Dinge wieder wirklich sehen, und um das zu erreichen, müssen sie fremd gemacht werden. Es geht also um eine

Stephanie Pech at the Osthaus Museum Hagen

Floating animals, abstract faces, oversized plants as pictorial protagonists, an egg yolk placed in the middle of a pond, accompanied by titles such as *I Wandered Lonely as a Cloud...*—Stephanie Pech’s paintings offer views we can hardly perceive in this way in our real world, even if everyday objects, such as cables, electrical plugs or irons, are shown in addition to motifs like the ones mentioned. It is therefore quite logical to raise the question as to the nature of these paintings. In thematic terms, some appear to resemble still lifes, while others that encompass more energy make an impression of action-packed dynamism. Strangeness and familiarity are brought together poignantly in a painterly presence that forms a symbolic unity. Our senses are aroused and from time to time our perception is rocked back and forth, revolving around objects we perhaps recognize, but have never seen in such a way. Questions upon questions are raised by almost every one of her paintings.

We can assume that Stephanie Pech intentionally stages these highly effective pictures in a way that prompts us to question ourselves and our perception each time we look at them. Working with alienation is one of the artist’s leitmotifs; she thus employs a stylistic device that Bertolt Brecht introduced into theater art in the 1930s. In 1917, the literary critic Viktor Shklovsky (1893–1984) already wrote about the concept of *ostranenie* (defamiliarization) in his famous essay “Art as Technique.” Shklovsky was of the opinion that we no longer see the objects of our daily life in their actual meaning, but instead perceive what happens around us more or less automatically. Art, in turn, lets us actually

erkenntnisbezogene Verfremdung, die uns Wahrnehmende dazu bringt, scheinbar Bekanntes nicht einfach wiederzuerkennen, sondern die wirkliche Qualität zu sehen. Das Bild soll exzeptionell wahrgenommen werden, was Sklovskij mit den folgenden Worten beschreibt: „Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.“¹

Die verfremdeten Bildwelten der Stephanie Pech lassen sich in unserer Ausstellung mit dem Titel *Floating Strangers* von Bild zu Bild verifizieren. Begeistern kann uns beispielsweise das Bild *How Much Is the Fish?*, auf dem ein Aal eine kniende weibliche Person offenbar nach unten drückt. Als übergewichtiger Schal hängt der Fisch auf ihrem Nacken. Was aber hat die Hand links oben im Bild zu bedeuten? Die ausgebreiteten fünf Finger befinden sich im linken Drittel einer Schattenfläche, von der aus sich im unteren Bereich zwei Ringe in unterschiedlichen Richtungen nach rechts orientieren. Die Hand ist Zeichen — doch für was? Im Bild *Tira Mi Su* (dt. Zieh mich hoch) hingegen schwingt sich eine überdimensionale Narzisse über eine sich nach rechts beugende Frau, deren lange Haare nach unten auf den Boden fallen. Ein kalligrafisches Zeichen in einem bläulichen Quadrat links deutet eine Botschaft an, die unverständlich ist. Der Bildtitel ist uns aus der Gastronomie nicht unbekannt, bezieht er sich doch auf eine italienische Süßspeise. Doch wer soll diese Frau hochziehen? Wieder ein Enigma.

see these things again, and to achieve this, they must be defamiliarized. At issue is therefore a cognitive alienation that makes us as viewers not simply recognize what is allegedly familiar, but see its real quality. The image is to be perceived exceptionally, in a way Shklovsky describes as follows: “And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects ‘unfamiliar,’ to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important.”¹

The alienated image worlds of Stephanie Pech can be verified from picture to picture in our exhibition entitled *Floating Strangers*. For example, we can let ourselves be fascinated by the painting *How Much Is the Fish?*, in which an eel apparently pushes a kneeling, female figure downwards. The fish is hanging around her neck like an extremely heavy scarf. But what does the hand at the top left of the picture mean? Five fingers are spread in the left third of a shadow, from which two rings to the right are oriented in different directions in the lower part. The hand is a sign—but what does it mean? In the painting *Tira Mi Su* (Pull me up), an oversized daffodil swings over a woman bending to the right, whose long hair falls to the floor. A calligraphic sign in a bluish square on the left alludes to an incomprehensible message. We are familiar with the title of the work from restaurant visits, as it refers to an Italian dessert. But who is supposed to pull this woman up? Once again, an enigma.

¹ Šklovskij, Viktor: „Die Kunst als Verfahren“, in: Striedter, Jurij (Hrsg.): *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1969 (= Texte der Russischen Formalisten, Bd. 1), S. 3–35, hier S. 15.

¹ Šklovskij, Viktor, “Art as Technique,” in: David Lodge, ed., *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London, 1988, pp. 16–30, here p. 20.

Die Werke von Stephanie Pech sind handwerklich meisterlich ausgeführt. Ihre bildnerische Qualität ist die Voraussetzung dafür, dass Verfremdung überhaupt als Stilmittel eingeführt werden kann. Wir haben es im eigentlichen Sinne auch mit Bildern zu tun, die auf einer Bühne stattfinden, entweder in verschlossenen Räumen oder sogar im Wasser – beobachtet von uns aus einer Aquariumssicht. Horizonte sind nicht erkennbar, die Tiefe im Raum wird durch raffinierte Kompositionstechnik realisiert. In *Sleepwalker* erkennen wir hinter der überdimensionalen Amaryllis körperliche Abdrücke auf der Leinwand, die nicht illusioniert, sondern aus einer tatsächlich stattgefundenen Malaktion entstanden sind, in dem eine mit Farbe bemalte Person sich auf den Bildträger gelegt und sich hin- und her bewegt hat. Dieses Verfahren, nach Yves Klein „Anthropometrie“ genannt, bevorzugt Stephanie Pech unter anderem bei großen Leinwänden. Sie geben ihr die Möglichkeit, nach einer Malaktion, die ein Abstraktum hinterlässt, das eigentliche Motiv daraufzulegen. So entsteht eine Synthese-Malerei, die verwischte Flächen mit den in realistischer Manier erstellten Motiven vereint – ein wesentlicher Beitrag zu einer verfremdeten Bildwelt.

Es gilt all jenen Dank zu sagen, die zur Realisierung dieser Ausstellung und des Katalogs beigetragen haben. Ein herzliches Dankeschön gebührt der Künstlerin, die sich der Vorbereitung dieser Ausstellung mit unwiderstehlicher Energie gewidmet hat. Stephan Berg und Dorothee Bauerle-Willert haben zudem zwei kenntnisreiche Texte für den Katalog verfasst, für die ich beiden ebenfalls dankbar bin. Auch diese Ausstellung sowie der Katalog waren ohne Unterstützer und Sponsoren nicht denkbar. Ich danke der Werner Richard – Dr. Carl Dörken Stiftung, Herdecke, dem Kunstverein und der Stadt Offenburg, der Galerie Tammen, Berlin, sowie dem Ministerium Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen sehr herzlich für den ideellen und auch finanziellen Support.

The works of Stephanie Pech are executed in a masterful way. The painterly quality is the prerequisite for the stylistic device of alienation to be introduced in the first place. We are also faced with paintings that take place on a stage, in the true sense, either in closed rooms or even in the water—observed by us as in an aquarium. Horizons are not discernible, while the depth of the space is created by a refined compositional technique. In *Sleepwalker*, we recognize behind the huge amaryllis body imprints on the canvas, created not as an illusion but through a real painting action during which a person covered in paint lay down on the image carrier and moved back and forth. Especially with large canvases, Stephanie Pech prefers this procedure, which is called “anthropometry” after Yves Klein. Following the painting action that leaves an abstraction behind, the artist can then superimpose the actual motif. The result is a synthesis painting that unites smeared surfaces with realistically painted motifs—a crucial contribution to an alienated image world.

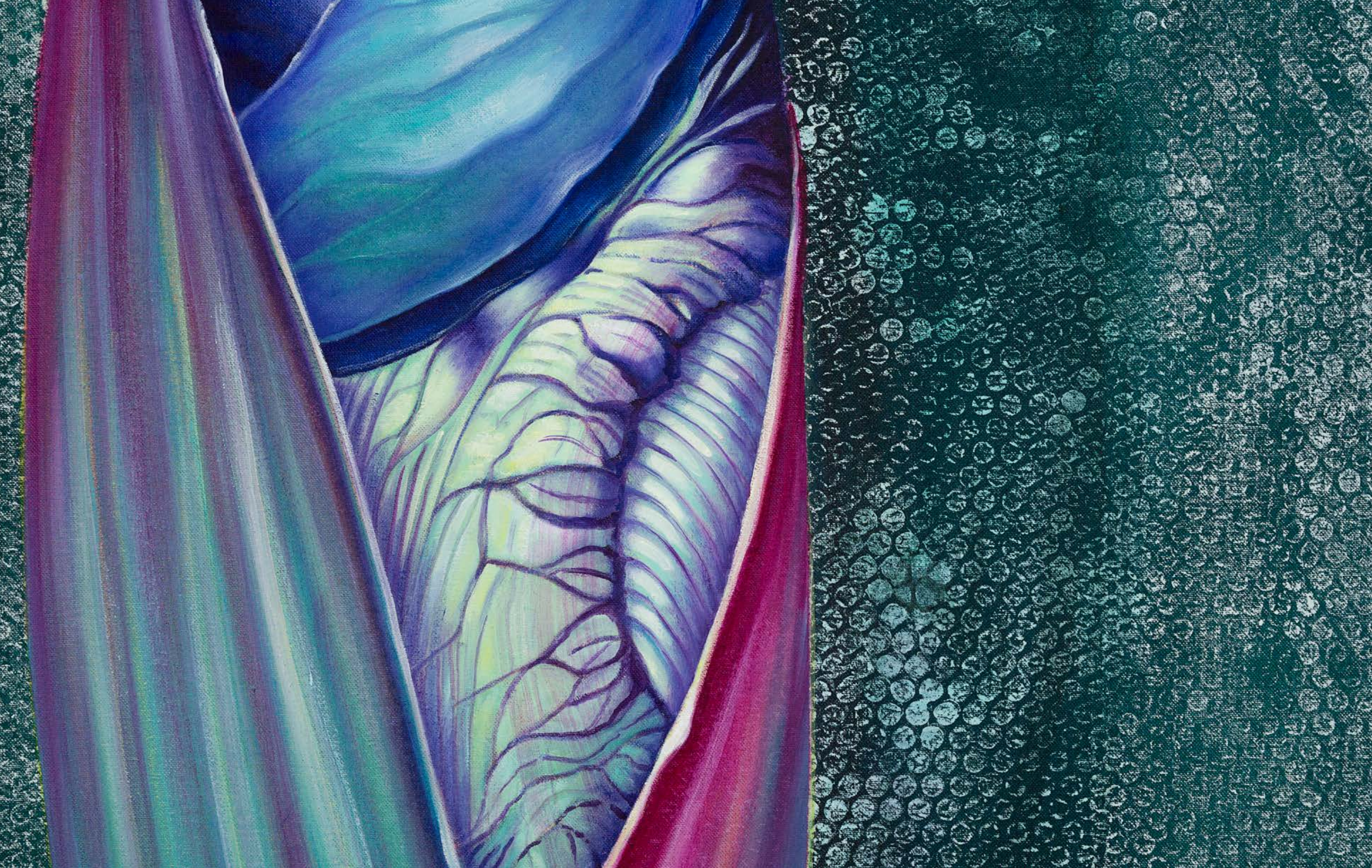
I would like to thank everyone who contributed to the realization of the exhibition and the catalogue. I cordially thank the artist who prepared the exhibition with great dedication and irresistible energy. I am also grateful to Stephan Berg and Dorothee Bauerle-Willert for their knowledgeable text contributions to this catalogue. Both the exhibition and the publication would not have been made possible without supporters and sponsors. I cordially thank the Werner Richard – Dr. Carl Dörken Stiftung, Herdecke, the Kunstverein and the City of Offenburg, Galerie Tammen, Berlin, as well as the Ministry of Culture and Science of the State of North Rhine-Westphalia for their non-material as well as financial support.

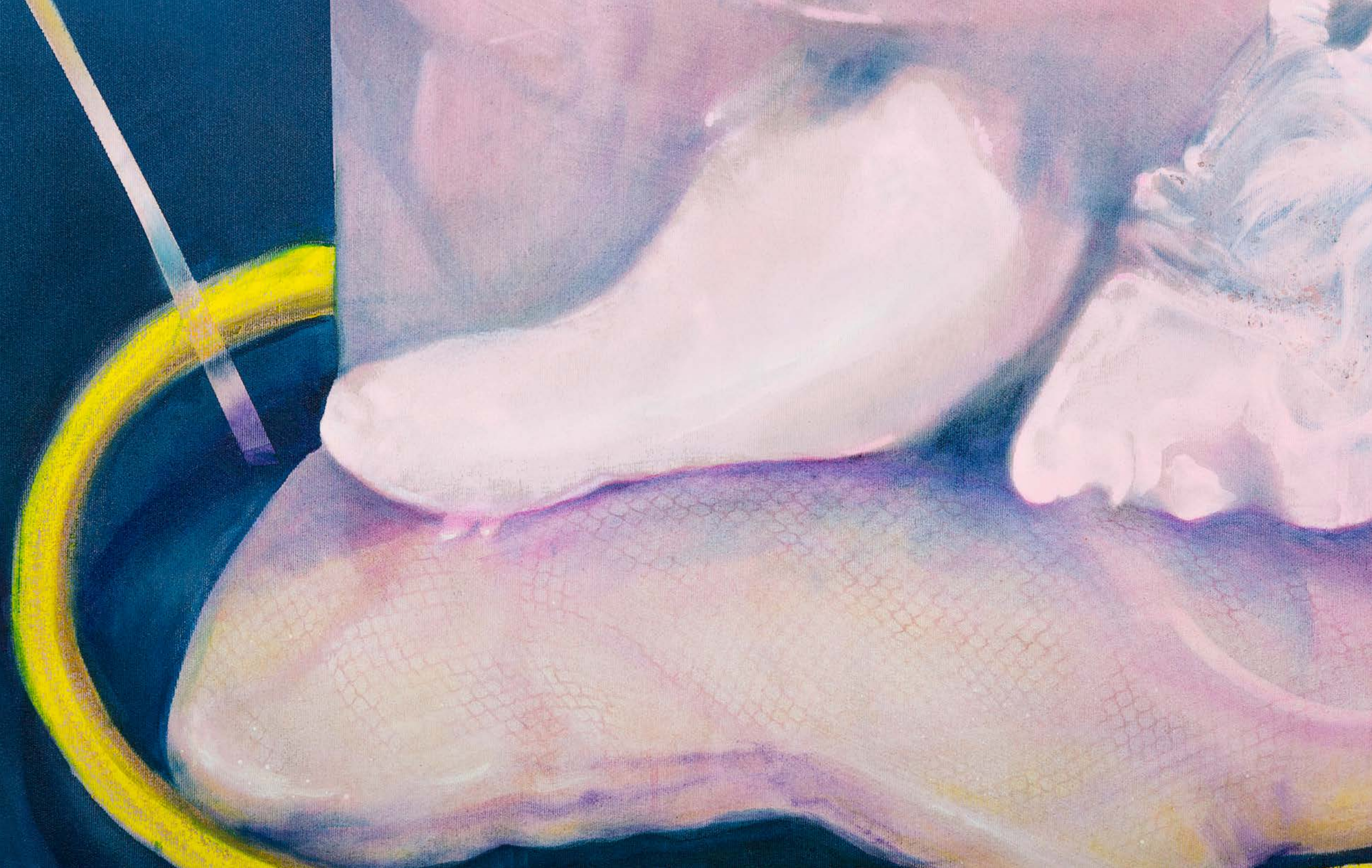
„Die Kunst ist das Denken in Bildern“, hat der Philologe Alexander Afanassjewitsch Potebnja (1835–1891) geäußert. Stephanie Pechs Werke sind ein beredter Beweis für diese Erkenntnis.

Dr. Tayfun Belgin
Direktor
Osthaus Museum Hagen

“Art is thinking in pictures,” the philologist Alexander A. Potebnja (1835–1891) once said. Stephanie Pech’s artworks provide eloquent evidence of this recognition.

Dr. Tayfun Belgin
Director
Osthaus Museum Hagen







Die Ver-Rückung des Alltäglichen The Dis-Placement of the Everyday

In seinem Buch der *Historia Naturalis* erzählt Plinius der Ältere den Schöpfungsmythos der Malerei. Demnach war es die Tochter des Töpfers Butades, die den Schmerz über den Abschied des Geliebten dadurch sublimierte, dass sie seinen Schattenumriss mit einem Kohlestift festhielt und dadurch gewissermaßen das erste Bild schuf. So gesehen wäre Malerei unter strukturellen Gesichtspunkten Ausdruck eines Begehrens, das sich auf etwas Entschwindendes bezieht. Eben diese Dualität findet sich auch im Werk der 1968 in Unna geborenen und seit Langem in Bonn lebenden Künstlerin Stephanie Pech, deren Bilder mit ihren intensiven Farben, hyperrealistisch herausgearbeiteten Motiven und den leuchtenden, meist monochromen Bildgründen eine Präsenz herstellen, der man sich nur schwer entziehen kann. Malerei lebt davon, angeschaut zu werden, hier aber wird das Schauen zum Imperativ. Die Mal-Lust, die sich auf diesen Leinwänden zeigt, entfacht zugleich eine unbedingte Seh-Lust, zwingt uns dazu, das Sehen als einen erotisch-voyeuristischen Akt zu akzeptieren. Zugleich, und darin liegt eine hohe konzeptuelle Qualität dieser Malerei, verweigern diese Bilder jegliche eindeutige Erklärung. Je klarer, eindringlicher und deutlicher sie auf der Oberfläche ihr Potenzial ausspielen, umso mehr entziehen sie sich, werden opak, rätselhaft. Was verbindet ein Bügeleisen mit einem Frosch? Was macht eine Sardine auf einem gekachelten Bord? Wohin will eine übergroße Blütenknospe mit einem merkwürdig verrenkten Körperfragment? Und wie passen in diese vordergründig immer so messerscharf gereinigte, paradoxe Bildwelt aktionistisch verschmierte Körperabdrücke, die direkt aus Yves Kleins Anthropometrie entsprungen sein könnten?

In his book *Historia Naturalis*, Pliny the Elder relates the creation myth of painting, according to which the daughter of the potter Butades sublimated the pain caused by the departure of her lover by capturing his silhouette with charcoal and thus creating, as it were, the first picture. In this respect, painting would express structurally the desire for something that is disappearing. It is precisely this duality that can be also found in the work of the artist Stephanie Pech, who was born in Unna in 1968 and has long been living in Bonn. Her paintings featuring intensive colors, hyperrealistically rendered motifs, and brilliant, mostly monochrome picture grounds establish a presence that is hard to elude. Painting lives from being viewed, but here viewing becomes imperative. The pleasure in painting displayed on these canvases sparks an unconditional pleasure in seeing, forcing us to accept it as an erotically charged, voyeuristic act. At the same time, and therein lies the high conceptual quality of her art, the pictures defy any explanation. The more clearly, emphatically, and distinctly they display their potential on the surface, the more elusive, opaque, and puzzling they become. What connects an iron with a frog? What is a sardine doing on a tiled shelf? Whither is an oversized blossom with an oddly distorted body fragment heading? And how do actionist, smeared body prints that could derive directly from Yves Klein's anthropometry fit into this always so ostensibly cleansed, paradoxical image world?

Man könnte sagen, Stephanie Pech betreibt ihre Malerei als einen Akt heiß-kalter Bildmagie, mit der die enigmatische Eigenwirklichkeit des Bildes und seine Sehnsucht danach, etwas von der Welt zu erzählen, in einer fragilen Balance gehalten wird. Man muss auf diesen Bildern immer das sehen, was da ist, um zu begreifen, dass es eigentlich um etwas anderes geht. So gesehen erforscht diese Malerei das Unsichtbare im Sichtbaren und verleiht zugleich dem Sichtbaren des Unsichtbaren Gestalt. Das ist immer eine Gratwanderung, die von der Künstlerin noch verschärft wird, indem sie bei ihren Explorationen ebenso mutig wie selbstbewusst auf die Kunstgeschichte – und hier insbesondere auf den Surrealismus und das Genre der Stillebenmalerei – zurückgreift. Insofern formuliert diese Malerei eine aus dem Prinzip der Collage entwickelte Kombinatorik, die sich nicht nur auf die Motive und ihre Malweise, sondern ebenso auf eine Neuinterpretation kunstgeschichtlicher Stile und Genres bezieht.

Gut zeigen lässt sich dies an der großformatigen Arbeit *Daffodil* aus dem Jahre 2020. Vor einem dunklen blaugrünen, gestisch leicht bewegten Hintergrund breitet die Malerin eine Palette an unterschiedlichen Motiven und malerischen Formulierungen aus: Die unterste Ebene bildet dabei ein diagonal durch das Bild stützender weißlicher, verwischter Körperabdruck. Parallel dazu erscheint, mit noch geschlossener Blüte, die titelgebende Narzisse in hyperrealistischer Ausführung. Das dritte, ebenfalls bilddiagonal angelegte Element ist ein vertrocknetes sichelförmiges Blatt, das Pech nahezu abstrakt mit einem frechen Roséschimmer anlegt. Über dieser heterogenen Dreiergruppe mäandern eine gelbe, kabelartige Form, die im unteren Bildteil in einen zerfaserten Pinselstrich ausfranst, und eine leicht rosige Zickzacklinie, die wahlweise als reine Lineatur oder als Grashalm interpretiert werden könnte.

We could say that Stephanie Pech pursues her painting as an act of hot-cold image magic that maintains a fragile balance between the enigmatic, inherent reality of the painting and its longing to convey something about the world. It is necessary to truly see what is there in these pictures in order to understand that they are actually about something else. In this regard, Pech's paintings explore what is invisible in the visible, and simultaneously lend a shape to the visibility of the invisible. This always amounts to a balancing act which the artist intensifies in her explorations by courageously and self-confidently falling back on the history of art, in particular on Surrealism and the genre of still life. Accordingly, her paintings formulate a combinatorics developed from the principle of collage that applies not only to the motifs and method of painting but also to a reinterpretation of art-historical styles and genres.

This can be clearly illustrated using the example of the large-format work entitled *Daffodil* from 2020. Against a dark blue-green background, which is slightly animated gesturally, the artist spreads out a palette of various motifs and painterly formulations. The bottom level is formed by a whitish, blurred body print rushing diagonally across the picture. Parallel to this, we see the hyperrealistic rendition of the eponymous daffodil with its flower head still closed. The third diagonal element is a withered crescent-shaped leaf that Pech paints almost abstractly with a cheeky, rose-colored shimmer. A yellow, cable-like form meanders over this heterogeneous threesome, fraying out in the lower part of the painting into a brushstroke and a zigzag line, also tinged with rose, that can be interpreted either as nothing but a line or as a blade of grass.

Was wir hier sehen, ist ein surreal aufgeladenes Stilleben, das gleichzeitig die klassische Stillebentradition schon allein dadurch unterläuft, dass es eine glaubwürdige räumliche Einbettung seiner Motive vollkommen verweigert und durch den Körperabdruck zugleich den Menschen, wenn auch ex negativo, in die Komposition miteinbezieht. Die kompositorische Schlüssigkeit des Bildes resultiert vor allem aus der diagonalen Anlage der drei Hauptmotive des Gemäldes und verdankt sich damit einer Kompositionsregel, die seit der Renaissance vor allem in der Malerei ihre Anwendung findet. Diesen Rückgriff auf die klassische Bildtradition kontert Pech aber sofort wieder durch die souveräne Unbekümmertheit, mit der sie in ihrem Bild komplett unterschiedliche Mal- und Bildhaltungen in Form von Farbabklatsch, Hyperrealismus, kühler Abstraktion und gestisch bewegter Farbfeldmalerei aufeinanderprallen lässt. Das gilt auch für die neuen mittelformatigen Werke: Auf *Wild Thinking* (2021) läuft ein an ein Metallrohr angeschlossener Schlauch, der mittels Frottage körperliches Volumen gewinnt, durch einen orangerot glühenden Körperabdruck. Zudem wird das blaurote abstrakte Streifenmuster im oberen Bildteil von einem dunkelblauen Hintergrund abgelöst, durch den ein aufgespraytes Gitterraster leuchtet. Dazwischen und darüber entfalten sich geschlossene und offene Blüten in realistischer Maltechnik.

What we see here is a surreally charged still life that already subverts the tradition of the genre in that it completely resists a credible spatial setting of its motifs, while simultaneously incorporating the human in the composition, albeit ex negativo, through the body print. The picture's compositional consistency results primarily from the diagonal layout of the three principle motifs, thus echoing a compositional rule that has been applied since the Renaissance, above all in painting. But Pech immediately counters this recourse to the classical painting tradition through the commanding flippancy with which she lets entirely different stances toward painting and the image clash in the form of color contact printing, hyperrealism, cool abstraction, and gestural color field painting. This is also true of the new mid-format works. In *Wild Thinking* (2021), a hose attached to a metal pipe that attains physical volume through the frottage technique runs through a glowing tangerine body print. Furthermore, the abstract, blue-and-red stripe pattern is replaced in the upper part of the painting by a dark blue background through which a sprayed grid pattern shines. Between and over all of this are realistically painted blossoms that are either closed or open.

Fast immer treffen in dieser Bildwelt nicht nur eine Fülle unterschiedlicher Malhaltungen aufeinander, sondern auch die Ebenen des Künstlichen und des Natürlichen. Dabei geht es weniger um eine Konfrontation als um eine dialektische Bewegung, in deren Verlauf die Kabel, die sich durch die Bilder schlängeln, ihren technisch-industriellen Charakter nahezu verlieren, während der parentiefe Realismus der Blüten und Pflanzen in seiner kristallinen Härte beinahe virtuell erscheint und damit auch die Inszenierungsmittel einer digitalen Bildsprache reflektiert. Dazu trägt auch das rasante Experimentieren mit Perspektiven und Größenverhältnissen bei, in dem Kleines so weit vergrößert wird, bis es eine latent unheimliche Befremdlichkeit ausstrahlt, und die Art und Weise, wie die Dinge auf dem Bildplan arrangiert werden, den Eindruck erweckt, man könnte sie, wie auf einem Screen, jederzeit verschieben.

Wie stark das Werk von Stephanie Pech – neben der malerischen Neugier auf die Erzeugung einer nie eindeutig auflösbaren, rein malerischen Wirklichkeit – von bildanalytischen Überlegungen bestimmt ist, zeigt nicht zuletzt eine Reihe von Mittelformatarbeiten, die in den Jahren 2021/22 entstanden sind. So enthält beispielsweise auf *Tira Mi Su* (2021) selbst ein weiteres himmelblaues Bildfeld mit einer weißen gesprayten Schleife, das vehement darauf hinweist, dass jedes Bild selbst immer nur ein Bild anderer Bilder ist. Auf *You May Say I'm a Dreamer...* (2021) ist das zusätzliche Bildfeld farblich und kompositorisch stärker in den Gesamtzusammenhang integriert, überrascht aber damit, dass einzelne breite Pinselspuren über den Rand des Binnenbilds reichen und so die Verwirrung über die verschiedenen Ebenen der malerischen Illusion noch steigern. Auf *Purple Dignity* (2022) konfrontiert uns Pech stattdessen mit der nackten, unbehandelten Leinwand und lässt ihre Blütenmotive wie Akteure auftreten, die, scheinbar wild auf dem Geviert verteilt, dieses in Wirklichkeit perfekt ausbalancieren, gleichzeitig aber auch auf die Labilität dieses kompositorischen Gleichgewichts hinzuweisen scheinen.

In this image world, a variety of different painting stances almost always encounters each other, as do the levels of the artificial and natural. At issue is not so much a confrontation but a dialectical movement, during which the cables meandering through the paintings all but lose their technical-industrial character, while the meticulously detailed realism of the blossoms and plants appears nearly virtual in its crystalline hardness, thus also reflecting the presentation possibilities of a digital image language. Also contributing to this are the artist's vivacious experiments with perspectives and proportions, with small things that are enlarged to such a degree that they emanate a latently eerie outlandishness, while the way they are arranged on the image surface suggests they could be shifted around at any time, as on a screen.

How strongly Stephanie Pech's work is determined by image-analytical considerations—alongside the painterly curiosity regarding the production of a purely painterly reality that is never unambiguously resolvable—is revealed not least by a series of mid-format works created in 2021/2022. *Tira Mi Su* (2021), for instance, contains a further sky-blue picture field with a sprayed loop that vehemently points to the fact that each image is always only an image of other images. In *You May Say I'm a Dreamer...* (2021), the additional picture field is integrated more strongly into the overall context in terms of color and composition, but surprises the viewer with traces of individual, broad brushstrokes going beyond its edges, thus intensifying the confusion generated by the different levels of the painterly illusion. In *Purple Dignity* (2022), in turn, Pech confronts us with the bare, untreated canvas and lets her blossom motifs appear as actors distributed wildly across the square, as it seems. But they actually bring the square into a perfect compositional balance, while simultaneously indicating the instability of this balance.

Die dunkelbraunen Anthropometrien haben innerhalb dieses virtuosen Vexierspiels die Aufgabe, das Bild zu erden. So wie der Index im Bereich der Fotografie verweisen sie als materielle Spur auf die reale Verknüpfung zwischen Bild und Körper. Ihre rohe, abstrakt wirkende Gestik steht dabei in größtmöglichem Kontrast zu dem fein ziselierten Verismus der Blüten. Während diese scheinbar von Wirklichkeit reden, erfüllt sich dieser Anspruch in Wahrheit gerade in den Körperabdrücken.

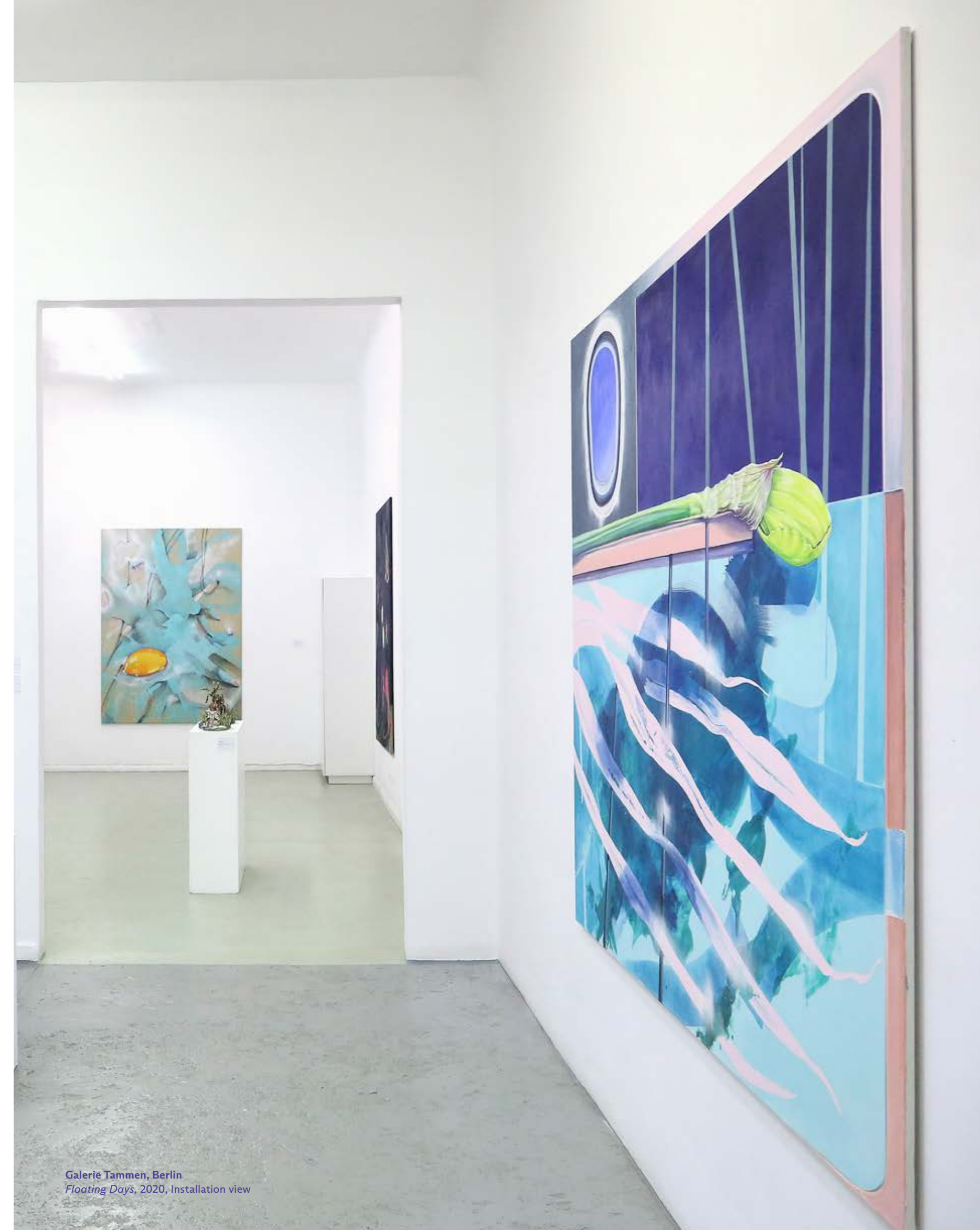
Eines der wichtigsten neuen Bilder gelingt Stephanie Pech mit *Skinwalker* (2022). Vor einem strahlend hellblauen, komplett virtuell wirkenden Farbgrund schwebt, von tentakelartigen Kabeln gehalten, eine merkwürdige Hybridform aus blauem Körperabdruck und einer aufgeschnittenen Paprikaschote, deren Kerne teilweise aus ihr herausquellen. Der blaue Körperabdruck, den Pech noch malerisch ergänzt, indem sie dem rechten Fuß realistische Zehen hinzufügt, verschmilzt mit der glänzenden orange-gelb-grünlichen Fleischigkeit der Paprika zu einer widersprüchlichen Einheit mit einem weiten Bedeutungsspektrum. Da ist zum einen eine unübersehbare sexuelle Konnotation, die in diesem Bild mit dem züngelnden Peperonischwanz der Schote und seinen Samenkernen aufgerufen wird. Wichtiger aber noch ist die zur Ewigkeit gedehnte Äquilibrium, die hier zelebriert wird. Weder sehen wir, woran die Schläuche und Kabel befestigt sind, die diesen Doppelkörper in der Schwebelage halten, noch ist ein Ende dieses Zustands abzusehen.

Within this virtuoso game of deception, the dark-brown anthropometries assume the task of grounding the picture. Like the index in the field of photography, they refer to the link between picture and body as a material trace. Their raw, seemingly abstract gestures stand in total contrast to the intricate verism of the blossoms. While the blossoms appear to speak of reality, this claim is realized precisely in the body prints.

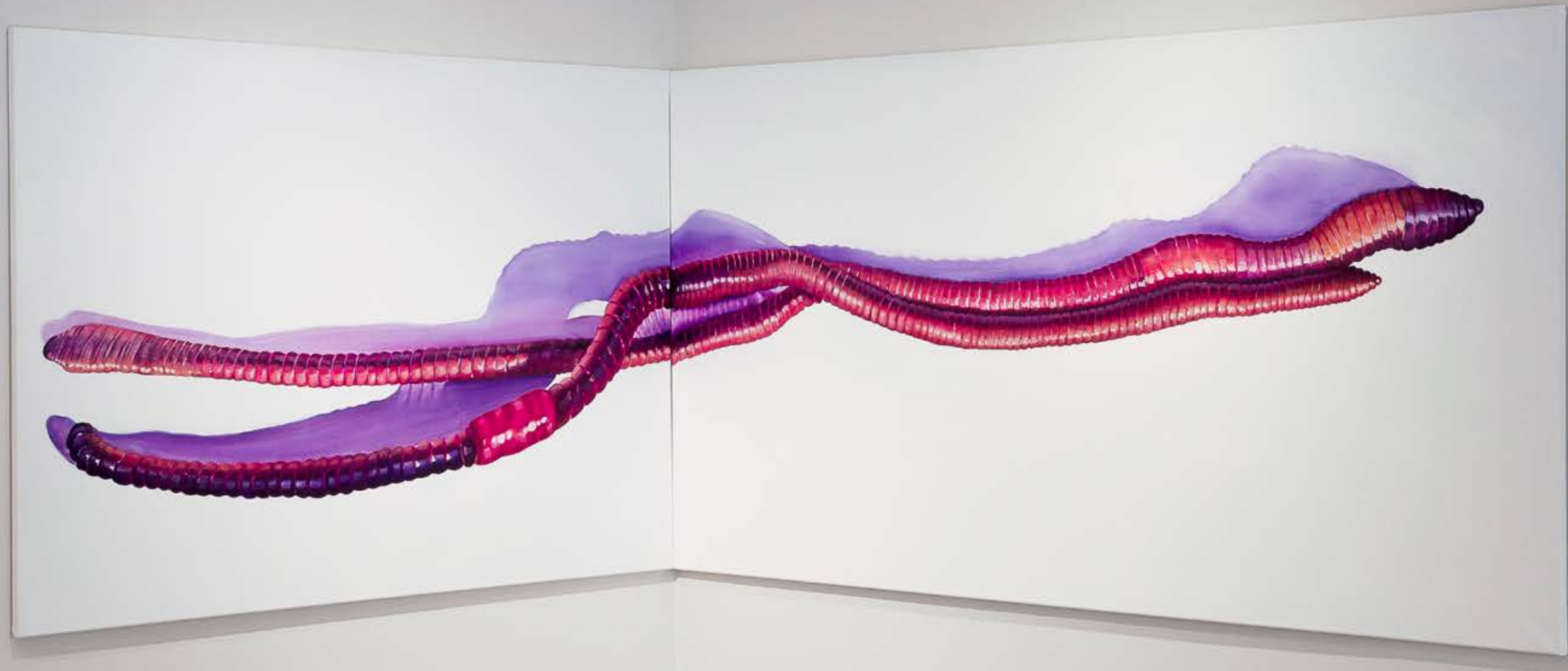
Skinwalker (2022) is one of Stephanie Pech's most consequential new paintings. Against a bright, light-blue background making a completely virtual impression hovers a strange, hybrid form composed of a blue body print and a pepper cut open with some of the seeds oozing out. It is suspended by tentacle-like cables. The blue body print that Pech complements with toes painted realistically on the right foot merges with the shiny orange, yellow, and green fleshiness of the pepper to form a contradictory unity possessing a further spectrum of meanings. First, an unmistakable sexual connotation is evoked by the lambent pepper penis of the pod and its seeds. What is even more important, though, is the equilibrium prolonged to infinity that is celebrated here. We do not see to what the tubes and cables holding this double body in balance are connected, nor is an end to this state foreseeable.

Der Existenzmodus des Gemäldes ist vollkommen auf ein ewiges, prekäres Gleichgewicht von Hängen, Schweben und möglichem Fallen ausgerichtet. Und nicht zuletzt zeigt sich in diesem Bild besonders eindrücklich die Fähigkeit Stephanie Pechs, malerische Situationen zu erzeugen, die als präzise erarbeitete Konstrukte einerseits auf das Gemachte des Bildes Bezug nehmen und ihm zugleich eine logisch nicht vermittelbare innere und äußere Glaubwürdigkeit geben. So verweist der Körperbastard, den Pech in *Skinwalker* anbietet, nicht nur auf die surreale Logik einer Lautréamont'schen zufälligen Koexistenz zwischen Nähmaschine, Regenschirm und Seziertisch, sondern vor allem auf das Auflösen der festen Grenzen zwischen unterschiedlichen Identitäten, Körpern und Realitäten zugunsten einer malerischen Wirklichkeit, die sowohl eine bezwingende Gegenwart wie auch das Künstlich-Ephemere einer Erscheinung in sich trägt. Fest steht: In der souveränen Kombinatorik, die Stephanie Pech entwickelt hat, weist ihre Malerei, in der nichts nur das ist, was es zu sein scheint, weit über den Vanitas-Topos hinaus in die Metaphorik des Unterbewussten. Alles, was wir zu sehen bekommen, sind Kippfiguren, Bilderfallen, die ihre Ver-Rückung des Alltäglichen mit ebenso viel Lust wie Präzision betreiben und uns auf das glatte Eis einer Bildverführung locken, hinter deren Oberfläche eine untergründige Verunsicherung des Sehens lauert.

The existential mode of the painting is oriented entirely toward an eternal, precarious balance of hanging, hovering, and the possibility of falling. Not least, what impressively shows itself in this work is Stephanie Pech's ability to create painterly situations that, as precisely worked-out constructs, refer to the fabricated nature of the picture, on the one hand, while lending it an inner and outer credibility that is logically not communicable, on the other. The body bastard that Pech offers in *Skinwalker*, refers not just to the surreal logic of Lautréamont's chance encounter of a sewing machine, an umbrella, and a dissecting table, but above all to the dissolution of the distinct borders between different identities, bodies, and realities in favor of a painterly reality that bears both a compelling presence and the artificiality and ephemerality of an apparition. What is certain is that with the commanding combinatorics that Stephanie Pech has developed, her paintings, which are not only what they seem to be, refer far beyond the Vanitas topos to the imagery of the unconscious. All the motifs we are permitted to see are ambiguous figures, image traps that pursue their dis-placement of the everyday with an equal amount of pleasure and precision, and lead us up the garden path of an image seduction behind the surface of which lurks a hidden uncertainty of seeing.









Stephanie Pech — Floating Strangers

¹ Capelle, Wilhelm:
Die Vorsokratiker,
Stuttgart 1968, S. 216.

„Ich war ja einst schon Knabe, Mädchen, Strauch, Vogel
und aus dem Meere emportauchender stummer Fisch.“

Empedokles

In seinen *Fragments* spricht Empedokles von den „unermüdlichen Augen“¹ — und auch Stephanie Pechs Augen blicken offen und aufnahmebereit in die Welt, lassen sich ein auf den Fluss der Dinge. Mit ihrer prägnanten Aufmerksamkeit für alles Sichtbare, mit ihrer Wachheit sieht und gliedert sie, nimmt auf und modelliert dieses Sichtbare zu neuen unvorhergesehenen Formen. Ihre Malerei lässt Bildfelder entstehen, in denen ein kontinuierliches Gleiten Dinge und Lebewesen, Belebtes und Unbelebtes, Figürliches und Nichtfigürliches aneinanderfügt, ineinander blendet, in eine changierende Liaison, in hybride Neubildungen überführt. Was wir sehen, ist nicht nur Individuum, sondern Übergang. Die Leinwand wird zu einem Bio-Topos, auf dem sich die Dynamik der Schöpfung partizipierend wiederholt. Formen entstehen und steigen — in aller Pracht und in einer brisanten Schönheit — an die Oberfläche in dieser Bilderwelt. Das Einzelne ist entgrenzt, so wie das Changieren des Tons oder des Lichts. Die Pflanzen, das Seegetier, die Falter, die Zivilisationsfragmente sind zum Greifen nah, und doch entgleiten sie dem fixierenden Blick, indem sie zugleich auf den monochromen oder irisierenden Grund weisen, aus dem sie entstehen. Dabei geht es immer auch um die Eloquenz und die Möglichkeiten der Farbe: Diese können auf den Leinwänden wie Blumen aufblühen und verwelken, explodieren und verglühen, vom Licht zu sich gebracht werden. Zugleich entsteht die Farbe immer durch Interaktion mit der Fläche, der Tiefe, ihrer eigenen Leuchtkraft.

“For I was once already a boy and girl,
thicket and bird, and mute fish in the waves.”

Empedocles

In his *Fragments*, Empedocles speaks of “untiring eyes”¹—and Stephanie Pech’s eyes, too, gaze at the world in an open and receptive way, indulging in the flow of things. With the sharp attention she pays to everything visible, with her alertness, she sees and orders, absorbs and models that which is visible to create new and unexpected forms. Her painting gives rise to image fields in which continuous floating combines things and living beings, the animate and the inanimate, figuration and abstraction, to an iridescent liaison, to new hybrid formations. What we see is not only an individual but also transition. The canvas becomes a bio-topos on which the dynamism of creation is repeated in a participatory manner. In this image world, shapes are brought forth and rise to the surface—in all their splendor and volatile beauty. The singular is unbounded, like the shimmering of the tone or the light. The plants, the marine animals, the moths, the fragments of civilization are within one’s grasp, and yet they elude the fixating gaze by simultaneously referring to the monochrome and iridescent ground from which they emerge. It is always about the eloquence and the potentials of color: On the canvases, they can bloom and wither like flowers, explode and die down, and be brought to themselves by the light. At the same time, the color always emerges through interaction with the surface, the depth and its own brilliance.

¹ *The Fragments of Empedocles*, trans. by William Ellery Leonard, Chicago 1908, p. 43.

In der verführerischen Dynamik, in der schillernden Ambivalenz dieser *Floating Strangers*, in der in aller Schönheit lauernden Unheimlichkeit, die diese Bilder bergen, mag die Polysemie des Wortes Pharmakon mitschwingen, das mit Arznei, Zaubersrank, Droge, Heilmittel, Gift, Tinktur, Farbe, Pigment oder Schminke übersetzt werden kann. Malerei und Droge, Gift und Farbe: Dazu passt, dass im Griechischen *pharmakon* auch Malerei bedeutet, und zwar nicht bezogen auf „die natürliche Farbe, sondern [auf] die künstliche Färbung, den chemischen Farbstoff, der das in den Dingen gegebene Chromatische nachahmt“.² Sokrates beispielsweise verwendet das Wort ausdrücklich, um die Farbe zu bezeichnen, die Maler verwenden: Pigmente sind *pharmakeia*, „die den nachgeahmten Dingen ähneln und aus welchen das Bild besteht“.³ Auch die Liquidität dieser Bilder, das Spiel mit Gegensätzen, die wie im Fluss ineinander übergehen, unterstützt diese Assoziation, ist doch das Flüssige das Element des *pharmakon*.⁴ Zudem gilt: Farbe als Pigment und Farbe als *pharmakon* „kann gegen sich verkehrt und verwendet werden. Giftiges, Niederes oder Hässliches verkehrt sich unter dem Pinsel in Schönheit“.⁵ In solch einer Gegenspannung operieren auch die Bilder Stephanie Pechs. In der Farbe geschieht Transformation und Opposition.

2 Derrida, Jacques: „Platons Pharmazie“, in: Ders.: *Dissemination*, Wien 1995, S. 145.

3 Leonhard, Karin: *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013, S. 181.

4 Vgl. Derrida 1995 (wie Anm. 2), S. 171.

5 Leonhard 2013 (wie Anm. 3), S. 247.

6 Musil, Robert: *Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek 1972, S. 1230.

7 Ebd.

Wie aber agieren Bilder in der Welt? Wie ist ihre Macht, ihre Wirkkraft zu verstehen? Malerei ist — wie das *pharmakon* — alchemistische Verwandlung und Verzauberung, sie bringt Selbstgefälligkeiten und Oppositionen durcheinander, operiert mit Gegensätzen und mit einer unerschöpflichen Gegenwendigkeit ihres Reservoirs. Mit dem Fundus und dem Grund der Bilder geht auch die Malerei von Stephanie Pech eigenwillig und frei um. In ihren Stilleben oder im Anhauch des Stillebens mit seinem „erregenden, undeutlichen, unendlichen Echo“⁶ wird diese Gattung mobilisiert und zur lebendigen Organisation von Figuren, Verschiebungen und Wiederholungen. Die Künstlerin eröffnet einen Schauraum, einen *Orbis pictus* der Natur- und Fantasiegeschichte. Gesehenes, Ungesehenes, nie Gedachtes, Verruchtheit und Unschuld, Werden oder Verderben, exquisite Farben, wundersame Formen — all dies verbindet sich in ihrer Malerei. Das Verlockende und Verzehrende des Stillebens sowie die Tradition allegorischer Bedeutung werden zugleich angespielt und unterlaufen. Die Wesen und Gebilde schweben, flottieren im Raum, schön und rätselhaft, ganz anschaulich und doch fremd. Immer schwingt etwas anderes mit, dieser beunruhigende Unterton, den Musil wie folgt benennt: „In den wirklichen Stilleben — Dingen, Tieren, Pflanzen, Landschaften und Menschenkörpern, die in den Kreis der Kunst gebannt worden sind — zeigt sich etwas anderes, als sie darstellen, nämlich die geheimnisvolle Dämonie des gemalten Lebens.“⁷

In the seductive dynamics and iridescent ambivalence of these *Floating Strangers*, in the eeriness lurking in these pictures in all its beauty, the polysemy of the word *pharmakon* may resonate. It can be translated as medicine, magic potion, drug, remedy, poison, tincture, color, pigment, or makeup. Painting and drug, poison and color: It is fitting that in Greek, *pharmakon* also means paint, not in relation to “a natural color but an artificial tint, a chemical dye that imitates the chromatic scale given in nature.”² Socrates, for instance, expressly uses the word to designate the paint employed by artists: Pigments are *pharmakeia* “that resemble the imitated things and are that which the picture consists of.”³ The liquidity of these paintings and the play with opposites that merge as in a flow also underscore this association, since liquid is the element of the *pharmakon*.⁴ Moreover, color as pigment and color as *pharmakon* “can be used against itself. What is poisonous, inferior or ugly turns into beauty under the brush.”⁵ Stephanie Pech’s paintings also operate in such a counter-tension. Transformation and opposition take place in the color.

But how do the paintings act in the world? How can their power, their efficacy, be understood? Painting is—like the *pharmakon*—alchemistic transformation and enchantment; it mixes self-complacencies and oppositions, operates with contradictions and an inexhaustible turning-against inherent in its reservoir. Stephanie Pech’s paintings also engage with the fund and ground of the pictures in an idiosyncratic and free manner. In her still lifes, or allusions to the still life with its “exciting, vague, infinite echo,”⁶ this genre is mobilized and becomes a living organization of figures, shifts, and repetitions. The artist opens a showroom, an *orbis pictus* of the history of nature and fantasy. What has been seen, what has never been seen, what has never been thought, wickedness and innocence, becoming and ruin, exquisite colors, wondrous shapes—all this is combined in her art. The seduction and consumption of the still life as well as the tradition of allegorical meaning are at once alluded to and subverted. The beings and structures hover, float in space, beautiful and enigmatic, fully vivid and yet alien. There is always something else that resonates, this disquieting undertone that Musil describes as follows: “For in real still lifes—objects, animals, plants, landscapes, and human bodies conjured up within the sphere of art—something other than what they depict comes out: namely, the mysterious, demoniacal quality of painted life.”⁷

6 Musil, Robert, *Man Without Qualities*, New York 1995, p. 1324.

7 Ibid.

2 Derrida, Jacques, “Plato’s Pharmacy,” in: idem, *Dissemination*, London 1981, p. 129.

3 Leonhard, Karin, *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013, p. 181.

4 Derrida 1981 (see note 2), p. 152.

5 Leonhard 2013 (see note 3), p. 247.

In einer eigenwilligen Volte überführt Stephanie Pech die Gattung des Stillebens in ein bewegliches, bewegendes Geschehen, in ein Vexierspiel, das eine bildnerische Situation nicht abschließt, sondern eröffnet. Das Paradox des stillgelegten Lebens, der *Natura morta*, wird so erst richtig eingefangen. Im Sichtbaren tritt man ein in ein bewegtes und bewegliches Ereignis, das wie selbstverständlich diesseits und jenseits der Grenze des Bezeichnens tanzt, ohne auf eine Seite reduzierbar zu sein. In solchen Bildräumen können seltsame Dinge geschehen: Eierstöcke explodieren, Frösche sitzen huckepack unter der Dusche, eine Krabbe thront skulptural in Splendid Isolation, Filetstückchen wirbeln umeinander, Pflanzen und Blumen entfalten sich, prächtig und giftig, Kalmare blicken uns aus ihrem humiden Terrain heraus an, Falter fliegen durch einen dunkelfarbigen Grund zum Licht — Nachtgeflügel, das durchaus an Francisco de Goyas *Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* denken lässt. In gewagten Farbakkorden entstehen doppelbödige Traumwelten, deren unterschiedliche Bildebenen und collageartigen subtilen Texturen zu Bildereignissen werden, in denen der Gegenstand und die Farbe, das Sujet und seine Stofflichkeit auf wundersame Weise miteinander agieren und kommunizieren. Meeresgetier, Pflanzen, Früchte, Blumen und allerlei Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs betreten die Bilderbühne, handeln und verhandeln ein untergründiges Geschehen. Die fast verstörende, unheimliche Gegenständlichkeit der Szenerien, die Farbgebung in ihrer opulenten oder unterkühlten Koloristik sind getragen von einem vitalen Elan, von Zärtlichkeit und unterschwelliger Angriffslust zugleich. Stephanie Pechs kalkulierte, exakt ausponderierten Kompositionen sind gebaut aus subtilen Betrachtungen, aus Beobachtungen, die doch über ihre Faktizität hinaus in unauslotbare Räume von Ambivalenzen und Korrespondenzen weisen, so wie jedes Leben, das Gefühl des In-der-Welt-Seins aus ganz unterschiedlichen und unverträglichen Ingredienzen zusammengesetzt und sich selbst oft unbekannt ist.

In an idiosyncratic sleight of hand, Stephanie Pech transfers the genre of still life to a moveable, moving event, to a game of deception that does not bring a pictorial situation to an end, but opens it up. The paradox of life, of the *natura morta*, is brought to a standstill and is truly captured in this way. In the realm of visibility, we enter into a moveable and moving event that as a matter of course dances on either side of the border of signification without being reducible to one side. Strange things can occur in these image spaces: ovaries explode, frogs sit piggy-back under the shower, a crab thrones like a sculpture in splendid isolation, pieces of filet whirl around each other, plants and flowers unfold, magnificent and poisonous, squids gaze at us from their humid terrain, moths fly through a dark ground to the light—night fowl indeed, reminiscent of Francisco de Goya's *The Sleep of Reason Produces Monsters*. In daring color chords, deceitful dream worlds emerge whose variegated image levels and collage-like, subtle textures become pictorial events in which the object and the color, the subject matter and its materiality, act together and communicate in a wondrous way. Marine animals, plants, fruits, flowers, and all kinds of objects of daily use enter the picture stage, act and negotiate a course of events under the surface. The almost unsettling, uncanny concreteness of the scenes, the opulent or cool coloring, are borne by a zestful élan, by both tenderness and latent aggressiveness. Stephanie Pech's calculated, precisely balanced compositions are constructed from subtle observations that, however, refer beyond their facticity to unfathomable spaces of ambivalence and correspondence, just like any life constructs the feeling of being-in-the-world out of different and incompatible ingredients and is often unknown to itself.

Abstraktion und Gegenständlichkeit sind hier keine sich ausschließenden Gegensätze, die Grenzen des Entweder-oder werden in der Malerei von Stephanie Pech souverän überschritten. Die wiedererkennbaren, assoziativ besetzten Dinge und Wesen rücken heran und bleiben doch rätselhaft. Organisches und Anorganisches, Natürliches und Technisches, Nähe und Ferne vermählen sich, gehen ineinander über. Doch anders als in den klassischen Stilleben, die oft das Seltene, Exotische neben ganz alltägliche Gegenstände stellen und so eine Begegnung zwischen Vertrautem und Fremdem herstellen, führt Stephanie Pechs Einsatz banaler Wirklichkeitsdetails eher in eine atmosphärische Offenheit. Dazu trägt auch der Bildraum bei, der kein identifizierbarer, sondern ein pulsierender Farbraum ist, in dem die zeichenhaften Dinge treiben. Aller mimetischen Finesse zum Trotz werden die Bildgegenstände so zu einer neuen, ungewohnten Bildwirklichkeit, wobei kühne Aufsichten, Schattenwürfe und Aus- und Anschnitte Spannung und Dramatik bestimmen. In der Gattung des Stillebens, die Stephanie Pech auf beherzte Weise gegenwartstauglich macht, wird zugleich das immer vertrackte Verhältnis zwischen Kunst und Natur, zwischen Mimesis und Schöpfung reflektiert und offengelegt. Die Künstlerin entfaltet ein Inventar der bildnerischen Möglichkeiten, das nicht auf vorgeschriebene Ordnungen hereinfällt, sondern flexible, wandelbare Vorschläge des Zu-Sehen-Gebens bereithält, die dem Nebeneinander, dem Zugleich, der Simultaneität unterschiedlicher Perspektiven auf die Welt Raum geben. Solche Bilder richten sich auf die Sichtbarmachung einer Potenzialität, auf das noch unbekanntes Residuum anderer Möglichkeiten. Kunst lässt etwas noch nie Dage-wesenes in Erscheinung treten. Bevor es das Kunstwerk gibt, gibt es keinen Inhalt, der zum Ausdruck gebracht wird. Und so changieren die Bildräume zwischen Figur und reiner Farbe und ihrem Vermögen, das Energetische, Aleatorische, Auflösende — ein Spiel mit Nuancen — erst zur Anschauung zu bringen. Zwischen lesbaren Sehdaten und ihrer Auflösung, zwischen Umriss und Flächen formt sich eine fragile Einheit, die nie erstarrt.

Abstraction and representation are not opposites that exclude each other here; Stephanie Pech's paintings transgress the boundaries of either/or in a commanding way. Recognizable, associatively charged things and beings come closer, yet remain enigmatic. Organic and inorganic, natural and technical, proximity and distance marry each other and merge. But unlike in classic still lifes that often juxtapose rare and exotic things with everyday objects, thus creating an encounter between the familiar and the foreign, Stephanie Pech's use of mundane details of reality lead to an atmospheric openness. The image space also contributes to this, for it is not an identifiable one but rather a pulsating color space in which figurative things float. Despite all mimetic finesse, the pictorial objects thus establish a new and unusual pictorial reality, with bold top views, shadows, details, and sections creating tension and drama. In the still life genre that Stephanie Pech updates in a spirited way, the increasingly complicated relationship between art and nature, between mimesis and creation, is at once reflected upon and exposed. The artist spreads out an inventory of pictorial possibilities that does not fall for prescribed orders, but instead provides flexible, transformable proposals as to what is given-to-be-seen and provides space for the juxtaposition and simultaneity of different perspectives on the world. Pictures of this kind are oriented toward visualizing a potentiality, toward the still unknown residuum of other possibilities. Art gives rise to what has never existed before. Prior to the artwork, there is no content that is expressed. Hence, the image spaces vacillate between figure and pure color and their ability to make the energetic, the aleatory, that which dissolves, visible in the first place—a play with nuances. Between readable visual data and their dissolution, between silhouette and surface, a fragile unity is formed that never solidifies.

Diese Malerei ist ein Ort, an dem sich die Verwandlungen, die Übersetzungen nicht einfach nur ereignen, vielmehr scheint sie selbst im permanenten Wandel, in steter Metamorphose, die keinen Anfang und kein Ende kennt. Eine alte Geschichte, die immer noch von Zauber und Bannung, von Illusion und Realität, von Flüchtigkeit, Zeit und Ewigkeit handelt. Stephanie Pechs Malerei baut – ausgreifend und zurückgreifend – vielfältige, unauflösbare Beziehungen zwischen dem Was und dem Wie des Bildes auf, zwischen der unbestimmten Offenheit der Textur aus Farbformen und der in der Figuration sich kristallisierenden Bildlichkeit. Das gilt auch für die Anthropometrien, die den Körper als Pinsel einsetzen und damit Körperlich-Figürliches im Abdruck anwesend halten oder zur Farbwooge entladen.

Jenseits des simplen Gegensatzes von Abstraktion und Figuration werden hier die Mittel der Malerei ausgeleuchtet – auch und gerade in der eigenwilligen Verbindung von Konzept und Flow. Im Spiel und Widerspiel der Gegensätze traditioneller Bildmedien, im Zwischenreich von Gegenstand und Auflösung setzen diese künstlerischen Erkundungen das haltlose Abenteuer der Wahrnehmung ins Licht. Wie im Paradox balancieren die Arbeiten Reduktion und Fülle, Zerstreuung und Konzentration zu einer verdichtenden Reflexion. In der gleichsam ozeanischen Bilderwelt, im Auftauchen der Bilder wird die Beweglichkeit der Kunst von Stephanie Pech zu Fließ- und Grenzfiguren des anschaulichen, des sinnlichen Denkens. Es geht dann auch um die ständige Umformung und „Erneuerung des Bildes der Welt und des Verhaltens in ihr, indem sie durch ihre Erlebnisse die Formel der Erfahrung sprengt“.⁸

⁸ Musil, Robert: „Skizze der Erkenntnis des Dichters“, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, Bd. 8, S. 1152.

These paintings are places where transformations and, translations do not simply occur, but where they themselves appear to be in a state of continuous flux, in ongoing metamorphosis that knows neither beginning nor end. An old story that still deals with magic and enchantment, illusion and reality, fleetingness, time and eternity. Expanding and reverting, Stephanie Pech's paintings establish variegated, indissoluble relations between the what and the how of the picture, between the indefinite openness of the texture composed of color shapes and the pictoriality crystallizing in figuration. This is also true of the anthropometries employing the body as brush and thus keeping the corporeal-figurative present in the imprint or discharging it as a wave of color.

Beyond the simple opposition between abstraction and figuration, the means of painting are elucidated—also and especially in the idiosyncratic connection between concept and flow. In the play and counter-play of the opposites of traditional image media, in the intermediate realm of object and dissolution, these artistic explorations shed light on the unrestrained adventure of perception. Like a paradox, the works balance reduction and abundance, dispersion and concentration, to a condensing reflection. In the oceanic image world, so to speak, in the emergence of the images, the flexibility of Stephanie Pech's art turns into flowing and marginal figures of eidetic, sensual thought. At issue, then, is also the constant transformation and “renewal of the image of the world and behavior in the world by blasting the formula of experience through its experiences.”⁸

⁸ Musil, Robert, “Skizze der Erkenntnis des Dichters,” in: idem, *Gesammelte Werke*, ed. Adolf Frisé, Reinbek 1978, vol. 8, p. 1152.

In der Malerei von Stephanie Pech berühren sich Verführung und Schauer. Extreme Bewegung und Statuarik, Tanz und Traum, die Endpunkte des Pendels verbinden sich in ihr. Die Leinwand wird zum Ort einer emotionalen Schwingung, die zu einer Unterminierung der rigiden Opposition von Werk, Auge und Erfahrung führt. Im Stoff als Textur bildet sich die Sphäre eines Zusammenhangs zwischen Assoziation und Vision, öffnen sich Übergänge und Durchgänge zu anderen, latenten Bildern. In solch einem Ineinander der Gegensätze entwickelt sich dann die freie und befreiende Anschauung. Hier erst erwacht ein Möglichkeitssinn, der etwas anderes erspielen kann. So kann die Kunst Gegenbilder zur eindimensionalen Wirklichkeit bieten. Stephanie Pechs Malerei erzählt davon, wie sich der Mensch auf die Welt einlassen, wie er sie formen, wie er sie als berührbar und mobil erfahren kann: eine lustvolle Affiliation und ein Spiel mit Mesalliancen, mit Influence und Influenza. Einfall und Zufall, Entschiedenheit und Freiheit sind in eigenwilliger, schwebender Ambivalenz.

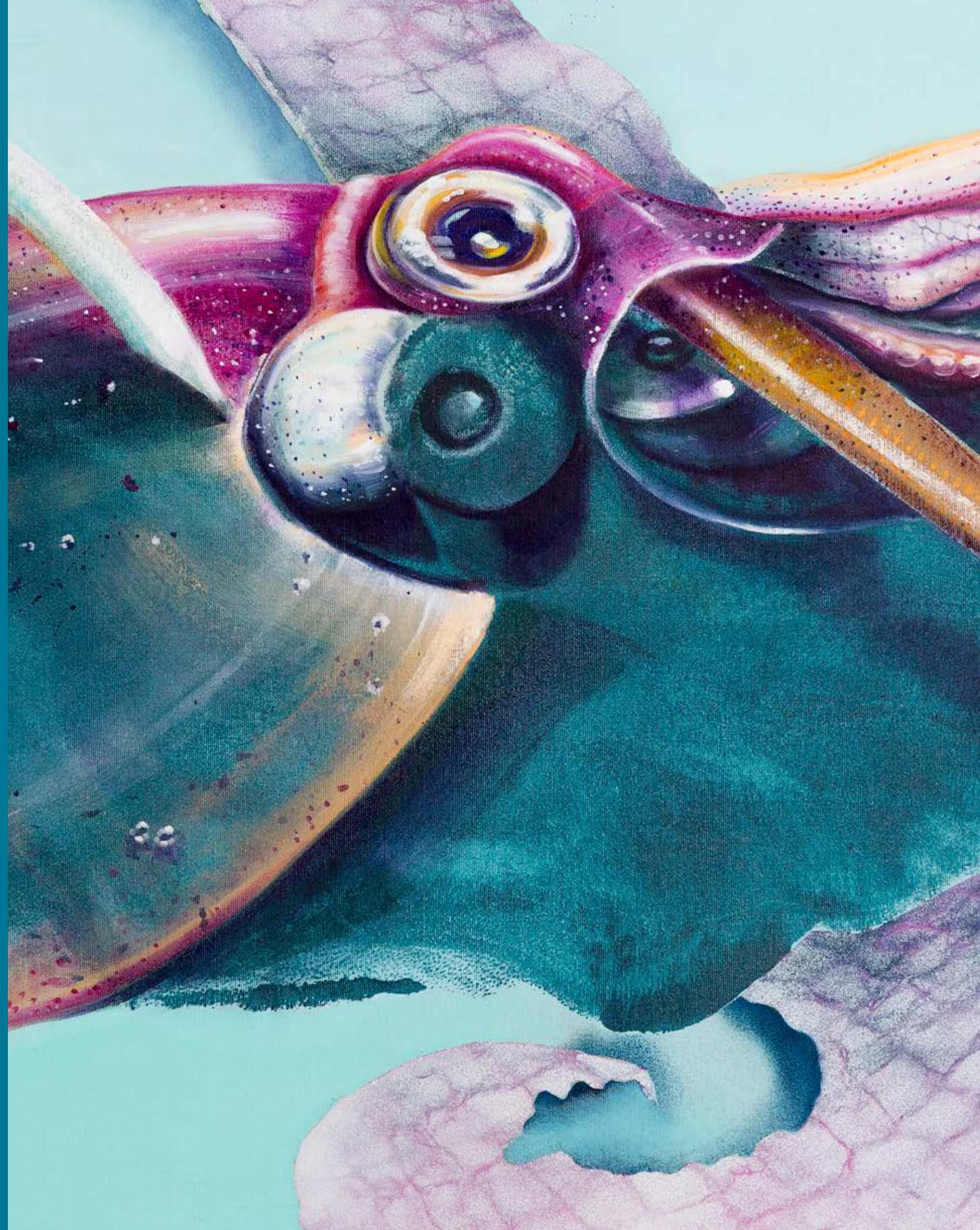
Stephanie Pechs Einbildungen übertragen Energie und Form in die Präsenz der Vorstellungskraft. Und so erinnern ihre Bilder auch daran, dass das deutsche Wort „Bild“ in seiner Wurzel eine Kraft oder ein Wunderzeichen, ein Ins-Licht-Bringen, bedeutet. Und wir dürfen uns wundern, dass es diese Bilder gibt.

In Stephanie Pech's art, seduction and frisson meet. Her paintings combine extreme movement and the statuary, dance and dream, the endpoints of the pendulum. The canvas becomes the site of emotional oscillation that leads to undermining the rigid opposition of work, eye and experience. In the subject matter as texture, the sphere of a connection between association and vision comes to light, transitions open up, as do passageways to other, latent images. What can then develop in such a merging of opposites is liberated and liberating contemplation. Only here is a sense of potentiality awakened that can playfully create something else. For example, art can offer counter-images to one-dimensional reality. Her art relates how humans engage with the world, how they shape it, how they can experience it as tangible and mobile: a pleasurable affiliation and a play with mésalliances, with influence and influenza. Idea and chance, determinedness and freedom, are in an idiosyncratic, floating state of ambivalence.

Stephanie Pech's imaginations transfer energy and form to the presence of the power of imagination. Thus, her pictures also remind us that the root of the German word “Bild” [image] signifies a power or a miraculous sign, a bringing to light. And we may marvel at the fact that these pictures exist.

„Ich bin an der menschlichen Figur genauso interessiert wie an den Objekten, die auf menschliche Aktivität hinweisen. Der Körper wird, als unmittelbare und ungehemmte malerische Spur, in seiner Fragilität und Ausgesetztheit sichtbar: Der eigentliche Hyperrealismus in meinen Bildern.“

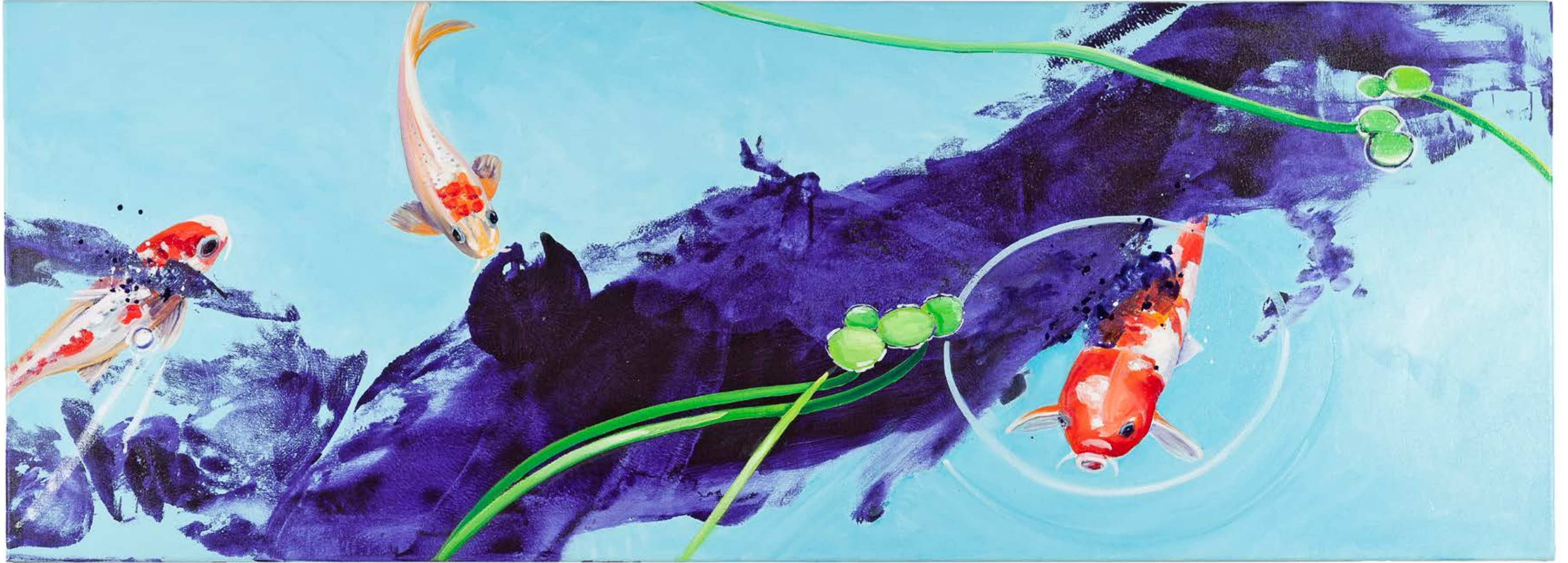
“I am just as interested in the human figure as I am in the objects that refer to human activity. The body becomes visible in its fragility and state of exposure as a direct and uninhibited painterly trace: that is the actual hyperrealism in my paintings.”





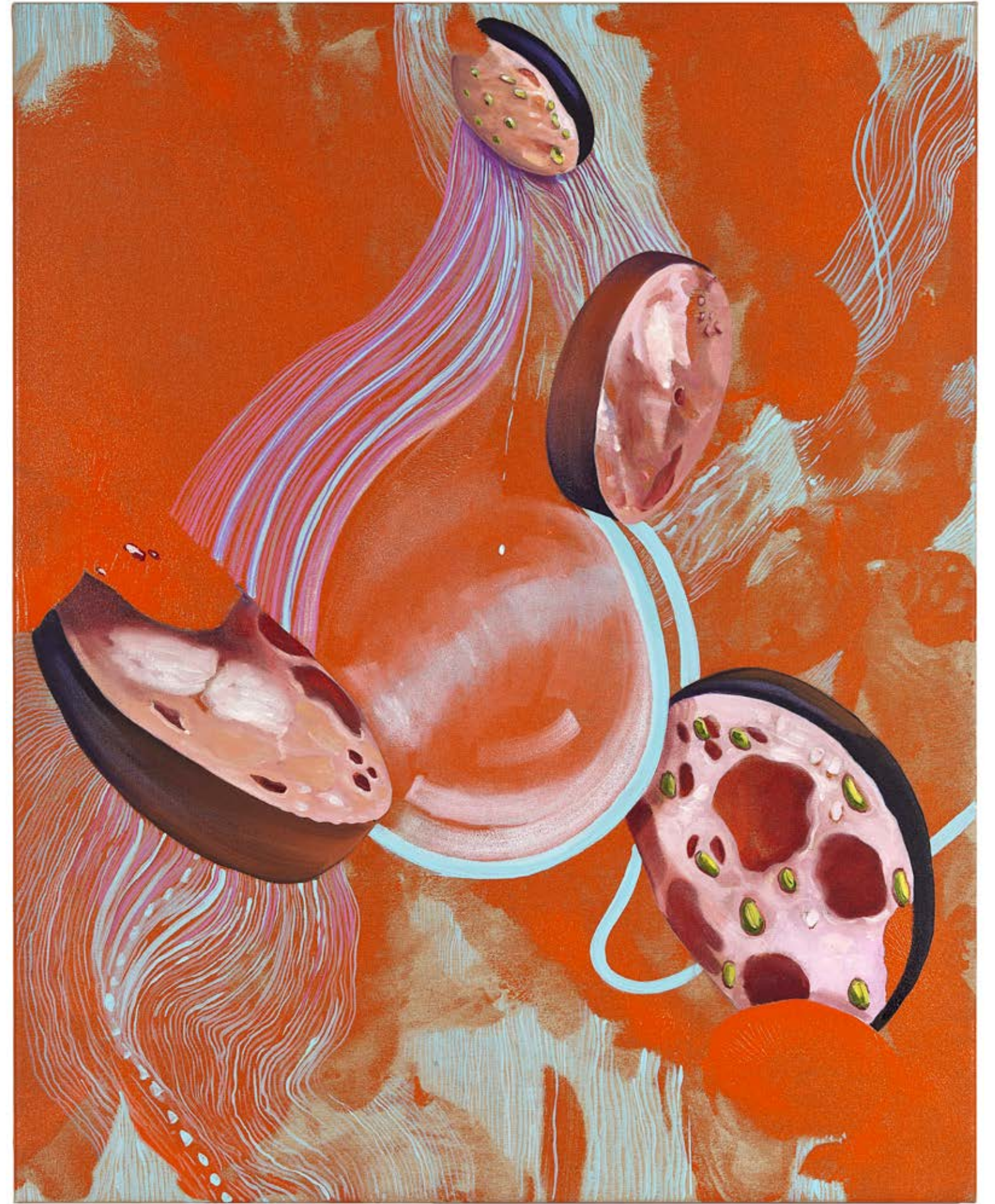








Sleepwalker
2016, acrylic, oil on canvas, 210 x 200 cm



Filetstückchen
2013, acrylic, oil on canvas, 100 x 80 cm





Clash of Figures
2017, acrylic, oil, oil pastel on canvas, 180 × 160 cm



Sepia II
2007, acrylic, oil on canvas, 220 x 140 cm

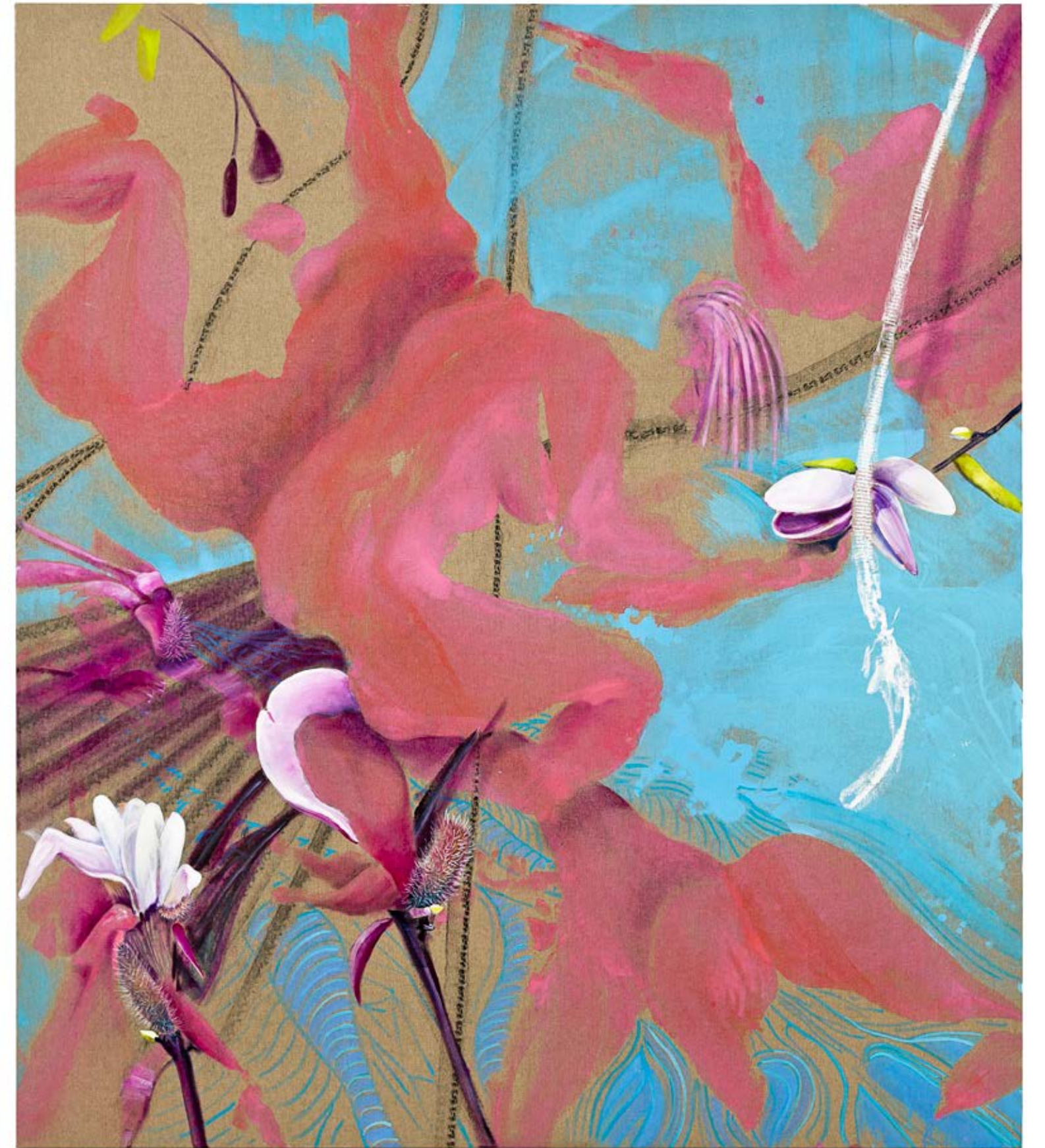


Re-Animation
2019, acrylic, oil, oil pastel on canvas, 170 x 150 cm





Laika
2020, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 220 x 140 cm



Keeping Secrets
2019, acrylic, oil, oil pastel on canvas, 170 x 150 cm

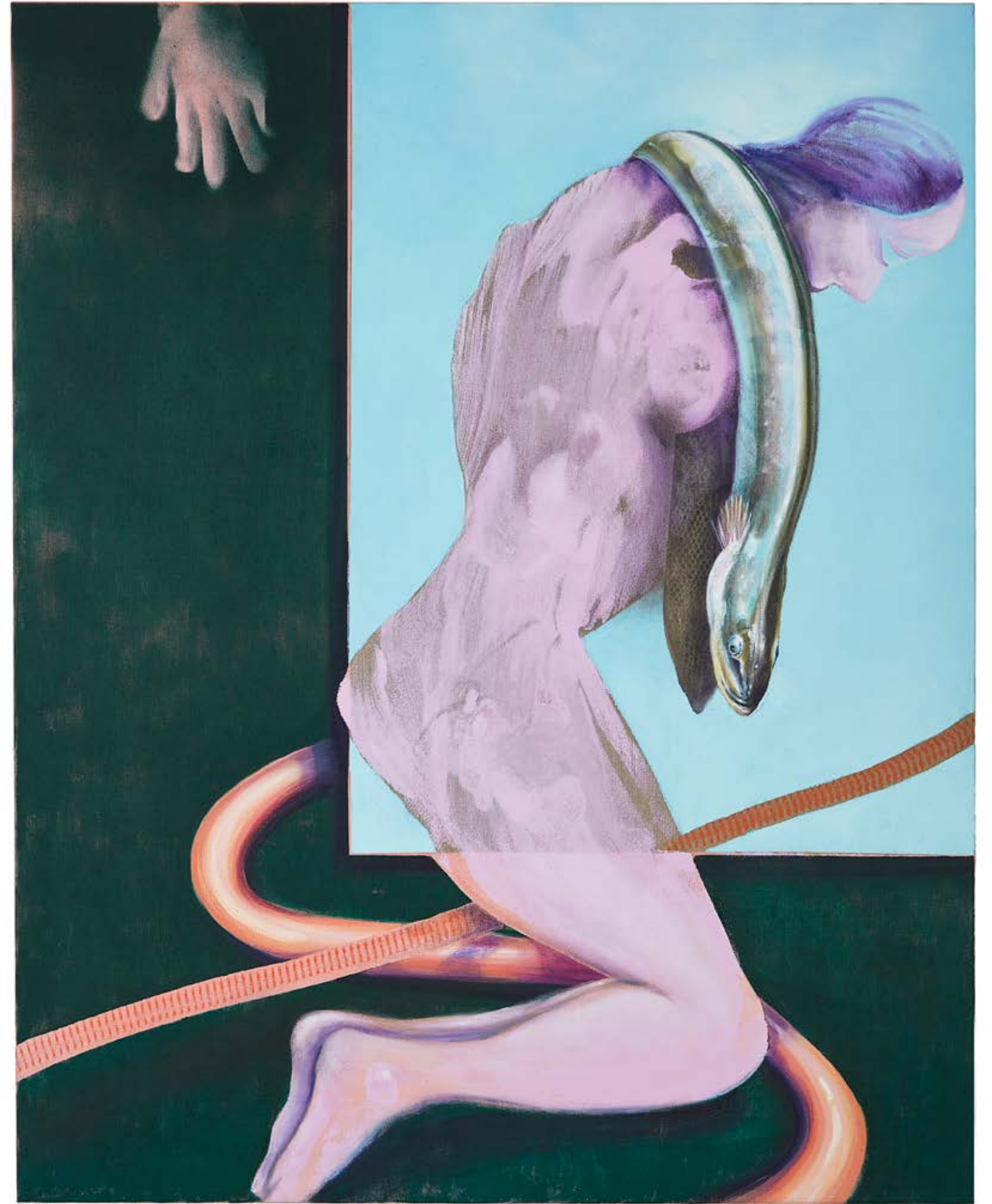


Purple Dignity
2022, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 170 x 160 cm

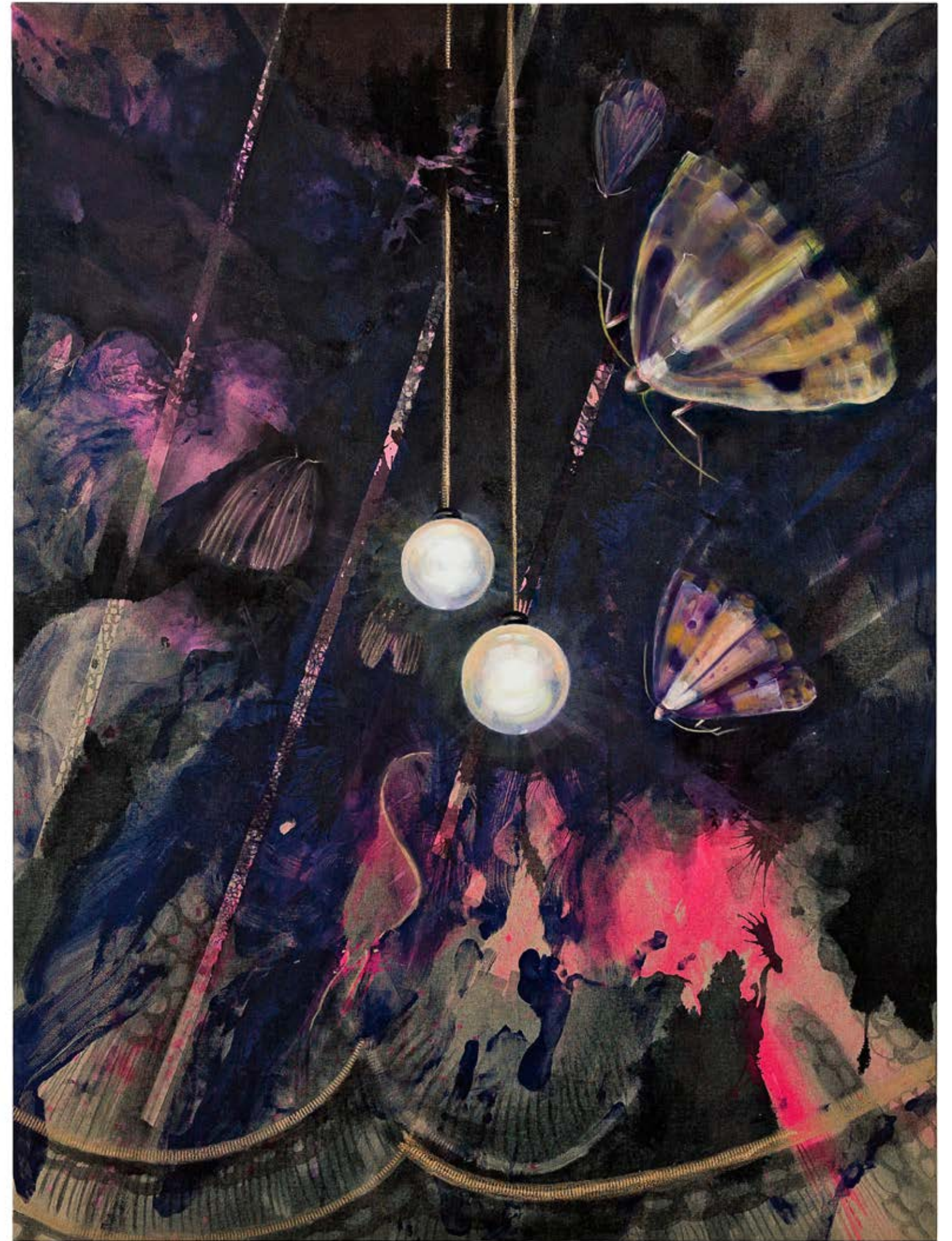


In Bloom
2022, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 170 x 160 cm





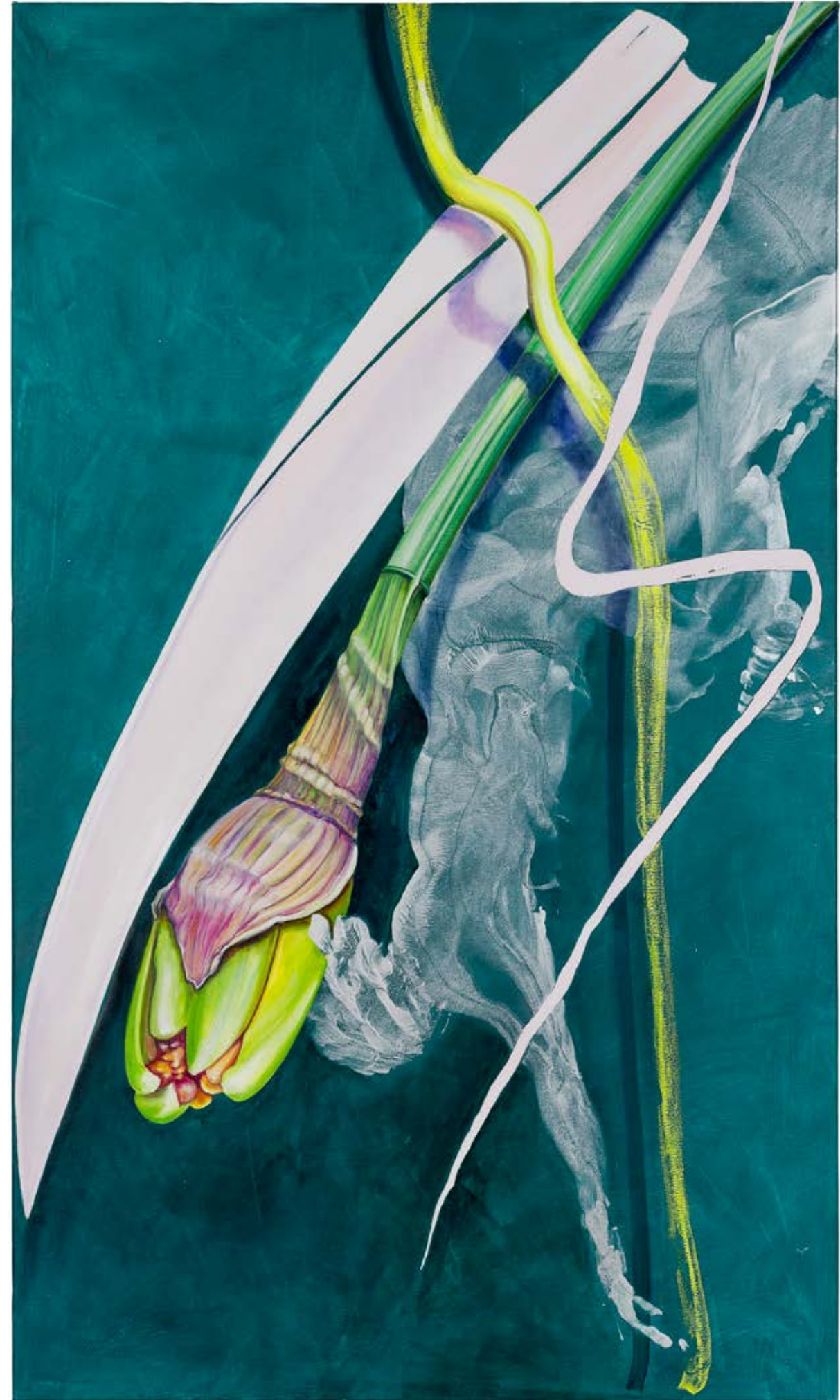
How Much Is the Fish?
2022, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 125 x 100 cm



Show Down
2019, acrylic, oil, oil pastel on canvas, 200 x 150 cm



Nazar
2020, acrylic, oil, oil pastel on canvas, 220 x 130 cm

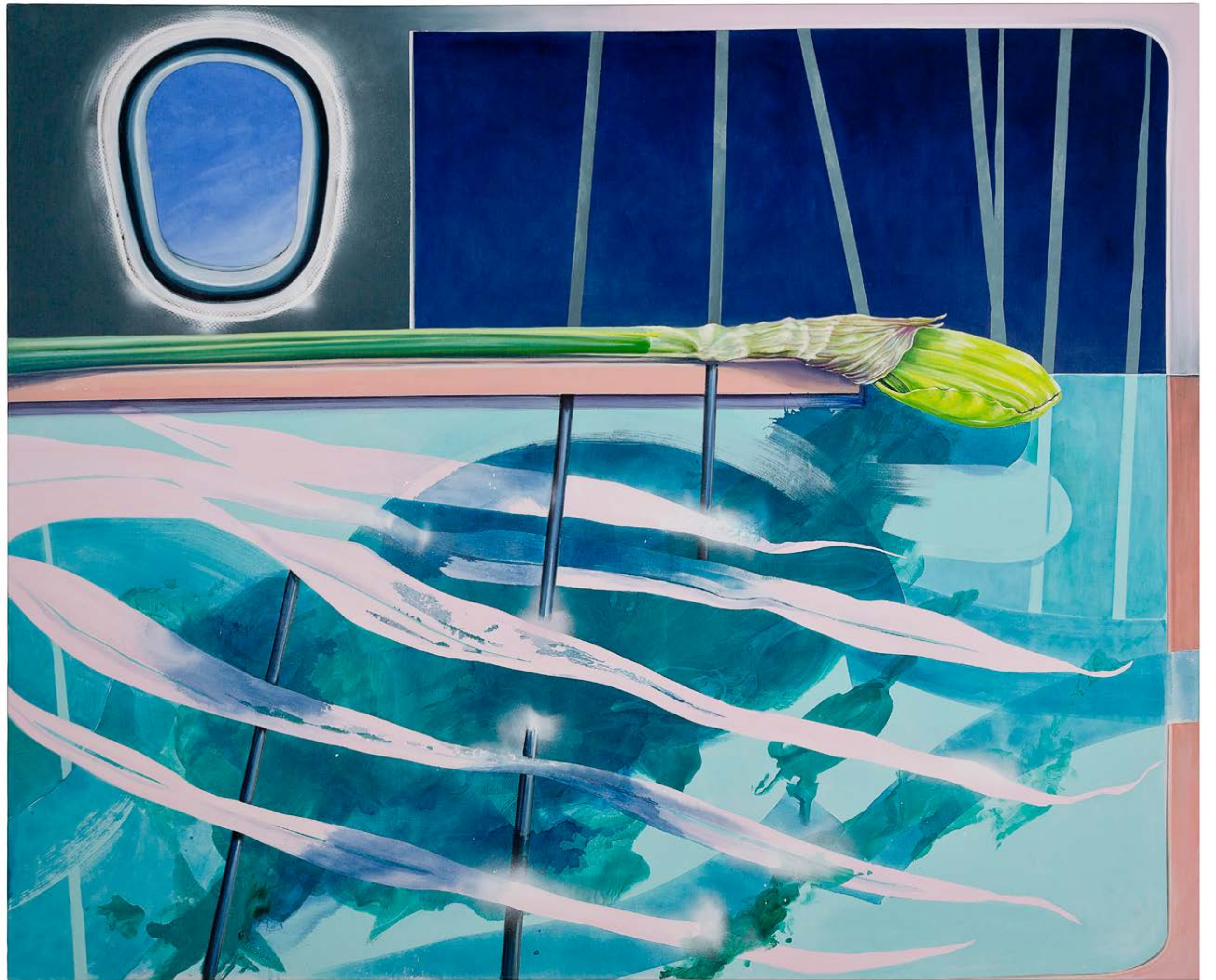


Daffodil
2020, acrylic, oil, oil pastel on canvas, 220 x 130 cm





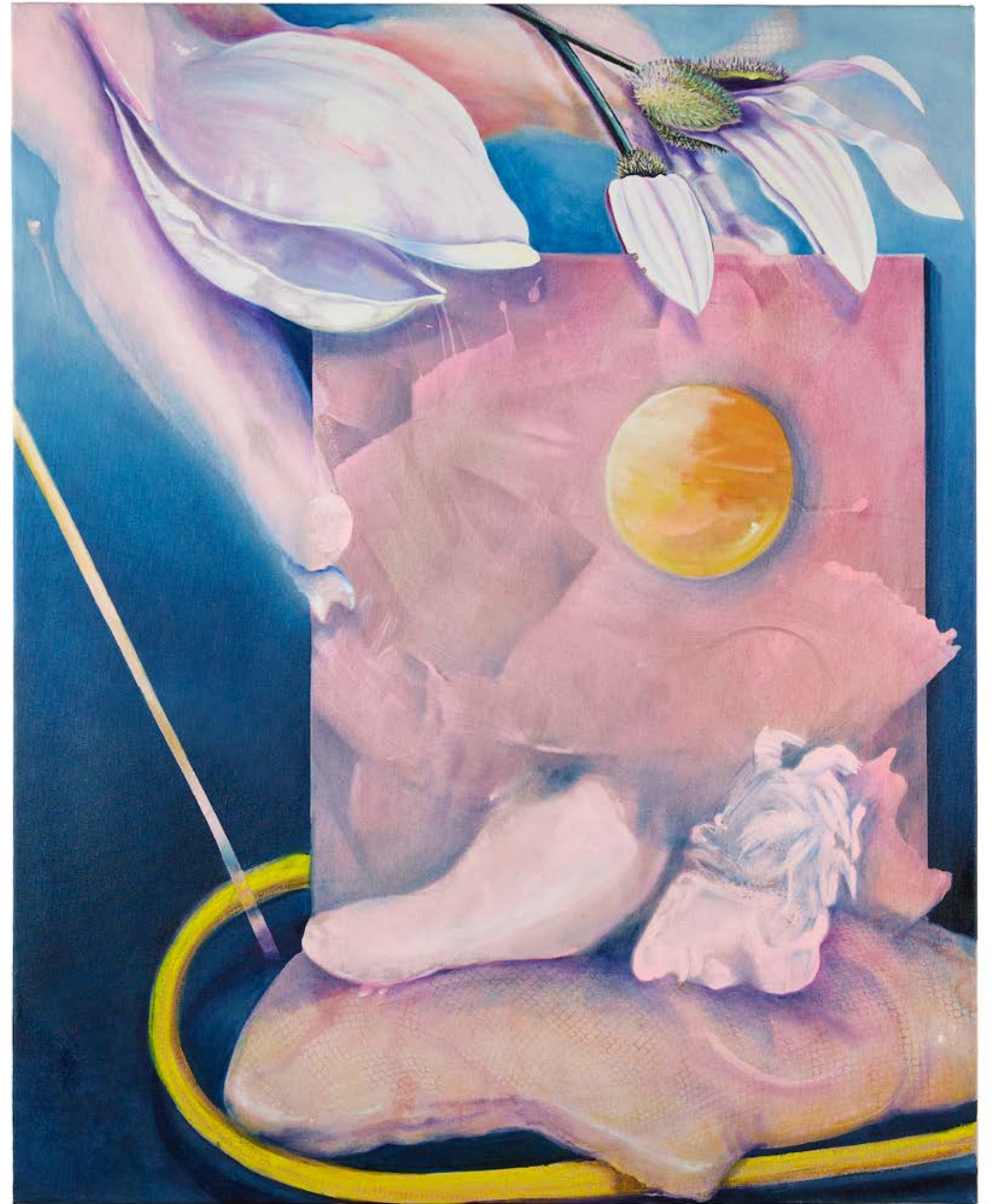
Bursting Ovaries
2020, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 200 x 150 cm



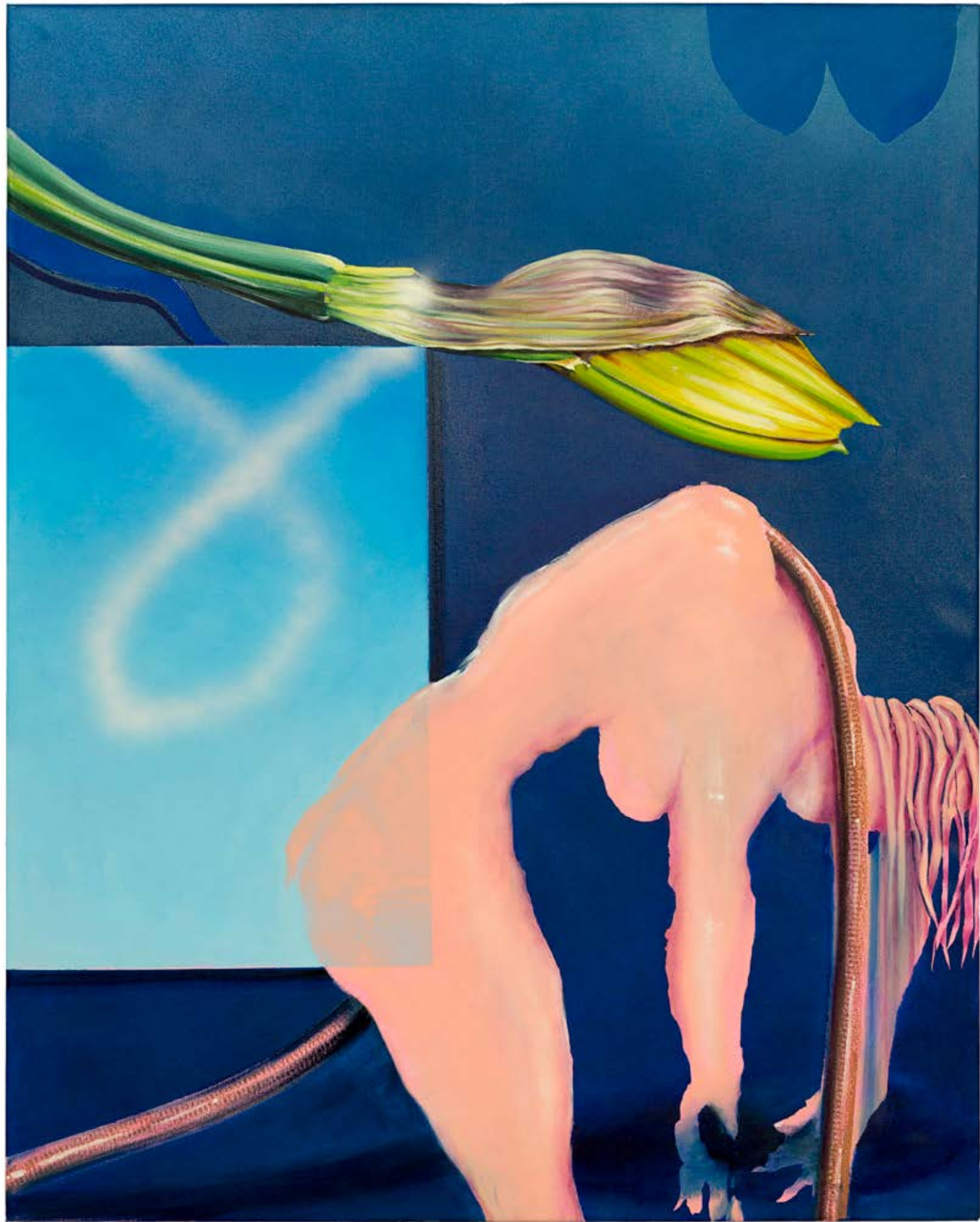
I Wandered Lonely as a Cloud ...
2020, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 190 x 240 cm



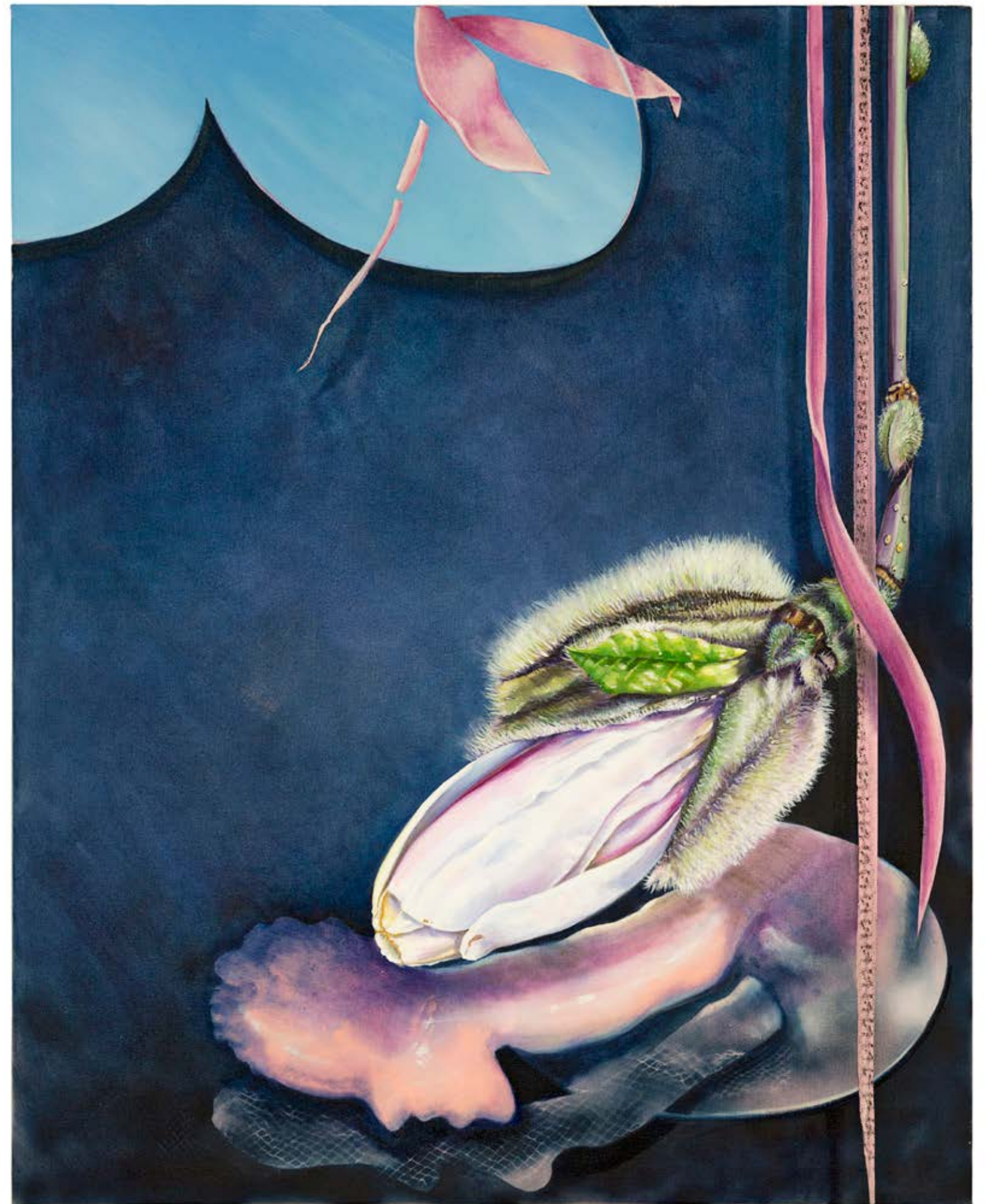
Wild Thinking
2021, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 125 x 105 cm



You May Say I'm a Dreamer...
2021, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 125 x 100 cm



Tira Mi Su
2021, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 125 x 100 cm

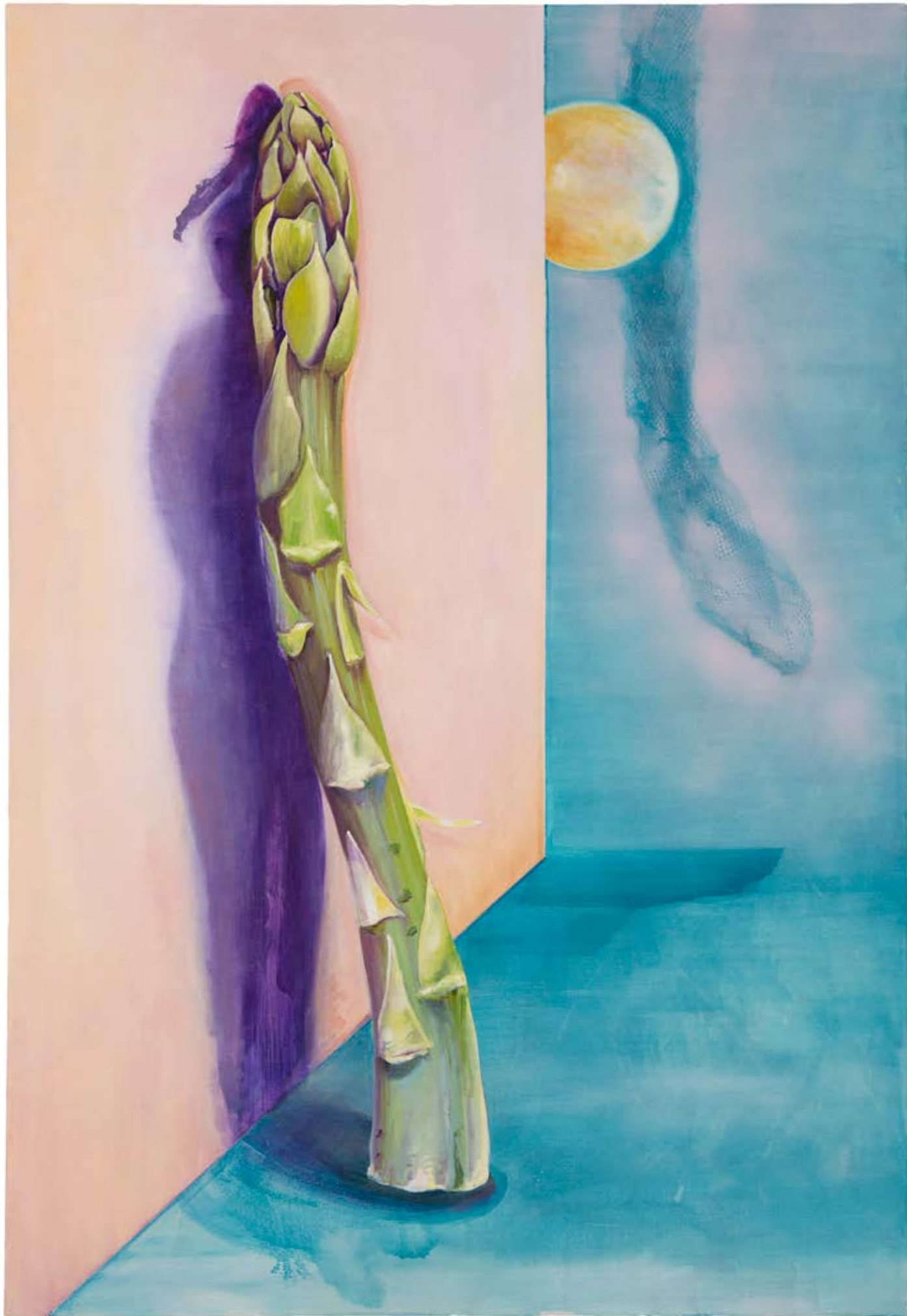


Strange Stranger
2021, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 125 x 100 cm





Skinwalker
2022, acrylic, oil, oil pastel, spray paint on canvas, 200 x 150 cm



Asparagus 1
2022, acrylic, oil, ink, spray paint on canvas, 220 x 150 cm



Asparagus 2
2022, acrylic, oil, spray paint on canvas, 220 x 150 cm

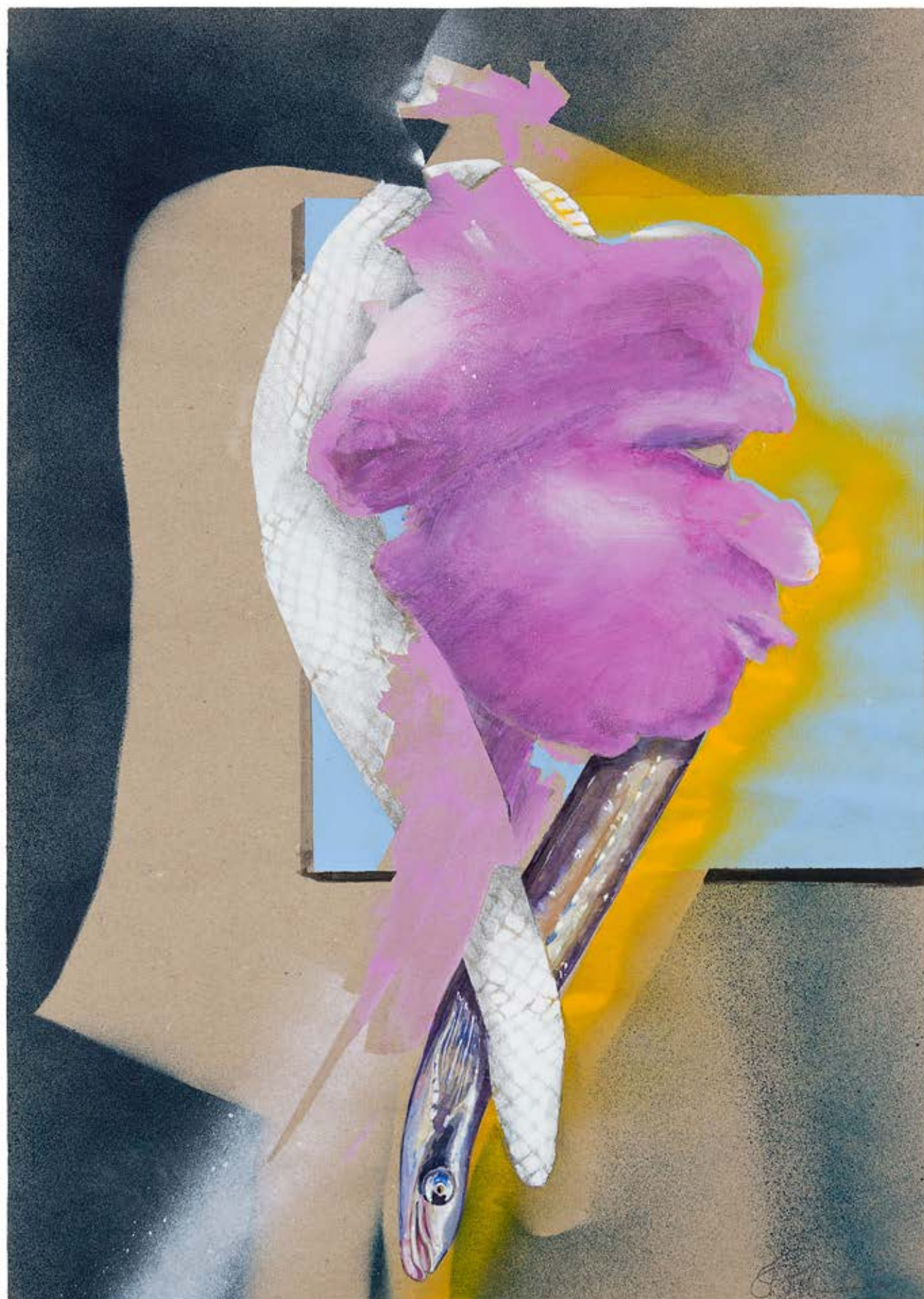
„Der Schatten ist für mich genauso wichtig wie das Objekt, das den Schatten wirft. Der Schatten ist manchmal wie ein Dunstschleier, wie eine leise Berührung, dann wieder wie ein großer Fleck, manchmal Figuration.“

“The shadow is just as important for me as the object that casts the shadow. The shadow is at times like a veil of haze, like a slight touch, then again like a large spot, and sometimes it is a figuration.”





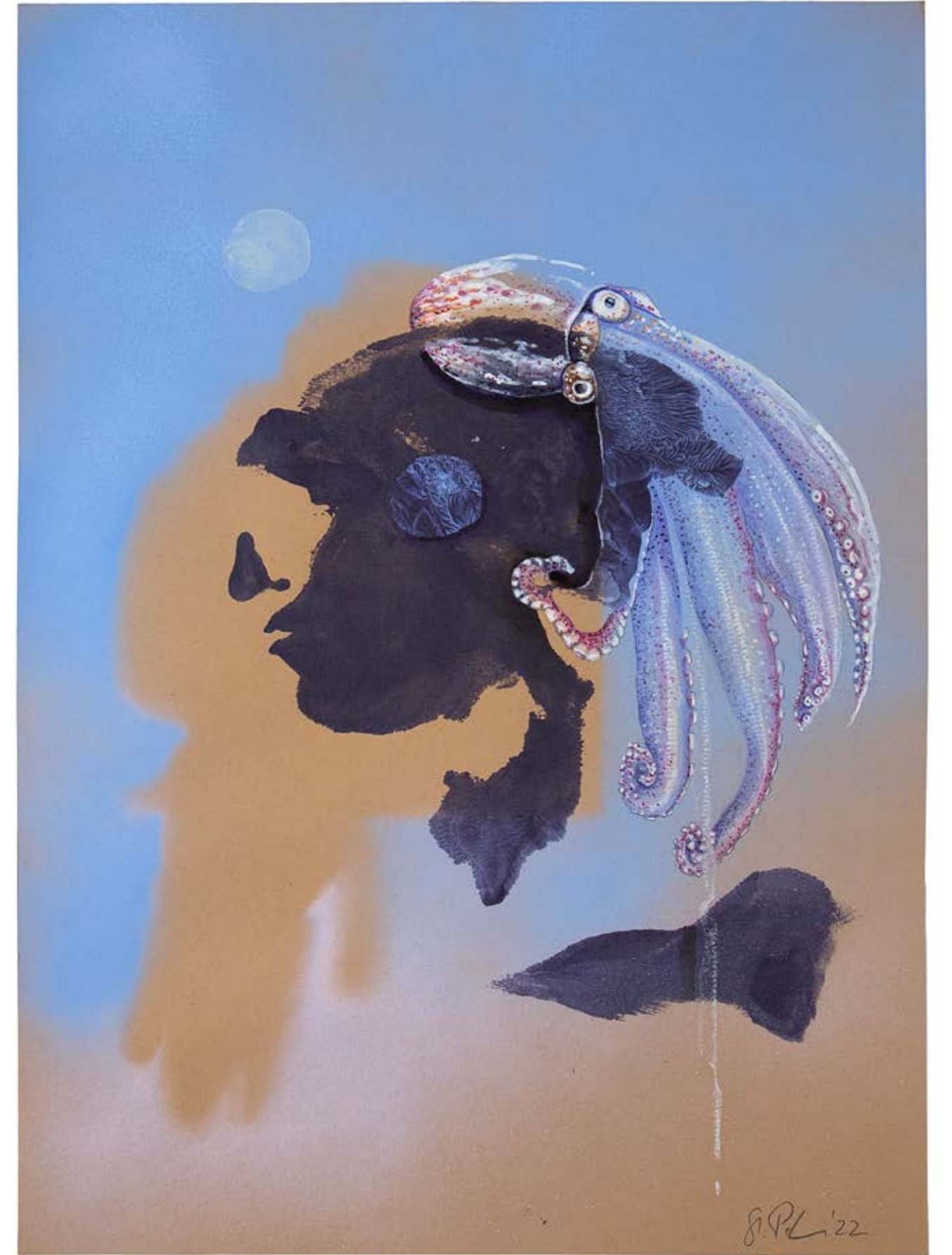
Face to Face 1
2022, acrylic, gouache, graphite, ink, spray paint on paper, 52 x 37 cm



Face to Face 3
2022, acrylic, gouache, graphite, ink, spray paint on paper, 52 x 37 cm



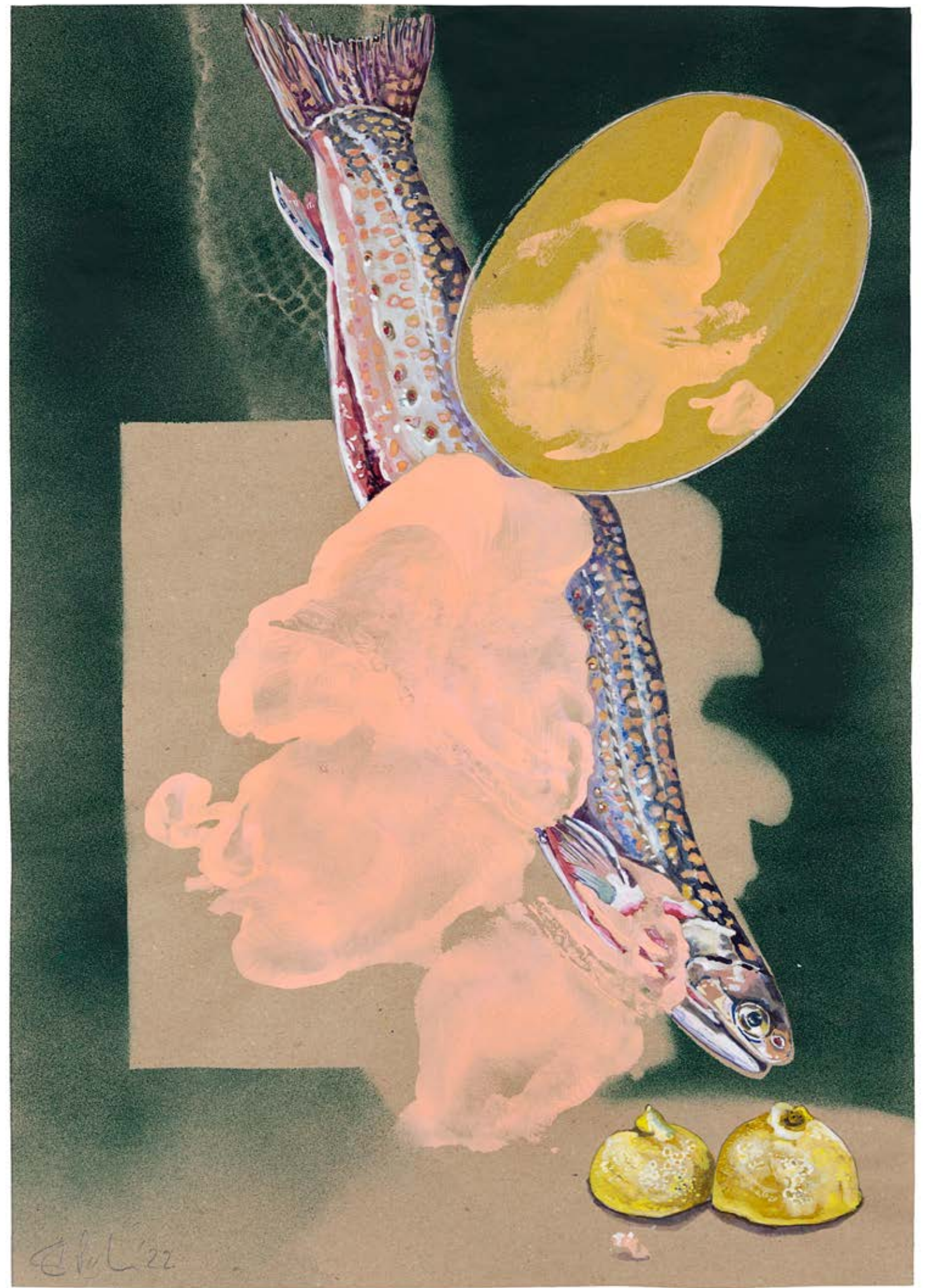
Face to Face 2
2022, acrylic, gouache, graphite, ink, spray paint on paper, 52 x 37 cm



Face to Face 6
2022, acrylic, gouache, graphite, spray paint on paper, 60 x 42 cm



Face to Face 5
2022, acrylic, gouache, graphite, ink, spray paint on paper, 52 x 37 cm



Face to Face 4
2022, acrylic, gouache, graphite, ink, spray paint on paper, 52 x 37 cm



Bean Dreamer
2019, gouache on silkscreen printing on non-woven tapet, 46 x 35 cm



Huckepack
2019, gouache, oil pastel on silkscreen printing on non-woven tapet, 42.5 x 32.5 cm



Satellite
2019, gouache, oil pastel on silkscreen printing on non-woven tapet, 42 x 33 cm



Wurstscheiben
2010, gouache, oil pastel on silkscreen printing on non-woven tapet, 78 x 46.5 cm



Spandau Ballet
2019, gouache on silkscreen printing on non-woven tapet, 155.2 x 46.4 cm



The Shower
2019, gouache on silkscreen printing on non-woven tapet, 155.2 x 46.4 cm



Under Pressure
2019, gouache on silkscreen printing on non-woven tapet, 155.2 x 46.4 cm



Splendid Isolation II
2020, watercolor on laid paper, 48 x 35 cm



Blue Night
2019, watercolor on laid paper, 48 x 36 cm



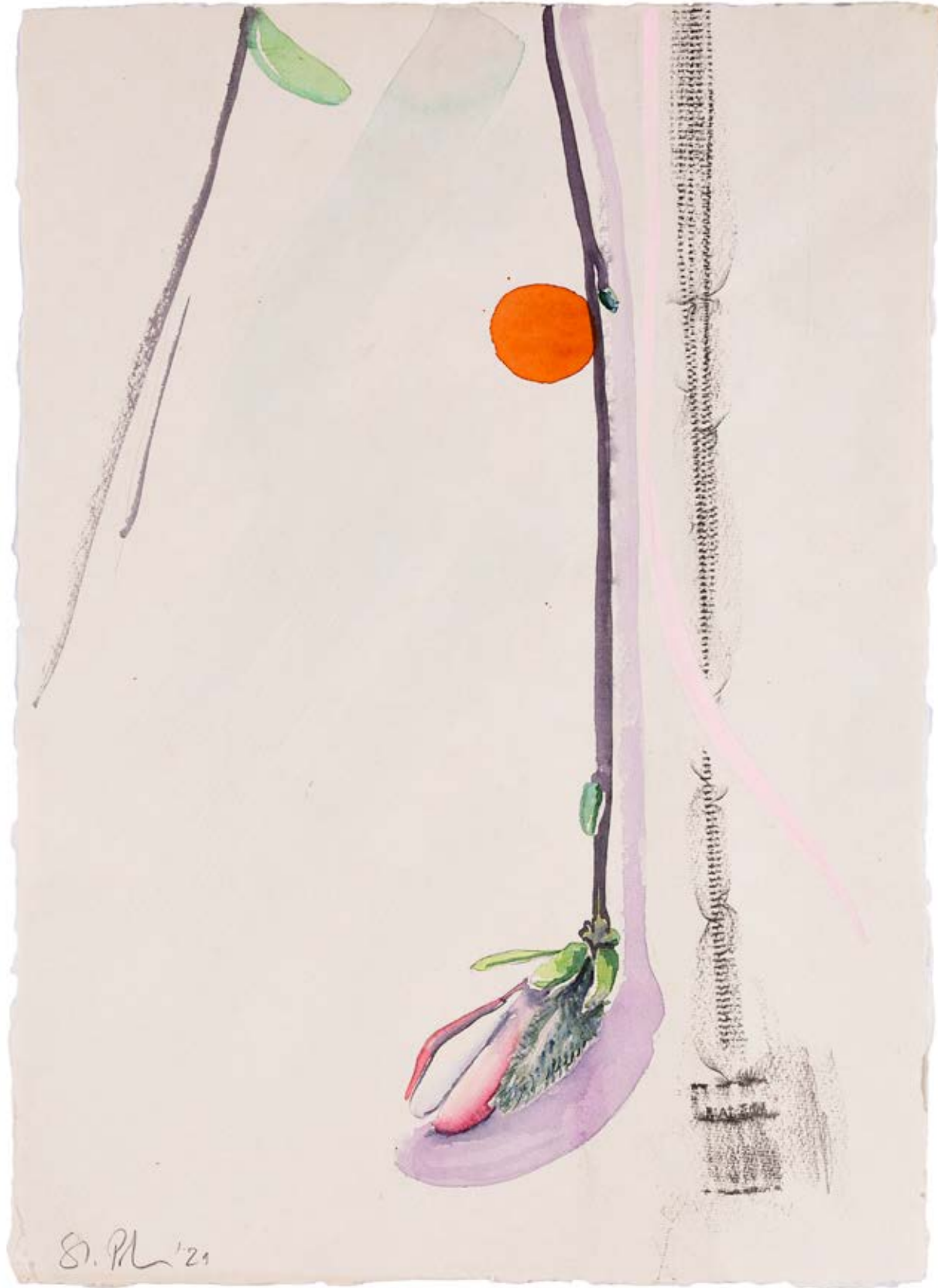
S.P. '21

Study of a Figure 1 – Magnolia
2021, watercolor, ink, graphite on laid paper, 42 x 30 cm



S.P. '21

Study of a Figure 2 – Magnolia
2021, watercolor, ink, oil pastel, graphite on laid paper, 42 x 30 cm



Study of a Figure 3 - Magnolia
2021, watercolor, ink, graphite on laid paper, 42 x 30 cm



Study of a Figure 4 - Magnolia
2021, watercolor, ink, graphite, spray paint on laid paper, 42 x 30 cm



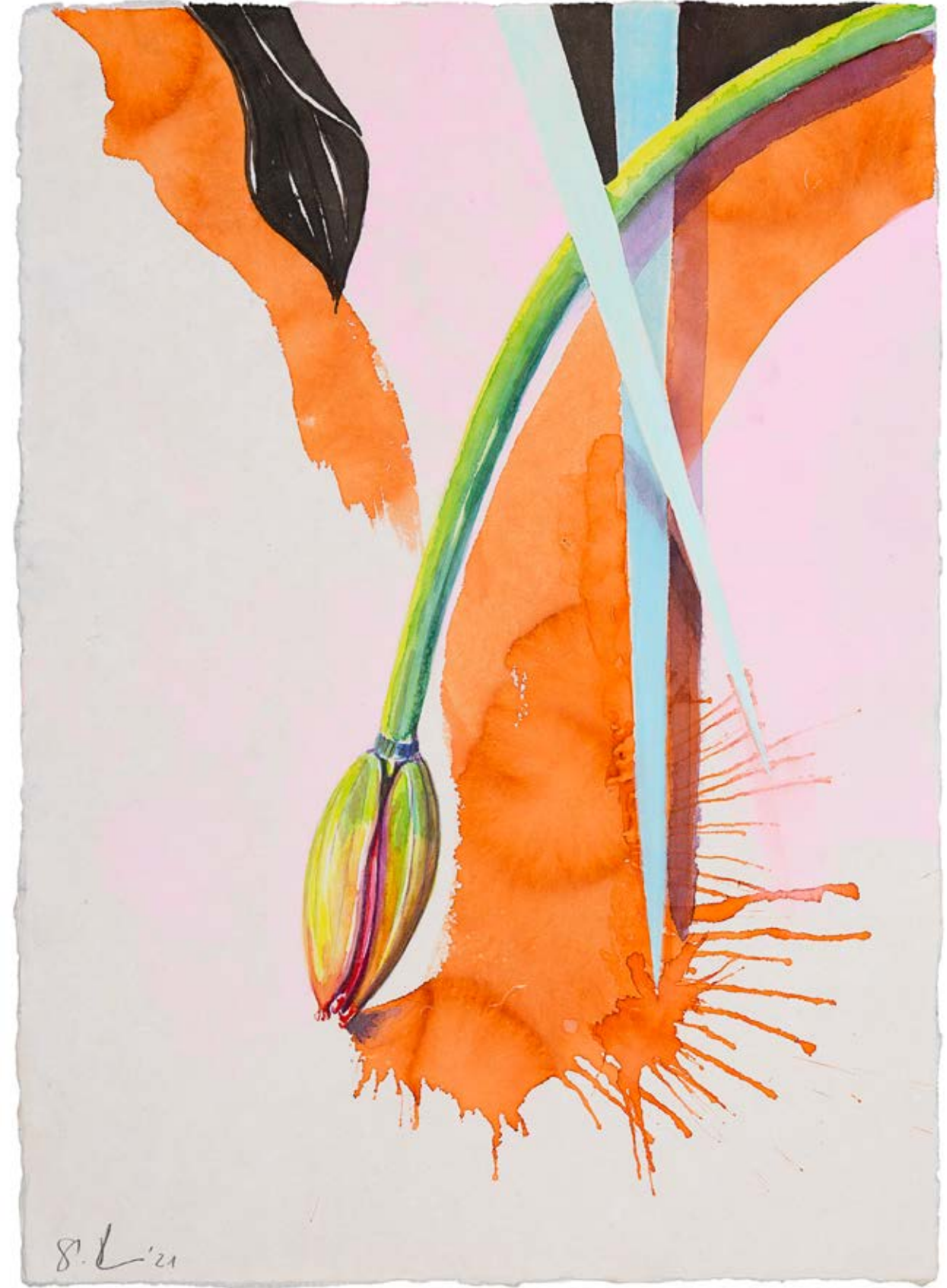
Study of a Figure 5 - Magnolia
2021, watercolor, ink, graphite on laid paper, 42 x 30 cm



Study of a Figure 6 - Magnolia
2021, watercolor, ink, graphite on laid paper, 42 x 30 cm



Study of a Figure 7 - Magnolia
2021, watercolor, ink, graphite on laid paper, 44 x 32 cm



Study of a Figure 8 - Tulip
2021, watercolor, ink, graphite on laid paper, 42 x 30 cm



Study of a Figure 9 - Tulip
2021, watercolor, ink, graphite on laid paper, 42 x 30 cm



Study of a Figure 10 - Narcissus
2021, watercolor, ink on laid paper, 42 x 30 cm



Study of a Figure 11 - Asparagus
2021, watercolor, ink, graphite on laid paper, 42 x 30 cm



Study of a Figure 12 - Asparagus
2021, watercolor, ink, graphite, spray paint on laid paper, 42 x 30 cm

„Es geht darum, den Bildgedanken so zu klären, dass eine größtmögliche physische Präsenz und eine latente Unruhe von ihm ausgeht. Die Froschperspektive, die ich dem Betrachter zuweise, zwingt uns, den Bildmotiven auf Augenhöhe zu begegnen.“

“It is about elucidating the pictorial thought in such a way that it emanates the greatest possible physical presence and latent unrest. The worm’s-eye view that I ascribe to the viewer forces us to engage with the picture motifs at eye level.”



In Transitu, Frauenmuseum Bonn
2008, mural, oil on wall



Im Krebsbecken, Kunsthaus NRW Kornelimünster, Aachen
2007, mural, oil on wall







Dank Thanks

Allen, die zum Gelingen dieses Buches beigetragen haben.

Frank Boshuizen für seinen unermüdlichen Einsatz und seine Ermutigungen und dem Family Office Elena, Luis und Jonah. Dorothee Bauerle-Willert, Tayfun Belgin, Stephan Berg für ihre Texte und die intensive und wertvolle Auseinandersetzung mit meinem Werk. Kim Sani, dass sie Teil meiner Arbeit wurde. Eric Lichtenscheidt für die Jahrzehnte der fotografischen Begleitung, Zsombor Fehér für die fotografische Dokumentation der Arbeiten mit dem Modell. Uta Kopp für ihre Ratschläge und das wunderbare Layout.

Hervorheben möchte ich die Förderung dieses Buches durch das Osthaus Museum Hagen, die Freunde des Osthaus Museums, die Stadt Offenburg, die Werner Richard – Dr. Carl Dörken Stiftung und das Ministerium Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen. Werner Tammen und seiner Galerie danke ich für die Zusammenarbeit.

To everyone who contributed to this publication.

Frank Boshuizen for his untiring efforts and constant encouragement, and the family office Elena, Luis and Jonah. Dorothee Bauerle-Willert, Tayfun Belgin, and Stephan Berg for their texts and the intensive and valuable engagement with my work. Kim Sani for becoming part of my work. Eric Lichtenscheidt for the decades of photographic companionship, Zsombor Fehér for the photo documentation of the works with the model. Uta Kopp for her advice and the wonderful layout.

I would like to acknowledge in particular the funding of this book by the Osthaus Museum Hagen, the friends of the Osthaus Museum, the City of Offenburg, the Werner Richard – Dr. Carl Dörken Stiftung, and the Ministry of Culture and Science of the State of North Rhine-Westphalia. I am grateful to Werner Tammen and his gallery for the cooperation.

Biografie

Biography

Stephanie Pech

Geboren / born 1968 in Unna. Lebt und arbeitet / lives and works in Bonn.

- 1992 Kunstakademie Münster, Ernennung zur Meisterschülerin durch Prof. Hermann-Josef Kuhna
Academy of Fine Arts Münster / Named master student of Prof. Hermann-Josef Kuhna
- 1988–1995 Kunstakademie Münster (Diplom) / Academy of Fine Arts Münster (Master of Fine Arts and master's degree)
- 1988–1995 Universität Münster, Studium der Geografie und Erziehungswissenschaften / University of Münster,
Geographie & Educational Science

Auszeichnungen / Awards

- 2021 CityARTists, NRW KULTURsekretariat, Wuppertal
- 2002 Transfer NRW – Israel, NRW KULTURsekretariat, Wuppertal
- 2000–2005 Atelierstipendium der Stadt Bonn & Bonner Kunstverein
- 2000 Stipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung, Bonn
- 1999 Hans-Thuar-Preis, Bonn
- 1995 Stipendium Malerei, Kulturstiftung Sparkasse Unna
- 1994 Reisestipendium Italien, Kunstakademie Münster

Ausstellungen (Auswahl) / Exhibitions (Selection)

- 2023 *Floating Strangers*, Kunstverein Offenburg-Mittelbaden (S)
Floating Strangers, Osthaus Museum Hagen (S)
- 2022 *Blickfelder*, Übersichtsausstellung des WKB, Museum Goch und Museum Schloss Moyland (K)
Wandelmut, Museum Sinclair-Haus, Bad Homburg
Art Karlsruhe, Karlsruhe (mit Galerie Tammen, Berlin)
Dazwischen, Galerie Monica Ruppert, Frankfurt am Main (S)
- 2020 *Floating Days* (mit Beate Höing), Galerie Tammen, Berlin (S)
- 2019 *Stilleben*, Galerie Tammen, Berlin
Sichtweiten, Übersichtsausstellung des WKB, Osthaus Museum Hagen (K)
- 2014 *Sie und ihre Ausstellungen*, Kunsthaus NRW Kornelimünster, Aachen (K)
- 2013 *Wir wieder hier*, Übersichtsausstellung des WKB, Kunstmuseum Bochum (K)
- 2011 *Natural Material*, Kunstverein Unna (S)
- 2010 *Landpartie*, Übersichtsausstellung des WKB, Stadtmuseum Beckum, Kunstmuseum Ahlen und
Museum Abtei Lisborn (K)
Perspektiven, Kulturstiftung Sparkasse Unna

- 2008 *Dornen & Teufelsgetier* (mit Maria Sibylla Merian, Amely Sprötzel, Deva Wolfram), Frauenmuseum Bonn (K)
- 2007 *Inszenierte Malerei*, Kunsthaus NRW Kornelimünster, Aachen (S) (K)
Nackte Tatsachen oder die Authentizität des Inneren, Kunstverein Münsterland, Coesfeld (S) (K)
Art LA, Los Angeles (mit Galerie Caprice Horn, Berlin)
- 2006 Art Moscow, Moskau / Moscow (mit Galerie Caprice Horn, Berlin)
- 2005 *25 Jahre Galerie Fahneemann*, Galerie Fahneemann, Berlin
Jahresgaben, Bonner Kunstverein
Lohn der Arbeit, Übersichtsausstellung des WKB, Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr (K)
- 2004 *Animal Vegetable Mineral: Still Lifes by European Masters*, Israel Museum, Jerusalem
Art Cologne, Köln / Cologne (mit Galerie Fahneemann, Berlin)
Bondirekt X, Bonner Kunstverein
El Paisaje, Galería Horrach Moyà und Art Forum, Palma de Mallorca
Malerei 04, Kunsthalle Recklinghausen (K)
Klasse, WGZ Bank Düsseldorf (K)
- 2003 *Von den verborgenen Abgründen des Alltäglichen*, Kunsthalle Bielefeld und Stadtmuseum Siegburg (S) (K)
Galerie Schuster, Frankfurt am Main (S)
Chilufim, Kunstmuseum Bonn und Museum am Ostwall, Dortmund (K)
- 2002 *Chilufim*, Israel Museum, Jerusalem und Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel (K)
Über-Leben, Kunstverein Brühl (S)
Übersicht, Übersichtsausstellung des WKB, Kunstmuseum Bochum (K)
Immer Essen, Neuer Kunstverein Aschaffenburg (K)
- 2000 Galerie Niepel, Düsseldorf (S)
- 1999 *Kunstpreis Junger Westen*, Kunsthalle Recklinghausen (K)
- 1997 Galerie Niepel, Düsseldorf (S)
- 1994 Galerie Niepel, Düsseldorf (S)

(S) = Soloshow / Solo exhibition

(K) = Katalog / Catalogue

Werke in öffentlichen Sammlungen (Auswahl) / Work in Public Collections (Selection)

Auswärtiges Amt, Deutsche Botschaft, Brüssel / Brussels
Hypo Kulturstiftung, München / Munich
Kunsthaus NRW Kornelimünster, Aachen
Werner Richard – Dr. Carl Dörken Stiftung, Herdecke

Autor:innen

Authors

Tayfun Belgin

ist seit 2007 Direktor des Osthaus Museums Hagen. Vorher war er Direktor der Kunsthalle Krems (Österreich) sowie Kurator am Museum am Ostwall Dortmund. / has been the director of the Osthaus Museum Hagen since 2007. Before that he was the director of the Kunsthalle Krems (Austria) and curator at the Museum am Ostwall Dortmund.

Stephan Berg

ist seit 2008 Intendant des Kunstmuseums Bonn. Er war Direktor des Kunstvereins Hannover sowie Leiter des Kunstvereins Freiburg. / has been the director of the Kunstmuseum Bonn since 2008. He was the director of the Kunstverein Hannover and director of the Kunstverein Freiburg.

Dorothee Bauerle-Willert

war Leiterin der Gesellschaft für Aktuelle Kunst in Bremen und stellvertretende Direktorin am Ulmer Museum sowie Produktionsdramaturgin am Vorarlberger Landestheater in Bregenz. / was the director of the Gesellschaft für Aktuelle Kunst in Bremen, deputy director at the Ulm Museum and production dramaturge at the Vorarlberger Landestheater in Bregenz.

In Gedenken an die Kunsthistorikerin, Autorin und außergewöhnliche Rednerin Dorothee Bauerle-Willert, die wenige Tage nach Vollendung des Katalogtextes unerwartet verstorben ist. / In memory of the art historian, author, and extraordinary speaker Dorothee Bauerle-Willert, who died unexpectedly just a few days after the completion of the catalogue text.

Impressum

Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung /
This catalogue is published on the occasion of the exhibition
Stephanie Pech – Floating Strangers

Osthaus Museum Hagen
25. Februar – 9. April 2023 / 25 February – 9 April 2023

Kunstverein Offenburg-Mittelbaden
30. September – 19. November 2023 / 30 September – 19 November 2023



Osthaus Museum Hagen
Direktor: Tayfun Belgin
Museumsplatz 3, 58095 Hagen



Kunstverein Offenburg-Mittelbaden e. V.
Amand-Goegg-Str. 2, 77654 Offenburg

Katalog / Catalogue

Herausgeber / Editor: Tayfun Belgin
Graphische Gestaltung / Graphic Design: Studio Uta Kopp
Bildbearbeitung / Image Processing: Tilman Lothspeich
Übersetzung / Translation: Karl Hoffman
Lektorat / Copy Editing: Kirsten Limberg, Jane Michael
Projektleitung Verlag / Project Management Publisher: Paula Rüppel
Herstellung / Production: Wienand Verlag

© 2023 Autor:innen / authors; Wienand Verlag, Köln / Cologne

Fotonachweis / Photo Credits

Eric Lichtenscheidt ausser / except: Kunsthaus NRW Kornelimünster:
Anne Gold S. / pp. 134–135, Carl Brunn S. / pp. 30–31; Galerie Monica Ruppert:
Marco Vedana; Museum Sinclair-Haus: Michael Habes; Galerie Tammen:
Holger Biermann; Anthropometrien: Zsombor Fehér

© 2023 für die abgebildeten Werke / for the reproduced works:
Stephanie Pech, VG Bild-Kunst, Bonn

www.stephanie-pech.com

Erschienen im / Published in

Wienand Verlag GmbH
Weyertal 59, 50937 Köln
www.wienand-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf fototechnischem oder elektronischem Weg zu vervielfältigen. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced by photographic or electronic means without the express permission of the publisher. The German National Library lists this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographic data is available on the Internet at via <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN: 978-3-86832-743-4

Gefördert durch / Sponsored by

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



RUHR
KUNST MUSEEN



Werner Richard-
Dr. Carl Dörken
Stiftung



Gefördert
durch

Stadt Offenburg

**GALERIE
TAMMEN**