







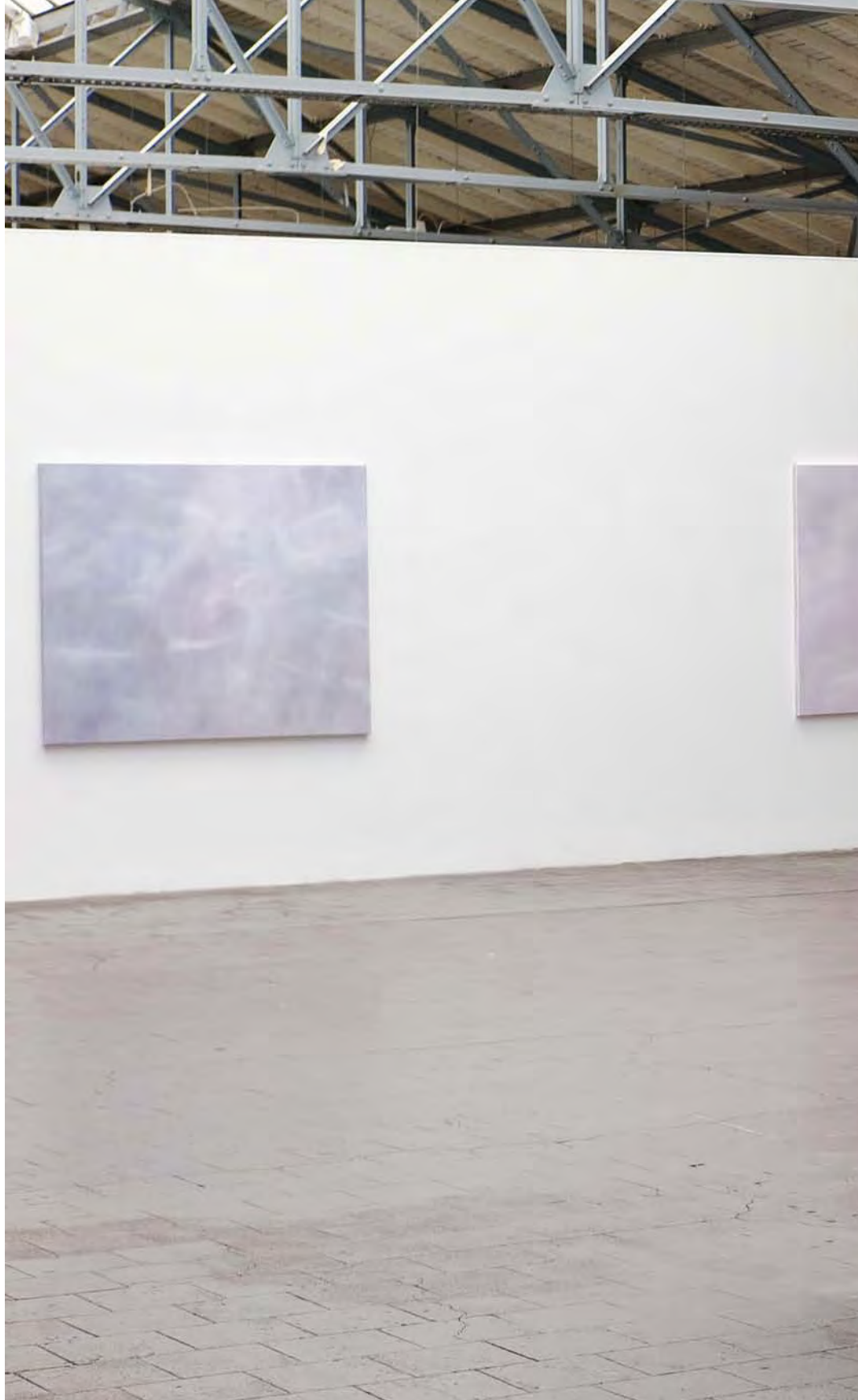
Solitude and silence are a necessary condition for the making of art.  
It cannot easily occur amidst the turmoil and unfocused energy of everyday life.  
*Max Cole (Sept. 2012)*





Sabine Fernkorn

Klaus Honnef





„Denke und fühle“ („think and feel“), seien die magischen Imperative.<sup>1</sup> Der Rest erledige sich von selbst. George Cukor, der subtilste unter den Großen Hollywoods, gab die Empfehlung dem späteren Star Joan Fontaine. Obwohl der Rat auf die Arbeit vor der Filmkamera gemünzt war, lässt er sich problemlos auf die Künste generell übertragen. Nicht zuletzt die Malerei. Birgt nicht jedes gemalte Bild eine Spur dessen, was im Angloamerikanischen als „acting“ oder „performance“ bezeichnet und weltweit von der deutschen Bedeutung der Schauspielerei entfernt ist? Ein körperliches Element. Ist Malerei nicht die Verkörperung einer vollzogenen Handlung?

Sabine Fernkorn hat früher<sup>2</sup>, bevor sie etwa seit dem Jahr 2000 ihren unverwechselbaren Stil fand, ausgesprochen gestische Bilder gemalt. Solche Bilder werden in der Kunstliteratur unter dem missverständlichen Titel „informelle Malerei“ geführt. Angemessener war dagegen die gleichzeitige Apostrophierung als „Tachismus“ – das Französische „tache“ übersetzt sich als Flecken oder als Spur. Das indexikalische Moment der Spur wurde gleichwohl weitgehend zugunsten des formal-ästhetischen übersehen. Tatsächlich dokumentieren die Bilder nicht nur die Bewegungen der malenden Hand des Malers und der Malerin, sondern die Bewegungen des ganzen Körpers.

In der Tradition der westlichen Malerei kam bis dahin der Körper lediglich als Gegenstand, nicht als Quelle der Malerei vor. Jackson Pollock und George Mathieu haben die Leinwand in der Mitte des 20. Jahrhunderts erst in Arenen regelrechter Performances verwandelt. Ehe sich Performance als eigenständige Kunstrichtung etablierte. K. O. Götz und KHR Sonderborg übertrugen schließlich die energetische Kraft des Körpers unter den Bedingungen einer aufs Äußerste komprimierten Zeit auf die am Boden liegende Leinwand. Sie erschlossen das Paradox vergegenständlichter Geschwindigkeit dem Terrain des Sichtbaren. Und selbst die schwarzen Balken der Gemälde von Franz Kline und Pierre Soulages, die sich den konzentrierten Bewegungen ihrer Körper verdanken, bezeugen in der Textur die vormalige Anwesenheit der Urheber. In sämtlichen Gemälden manifestiert sich die Essenz der Arbeit des Körpers der Maler am Bild. Damals, als sie ausgestellt wurden, blockierten die tachistisch-informellen Bilder, die nur zögerlich als Gemälde aufgefasst wurden, die Wahrnehmung und erteten häufig den Vorwurf, „Geschmiere“ zu sein. Längst aber ist erkannt, dass sie Ausdruck eines intensiven Zusammenspiels, eines Interagierens von Denken und Fühlen und Physis in höchst verdichteter Form sind – alles andere als formlos, schon gar nicht informell. Äußerungen einer Handlung allein zu dem Zweck, das energetische Potential der Malerei von sämtlichen äußeren Zwängen zu befreien und in nuce zu veranschaulichen.

Seinerzeit hat man diese Bilder hauptsächlich zur psychischen Seite hin interpretiert, als visuelle Äquivalente einer existentialistischen Haltung im Kielwasser der Weltkriege und im Schatten maßloser Menschheitsverbrechen. Und den physischen Anteil ausgeblendet. Der Körper der Maler als entscheidendes Element ihrer Beschaffenheit war kein Thema. Doch ebenso falsch wäre es, die physische Komponente auf Kosten der psychischen überproportional herauszustreichen. Vielleicht sollte ich deshalb statt vom Körper, und hier Max Imdahl folgend, vom Leib schreiben: „Leib ist beseelter Körper.“<sup>3</sup> Zumal die genannten Maler ihre „Formen“ ausschließlich aus der Farbe entwickelten: als irreguläre Farbformen. Häufig noch auf die Polaritäten der Farbe – auf Weiß und Schwarz – beschränkt. Die Simultaneität von Denken und Fühlen schlägt sich im besonderen Gepräge dieser Malerei nieder, die auch den erheblich treffenderen Titel „Action Painting“ trägt. Es sind Bilder als Resultate einer künstlerischen Aktion. Das integrierte Zusammenwirken von Physis und Psyche, Messbarem und Unermesslichem tut sich in der einmaligen Handlung des Malens kund.

Die scheinbar kontemplativeren Gemälde von Sabine Fernkorn vergegenwärtigen das Verschmelzen von Denken und Fühlen in besonderem Maße, weil sie eine prekäre Balance schaffen, die man sich aber nicht als ein Austarieren von Spannungen vorstellen sollte, sondern als ein Amalgam. Zwar sind die gestisch-körperlichen Eingriffe nach wie vor sichtbar. Doch treten sie nicht als eigenständige Kristallisierungen des Arbeitsprozesses hervor. Vielmehr sind sie in einen malerischen Verlauf eingebunden, dessen Funktion namentlich darin besteht, der Farbe zu einer nie zuvor gesehenen Subtilität zu verhelfen. Zweifellos ist das eine kühne Behauptung, nachdem einer der zentralen Gegenstände malerischer Explorationen im vergangenen Jahrhundert nicht zuletzt die Farbe gewesen ist. Dennoch unterscheiden sich die Bilder der Malerin von den Bildern der Farbfeldmalerei ebenso wie von denen der Monochromen oder der Analytischen Malerei. Letztere erfuhr als Radikale Malerei eine Aktualisierung.

Nichts desto trotz weisen die Bilder mit den genannten Tendenzen auch zahlreiche Übereinstimmungen auf. An erster Stelle die, dass es sich um „Malerei pur“ handelt, dass – in den Worten Peter Lodermeyers – „diese Bilder aus rein malerischen Mitteln und Prozessen entstehen.“<sup>4</sup> Außerdem sind ihre Bilder unzweifelhaft Resultate langwieriger Erprobungen, Ergebnisse unschätzbare Erfahrungen, die aus vielen fehlgeschlagenen Versuchen resultieren. Mit den Farbfeldmalern hat ihre Kunst gemein, dass sie den immateriellen Qualitäten der Farbe nachspürt, mit den analytisch operierenden, dass ihre Unternehmungen bei aller Offenheit durchaus methodischen Charakter haben, wenigstens intuitiv zielgerichtet waren und sind. Dem



zufolge öffnen sich angesichts ihrer Bilder durch den spezifischen Einsatz der Farbe kaum fassbare Räume, die an das Empfindungspotential der Betrachter appellieren und sich auf deren Seiten mit Emotionen der mannigfachen Art füllen. Andererseits verzichten ihre Bilder nicht auf klare strukturelle Ansagen. Auch wenn sich diese in das Szenario der Bilder zurückziehen, verschwinden sie nicht, sondern werden selbstverständliche Bestandteile der malerischen „Gestalt“.

Will man ein übergreifend waltendes Prinzip in der Malerei von Sabine Fernkorn ausmachen, kann es nur ein dialektisches sein. Eines indes, das die Gegensätze nicht in einer Synthese aufhebt, sie vielmehr als Wirkfaktoren erhält, ja nutzt, um durch deren wechselseitiges auf- und miteinander Agieren den Bildern eine pulsierende Lebendigkeit zu verleihen. Die Bilder beherrscht eine verhaltene, eine unterschwellige Spannung zwischen diversen Erscheinungen, die sich gegenseitig ausschließen, in den Bildern aber zusammenklingen und, je nachdem, wie Betrachter sie in den Blick nehmen, mal die eine, mal die andere Seite überwiegt: opak und transparent, gefügt und verwischt, fest und fließend, entschieden und diffus, wolkig und kompakt. In den Augen (und den Körpern) der Betrachter eine Frage von „think and feel“. Die Bilder oszillieren ständig zwischen den Polen, ohne sich für den einen oder anderen entscheiden zu wollen. Beim Sehen verändern sie sich unaufhörlich. Selbst wenn die Betrachter auf einem Standpunkt beharren, sind sie nicht in der Lage, das, was die Bilder zeigen, festzuhalten. Deshalb zwingen die ihnen mit feiner Suggestivkraft den Impuls auf, sich bewegen zu müssen.

Die Farbe spielt natürlich die wesentlichste Rolle. Sabine Fernkorn verwendet Acryl. Das schnell trocknende Acryl eignet sich perfekt zur Verwirklichung ihrer künstlerischen Absichten. Denn der Prozess des Malens, den die Künstlerin anstrengt, ist nicht nur unumkehrbar, sondern verlangt ein kontinuierliches und zügiges Arbeiten: Seine Ergebnisse vermögen nicht korrigiert zu werden. Sabine Fernkorn überantwortet sich beim Malen den Unabwägbarkeiten des Zufalls. Um die Spontaneität des inspirierten Augenblicks zu bewahren und so ungefiltert wie möglich zu vermitteln, ist er ihr wichtig. Fehlentwicklungen erzwingen unweigerlich den Abbruch.

Die Entdeckung des Acryls bedeutete für sie eine Art von Damaskus-Erlebnis. In zahlreichen Schichten überzieht die Künstlerin den zuvor grundierten Bildträger aus Baumwoll-Nessel oder Papier mit verdünnter Farbe. Die Grundierung besorgt sie selbst, mit gestischem Schwung bisweilen, auch mehrfach. Die einzelnen Farblasuren über der Grundierung weisen nie die gleiche Farbtönung auf. Im Finish muten sie nicht selten wie Schleier an, die sachte über die Bilderfläche wehen. Farbübergänge

entstehen durch dosierten Pinseldruck, mithin durch eine zusätzliche physische Einwirkung, teils schwächer, teils stärker; manchmal auch dadurch, dass sich die am jeweils verwendeten Pinsel haftende Farbe mit Vollzug des Farbauftrags kontinuierlich verringert oder dass umgekehrt die noch frische Leinwand die Farbe förmlich in sich aufsaugt. Die Farbübergänge sind verantwortlich für die fluide Rhythmisierung der Bildfläche.

Der Auftrag der Farbe erfolgt im All-Over-Verfahren. Kein Ort wird privilegiert. Jedes Segment der Bilder ist den übrigen Segmenten in der Anschauung gleichwertig. Vergleichsweise kurze linienartige Farbsegmente, die sich in unregelmäßiger, unterschiedlich diagonaler Anordnung über die Bildfläche verteilen, sind Aufblitzungen tiefer liegender Farbschichten. Sie scheinen über dem Bildgrund zu schweben, leuchten jedoch aus ihm hervor. Beabsichtigte Irritationen. Bald sind sie hell und erinnern an Blitze oder Sternschweife, bald sind sie dunkler und provozieren Assoziationen von bedrohlicheren Himmelszeichen. Wobei keines der Bilder Referenzen zu bekannten Gegebenheiten des sichtbar Realen unterhält. Die Titel signalisieren malerische Komponenten – Lichtspuren, Rhythmus-Licht oder Streifenbild. So oder so sind es Farbereignisse auf einer transluzenten Oberfläche.

Ungewöhnlich ist der Klang der Farbe, die am Ende im fertigen Gemälde den Ton angibt. Es ist ebenso unmöglich, sie eindeutig festzulegen wie das gesamte malerische Geschehen oder die räumlichen Erscheinungen der Bildfläche. Die Oberflächenfarbigkeit ist das Produkt vieler Farbschichten darunter. Insofern ist die Farbe nie rein, sondern tief gesättigt. Im scheinbaren Grau schwingen andere Farben mit, Orange, Ocker, Gelb, Schwarz, im Violett Grau, Orange, Grün, Weiß, das Rot ist von seltener Dichte, auch das Blau. Je länger man die Bilder betrachtet, desto mehr öffnen und entfalten sie sich, ergreifen die Beobachter allmählich auch physisch, und man entdeckt eine Welt, die zugleich fasziniert, irritiert, sensibilisiert und berührt. Je länger die Blicke verweilen, desto mehr entdecken sie, desto mehr können sie sich verlieren. Auf eine charakteristische Weise sind die Bilder von Sabine Fernkern gleichermaßen auf Kontemplation und Mobilisierung angelegt. Sie laden zur Versenkung ein und provozieren gleichzeitig Bewegtheit. Sie lösen ein, was Malerei überhaupt sein kann. Sie üben die Macht aus, die ihr eigen ist, indem sie der Anschauung, Malerei sei eine vermeintlich statische Angelegenheit, entgegen treten und Malerei als ein dynamisches Geschehen plausibel machen. Sein aufschlussreiches Buch „Das Sehen und die Malerei. Die Logik des

Blicks“ schließt Norman Bryson mit dem Absatz: „Wenn wir das gemalte Bild als Zeichen verstehen wollen, müssen wir die proszenische Oberfläche des Bildes vergessen und bedenken, was dahinter steht: nicht eine ursprüngliche Wahrnehmung, in deren Glanz die Fläche getaucht wäre, sondern der Körper, dessen Aktivität beim Maler wie beim Betrachter immer und ausschließlich eine Transformation von materiellen Zeichen ist.“<sup>5</sup>

Erforderlich ist das Gegenteil eines Blicks, der sich das Sichtbare unterwirft und jedem materiellen Zeichen seinen Platz nach einem mathematisch exakt berechneten Muster zudiktiert. Es ist der offene, schweifende, zerstreute Blick, der den Gegebenheiten des Sichtbaren ihre Integrität belässt – regiert von „think and feel“ zugleich.

#### **Literaturhinweise:**

- 1 Emanuel Levy: George Cukor: Master of elegance. Hollywood's legendary director and his stars, New York 1994, S. 125f.
- 2 Peter Lodermeier: Licht. Spuren. Malerei, in: Sabine Fernkorn. Lichtspuren, Hrsg. Galerie Nero, Wiesbaden, Ausst.-Kat., Bonn 2009, S. 3.
- 3 Max Imdahl. Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Band 1, Hrsg. Angeli Janhsen-Vukićević, Frankfurt am Main 1996, 538.
- 4 Peter Lodermeier (wie Anm. 2), S. 3.
- 5 Norman Bryson. Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks, aus dem Englischen von Heinz Jatho, München 2001, S. 205.





So komm! Dass wir das Offene schauen, dass ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist.

*Friedrich Hölderlin*































Beweg dich in Eigenfarben, bis du im Recht bist und das Rauschen der Blätter süß wird.

*Peter Handke*







Sabine Fernkorn

Klaus Honnef







„Think and feel“, these are the magic imperatives.<sup>1</sup> The rest takes care of itself. George Cukor, the subtlest of the Hollywood Greats, once said this to Joan Fontaine, who would later become a star. Although this advice was given with respect to working before the film camera, it may be easily applied to the arts in general. Not lastly, painting. Doesn't every painted picture have an inherent trace of what is referred to in Anglo-American usage as „acting“ or „performance“.

Earlier<sup>2</sup>, before Sabine Fernkorn found her way to her unmistakable style around 2000, she painted distinctly gestural pictures. Such paintings are listed in the literature on art under the misleading title of „Informel Painting“. More fitting would have been to apostrophize it as „Tachism“ - the French word „tache“ being translatable as spots or a trace. The indexical moment of the trace was, for the most part, overlooked nonetheless in favor of the formal and aesthetical moment. In fact, the paintings document not only the movements of the painting hand of the artist, but also the movements made by the entire body. In the western tradition of painting, the body merely occurred as the object, not as the source, of painting. It was not until the middle of the 20th century, when Jackson Pollock and George Mathieu transformed the canvas to arenas of downright performances, that the performance became established as an individual direction of art. K. O. Götz and KHR Sonderborg finally transferred the energetic powers of the body to the canvas lying on the floor, under conditions of extremely condensed time limitations. They raised the paradox of objective speed to the realm of the visible. And even the black bars in paintings by Franz Kline and Pierre Soulages, which result due to the concentrated movements of their bodies, have textures that attest to the previous presence of the authors. In all of these paintings, the essence of the work performed by the body of the painter becomes manifest.

Back then, when they were exhibited, the Tachistic-Informel paintings, which were only accepted as paintings after some hesitation, blocked the perception, frequently reaping the accusation of being „smears“. But it has long since been acknowledged that they are the expression of an intensive interplay, of the interaction between thought and feeling and the physical in highly condensed form - everything but formless, and not informal at all. The expressions of an action merely for the purpose of liberating painting's energy potential from all external constraints and to make it clear in a nutshell.

Back in those days, these paintings were mainly interpreted with a psychological slant, as visual equivalents of an existential attitude in the wake of the world wars and in the shadows of immeasurable crimes to humanity. And physical aspects were simply blended out. The body of the painter as a decisive element

of their paintings' make-up was not a theme. But it would be just as false to over-emphasize the physical components at the expense of the psychological ones. Perhaps instead, I should follow Max Imdahl and refer to the „Leib“ (trunk and limbs): „The „Leib“ is the body with soul.“<sup>3</sup> Particularly because the painters mentioned above developed their „forms“ exclusively from the paint: as irregular forms of color. Frequently these were limited to the polarities of colors - to black and white. The concurrence of thinking and feeling finds its expression in the particular character of this painting, which also bears the much more fitting title of „action painting“. These are paintings resulting from an artistic action. The integrated collaboration between the physical and the psyche, the measurable and the immeasurable, makes itself known in the painter's unique action.

Sabine Fernkorn's seemingly more contemplative paintings bring to mind the meshing of thinking and feeling to an added extent because they strike a precarious balance that one should not imagine as a balancing of tensions, but as an amalgam, however. Granted, these gestural and corporeal interventions are still visible. But they do not emerge as independent crystallizations of the working process. Rather they are tied into a painterly process, whose function expressly consists of assisting the paint to a heretofore-unseen subtlety. Without a doubt this is a bold statement, considering that one of the central objects of painterly explorations in the last century was, ultimately, color. And yet the paintings by the artist differ from paintings of Color Field painting just as they do from Monochrome or Analytic Painting. The latter has been updated to become Radical Painting.

Despite all of this, with their tendencies cited above, these paintings also reveal numerous things they have in common. First of all, it is about „pure“ paintings in that - as Peter Lodermeier puts it - „these pictures have come about as the result of the pure means and processes of painting“.<sup>4</sup> Moreover, her paintings are without a doubt the results of arduous probing, the outcomes of inestimable experiences gleaned from many failed attempts. What her art shares with the Color Field painters is that she traces the immaterial qualities of color. What she has in common with the analytically operating painters is that her endeavors, for all their openness, certainly have a methodical character, and at least have been and still are intuitively goal-oriented. Consequently, with respect to her paintings, through her specific use of color, elusive spaces open up, which appeal to the sensitive potential of the viewers, and on their part, are filled with emotions of manifold types. On the other hand, her paintings do not forego clearly

structural statements. Even if these withdraw to the scenario of the paintings, they do not disappear, but become self-evident components of the painterly „form“.

If we are to define an overarching principle in Sabine Fernkorn's paintings, then it may only be a dialectical one. One that does not cancel out the opposites in a synthesis, but rather maintains them as active factors, and even uses them to imbue the paintings with pulsating vitality by having them interact with one another. The paintings are dominated by a restrained, subliminal tension between diverse appearances that mutually exclude each other, though they resound together in the paintings, and, depending on how the viewer gets a look at them, the one or the other side will come more to the forefront: opaque and transparent, structured and blurred, firm and flowing, decisive and diffuse, cloudlike and compact. In the eyes (and the bodies) of the viewers it is an issue of „think and feel“. The paintings constantly oscillate between the poles, without a chosen preference for the one or the other. While looking at them, they persistently change. Even when viewers stick to one vantage point, they are not in a position to nail down what the paintings show. And for this reason, due to the works' subtle suggestive powers, viewers also feel compelled to change position.

Of course, color plays the most essential role. Sabine Fernkorn uses acrylics. The quickly drying acrylic is optimally suited for the realization of her artistic intentions. The painting process that the artist strives for is not only irreversible, it also demands swift and continuous working. It is not possible to correct the results. When painting, Sabine Fernkorn signs over everything to the imponderables of chance. This is important to her in order to maintain the spontaneity of the inspired moment and convey this as directly and unfiltered as possible. Mistakes inevitably force her to break off her work on a piece.

For the artist, the discovery of acrylic was a revelation like the experience on the road to Damascus. In numerous layers, she covers the picture support of nettle cloth or paper that she has first primed with thinned paint. This grounding she undertakes herself, sometimes with a lively gesture or with several coats. The individual glazes applied over the grounding never display the same color hue. In the finish, they often seem like veils wafting softly above the surface of the painting. Color transitions come about by means of the calculated pressure to the brush, thus by means of an additional physical effect, sometimes less, sometimes more; and at times also due to the fact that the paint on the brush she is using becomes less and less as the stroke reaches completion, or that conversely, the canvas, still fresh, literally absorbs the paint. The color transitions are responsible for the fluid, rhythmic effect of the painting surface.

The application of the paint takes place in an all-over procedure. No particular spot is given preferential treatment. Each segment of the paintings is equal to the other segments in the viewing process. Comparatively short, line-like segments of paint distributed across the painting surface irregularly in varying diagonal placements are the flashing through of deeper-lying color layers. They seem to float above the picture ground, although they actually shine from within. This confusion is intentional. Sometimes they are light, redolent of flashes or tails of comets, and other times they are darker, evoking associations of threatening stellar constellations, although none of the paintings bear reference to known conditions of the visibly real. The titles of the works signalize painterly components - traces of light, rhythm-light or painted strips. In one way or another, these are color events on a translucent surface.

What is unusual is the visual sound of the color that sets the tone of the finished painting. It is just as impossible to clearly define as the overall painterly actions or the spatial appearances of the painting surfaces. The surface color is the product of the many underlying layers of paint. In this respect, the color is never pure, but deeply saturated. In a seemingly gray hue, we find other colors resonating, such as orange, ochre, yellow, black, and in violet there is gray, orange, green, white, and the red possesses a rare density, as does the blue. The longer we contemplate the paintings, the more they open and reveal themselves, gradually also taking a physical hold on the viewer, and we discover a world that at once fascinates and confuses, sensitizes and touches. The longer our eyes rest on the paintings, the more they discover, and the more they are able to lose themselves.

In a characteristic way, the paintings by Sabine Fernkorn are oriented to contemplation and mobilization at the same time. They invite us to immerse ourselves, simultaneously provoking us to action. They redeem what painting in general can be. They make use of their inherent powers by countering the view that painting is a supposedly static matter, and instead make it plausible as a dynamic action. Norman Bryson ends his informative book „Vision and Painting. The Logic of the Gaze“ with the paragraph stating: „To understand the painting as a sign, we have to forget the prosenic surface of the image and think behind it: not to an original perception in which the surface is luminously bathed, but to the body whose activity - for the painter as for the viewer - is always and only a transformation of material signs.“<sup>45</sup>

What it takes is the opposite of a gaze that conquers the visible and dictates a place to each material sign according to a precisely calculated mathematic pattern. It is the open, sweeping, scattered gaze that retains the integrity of the visible and its conditions - a gaze governed by „think and feel“ in like manner.



### Literature

1. E. N. I. L. v. G. Orge. Ukrajinska estetika i estetika. D. K. Dirko and S. Sars. N. v. o. 194, .  
 t. L. o. m. e. r. i. h. T. a. c. e. s. a. n. g. i. e. F. e. r. m. L. i. h. t. , u. l. i. s. h. b. G. a. i. e. N. r. o. i. s. b. a. d.  
 h. i. b. I. e. B. o. n. 00, p. .
3. a. I. m. d. h. u. r. K. r. M. o. d. r. e. G. s. a. m. e. S. h. i. f. t. n. V. l. i. e. t. e. y. g. e. i. J. a. s. e. -V. u. c. e. i. ,  
 F. a. k. f. t. m. M. a. l. 6, p. 53.
4. e. r. o. e. r. m. y. (e. o. o. ) p. 9.
5. N. o. r. i. n. B. r. y. s. o. . V. i. o. n. a. n. d. P. a. i. n. g. : T. h. L. o. c. o. f. t. h. G. a. , L. o. n. d. o. 19 , p. 17 .

































# Bestandsaufnahmen des Flüchtigen

Martin Gesing





Ergänzend zu den farbnuancierten und oftmals großformatigen ‚Lichtspurenbildern‘ auf Nessel entstehen im Werk von Sabine Fernkorn seit vielen Jahren - wie nebenher, doch nicht absichtslos - Arbeiten auf Papier im Din A4 Format. Sie bilden eine eigene Werkgruppe mit mittlerweile weit über 700 Blättern. Zusammenfassend können sie als Farb-Zeichnungen bezeichnet werden, was sachlich zwar korrekt ist, ihrem vielschichtigen Charakter aber nicht gerecht wird. Viele von ihnen sind im weitesten Sinne Landschaftsbilder, auch wenn sie keine assoziierte Landschaft abbilden, doch die immer vorhandene Horizontlinie lenkt unsere Vorstellungen natürlich in diese Richtung. Wie sehr ihre Entstehung an die jahreszeitlich wechselnde Natur gebunden ist, zeigen ihre Einordnungen in „Summer Papers“, „Autumn Papers“ usw.

Begonnen daran hat ihre Arbeit im Sommer 2006, wobei Kohärenzen entstehen zu ihren früheren Papierarbeiten aus den 90er Jahren. Wie bei ihrer Malerei arbeitet Sabine Fernkorn auch bei den Papieren vorwiegend mit Lasuren. Sie verwendet stark verdünnte Acrylfarben, Beizen oder Tuschen, die in mehreren Schichten auf das speziell vorbereitete, doch ungrundierte und leicht saugende Papier aufgetragen werden. Die eigentliche Bildidee dieser kleinen Etüden konstituiert sich erst im Malprozess, der ergebnisoffen und konzeptfrei begonnen wird. Leiten lässt sie sich allenfalls vom individuellen Verhalten ihres Malmaterials oder den Charaktereigenschaften unbestimmt gesetzter Liniengebilde und -gespinste. Kleine Formgebilde, die an Häuser, Gehöfte, Zelte oder Baumgruppen denken lassen, liegen oftmals gedankenverloren in der Ferne und ziehen unseren Blick und unsere Gedanken wie Fixpunkte auf sich, erzeugen bildliche Spannung. Jedes neue Blatt ist ein weiterer Baustein in einer erprobten Versuchsanordnung in Serie, deren Resultate jedoch nie vorhersehbar sind und daher überraschen. Erst im Überblick oder Rückblick ergeben sich motivische Verwandtschaften und inhaltliche Bezüge.

Sind ihre Leinwände eher epische Schilderungen, so sind die Papierarbeiten lyrische. Sind die Leinwände orchestral, so sind die Papiere kleine Spielstücke. Viele erscheinen wie bildliche Notationen von einem Flaniergang an einem Tag, der trotz oder gerade wegen seiner wolkenverhangenen und melancholischen Stimmung sehr inspirierend war. Insgesamt ist ihr Charakter eher „nordisch“, denn es geht in ihnen rauer zu als in den milden und sanften Farbraumbildern. Mancher Strich in den Papieren kratzt sich wie eine heisere Stimme durch den Raum.

Das genussreiche Empfinden von Sinneseindrücken und zugleich die Flüchtigkeit dieser Empfindung hat sie in ausdrucksstarken Bildfolgen festgehalten.





May the light that turns the limestone white remind us that our solitude is bright.  
*John O'Donohue*











# Taking Stock of the Fleeting

Martin Gesing





Seemingly incidentally, though not unintentionally, for many years now, in addition to the - often large - Lichtspurenbilder (Light Traces Paintings) of rich color nuance on nettle cloth, Sabine Fernkorn has been doing works on A4 paper formats. These form a work group of their own, in the meantime comprising far more than 700 pages. We might sum them up as color drawings, which would be factually correct, but this does not do justice to their multi-layered character. Many of them are landscape pictures in the broadest sense, even though they do not depict any landscape we could associate with them. Nevertheless, the ever-present horizon naturally always sets our imagination off in this direction. Just how much their origins owe to the seasonal changes in nature is demonstrated by their classifications into „Summer Papers“, „Autumn Papers“, etc.

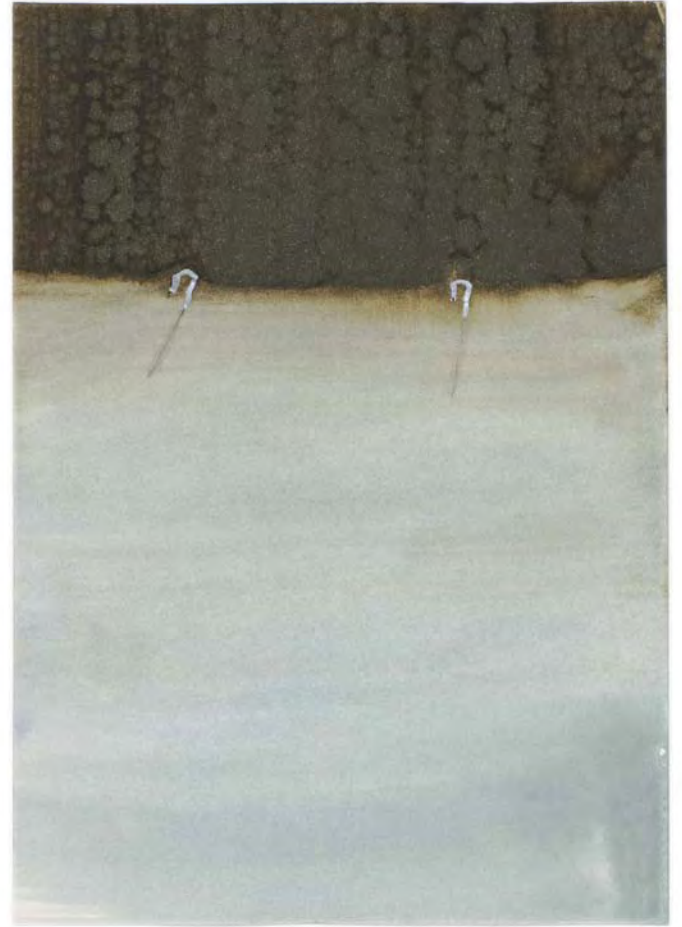
The artist began working on them in the summer of 2006, whereby there are coherencies with her early works on paper dating from the 1990s. As with her painting, Sabine Fernkorn, for the most part, also works with glazes on these pieces of paper. Using heavily thinned acrylic paints, stains, or inks, she applies these in several layers to the specially prepared, but unprimed and slightly absorbent, paper.

The actual picture idea for these small etudes is only born during the painting process itself, which is begun without a concept and without having any premeditated results in mind. At most, the artist allows herself to be guided by the individual behavior of her painting material or the characteristics of indeterminately placed formations and webs of lines. Small shapes redolent of houses, farms, tents or groups of trees, often lie in the distance, lost in thought, riveting our gaze and our thoughts to them like fixed points, and creating pictorial tensions. Each new page is a further building block in a tested experimental set-up in a series, whose results are never predictable, however and thus, surprise us. Only in an overview or in retrospect do the relationships between the motifs and the contents come about.

Whereas her canvases are more epic depictions, her works on paper are lyrical. Where the canvases are orchestral in nature, the works on paper are small performance pieces. Many seem like picture notations from a stroll on a day that has turned out to be very inspiring, despite or perhaps because of its cloudy and melancholic atmosphere. Overall, their character is more „Nordic“, since the climate here is rougher than in her mild and gentle color space paintings. Some of the marks in the works on paper scratch like a hoarse voice in space.

The artist has recorded delightful sensations of impressions and feelings, and at the same time their fleetingness, in expressive picture sequences.



















## Abbildungsverzeichnis/List of Reproductions

### Seite/Page

Umschlag/ engl.?: Schwefel zu Gold, 2012. 144 x 220 cm (Detail)	50	Märtyrer-Lampions (licht für dunkle stunden), 2013 (Detail), Stadtmuseum Beckum, 2013
3/4 Atelier/studio Sabine Fernkorn, ‚Tapetenfabrik‘, Bonn, 2012	51	Märtyrer-Fries, div. Jahre. Acryl auf Papier, je 29,5 x 21 cm Stadtmuseum Beckum, 2013
5/6 Lichtspurenbilder, 2012. Verein für aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e.V., Oberhausen, 2012	52/53	Märtyrer-Fries, div. Jahre. Acryl auf Papier, je 29,5 x 21 cm Stadtmuseum Beckum, 2013
7 Aqualichtspuren (vgl. S. 21), VfaK/R e.V., Oberhausen, 2012	54	Detail aus dem Märtyrer Fries, 2013
13 Lichtspuren (Sweetheart), 2010. 140 x 221 cm	55	Details aus dem Märtyrer Fries, 2013
14/15 Lichtspuren (Sweetheart), 2012 (Detail)		
17 Schwefel zu Gold, 2012. 144 x 220 cm (Privatbesitz)		
19 Lichtstille (blaugraviolett), 2012. 130 x 160 cm		
20 Lichtstille (rhabarberrosig), 2012. 130 x 160 cm		
21 Aqualichtspuren, 2012. 145 x 220 cm		
22 Lichtstille (für eine Rose), 2012. 130 x 160 cm		
23 Lichtstille (grau, ‚greentouch‘) 2012. 145 x 220 cm		
25 Märzhimmellichtgrau, 2012. 120 x 150 cm		
26 Lichtstille (grau, verschlossen), 2012. 130 x 160 cm (Seitenansicht)		
27 Lichtstille (grau, verschlossen), 2012. 130 x 160 cm		
28/29 Lichtstille (grau, verschlossen), 2012. 130 x 160 cm (Detail)		
30 Lichtstille, offen (I), 2012. 130 x 160 cm		
31 Lichtspurenbilder, 2012. VfaK/R e.V., Oberhausen, 2012		
32/33 Lichtspurenelemente ‚cutan I-III‘, 2011. Je 70 x 60 cm, VfaK/R e.V., Oberhausen, 2012		
37 VfaK/R e.V., Oberhausen, 2012		
38/39 Novemberhimmellichtgrau, 2012. Fries, 4-teilig, 50 x 480 cm. Stadtmuseum Beckum, 2013		
41 Stadtmuseum Beckum 2013, Raumsicht		
42/43 3 Lichtspurenelemente Blau/Grün, 2011. Je 70 x 60 cm		
44 Stadtmuseum Beckum, 2013, Raumsicht		
45 Gelb-leicht-licht, 2012. 4er-Ensemble. Je 145 x 60 cm		
47/48 3 Lichtspurenelemente Violett-dynamisch, 2011. Je 70 x 60 cm		
49 Lichtspurenelement Violett-dynamisch, 2011. 70 x 60 cm (Detail)		

**Alle Arbeiten, wenn nicht anders vermerkt: Acryl auf Baumwoll-Nessel/  
If not stated otherwise, works are acrylic on cotton**

## Biografie/Biography

- 1961 geboren/*born* in Münster/Westfalen
- 1983-90 Studium der Malerei an der/*Studies Painting at the* Kunstakademie Münster  
Meisterschülerin bei/*Master class of Prof. L. von Arseniew*  
Erstes Staatsexamen für Kunst und Theologie/  
*First State Examination for Art and Theology*
- 1991 Akademiebrief Freie Kunst/*Liberal Arts Degree*  
Seitdem freischaffend tätig/
- 2000-05 Atelierstipendium der Stadt/*Studio Scholarship from the City of*  
Bonn und des Bonner Kunstvereins
- 2001 Trägerin des 11. Hans-Thuar-Preises/*Recipient of the 11th Hans-Thuar-Prize* Bonn
- Lebt und arbeitet/*lives and works* in Bonn.

### Ausstellungen (Auswahl)/*Exhibitions (selection)*

- 2013 *lichtstille*, Stadtmuseum Beckum (E, K)
- 2012 *Forum 2012*, Museum Burg Vischering, Lüdinghausen (G)  
*Jahresgaben*, Förderverein aktuelle Kunst, Münster  
*MALEREI*, Verein für aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e.V., Oberhausen  
(mit KP Kremer, S. Kaschlunn)
- 2011 *Malerei Zeichnung*, Produzentengalerie Leidig-Bürger, Gummersbach (E)
- 2010 *Favourites. Bilder aus 15 Jahren*, Stiftung Mercator, Essen (E)  
*Miraculum lucis*, Kunstverein Langenfeld (G)
- 2009 *Lichtspuren*, Galerie Nero, Wiesbaden (E, K)
- 2008 *Accrochage*, Galerie Forum Lindenthal, Köln (G)  
*Rhythmus*, Künstlerverein Walkmühle, Wiesbaden (G)  
*dazwischen*, Kunstverein Germersheim (G)

- 2006 *Fabriktag (I)*, „Tapetenfabrik“, Bonn-Beuel (E/Atelierausstellung)
- 2005 *Maigang*, Atelierhaus des Bonner Kunstvereins (G)  
*Lighthouse*, Benefizauktion Bonner Preisträger, KunstMuseum Bonn (G)
- 2004 *Kunstsommer*, Kunstverein Oberhausen und Galerie P.Tedden, OB-Dümpten (G)
- 2003 *Malerei*, Kurfürstliches Gärtnerhaus, Bonn (E)  
*is' offen/7. Bonner Museumsnacht*, Atelierhaus der Stadt Bonn (G)
- 2002 *Malerei*, Galerie Contemporanea, Oberbillig/Trier (E)  
*Memento mori*, Kreuzgang der St. Remigius-Pfarrkirche, Bonn (E)
- 2001 *Hans-Thuar-Preis 2001*, KunstMuseum Bonn (Preisträgerin/E)  
*Kunst für Kaliningrad-Königsberg*, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg und  
Staatliche Kunstgalerie Kaliningrad (G)
- 2000 *st'art 2000*, Foire d'art contemporain, Strasbourg/F (G, Galerie Jean Marc Laik)  
*Arche*, Kunstverein Bad Salzdettfurth, Kunstgebäude im Schlosshof Bodenburg (G, K)
- 1999 *EMPRISE Art Award `99*, (Nominierung), NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf (G)  
*Malerei - Arbeiten in Öl auf Papier*, Galerie Forum Lindenthal, Köln (E)
- 1998 *Bilder*, Galerie Laik, Koblenz (E)  
*Europ'Art 98*, Genf/Schweiz (G, K, Galerie Laik, Koblenz)
- 1995 *Bilder*, Galerie Laik, Koblenz (E)  
*Malerei*, Förderkreis zeitgenössischer Kunst, Euskirchen (E)
- 1994 *Huntenkunst 94*, Houtkamphal, Doetinchem/Niederlande (G)  
*Bilder*, Galerie Laik, Koblenz (E)
- 1992 *Große Kunstausstellung NRW*, Kunstpalast, Düsseldorf (G, K)
- 1991 *Akzente II*, Kloster/Schloß Bentlage, Rheine (G)

**E = Einzelausstellung/solo exhibition**

**G = Ausstellungsbeitrag/group exhibition,**

**K = Katalog/catalogue**

## Im ressum/*Colophon*

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung/*This catalogue was published on the occasion of the exhibition*  
„Sabine Fernkorn Lichtstille“, 18. Januar bis 10. März 2013/*January 18th - March 10th*, 2013, Stadtmuseum Beckum.



### **Herausgeber/Editor**

Stadtmuseum Beckum

Markt 1

59269 Beckum

### **Autoren/Authors**

Dr. Martin Gesing, Kunsthistoriker, Leiter des Stadtmuseums Beckum

Klaus Honnef, Prof. em. für „Theorie der Fotografie“ in Kassel. Seit 2000 freier Kurator und Autor: [www.klaushonnef.de](http://www.klaushonnef.de)

### **Übersetzung/Translations**

Elizabeth Volk

### **Grafische Gestaltung/Graphic design**

Michael Wittassek

### **Fotografie/Photography**

Eric Lichtenscheidt, Düsseldorf; Michael Wittassek, Bergisch Gladbach

### **Druck/Printed**

Druckverlag Kettler, Bönen

© 2013 VG Bild-Kunst, Bonn für die Arbeiten von Sabine Fernkorn, [www.sabinefernkorn.com](http://www.sabinefernkorn.com)

ISBN: