

Sebastian Biskup

o.T. (7hours_18_09/23_10_2009)



Texte und Bilder von Sebastian Biskup, mit einem Text von Uwe Gellner

In the central space of 7hours' HAUS19 the observer encounters five large installed objects. These sculptures are the formal transference of specific architectural elements of the exhibition space's exterior into its interior. The objects, constructed out of standard Styrofoam panels, are the generalized and reduced reconstructions of the measurements of and proportions between real exterior architectural models. Together, the sculptures suggest a literal "memorial" space – "memorial" not only in their direct reference to the sculptural language of the monument, but in relation to memory itself. Here, the processes of remembering and recognition are manifested as concentration on the most basic of elements – as the loss of "too much" information.





The central concern of the works on the upper floor is the illusion of space. Both the animated film and the sculpture address the assumption of spatiality in their respective media.



In the case of the animated film, the viewer is faced with the near constant suggestion and collapse of two dimensional representations of three dimensional space. Though the animated film is nothing more than a television commercial break reduced to generalized colors, forms, and temporal structures, the viewer habitually interprets the animated images as constitutive of virtual space. From one moment to the next, perceived pictorial depth is dissolved into simple relations of form and color and back again.

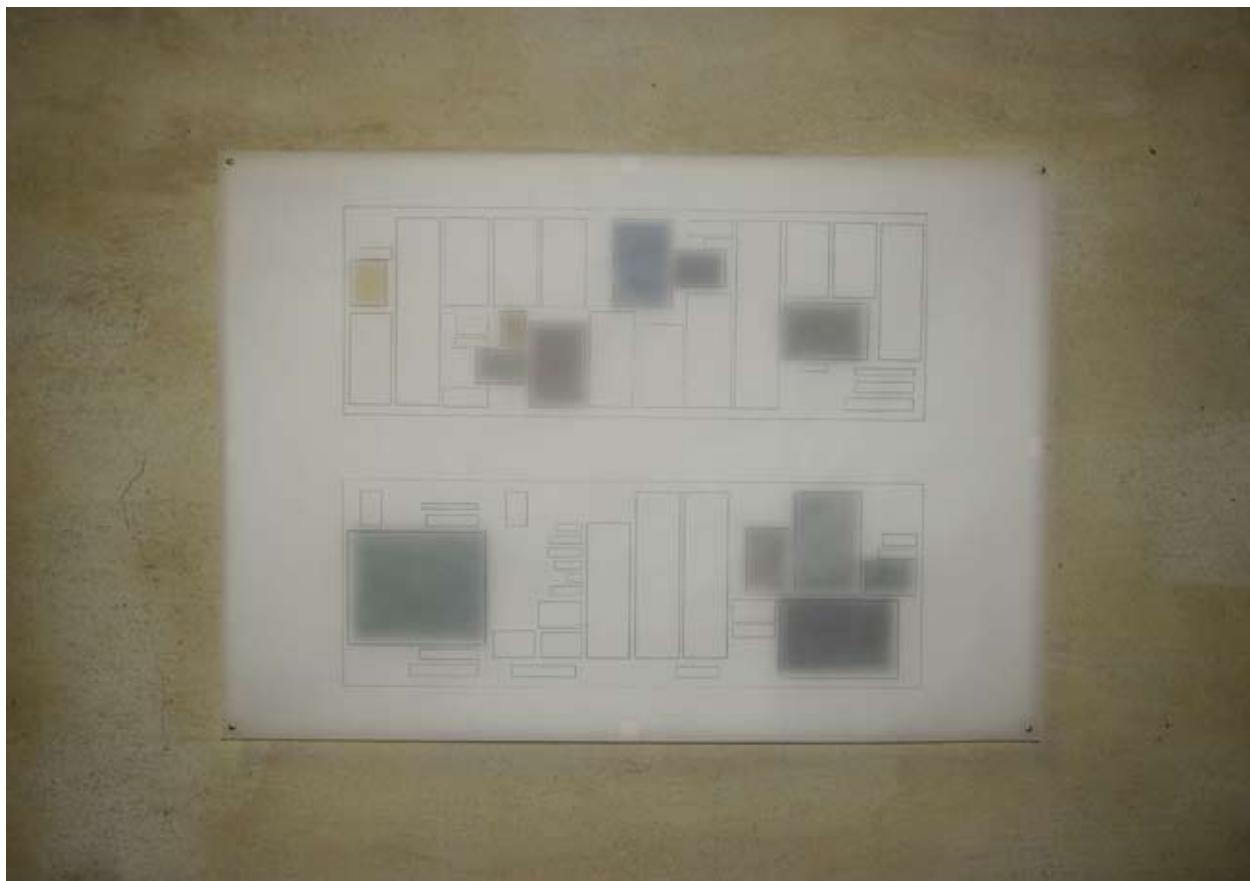


The sculpture, on the other hand, is, like the objects on the ground floor, the simplified reproduction of a given architectural element of the exhibition space. Through its “pseudo” materiality (the fact that it consists primarily of air), this Styrofoam object insists upon its manifestation of a mental process far more than its relation to its real, material model.



The small room on the upper floor contains three works that deal with the instrumentalisation of actual artworks.



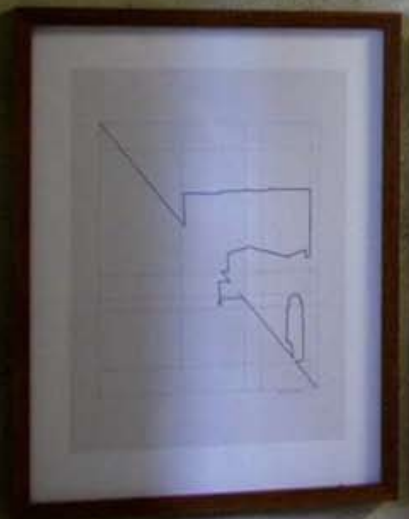


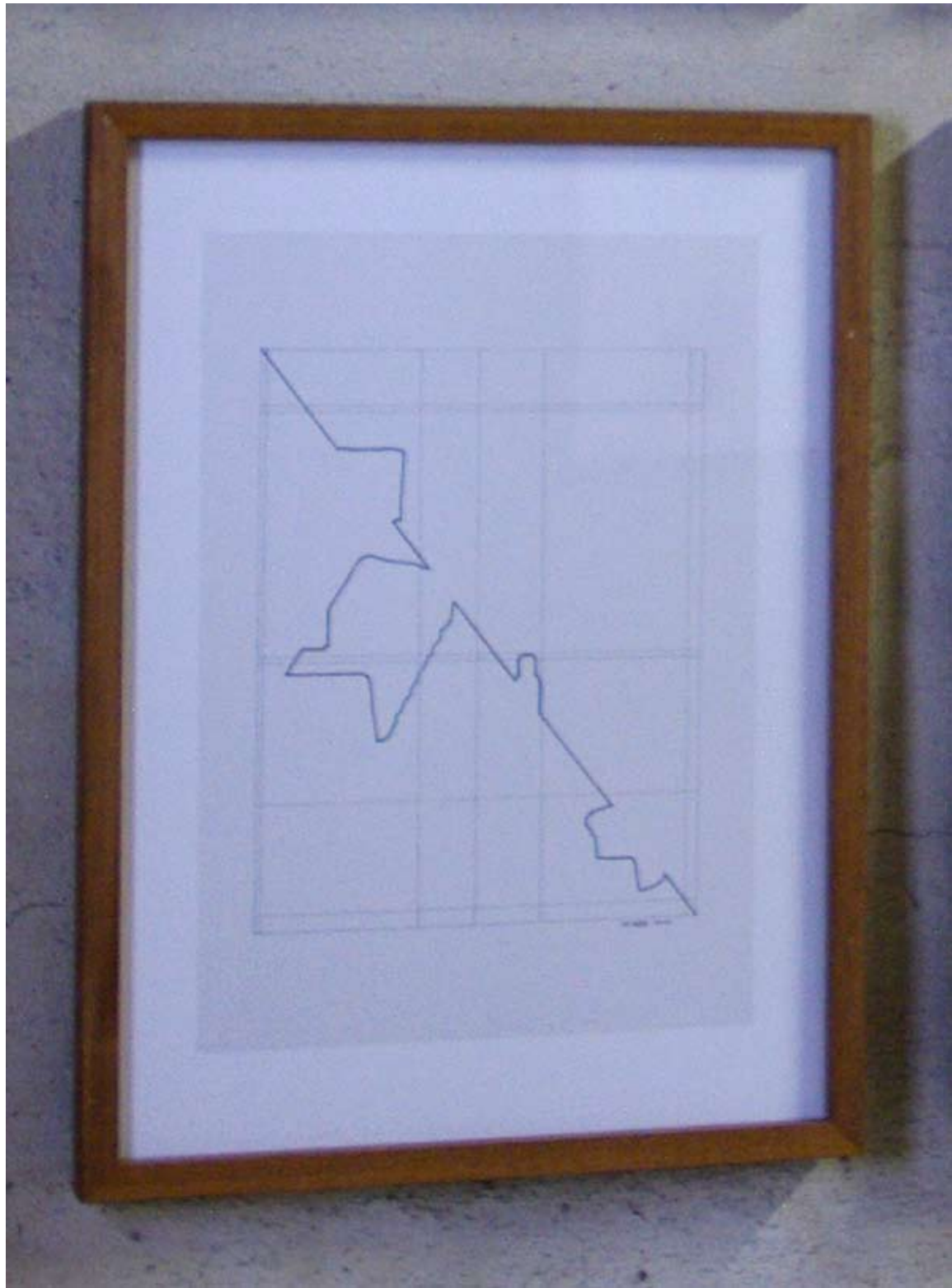
The subject of the ambiguous two part graphic on the South wall is the way in which photographic documentation of artworks are staged as layout elements in art advertisements and invitations. The penciled grid on transparent paper is a formal analysis of an exhibition invitation's overall layout. The colors on the page below this represent median color values of the individual photographic elements in the same invitation.

The diptych on the East wall refers to the enormous quantity of disparate pieces of information that make up a simple newspaper – in this case, the free, monthly “Kunstzeitung” (“Art Newspaper”). The individual, separate pages of the original are here returned to a pre distribution roll form, in this case, however, on transparent paper. Again, the individual layout elements of each roll segment (each “page”) are analytically reduced to basic forms and median color values. The interruption of the “observational horizon” (the wall on which the work is installed) via the overflowing of the work off the wall and onto the floor is a direct consequence of the excess of information and material contained within it.



The third work in the room represents the most direct appropriation of specific artistic material. Based on the formal structure of Felix Gonzales Torr s' "Seven days of blood work," the series of ten pencil drawings on the North wall recreates Gonzales Torr s' composition out of entirely different content. The downward sloping diagonal line traces the contour of each product it crosses in a supermarket advertisement. The background grid structure emerges through the demarcation of the bounds of individual layout elements in the same supermarket advertisement.





Uwe Gellner, Kunstmuseum Kloster Unser lieben Frauen, Magdeburg, 18. 9. 2009, Rede zur Eröffnung Matthias Geitel/Sebastian Biskup, 7hours, (Berlin)

Der Kunstbetrieb war in den letzten Jahren außerordentlich erfolgreich. Seine anwachsende öffentliche Ausstrahlung bescherte ihm gleichermaßen das Interesse von staatlicher und wirtschaftlicher Seite. Aber „seitdem dieser Bereich ökonomische Erträge verspricht, hat er seine Sonderrolle verloren und wird wie andere Kulturindustrien behandelt“ *, wie beispielsweise das Kino, das Theater oder das Fernsehen. Gleichzeitig geht mit der angewachsenen Dichte von Ausstellungen nicht etwa, wie anzunehmen wäre, eine vermehrte Vielfalt und Offenheit einher. Unverkennbar sind die Merkmale einer Homogenisierung des Kunstbetriebs mit wahrlich globalem Ausmaß. Die meisten Ausstellungsinstitute unterliegen mittlerweile dem Popularitätsdiktat in Form von Besucherzahlen, und so werden erfolgreich etablierte Positionen gern übernommen oder sogar wiederholt. Statusgewinn, auch wenn er nur für einen Moment anhält, wurde zu einem berechenbaren Faktor. Selbst künstlerische Positionen, die sich kritisch in den gesellschaftlichen Diskurs einschalten, werden in dieser Hinsicht als viel versprechende Ware integriert und paralysiert.

Aufgrund ihrer mangelnden Massenkompatibilität finden sich viele kleinere, weniger gebundene Institutionen und Kunstvereine, zunehmend an den Rand gedrängt. Gerade bei ihnen handelt es sich um die offenen Labore künstlerischen Experimentiergeists. Ihre Bedrängnis schneidet keimenden Entwicklungen und alternativen Formen der Identifikation leider den notwendigen Weg ab, den sie für Künstler und Betrachter in vieler Hinsicht einzunehmen die Orte sind. Wir befinden uns dankenswerter Weise hier in einem solchen Ort fernab des Institutionellen, und wo sich die Kunst nach wie vor und aus freien Stücken unter laborartigen Voraussetzungen irgendwo zwischen sozialem Engagement und der Leidenschaft für künstlerische Autonomie ansiedeln kann, weil sich dieser Ort in der unmittelbaren Nachbarschaft zur Existenz vieler freier Künstler befindet.

Als Christiane Grüß mich vor einigen Tagen darum bat, heute ein paar Worte zu Ihnen zu sprechen, wurde ich unsicher, da ich die Künstler bisher nicht kannte und nicht die Möglichkeit hatte, mir die Ausstellung, fertig aufgebaut, vor der Eröffnung anzusehen. Sie beruhigte mich und meinte, ich solle es einfach aus der Distanz versuchen. Vielleicht meint sie, dass in der bewussten Phasenverschiebung, welcher die Präsentation von aktueller Kunst hier durch diese speziellen Räume und ihre Geschichte unüberbrückbar ausgesetzt ist, durchaus ein Prinzip liegt, das sich getrost erweitern ließe. Ich bin mir dieser Erweiterung im Hinblick auf meine Worte zu Matthias Geitel (geb. 1962 in Jena) und Sebastian Biskup (geb. 1977 in Minden) nicht besonders sicher. Vielleicht ist es ein Vorteil gemeinsamer Unvoreingenommenheit, zumal die beiden hier sind und Sie noch mit ihnen sprechen können.

Ohne hier den unnötigen Versuch einer vergleichenden Betrachtung zu unternehmen, lässt sich in den unterschiedlichen Skulpturen, Zeichnungen, Objekten dieser Ausstellung doch allgemein Verbindendes feststellen: Erkennbar folgen beide Künstler in ihrer Arbeitsweise zuvor entwickelten und festgelegten Systemen. Ihre Ideen basieren darauf, dass sich die einzelnen Schritte oder Elemente gegenseitig bedingen und daher eine Ordnung ergeben, und sie diese Ordnung oder dieses Schema sozusagen ins Bild setzen, in eine Abfolge bringen oder in den Raum stellen. Die verwendeten Systeme besitzen ihre jeweilige Logik, z.B. das der Addition und Synthese bei Matthias Geitel oder z.B. das der Spiegelung und Neuverortung bei Sebastian Biskup. Allerdings weisen die Arbeiten beider Künstler auch fragliche, unlogische Aspekte und Zufälligkeiten auf, die als Fermente wirken und dem Schema seine rationale und geometrische Präzision nehmen. Sie zerstören die Ordnung nicht, scheinen sie jedoch ein wenig abzulenken, umzuschreiben oder zu übersetzen, so dass sich in der gegebenen Situation durchaus zufällige, vielleicht kann man sogar sagen naturhafte Relationen einstellen können, wie sie allen gewachsenen und funktionierenden Sprachen eigen sind. Und sollte es tatsächlich so sein, dass die gestalteten Ordnungssysteme weniger eine Geometrie, sondern vielleicht eine alphabetische oder sogar begriffliche Natur besitzen, dann handelt es sich um evolutionäre, reaktionsfähige Systeme, in denen Veränderungen möglich sind, weil sie sich in die Gegebenheiten binden. Immer existiert vorab die Idee und immer reibt sich diese Idee an der Praxis ihrer Ausformulierung, sei es auf Papier, im Prozess oder hier im Raum. Wir können

sehen, was die Formen charakterisiert, wir sehen nicht unbedingt, was zur Form geführt hat, warum die schließlich irgendwie berechnete, gefundene und festgelegte Ordnung sich auf diese Weise darstellt. Dieselben Gegebenheiten winden sich zwischen plausiblen Antworten und offenen Fragen, die fehlende Konsistenz nimmt der Sprache das Dogma des Schematismus der Theorie, und sie öffnet den Raum für Assoziationen. Damit gelangen wir als Betrachter in einem Kreis mit den Künstlern. Auch sie beide haben sich in diese Situation, in diese Räume hinein assoziativ begeben, mit den Formen ihrer Arbeiten, mit der Sprache ihres Ausdrucks, mit der Art ihrer räumlichen Präsentation.

Allein ihr weißes Äußeres lässt die präzise gearbeiteten Skulpturen von Sebastian Biskup in diesem Raum fremd und berechnet erscheinen, was nicht unbedingt den Zufall nahe legt, dem sie ihre Form verdanken. Der Ort der Präsentation dieser Skulpturen ist zugleich ihr Fundort und ihre minimalistisch anmutenden Formen notieren die Spuren von Erinnerungen. Die Verschiebung dieser Erinnerungen aus einer unbekanntem Zeit in den Raum der Gegenwart beabsichtigt nicht ihre Gestaltung oder Rekonstruktion, sondern fügt sich in die unvermeidliche Akzeptanz, welche alle Geschichte hinterlässt. Sebastian Biskup teilt sich die Autoren-schaft seiner Formen mit anonymen Vorleistungen, er fügt sich dem bereits Gegebenen. Nicht ihre besonderen Formen, sondern ihre gegebenen Formen legen die Handlungen des Künstlers fest. Er handelt im Nachvollzug. Sebastian Biskup begründet das: „Für mich erweist sich, angesichts einer Alltagswelt in der nichts und niemand unästhetisiert / undesigt in die Öffentlichkeit entlassen wird eine eigenständige Bildsprache als nahezu überflüssig. Das visuelle Rohmaterial, das uns umgibt, liefert mir eine Basis, den Blick des Betrachters zurückzuführen auf das Ursprüngliche im Medienschwung.“ Es wäre zu weit gedacht, würde man die irgendwann in späterer Zeit einmal mit grobem Material versiegelten Fensteröffnungen in der Fassade dieses Gebäudes, welche die vielleicht beklemmend trostlosen Vorgeschichten dieser Skulpturen enthalten, als Aufforderungen verstehen, doch endlich etwas genauer Umschau zu halten. Ihre anonyme Ästhetik lässt den Skulpturen durchaus auch den Ausweich in anderweitige Bedeutungen. Auch ohne den Verweis ihrer Geschichte, spiegeln die eigentümlich faktischen Formen in Material und Abmessungen ihre Realität, und vermutlich ist es ihre Bedeutung, sich frei und in dieser unerwarteten Eigenständigkeit allen Deutungs-versuchen zu entziehen.

Die verschiedenen Serien von Zeichnungen und Objekten teils auch Notizen und Fotografien von Matthias Geitel füllen mit den Jahren eine Art von tragikomischem Tagebuch, dass sich der Künstler von der Seele schreibt. Auf der Suche nach einer Sprache im Austausch mit der Wirklichkeit, gelingt es den seriellen Formulierungen jeweils stilistische Verwandtschaften auszubilden, dennoch rückt der Status auf einer Vorstufe von Informationen zurück was ihre Mitteilungen unverständlich und paradox macht. Das erinnert an die Ursprungsidee im mesopotamischen Schöpfungsmythos, als wären sie noch aus Zeiten, „in denen die Himmel oben nicht benannt und die Erde unten keinen Namen hatte“. Im Konvolut von Alphabeten, Formeln oder Codes äußert sich eine enzyklopädische Beharrlichkeit. Es sind Versuche verschiedenste Eindrücke zu speichern, empirische Reihen der Verständigung mit dem Sichtbaren zu erzielen, auch wenn sie dem Zwang unterliegen, unwillkürlich ins Labyrinthische abzurutschen, d. h. sich am Ende nicht befriedigend auflösen zu lassen. Sie fließen aus der Hand in Variationen, doch scheinen sie auf dem Papier unvorhergesehen zu zerfallen oder sich zu verselbständigen, dem Logbuch fehlt die Angabe einer Richtung, wodurch sich das Unablässige und Symptomatische ihres Wesens nur bestätigt.

Matthias Geitel und Sebastian Biskup begegnen sich, eingeladen zu dieser Ausstellung, das erste Mal. Man kann behaupten, dass Reduktion die Methode ist, der sich beide Künstler in einer Weise bedienen. Gründe dafür liefert die Erschöpfung der späten Moderne, die sich unter den Etiketten als „Post“ oder „Neo“ einer Re-Akademisierung nicht in ausreichendem Maße widersetzte. Beide Künstler praktizieren die Suche und Entwicklung von Modellen, die, nicht so linear, wie die Erfolg verwöhnten Rezepte sind und sich weniger auf Stil als auf den Zufall der Subjektivität verlassen.