

UNDERSTANDING THAT EVERYONE
IS NOT UNDERSTANDING EVERYTHING

Gunter Reski über Heike-Karin Föll in den
KW Institute for Contemporary Art, Berlin



Heike-Karin Föll, „my brain“, 2010–2019, Detail

Wie lässt sich eine kontinuierliche Atelierpraxis realisieren, wenn täglich zusätzliche Lohnarbeit erforderlich ist? Welche Auswirkungen hat das auf die künstlerische Praxis, die Arbeiten, und wieso wird dieser Aspekt der Realität prekärer Arbeitsverhältnisse der meisten Künstler*innen selten produktiv angesprochen? Auf einer künstlerischen Praxis mit kontinuierlicher Ausdauer zu bestehen, könnte etwa heißen, jeden Tag eine Zeichnung oder einen Text zu produzieren: eine Praxis „kleiner“ Formen.

In ihrer aktuellen Ausstellung in den Kunst-Werken greift Heike-Karin Föll jene Aspekte künstlerischer Praxis auf und führt sie in einen größeren Diskurs um den Zusammenhang zwischen Privatem und Politischem.

„Jedes Wort ein Polizist?“ Wörter gibt es in Heike-Karin Fölls Ausstellung „speed“ zwar einige, aber sonst eher in kleinerer oder verschwindender Größe im Vergleich zu den sehr unterschiedlichen Exponaten, die im weitesten Sinn ihren Ursprung in der Zeichnung haben. Die erwähnte Frage zu Beginn ist Teil der indexartigen Arbeit Inhaltsverzeichnis, die wie ein verirrter fiktiver Index mit vielen triggernden Sätzen und Titeln lockt, aber keine konkrete Weiterführung liefert. Ähnliche Listen sind wesentlicher Bestandteil in Fölls Arbeitsweise, die als Querverbindungen wirken und – extern – wie eine Roadmap funktionieren. Und um dem interessanten Schreckmoment, den der Satz auslöst, noch kurz

UNDERSTANDING THAT EVERYONE
IS NOT UNDERSTANDING EVERYTHING
Center Room über Heike-Karin Föll in den
KW Institute for Contemporary Art, Berlin

zu folgen: Können denn Wörter keine Verbrecher sein? Die anklingende Sprachgewalt liefert auch ein gutes Gegenüber und den Einstieg zu Fölls erweitertem Zeichnungs- oder Bildbegriff, der die Hauptrolle in dieser Ausstellung zu spielen scheint. Das täuscht allerdings, wie sich zeigen wird. Trotzdem, die Linie ist wie ein Lasso, das am besten aussieht, wenn es nichts fangen will.

Zeichnerische und gesprühte Minimalmalerei, Informel-Anmutungen mit breiten Pinselstrichen, Zeichnungsnotate und -eingriffe auf Kopien wie Ausdrucken und ein Wandstück mit Atelierboden aus Pappkartons beschreiben grob skizziert die Vielfalt unterschiedlicher Bildpositionen, die sich hier gleichberechtigt zusammenfinden. Die Größen variieren entspannt zwischen DIN A4 und Wohnzimmerformat. Leinwandbilder haben immer die Größe 160 x 140 cm. Das offene serielle Arbeiten ist hier ein Grundprinzip, das sich auch in anderen Formaten niederschlägt. Die von der Künstlerin entwickelte Ausstellungsarchitektur und in die Fenster eingesetzte Lichtfilter liefern gekonnt einen Parcours aus unterschiedlichen Wandformaten und Displays, die einen fast die Neue Mitte-Pizzeria-Atmosphäre in den Kunst-Werken vergessen lässt. Ausgangspunkt für all diese Arbeiten sind ursprünglich eine Unmenge Künstlerbücher oder *Moodboards* von Föll, die zwischen Text- und Bildmanuskripten und Memosammlungen als eine Art „Ursuppe“ und Fundus für weiteres Arbeiten funktionieren. Eine Auswahl dieser Bücher wird in der Ausstellung, verschlossen in Plexidisplays, gezeigt. Das hat weder mit Ausschluss noch Geheimniskrämerei zu tun. Wer sich für den Inhalt dieser Bücher interessiert, wird sofort im zur Ausstellung erschienenen Künstlerinnenbuch fündig.

Man tut Heike-Karin Föll unrecht, wenn man ihre Position einem zunehmend inflationären Begriff des „expanded“ (von was auch immer) zuschreibt. Ich verfolge ihre Arbeit seit über zehn Jahren, die sich (nach einer Art künstlerischem Stand-by-Modus) in dieser Zeit konsequent entwickelt, aufgefächert und zugespitzt hat. Die Linie, die weder Buchstabe werden noch etwas zeigen muss, bietet hier immer noch oder endlich wieder einen Bedeutungsfreiraum, der in einem meist abstrakten Niemandsland zwanghaften Konnotationen keine Chance lässt. Die Entstehung von etwas – oder ein Werden – ist in vielen dieser Arbeiten atmosphärisch präsent und verschafft sich Luft. Damit ist kein abgebrochener Zwischenstand gemeint, der fragmentarisch oder lückenhaft etwas Fehlendes offenließe. Linien werden hier nicht auf ihr formales Potenzial beschränkt. Autonomie und Kontext schütteln sich zwar nicht die Hände, aber halten es nachbarschaftlich miteinander aus. Erwähnte Querverbindungen und Bezüge (aus Modezeichnungen, anderen Kunstwerken, Theorieartefakten ...) nicht nur in erwähnten Listen lassen diese Arbeiten über und auf unterschiedlichsten Tellerrändern agieren und mitunter tanzen. Die Serie *spatial concepts/linguistic propositions* bearbeitet Ausdrücke von den bekannten Fontana-Arbeiten *Concetti Spaziale* lapidar mit wenigen Kommentaren und Zeilen. Ein Schnitt in den Stoff steht hier für eine verräumlichte Linie und dafür, was sich dann aus ihr in dem zerteilten und demzufolge leicht gewölbten Gewebe ergibt. Das wirkt überraschend phänomenologisch. Es geht hier nicht um eine Eingemeindung von Fontana als kunstgeschichtlicher Faktor in Fölls Stilhaushalt, sondern um ein Aufzeigen der Möglichkeiten, weniger wichtig, von wem. Ein größeres Bild steht nicht für mehr

CONSIDER NOT THE BIRD'S, BUY THE WOOD'S VIEW
Adrian Klarmann on Clean Day's II at Herta Gallery, Berlin



„Heike-Karin Föll: speed“, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2019, Ausstellungsansicht

The map is a tool, one in which the spirit is embodied and as a tool, a calculating strategy that proved instrumental for the better reconstruction of national territories around the globe. It is no wonder, then, that artists who are committed to critiques of the legacy of coloniality turn toward to these image devices in their pursuits. Curator and writer Adrian Klarmann reviews the work of the Filipino artist Clean Day II, whose motherland was no stranger to occupation and brutality by the Spanish. In the map and other media, Day II's work comes head-to-head with the legacy of the colonialist in the present.

On May 17, 1929 the Chrysler Building opened in Manhattan as the tallest structure of its kind. Before it lay a city riddled by the 1929 Wall Street Crash and its looming shadow: the Great

Depression. The Chrysler Building was a symbol of the American Dream, a monument to the power of industry and the rise of the skyscraper. It was a landmark of the 1920s, a time of rapid economic growth and technological innovation. The building's design, by architect Art Deco architect Hugh Ferriss, was a masterpiece of modernist architecture. It was a symbol of the American Dream, a monument to the power of industry and the rise of the skyscraper. It was a landmark of the 1920s, a time of rapid economic growth and technological innovation. The building's design, by architect Art Deco architect Hugh Ferriss, was a masterpiece of modernist architecture.

Relevanz innerhalb der verschiedenen Kunstformate, sondern alle Bildlichkeiten hier sind Zuspätkommt im Sinne von *zusammen ein Ganzes*.

Es geht nicht um Retro-Rekapitulation, jedenfalls nicht im rückwärtsgewandten sentimentalischen Sinne. Eher um mögliche Reaktivierungen. Wenn die Betrachter*innen nichts wollen, wollen diese Bilder auch nichts. Die Ausstellung kommt (so gut wie) ohne Formen aus. Im Presstext wird die Position mit dem Label „post-post“ versehen. Oder die Arbeiten wirken zeitlos zeitgenössisch. Das Formlose von der Prämisse der Linie her zu denken ist eines der leicht zu übersehenden Statements in der Ausstellung. Es konnte leider noch niemand das Formlose fragen, ob es wirklich als abstrakt verstanden werden will. Mit der zeichnerischen Abstraktion als Repertoirekultur umzugehen, ohne in jene akademische Selbstvergewisserung zu verfallen, die schon länger alle Sofas langweilt, ist ein Ansatz und die Qualität dieser Arbeitsweise. Wo landet man beim Versuch, sich weder genealogisch nachmodern noch postmodern oder posthistoire *anything goes* zu positionieren? Eher im Off, auch wenn die Kunst-Werke in der Auguststraße schon länger kein Ort dafür sind. Um kulturelles Terrain/Bildgut, das wie auch immer mit überfrachteten Konventionen festgefahren oder totbespielt wurde, wieder frei zu „spielen“, sollte man es ohne direkte Intention bespielen? So wirkt ein wenig die Hoffnung aus diesen Bildern heraus. Heike-Karin Föll spricht dabei von aktiver Datenverarbeitung. „Die Befragung des malerischen [oder auch zeichnerischen] Gedächtnisses sucht nach Übersetzungsmöglichkeiten für die Gegenwart.“¹ Der Begriff der „Probe“ spielt bei der Entstehung ihrer Bilder eine entscheidende Rolle. Probe kommt ohne ultimatives Gebaren aus. Proben in dieser Situation brauchen

keine Premieren. Entsprechende Uraufführungen gab es bekanntermaßen hinreichend. Das Proben bringt den Körper als Verursacher im theatralen und performativen Sinne in den Vordergrund und schreibt dem Bild den Status einer Zeugnenschaft als Aufzeichnung zu. Es geht hier eher um ein bewusst unaufgeregtes *Back to Earth* und Downgrade im Interesse einer Sache. Wie ein Bild ausfällt, klein oder groß, hängt lediglich davon ab, ob man lieber das Handgelenk oder Ellenbogen und Schulter zum Einsatz bringen möchte. Für mögliche Qualitäten macht das keinen Unterschied.

„Heike-Karin Föll: speed“, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 22. Juni bis 1. September 2019.

¹ Sabeth Buchmann/Heike-Karin Föll, „Proben am Stück“, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014.